

O corpo do 25 de Abril: a provocação, a dramatização e a catarse da memória no cinema

José Filipe Costa

Práticas da História, n.º 18 (2024): 327-341

www.praticasdahistoria.pt

This journal is funded by National funds through FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., under the projects UID/HIS/04666/2013, UID/HIS/04666/2019, UIDB/04666/2020, UIDP/04666/2020, UIDB/04209/2020, UIDP/04209/2020 and LA/P/0132/2020.

José Filipe Costa

O corpo do 25 de Abril: a provocação, a dramatização e a catarse da memória no cinema

As acções corporais e colectivas provocadas nos actores durante a rotação de um documentário, transformam-se, muitas vezes, em fortes desencadeadoras de memórias físicas, afectivas e comunitárias. No meu filme *Prazer, Camaradas!* (2019) colocar os protagonistas a dançarem, a lavarem a roupa no tanque colectivo, ou a realizarem uma assembleia de cooperadores, reacendeu e reconstruiu memórias da vivência de portugueses e estrangeiros nas cooperativas do Ribatejo. No pós-25 de Abril, outros filmes optaram por este dispositivo, como por exemplo *Candidinha ou a Ocupação de Um Atelier de Alta-Costura* (1975), de António de Macedo, ou *Pela Razão Que Têm* (1976), de José Nascimento. Prefiro chamar a esta provocação da memória não uma reconstituição do passado, mas uma dramatização de memórias: os actores não se comportam tal e qual como num tempo recôndito, mas trazem para os seus corpos e vozes o presente em forte negociação com o passado. Palavras-chave: cinema; documentário; performance; militância.

The Body of the 25th of April: Provocation, Dramatization and Catharsis of Memory in Cinema

In a specific type of documentary, the goal is often to engage participants' senses by involving them in physical, vocal, and collective activities. This method can elicit powerful physical and emotional memories. In my film *Prazer, Camaradas!* (2019), scenes in which the protagonists wash clothes in a communal tank or participate in a cooperative assembly facilitate a process of memory recall or retrieval that may challenge perceptions of a particular era. Following the Carnation Revolution, filmmakers such as António de Macedo in *Candidinha ou a Ocupação de Um Atelier de Alta-Costura* (1975) and José Nascimento in *Pela Razão Que Têm* (1976) adopted similar techniques. I prefer to describe this evocation of memory as a dramatization rather than a reconstitution. In this approach, actors do not just imitate past behaviors or depict events as they occurred; instead, they bring the present into dialogue with the past through their bodies and voices.


Keywords: 25 April 1974; 11 March 1975; Pedro Costa; historical narrative; dissent.

O corpo do 25 de Abril: a provocação, a dramatização e a catarse da memória no cinema

José Filipe Costa*

“Acção!” Sabemos que é esta a palavra que mobiliza toda uma equipa de cinema e põe em marcha todos os procedimentos para que se inicie a rodagem de uma determinada cena, quer seja improvisada, quer tenha sido previamente planificada. No documentário tradicional – por exemplo – de tipo mais observacional (ou para usar ainda outra expressão da história do cinema, de tipo cinema directo), essa palavra não é habitualmente gritada no *plateau*. Na situação documental, muitas vezes, a equipa e os actores nem se dão conta do momento em que a câmara e o equipamento de som iniciam o seu trabalho de captação de longas sequências espaço-temporais. O real parece entrar pelo filme adentro, sem fronteiras que delimitam quando se começa e, por fim, se finaliza a rodagem: término este feito com a famigerada palavra-de-orderm “corta”.

Durante a rodagem da minha longa-metragem, *Prazer, Camaradas!*¹, o assistente de realização ou o realizador enunciavam, como é

* José Filipe Costa (josefilcosta@gmail.com).  <https://orcid.org/0000-0001-8809-7801>. IADE – Faculdade de Design, Tecnologia e Comunicação da Universidade Europeia, Av. Dom Carlos I, 4,1200-649, Lisboa, Portugal; Instituto de História Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa / IN2PAST – Laboratório Associado para a Investigação e Inovação em Património, Artes, Sustentabilidade e Território, Av. de Berna, 26 C, 1069-061, Lisboa. Ensaio original: 4-11-2022; ensaio revisto: 15-03-2024; aceite para publicação: 20-05-2024.

¹ Eis a sinopse do filme: “Em 1975 eles eram jovens e vinham de toda a Europa para trabalhar nas cooperativas de um Portugal revolucionário. Davam consultas médicas, faziam animação cultural, cuidavam de ovelhas e porcos, faziam a colheita da azeitona e do trigo. E à noite festejavam com os restantes cooperadores. Hoje, eles voltam para dramatizar essas memórias com os moradores locais nos velhos palacetes em ruína: cantam, dançam, dizem segredos, procuram a intimidade, trocam beijos e apelam à revolução sexual. *Estrangeiro, quer casar comigo? Sejam bem-vindos, camaradas!*”

habitual numa rodagem, a palavra-de-ordem “acção” para espoletar uma série de improvisações dos actores. Depois pronunciavam o “corta” para lhes darem conhecimento do momento em que terminava precisamente o “take” então filmado. Este grito de “acção” tinha uma forte significação simbólica, porque a base de toda a criação do filme *Prazer, Camaradas!* foi a acção ficcional despertada pela imaginação dos actores: através das acções ficcionais que lhes eram atribuídas, das palavras em movimento, do fluxo dos comportamentos, da interacção uns com os outros e da gestualidade, iam buscar à sua inteligência imaginativa e memória afectiva, blocos de acção significativos das suas vivências no período revolucionário. A acção ficcional, ou por outras palavras a dramatização, tornou-se assim o motor que mobilizava e espicaçava a memória, mesmo que esta tivesse laivos de efabulação e de reconstrução – sempre acreditámos, aliás, que aquilo que os nossos actores iam buscar ao fundo do poço da sua memória nunca eram verdades insofismáveis, nem factos remotos inalterados e autênticos, mas associações e fluxos de imagens em devir, que cruzavam o passado e o presente, entre aquilo que os actores foram e aquilo que são hoje. Não se tratava, portanto, de os actores acederem, num momento mágico, a uma caixa fechada de memórias intocáveis e fidedignas, que se abria com a chave da filmagem de um documentário.

Então o que é que provocava este movimento de imaginação incorporado nas acções ficcionais que se desenrolavam perante os nossos olhos? Vejamos, por exemplo, uma das cenas mais lúdicas de *Prazer, Camaradas!* Nela um actor que veste a pele de um cooperador (José Avelino) explica a um cooperador ex-exilado político em Itália (João Azevedo), como se comportavam mulheres e homens num baile realizado numa aldeia ribatejana, antes do 25 de Abril, e mesmo depois da irrupção revolucionária em 1974. Em primeiro lugar, a segregação espacial: os homens ficavam num dos lados da sociedade recreativa e as mulheres perfilavam-se no lado oposto. Uns frente aos outros. Os homens chamavam as mulheres para a dança, por gestos, um piscar de olhos, apelos orais, fosse de que maneira fosse. Um iam, outras mantinham-se no seu lugar.

Na cena em causa, o actor-cooperador passa entre os casais que bailam para os avisar que têm de conservar uma certa distância entre

os dois corpos. Nada de misturas acaloradas, proximidades suspeitas. Os casais respondem ao apelo do actor-cooperador, “porque as mães estão a ver”. Elas são as guardiãs da inocência e da virgindade das suas filhas. Os actores são então solicitados a entrar num jogo de imaginação: as mães não estão, de facto, a espiar as filhas, sentadas nas suas cadeiras, como antigamente.



Prazer, Camaradas! (2019)

Ou seja, é o corpo e o movimento dos actores – a acção ficcional num espaço cheio de significados (o espaço do baile, ou seja, a sociedade recreativa) – que faz erguer entre as personagens do documentário o fantasma das mães das raparigas casadoiras. Estão ausentes da sociedade recreativa local, mas continuam a provocar medo nas filhas já idosas, e a fazê-las entrar num jogo lúdico. Aliás, a acção brincada é essencial para derrubar barreiras emocionais e aceder às sensibilidades mais profundas dos actores. César Migliorin e Isaac Pipano têm sobre isto uma afirmação lapidar: “A brincadeira é a arena de atividade dedicada à improvisação das formas gestuais, um verdadeiro laboratório de formas de acção ao vivo”².

² César Migliorin, *Cinema de brincar* (Belo Horizonte, MG: Relicário, 2018), 146.

O jogo lúdico passou também por colocar os actores em *décors* que foram antigas casas senhoriais, umas ocupadas a seguir ao 25 de Abril, em 1975, outras bastante semelhantes a esses espaços aristocráticos em decadência que não foram ocupadas, mas que serviram de cenário adequado a este conjunto de encenações para *Prazer, Camaradas!* Como adereços, a direcção de decoração do filme colocou pósteres apelativos da época revolucionária nas paredes, bustos de Lenine e Marx, *bibelots* vários – lúdicos detonadores de imagens sensoriais. Em *Prazer, Camaradas!* a equipa não foi mera observadora dos sujeitos filmados, como se espera muitas vezes de quem filma um documentário; foi antes provocadora e instigadora da germinação e irrupção de memórias sensoriais. As cenas que propusemos aos nossos actores dramatizavam tanto tarefas atribuídas aos cooperadores, como momentos de lazer vividos depois do trabalho diário cooperativo em 1975/76: apascentar ovelhas; tratar dos porcos; lavar a roupa no tanque colectivo ou lavar a loiça após uma refeição na cooperativa; uma sessão de alfabetização; um baile; um serão cultural. Foi no interior destas cenas que se forjaram diálogos, silêncios, hesitações e gestualidades. Foi a partir da situação dramática proposta aos actores que germinaram os diálogos, os comportamentos e gestualidades, e não o contrário: ou seja, na maioria dos casos, não se propôs às personagens que decorassem linhas de diálogo para depois serem vocalizadas em acção, no intuito de serem filmadas.

Fisicalidade é outro conceito que ajuda a explicar o enfoque criativo do filme. A fisicalidade do actor entrava em interacção com a fisicalidade do espaço – e foi a partir da relação entre estas duas corporalidades que se construíram as cenas. Por outras palavras, quando os actores entravam nos antigos palacetes ocupados no Ribatejo, admiravam-nos pelo seu aspecto aristocrático, mas também pela sua decadência galopante – a ruína tornava-se intrigante, fascinante e interpeladora, assim como a *memorabilia* do 25 de Abril que povoava o espaço: os já referidos pósteres, os autocolantes, as bandeiras. Os fantasmas que habitavam estes espaços entravam assim em íntima convivialidade com as imaginações dos actores.

Não deixa de ser interessante que alguns manuais de inspiração anglo-saxónica³ dedicados à análise e ao ensino da representação do actor no cinema, ponham o acento tónico na acção como força mobilizadora de algo mais experiencial e vivaz: insuflar no actor uma vida imaginária significa colocá-lo sob o efeito da sua memória sensorial; por exemplo, através de um objecto ou da criação de uma situação dramática. Ou, por outras palavras, fazê-lo estabelecer associações a imagens pessoais e, sobretudo, para que tal suceda, há que se lhe atribuir acções.

Acções, memória corporal, situação dramática: embriões de vivacidade, da substancialidade e de uma “verdade” emocional que não se confunde com a vida mecânica e forçada que um actor tenta com visível afínco desempenhar, quando lhe são dadas indicações também elas mecânicas, como “dá mais energia aqui, eleva a voz acolá” ou “mantém um tom mais neutral nesta cena”. Como diz a professora de actores Judith Weston: “Assim que um actor tenta sentir algo, ou quando tenta produzir uma emoção sob demanda, ele se parece com um actor e não com uma pessoa real.” Ou ainda: “Se as transições do actor se ancoram na intelectualização, ao invés de experiência, elas serão telegrafadas ou antecipadas, e a interpretação se tornará forçada e mecânica. O actor recai naquilo que se chama «apontar», isto é, exibir à plateia a vida interior do personagem, ao invés de vivenciá-la.”⁴

Então, chegados a este ponto, importa perguntar de forma mais abrangente: como é que um corpo habita um espaço quando lhe é atribuída uma acção ficcional? Que gestualidade tem um corpo no espaço preparado para a dramatização das acções? Como entra em comunicação com outros corpos e outros espaços?

3 Estamos, sobretudo, a referir-nos ao livro de Judith Weston, *The Film Director's Intuition: Script Analyses and Rehearsal Techniques* (Studio City, CA: Michael Wiese Productions, 2003). Da mesma editora, tenha-se em conta um outro manual dedicado mais à realização: Steven D. Katz, *Film Directing: Shot by Shot – Visualizing from Concept to Screen* (Studio City, CA: Michael Wiese Productions, 1991).

4 Judith Weston, “Da direção por resultados”, 1996, disponível em <https://blog.karaloka.net/wp-content/uploads/2008/01/weston-traducao.pdf>, consultado a 22-10-2022.

A acção ficcional foi também um motor que engendrou alguns documentários do período revolucionário, temporalidade em que se ancora o filme *Prazer, Camaradas!*. Nem toda a produção documentária dessa altura foi vorazmente militante, seguindo uma linha didáctico-pedagógica⁵. Mesmo os filmes com uma *voz-off* expositiva e reverberante, e cuja montagem se organizava em torno de uma determinada argumentação ideológica, tinham momentos disruptivos de carácter mais observacional ou performativo⁶. Veja-se o exemplo de *Candidinha, ou a Ocupação de Um Atelier de Alta-Costura* (1975), de António de Macedo, produzido pela cooperativa Cinequanon: também aí a palavra-de-ordem dada às costureiras durante a rodagem do documentário foi “acção!”. Para o filme, elas foram desafiadas a vestir, e a desfilarem com roupas que tinham costurado para as senhoras da alta burguesia num espaço muito particular – uma divisão de acesso proibido às costureiras, onde as senhoras devidamente instaladas no conforto de um sofá, apreciavam os manequins vestidos que desfilavam para a sua avaliação pessoal. E então vemos as personagens em acção a tomarem o espaço e a gestualidade da manequim, já descontextualizada do seu sentido no período fascista.

5 Observe-se a este propósito o texto que a Cinemateca Portuguesa editou a propósito da militância de grande parte do cinema da época: “Do «cinema de Abril», apresentamos um conjunto significativo de filmes de registo mais militante, que simultaneamente documentavam e procuravam intervir no quotidiano do processo revolucionário em curso (PREC), muitos dos quais realizados coletivamente a partir de estruturas recém-criadas (Grupo Zero, Cinequipa, Cinequanon, etc.) e produzidos para ou pela televisão. Documentários que, dependendo da sua perspectiva e ambição, se aproximam frequentemente do registo da reportagem e que, se participam de uma vontade de «dar a voz ao povo», subordinam-na muitas vezes a um discurso marxista e à crença na necessidade de tudo explicar.” Estas considerações foram feitas no âmbito do “Ciclo 25 de Abril, Sempre | Parte I. O Movimento das Coisas”. <http://www.cinemateca.pt/programacao.aspx?ciclo=345&page=8>, consultado a 3-11-2022. Confrontar também o catálogo editado em 1984 – *25 de Abril Imagens* – em que, numa mesa-redonda com José Manuel Costa, Luís Krus, Jorge Molder, Osório Mateus, M. S. Fonseca, João Lopes e Rui Simões, se execra o cinema militante e se lamenta o quanto se perdeu a oportunidade do “cinema de Abril” captar a “energia” dos acontecimentos sem os subjugar a uma leitura imediata e linear.

6 Sigo aqui a classificação de tipos de documentário apresentada por Bill Nichols, *Introdução ao Documentário* (Campinas: Papirus Editora, 2005).



Candidinha ou a Ocupação de Um Atelier de Alta-Costura (1975)

Com a revolução e com a câmara na mão, a equipa de Macedo fez muito mais do que registar com naturalidade a realidade da ocupação do atelier, depois da fuga dos seus proprietários para o Brasil. Macedo colocou as costureiras a serem senhoras de si, ainda para mais, a violarem um espaço outrora sagrado e restrito. Elas revestiram-se de um poder que lhes tinha sido vedado. Foram introduzidas numa ficção que se configura como algo mais do que uma inocente brincadeira: era uma forma de dizer que estavam a derrubar os espartilhos daquilo que era factível, visível e pensável no seu mundo.

Macedo propõe às suas personagens uma ficção – o tal desfile das costureiras transformadas em belas manequins – que para alguns poderá constituir uma dissimulação falsa e excessiva, que afasta o documentário de uma representação acurada da realidade e que dispensa, por isso, interferências dramáticas exteriores ao fluxo da vida “em bruto” captada pela câmara. Mas se seguirmos o pensamento do filósofo Jacques Rancière, não faremos qualquer distinção entre, por um lado,

o trabalho político de ocupação levado a cabo pelas trabalhadoras e trabalhadores do atelier e, por outro lado, a irrupção daquele desfile criativo e ousado no filme.

Para Rancière, o trabalho político é também uma ficção, tal como a arte. Ambas são construções, partições. A palavra “ficção” deriva do latim *fictio*, *-onis*, “acção de modelar, formação, criação, invenção, suposição, hipótese”⁷. No dizer de Rancière, a política que “inventa sujeitos novos e introduz objetos novos e uma outra percepção dos dados comuns é também um trabalho ficcional. De igual modo, a relação da arte com a política não é uma passagem da ficção ao real, mas sim uma relação entre duas maneiras de produzir ficções”⁸. Política e arte; política e fazer um filme são ambos modos de produzir ficções. Ficções que estabelecem fronteiras sobre o que pode ser dito, feito e pensado. Por outras palavras, “a ficção não é a criação de um mundo imaginário oposto ao real. É antes o trabalho que opera *dissentimentos*, que modifica os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, alterando os quadros, as escalas ou os ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e a sua significação”⁹.

Em *Candidinha*, vamos encontrar as costureiras num espaço que não deveriam ocupar, a fazer o que não era expectável que fizessem, a ser algo até então improvável, e a construírem um filme com a equipa de António Macedo: a serem atrizes e protagonistas de um filme com as suas respectivas formas de produção e modulação de quem está sob a luz dos “holofotes”. A acção ficcional desencadeia, assim, novos universos de possíveis, com novas variáveis e formas de ser, pensar e ver. Insistamos, pois, no que está em causa: no filme *Candidinha* não há, por um lado, costureiras que vivem a realidade objectiva de ocupantes filmadas para um documentário e, por outro, personagens improvisadas que são colocadas a fazer de conta que são manequins vestidas com

7 “Ficção”, em *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, disponível em <https://dicionario.priberam.org/fic%C3%A7%C3%A3o>, consultado a 15-10-2022.

8 Jacques Rancière, *O Espectador Emancipado* (Lisboa: Orfeu Negro, 2010), 113.

9 Rancière, *O Espectador Emancipado*, 97.

roupas ricas. Não estamos perante a passagem de entidades reais que, pelo labor da câmara da equipa de Macedo, se transformam em entidades fictícias. Em todos os momentos, elas são atrizes implicadas na produção de uma acção revolucionária e na criação de personagens “ficcionalizadas”, enquanto projecções daquilo que desejavam fazer delas mesmas. Porque o que interessa não é a sua identidade real, mas as suas qualidades de personagens em construção. Elas são tanto atrizes de um filme como atrizes de uma revolução. Como dizia Gilles Deleuze:

O que o cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem, real ou fictícia, através de seus aspectos objetivos e subjetivos. É o devir da personagem real quando ela própria se põe a “ficcionalizar”, quando entra “em flagrante delito de criar lendas”, e assim contribui para a invenção de seu povo¹⁰.

Um outro documentário da época faz um esforço de ficcionalização muito sintomático do que é ocupar com a palavra e o corpo um espaço privado antes interdito. Em *Pela Razão Que Têm* (1976), filme de José Nascimento, vemos como na localidade de Quebradas, no Ribatejo, um grupo de trabalhadores rurais ocupa uma quinta. Parte deste movimento é dado pelo filme de Nascimento, através da transformação dos ocupantes em actores que dramatizam a relação patrão/empregados; senhor da terra/ocupantes.

Num dos planos iniciais do filme, um ocupante faz o papel do patrão, de costas para a câmara, com as mãos atrás das costas. De frente para ele, um conjunto de trabalhadores apresenta várias reivindicações. Um deles recorda que veio à quinta pedir para ser pago pelas colheitas feitas, para matar a fome aos filhos. O patrão recusa-o e ameaça mandá-lo prender. “Porque é que o senhor me quer meter na prisão?” – pergunta o trabalhador. Depois o filme transporta-nos para um grande plano do ocupante que coloca ainda mais questões – porque é que o “senhor” o advertiu de que o

10 Gilles Deleuze, *A Imagem-Tempo – Cinema 2* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2005), 183.

ia levar ao tribunal de Rio Maior com o fundamento de que não tinha pago as rendas de 1968 e 1969? O actor-patrão vira-se então para a câmara, na mesma grandeza do plano que abriu a cena e diz que lhe convinha mais mandar “para a rua” todos os rendeiros e alugar a terra a um só trabalhador rural. “Com este povo, é natural, não se aprende nada”, remata o patrão.

Nesta sequência inicial, o filme de Nascimento procura assim explorar as dissensões entre os sujeitos da história, numa dramatização que provoca os actores revolucionários a serem simultaneamente os actores da ficção que contam essa revolução. A presença da câmara e da equipa permite-lhes *performatizarem* as suas razões e assim exercitarem novos modos de acção colectiva e formarem comunidade.

O que têm em comum todos estes filmes de que temos vindo a falar? Não uma forma neutral de registar a realidade como algo apartado da ficção, mas antes como uma maquinaria que se põe a ficcionar para reconfigurar aquilo que é dado como real.

Dizia Thomas Harlan sobre a sua acção em Portugal ou sobre aquilo que se poderia caracterizar como a sua “missão filmica” em Portugal: “Tu tornas-te realizador da realidade, não de um filme”¹¹. “Trata-se de utilizar os meios do cinema para intervir num processo histórico”¹² e fazer das personagens actores históricos; actores de um filme e simultaneamente actores de uma revolução. Em *Prazer, Camaradas!* os actores brincam com a memória e com aquilo que foram e são, como interagem; como se definem enquanto homens e mulheres que experimentam novas formas comunitárias, sujeitos com poder, mas também sujeitos subjugados, sujeitos de prazer, mas também sujeitos estrangeirados que se estranham nas suas diferenças culturais e, ao mesmo tempo, se unem num mesmo conjunto de acções.

Estas brincadeiras nunca são equivalentes às chamadas reconstituições no documentário. Em *Prazer, Camaradas!* *prefiro chamar dramatizações e não reconstituições ao trabalho que os meus generosíssimos actores fazem em cena*. A ideia de reconstituição tem qualquer coisa de equivocado, que corres-

11 José Manuel Costa, “Torre Bela ou a conquista da palavra”, 2012, texto no prelo.

12 Costa, “Torre Bela ou a conquista da palavra”.

ponde a uma série de indicações dadas ao actor: “faça tal e qual como era”; “seja fiel ao passado”; ou “copie no presente o que era feito no passado”, como se o filme se tratasse de um espelho. Ao invés, o que se experimenta nestas dramatizações são fortíssimas negociações entre passado e presente, muitas vezes induzidas pela equipa de filmagens e o realizador: “fazer uma coisa fazendo História – “faire une chose en faisant de l’Histoire”, ou “não sou o iniciador da História, mas alguém que a provoca pela maneira de agir”, como dizia Thomas Harlan em entrevista a José Manuel Costa¹³. Bill Nichols refere-se ao vasto conjunto de “reconstituições, reconstruções ou reencenações” em que o cinema se põe a maquinar o passado “de determinada forma. São formas construídas, povoadas por figuras, animadas por movimento, algo que tem uma estrutura narrativa, uma história para se contar, embora pequena, e algo que geralmente nos engaja emocionalmente”¹⁴. Ressalta o que há de fantasmático neste movimento e mesmo quando fala sobre dramatização nunca o faz com a propriedade e a eloquência de Joshua Oppenheimer ao referir-se ao trabalho que levou a cabo no seu filme *The Act of Killing* (2012), uma performatização de actos sanguinários perpetrados por indonésios contra os seus conterrâneos acusados de serem comunistas. Afirma Oppenheimer:

E, de certa forma, acho que reencenação é a palavra errada para o que se vê em qualquer um dos meus filmes. Sou tão culpado por usar esta palavra quanto qualquer outro, mas tentei mudá-la para dramatização, porque acho que estamos precisamente a ver a dramatização das fantasias, roteiros e histórias atuais que os perpetradores dizem a si próprios, para que possam viver pacificamente consigo mesmos¹⁵.

13 Costa, “Torre Bela ou a conquista da palavra”.

14 André Bonotto, “Bill Nichols fala sobre documentário: vozes e reconstituições”, *Doc On-line* 6 (Agosto de 2009): 255, disponível em http://www.doc.ubi.pt/06/entrevista_andre_bonotto.pdf, consultado a 8 de Julho de 2023; Bill Nichols, “Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject”, *Critical Inquiry* 35, n.º 1 (2008): 72.

15 Dana Stevens, “It’s as Though I’m in Germany 40 Years after the Holocaust, but the Nazis Are Still in Power. A Conversation with Joshua Oppenheimer about How to Make an *Effective* Documentary about Genocide”, *Slate*, 17 de Julho de 2015, disponível em: <https://slate.com/culture/2015/07/joshua-oppenheimer-interview-the-director-of-the-look-of-silence-and-the-act-of-killing-on-his-extraordinary-documentaries-about-the-indonesian-genocide.html>, consultado a 15 de Março de 2024.

Neste aspecto, parece-me que a problematização de Nichols não tira todas as consequências daquilo que descreve como vivificação: “É isso o que creio ser a sua grande realização: reconstituições dão-nos uma vivificação do que aconteceu no passado”¹⁶. Preferindo chamar dramatização à reconstituição, eu diria que a dramatização inventa um novo futuro para os actores do documentário e também para os seus espectadores: joga com o trauma de quem os actua e os vê, opera uma catarse e, muitas vezes, coloca-os a todos num lugar muito diferente daquele em que estavam, enquanto “reconstituintes” de um quadro documental.

Por outra palavras, a *actuação* das personagens no presente põe em funcionamento o que somos hoje neste movimento de perceber o passado e coloca o passado como imagem moldável a representar o que somos hoje. As dramatizações criam uma outra verdade que não aquela que foi forjada no passado, remetem sempre para outra coisa que não uma transposição ou tradução de eventos passados.

Ao invés, apontam para o presente imaginado, provocado, o que somos hoje em movimento com o passado que carregamos na nossa memória. No meio das dramatizações de *Prazer, Camaradas!*, os actores colocam em marcha a sua imaginação empática, ou seja, a adopção do ponto de vista sobre si próprios em acção num 25 de Abril sonhado, ou sobre as acções de outros revolucionários que tinham lugar cativo no seu repertório da memória da revolução. As observações de outros em acção revolucionária criam ciclos de afecções emocionais, em termos de diálogos, confissões, comportamentos variados, canções de roda, etc. – viver acontecimentos “cinematografados”. Em *Prazer, Camaradas!*, busca-se imaginar os detalhes sensoriais de uma vida reinventada a partir de dados do que foi e é a revolução. Num dos episódios do filme em que se *re-actua* uma sessão de planeamento familiar, uma mulher conta como se separou do seu marido, por este apenas querer o prazer sexual exclusivamente para si próprio e tratar a parceira com violência. Diante da câmara, a mulher diz-se liberta desse homem, pois tem um novo namorado com o qual o sexo é muito satisfatório. O evento “sessão

16 Bonotto, “Bill Nichols fala sobre documentário”, 262

de planeamento familiar” é catártico, afirmativo, empoderador! A denominação de reconstituição não chega para condensar tudo o aconteceu na rodagem desta cena de uma sessão de planeamento familiar. Houve muito mais que excedeu esse limitado e restrito conceito – houve a criação de uma nova realidade, de um novo “fato” que a personagem vestiu.

Em *Candidinha* performatiza-se a reinvenção do passado, projectando-se acções para um futuro sonhado, no caso, uma vida sem padrões, uma empresa em autogestão permanente, com condições de igualdade para todos os trabalhadores. Estas personagens acreditam então na importância de serem filmadas em acção, como contributo para uma história em constante construção. Todos podem ser potencialmente actores de um filme e também da História. Ficam impressos na película, como uma comunidade em puro estado de reinvenção, sempre em reconstrução.

Ora, isto é o inverso do que afirmou um jornalista da SIC, José Gomes Ferreira, no aniversário dos 30 anos de existência da operadora, onde trabalha: para ele, a SIC foi a estação a demonstrar quem é o “povo”, a acolhê-lo e a dar-lhe voz, pela primeira vez em muito tempo, como se tal nunca sucedera antes na história da TV ou das imagens em movimento. Com esta afirmação condenou ao esquecimento anos e anos de vivência cinematográfica de comunidades distribuídas pelo país em acção, a revoltarem-se, a refazerem-se, a repensarem-se em imagens em movimento, quer seja na TV, quer seja no cinema¹⁷. Este tipo de juízo enfatizado faz cair num buraco negro, centenas de horas de filmes por evocar e resgatar em que o “povo” (português) se ficciona e se projecta em plena transformação e não num *reality show* ou num telejornal de um canal televisivo, que o submete a padrões de produtos audiovisuais, com a finalidade de criar audiências exponenciais.

¹⁷ Veja-se a este propósito o Arquivo RTP com os seus documentários relativos ao período revolucionário. Mesmos os documentários mais militantes e enviesados apresentam várias perspectivas do povo em diversas situações, a quem é dada a palavra sobre a educação, a habitação, as mentalidades, etc.

BIBLIOGRAFIA

Bonotto, André. “Bill Nichols fala sobre documentário: vozes e reconstituições”. *Doc On-line* 6 (Agosto de 2009): 250-263. Disponível em http://www.doc.ubi.pt/06/entrevista_andre_bonotto.pdf. Consultado a 8 de Julho de 2023.

Costa, José Manuel. “Torre Bela ou a conquista da palavra”. Texto no prelo. 2012.

Deleuze, Gilles. *A Imagem-Tempo – Cinema 2*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

Katz, Steven D. *Film Directing: Shot by Shot – Visualizing from Concept to Screen*. Studio City, CA: Michael Wiese Productions, 1991.

Miglorin, César. *Cinema de Brincar*. Belo Horizonte, MG: Relicário, 2018.

Nichols, Bill. “Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject”. *Critical Inquiry* 35, n.º 1 (2008): 72-89.

Nichols, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas: Papyrus Editora, 2005.

Rancière, Jacques. *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

Stevens, Dana. “It’s as Though I’m in Germany 40 Years after the Holocaust, but the Nazis Are Still in Power. A conversation with Joshua Oppenheimer about How to Make an *Effective* Documentary about Genocide.” *Slate*, 17 de Julho de 2015. Disponível em: <https://slate.com/culture/2015/07/joshua-oppenheimer-interview-the-director-of-the-look-of-silence-and-the-act-of-killing-on-his-extraordinary-documentaries-about-the-indonesian-genocide.html>. Consultado a 15 de Março de 2024.

Weston, Judith. *The Film Director’s Intuition: Script Analyses and Rehearsal Techniques*. Studio City, CA: Michael Wiese Productions, 2003.

Weston, Judith. “Da direção por resultados”. 1996. Disponível em <https://blog.karaloka.net/wp-content/uploads/2008/01/weston-traducao.pdf>. Consultado a 22 de Outubro de 2022.

Referência para citação:

Costa, José Filipe. “O corpo do 25 de Abril: a provocação, a dramatização e a catarse da memória no cinema”. *Práticas da História, Journal on Theory, Historiography and Uses of the Past*, n.º 18 (2024): 327-341. <https://doi.org/10.48487/pdh.2024.n18.31211>.