

CINEMA
VENEPOR

CICLO 50 ANOS

MAIA

DE

25

4, 6, 18, 20 ABRIL

ABRIL

LIBERDADE NA CRIAÇÃO, CULTURA NA REVOLUÇÃO

O mês de abril traz à programação do Cineclube um momento de honrada exceção. Com enquadramento no programa cultural conduzido pela Câmara Municipal da Maia para assinalar a comemoração dos 50 anos do 25 de abril, revestimos e ampliamos as sessões regulares para criar um ciclo composto por quatro momentos em que damos acesso a obras realizadas durante a década de 1970 em Portugal. Tal é possível através da parceria com a Cinemateca Portuguesa, no âmbito do projeto *Imagens em Movimento – Cinema Português em Diálogo* – no seguimento do importante trabalho de restauro e digitalização de obras que tem levado a cabo. Entre as coleções filmicas e videográficas que preserva não se encontram somente longas-metragens de ficção, mas antes uma panóplia de documentos, que vão desde o documentário à videoarte, do boletim informativo a trechos de propaganda política. Partimos da variedade deste património para poder dar a conhecer um retrato

multifacetado do período que antecedeu e se sucedeu à revolução de abril. Por um lado, procurar entender os condicionalismos de produzir uma obra de ficção em plena ditadura, entre os limites do que se pode ou não pode contar. Por outro, imergir nos registos diretos e reativos de quem testemunha a revolução, com todas as suas implicações e repercussões. Se é inegável o importantíssimo papel que o cinema desempenha para nos retratar abril, não menos relevante será reconhecer a profunda transformação que sofreu durante o período revolucionário. Uma conquista de novas liberdades, materializada nos mais variados experimentalismos formais, mas também em diversos engajamentos políticos e envolvimentos militantes. Deixemos que esta capacidade única que o cinema tem de nos ajudar a construir a nossa memória coletiva seja contributo para uma consciência crítica e reflexiva sobre o presente. E assim continuaremos sempre a nossa revolução.

Cineclube da Maia

FOI UM SONHO LINDO QUE FICOU. ABRIL NAS IMAGENS EM MOVIMENTO.

A apropriação de “Eu Vim De Longe, Eu Vou P’ra Longe” de José Mário Branco, do álbum *Ser Solidário*, de 1982, está longe de ser arbitrária. No nosso entendimento, muito falta fazer para um estudo de fundo sobre o lugar do 25 de Abril de 1974 nos meios da imagem em movimento em Portugal. Nesta breve reflexão, procuraremos sobretudo questionar o lugar da mediatização da Revolução e complexidade desta questão, pelo que não expressaremos mais que um ponto de vista. Para tal, revelaram-se fundamentais os trabalhos e ações promovidos no âmbito das várias comemorações da Revolução, de instituições como a Cinemateca Portuguesa, ou a RTP, de investigadores como Paulo Cunha, Daniel Ribas, Leonor Areal ou Carolin Overhoff

Ferreira, e tantos outros que, no seu esforço coletivo, constroem, linha a linha, imagem a imagem, e som a som, aquilo que pode vir a ser uma leitura de Abril nas imagens em movimento. A mediatização da Revolução de Abril é, em primeiro lugar, uma consequência natural do tempo e do contexto dos meios audiovisuais em que esta decorre. No campo do cinema, já desde os finais da década de 1950 que se configura um Cinema Novo, com uma geração de novos e novíssimos que se afirmavam na ficção, no documentário e na publicidade, trazendo para a tela nacional muito daquilo que viam e aprendiam lá fora. Em paralelo, na televisão, e com outros meios e desafios, similar geração trazia o seu contributo para a renovação medial do país, numa experimentação mais



formal que ideológica, no ambiente possível de um dos rostos do Estado. A rádio, com várias décadas, seguia caminhos semelhantes, tal como a fonografia, emitindo ou registando o que a Censura, instituição dentro da instituição, deixava passar. À semelhança de um Estado Novo que já não o era há muito tempo, também a Censura está longe de ser uma realidade una ou de fácil apreensão, pelo que o seu alcance, a sua atuação e sua coerência está longe de ser facilmente perscrutável sem recurso a muita investigação. Indiscutível era a sua existência e a forma como se limitava o que se fazia, via, ouvia ou dava a ver em Portugal. Por entre os pingos de uma chuva ácida e desconcertante, as sessões clandestinas cineclubísticas

e a difusão dos media através das revistas e do boca-a-boca das tertúlias faziam os possíveis para iluminar a escuridão de um interminável regime embrenhado na Guerra Colonial, e com esta, aumentavam os apertos... e os descontentamentos. Na televisão, o fenómeno *Zip-Zip*, de 1969, demonstrou bem a efemeridade da abertura possível. Para tal contribuiu também uma circunstância técnica, a prática ainda pouco habitual do registo permanente de emissões, o que ditou o desaparecimento desta e de outras facetas mediática da Primavera Marcelista. Já do inverno são abundantes as imagens, não faltando *As Conversas em Família*, em que Marcello Caetano falava aos portugueses, numa tentativa de aproximação possível.

Um exercício eloquente para percebermos o impacte da Revolução é justamente uma comparação entre estas emissões e fulgorante produção da RTP entre 1974 e o final da década. Especial destaque vai para a gigantesca operação de emissão contínua e com numerosos diretos de exterior das primeiras eleições, para a Assembleia Constituinte, a 25 de abril de 1975, felizmente bem preservada, e beneficiando já da recente tecnologia da *videotape*, ou gravação de imagem e som em fita magnética. Começamos pela televisão, justamente por ser, então, o meio mais recente e imediato, e pela sua importância vital, juntamente com a radiodifusão, para o sucesso da Revolução. O controlo dos estúdios de Lisboa foi um ponto vital do plano, ao qual sucedeu, com alguns percalços, a tomada dos Estúdios do Monte da Virgem, no Porto que, mercê da Telescola, tinham igual capacidade de emissão para todo o país. As primeiras imagens nacionais da Revolução foram, deste modo, um direto televisivo em que Fernando Balsinha e Fialho de Almeida são os pivots de emissão que terminaria apenas na madrugada do dia seguinte com o comunicado do general António de Spínola e da Junta de Salvação Nacional. As fotografias e registos filmicos de então demonstram bem os meios disponíveis, com as imagens e sons saturados da emissão televisiva, os rostos transpirados pelas luzes fortes, bem captadas pelas fotografias

ou pelas câmaras de filme, de 16mm e a cores, que se amontoavam no estúdio para a captação de um momento único.

Parecia que a força destas imagens não cabia num só meio e não é por acaso que todo o material possível é mobilizado para capturar o 25 de Abril de 1974, na sua multiplicação de espaços, de acontecimentos, de protagonistas, de alterações súbitas do status quo. Portugal inteiro participava num evento sem guião, em que os caçadores de imagens e de sons faziam o possível por conseguir registar tudo o que podiam. Esta voracidade é talvez o elemento mais comum e transversal das imagens e sons da Revolução. Não são poucos os momentos em que os equipamentos e os seus técnicos são os protagonistas involuntários, trabalhando numa imensa operação coletiva que, à semelhança das próprias revoluções, produzia a sua própria energia. À semelhança do povo, câmaras fotográficas, câmaras de filmar profissionais ou amadoras, de formatos diversos, a cores ou a preto e branco, gravadores de som de fita magnética, tudo está nas ruas. A *videotape* era, como vimos, ainda algo recente em Portugal, mesmo para a própria RTP, pelo que os registos visuais *in loco* seriam fundamentalmente filmicos, ainda que posteriormente preservados noutros meios.

Contudo, a real extensão das imagens e dos sons captados na Revolução está ainda por esclarecer. Falamos por ora, e apenas, dos acontecimentos dos dias 25 e 26 e do estabelecimento da cronologia da Revolução que, com a mobilização paulatina dos meios de produção, vai beneficiando de melhores condições e equipamentos para o registo das suas imagens oficiais e oficiosas. Será neste processo que um cânone imagético da Revolução se irá estabelecer também, dividido entre a fotografia, o cinema, a rádio e a televisão.

Além dos ditames da censura, e das estreias oficiais de *O Couraçado Potemkin* (1925) de Sergei Eisenstein, em maio de 1974, ou de *Woodstock* (1970), de Michael Wadleigh em junho de 1975, para dar apenas alguns exemplos, já se referiu a mutilação de filmes nacionais e estrangeiros. Com Abril, não só se estabeleceria uma renovada cinematografia nacional, como se estabeleceria, em retrospectiva, uma reapreciação do cinema internacional.

A definição de um “cinema militante”, engajado em maior ou menor grau com o contexto revolucionário pode ser uma tarefa difícil, traduzindo-se num âmbito alargado de filmes que podem ser mais ou menos explícitos como “O Funeral do Patrão”, de Eduardo Geada, “Brandos Costumes” (1972-1975), de Seixas Santos, iniciado ainda no Estado Novo, ou “Que Farei Eu com Esta Espada?” (1975), de César Monteiro. Mas indícios havia já em *O Recado*, de Fonseca e Costa, de 1972, em sucessivos exercícios de produção de imagens latentes com que o Novo Cinema parecia diagnosticar a voz silenciosa do país.

Muito se poderia dizer sobre um cânone cinematográfico no campo ficcional, documental ou nos seus interstícios, terreno especialmente fértil para o contexto revolucionário. Nas paredes e nas telas abundam alegorias, distribuídas com intermedial facilidade por cartazes, murais ou filmes de cariz panfletário. Um exemplo eloquente desta energia vital, que parecia escapar por entre os poros da fita e do disco, é o experimental *Revolução*, de Ana Hatherly, de 1975, justamente focado na captura da poética visual do momento. Das leituras estrangeiras de Kramer, aos exercícios de síntese de Ricardo Costa, com *Os Cravos de Abril*, de 1976, passando pela excepcional vitalidade e monumentalidade da produção coletiva que é *As Armas e o Povo*, de 1975, mas estreado apenas em 1977. O contexto de produção deste filme, focado no 1º de Maio de 1974, contando com o trabalho do Colectivo de Trabalhadores da Actividade Cinematográfica e a ação do Sindicato Nacional dos Profissionais de Cinema, a participação do realizador brasileiro Glauber Rocha, e a organização das múltiplas equipas de captação de imagens e de sons são bem demonstrativos de como elaborar um registo de um contexto revolucionário era tão complexo com

os modernos meios da década de 1970, como fora para os criadores das imagens da Revolução Francesa dos finais do século XVIII, sobretudo com a natural aceleração e radicalização dos processos e as sucessivas tentativas de estabilização por parte das várias fações então criadas.

Atente-se, porém, que a análise da mediatização de Abril acarretaria igualmente uma reflexão sobre as suas revisitações documentais ou ficcionais nas décadas seguintes. Terreno complexo, repartido por géneros filmicos diversos, por glorificações e demonizações que mais não fazem que acrescentar camadas à autofagia de imagens e de sons e respetivas leituras que os 50 anos da Revolução procuram ordenar. Tentativas de leitura cristalizadoras, ou “oficiais”, em que a representação é tomada pela realidade, podem aproximar-se de tantos outros filmes de revolução, desde Outubro, de Eisenstein, ou a narrativa em torno da revolução que instituirá a Ditadura Militar, em 1926, com a *Revolução de Maio* de Lopes Ribeiro, em que facilmente se atribui o rótulo de propaganda. No caso de Abril, salientam-se porém as narrativas em aberto, plenamente hipertextuais, como *25 de Abril – Uma Aventura Para a Democracia* (2000) de Edgar Pêra.

Começámos por música e esta desde logo contribuiu para o caráter mediatizado da Revolução, com as duas senhas da operação a tornarem hinos revolucionários duas canções radicalmente diferentes: a militante e implicada Grândola Vila Morena de Zeca Afonso, e a festivaleira e apenas contextualmente ligada à Revolução *E Depois do Adeus* de José Niza e José Calvário.

Num mundo em que o meio pode ser muitas vezes a mensagem, há um antes e depois para a *Grândola* e para *Depois do Adeus*. E é neste sentido da mensagem explícita e implícita que nos detemos para o último ponto desta reflexão, naquele que consideramos que é talvez o mais completo filme de Abril: *Bom Povo Português* de Rui Simões, de 1981. Tal como *Eu Vim de Longe, Eu Vou P'ra Longe*, também no filme de Rui Simões temos José Mário Branco, desta vez como narrador, apropriando da Alegoria da Caverna de Platão para apresentar uma leitura do período revolucionário português. Exemplar filme de apropriação e de experimentação visual e sonoplástica, *Bom Povo Português*, à semelhança da música coeva do seu narrador, conta-nos o que não foi, mas podia ter sido o Portugal de Abril. Neste filme, comprometido com uma leitura, com um sentido da narrativa, com uma

alegoria de um povo que, ofuscado pela luz, escolheu voltar para a facilidade da escuridão, transparece a complexidade, o tumulto, a natural desordem de um período desta natureza, mesmo quando se tenta caracterizar com artifícios simples os “bons” e os “maus”. Fica, deste modo, uma ideia basilar para compreender o papel de Abril na imagem em movimento, e que é essencial à compreensão da história das imagens: na vontade de apresentar a sua verdade, de captar num conjunto de seleções um ponto de vista que (in)conscientemente busca universal, as imagens registam e expressam todo um conjunto de processos que são de tal forma revolucionários que transcendem os limites dos meios e daqueles que os tentam capturar. Passado o seu tempo, e o seu contexto, restam, para sempre, as imagens e os sons como os sonhos lindos que ficaram de Abril.

**VAMOS AO
CINEMA?**

4 ABRIL
21H30

Cenas da Luta de Classes em Portugal
de Robert Kramer e Philip Spinelli

Apresentado por
Maria João Madeira



6 ABRIL
21H30

O Recado
de José Fonseca e Costa

Apresentado por
Maria João Madeira



18 ABRIL
21H30

Cravos de Abril
de Ricardo Costa

As Desventuras de Drácula Von Barreto nas Terras da Reforma Agrária
de Célula de Cinema do PCP

Jornal Cinematográfico Nacional – nº1, 8, 9 e 16

de unidade de Produção
Cinematográfica n.º1

Apresentado por
Hugo Barreira



20 ABRIL
21H30

As Armas e o Povo
de Colectivo dos Trabalhadores da Actividade Cinematográfica

Apresentado por
Paulo Cunha



CENAS DE CLA EM



CÓPIA DIGITALIZADA E RESTAURADA PELA CINEMATECA PORTUGUESA –
Museu do Cinema, no âmbito do Plano de Recuperação e Resiliência.
Medida integrada no programa Next Generation EU.

4 ABRIL

DA LUTA CLASSE PORTUGAL



4 ABRIL

CENAS DA LUTA DE CLASSES EM PORTUGAL

21H30

1977 | 90 MIN

REALIZAÇÃO/DIRECTOR:

Robert Kramer e Philip Spinelli

Texto de Hugo Barreira



Kramer e Spinelli fizeram este filme entre 1975 e 1977. Ouvimos Kramer a pronunciar estas palavras para a câmara após desligar um disco que reconhecemos a fase elétrica de Bob Dylan, a qual transita depois para a voz de José Afonso. Um texto datilografado apresenta-nos a pergunta fácil: porquê dois norte-americanos? A resposta: “porque projetos experimentais” e “projetos radicais” estavam a ser encorajados. Esta é a abertura de um filme que nos transporta para um outro lado da Revolução de Abril. Muitos dos materiais utilizados são os mesmos ou similares aos que vemos em *Os Cravos de Abril*, *As Armas e o Povo ou Bom Povo Português*. Aliás, registos filmicos e sonoros são creditados como provenientes da “Televisão Nacional Portuguesa”. A sequência seguinte é, porém, bem diferente, e lança a tônica de todo o filme: a inserção de um bilhete-postal ilustrado em que, sobre a figura de Salvador Allende, se pode ler: *O Povo Chileno Vencerá*. O contexto era o recente golpe de estado que instituiu o regime de Augusto Pinochet. Segundo Kramer, esta foi uma das primeiras imagens que ele e Philip viram no Portugal de 1975. Ao contrário da maioria esmagadora dos seus congéneres portugueses, *Scenes from the Class Struggle in*



Portugal é um filme que coloca a Revolução em plena Guerra Fria e numa leitura firmemente vincada em transformações sociopolíticas similares no contexto internacional. Na filmografia de Kramer, o documentário sobre o caso português sucede a um conjunto de produções de natureza documental ou ficcional que debatem sobre as lutas sociais e políticas nos Estados Unidos, demonstrando, desde logo, que o seu principal autor nos dará uma visão marcadamente comprometida na sua análise da ascensão do regime de Salazar, do 25 de Abril e do período subsequente de construção das estruturas democráticas até 1977. Na sua missão e construção narrativa, fechada numa retórica experimentada no ativismo filmico transatlântico, Kramer consegue um filme que, nas palavras do próprio, se tornaria marcadamente datado. Ao contrário dos congéneres portugueses, em que a vitalidade das imagens e as narrativas elípticas deixam a *poiesis* sobreviver à *techné*, o filme de Kramer e Spinelli é assertivamente cioso da leitura das imagens, assumindo quase a dimensão de um *thriller* de vocação documental. Ironicamente, é nesta tensão entre realidade e ficção que o filme encontra a sua grande valência, muito mais naquilo que inadvertidamente regista, que naquilo que procura deliberadamente documentar. O seu maniqueísmo enraizado na Guerra Fria empresta ao olhar do século XXI uma leitura pouco usual do contexto português, numa perscrutação do devir de um país acabado de (re)nascer num mundo dividido em que todos os cenários são possíveis.

6 ABRIL



O RE



CÓPIA DIGITALIZADA E RESTAURADA PELA CINEMATECA PORTUGUESA –
Museu do Cinema, no âmbito do Plano de Recuperação e Resiliência.
Medida integrada no programa Next Generation EU.

6 ABRIL



CADO



6 ABRIL

Texto de Daniel Ribas, *Na solidão de um campo de batalha:*
José Fonseca e Costa, um autor (excerto adaptado), in Catálogo
José Fonseca e Costa, Cinemateca Portuguesa, 2016

O RECADO

21H30

1971 | 110 MIN

REALIZAÇÃO:

José Fonseca e Costa



Não podemos escapar, no caso de “O Recado”, da história pessoal de Fonseca e Costa. Ligado ao Partido Comunista e opositor ao regime, o cineasta será várias vezes preso entre o final da década de 50 e início da década de 60, sendo até impedido de assumir um cargo para o qual tinha sido selecionado na RTP. Ele alimentaria, durante a década de 60, a vontade de fazer um “filme de fundo”, mas sem qualquer resultado. Por exemplo, António da Cunha Telles apresentou ao SNI, em 1963, o projeto O Anjo Ancorado, a ser realizado por Fonseca e Costa, a partir de uma novela de José Cardoso Pires. Assim, o cineasta estava já dentro do grupo “fundador” do cinema novo (...), mas terá sido impedido de realizar filmes de fundo mais cedo, concentrando-se em filmes publicitários. O RECADO é, por isso, o seu primeiro projeto pessoal, evidenciando algumas das marcas do tempo e da sua luta contra o regime. Aliás, a história da personagem que chega incógnito a Portugal, que fará parte de uma das linhas narrativas do filme, é baseada em factos reais de um amigo exilado de Fonseca e Costa que regressa ao país. Lúcia (Maria Cabral) é uma maria-rapaz, muito bonita, capaz de se vestir de forma sofisticada e, noutras vezes, desleixada. Ela tem uma personalidade forte na relação com os seus amigos, muitas vezes hostilizando o seu modo de vida. De certa forma, Lúcia não encaixa nos



modelos normativos que a sociedade lhe impõe e na qual cresceu. É por isso que ela transita entre António – o empresário jovem bem-sucedido – e Francisco – o exilado político, símbolo de ideais mais puristas. Essa sua ambivaléncia entre dois modelos masculinos é também a ambivaléncia do filme: entre uma sociedade burguesa satisfeita com as suas vidas festivas, e uma sociedade oculta, onde persistem problemas sociais e em que há uma necessidade de mudança.

O caráter determinado de Lúcia e até o seu ar arrapazado fazem dela uma personagem forte que põe em causa as representações femininas dominantes de Portugal em finais da década de 60. As cenas que desenvolvem em casa dela são evidência disso mesmo: numa delas, Lúcia ataca, de forma verbalmente contida, a sua amiga Ana, uma típica figura da burguesia lisboeta. Neste caminho, O RECADO torna-se um filme claramente político, embora colocado, digamos que estrategicamente, dentro da burguesia.

O RECADO é um filme em que se expõe um país em decadência, feito de resistentes, e onde a burguesia é a única classe social a manter-se à tona, numa visão cínica sobre a realidade. O olhar de Fonseca e Costa não podia ser mais desencantado, mas afigura-se, no tom do filme, uma espécie de fim de regime, que estava em linha com o sentimento da sociedade e que conduziria, inevitavelmente, à Revolução de 1974.

18 ABRIL

CRAVO DE A



CÓPIA DIGITALIZADA E RESTAURADA PELA CINEMATECA PORTUGUESA –
Museu do Cinema, no âmbito do Plano de Recuperação e Resiliência.
Medida integrada no programa Next Generation EU.

18 ABRIL

OS ABRIL



18 ABRIL

CRAVOS DE ABRIL

21H30

1976 | 28 MIN

REALIZAÇÃO:

Ricardo Costa

Texto de Hugo Barreira



“Povo português, vivemos um momento histórico [...] como desde os dias de 1640 não se vive”, proclama, junto ao Quartel do Carmo, e ao megafone, Francisco Sousa Tavares, do alto de um carro de combate. Este som, entrecortado pela montagem, viria a integrar o vastíssimo repositório audiovisual da Revolução de Abril de 1974. *Cravos de Abril*, escrito, produzido e realizado por Ricardo Costa, é considerado o primeiro olhar cinematográfico sobre os materiais audiovisuais da Revolução, preenchendo um arco temporal que, depois de um breve recuo introdutório, organiza uma narrativa sobre os dias compreendidos entre o 25 de Abril e o 1º de Maio de 1974. Embora se trate de um filme a cores, com preciosas sequências coloridas dos principais momentos desses dias, muitas são as imagens a preto e branco, provenientes da inserção de fotografias, ou de captações provenientes da RTP, entre outras fontes. Ricardo Costa apresenta-nos um filme em que a tessitura audiovisual é fragmentária, sincopada, interrompida. As suas imagens e sons não têm a grandiloquência de *As Armas e O Povo*, não permitem o seu engajamento. A sua montagem é distanciada e firmemente ordenada pelo texto narrado por Eládio Clímaco. Esta vontade de arrumação de material em bruto, que tantos filmes e sequências alimentaria por apropriação ou recriação, em evocações da Revolução, não esconde ou subverte a espontaneidade e o experimentalismo. A muito frequente ausência de sincronização de som e de imagem é



disso exemplo, como se a matéria que o filme regista fosse demasiado complexa para ser ordenada, denunciando qualquer tentativa de o fazer como artificial. Sentimos alguns destes ecos em trabalhos futuros de Edgar Pêra, em que o cineasta se denuncia e salienta as propriedades vitais da matéria que compõe o seu ofício. Contrastando com tantas outras “arrumações”, *Cravos de Abril* não tem música de fundo no sentido convencional. Os seus ritmos sonoros são diegéticos, produzidos pela ação ou com ela sincronizados. Se reconhecemos as vozes de Cunhal ou Soares, é porque os recebemos na sua chegada ao país. Se ouvimos a Grândola, é porque lá estão Zeca, Zé Mário ou Adriano. Muito antes do *reel*, Ricardo Costa dá-nos um conjunto de instantes, de pequenos clipes destes dias. Mas tal é uma tentação de uma leitura apressada, próxima dos nossos dias. O filme é um exercício de reflexão. A sua narrativa é dividida por um *cartoon* de Maurice Sinet (Siné), com uma recitação do comunicado do MFA em fundo. Nele se evoca a sucessão de tempos e de poderes. Um marcador discursivo que nos indica que ao primeiro dia muitos se sucederão. A locução, num exercício retórico que toma o pulso da oratória coeva, transmite-nos na sua articulada cadência, a dissonância das imagens rápidas e abertas, dos cenários cambiantes. No final, uma sucessão de imagens estáticas, outras expressões e documentos da Revolução. Depois do autorretrato abrilesco de Siné, dos cartazes reconhecem-se os de Abel Manta, aos quais os olhares coevos e atuais podem emprestar inúmeras leituras. Dos murais fica a energia latente dos gestos que se esqueceram com o seu desaparecimento. Como no *cartoon* final de Siné, publicado no *Sempre Fixe* de 11 de maio de 1974, estamos perante uma dialética, de gerações, de atitudes, de direções, e de vozes a que a bandeira empresta duas cores pouco arbitrárias. O tempo é o do presente, o futuro é ignoto, mas não pertence ainda a um deus.

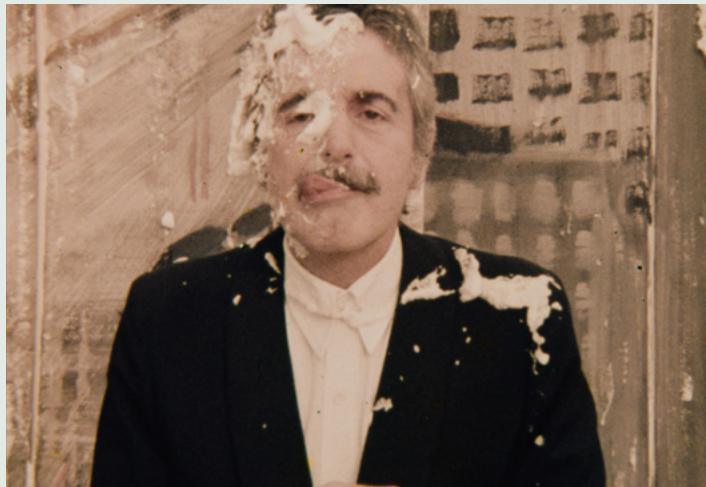
AS DESVIOS DE DRÁC VON BARRET NAS TERRAS REFORMA AGRÁRIA



CÓPIA DIGITALIZADA E RESTAURADA PELA CINEMATECA PORTUGUESA –
Museu do Cinema, no âmbito do Plano de Recuperação e Resiliência.
Medida integrada no programa Next Generation EU.

18 ABRIL

VENTURAS ULA TO S DA



AS DESVENTURAS DE DRÁCULA VON BARRETO NAS TERRAS DA REFORMA AGRÁRIA

21H30

1977 | 6 MIN

REALIZAÇÃO:

Texto de Hugo Barreira

Célula de Cinema do PCP



Produzido e realizado pela Célula de Cinema do Partido Comunista Português (PCP) durante a segunda Festa do Avante, em Lisboa, em setembro de 1977, esta curta-metragem de caráter satírico constitui um precioso documento do período de transição social e económica que acompanhou a estabilização do país com os primeiros governos constitucionais. Rodado a cores, em película de 16mm, o filme combina, num experimentalismo sem pretensões, a dramatização oriunda do teatro popular com a apropriação de filmagens documentais de manifestações contra a ação da personagem central, António Barreto (n. 1942), então Ministro da Agricultura e Pescas do I Governo Constitucional, liderado por Mário Soares, após uma passagem pelo Ministério do Comércio e Turismo. O pano de fundo é a chamada Lei Barreto, em oposição ao caminho da Reforma Agrária proposto desde o 25 de Abril pelo PCP e outras forças da esquerda. Comparável ao cartaz ou ao mural político coevos, *As Desventuras* alimenta-se da mesma energia imagética e plástica para construir uma alegoria à luta contra o fim anunciado da Reforma Agrária através de duas ações paralelas e convergentes. Num primeiro plano, surge a sinistra figura de Von Barreto, ou Von Barrete, como se percebe pelo narrador e pelos desenhos das tarjas de protesto que nos transportam de um mal disfarçado cenário pintado para as ruas do país. Sucedе-se, num plano aproximado, a jovem e bela mulher da terra, numa eficiente construção onde se fundem o retrato de um país visível nas reportagens cinematográficas com a sua tipificação oriunda da estética Soviética. A ação adivinha-se, quando este vampiro, em plena personificação dos congéneres de Zeca Afonso, se prepara para atacar a jovem e, com ela, a terra coletivizada.



Nos seus dentes, um bem visível, no forro da sua capa vermelha, este e outros símbolos, como o FMI (Fundo Monetário Internacional) ou a CIP (Confederação da Indústria Portuguesa), revelando as suas motivações obscuras. Antes da abertura da capa do vampiro, interpretado pelo cineasta Henrique Espírito Santo, numa caricatura do Ministro, o filme corta para um plano de um altivo e bem-disposto Henrique Semedo que, contra um fundo urbano de pincelada rápida, onde se distinguem novo \$ e as marcas *Coca-Cola* e *Ford*, interpreta uma figura sem nome, mas facilmente identificável como o Capitalista. De bengala e cigarro, fazendo a saudação fascista, o Capitalista interage com um tipificado proletário urbano, encantando-o com o seu charme para lhe roubar os frutos do seu trabalho, reforçando a questão de fundo. distraído o

proletariado urbano com bolos, Von Barreto pode atacar, mas, com a intensificação da ação, percebemos que o caráter satírico esconde uma mensagem mais profunda: o esclarecimento do proletariado permite-lhe derrotar o capitalista e marchar em socorro da terra ameaçada. Das várias entradas do campo pintado em cenários de papelão, o proletariado urbano e rural acorre e une-se no cruzamento da foice e do martelo que destroem o vampiro. O novo pano de fundo é a bandeira vermelha do PCP, em *raccord* com as manifestações que nos transportam novamente da alegoria para o país real e para os derradeiros atos de resistência nas ruas. Neste exercício de retórica imediatista também a música começa por opor, aparentemente, o “erudito” (Beethoven), ou a reação, ao “popular” (*Alerta*, de José Mário Branco), ou a revolução, na apresentação das personagens, para se apropriar do tema da Quinta Sinfonia numa dupla simbologia de raízes bem marcadas na História do Século XX: a associação das primeiras quatro notas, em Código Morse, ao V da vitória dos Aliados, e a imagem criada pela artista soviética Vera Mukhina, para o Pavilhão Soviético da Exposição de Paris de 1937, em que o *Operário e a Mulher Kolkosiana* (das unidades de produção coletiva) cruzam a foice e o martelo e defrontam o vizinho Pavilhão da Alemanha Nazi. A simplicidade da sátira e da produção, na sua evidente teatralidade e na eficaz dialéctica com as imagens reais, esconde algumas subtilezas e transformam o filme no encontro entre o *tableau-vivant* da manifestação efêmera, e a mais duradoura intervenção nas paredes da cidade e na produção imagética do PCP.

18 ABRIL

JORNAL CINEMATOGRAFICO



Nº1, 8, 9 E -



18 ABRIL

AL OGRÁFICO ACIONAL —

16



18 ABRIL

JORNAL CINEMATOGRÁFICO NACIONAL — Nº1, 8, 9 E 16

Texto de Hugo Barreira

21H30

1976 | 70 MIN

REALIZAÇÃO:

unidade de Produção Cinematográfica n.º1



O *Jornal Cinematográfico Nacional*, produzido pelo Instituto Português de Cinema, ainda criado por Marcello Caetano, mas que só começaria a funcionar em 1975, era o terceiro dos três principais jornais ou boletins de atualidades cinematográficas portuguesas, sucedendo, em Democracia, ao *Jornal Português* (1938-1951) e a *Imagens de Portugal* (1953-1970). Incorporado no início dos programas das sessões de cinema, antecedendo, juntamente com documentários e filmes de animação, a longa-metragem, o jornal de atualidades funcionava como um resumo dos principais acontecimentos do país para o público das salas de cinema. Veículos da propaganda do Estado, omnipresentes nos meios da imagem em movimento até ao advento da Televisão a partir de finais da década de 1950, os jornais de atualidades constituíam, antes do 25 de Abril de 1974, uma forma do país se ver a si mesmo, ou ver a sua imagem oficial e sancionada, tanto mais que eram encomendados pelo SNI, ou Secretariado Nacional da Informação, sucessor do Secretariado da Propaganda Nacional. Com a paulatina difusão da televisão, o Noticiário Nacional foi tomando o seu lugar, o que explica a curta vida dos jornais cinematográficos na década de 1970. Para quem pretender ver ou estudar as suas imagens, uma advertência se coloca: vê-se o que alguém nos quer dar a ver, como alguém nos quer dar a ver e o que destas imagens querem que seja lido. Ou seja, tudo é criteriosamente selecionado e acompanhado de uma omnipresente narração que confere às imagens o seu sentido oficial.



No democrático *Jornal Cinematográfico Nacional* as diferenças são ainda poucas do ponto de vista da construção do formato, constituído por pequenas peças de temáticas variadas. O som captado *in loco* é mais abundante, sobretudo nas coberturas de eventos políticos, mas a presença da narração em algumas peças transporta-nos para um estranho compromisso, em que textos e vozes trazem ainda memórias da retórica oficial do passado. A frescura do trabalho da Unidade de Produção Cinematográfica N° 1, que sucedia às empresas responsáveis pelos jornais anteriores, é bem patente nos genéricos modernos, veja-se o mais experimental do número 16, e na música de fundo, que se afasta agora da solenidade das fanfarras introdutórias ou da seleção de música clássica que se entorpecia nos boletins do Estado Novo. As imagens são, porém, claramente mais frescas e espontâneas, com uma montagem mais fluída e mais ciosas da experimentação. Abundam, como já acontecia no passado, a autoelegia do cinema, com os operadores que se filmam a si próprios, como que reforçando a voracidade dos caçadores de imagens de um país em plena transformação e de multidões que respiram novos ares. Dos registos oficiais, destaca-se, no número 8, a Sessão de Encerramento da Assembleia Constituinte, a 2 de abril de 1976, pelo Presidente da República, Francisco Costa Gomes, no âmbito da aprovação da nova Constituição da República Portuguesa que entraria em vigor no dia 25 de abril desse ano.

20 ABRIL



AS ARMAS EO



20 ABRIL

MAS POVO



Paulo Cunha, *O Cinema e o Povo* (excerto adaptado)
In As Armas e o Povo, Cinemateca Portuguesa.

AS ARMAS E O POVO

21H30

1975 | 81 MIN

REALIZAÇÃO:

de Colectivo dos Trabalhadores
da Actividade Cinematográfica



A história do filme AS ARMAS E O POVO começou a desenhar-se no dia 29 de abril de 1974, na histórica reunião na sede do Sindicato Nacional de Profissionais de Cinema, então situada na rua de São Pedro de Alcântara. Nessa segunda-feira, alguns minutos depois das 11 horas da manhã, ao som de gritos “Vitória! Vitória!” e empunhando cartazes (“Os profissionais dos espectáculos apoiam as Forças Armadas”; “Por um Portugal livre/Fim à Censura dos Espectáculos”), os serviços da Censura foram os primeiros a ser ocupados. Daí, uma comitiva menor seguiu para ocupar o IPC e outra para “selar” a Cinemateca nacional e “evitar desvios de material”. Nesse mesmo dia, Fernando Lopes, António-Pedro Vasconcelos, Cunha Telles e “um elemento cineclubista” deslocaram-se ao Palácio da Cova da Moura onde funcionava a sede do Ministério da Defesa Nacional, para garantir o apoio da Junta de Salvação Nacional (JSN) e do Movimento das Forças Armadas. Ao fim do dia, um comunicado da JSN decretava “abolida a censura” ao cinema e à RTP, mantendo apenas uma comissão “ad-hoc” para definir a classificação etária dos espetáculos. De acordo com Fernando Lopes, em entrevista a José Filipe Costa, as reuniões na sede do Sindicato que se realizaram nos dias seguintes serviram “basicamente para organizar o filme”, com Cunha Telles a assumir-se como “elemento importante de coordenação, até pela sua própria experiência de produtor”. De acordo com a revista Cinéfilo de 4 de Maio, foram constituídas



dez equipas de rodagem, que se espalhariam pela cidade: Glauber Rocha filmaria no Rossio e na Praça da Figueira (e também estaria em bairros de lata na periferia lisboeta nos dias anteriores); Fernando Lopes ficaria responsável pelas filmagens na Av. Almirante Reis e depois na Av. Rio de Janeiro (filmada do alto de um prédio na Av. Estados Unidos da América), na entrada para o Estádio da FNAT (entretanto rebatizada como estádio 1.º de Maio); Fonseca e Costa, Sá Caetano e Luís Galvão Teles filmariam o interior do Estádio.

Para além de ser um documento histórico incontornável, com imagens inéditas, que retrata o primeiro 1.º de Maio em liberdade, este filme coletivo é também um manifesto sobre a importância do cinema ao serviço da revolução, não apenas como mero difusor dos acontecimentos, mas sobretudo como participante ativo do ato revolucionário. A frequente presença das câmaras de cinema que surgem ao longo do filme, dos próprios cineastas (como Glauber Rocha, Henrique Espírito Santo ou Manuel Guimarães), mas sobretudo as imagens das históricas “ocupações” do dia 29 de abril e da participação de vários membros do Sindicato no desfile do 1.º de Maio, empunhando os cartazes identificativos, ou a célebre imagem da fachada do cinema Império com o cartaz a anunciar a exibição d’ O Couraçado Potempkine, são presenças simbólicas que inscrevem o cinema português nesse momento ímpar.

PROMOTOR: CÂMARA MUNICIPAL DA MAIA
ORGANIZAÇÃO: CINECLUBE DA MAIA

COLABORAÇÃO: CINEMATECA PORTUGUESA - MUSEU DO CINEMA, IP

DESIGN: LILIANA CARVALHEIRO

TEXTOS: HUGO BARREIRA
DANIEL RIBAS
PAULO CUNHA

EDIÇÃO: ABRIL 2024

EXEMPLARES: 200

Iniciativa enquadrada no programa cultural da Câmara Municipal da Maia que assinala a comemoração dos 50 anos do 25 de abril.

Realizada em colaboração com a Cinemateca Portuguesa, no âmbito do projeto **Imagens em Movimento – Cinema Português em Diálogo**.

info@cineclubedamaia.org
www.cineclubedamaia.org

