Introdução

Visibilidade e Afeto no Arquivo da História Contemporânea. O Caso da História Cultural da Revolução

Luís Trindade

doi.org/10.51427/978-989-9238-13-8.23

Luís Trindade orcid.org/0000-0001-5348-5759

Abstract

KEYWORDS
Contemporary history archives
sources
historicity
Revolutionary process (1974-1975)
popular participation

Visibility and Affection in the Contemporary History Archive. The Case of the Cultural History of the Revolution

This paper will begin by raising some hypotheses about the nature and potential of contemporary history archives. Starting from a broad understanding of the notion of archives – which includes audiovisual objects, periodicals, daily and fictional expressions – I will discuss the consequences for historical knowledge of using sources characterised by abundance, visibility and banality. The discussion will include a reflection on the most significant aspects of these sources and, above all, their formal dimensions, which sometimes reveal a surprising historicity.

Secondly, the potential of this understanding of archives in a specific historical phenomenon will be explored: the revolutionary process of 1974-75, or, more specifically, the strong relationship between popular participation and cultural expressions, especially film, which sought to capture it. Viewing the PREC documentaries today as historical sources opens up an immense field of reflection on the historical agency of revolutionary words and images, on the awareness of the performativity of militants, and on the relationship between ideas and emotions in an emancipatory political process.

And yet, as we will propose in conclusion, the historical significance of these film sources does not depend solely on what is visible in this extraordinary moment of our contemporary history, but also on other archives, perhaps less spectacular and open to a longer temporality, but fundamental to the reconstruction of the historical significance of the years of the revolution.

Luís Trindade

A Revolução como desafio historiográfico

O teatro é porventura o elo mais fraco na minha tentativa de desenvolver uma história cultural do período revolucionário que incorpore as diferentes áreas artísticas. E isto deve-se, creio, a uma dificuldade com o arquivo, pelo que gostaria de começar por saudar a oportunidade que o projeto Arthe oferece para um diálogo renovado entre várias abordagens à história cultural da revolução. A relação entre o projeto e o ponto de partida deste meu texto não é, assim, óbvio, por motivos cronológicos. A periodização do projeto é muito mais abrangente do que o período revolucionário, mas ainda assim gostaria de usar esse acontecimento, o PREC, para propor uma reflexão sobre a relação entre o arquivo – e devo deixar claro que a minha abordagem implica um entendimento muito amplo do que é o arquivo, que inclui todo o tipo de fontes historiográficas, incluindo orais e audiovisuais – e um momento histórico que sei ter também uma grande importância para os membros da equipa. Mais especificamente, esta importância une-me aos membros do projeto Arthe por motivos afetivos que vão para além da afinidade intelectual, mas que se forma em torno de uma identificação com o próprio acontecimento.

O PREC, como nome conveniente para assinalar uma grande explosão histórica, é um enigma e, como tal, um desafio historiográfico, no sentido em que exige refletir como a intensidade de 1974-75 implica pensar para além de 1974-75, para os anos subsequentes, recusando a ideia de que as coisas acabam a 25 de Novembro de 1975. Um acontecimento desta natureza não é compatível com balizas cronológicas estanques. Este é o meu primeiro ponto: o estudo da revolução exige uma reflexão teórica e metodológica anterior à dimensão política que inevitavelmente permeia qualquer estudo sobre um momento libertador. Por outras palavras, o dimensão afectiva do estudo sobre o 25 de Abril (e de muito do que aconteceu depois) é inevitável, mas essa dimensão não só não invalida, como na realidade reforça, a necessidade de encararmos o desafio metodológico que ela traz consigo: há um conjunto de coisas que acontecem em 1974-75 que são difíceis de contar – pelo seu impacto, pela abrangência da participação, e até pela duração da intensidade dos acontecimentos –, e é perante esta dificuldade que as artes, em geral, e o teatro em particular, podem funcionar como fontes-chave para chegar a dimensões inacessíveis através de arquivos mais convencionais.

Entre essas coisas que marcam a revolução, há algumas em particular que gostaria de explorar. Desde logo, a questão da multidão, ou, mais precisamente, de como a multidão pode surgir a contrapelo a análise historiográficas normalmente assentes

em grandes acontecimentos e protagonistas. A multidão, neste sentido, desarruma abordagens convencionais, até no estudo da revolução. Em segundo lugar, o quotidiano: para além de acontecimento, o PREC é também um quotidiano – um momento de práticas regulares, hábitos novos, relações em construção – e é por este motivo que se torna tão importante não nos circunscrevermos ao ano e meio da cronologia política (que aquelas práticas e hábitos desrespeitam, prolongando--se para além de 1975). Finalmente, a terceira dimensão, talvez a mais importante, é a da própria dimensão afetiva, dimensão que está desde logo presente na própria militância do PREC, e que se prolonga no tempo, incluindo entre aqueles que não viveram a revolução, mas incorporam a sua memória no seu património político e afetivo.

História e narrativa da emoção

É então em torno disto que gostaria de ensaiar uma aproximação. Ao refletir sobre como as difíceis dimensões da revolução – a multidão, o quotidiano e o afeto – podem ser pesquisadas, e de que forma exigem a mobilização de outros arquivos, deparei-me com um parágrafo de um clássico esquecido, *Art as Experience*, de John Dewey, onde o autor define, precisamente, aquilo a que chama o processo da emoção:

> **Falei da qualidade estética que dá plenitude e unidade à experiência como emocional. A referência pode causar dificuldades. Estamos habituados a pensar nas emoções como coisas tão simples e compactas como as palavras com que as designamos. Alegria, tristeza, esperança, medo, raiva, curiosidade, são tratados como se cada fosse uma espécie de entidade que entra em cena de pleno direito, uma entidade que pode durar muito ou pouco tempo, mas cuja duração, cujo crescimento e evolução, é irrelevante para a sua natureza. Na realidade, quando são significativas, as emoções são qualidades de uma experiência complexa em movimento e mutação. (...) Todas as emoções são qualificações de um drama e mudam à medida que o drama se desenvolve. Diz-se por vezes que as pessoas se apaixonam à primeira vista. Mas aquilo por que se apaixonam não é uma coisa desse instante. (...) O carácter íntimo da emoção manifesta-se na experiência de quem assiste a uma peça de teatro ou lê um romance. Ela acompanha o desenvolvimento de um enredo; e um enredo requer um palco, um espaço, onde se desenvolva e um tempo no qual se desenrole. A experiência é emocional, mas não há nela coisas separadas chamadas emoções. Da mesma forma, as emoções estão ligadas a acontecimentos e objetos no seu movimento. (Dewey, 2005 [1934] : 42)**

Há, neste longo excerto, três aspetos que gostaria de salientar. Desde logo, que a experiência é emocional, mas não há nela uma coisa separada chamada emoção. Esta existe por dentro de qualquer tipo de experiência, a tal qualidade estética que Dewey menciona na primeira frase, e que dá plenitude e unidade à experiência como coisa emocional. Ou seja, a experiência assume manifestações que se abrem à análise formal, e é por aqui que se pode identificar a sua dimensão emocional. Desenvolvendo este raciocínio, pode dizer-se que, se a emoção coincide com a experiência, qualquer tipo de experiência – política, cultural, social – tem necessariamente uma dimensão emocional. O meu argumento é óbvio: nestas circunstâncias, uma experiência política como a do PREC não pode deixar de ter uma dimensão emocional, o que talvez nos ajude a situar num lugar historiograficamente mais rigoroso sentimentos como a fúria e a revolta revolucionárias, embora eu salientasse sobretudo o entusiasmo e a alegria envolvidos no processo.

Outro aspeto importante é que as emoções não surgem simplesmente quando se exprimem. Recordemos esta passagem: 'Diz-se por vezes que as pessoas se apaixonam à primeira vista. Mas aquilo por que se apaixonam não é uma coisa desse instante.' Mais do que súbitas aparições, as emoções emergem num enredo e requerem um palco – aquilo que os historiadores chamam de contexto – e uma narrativa por onde se desenrolar. E esta é ainda mais uma dimensão-chave na análise de Dewey, que nos convida a pensar na revolução como algo que se prolonga para além de 1975 – ou seja, que vai para além do processo político propriamente dito –, por um lado, mas que já está também de alguma forma presente, por outro, em muitos fenómenos que estão a acontecer antes do 25 de Abril de 1974.

Este tipo de analogia não é normalmente muito bem visto pelos historiadores. Relações entre enredos e narrativas, palcos e contextos, parecem pôr em causa o estatuto científico da historiografia (e comprometer a sua posição académica), mas também deve ser dito que se há historiadores incomodados com a relação entre história e ficção, a verdade é que essas relações têm muitas vezes sido desenvolvidas no interior da própria historiografia, que tem encontrado matéria de renovação com a entrada de categorias literárias e artísticas na sua reflexão epistemológica.[1]

Noutro campo de estudos, o da ciência política, sobretudo entre os que estudam conflitos, há já muito que a ideia de *repertório* tem servido para identificar um conjunto de gestos e práticas performativas que ajudam a interpretar fenómenos políticos, sobretudo não institucionais (Tilly, 2008). Cientistas políticos e historiadores têm

1 A título de exemplo, podemos mencionar a ideia de mundo como teatro ou de história performativa enunciadas pelo historiador cultural Peter Burke (1992).

recorrido, assim, a categorias como a de repertório, para comparar a semelhança entre o gesto de um estudante da Sorbonne e outro de Berkeley, quando, no final dos anos 60, atiram uma pedra à polícia em manifestações com coreografias semelhantes apesar da distância espacial entre ambos.

Um exemplo final permitir-nos-á avançar. A ideia de inconsciente político desenvolvida por Fredric Jameson nos seus trabalhos de história e teoria literárias (Jameson, 1981), propõe que a chave da historicidade dos objetos estéticos está nos seus aspectos formais, por onde os contextos históricos agem sobre o inconsciente dos criadores. Nestas circunstâncias, o que há de histórico num romance ou numa sinfonia estaria menos nas referências temáticas das obras (mesmo quando estas se dirigem diretamente ao seu tempo), ou seja, no enredo, mas antes nos aspectos formais e de estrutura narrativa por onde, de algum modo, a história irrompe na obra e no trabalho de artistas e escritores.

Do interior do campo historiográfico, o trabalho de Hayden White procurou sistematizar algo de muito semelhante desde o final dos anos 60. White é um autor extraordinariamente importante, nunca editado em Portugal, mas que tem desempenhado uma influência discreta, mas decisiva, em alguns historiadores portugueses. Na realidade, mais visíveis do que estes poucos seguidores, serão as referências negativas a um – em boa parte imaginário – *relativismo à la Hayden White*, com que se reduz as suas ideias a uma tentativa de subsumir a história à ficção, quando na verdade o que White propõe é que pensemos nas consequências, para a historiografia, do facto de a história partilhar com a ficção as mesmas estruturas narrativas formais (quando os livros de história seguem os protocolos do romance realista) e outros elementos retóricos, como as figuras de estilo da ironia e da metáfora (cf. White, 1987).

A categoria de White que mais me tem permitido refletir sobre estas relações (entre historiografia e outras formas de expressão), é a de *acontecimento modernista*. Olhando atentamente para os termos do conceito, é impossível não reparar que White não fala de acontecimento moderno (que nos levaria a tipos de acontecimento específicos da modernidade), mas modernista, ou seja, de acontecimentos históricos da época do modernismo, e, nesse sentido, que apresentam aos historiadores o mesmo tipo de desafio que apresentaram aos escritores modernistas (que exploraram várias estruturas narrativas para os representar).

Resumindo, White insiste que a historiografia académica, quando nasce, no século XIX, adapta o estilo literário contemporâneo por excelência, o realismo, não mais abandonando este estilo inicial. A historiografia, assim, segue um modelo realista mesmo quando o mundo se transformou e se transformaram também as formas

narrativas que procuraram acompanhar literariamente essa transformação. Seria, neste sentido, necessário que os historiadores contemplassem a renovação das suas narrativas do mesmo modo que os escritores, perante, por exemplo, as grandes catástrofes da primeira metade do século XX, fizeram com a narrativa literária.

O *acontecimento modernista* teria assim de saber questionar e incorporar as técnicas literárias do modernismo. Neste sentido, White recorre à análise desenvolvida por Eric Auerbach em *Mimesis*, quando o autor alemão defende que o modo como Virginia Woolf usa o *stream of consciousness* faz de *Rumo ao Farol* um romance realista da época das guerras mundiais (Auerbach, 1953). É uma proposta extraordinária, se pensarmos que a técnica literária de Woolf é normalmente apontada como um exemplo por excelência de antirrealismo. Procuremos por isso perceber como White desenvolve a sugestão. Para White, a época das guerras mundiais (com as guerras propriamente ditas, mas também eventos com a intensidade e escala da Revolução Russa, da crise de 1929, da Solução Final e das bombas atómicas) terá sido marcada por acontecimentos a que chama 'holocáusticos' (*holocaustal events*) (White, 1999: 70). A natureza destes acontecimentos não permite que sejam rigorosamente narrados pela linearidade realista, exigindo algo mais, como as experiências com o tempo de *Ulisses*, *Em Busca do Tempo Perdido* ou a *Montanha Mágica*, ou ainda com a simultaneidade de camadas narrativas reconstituída pelo *stream of consciousness*.

Auerbach ilustra-o – e White aponta-o como exemplo para a sua definição de *acontecimento modernista* – com um curto episódio de *Rumo ao Farol*, quando a mãe da família em férias aperta o sapato e ajeita as meias do filho pequeno, gesto situado e simples que não a impede de entrar num devaneio com outras dimensões da sua vida. Segundo White, as narrativas historiográficas, para, por exemplo, estarem à altura do século XX, teriam de ser capazes de reconstituir as diferentes dimensões dos seus eventos, algo como aquele duplo gesto no romance de Woolf. Só assim conseguiriam narrar a extensão incontrolável de acontecimentos como as guerras, revoluções e violências do século.

Um exemplo mais próximo do que poderia ser a tal narrativa historiográfica é-nos dado por White a partir de uma outra escritora modernista, Gertrude Stein, através de um excerto particularmente desafiante, e que lhe parece cumprir esse papel de produzir, se não uma narrativa, pelo menos uma perceção da historicidade moderna, ao interromper a sucessão banal dos dias quotidianos pela descontinuidade e fragmentação, aqui ilustrada por essa outra marca da vida moderna que é a imprensa. O que, para White, aqui existe de historiograficamente mais expressivo tem de ser procurado, precisamente, na impenetrabilidade do texto:

> **Na vida real ou seja por assim dizer nos jornais que não são a vida real mas a vida real com a realidade omitida sendo a realidade o interior e sendo os jornais o exterior e nunca o exterior está no interior e nunca o interior está no exterior exceto nos casos raros e singulares em que o exterior rompe e passa para o interior porque o exterior faz tanto parte de algum interior que mesmo uma descrição do exterior não pode desembaraçar inteiramente o exterior do interior. (Stein, 1998: 347)**

Stein fala de jornais, parecendo mostrar a imprensa como uma espécie de exterior no interior do qual existe uma história que é preciso resgatar. Mas é na forma da expressão, nesta "correria" sintática (não há vírgulas no excerto), na repetição de palavras que parece torná-las incompreensíveis, é, portanto, nesta experiência formal que White julga ver uma aproximação ao que pode ser o acontecimento modernista, enquanto caos, descontinuidade e incomensurabilidade.

Mas tentemos desenvencilhar ainda um pouco o que aqui nos é dito. Segundo Stein, a imprensa torna tudo visível. A imprensa, naturalmente, representa aqui mais do que simplesmente os jornais que saem todos os dias para as bancas, representa uma estrutura comunicacional moderna que preenche o quotidiano como, vinte anos mais tarde a rádio, ou quarenta a televisão (ou ainda como hoje diríamos sobre as redes sociais). Ao tornar tudo visível, os jornais ocultam então a história, como se esta se desenrolasse numa profundidade não visível nessa superfície ofuscada pela omnipresença dos *media*. E esse tudo que é mostrado pelos jornais, acompanhando ainda mais um pouco o raciocínio da escritora, surge assim como uma experiência empobrecida, enquanto, pelo contrário, o arrojo da narrativa modernista (na acumulação de camadas de consciência em Woolf ou no frenesim sintático de Stein) abrir-nos-ia para uma realidade mais profunda, que aconteceria apenas em momentos raros e singulares.

Um arquivo interessante do quotidiano

Insisto neste ponto porque me parece que a crítica da imprensa – que é na realidade uma crítica do quotidiano – levanta problemas sérios à nossa reflexão historiográfica sobre a época contemporânea. A ideia de que a história apenas se manifesta em momentos raros e singulares é, apesar do experimentalismo formal de Stein, profundamente conservadora. A história, deste ponto de vista, continuaria presa aos gran-

des acontecimentos (frequentemente ligados a grandes protagonistas), enquanto a imediaticidade e regularidade da imprensa acompanharia um quotidiano onde nada de relevante se passaria. Ou seja, todo o arrojo teórico de White, e literário de Stein, parecem afinal próximos de uma muito conservadora crítica cultural do século XX – que, na realidade, se tem desenvolvido desde finais do século XIX – que olha para a cultura de massa, para as manifestações da industrialização cultural, como formas de experiência empobrecida, ou reificada. As consequências deste gesto teórico e literário são, em si mesmas, dramáticas, deixando virtualmente de fora toda a gente que habitou o século XX, e que participou quotidianamente no ritmo imposto pela imprensa, vivendo vidas permeadas pelo ritmo imposto por jornais, rádio, televisão, etc.

É importante referir, ainda assim, que a própria historiografia desenvolveu várias críticas a este entendimento de história, onde só alguns percebem e participam, ou que acontece apenas em poucos momentos específicos. Pense-se, por exemplo, em *The Making of the English Working Class*, de E.P. Thompson (Thompson, 1963), com a aposta numa história vinda de baixo, de gente sem nome, que não deixou registo, com os seus quotidianos banais. Ou ainda na crítica da vida quotidiana desenvolvida por Henri Lefebvre (Lefebvre, 1984), que abriu decididamente o quotidiano como categoria autónoma – ou seja, por onde se desenrolam fenómenos sociais, culturais e económicos tão significativos como uma batalha ou uma revolução – ao trabalho historiográfico.

O meu ponto, em suma, é então que a historiografia, de uma maneira geral (e mesmo tendo em conta todas as exceções que não cabem nesta crítica), insiste em narrativas tradicionais, assentes em cronologias políticas e acontecimentos pontuais, fruto, em boa medida, dos arquivos que continuam a ser privilegiados na investigação. E mesmo em esforços arrojados como os de Hayden White, com a suas reflexões em torno da estética literária da historiografia (com todas as suas potencialidades na abertura de uma história do emocional e do afetivo), se cai por vezes num elitismo que não permite uma verdadeira rutura com a historiografia tradicional. Nestas circunstâncias, a questão do arquivo – ou, mais especificamente, a forma como a historiografia assenta normalmente em arquivos institucionais, canónicos – não pode deixar de estar no centro de qualquer crítica historiográfica.

O arquivo reproduz, portanto, um enfoque conservador, ou seja, e insistindo, um enfoque que procura valorizar acontecimentos dramáticos e protagonistas poderosos, que escondem, como vimos, quotidianos repetitivos e as suas maiorias anónimas. O facto extraordinário, a realidade implícita, a ideia de livro de História como aquilo que desvenda o que ainda ninguém tinha visto ou percebido, parece-me então uma

obsessão a que não só escapa o essencial, mas que tem também fortes implicações arquivísticas, desde logo em relação ao que se escolhe conservar. Desta perspetiva, então, o arquivo não pode deixar de ser um património reservado, lugar de tesouros escondidos, segredos à espera de serem desvendados.

Em alternativa, gostaria de propor que procurássemos reequilibrar os pesos relativos entre a historiografia tradicional e outras abordagens que, no âmbito da história contemporânea, apostem mais decididamente em arquivos que, pelo contrário, nos permitam narrar coisas visíveis, quotidianas, ruidosas ou mesmo banais. Esta seria uma história do século XX a partir do espaço público, da evidência, do óbvio, em que o que acontece de mais significativo se repete no dia a dia e é protagonizado por potencialmente toda a gente. Como seguramente se tornou já evidente, com este ponto vou-me procurando chegar perto do que creio deve ser a abordagem historiográfica do PREC.

Noutro momento da preparação deste texto, em paralelo à leitura de *Art as Experience*, fui-me apercebendo das afinidades entre alguns conceitos de Dewey e os de uma outra obra, mais recente, de Sianne Ngai, onde encontrei instrumentos para definir melhor estas coisas banais do quotidiano. Mais especificamente, Ngai oferece-nos o ensejo de pensar analiticamente um conceito que não estamos habituados a ver como conceito: o *interessante*, sobretudo quando aplicado à análise estética (Ngai, 2012). A obra de Ngai intitula-se *Our Aesthetic Categories*, e analisa, como categorias de pleno direito, palavras que usamos quotidianamente para descrever formas de gosto não muito elaboradas e pouco sofisticadas: o interessante; o querido, ou amoroso (*cute*); e o louco, ou bufão, disparatado (expressões que na realidade ficam aquém do original, *zany*, que parece implicar a dimensão exclamativa da interjeição).

Como é que *interessante*, *amoroso* e *louco!*, podem ser tratados como categorias estéticas, ou seja, com a circunspeção necessária para podermos situar e orientar a nossa experiência estética? No que ao *interessante* – que é aqui o que mais me interessa... – diz respeito, Ngai parte de Schlegel para argumentar que para alguns românticos alemães, interessante era a categoria que definia o próprio romântico (romântico seria, deste ponto de vista, tudo o que fosse interessante). Há dois aspectos que me parecem particularmente úteis para tornar o interessante numa categoria operativa para analisar o que está a acontecer na revolução. Em primeiro lugar, o interessante é comum, ou seja, é algo que todos podemos e sentimos necessidade de partilhar. Isto não invalida a sua originalidade, pelo contrário: o interessante reúne à sua volta todos os que se interessam pela mesma coisa, precisamente por lhe reconhecerem algo de único e original. É neste sentido, nesta singularidade, que o interessante se abre ao quotidiano e ao banal.

Em segundo lugar, o interessante contém necessariamente uma carga afectiva, que o parece aproximar da definição de emoção em John Dewey. Diz Ngai:

> **(...) o que isto sugere é que o juízo "interessante" é, em certo sentido, fundamentalmente estético, ou que o seu objeto é sempre estético, mesmo que seja aplicado em domínios não estéticos. Mesmo que se argumente que "interessante" é um valor radicalmente indeterminado que, precisamente por esta razão, flutua entre juízos estéticos e não-estéticos (científicos, históricos, morais ou outros), esta flutuação parece interna ao uso especificamente estético de "interessante" como avaliação baseada no sentimento. (2012: 132)**

Nestas circunstâncias, o interessante é algo que se procura, convidando à mobilização, ao gesto que impulsiona o sujeito interessado para os objetos do seu interesse. Esta ideia mobilizadora, que faz da experiência estética uma busca, parece conduzir-nos a uma definição particularmente feliz daquilo em que consiste a militância política – para regressarmos ao nosso esforço para articular categorias estéticas e literárias num estudo afetivo do processo revolucionário.

Por outro lado, diz-nos ainda Ngai, a abertura do interessante, tal como a emoção para Dewey, também o inscreve na duração: 'o que nós consideramos interessante é algo a que regressamos compulsivamente (...), uma dinâmica que situa o interessante não apenas ao nível do inesperado, mas também do familiar, não apenas como diferença, mas também como repetição.' (2012: 133) Enquanto, para o autor de *Art as Experience*, a narrativa era uma condição para a manifestação da emoção, sem o interessante, para Ngai, não teríamos disponibilidade para narrativas longas. E é particularmente curioso que os dois exemplos que Ngai dá de formas de empenho difíceis de imaginar sem a motivação do interesse sejam, em primeiro lugar, as longas narrativas de romances com centenas de páginas e filmes e peças de teatro com muitas horas de duração, bem como, em segundo lugar, o tempo empenhado na militância política.

Aqui chegados, parecemos mais próximos de uma proposta para repensar o que pode ser uma abordagem historiográfica que contemple a dimensão estética e emocional do PREC. Tanto Dewey com Ngai salientam aspectos com afinidades – tanto na proximidade da emoção de Dewey ao interessante de Ngai, como na relação entre a dimensão formal das narrativas e a importância da duração – que podemos utilizar como chaves para interpretar a ação dos sujeitos no processo revolucionário. Porquê? Porque a militância é sempre performativa e inscreve-se sempre no tempo longo. E são estas duas dimensões – a performatividade da militância e a sua inscrição na duração – que me parecem poder guiar-nos na nossa redescoberta das fontes e arquivos de uma outra história da revolução.

Um arquivo da performance e da duração

Que fontes e arquivos podem abrir caminho a uma história debruçada sobre a militância performativa e inscrita no tempo longo? A militância é performativa porque revela um empenho que incorpora o objeto do interesse. Ou seja, os militantes não estão simplesmente interessados na revolução, o seu interesse faz com que a revolução se torne sua, tornando-a *interessante*, e este interesse, mais do que mera curiosidade, é uma verdadeira tomada de poder. Neste sentido, a revolução é uma verdadeira apropriação. Todos estes elementos – performatividade, interesse e apropriação – estão presentes nos discursos dos militantes (que são práticas revolucionárias) que conseguimos ouvir na miríade de reportagens e documentários sobre o PREC. A familiaridade com que tanta gente manifesta discursivamente a sua prática política dificilmente se explica – à semelhança do que acontece com o amor à primeira vista de que fala Dewey – como uma reação espontânea aos acontecimentos. Pelo contrário, são discursos que apresentam as camadas sedimentadas de processos mais longos, aquilo a que Dewey, sobre as emoções, entende como experiências complexas em movimento, ou que Sianne Ngai define como repetição, um interesse a que regressamos compulsivamente.

Mas procuremos pensar um pouco mais especificamente sobre o modo como isto pode afetar o nosso arquivo do PREC. À luz do que fui dizendo até aqui, parece-me que tal arquivo tem sobretudo de ser capaz de responder a dois desafios. Em primeiro lugar, tem de nos permitir reconstituir a ampla, empenhada e continuada militância do período revolucionário. Ampla, porque embora não saibamos exatamente quantos foram, sabemos que foram dezenas ou centenas de milhar de pessoas que durante um, dois, três ou mais anos fizeram política todos os dias. Pessoas que, durante um determinado período das suas vidas, acordavam de manhã para ir fazer uma revolução. Empenhada, porque, simplesmente, não haverá outra maneira de fazer uma revolução – que neste sentido pode ser definida como um momento em que se radicaliza um determinado interesse. Continuada, enfim, porque não se tratou de um momento fugaz, de dias ou meses, inscrevendo-se numa duração particularmente extensa para um acontecimento político.

Como se encerra tudo isto numa narrativa historiográfica? Desde logo, o arquivo que procuramos tem de ser marcado, não pela invisibilidade e pela rarefação, mas pela visibilidade, continuidade e abundância. Diria mesmo, pela acumulação descontrolada. Este descontrole tem algumas afinidades com a crítica que Jacques Rancière faz

à Escola dos Annales. Para Rancière, o peso das estruturas e do tempo longo, sobretudo na historiografia de Fernand Braudel, esmaga os sujeitos e a sua agência histórica, no que em última análise produz um efeito despolitizador. Mais especificamente, Rancière entende que aquilo que a história estrutural oculta é a *bavardage* popular, a verborreia, o palavrório com que muita gente intervém na história dizendo coisas que, no seu conjunto, escapam à coerência e estabilidade da estrutura (cf. Rancière, 1993).

O segundo desafio talvez seja mais difícil: como se trabalha, historiograficamente, um acontecimento interessante e emocionante para os que nele participaram? Um arquivo capaz de resgatar estas dimensões (afetivas, emocionais) parece negar em tudo as características que definem o arquivo tradicional, na sua organização burocrática, com a sua cristalização ideológica (obediente à razão de Estado) e a sua legitimidade quantitativa. Um arquivo da dimensão afectiva parece, pelo contrário, exigir uma dimensão estética, que se ofereça à análise formal – que contenha algum grau de performatividade – e cuja narrativa se funde nessa mesma análise formal (como White propunha em relação aos *acontecimentos modernistas*).

Alguns tipos de fonte parecem-me particularmente promissores para responder a estes desafios. Um deles, que mencionei, leva-nos à tomada da palavra que podemos ver em reportagens e documentários com que a televisão e cineastas procuraram captar, através de imagens, mas também do discurso, os vários aspectos da militância. Esta tomada de palavra é uma manifestação clara do interesse de que nos fala Ngai, que encerra a relação emocional com o acontecimento. Não é, naturalmente, uma relação fácil de estabelecer, mas que revela todas as suas potencialidades se, ao lado da análise discursiva e ideológica (que leve a sério as ideias e narrativas mesmo daqueles que revelam poucos recursos linguísticos), fizermos incidir a nossa atenção sobre aspectos performativos como o entusiasmo e a indignação, o empenho e a confiança. Em suma, algo de historiograficamente muito significativo está a acontecer quando uma câmara e um microfone são ligados em frente a uma operária, a um camponês, a um estudante, que desempenha nessa situação um papel de agente livre, deliberadamente assumindo um papel que corresponde à forma como quer participar no acontecimento histórico.

A questão dos discursos merece mais algumas reflexões, até à luz da duração em que se inscrevem, para Dewey e Ngai, as emoções e os interesses. Qual o significado histórico do palavrório, da *bavardage*, como diria Rancière? O que as pessoas dizem, no contexto de lutas como a ocupação de uma propriedade ou a organização de uma estrutura coletiva, não é espontâneo e inconsciente (embora possa conter dimensões

espontâneas e inconscientes), mas o ponto de chegada de processos de cristalização de ideias e emoções que se manifestam em 1974 e 1975, mas que de facto vêm de trás. Os arquivos que nos permitem explorar esta profundidade temporal – que nos leva para os antecedentes da revolução, alargando a sua cronologia também nessa direção – são particularmente exigentes, pois implicam cotejar sistematicamente fontes na sua duração, por vezes ao longo de décadas. Alguns exemplos – dois escritos e dois visuais – podem dar uma ideia da tarefa.

O primeiro é o da imprensa periódica. De facto, percorrer jornais e revistas antes de 1974 dá-nos dados surpreendentes para compreender o que acontece depois do 25 de Abril. Uma extensa pesquisa na revista semanal *Século Ilustrado*, ao longo das décadas de 50 e de 60, revela-nos como, com alguma regularidade, quase inadvertidamente, vai surgindo publicada a palavra democracia, para caracterizar o facto do jovem Príncipe Carlos, de Inglaterra, frequentar uma escola pública (a família real britânica querendo mostrar-se democrática), para referir que o imperador do Japão ia casar com uma plebeia (num gesto democrático), ou para mostrar um político norte-americano a usar transporte público (definindo-se assim como democrata) (Trindade, 2022: 360). A palavra vai-se insinuando, nestas ocasiões, para ilustrar situações de igualdade, mostrando sociedades com relações horizontais, e banalizando a democracia também na sociedade portuguesa, não tanto como regime político ou indicador de liberdade, mas como uma alternativa às hierarquias e autoritarismos do Portugal salazarista. Estas indicações só nos são acessíveis com o tempo da pesquisa, um tempo que é também o da duração da publicação que, assim folheada ao longo de anos, nos permite recriar a própria familiarização dos leitores com aquela palavra tão estranha à sua sociedade. Algo disto ajuda a explicar aspirações que explodem em 1974-1975.

O segundo exemplo leva-nos ao encontro de uma discreta sugestão de Eduardo Lourenço sobre o neorrealismo, de que devia ser investigado através do seu 'sucesso sociológico' (Lourenço, 2000: 36). Que consequências teve, numa sociedade autoritária e sob censura, o facto de ser possível encontrar romances de Fernando Namora, Alves Redol ou Manuel da Fonseca, em estantes de casas não só de famílias oposicionistas, mas também de classes médias e pequenas burguesias não necessariamente politizadas ou inconformistas? O que terão feito estas leituras, politicamente *desinteressadas* e, no entanto, inevitavelmente geradoras de *interesse* por personagens e situações que contrariavam a ordem dominante? Pode sugerir-se que a familiarização com o imaginário do neorrealismo contribuiu para a disseminação daquilo que poderíamos definir como uma gramática da luta de classes para lá de sociabilidades antifascistas? E, para concluir este raciocínio em forma de questões, é possível ver

aqui também, em potência, parte da explicação para a explosão discursiva que podemos hoje ver em documentários e reportagens? Neste caso, uma história oral dos hábitos de leitura poderia dar pistas sobre a relação entre o 'sucesso sociológico' do neorrealismo ao longo de décadas e a politização que se exprime em 1974-75.

Os últimos dois exemplos referem-se a documentários, objetos visuais de que falarei então agora um pouco mais concretamente. Michel de Certeau afirmou que em Maio de 68 a palavra foi tomada da mesma forma que em 1789 se tinha tomado a Bastilha (Certeau, 1977: 11). Esta tomada da palavra não é, portanto, no contexto da revolução (que é o contexto de Maio de 68), um elemento acessório do processo político, mas uma das suas dimensões mais palpáveis. E é isto que podemos ver, por exemplo, nas entrevistas que Glauber Rocha faz a habitantes de bairros de lata, logo no dia 1 de Maio de 1974, para o filme *As Armas e o Povo*. Nessa sequência, o cineasta brasileiro dá a voz a uma série de mulheres, insistindo para que falem. E elas falam das suas aspirações, sobretudo em sair dali e ter uma casa decente. E quando uma não fala, que a revolução não lhe interessa, ele insiste, incapaz de compreender o seu silêncio, como se uma revolução não fosse pensável sem o interesse de todos manifestado pela tomada da palavra.

Outro conhecido exemplo é o do diálogo sobre a propriedade de uma enxada em *Torrebela*, de Thomas Harlan. A discussão sobre a posse do instrumento, entre a lógica da cooperativa (onde a enxada seria partilhada com outros) e a da propriedade individual (onde um camponês específico podia controlar a sua própria ferramenta), também pode ser vista como uma certa operacionalização da gramática da luta de classes, inscrita numa história mais longa, como se pode verificar pela repetição de discussões com o mesmo conteúdo noutros momentos, tanto históricos como ficcionais. É por exemplo bastante impressionante ver como em *Terra e Liberdade*, de Ken Loach, a milícia do POUM que ocupa uma aldeia durante a Guerra Civil Espanhola e organiza uma reunião com os aldeãos, estabelece com eles uma conversa que repete, ponto por ponto, a discussão de *Torrebela* em torno da propriedade privada e da partilha comunitária de recursos.

Dos bairros de lata de Lisboa ao latifúndio de Torrebela – ou em leituras socialmente partilhadas, ao longo de décadas, de palavras e narrativas subversivas –, por entre documentos e reportagens com operários organizando-se em comissões de trabalhadores, camponeses ocupando terras, militantes em ação política, militares em ações de dinamização e todas as outras formas de militância que fizeram o processo revolucionário, dezenas de mulheres e homens articularam a sua situação muito para além do protesto e da raiva: analisando correlações de forças, identificando dificuldades,

apontando soluções e aprendizagens coletivas, e situando as suas lutas no panorama global do capitalismo mundial. Isto tudo, quase sempre sem possuírem as ferramentas linguísticas formais e o capital simbólico que seria expectável em quem desenvolve teorias políticas, formulações ideológicas e análises geopolíticas.

Conclusão – A revolução como acontecimento modernista

A multiplicidade e complexidade da militância que o parágrafo anterior procurou descrever, dá-nos ainda ensejo para regressarmos ao conceito de acontecimento modernista, procurando pensar nas novas histórias para as quais os nossos arquivos – do interesse quotidiano, da performance e da duração da militância – podem abrir a a história cultural da revolução. Isto implica, como sabemos desde a nossa discussão com Hayden White, pensar outras narrativas, ou pelo menos a possível relação entre a narrativa historiográfica e o experimentalismo artístico. Felizmente, o período pós-revolucionário foi palco de várias experiências que, no campo do cinema, da literatura e do teatro, procuraram responder à incomensurabilidade da militância – ao que definíamos como a ampla, empenhada e continuada militância do período revolucionário.

A este nível, as coisas não se terão passado imediatamente, nem talvez isso fosse possível, mas é importante defender a existência de um corpus muito relevante (nas áreas artísticas acima referidas, mas também na música popular, nas artes plásticas e na própria teoria e crítica cultural), onde o forte investimento no experimentalismo expressivo e narrativo caracteriza um conjunto de obras que nos podem abrir, hoje, o vasto campo de análise aos desafios que o PREC lança à historiografia. Recapitulemos ainda antes, brevemente, estes desafios, antes de concluir. Em primeiro lugar, o estudo da revolução tem de ser um estudo da multidão, de um momento em que há muita gente a participar, sem protagonistas na medida em que todos são protagonistas. Em segundo lugar, a narrativa terá de apostar na continuidade, pensar para além das datas familiares – 25 de Abril, 28 de Setembro, 11 de Março, 25 de Novembro – e apreender processos políticos que se desenrolam no quotidiano, todos os dias ao longo de meses e anos. Finalmente, as nossas histórias terão de contemplar a dimensão afectiva que preencheu a vida política dando assim forma ao seu sentido emancipatório.

O experimentalismo estético com que as diferentes artes responderam a estes de-

safios constitui, em meu entender, um dos cânones mais esquecidos da cultura portuguesa. As razões são, de resto, fáceis de perceber: a relação com o PREC, desde logo, faz com que algumas destas obras sejam vistas como malditas, ou datadas, mas essa relação e o investimento experimental que a orienta é o resultado de uma convicção profunda, entretanto perdida, sobre a dimensão emancipatória das práticas artísticas. António Pedro Pita tem chamado a atenção para isto (Pita, 2011), para as implicações decorrentes da politização da arte no século XX, implicações que ainda não conseguimos talvez desenvencilhar, quando parecem ser os elementos formais em obras literárias, cinematográficas, teatrais – aspetos como a descontinuidade, a fragmentação, a recusa do realismo pelo onírico, pelo barroco ou pelo surreal – que transportam consigo não só as potencialidades emancipatórias da sua fruição, como a sua própria capacidade em dar expressão aos desafios da revolução. Por outras palavras, foi, nessas obras, pela montagem cinematográfica ou pelo fragmento literário que se conseguiu chegar mais perto da representação da militância coletiva e da temporalidade longa do acontecimento.

Estou a pensar em romances como *Retrato dum amigo enquanto falo*, de Eduarda Dionísio, onde a simultaneidade de narrativas reconstitui os elementos discursivos e expressivos da militância política, bem como a sua dimensão afectiva (Dionísio, 1979). Ou num episódio já perto do final de *Directa*, de Nuno Bragança, quando o protagonista inscreve o seu trabalho concreto de militância antifascista (a condução de um automóvel para levar um camarada à fronteira) numa mais longa narrativa da História de Portugal (Bragança, 1977). Ou na montagem de *Gestos & Fragmentos*, de Alberto Seixas Santos, com a sobreposição de três discursos simultâneos e contraditórios: a versão dos acontecimentos por Otelo Saraiva de Carvalho; a teoria político-militar de Eduardo Lourenço, lida pelo próprio; a ficção detectivesca de Robert Kramer, fechado num quarto a tentar perceber o que aconteceu no dia 25 de Novembro – portas de entrada distintas, mas complementares, para a pluralidade do PREC como acontecimento histórico.

Poderia continuar com muitos outros exemplos. Mas uma dimensão constante deste cânone revolucionário pode ainda ser salientada: a da insistência na própria história – que caracteriza também tanto do teatro que se fez no pós-25 de Abril – e que podemos interpretar como uma aposta estética para estar à altura do acontecimento, isto é, de responder ao desafio de dar expressão à transformação histórica operada pela própria revolução. A este nível, falar (ou escrever, encenar e montar) sobre esse acontecimento que tinha acabado de ter lugar implicou quase sempre ir além da conjuntura revolucionária, e apostar em temporalidades mais longas e geografias mais amplas.

Se assim for, ou seja, se for possível utilizar os aspectos formais mais arrojados de romances, filmes e peças de teatro do período pós-revolucionário como fontes históricas sobre a revolução, então veremos como esse arquivo improvável reconstitui, precisamente, todos os desafios que identificámos ao longo do texto: a visibilidade, a continuidade e a expressividade da militância revolucionária, aquilo que parece exigir que sejamos capazes de fazer uma história da multidão, que contemple a dimensão afectiva da participação, e, finalmente, que inscreva o PREC numa história centenária de revoluções e socialismo.

No prefácio à tradução para inglês da *Estética da Resistência*, de Peter Weiss, Fredric Jameson afirmou que o que ali estava representado – nos longos diálogos sobre socialismo e fascismo, história e arte, desenvolvidos pelos operários e militantes que protagonizam o romance – era 'a eternidade de debate e discordância, o perpétuo presente de paixão ideológica e consciência politizada' (Jameson, 2005: XXVI) que caracteriza sempre os momentos de luta política, discussões e paixões reavivadas através das várias revoluções, em 1848, em 1871, em 1917, em 1968, e mesmo na clandestinidade comunista da Alemanha nazi que *Estética da Resistência* nos começa por mostrar, e portanto também necessariamente em 1974. •

BIBLIOGRAFIA

Auerbach, Eric. 2003 [1953]. *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature* (Princeton: Princeton University Press).

Bragança, Nuno. 1977. *Directa* (Lisboa: Moraes).

Burke, Peter. 1992. *O Mundo como Teatro. Estudos de Antropologia Histórica* (Lisboa: Difel).

Certeau, Michel de. 1977. *The Capture of Speech and Other Political Writings* (Minneapolis: The University of Minnesota Press).

Dewey, John. 1934 [2005]. *Art as Experience* (Nova Iorque: Penguin).

Dionísio, Eduarda. 1979. *Retrato dum Amigo enquanto Falo* (Lisboa: Armazém de Letras).

Jameson, Fredric. 1981. *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca: Cornell University Press).

Jameson, Fredric. 2005. 'A Monument to Radical Moments', em *The Aesthetics of Resistance*, ed. Peter Weiss, vol. 1 (Durham: Duke University Press).

Lefebvre, Henri. 1984. *Everyday Life in the Modern World* (New Brunswick: Transaction Publishers).

Lourenço, Eduardo. 1978 [2000]. *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português* (Lisboa: Gradiva).

Ngai, Sianne. 2012. *Our Aesthetic Categories. Zany, Cute, Interesting* (Harvard University Press).

Pita, António Pedro. 2011. 'O dia inicial: 25 de Abril ou o "imaginário de revolução"', em *História e Arte – Movimentos Artísticos e Correntes Intelectuais* (Campinas: Mercado das Letras).

Rancière, Jacques. 1993. *Les Noms de l'Histoire. Essai de poétique du savoir* (Paris: Seuil).

Stein, Gertrude. 1998. *Writings, 1932–1946* (Nova Iorque: Library of America).

Thompson, E.P. 1963. *The Making of the English Working Class* (Nova Iorque: Vintage Books).

Tilly, Charles. 2008. *Contentious Performances* (Cambridge: Cambridge University Press).

Trindade, Luís. 2022. *Silêncio Aflito. A Sociedade Portuguesa através da Música Popular (dos Anos 40 aos Anos 70)* (Lisboa: Tinta-da-china).

White, Hayden. 1987. "The Value of Narrativity in the Representation of Reality", em *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press).

White, Hayden. 1999. "Auerbach's Literary Theory. Figural Causation and Modernist Historicism", em *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press).

FILMOGRAFIA

Colectivo de Trabalhadores da Actividade Cinematográfica. *As Armas e o Povo*. Instituto Português de Cinema, 1977.

Harlan, Thomas. *Torrebela*. Films Albatros, 1977.

Loach, Ken. *Land and Freedom*. Polygram, 1996.

Santos, Alberto Seixas. *Gestos & Fragmentos*. Grupo Zero, 1981.

← VOLTAR AO ÍNDICE