

**O dissenso na narrativa histórica:  
O 25 de Abril em *Juventude em  
marcha* (2006) e o 11 de Março em  
*Cavalo dinheiro* (2014)**

---

**Patrícia Sequeira Brás**

*Práticas da História*, n.º 18 (2024): 299-326

[www.praticasdahistoria.pt](http://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.

## Patrícia Sequeira Brás

### O dissenso na narrativa histórica: O 25 de Abril em *Juventude em marcha* (2006) e o 11 de Março em *Cavalo dinheiro* (2014)

---

Neste artigo, pretendo analisar a forma como os discursos dominantes sobre acontecimentos recentes da história portuguesa, concretamente o 25 de Abril de 1974 e o 11 de Março de 1975, são questionados em dois filmes de Pedro Costa: *Juventude em marcha* (2006) e *Cavalo dinheiro* (2014), respetivamente.

Para além dos elementos discursivos, o ensaio propõe também uma análise dos procedimentos formais nos dois filmes de Costa através dos quais a narrativa consensual do 25 de Abril e do Processo Revolucionário em Curso (PREC), assim como os seus discursos emancipatórios, são questionados.

Conclui-se que ambos os filmes sugerem que outras histórias estão ainda por atualizar, pondo em causa o consenso da narrativa histórica e, desta forma, gerando dissenso; impedindo, assim, a cristalização da narrativa emancipatória do acontecimento histórico e do subsequente período revolucionário.

Keywords: 25 de Abril de 1974; 11 de Março de 1975; Pedro Costa; narrativa histórica; dissenso.

---

### Dissent in the Historical Narrative: The Carnation Revolution in *Colossal Youth* (*Juventude em marcha*, 2006) and the Coup of 11 March 1975 in *Horse Money* (*Cavalo dinheiro*, 2014)


In this article, I intend to analyze the way in which the dominant discourses about recent events in Portuguese history, specifically the 25 April 1974 and the 11 March 1975, are questioned in two films by Pedro Costa: *Colossal Youth* (2006) and *Horse Money* (2014), respectively. In addition to the discursive elements, the essay also proposes an analysis of the formal procedures in Costa's two films through which the consensual narrative of the 25 April and the Revolutionary Process in Course (PREC), as well as their emancipatory discourse, are questioned. It is concluded that both films suggest that other stories are yet to be actualised, calling into question the consensus of the historical narrative and, in this way, generating dissent; thus preventing the crystallization of the emancipatory narrative of the historical event and the subsequent revolutionary period.

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

# O dissenso na narrativa histórica: O 25 de Abril em *Juventude em marcha* (2006) e o 11 de Março em *Cavalo dinheiro* (2014)

Patrícia Sequeira Brás\*

Neste artigo pretendo analisar a forma como os discursos dominantes sobre acontecimentos recentes da história portuguesa – concretamente, o 25 de Abril de 1974 e o 11 de Março de 1975 – parecem ser questionados em dois filmes de Pedro Costa: *Juventude em marcha* (2006) e *Cavalo dinheiro* (2014), respetivamente. Em *Juventude em marcha*, o diálogo entre duas personagens alude à Revolução dos Cravos, acabando implicitamente por questionar a narrativa consensual, assim como o seu discurso emancipatório<sup>1</sup>. Já em *Cavalo dinheiro*, o 11 de Março é mencionado de forma explícita, mas, tal como no filme anterior, os diálogos entre os personagens revelam também que os mesmos foram excluídos da experiência emancipatória da revolução. Contudo, este ensaio pretende ir para além dos elementos discursivos do filme, propondo também uma análise dos procedimentos formais nas imagens através dos quais estes discursos são questionados. Um dos procedimentos formais comuns no cinema de Pedro Costa consiste na utilização do

\* Patrícia Sequeira Brás (patricia.sequeira.braz@gmail.com).  <https://orcid.org/0000-0002-4756-1150>. Centro de Estudos Interdisciplinares – CEIS20, Rua Filipe Simões 33, 3000-186 Coimbra, Portugal. Artigo original: 3-01-2024; artigo revisto: 29-5-2024; aceite para publicação: 5-6-2024.

<sup>1</sup> A narrativa consensual e normativa deste acontecimento histórico tende a transformá-lo num processo de transição entre ditadura e democracia parlamentar, reconhecendo o processo revolucionário em curso como um “excesso”. Contudo, é nos testemunhos e na historiografia do processo revolucionário, no período que corresponde ao tempo entre o 25 de Abril e o 25 de Novembro, que encontro uma narrativa emancipatória.

enquadramento como forma de destacar a existência do fora de campo, particularmente no caso de *Juventude em marcha*. *Cavalo dinheiro* e o seu último filme, *Vitalina Varela* (2019), revelam, pelo contrário, uma maior inclinação para uma estrutura narrativa, ainda que fragmentada, próxima de Hollywood<sup>2</sup>. Nestes dois últimos filmes, apesar do contínuo recurso à relação dialética entre enquadramento e fora de campo, a sombra surge, através do uso do *chiaroscuro*, muitas vezes como alternativa ao fora de campo.

### ***Juventude em marcha***

*Juventude em marcha* é o último filme da trilogia dedicada ao Bairro das Fontainhas, na qual *Ossos* (1997) e *No quarto de Vanda* (2000) estão incluídos. No filme, Ventura é um velho cabo-verdiano que se encontra incluído no processo de realojamento do Bairro das Fontainhas para um novo bairro municipal, o Casal da Boba, ambos situados na periferia de Lisboa. Ventura deambula entre os dois bairros, mas também entre o passado e o presente, na tentativa de rememorar as suas memórias pessoais de imigrante e pedreiro na década de 1970, assim como de adiar o realojamento e destruição do bairro e comunidade das Fontainhas..

Em *Juventude em marcha*, no final da sequência filmada no Museu Calouste Gulbenkian, Ventura e o filho, segurança no museu, conversam no jardim do museu. Sentado no anfiteatro, Ventura conta que chegou a Portugal a 19 de agosto de 1972, período no qual o país vivia em ditadura; acrescentando que caiu de um andaime enquanto trabalhava no museu. Ao contar a sua história, Ventura aponta para o exterior do enquadramento da imagem, indicando o local onde caiu, e expondo assim a existência do fora de campo (fig. 2). Como este fora de campo não é justificado, o local da sua queda permanece fora da representação visual. Desta forma, o fora de campo ganha uma dimensão temporal, para além da sua óbvia dimensão espacial, na qual podemos

2 Jacques Rancière, “Two Eyes in the Night: Pedro Costa’s *Vitalina Varela*”, *Sabzian*, 14 de outubro de 2020, disponível em: <https://sabzian.be/text/two-eyes-in-the-night>.

inscrever a experiência anedótica de Ventura na narrativa histórica do pré-25 de Abril.

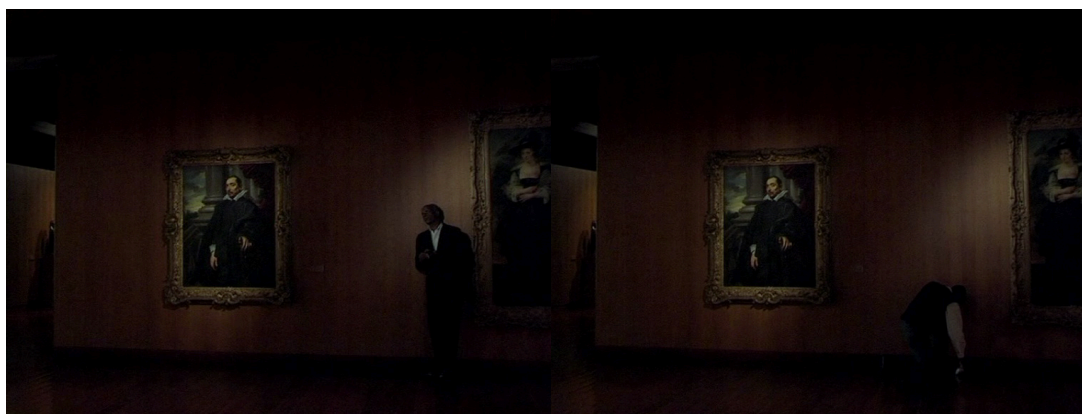
A referida cena significa mais do que uma anedota pessoal de Ventura, permitindo a contextualização das cenas e sequências posteriores, nas quais Ventura aparece com uma ligadura na cabeça. A transição desta cena para a seguinte, na qual observamos Ventura com uma ligadura, representa o único marcador temporal existente em *Juventude em marcha*, ao mesmo tempo que confirma a coexistência de diferentes temporalidades na narrativa do filme. A ligadura na cabeça de Ventura identifica a distinção entre um passado e um presente, sinalizando assim, retrospectivamente, que certas cenas são *flashbacks*.



Figuras 1 e 2: *Juventude em marcha* (00:43:51 e 00:47:04, respetivamente)

No gesto de Ventura, ao apontar para o fora de campo, insurge um passado que permanece ausente do campo de representação. A queda é, no entanto, localizada cronologicamente através do diálogo, no qual Ventura faz referência à data da sua chegada a Portugal – 19 de agosto de 1972 – inserindo a sua história pessoal na história do imperialismo português. Em 1972, Portugal vivia sob um regime ditatorial que travava uma série de guerras coloniais contra os movimentos de libertação nacional em Angola, Moçambique e Guiné-Bissau. Embora esta informação não seja fornecida no filme, a audiência que tenha algum conhecimento acerca da história colonial portuguesa reconhece a personagem de Ventura como imigrante de Cabo Verde, então colónia portuguesa, e a sua posição social.

Esta referência cronológica contextualiza historicamente esta ocorrência pontual, mas como a queda do andaime e a sua participação como operário na construção do museu permanece fora dos limites do enquadramento da imagem, considero que formalmente a cena resiste a ser convertida em representação. O fora de campo funciona como um procedimento reflexivo que permite uma contingência interpretativa. Esta memória do passado é mencionada no diálogo entre as personagens mas, não sendo visualmente representada, a cena parece sugerir que o papel de Ventura, como pessoa colonizada e trabalhador da construção civil, permanece não-inscrito na narrativa histórica.

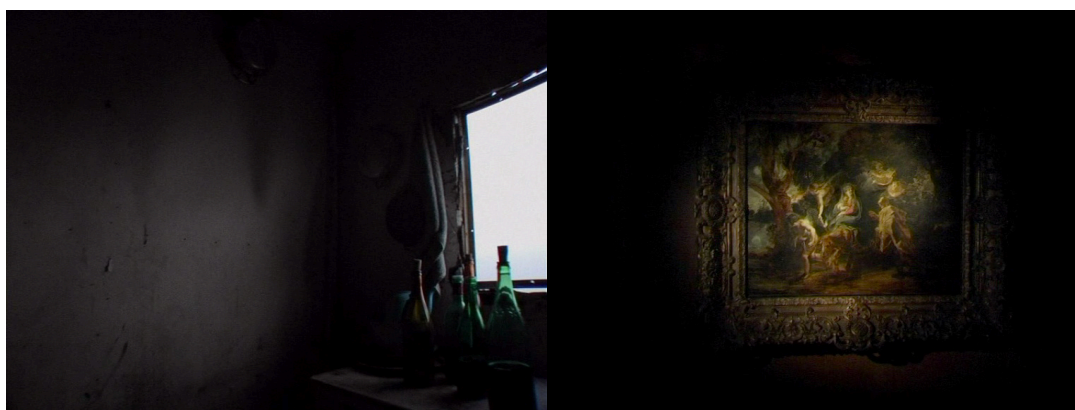


Figuras 3 e 4: *Juventude em marcha* (00:40:47 e 00:41:18)

Numa sequência anterior (figs. 3 e 4), o filho de Ventura e segurança no Museu Calouste Gulbenkian limpa os vestígios deixados por Ventura. De acordo com esta cena, podemos inferir que, apesar de Ventura ter trabalhado na sua construção, ele não tem lugar no espaço do museu. A cena posterior, que decorre no jardim da Gulbenkian (figs. 1 e 2), possibilita o reconhecimento do papel de Ventura na construção do museu no início da década de 1970, mas também reitera a sua exclusão, proposta pela sugestão do fora de campo. A sugestão de que algo permanece fora dos limites do enquadramento desautoriza a representação, mas também implica que algo mais pode ser incluído, algo que escapa à representação visual.

Quando Ventura aponta para um espaço fora do plano, o seu gesto permite a contingência da interpretação, afetando a economia

da narrativa ficcional. Assim sendo, o fora de campo representa uma presença espectral de um acontecimento que ocorreu no passado. Ao mencionar a data da sua chegada, Ventura acaba por contextualizar historicamente a ocorrência de um acontecimento anedótico e pessoal. Ao indicar a existência de um espaço e de um tempo que permanecem fora da representação visual, o seu gesto parece oferecer a possibilidade da sua inscrição na narrativa histórica. É, pois, a presença do fora de campo que potencia esta inscrição, sugerindo que algo está por atualizar, quando algo permanece fora do campo visual.



Figuras 5 e 6: *Juventude em marcha* (00:40:06 e 00:40:07, respetivamente)

Para além do uso do fora de campo, Costa parece recorrer também à repetição como procedimento formal do filme; isto é, na composição dos planos e na relação entre cenas. Os elementos de cada plano e a relação entre cada cena ou sequência afetam a estrutura geral do filme e estabelecem Ventura como agente ativo, ainda que desinteressado, na narrativa do filme. Na sequência do museu, esta repetição é apresentada como uma analogia, através da equivalência e, simultaneamente, não-equivalência entre Ventura e as figuras das pinturas e entre o espaço do museu e a barraca onde Ventura e Lento vivem.

Segundo Jacques Rancière, a inadequação de Ventura é sobretudo salientada na transição entre a cena em que Ventura e Lento estão dentro da barraca e a sequência posterior dentro do museu. A mudança

abrupta de cenário sugere uma analogia entre a imagem das garrafas junto à janela da barraca, evocando pinturas de natureza-morta (fig. 5), e as pinturas nas paredes do museu (fig. 6)<sup>3</sup>.

Referindo-se ao poema “Perguntas de um trabalhador que lê” (1935), de Bertolt Brecht<sup>4</sup>, Rancière compara Ventura ao escravo “que construiu Tebas com sete portas”, mas à qual lhe é negado acesso (tradução minha)<sup>5</sup>. Neste poema, Brecht desafia a glorificação de indivíduos e a forma como trabalhadores, soldados e escravos são frequentemente ignorados pela história. Da mesma forma que Ventura é excluído do espaço cultural e social do museu, apesar de ter trabalhado na sua construção. Esta exclusão é reiterada na conversa com o filho no jardim do museu. Desta forma, Ventura narra não apenas a sua história pessoal, mas também a história coletiva dos trabalhadores que contribuíram para a construção do museu, aos quais é negado o acesso. Ainda assim, para Rancière, a “relação entre a arte de Costa e a arte do museu vai além de uma simples demonstração da exploração do trabalho ao serviço da estética, da mesma forma que a figura de Ventura consegue ir além da representação de um trabalhador privado dos frutos do seu trabalho” (tradução minha)<sup>6</sup>.

De acordo com Rancière, os filmes de Pedro Costa dizem respeito ao “destino dos explorados, daqueles que vieram das antigas colónias africanas para trabalhar nas obras portuguesas”; contudo, isto não é suficiente para tornar uma “arte política” (tradução minha)<sup>7</sup>. A arte necessita de tornar essa “situação inteligível” de maneira a produzir “formas de consciência e emoções que a modifiquem” (tradução minha)<sup>8</sup>. Embora o antagonismo social implícito no gesto de segurança seja significativo, não é, por si só, suficiente para justificar a política dos seus filmes. Apesar de importantes, os predicados sociais são insuficientes para tornar a arte política.

3 Jacques Rancière, *Intervals of Cinema* (Londres e Nova Iorque: Verso, 2014), 130.

4 Bertolt Brecht, “Questions from a Worker Who Reads” (23 de dezembro de 1935), disponível em: <https://www.marxist.com/questions-from-a-worker-who-reads.htm>.

5 Rancière, *Intervals of Cinema*, 132.

6 Rancière, *Intervals of Cinema*, 132.

7 Rancière, *Intervals of Cinema*, 127.

8 Rancière, *Intervals of Cinema*, 127.



Os filmes de Costa recusam a apreciação da realidade dos bairros sociais; pelo contrário, parecem questionar os pressupostos sociais dessa realidade. A arte é, muitas vezes, entendida como política quando é capaz de expor as causas e os efeitos de uma situação social. Mas nem *Juventude em marcha* nem *Cavalo dinheiro* pretendem denunciar o antagonismo social ou contextualizar as causas e efeitos do aparecimento dos bairros de lata na periferia de Lisboa, pelo menos de forma explícita, uma vez que, segundo Rancière, os filmes recusam inscrever estes bairros “na paisagem do capitalismo em mutação” (tradução minha)<sup>9</sup>.

O cinema de Costa é austero, desprovido do aparato cinematográfico habitual (incluindo atores profissionais). Os seus procedimentos formais expõem a fronteira entre realidade e ficção, ao mesmo tempo que ultrapassam essa mesma distinção. E por isso, na sua análise, Rancière afirma que a política da estética de Costa está enraizada na sua rejeição do antagonismo social, convencionalmente retratado nos filmes militantes, optando por apresentar “uma poética muito mais complexa” que consiste numa relação de “trocas, correspondências e deslocamentos”<sup>10</sup>. A analogia entre as garrafas na janela da barraca e as pinturas nas paredes do museu resulta numa expressão da “política da estética” (tradução minha)<sup>11</sup>. Esta analogia acaba por destacar a distinção entre dois lugares distintos: o bairro das Fontainhas e o museu, ao mesmo tempo que recusa postular uma relação de oposição ou antagonismo entre ambos. Trata-se, portanto, de uma analogia que sobrepõe espaços sociais distintos; da mesma forma que a performance dramática das personagens de Costa, que aparentam representar-se a si próprios<sup>12</sup>, revela uma não-correspondência entre atores e personagens, assinalando a distinção “entre dois termos contraditórios que definem o sujeito”, ao invés da distinção entre sujeitos (tradução minha)<sup>13</sup>.

9 Rancière, *Intervals of Cinema*, 128.

10 Rancière, *Intervals of Cinema*, 130.

11 Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible* (Londres e Nova Iorque: Continuum, 2004).

12 O ator Ventura interpreta a personagem Ventura, da mesma forma que as atrizes Vanda e Vitalina interpretam personagens com os mesmos nomes, contribuindo com as suas histórias pessoais para a construção narrativa dos filmes.

13 Jacques Rancière, *Dissensus: On Politics and Aesthetics* (Londres e Nova Iorque: Continuum, 2010), 29.

Desta forma, Rancière defende que a sequência dentro do museu oferece uma “rutura com a distribuição do sensível”, ao invés de confirmar uma “disposição” social (tradução minha)<sup>14</sup>. Apesar de reconhecermos os predicados sociais – moradores de bairros latas, trabalhadores da construção civil, imigrantes originários dos territórios colonizados –, estes predicados vão para além do óbvio. Esta analogia é uma operação que se manifesta em composições muitas vezes duplicadas que sustentam, simultaneamente, a equivalência e a não-equivalência entre Ventura e as figuras das pinturas, bem como entre os quadros no museu e as garrafas na janela da barraca.

Contudo, na cena no jardim, é o fora de campo que salienta e problematiza a não-inscrição de Ventura na narrativa histórica, assim como o seu deslocamento; desta forma, a referida cena, em particular, consegue ir além da mera distinção entre espaços sociais e/ou figuras representadas. Por essa razão, reconheço aqui um gesto político porque, mesmo que Ventura permaneça excluído, a indicação do fora de campo possibilita a inscrição da personagem na narrativa histórica, mesmo que virtualmente<sup>15</sup>. Este procedimento torna-se evidente numa cena em que Ventura e Lento comentam o golpe de Estado de 1974 – a Revolução dos Cravos – através dos aspetos formais da imagem e do diálogo articulado entre os dois homens.

## 25 de Abril de 1974

O 25 de Abril, também designado por Revolução dos Cravos, foi um golpe militar liderado por jovens oficiais do Movimento das Forças Armadas que depôs o regime ditatorial de Marcello Caetano<sup>16</sup>. A demo-

14 Rancière, *Dissensus*, 30.

15 Esta conceção de *virtual* (em oposição a *atual*) deriva de Gilles Deleuze. Deleuze recupera esta terminologia da filosofia de Henri Bergson, defendendo que a imagem real/*atual* é “sempre um presente”, mas um presente que passa (tradução minha). Ver Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image* (Londres: Continuum, 2005), 76. A imagem é simultaneamente presente e passado. Deste modo, as imagens *atuais* e *virtuais* coexistem, tal como o passado e o presente. Por sua vez, a imagem mental é uma imagem virtual que é “atualizada ou em processo de atualização” na mente da possível espectadora. Ver Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image* (Londres: Continuum, 2005), 77.

16 Ricardo Noronha e Luís Trindade, “1974”, in *Portugal, uma retrospectiva 2022-1910*, dir. Rui Tavares (Lisboa: Tinta-da-china, 2022), 317.

cracia portuguesa é, pois, “consequência do golpe militar e revolução social” (tradução minha).<sup>17</sup> Este período revolucionário, conhecido pelo acrónimo PREC<sup>18</sup>, chegaria ao fim a 25 de novembro de 1975<sup>19</sup>.

As narrativas do 25 de Abril, do 25 de Novembro e até mesmo do período revolucionário são ainda hoje disputadas pelas diferentes fações político-partidárias; sendo essa disputa expectável, pois as narrativas são sempre condicionadas pelo posicionamento ideológico dos seus interlocutores. Como em todos os acontecimentos revolucionários, nem os próprios agentes, neste caso os militares, poderiam prever o desenrolar dos acontecimentos e, por isso, foi pedido à população que não saísse de casa, pedido esse que foi ignorado por muitos portugueses que saíram à rua para se juntarem ao MFA<sup>20</sup>. Ao mesmo tempo, houve também quem vivesse este acontecimento “com angústia”<sup>21</sup>. Contudo, a interpretação de que o processo de transição da ditadura para a democracia foi encetado pelo golpe militar perpetrado a 25 de abril de 1974 é consensual. Acrescentaria ainda que a circunscrição simbólica do 25 de Abril como catalisador da instituição da democracia representativa é a narrativa dominante e consensual deste importante acontecimento histórico.

Segundo autores como Ricardo Noronha e Luís Trindade, “a liberdade – e a democracia – fazem parte do código genético da revolução”; por essa razão, “é perfeitamente legítimo que aqueles que entendem a liberdade – incluindo as formas específicas que constituem o nosso presente de democracia parlamentar e neoliberalismo económico – como o valor fundamental da política se revejam no desfecho do PREC”<sup>22</sup>.

17 Manuel Loff, “Dictatorship and Revolution: Socio-Political Reconstructions of Collective Memory in Post-Authoritarian Portugal”, *Culture & History Digital Journal* 3, n.º 2 (dezembro de 2014): 3, <http://dx.doi.org/10.3989/chdj.2014.017>.

18 Processo revolucionário em curso. “Convenientemente convertido em acrónimo, a expressão [...] adquiriu uso corrente a partir de março de 1975, quando o Movimento das Forças Armadas decidiu criar o Concelho da Revolução e encetar uma transição para o socialismo”. Noronha e Trindade, “1974”, 226.

19 Loff, “Dictatorship and Revolution”, 3; Noronha e Trindade, “1974”, 227.

20 Noronha e Trindade, “1974”, 242.

21 Referência ao relato de Jaime Nogueira Pinto, na altura jovem militante da extrema-direita. Ver Noronha e Trindade, “1974”, 253.

22 Noronha e Trindade, “1974”, 239.

Manuel Loff defende igualmente que, depois do PREC, um segundo momento cronológico emergiu, reconhecido pelo discurso político hegemónico como “normalização democrática” (tradução minha)<sup>23</sup>.

Em *Juventude em marcha*, o 25 de Abril é mencionado de forma discreta – sendo unicamente referido como golpe de Estado – nos relatos de Ventura e Lento; e, talvez por isso, a cena permita uma reinterpretação da narrativa do acontecimento revolucionário. A cena em discussão abre o sentido da narrativa histórica ao sugerir uma discordância ou, na conceção de Rancière, um dissenso. Isto significa que outras histórias e interpretações poderão derivar da experiência do mesmo acontecimento revolucionário.



Figuras 7 e 8: *Juventude em marcha* (01:47:39 e 01:48:41, respetivamente)

O 25 de Abril está implícito no diálogo entre Ventura e Lento, sem que haja qualquer contextualização histórica ou social; contudo, a cena está configurada de forma a sugerir que ambos os personagens estão distantes de um acontecimento – o golpe de Estado – enquanto este decorre. Na cena analisada (figs. 7 e 8), Ventura e Lento são enquadrados pela janela da baraca com a câmara do lado de fora numa composição de médio plano. Os elementos formais da cena implicam que eles estão a comentar acerca do que está a acontecer fora do enquadramento, o diálogo entre os dois reforça que ambos se sentem excluídos desse mesmo acontecimento.

<sup>23</sup> Loff, “Dictatorship and Revolution”, 4.

A Revolução de 25 de Abril desencadeou um momento de participação política após 48 anos de ditadura. Paradoxalmente, em *Juventude em marcha* os personagens reagem passivamente ao acontecimento, subvertendo assim a narrativa prevalecente sobre a revolução. O ruído distante do que parece ser uma cidade à distância é sobreposto pelo diálogo entre os dois homens, indicando que o acontecimento afeta e afetará ainda mais o seu quotidiano. Ventura quer continuar a recitar a carta que este vai recitando ao longo de todo o filme, mas Lento recusa regressar à carta, uma vez que o processo revolucionário afetou o fluxo de transportes, dentro e fora do país, e por essa razão a carta nunca chegará ao seu destino – Cabo Verde.

O processo de descolonização de Cabo Verde e de outras colónias portuguesas é um dos principais significados históricos da Revolução dos Cravos<sup>24</sup>. No entanto, de acordo com o diálogo entre Ventura e Lento, a revolução dificulta não só o regresso a Cabo Verde como também os impede de comunicarem com a família e os amigos. Além disso, a sobreposição de elementos óticos e sonoros contraditórios sugere duas experiências distintas do mesmo acontecimento: por um lado, o ruído distante de uma cidade onde uma multidão fora de plano parece participar na revolução; por outro, dentro do plano, mas fora do acontecimento, Ventura e Lento permanecem testemunhas passivas do 25 de Abril. A exclusão das personagens torna-se ainda mais perceptível porque vemos Ventura e Lento enquadrados pela moldura da janela da barraca, em contraste com o que parece ser, ou soa como tal, a comoção de pessoas e automobilistas ao longe. Este ruído não-diegético aproxima-se mais do suposto carácter festivo deste momento revolucionário.

Segundo Ventura e Lento, o acontecimento terá um impacto desfavorável nas suas vidas. A revolução aparenta ser uma ameaça, que ganha mais expressão pelo facto de ambos se esconderem na barraca e vedarem as janelas, de forma a evitarem o contacto com o mundo exterior

24 A Revolução de 25 de Abril decorreu após uma longa guerra colonial, travada entre 1961 e 1974, que parecia interminável. A guerra tornou-se gradualmente impopular devido à sua duração e aos custos financeiros e humanos. Os militares descontentes com o regime orquestraram a revolução, levando à retirada das tropas portuguesas dos territórios coloniais e à sua independência.

e com o que está a decorrer à distância. Se a revolução possibilitou um momento de emancipação política e de participação popular – identificado por alguns não apenas como o acontecimento do 25 de Abril, mas também a sua continuidade durante o processo revolucionário em curso –, então a cena sugere que outras experiências ficaram de fora tanto da narrativa consensual – que terá levado à democracia parlamentar – como da emancipatória. A possibilidade de uma diferente perceção e vivência da revolução implica uma desarmonia entre essa experiência e o discurso emancipatório do PREC, assim como do discurso normativo histórico referente à normalização democrática e obtenção de direitos e liberdades iguais para *todes*.

A cena coloca Ventura e Lento no centro de um acontecimento que os negligencia, mas parece também colocar a sua exclusão no contexto da narrativa histórica. E é nesse sentido que a cena parece questionar o discurso unificado do acontecimento ao sugerir que outras experiências foram vividas no contexto da revolução. Em vez de contestar o acontecimento em si, a cena parece adiar o encerramento da sua narrativa. Se diferentes histórias são excluídas da narrativa oficial, isso implica que outras histórias podem ainda ser incluídas no discurso emancipatório da revolução.

Sobre esta mesma cena, André Dias defende que os comentários de Costa relativamente ao fracasso do 25 de Abril não são originais nem inéditos, pois o fracasso de um movimento revolucionário é inerente a qualquer ato revolucionário<sup>25</sup>. Isto porque nenhuma revolução sobrevive ao seu desenlace, sendo sempre contingente. A contingência de qualquer acontecimento revolucionário é sugerida no filme *Toute révolution est un coup de dés/Toda revolução é um lançamento de dados* (1977), realizado por Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. No filme, um grupo de pessoas recita o poema “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”<sup>26</sup>, de Stéphane Mallarmé, no topo da colina do cemitério

25 André Dias, “Outro final para o 25 de Abril”, *Ainda não começámos a pensar*, 28 de março de 2007, disponível em: [http://aindanaocomecamos.blogspot.co.uk/2007\\_03\\_01\\_archive.html](http://aindanaocomecamos.blogspot.co.uk/2007_03_01_archive.html).

26 Stéphane Mallarmé, “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard/Dice Thrown Never Will Annul Chance (1895)”, em *Selected Poetry and Prose*, ed. Mary Ann Caws (Nova Iorque: Penguin Books, 1982), 103-127.

Père Lachaise, em Paris, onde os corpos dos *Communards* assassinados durante a insurreição da Comuna de Paris, em 1871, foram enterrados. Já o título do filme parafraseia uma expressão do historiador francês Jules Michelet que, intersectado com o poema de Mallarmé, sugere que qualquer acontecimento revolucionário será sempre contingente. A possibilidade de resultados diferentes é potenciada por um único lançamento de dados, ao invés de vários lançamentos potenciarem múltiplos resultados.

De modo semelhante, seguindo Nietzsche, Deleuze defende que, no poema de Mallarmé, “o lançamento dos dados” não corresponde à “abolição do acaso” pois “abolir o acaso é fragmentá-lo de acordo com as leis da probabilidade ao longo de vários lançamentos, de tal forma que o problema já está desmembrado em hipóteses de vitória e derrota” (tradução minha)<sup>27</sup>. Uma revolução é como um lançamento de dados, independentemente de o resultado ser bem ou malsucedido. O acontecimento revolucionário está sujeito à constante reformulação da sua narrativa. É um devir, aberto ao acaso, da mesma forma que um lançamento de dados faz do “acaso um objeto de afirmação” (tradução minha)<sup>28</sup>. A contingência significa que o resultado do acontecimento revolucionário permanece em aberto, pois apenas uma parte do mesmo é atualizada.

Nesta perspetiva, a cena do 25 de Abril não só questiona a narrativa histórica estabelecida como também desafia qualquer formulação consensual sobre a pluralidade de experiências e interpretações de tal acontecimento. É desta forma que a narrativa do acontecimento é entendida como aberta à formulação. Não é, pois, a falta de inclusão numa determinada ordem que precipita um potencial para a revolução? Assim sendo, a cena em *Juventude em marcha* não é tanto a representação da Revolução dos Cravos, mas antes a sua extensão até ao presente, à contemporaneidade. Ventura e Lento não estão incluídos no discurso da revolução nem são ainda politicamente emancipados. Nada no filme

27 Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, ed. Paul Patton, 4.<sup>a</sup> ed. (Londres e Nova Iorque: Continuum, 2004), 248.

28 Deleuze, *Difference and Repetition*, 248.

nos informa que o serão, mas podemos reconhecer na cena, apesar de tudo, as condições necessárias para que essa emancipação ocorra.

Na cena discutida anteriormente, Ventura e Lento ficam fora do acontecimento histórico, e não exigem participação política, mas as características formais da imagem parecem declarar que, enquanto a sua emancipação não se concretizar, outra revolução é possível. O diálogo entre Ventura e Lento coloca em questão o discurso unificado da revolução, uma vez que estes expressam desconforto e medo, mencionando que a polícia está a agredir pessoas e que um cadáver foi encontrado na mata. A cena termina com Lento e Ventura a pregarem a janela e porta do barraco onde vivem, selando a sua permanência fora do acontecimento revolucionário. Apesar de excluídos de participar na revolução, a cena conclui restabelecendo as condições que normalmente motivam os eventos revolucionários. Se a narrativa convencional da revolução celebra a participação política após 48 anos de ditadura, então a sugestão de que uma variedade de histórias ainda não foi incluída implica que a narrativa permanece incompleta e, como resultado disso mesmo, aberta.

Seja a narrativa histórica do 25 de Abril reconhecida como emancipação, pelo menos durante o processo revolucionário, ou como momento transitório para a democracia parlamentar, ambas as formas tendem a deixar os africanos, segundo a cena discutida, mas também mulheres e homossexuais, por exemplo, fora da sua narrativa<sup>29</sup>. Embora a revolução de 25 de Abril tenha, inegavelmente, provocado a participação política para a maioria da população portuguesa após 48 anos de ditadura, esta cena de Ventura e Lento serve como lembrança de que várias subjetividades políticas esperam ainda ser redimidas no presente, e no futuro. Em suma, o processo através do qual as histórias podem ser potencialmente atualizadas dentro da narrativa histórica

29 Ainda hoje, os filhos dos imigrantes das antigas colónias portuguesas nascidos em território nacional não são considerados cidadãos portugueses. O acesso à interrupção voluntária da gravidez foi uma conquista apenas adquirida em 2007, após dois referendos. E a homossexualidade foi descriminalizada em 1983. Deste modo, verificamos que alguns direitos democráticos só foram conquistados muito posteriormente à dita revolução. E muitos outros direitos e processos emancipatórios estão ainda por conquistar.



permanece por resolver, enquanto Ventura e Lento não forem incluídos no discurso emancipatório da revolução.

Sobre o filme, a redenção do passado (25 de Abril) é tornada possível através dos elementos formais do dispositivo fílmico, assim como da montagem e da viagem incessante de Ventura entre o passado e o presente na tentativa de adiar o desfecho do Bairro das Fontainhas. A repetição dos trajetos de Ventura afigura-se ao encontro com o que ainda não é possível. Isto porque a repetição permite a realização do potencial (em latência) da revolução, da parte ainda não atualizada.

Citando Walter Benjamin, Slavoj Žižek destaca a existência de dois modos distintos de temporalidade: “o tempo vazio e homogêneo contínuo (próprio do tempo oficial e reinante da historiografia)” e o “tempo descontínuo (que define o materialismo histórico)” (tradução minha)<sup>30</sup>. Enquanto o tempo oficial da historiografia tende a ignorar as narrativas fracassadas, a temporalidade descontínua é apropriada pela “classe oprimida” (tradução minha)<sup>31</sup>. O passado fica então “em aberto”, é-lhe inerente o desejo de redenção pois “o passado já contém – na forma do que fracassou, do que lhe foi extirpado – a dimensão do futuro” (tradução minha)<sup>32</sup>. Por essa razão, a apropriação do passado não é um mero revivalismo, mas a forma através da qual a “conjetura revolucionária” recupera as “oportunidades revolucionárias perdidas no passado” através da repetição (tradução minha)<sup>33</sup>. Este sintoma da latência revolucionária impede que o acontecimento histórico se cristalice como necessidade ou consequência de meras características factuais. Esse sintoma resulta na constante formulação do acontecimento histórico – um devir.

Defendo, assim, que a cena sugere um gesto político ao questionar o discurso normativo e/ou emancipatório do 25 de Abril, sem propor uma alternativa. Dessa forma, Costa não apenas questiona a ficção estabelecida do acontecimento histórico, mas também recusa a possi-

30 Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology* (Londres e Nova Iorque: Verso, 1989), 138.

31 Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, 138.

32 Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, 138.

33 Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, 139.

bilidade de uma narrativa consensual e totalizante, na qual diferentes percepções e vivências da revolução seriam subsumidas para formar consenso.

### *Cavalo dinheiro*

De acordo com Ana Catarina Pereira, *Cavalo dinheiro* faz referência ao 25 de Abril de 1974, pelo menos é essa a sua interpretação da cena em que Ventura se cruza com soldados em cima de um chaimite, vestido apenas com cuecas vermelhas e sapatos<sup>34</sup>. Contudo, de acordo com uma das sequências iniciais do filme, ocorrida num consultório de psiquiatria, este momento poderá ser interpretado, ao invés, como o 11 de Março de 1975, uma vez que a data é explicitamente mencionada por Ventura. Esta contextualização histórica surge no início do filme, após as imagens fotográficas de Jacob Riis em Nova Iorque no final do século XIX, e depois de vermos Ventura a deambular por corredores subterrâneos na penumbra até ser levado para a enfermaria.

A combinação entre as fotografias de Riis e os planos fixos dos moradores da Cova da Moura (a meio do filme) propõe uma correlação entre duas situações distintas – processo semelhante àquele discutido anteriormente sobre a sobreposição de distintos espaços sociais: a barraca e o museu, em *Juventude em marcha*. As condições miseráveis vividas há cem anos pelos imigrantes nos bairros sociais de Nova Iorque são semelhantes às vividas pelos imigrantes cabo-verdianos na periferia da Lisboa contemporânea; apesar de distanciadas no tempo e no espaço, estão, contudo, interligadas. Esta correlação implica a *longa duração* do tempo histórico na narrativa de *Cavalo dinheiro*.

As disparidades raciais e sociais são o resultado de processos históricos que não se reduzem ao passado. Isto é, as disparidades na nossa sociedade contemporânea são consequência do colonialismo, e resultado da exploração contínua de pessoas e recursos. Deste modo, a coexis-

34 Ana Cristina Pereira, “O peso do passado em conversas sobre *Cavalo Dinheiro* (2014), de Pedro Costa: (re)formulação e (re)produção do discurso racista e colonialista através de «novas» estratégias discursivas”, *Portuguese Literary and Cultural Studies* 34-45 (2022): 266, disponível em: <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/101395>.

tência dos bairros sociais de Nova Iorque no final do século XIX e do bairro da Cova da Moura no início do século XXI é tornada possível devido à contínua desigualdade provocada pelo capitalismo; portanto, estes dois momentos e espaços sociais pertencem ao mesmo *continuum* histórico. O facto de estas condições sociais e económicas permanecerem, apesar de tudo, inalteráveis é também sugerido no início do filme, quando Ventura está internado no hospital e um grupo de amigos vai visitá-lo. Deitado na cama, Ventura pergunta: “O que é que nos vão fazer estes soldados?” e Joaquim responde:

Nada. A nossa vida vai continuar complicada. Vamos continuar a cair do terceiro andar. Vamos continuar a ser cortados pelas máquinas da fábrica. Vamos continuar com dores de cabeça e dores de pulmão, vamos ficar queimados, marados, por causa das manchas de humidade nas paredes das nossas casas. É assim que vamos continuar a morrer. É esta a nossa doença. Se tu não me matares primeiro com a tua navalha<sup>35</sup>.

Ao longo de vários momentos do filme, ficamos a saber que Ventura teve uma alteração com Joaquim no Jardim da Estrela; e, por essa razão, Ventura foi levado para o hospital com um golpe na cabeça. Por causa da luta, Joaquim ficou com o braço paralisado, perdendo os seus meios de subsistência e da sua família. Na última cena do filme, quando Ventura sai do hospital (fig. 9), um plano fixo de uma vitrine expondo canivetes, sobre a qual detetamos a sombra de Ventura (fig. 10), sugere que ele estará a pensar comprar um canivete ou uma navalha.

35 Jacques Rancière, *Cavalo dinheiro. Pedro Costa* (Porto: Empresa Diário do Porto, 2016), 6.



Figuras 9 e 10: *Cavalo dinheiro* (1:41:59 e 1:41:59, respetivamente)

Será que pretende de novo agredir Joaquim? Ou é esta a cena do incidente original? Aquele que antecede a entrada de Ventura no hospital no início do filme? Em ambos os casos, a história parece repetir-se, mas esta repetição é de diferença, apesar de a narrativa ser, aparentemente, circular. Por outro lado, o velho lema *dividir para reinar* é evocado na luta entre Ventura e Joaquim, “negro contra negro”, como é referido na cena dentro do elevador do hospital, mais perto do final do filme. Este lema serviu o colonialismo, da mesma forma que serve hoje o capitalismo, causando conflitos entre a classe trabalhadora, sobretudo incitados pelo discurso racista e xenófobo, mas também pelo discurso misógino, homofóbico e/ou transfóbico.

Em *Cavalo dinheiro*, como no filme analisado anteriormente, o testemunho de Ventura sugere que nem todas as subjetividades desfrutaram da mesma emancipação política no rescaldo da revolução. A forma como se questiona esta narrativa também se encontra a meio do filme, numa sequência algo surreal, na qual Ventura vagueia pelos escombros industriais de uma fábrica abandonada e recorre ao telefone para exigir o salário em atraso, enquanto o fio telefónico está visivelmente desconectado. Ali, encontra o seu sobrinho Benvindo, que afirma estar há 20 anos à espera de receber o salário em atraso. Contudo, podemos adiantar que o processo de desindustrialização em Portugal está interligado com as promessas falhadas da revolução.

De novo no início do filme, e na sequência no consultório de psiquiatria, o médico interroga Ventura, fora do enquadramento, na tenta-

tiva de verificar a sua lucidez e capacidade cognitiva, perguntando-lhe primeiro pelo seu nome e depois verificando se tem consciência de como terá chegado ao hospital (figs. 11 e 12). Depois de responder à primeira pergunta, “Ventura José Tavares Borges”, assegura que foi levado para o hospital pelo “MFA<sup>36</sup>, COPCON<sup>37</sup>”. Apesar de aparentar ser um homem idoso de mãos trémulas, quando questionado sobre a sua idade responde: “19 anos e 3 meses.” Isto significa que Ventura ou sofre de demência ou interpreta uma versão mais jovem de si mesmo, implicando aquilo que António Guerreiro considera ser a sobreposição do passado e do presente<sup>38</sup>. Esta sobreposição entre distintas temporalidades é também aparente em *Juventude em marcha*.



Figuras 11 e 12: *Cavalo dinheiro* (00:09:58 e 00:12:56, respetivamente)

36 Movimento das Forças Armadas, “criado pelos capitães que levaram a cabo o golpe do 25 de Abril”. O MFA foi dissolvido após o 25 de Novembro de 1975. Ver Albano Matos, “Nomes, siglas e casos para entender um ano decisivo”, *Diário de Notícias*, 7 de agosto de 2005, disponível em: <https://www.dn.pt/arquivo/2005/nomes-siglas-e-casos-para-entender-um-ano-decisivo-620611.html/>.

37 Comando Operacional do Continente. Foi “criado em 8 de Julho de 1974, e chefiado por Otelo Saraiva de Carvalho (graduado para o efeito em brigadeiro), que acumula com o comando da Região Militar de Lisboa. Defendia a subalternização da Assembleia Constituinte e todo o poder à democracia de base das assembleias populares”. O COPCON acabou por ser dissolvido após o 25 de Novembro de 1975. Ver Matos, “Nomes, siglas e casos para entender um ano decisivo”.

38 António Guerreiro, “Uma história de fantasmas”, *Ípsilon/Público*, 4 de dezembro de 2014, disponível em: <https://www.publico.pt/2014/12/04/culturaipsilon/noticia/uma-historia-de-fantasmas-1678020>.

Enquanto o médico prossegue com a avaliação, Ventura responde que a data do dia é “11 de março de 1975” e que o Presidente da República “parece que é o António de Spínola, ou quê?!”. As respostas de Ventura contextualizam a trama do filme, ou pelo menos parte dela, num período histórico específico. Contudo, também revelam alguma confusão cronológica acerca deste período, causada pela saúde débil de Ventura. O general António de Spínola assumiu a função de Presidente da República no 1.º Governo Provisório, logo após o 25 de Abril, a pedido do Presidente do Conselho Marcello Caetano, mas a 11 de março de 1975 Spínola já não exercia funções.

### **11 de Março de 1975**

O 11 de Março de 1975 tratou-se de uma tentativa falhada contrarrevolucionária que viria, no entanto, a intensificar e a consolidar o processo revolucionário<sup>39</sup>.

O general Spínola<sup>40</sup> liderou esta tentativa de golpe militar, com o apoio das forças militares à direita, e também com o apoio da extrema-direita que, na altura, se refugiava e operava em Espanha<sup>41</sup>. O fracasso deste golpe militar acabou por consolidar o processo revolucionário no período conhecido como o “Verão Quente de 75”<sup>42</sup>, caracterizado por uma intensa agitação social e política. Após 48 anos de ditadura, a população portuguesa, assistida pelo Movimento das Forças Armadas (MFA), organizou greves, formou sindicatos e cooperativas, ocupou casas e terras e autogeriu fábricas. Contudo, este período foi de curta duração, terminando com a contrarrevolução do 25 de Novembro de 1975.

39 Noronha e Trindade, “1974”, 244.

40 O general Spínola teve um papel militar na guerra colonial sob o regime ditatorial de António de Oliveira Salazar. Caetano exigiu entregar o poder a Spínola numa tentativa de ainda garantir uma política contrária ao alinhamento político do MFA. Apesar de não ter participado no golpe de Estado de 25 de Abril, Spínola veio a exercer o cargo de Presidente da República, por um breve período, no 1.º Governo Provisório em 1974. Noronha e Trindade, “1974”,

41 Noronha e Trindade, “1974”, 290.

42 Noronha e Trindade, “1974”, 294.

A contrarrevolução permitiu, posteriormente, as privatizações com a entrada na então CEE, revertendo as “nacionalizações” conquistadas durante o PREC<sup>43</sup>, abrindo assim caminho à instituição da democracia liberal. Isto marcou o fim do breve processo revolucionário e, junto com ele, as esperanças de emancipação política.

Ventura, Benvindo e o seu amigo, esmagado por uma máquina industrial, são excluídos do processo revolucionário, o que significa que permanecem sem ser incluídos na narrativa emancipatória da revolução de Abril. Como *Juventude em marcha*, *Cavalo dinheiro* evoca uma narrativa histórica abrangente ao sugerir que as histórias de Ventura e dos seus amigos não são exclusivamente suas. Ao contrário de outros filmes portugueses, como *A fábrica de nada* (Pedro Pinho, 2017), *Cavalo dinheiro* não apresenta uma narrativa afirmativa do coletivismo proletário que se apodera dos meios de produção e implementa práticas de autogestão numa fábrica ocupada. O filme de Costa revela, ao invés, uma parte omitida da narrativa revolucionária que permanece esquecida e aguarda ainda a sua inclusão. Nos dois filmes de Costa, as personagens não se assemelham à tradicional representação do proletariado, não há referência ao coletivismo da classe trabalhadora, mas a alusão à narrativa histórica significa que estas personagens pertencem, apesar de tudo, ao imaginário coletivo dos “condenados da terra”<sup>44</sup>.

### Notas conclusivas

A respeito do Maio de 68, Gilles Deleuze e Félix Guattari escrevem que “há sempre uma parte do acontecimento que é irreduzível a qualquer determinismo social, ou a sucessões casuais” (tradução minha)<sup>45</sup>. Parte do próprio evento é “uma condição mutável que abre o campo do possível”<sup>46</sup>. E essa parte não-atualizada do acontecimento é o que permite revoluções futuras. Em *Cavalo dinheiro*, como em *Juventude em mar-*

43 Daniel Finn, “Luso-Anomalies”, *New Left Review* 106 (julho-agosto de 2017): 7.

44 Frantz Fanon, *Wretched of the Earth* (Nova Iorque: Grove Press, 1963).

45 Gilles Deleuze e Félix Guattari, “May 68 Did Not Take Place”, in *Two Regimes of Madness* (Cambridge, Londres: Semiotext(e), 2007), 233.

46 Deleuze e Guattari, “May 68 Did Not Take Place”, 233.

*cha*, estas reiteraões históricas não são propostas nostálgicas, mas sim modos de visualizar a abertura da narrativa histórica, que potencia a emergência de outras revoluções por vir. Ambos os filmes desafiam a interpretação deste período histórico como um momento plenamente emancipatório, ou até transitório, culminando na suposta igualdade adquirida através da democracia parlamentar. Estes filmes propõem, assim, a existência de outras subjetividades e de outros testemunhos ainda por incluir na narrativa de emancipação. O fracasso de qualquer acontecimento revolucionário só é reconhecido retrospectivamente, depois da sua concretização. Como as personagens permanecem fora do acontecimento histórico, podemos afirmar que a revolução ainda não se concretizou em pleno.

Um evento revolucionário inclui temporalidades distintas, pois projeta novas articulações possíveis para o futuro, bem como reitera os discursos de acontecimentos passados. Assim, questionar o discurso unificador de um evento histórico confere ao passado, retrospectivamente, o poder de criar subjetividades políticas futuras. No filme *The Perverts Guide to Ideology* (2012), Žižek afirma que em qualquer insurreiãõ resta sempre um resíduo dessa mesma energia que não é desperdiçada na concretização do acontecimento. Citando Walter Benjamin, Žižek defende que qualquer revolução é direcionada para o futuro e, por isso, capaz de redimir “revoluções passadas”, uma vez que esta “energia excessiva” insiste “como um sonho à espera de ser redimido” (tradução minha)<sup>47</sup>.

No que diz respeito à conceptualização da história e do acontecimento em Alain Badiou, Quentin Meillassoux defende, como Deleuze e Guattari, que a designação de que o “Maio de 68” foi um acontecimento histórico não se resume ao “conjunto de factos que pontuaram esta sequência coletiva (manifestações estudantis, ocupação da Sorbonne, greves massivas, etc.)” (tradução minha)<sup>48</sup>. Pelo contrário, estes factos não esgotam as razões pelas quais reconhecemos hoje a importância de

47 Slavoj Žižek, *The Perverts Guide to Ideology*, dir. Sophie Fiennes, 2012 (2:11:39-2:12:10).

48 Quentin Meillassoux, “History and Event in Alain Badiou”, *Parrhesia* 12 (2010): 2.



determinado acontecimento histórico, pois esse acontecimento consistiu na “ocorrência de uma pura rutura que nada na situação nos permite classificar numa lista de factos” (tradução minha)<sup>49</sup>. Assim, “um acontecimento exprime-se no facto de interromper o regime normal da descrição do conhecimento” (tradução minha)<sup>50</sup>.

Esta descrição do acontecimento histórico revolucionário é próxima da definição de política de Rancière. Segundo ele, a alocação de corpos, coisas e sentidos dentro de uma comunidade é chamada de “distribuição do sensível”; isto é, “um sistema de coordenadas que define modos de ser e fazer, fazer e comunicar, que estabelece as fronteiras entre o visível e o invisível, o audível e o inaudível, o dizer e o indizível” (tradução minha)<sup>51</sup>. A distribuição do sensível é, segundo Rancière, o que “impede a emergência da política”, uma vez que a política emerge quando “as fronteiras entre o visível e o invisível, o audível e o inaudível, o dito e o indizível” (tradução minha)<sup>52</sup> já não correspondem à forma como estão distribuídas dentro do domínio sensível de uma comunidade. Se a cena de *Juventude em marcha* e as cenas de *Cavalo dinheiro* são entendidas como políticas é porque não coincidem com a narrativa consensual de um importante período social e político; e, desta forma, possíveis de ressignificar a história.

Segundo Quentin Meillassoux, para Alain Badiou o acontecimento revolucionário é reconhecido como tal pelo militante – o sujeito que reconhece “as operações [...] de um vestígio acidental” (tradução minha)<sup>53</sup>. Como resultado, “chamar uma Revolução de Revolução é, portanto, afirmar o sentido em que se permanece fiel a uma hipótese”, uma vez que “está a ser produzido algo no campo político ao qual vale a pena ser fiel” (tradução minha)<sup>54</sup>. Este entendimento de militante fiel à hipótese do acontecimento histórico é problemático se conside-

49 Meillassoux, “History and Event in Alain Badiou”, 2.

50 Meillassoux, “History and Event in Alain Badiou”, 2.

51 Rancière, *The Politics of Aesthetics*, 89.

52 Rancière, *The Politics of Aesthetics*, 89.

53 Meillassoux, “History and Event in Alain Badiou”, 3.

54 Meillassoux, “History and Event in Alain Badiou”, 3.

rarmos Ventura e os seus amigos, bem como as restantes personagens moradoras nos bairros de lata dos filmes de Costa, pois aparentam ser politicamente alienados, assim como não são reconhecidos como fiéis ao acontecimento revolucionário. Isto é evidente na cena do filme *Juventude em marcha* discutida anteriormente, quando Ventura e Lento são excluídos do processo revolucionário. Assim, as personagens de Costa não são reconhecidas como sujeitos políticos enquanto tal, pelo menos não nos termos de Badiou. Contudo, novas subjetividades políticas são possíveis não tanto por causa das personagens, mas através delas.

O 25 de Abril de 1974, o 11 de Março de 1975 e o Maio de 68 são acontecimentos históricos que resultam de condições específicas; no entanto, não podem ser reduzidos às suas circunstâncias. Todos os acontecimentos revolucionários contêm em si partes ainda por atualizar, no sentido em que algo sempre escapa à atualização da própria insurreição. A revolução não está confinada nem à sua dimensão espacial nem temporal, ou à sua condição específica na história, porque a sua narrativa se desdobra continuamente e retrospectivamente. A dimensão irreduzível do acontecimento histórico possibilita esse desdobramento e auxilia a atualização retrospectiva da narrativa revolucionária.

A cena do golpe militar em *Juventude em marcha* propõe, assim, uma crítica ao discurso dominante que inclui *todes* como participantes na narrativa do acontecimento histórico. A emergência de um novo sujeito político é mediada pela existência de um espaço-tempo fora do discurso do acontecimento revolucionário. Isto significa que, em *Juventude em marcha* e em *Cavalo dinheiro*, o espaço de contingência política depende da exclusão das personagens do acontecimento da revolução ou do processo revolucionário em curso, tornando assim possível a emergência de subjetividades políticas ainda por vir. A cena do 25 de Abril transforma-se, então, num acontecimento político por excelência, não porque representa um determinado acontecimento sociopolítico, mas porque expõe as condições necessárias para que um acontecimento político possa, de facto, emergir.

Assim, a cena da Revolução do 25 de Abril em *Juventude em marcha* e as cenas em *Cavalo dinheiro* discutidas anteriormente sugerem que parte

dos acontecimentos históricos recentes estão ainda por atualizar, uma vez que as narrativas estabelecidas – que reconhecem a participação política de *todes* – são postas em causa. Esta operação não implica uma agenda política, uma vez que em nenhum dos filmes são impostos os termos através dos quais a revolução ou o processo revolucionário deveriam ser representados. Ambos os filmes sugerem, ao invés, que outras histórias estão ainda por atualizar, pondo em causa o consenso da narrativa histórica, e por sua vez, gerando dissenso. Esta divergência impede a cristalização da narrativa emancipatória do acontecimento histórico e do subsequente período revolucionário. O entendimento deste acontecimento histórico como uma narrativa consensual torna-se inoperante e o que resulta dos filmes é uma indagação sobre a narrativa estabelecida e abrangente da revolução.

## BIBLIOGRAFIA

Brecht, Bertolt. “Questions from a Worker Who Reads”, 23 de dezembro de 1935. <https://www.marxist.com/questions-from-a-worker-who-reads.htm>.

Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition*, editado por Paul Patton. 4.<sup>a</sup> ed. Londres e Nova Iorque: Continuum, 2004.

Deleuze, Gilles. *Cinema 2: The Time-Image*. Londres: Continuum, 2005.

Deleuze, Gilles, e Félix Guattari. “May 68 Did Not Take Place”. In *Two Regimes of Madness*, 233-236. Cambridge e Londres: Semiotext(e), 2007.

Dias, André. “Outro final para o 25 de Abril”. *Ainda não começámos a pensar*, 28 de março de 2007. [http://aindanaocomecamos.blogspot.co.uk/2007\\_03\\_01\\_archive.html](http://aindanaocomecamos.blogspot.co.uk/2007_03_01_archive.html).

Fanon, Frantz. *Wretched of the Earth*. Nova Iorque: Grove Press, 1963.

Finn, Daniel. “Luso-Anomalies”. *New Left Review* 106 (julho-agosto de 2017): 5-32.

Guerreiro, António. “Uma história de fantasmas”. *Ípsilon/Público*, 4 de dezembro de 2014. <https://www.publico.pt/2014/12/04/culturaipsilon/noticia/uma-historia-de-fantasmas-1678020>.

Loff, Manuel. “Dictatorship and Revolution: Socio-political Reconstructions of Collective Memory in Post-authoritarian Portugal”. *Culture & History Digital Journal* 3, n.º 2 (dezembro de 2014): 1-13. <http://dx.doi.org/10.3989/chdj.2014.017>.

Mallarmé, Stéphane. “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard/Dice Thrown Never Will Annul Chance (1895)”. In *Selected Poetry and Prose*, editado por Mary Ann Caws, 103-127. Nova Iorque: Penguin Books, 1982.

Matos, Albano. “Nomes, siglas e casos para entender um ano decisivo”. *Diário de Notícias*, 27 de agosto de 2005. <https://www.dn.pt/arquivo/2005/nomes-siglas-e-casos-para-entender-um-ano-decisivo-620611.html/>.

Meillassoux, Quentin. “History and Event in Alain Badiou”. *Parrhesia* 12 (2010): 1-11.

Noronha, Ricardo, e Luís Trindade. “1974”. In *Portugal, uma retrospectiva 2022-1910*, direção de Rui Tavares, 223-326. Lisboa: Tinta-da-china, 2022.

Pereira, Ana Cristina. “O peso do passado em conversas sobre *Cavalo Dinheiro* (2014), de Pedro Costa: (re)formulação e (re)produção do discurso racista e colonialista através de «novas» estratégias discursivas”. *Portuguese Literary and Cultural Studies* 34 (2022): 260-285.

Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Londres e Nova Iorque: Continuum, 2004.

Rancière, Jacques. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Londres e Nova Iorque: Continuum, 2010.

Rancière, Jacques. *Intervals of Cinema*. Londres e Nova Iorque: Verso, 2014.

Rancière, Jacques. *Cavalo Dinheiro. Pedro Costa*. Porto: Empresa Diário do Porto, 2016.

Rancière, Jacques. “Two Eyes in the Night: Pedro Costa’s *Vitalina Varela*”. *Sabzian*, 14 de outubro de 2020. <https://sabzian.be/text/two-eyes-in-the-night>.

Žižek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. Londres e Nova Iorque: Verso, 1989.

## FILMOGRAFIA

*A fábrica de nada* (Pedro Pinho, 2017).

*Cavalo dinheiro* (Pedro Costa, 2014).

*Juventude em marcha* (Pedro Costa, 2006).

*The Perverts Guide to Ideology* (Sophie Fiennes, 2012).

*Toute révolution est un coup de dés* (Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, 1977).

**Referência para citação:**

Brás, Patrícia Sequeira. “O dissenso na narrativa histórica: O 25 de Abril em *Juventude em marcha* (2006) e o 11 de Março em *Cavalo dinheiro* (2014)”. *Práticas da História, Journal on Theory, Historiography and Uses of the Past*, n.º 18 (2024): 299-326. <https://doi.org/10.48487/pdh.2024.n18.34174>.