

Universidad de Huelva

Departamento de Pedagogía



Antes do filme, a revolução: o caso do *Jornal Cinematográfico Nacional* (1975-1977)

**Memoria para optar al grado de doctora
presentada por:**

Ana Filipa Cristiano Cerol Santos Martins

Fecha de lectura: 3 de noviembre de 2020

Bajo la dirección del doctor:

Ignacio Aguaded

Huelva, 2020



Antes do filme, a Revolução

O caso do *Jornal Cinematográfico Nacional*
1975-1977

Tesis de doctorado
Ana Filipa Martins

Director
Dr. Ignacio Aguaded



Doctorado
interuniversitario en
Comunicación



Universidad de Huelva

Antes do filme, a revolução: o caso do *Jornal Cinematográfico Nacional* (1975-1977)

Antes del filme, la revolución: el caso del *Jornal Cinematográfico Nacional* (1975-1977)

TESIS DE DOCTORADO

Doctoranda

Ana Filipa Martins

Director

Dr. Ignacio Aguaded

Universidad de Huelva

Imagem da capa da autoria de Fabio Pagani para Shutterstock.



Doctorado
interuniversitario en
Comunicación



Antes do filme, a revolução: o caso do
Jornal Cinematográfico Nacional
(1975-1977)

Antes del filme, la revolución: el caso del
Jornal Cinematográfico Nacional
(1975-1977)

TESIS DE DOCTORADO

Doctoranda

Ana Filipa Martins

Director

Dr. Ignacio Aguaded

Resumen

La investigación que aquí se presenta tiene por objeto de estudio el *Jornal Cinematográfico Nacional*, un noticiario cinematográfico producido entre 1975 y 1977, los años que siguieron a la Revolución portuguesa. Su principal propósito es comprender cómo dicho noticiario presencié y fue testigo de los acontecimientos de este período tan significativo de la historia reciente de Portugal, y al mismo tiempo, entender qué tipo de filme constituyó. El papel de los medios en la Revolución de los Claveles ha sido estudiado en los últimos años, surgiendo análisis cada vez más completos de los acontecimientos y problemas del complejo período revolucionario y posrevolucionario: la abolición de la censura previa y su sustitución por otros mecanismos de control, las disputas ideológicas por el control de los medios de comunicación, la creación de nuevos medios y la apertura hacia nuevos temas, así como la influencia en la información de la militancia, la acción y la participación política, han sido algunos de los aspectos abordados. Por otro lado, en el campo cinematográfico, el análisis revela un tipo de cinematografía puesta al servicio de la Revolución, tanto en su expresión creativa como en su forma de producción. Considerando estas perspectivas, lo que las imágenes y sonidos de la Revolución de Abril nos aportan, como sustento para la memoria del momento fundacional de la democracia portuguesa, es de una riqueza incuestionable. Ejemplo único de producción de actualidades, debido a todas sus circunstancias y vicisitudes, el *Jornal Cinematográfico Nacional* nunca había sido, hasta ahora, tema central de investigación. En ese sentido, lo afrontamos como un estudio de caso, en el que combinamos diferentes perspectivas metodológicas. El análisis de sus ediciones se complementa con investigaciones documentales y datos obtenidos de entrevistas a profesionales que formaron parte de su estructura. Con este estudio, esperamos contribuir para la consideración de las actualidades cinematográficas dentro de la historia y memoria audiovisual portuguesa. Así como, para la discusión sobre los medios de comunicación, en los que incluimos las plataformas web y las redes sociales como instrumentos para la divulgación y comprensión crítica del valor de este patrimonio audiovisual.

Palabras clave: Actualidades cinematográficas; Historia de los medios de comunicación; Cine militante; Revolución del 25 de Abril; Memoria; *Media literacy*.

Resumo

A investigação que aqui se apresenta tem como objeto o *Jornal Cinematográfico Nacional*, um noticiário de atualidades produzido entre 1975 e 1977, os anos que se seguiram à revolução portuguesa de 25 de Abril. O seu propósito central é compreender como este jornal filmado testemunhou os acontecimentos de um período tão significativo da história recente de Portugal e, simultaneamente, que conceção deste tipo de filmes constitui. Os media, e os papéis que desempenharam na Revolução dos Cravos, têm sido um objeto de estudo crescente, com análises cada vez mais variadas e completas do período revolucionário e pós-revolucionário: a abolição do exame prévio, e sua substituição por outros mecanismos de controlo, os confrontos ideológicos no seio dos órgãos de informação, e a criação de novos títulos, a abertura a novos temas, e, no geral, uma informação marcada pela militância, ação e participação política e partidária são alguns dos aspetos abordados. No plano cinematográfico, a análise dá conta de um cinema posto ao serviço da revolução, nas suas formas criativa e de produção. Considerando estas perspetivas, o que as imagens e os sons da revolução de Abril nos oferecem, como suporte para a memória de um tempo fundador da democracia portuguesa, é de uma riqueza incontestável. Exemplo único de produção de atualidades, por todas as suas circunstâncias e vicissitudes, o *Jornal Cinematográfico Nacional* nunca foi, até ao momento, tema central de investigação. Encaramo-lo, neste sentido, como um caso de estudo, no tratamento do qual combinamos diferentes aportes metodológicos. A análise das suas edições é complementada com pesquisa documental e com dados recolhidos junto de profissionais que integraram a sua estrutura. Com este estudo, esperamos contribuir para uma consideração das atualidades cinematográficas na história e na memória audiovisual portuguesa. E para uma discussão mais ampla sobre os media, onde incluímos as plataformas web e as redes sociais, como instrumentos para a divulgação e compreensão crítica do valor deste património audiovisual.

Palavras chave: Atualidades cinematográficas; Cinema militante; Revolução de 25 de Abril de 1974; História dos media; Memória; Literacia mediática.

Abstract

This research has the *Jornal Cinematográfico Nacional*, a newsreel produced between 1975 and 1977, the years that followed the Portuguese revolution of 25 April, as its focus. Its central purpose is to understand how this newsreel portrayed the events of such a significant period in Portugal's recent history and, simultaneously, to explore the conception of this type of film. The media, and the roles they played in the Carnation Revolution, have been an increasing subject of study, with ever more varied and complete analyses of the revolutionary and post-revolutionary period: the abolition of prior censorship, and its replacement by other control mechanisms, ideological confrontations within the established news media, and the creation of new ones, the opening to new themes, and, in general, an information marked by militancy, political and partisan participation are some of the aspects addressed. In the film sector, the analysis shows a cinematography put at the service of the revolution in its creative and production forms. From these perspectives, what the images and sounds of the April revolution offer us, as a support for the memory of a time that saw the foundations of Portuguese democracy, is of undeniable value. The *Jornal Cinematográfico Nacional* is a relevant example of filmed news production, especially given its circumstances and characteristics, and has never, until now, been a central research topic. We approach it as a case study, combining different methodological contributions in its treatment. The analysis of its editions is complemented by documentary research and information collected from professionals who integrated its structure. With this study, we hope to contribute to the consideration of newsreel film in Portuguese audiovisual history and memory. And to a wider discussion about the media, where we include web platforms and social networks, as instruments for the dissemination and critical understanding of the value of this audiovisual heritage.

Keywords: Newsreels; Media history; Militant Cinema; Portuguese Revolution 1974; Memory; Media Literacy.

In memoriam

Vítor Reia-Baptista

1954-2018

Agradecimentos

Ao meu orientador, Dr. Ignacio Aguaded, pelo cuidado científico e pedagógico com que me acompanhou ao longo destes anos, sempre combinado com palavras amigas e motivadoras. Nunca me deixou desistir, mesmo quando estive perto de o fazer, particularmente quando perdemos o nosso parceiro de empreitada, o Prof. Doutor Vítor Reia-Baptista.

Aos professores da comissão académica do Doctorado Interuniversitário en Comunicación, que todos os anos se prestaram a avaliar os meus progressos, tão cheios de hiatos.

À Prof.^a Doutora Cristina Ponte, que me recebeu em Lisboa para boas conversas e me pôs no encalço de fontes e estratégias de que necessitava para levar o meu trabalho adiante.

Às minhas preciosas fontes, por vezes contactadas de forma inoportuna, mas sempre tão disponíveis. Um agradecimento especial a Luís Pereira de Sousa e Manuel Bento Serra pela partilha de testemunhos.

Ao Arquivo Nacional da Torre do Tombo e à Cinemateca Portuguesa, na pessoa da sua supervisora de acesso, que sempre foi acolhendo os meus pedidos e dúvidas.

Aos meus colegas de estudo e trabalho, docentes e não docentes, pelo seu apoio e incentivo. À minha companheira de investigação e querida amiga Olivia Novoa Fernández, minha tutora não oficial, pelos seus conselhos sempre práticos e tão sensatos.

Ao meu coletivo. Tudo em mim lhes pertence.

Índice

Introducción.....	14
Introdução	20
Introduction	26
ENQUADRAMENTO HISTÓRICO E TEÓRICO	31
1. A imprensa filmada como género: uma perspetiva geral	32
1.1. As atualidades na raiz do cinema.....	32
1.2. Imagens caçadas, tópicos atuais e reportagens cinematográficas	34
1.3. Os jornais cinematográficos numa estratégia concorrencial	38
1.4. A “voz” dos noticiários cinematográficos	46
1.5. Atualidades televisivas e resquícios de uma forma em extinção	55
2. Atualidades e exercício da política: alguns contextos mais específicos	61
2.1. Da “impureza” do cinema aos seus usos políticos	61
2.2. Jornais e revistas cinematográficos nas ditaduras de Espanha e Portugal	68
2.2.1. Investigação sobre o NO-DO, uma instituição perene.....	70
2.2.2. O <i>Jornal Português</i> e a produção de atualidades no contexto do Estado Novo.....	78
2.2.3. Portugal e Espanha: aproximações e distâncias entre os dois lados da <i>irmandade</i>	86
2.3. Atualidades, política e cinema: vanguardas e alternativas	93
2.3.1. Uma “ <i>cine-fábrica de factos</i> ”	95
2.3.2. “ <i>Cinema descolonizado</i> ”	100
2.3.3. O <i>Newsreel</i> e o seu ativismo político	107
3. As atualidades cinematográficas como fonte e legado.....	117
3.1. Os filmes de atualidades e os arquivos	125
3.1.1. Entre repositórios de livre acesso e arquivos comerciais: um percurso por alguns exemplos.....	127
3.1.2. Atualidades como fonte: dos arquivos às questões da memória	135
3.2. O legado das atualidades: da perspetiva histórica à literacia mediática.....	139
INVESTIGAÇÃO.....	151
4. Revolução de 25 de Abril de 1974 e o PREC: o contexto do <i>Jornal Cinematográfico Nacional</i>	152

4.1. A Revolução e os media no <i>espírito da época</i>	154
4.2. Imagens da Revolução.....	160
5. Abordagem ao <i>Jornal Cinematográfico Nacional</i> : enquadramento metodológico.....	166
5.1. Análise documental: o JCN como objeto histórico.....	168
5.2. Entrevistas com profissionais: entre a história e a memória	170
5.3. Análise das edições do JCN	174
5.3.1. Caracterização geral.....	176
5.3.2. A agenda do JCN: assuntos, atores e dinâmicas sociais abordados	177
6. O projeto do <i>Jornal Cinematográfico Nacional</i>	186
6.1. Factos e leituras da génese do JCN.....	189
6.2. Equipa de produção e estatuto	200
6.2.1 Memórias do <i>Jornal Cinematográfico Nacional</i> : dois diferentes testemunhos, duas diferentes leituras	204
6.3. Financiamento, produção e exibição	219
6.4. Receções, deceções e o <i>fecho de um ciclo</i>	224
7. As edições do <i>Jornal Cinematográfico Nacional</i>	227
7.1. Caracterização geral.....	227
7.2. Temas e assuntos abordados.....	233
7.2.1. Temas e acontecimentos cobertos pelo <i>Jornal Cinematográfico Nacional</i>	237
7.3. Lugares: um país visto a partir de Lisboa.....	281
7.4. Um léxico do período pós-revolucionário: um pequeno apontamento	282
8. Conclusões, limitações e considerações finais.....	285
Conclusiones, limitaciones y consideraciones finales	291
Conclusions, limitations and final considerations.....	297
Bibliografia.....	302
ANEXOS.....	330

Índice de quadros

Quadro 1. Semelhanças entre o <i>Jornal Português</i> e o <i>Noticiário NO-DO</i> (Novoa Fernández (2019, p. 101).....	86
Quadro 2. Diferenças entre o <i>Jornal Português</i> e o <i>Noticiário NO-DO</i> (Novoa Fernández (2019, p. 101).....	87
Quadro 3. Semelhanças entre o <i>noticiário NO-DO</i> e <i>Imagens de Portugal</i> (Novoa Fernández (2019, p. 106).....	87
Quadro 4. Diferenças entre o <i>noticiário NO-DO</i> e <i>Imagens de Portugal</i> (Novoa Fernández (2019, p. 107).....	88
Quadro 5. Guião que constitui o ponto de partida para as entrevistas a colaboradores do <i>Jornal Cinematográfico Nacional</i>	173
Quadro 6. Equipa da Unidade de Produção Cinematográfica N.º 1 do IPC, no âmbito da qual se produzia o JCN.....	200
Quadro 7. Variedade de edições do JCN entre 1975 e 1977.....	232
Quadro 8. Categorias temáticas abordadas nas edições do <i>Jornal Cinematográfico Nacional</i> e respetivas percentagens.	238
Quadro 9. Tipos de acontecimentos na categoria temática de Política e respetivas percentagens.	239
Quadro 10. Tipos de acontecimentos na categoria temática de Economia e respetivas percentagens.	252
Quadro 11. Tipos de acontecimentos na categoria temática de Cultura e respetivas percentagens.	261
Quadro 12. Tipos de acontecimentos na categoria temática de Questões sociais e respetivas percentagens.	266
Quadro 13: Tipos de acontecimentos na categoria temática de Meios de comunicação e respetivas percentagens.	268
Quadro 14: Locais representados pelas reportagens do <i>Jornal Cinematográfico Nacional</i> e respetivas percentagens.	281

Índice de figuras

Figura 1. O triste fim das atualidades cinematográficas (Rosa, 1975). Fonte: Coleção Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.....	188
Figura 2. Capa do Boletim do Sindicato dos profissionais de Cinema, n.º 5 abril/maio de 1975. Fonte: Coleção Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.....	189
Figura 3. Comunicado da Comissão dos Trabalhadores dos estúdios Perdigão Queiroga (1975). Fonte: Coleção Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.....	190
Figura 4. Regulamento do <i>Jornal Cinematográfico Nacional</i> , página 1. Fonte: Arquivo Nacional da Torre do Tombo.....	195
Figura 5. Regulamento do <i>Jornal Cinematográfico Nacional</i> , página 2. Fonte: Arquivo Nacional da Torre do Tombo.....	196
Figura 6. Regulamento do <i>Jornal Cinematográfico Nacional</i> , página 3. Fonte: Arquivo Nacional da Torre do Tombo.....	197
Figura 7. Regulamento do <i>Jornal Cinematográfico Nacional</i> , página 4. Fonte: Arquivo Nacional da Torre do Tombo.....	198
Figura 8. Regulamento do <i>Jornal Cinematográfico Nacional</i> , página 5. Fonte: Arquivo Nacional da Torre do Tombo.....	199
Figura 9. Cartão de identificação de Assistente de Produção do JCN, 1976. Fonte: Vítor Reia Baptista.....	201
Figura 10. Situação da ocupação das instalações da produtora de Perdigão Queiroga em janeiro de 1976. Fonte: Arquivo Nacional da Torre do Tombo.....	203
Figura 11. Proposta de orçamento mensal do departamento de produção do IPC para o <i>Jornal Cinematográfico Nacional</i> , página 1. Fonte: Arquivo Nacional da Torre do Tombo.....	219
Figura 12. Proposta de orçamento mensal do departamento de produção do IPC para o <i>Jornal Cinematográfico Nacional</i> , página 2. Fonte: Arquivo Nacional da Torre do Tombo.....	220
Figura 13. Recorte de artigo Instituto Português de Cinema revela programa de actividade, publicado no diário A Capital (1975, p. 17). Fonte: Coleção Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.....	222
Figuras 14 a), 14 b) e 14 c). A título ilustrativo, programa da empresa Distribuidores Reunidos (1974) e primeira folha de uma lista de filmes exibidos entre 1951 e 1957. Fonte: Coleção Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.....	224

Figura 15. Recorte de artigo “As tristes ideias dos ‘exclusivos’”, de Américo Leite Rosa, publicado na revista <i>Cinema</i> (Rosa, 1976). Fonte: Coleção Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.	225
Figura 16. Fotograma que antecedia o genérico do <i>Jornal Cinematográfico Nacional</i> com identificação da empresa distribuidora. Fonte: Coleção Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.	228
Figura 17. Fotograma do genérico (tipo 1) do <i>Jornal Cinematográfico Nacional</i> . Designação do Jornal. Fonte: Coleção Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.	229
Figura 18. Fotograma do genérico (tipo 2) do <i>Jornal Cinematográfico Nacional</i> n.º 21. Realização. Fonte: Coleção Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.	229
Figura 19. Fotograma do genérico (tipo 2) do <i>Jornal Cinematográfico Nacional</i> n.º 21. Produção. Fonte: Coleção Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.	230
Figura 20. Fotograma do genérico final do <i>Jornal Cinematográfico Nacional</i> n.º 2. Fonte: Coleção Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.	231
Figura 21. Acontecimentos cobertos pelo <i>Jornal Cinematográfico Nacional</i> que constituem âncoras na perceção da evolução do período revolucionário para a institucionalização da democracia - 1975/1977.	237
Figura 22. Fotograma do <i>Jornal Cinematográfico Nacional</i> n.º 4. O repórter e redator Luís Pereira de Sousa entrevista o Ministro do Comércio Interno, Magalhães Mota. Fonte: Coleção Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.	270
Figura 23. Gráfico ilustrativo da percentagem de palavras constantes num léxico pesquisado nos textos de locução do <i>Jornal Cinematográfico Nacional</i>	283

Introducción

Los noticiarios cinematográficos, exhibidos en los cines antes de los largometrajes, ayudaron a configurar el acceso a la actualidad durante la primera mitad del siglo XX, dejando marcas considerables, trazos que todavía hoy subsisten en los modos de producción y consumo de la información audiovisual. En el contexto de la evolución de los medios de comunicación, que se ha desarrollado más por acumulación que por sustitución, debido a su relevancia histórica, social e incluso técnica, se encuentran entre los medios más influyentes. Sin embargo, si los consideramos como género que, en lo que se refiere a sus características fundamentales, acabó por extinguirse, solemos encontrarlos fuera de la línea temporal de la historiografía de los medios (McKernan, 2017). Esta cristalización en el tiempo les confiere unas peculiaridades únicas en cuanto objeto de estudio, a la vez que provoca varios desafíos desde el punto de vista de la investigación.

Debido al registro que hicieron de los acontecimientos y estilos de vida del siglo XX, las actualidades cinematográficas presentan un valor casi inagotable, y por ello han sido consideradas y cuestionadas como fuentes históricas. Desde otro prisma, la investigación ha señalado también el papel que desempeñaron como medio de comunicación en su relación con el ejercicio del poder político y con la sociedad. En este ámbito, destaca especialmente la investigación desarrollada sobre su producción y exhibición durante los regímenes dictatoriales. Dado que en países como Portugal y España los noticiarios fueron medios de propaganda de las dictaduras es así como todavía hoy son normalmente identificados.

Este trabajo de investigación, con vistas a obtener el grado de doctor, tiene como objetivo principal recuperar el *Jornal Cinematográfico Nacional* (JCN), un noticiario cinematográfico producido después de la dictadura en el contexto posrevolucionario

portugués, entre 1975 y 1977, momento en el que la producción de actualidades ya tendía a disminuir en todo el mundo.

El *Jornal Cinematográfico Nacional* fue creado en el seno del Instituto Portugués de Cine, entonces integrado en el Ministerio de la Comunicación Social, y aparentemente sus propósitos no fueron muy diferentes de aquellos que rigieron la producción de actualidades durante el régimen del Estado Novo. Las primeras ediciones fueron producidas durante el llamado Verano Caliente de 1975, un período particularmente convulso en los años de consolidación de la democracia portuguesa, caracterizado por un intenso debate ideológico en el que los medios jugaron al mismo tiempo un papel de informadores y protagonistas.

Al proponemos abordar el *Jornal Cinematográfico Nacional* como objeto de estudio surgen enseguida una serie de cuestiones: ¿Qué tipo de noticiario fue? ¿Cuál era su estructura de producción y distribución? ¿Qué estrategias seguía en la relación entre el Instituto Portugués de Cine y el Ministerio de la Comunicación Social? ¿Cuál era su programa mediático e ideológico? ¿En que se distinguía y aproximaba dicho programa de las actualidades del Estado Novo y de otros congéneres? ¿Para quién se producía y qué percepción tenía el equipo de producción de su trabajo? ¿Cómo se integraba en los discursos, consensos y discrepancias del contexto – es decir, en el *espíritu de la época* –? ¿Cómo se recuperan convenientemente la historia y la memoria de un órgano de comunicación como el *Jornal Cinematográfico Nacional*?

Consideramos que dos de los principales problemas que pueden surgir en la investigación de noticiarios cinematográficos son los relacionados con el acceso y con la reconstitución de la memoria de quienes los vieron y trabajaron en ellos. Por norma, los negativos originales se encuentran depositados en archivos comerciales o en archivos fílmicos institucionales, por lo que su acceso depende de la capacidad y presupuesto que tengan estos organismos para realizar su conservación y difusión digital. Además, estos filmes suelen ser relegados frente a la filmografía de ficción. Como observa Piçarra (2009), el acceso a las películas de ficción en las salas de

exhibición comercial y en las filmotecas y archivos es mucho mayor, por lo que acaba por ser una vertiente más valorada (Piçarra, 2009, p. 165; Martins, 2010; Martins & Novoa Fernández, 2012, p. 654). Por otro lado, con respecto a su historia y también en lo que se refiere a su memoria, el *Jornal Cinematográfico Nacional* presenta algunas particularidades, que no dejan de ser características del género, siendo una de ellas el hecho de que su producción se llevase a cabo a través de un colectivo, de forma que no consta ninguna ficha técnica en sus ediciones. Esta manifiesta ausencia de autoría – así como de documentación – se une a la dificultad que algunos de los profesionales tienen para reconstruir un período tan lleno de acontecimientos, razones y emociones. El camino que emprendemos, en el sentido de buscar respuestas a estas cuestiones, lo hacemos en la compañía de aquellos investigadores que se han dedicado a desentrañar los noticiarios cinematográficos. Sin embargo, no deja de ser un camino un tanto inexplorado, puesto que el *Jornal Cinematográfico Nacional* no había sido, hasta el momento de realización de este trabajo, objeto central de investigación.

La primera parte del trabajo propone un diseño del estado del arte refiriendo la investigación producida sobre el cine informativo en países como Francia, Reino Unido, España y Portugal. Organizamos la revisión de la literatura en tres ejes principales que, a nuestro entender, ayudan a comprender los noticiarios cinematográficos como medios de comunicación: la producción y exhibición de actualidades en el contexto del nacimiento del cine y su consolidación como género cinematográfico; la utilización de los noticiarios cinematográficos como instrumentos de propaganda, en concreto, en los regímenes dictatoriales español y portugués, y la producción independiente y alternativa de noticiarios y revistas de actualidades, desde el pasado hasta la contemporaneidad. De este modo, en el primer capítulo comenzamos por reseñar parte de la investigación que permite contextualizar el surgimiento y desarrollo de las actualidades, procurando comprender, de una forma general, el papel que desempeñaron en la construcción de la industria cinematográfica a nivel mundial. Bretèque (1997) indica que, tanto desde el punto de vista de la producción como de su consumo por parte de los espectadores, los noticiarios constituyen una categoría específica (p. 3) y, en ese sentido, desde un enfoque

histórico, los consideramos un género del cine informativo, a la luz de las consideraciones discutidas por Paz y Montero (1999, p. 19). Partiendo de las lecturas efectuadas, pretendemos identificar sus principales características, comprender sus ámbitos y propósitos, en la intersección entre los ejes comercial, estatal, privado y público, así como entender las relaciones que establecieron con otros géneros cinematográficos y mediáticos. Para ello, recurrimos a tres tipos de fuentes: la crítica contemporánea a la producción y exhibición de noticiarios y revistas de actualidades durante la primera mitad del siglo XX; la investigación producida entre las décadas de 1970 y 1980, momento en que su exhibición cesa en las salas de cine y su condición pasa a ser definitivamente la de documento histórico, o documento-monumento (Le Goff, Chartier, & Revel, 1990; Cádima, 1996, 1996a); por último, la investigación más reciente, en algunos casos resultado de proyectos de recuperación y de organización de archivos fílmicos. Basándonos en análisis efectuados a la cobertura de diversos eventos realizada por los noticiarios y revistas cinematográficas comerciales, procuramos comprender su pertinencia histórica y social. Teniendo en cuenta su importancia para la construcción de un cierto canon de la información audiovisual, que fue más o menos pautado por los ejes de la realidad, del realismo, de la objetividad o del punto de vista, observamos también su relación con el periodismo televisivo que, sobre todo a partir de mediados del siglo XX, fue conquistando terreno hasta ganar finalmente la batalla trabada tanto en los lugares de rodaje como en las audiencias.

En el segundo capítulo, comenzamos por apuntar algunas de las tendencias que las actualidades despiertan en su consideración en cuanto medio de comunicación o en cuanto arte. En este sentido, procuramos comprender cómo a través de los noticiarios cinematográficos, el cine fue, además de un entretenimiento de masas, un instrumento para el ejercicio del poder, de la política y de la militancia. Asimismo, considerando sobre todo los noticiarios de producción estatal, pretendemos entender cómo contribuyeron para la estructuración de un espacio público que se fue transformando a lo largo del siglo XX. Para ello, observamos especialmente la prolija investigación desarrollada en España sobre NO-DO (*Noticiarios y Documentales*), la cual constituye sin duda una referencia para la recuperación de la historia y de la memoria del género,

sumada a la investigación producida en Portugal sobre las dictaduras de Franco y del Estado Novo portugués. Por otro lado, a partir del trabajo de Nichols (1972, 1978) y de Schefer (2016), quien propone abordar los “momentos de desestructuración” del género, lanzamos nuestra mirada a un itinerario alternativo, el de las actualidades experimentales, militantes, más próximas al documental, que en varios contextos y momentos históricos constituyeron, y seguirán constituyendo, manifestaciones de vanguardia, supervivencia y actualidad del género.

En el tercer capítulo, nos referimos al papel de los medios, en concreto, del cine y de las actualidades cinematográficas, como fuentes para la historia. Reflexionamos sobre la importancia que los medios tienen en la comprensión de la historia contemporánea y sobre la pertinencia del análisis de sus discursos. Asimismo, dirigimos nuestra mirada a la construcción y difusión de archivos digitales, teniendo como telón de fondo algunos casos concretos con los que nos encontramos, como, por ejemplo, la investigación española sobre NO-DO, unida a la organización y divulgación pública de todas las ediciones del noticiario español hecha por Filmoteca Española a través de RTVE. Cuestionamos también la relevancia de considerar el estudio de los noticiarios y revistas de actualidades en el ámbito de la literacia de los medios, recuperando algunos fundamentos de la literacia fílmica y promoviendo, en la línea de los investigadores que analizamos, su pertinencia en la construcción de una literacia mediática actual.

La segunda parte de este trabajo se dedica al estudio de caso del *Jornal Cinematográfico Nacional*. En el cuarto capítulo, indicamos la investigación que ha contribuido para describir el contexto social, político y mediático en el que se desarrolló este noticiario cinematográfico, que articulamos con el análisis documental efectuado en el Archivo Nacional Torre do Tombo, en la biblioteca de la Cinemateca Portuguesa y en la Biblioteca Nacional, con el fin de contextualizar su creación. Una vez presentada la metodología, en el quinto capítulo, que bebe de las fuentes del análisis histórico, del discurso, del análisis fílmico y de la literacia de los medios, procedemos a la caracterización del *Jornal Cinematográfico Nacional* en lo que respecta a su estatuto

mediático, su organización y producción. Para ello, completamos la consulta documental con la información obtenida a través de entrevistas a profesionales del *Jornal Cinematográfico Nacional*. En una segunda etapa, pasamos a la exposición del análisis cuantitativo y cualitativo de sus ediciones. Con este estudio, esperamos poder contribuir para la consolidación de la investigación sobre la producción de actualidades, y también sobre el período posrevolucionario en Portugal, cuyo estudio ha tenido un desarrollo considerable en los últimos años, aunque en lo que respecta a los medios todavía resta mucho camino que recorrer (Rezola & Gomes, 2014, p. 9).

En el octavo y último capítulo, dedicado a las conclusiones y consideraciones finales, procedemos a la identificación de las limitaciones de nuestro estudio y de los posibles caminos que podremos trazar a partir de esta etapa académica, que es también un recommienzo.

Introdução

Os jornais de atualidades, exibidos nas salas de cinema a preceder os filmes de longa-metragem, ajudaram a configurar o acesso à atualidade na primeira metade do século XX, deixando marcas consideráveis, traços que ainda hoje subsistem em diferentes modos de produção e consumo de informação audiovisual. No quadro da evolução dos meios de comunicação, que se tem feito mais por acumulação do que por substituição, estão, em termos de relevância histórica, social e mesmo técnica, entre os meios de comunicação mais influentes. No entanto, se os considerarmos como um género que, nas suas características fundamentais, acabou por se extinguir, encontramos-os muito frequentemente fora na linha temporal da historiografia dos media (McKernan, 2017). Esta cristalização no tempo confere-lhes características únicas, enquanto objeto de estudo, mas levanta variados desafios do ponto de vista da investigação.

Pelo registo que fizeram de acontecimentos e estilos de vida do século XX, as atualidades cinematográficas têm um valor quase inesgotável e por isso têm sido consideradas e problematizadas como fontes históricas. Num outro eixo de investigação, é-lhes apontado o papel que desempenharam enquanto meio de comunicação na relação com o exercício do poder político e com a sociedade. Neste domínio, é de realçar a investigação desenvolvida sobre a sua produção e exibição em regimes ditatoriais. Porque os jornais de atualidades, em países como Portugal e Espanha, foram os meios da propaganda e da ditadura, e é assim que ainda hoje são mais comumente identificados.

Este trabalho de investigação com vista à obtenção do grau de doutor tem por objeto o *Jornal Cinematográfico Nacional*, um jornal de atualidades produzido já depois da

ditadura, no contexto pós-revolucionário em Portugal, entre 1975 e 1977, altura em que a produção de atualidades já diminuía um pouco por todo o mundo.

O *Jornal Cinematográfico Nacional* foi criado no seio do Instituto Português de Cinema, então sob alçada do Ministério da Comunicação Social, e os seus propósitos não foram, aparentemente, muito diferentes daqueles que norteavam a produção de atualidades durante o regime do Estado Novo. As suas primeiras edições foram produzidas durante o chamado Verão Quente de 1975, um período particularmente conturbado nos anos de consolidação da democracia portuguesa, num intenso debate ideológico de que os media foram, ao mesmo tempo, palco e veículo.

Algumas questões se levantam desde logo, quando nos propomos abordar o *Jornal Cinematográfico Nacional* como objeto de estudo: que jornal de atualidades era este, qual era a sua estrutura de produção e distribuição; que estratégias satisfazia, na relação entre o Instituto Português de Cinema e o Ministério da Comunicação Social; qual era o seu programa mediático e ideológico; em que é que esse programa se distinguiu, e aproximava, das atualidades do Estado Novo, e de outros congéneres; para quem se produzia e que perceção a equipa de produção tinha do seu trabalho; como se integrava nos discursos, consensos e dissensos do contexto, ou seja, no *espírito da época*; como se recuperam convenientemente a história e a memória de um órgão como foi o *Jornal Cinematográfico Nacional*?

Podemos considerar que os dois maiores problemas que se podem colocar na investigação sobre jornais cinematográficos são aqueles que se prendem com o acesso aos filmes e com a reconstituição da memória de quem neles trabalhou e a eles assistiu. Por norma, os originais estão depositados ou em arquivos comerciais ou em arquivos fílmicos institucionais e, nesse caso, o acesso a eles depende da capacidade que estes organismos têm para ir agendando a sua conservação e a sua disponibilização digital nos seus orçamentos. E a verdade é que estes filmes costumam ser preteridos face à filmografia de ficção. Como observa Piçarra (2009), a acessibilidade dos filmes de ficção nas salas de exibição comercial e nas cinematecas e arquivos é muito maior e,

também por isso, essa vertente vai sendo a mais valorizada (Piçarra, 2009, p. 165; Martins, 2010; Martins & Novoa Fernández, 2012, p. 654). Por outro lado, no que respeita não só a sua história como a sua memória, o *Jornal Cinematográfico Nacional* tem algumas particularidades, que não deixam de ser características do género, sendo uma delas o facto de a sua produção ter ficado a cargo de um coletivo e de não apresentar quaisquer fichas técnicas nas suas edições. Esta ausência manifesta de autoria – bem como da sua documentação – alia-se à dificuldade que alguns dos profissionais têm em reconstituir um período tão pleno de acontecimentos, razões e emoções. O caminho que empreendemos, no sentido de procurar dar respostas a estas questões, faz-se na companhia de investigadores que se têm dedicado a trazer à luz os jornais cinematográficos. Mas não deixa de ser um caminho um tanto inexplorado, uma vez que o *Jornal Cinematográfico Nacional* não tinha sido, até à realização deste trabalho, objeto central de investigação.

A primeira parte do trabalho propõe um desenho do estado da arte no que respeita a investigação produzida sobre o cinema informativo em países como França, Reino Unido, Espanha e Portugal. Organizamos a revisão de literatura em três eixos principais, que, a nosso ver, ajudam a perspetivar os jornais cinematográficos enquanto meio de comunicação: a produção e exibição de atualidades no contexto da génese do cinema e a sua consolidação como género cinematográfico; a utilização dos jornais cinematográficos como instrumentos de propaganda, nomeadamente nos regimes ditatoriais espanhol e português, e a produção independente e alternativa de jornais e revistas de atualidades, no passado e na contemporaneidade. Deste modo, no primeiro capítulo começamos por recuperar alguma da investigação que permite contextualizar o surgimento e desenvolvimento das atualidades, procurando compreender, de uma forma geral, o papel que tiveram na edificação da indústria cinematográfica a nível mundial. Bretèque (1997) aponta que, tanto do ponto de vista da produção como do seu consumo pelos espectadores, os jornais de atualidades constituem uma categoria específica (p. 3) e, nesse sentido, numa abordagem histórica, consideramo-los como um género do cinema informativo, à luz da problematização proposta por Paz e Montero (1999, p. 19). A partir das leituras efetuadas, procuramos

identificar as suas características essenciais, compreender os seus âmbitos e propósitos, no cruzamento entre os eixos comercial, estatal, privado e público, e também as relações que estabeleciam com outros géneros cinematográficos e mediáticos. Recorremos, para tal, a três tipos de fontes: a crítica contemporânea à produção e exibição dos jornais e revistas de atualidades na primeira metade do século XX, a investigação produzida nas décadas de 1970 e 1980, altura em que a sua exibição nas salas de cinema cessa e estes meios de comunicação passam, definitivamente à condição de documento histórico, ou documento-monumento (Le Goff, Chartier, & Revel, 1990; Cádima, 1996; 1996a) e a investigação mais recente, em alguns casos resultante de projetos de recuperação e de organização de arquivos de recursos fílmicos. Tendo por base análises efetuadas à cobertura de eventos diversos pelos jornais e revistas cinematográficos comerciais, procuramos compreender a sua pertinência histórica e social. Tendo em conta a importância que tiveram na construção de um certo cânone da informação audiovisual, que foi sendo mais ou menos marcado pelos pendores da realidade, do realismo, da objetividade ou do ponto de vista, observamos ainda a relação que desenvolveram com o jornalismo televisivo que, sobretudo desde meados do século XX, foi conquistando terreno até acabar por ganhar uma batalha que se travava tanto nos locais de rodagem como junto das audiências.

No segundo capítulo, começamos por atentar nalgumas das vocações do cinema que as atualidades convocam, entre o seu entendimento como meio de comunicação e enquanto arte. Procuramos, então, compreender como através dos jornais cinematográficos o cinema foi, para além de entretenimento de massas, instrumento no exercício do poder, da política e da militância. Como os jornais de atualidades, sobretudo os de produção estatal, contribuíram para a estruturação de um espaço público que se foi transformando ao longo do século XX. Para tal, olhamos especialmente para a profícua investigação desenvolvida em Espanha sobre o NO-DO (*Noticiarios y Documentales*), sem dúvida uma referência na recuperação da história e da memória do género, e também para a investigação produzida em Portugal no contexto das ditaduras de Franco e do Estado Novo português. Por outro lado, a partir do trabalho de Nichols (1972; 1978) e de Schefer (2016), que se propõe abordar os

“momentos de desestruturação” do género, lançamos o olhar a um itinerário alternativo, o das atualidades experimentais, militantes, mais próximas do documentário, que em vários contextos e momentos históricos terão constituído, e continuarão a ser, manifestações da vanguarda, sobrevivência e atualidade do género.

No terceiro capítulo, convocamos a reflexão sobre o papel dos media e, mais concretamente, do cinema e das atualidades cinematográficas, como fontes para a história. Refletimos sobre a importância que os meios de comunicação têm na compreensão da história contemporânea e sobre a pertinência da análise dos seus discursos. Também apontamos o nosso olhar à reflexão sobre a construção de arquivos digitais e a sua disponibilização, tendo como pano de fundo alguns casos concretos com os quais nos fomos cruzando, como, por exemplo, a investigação levada a cabo em Espanha sobre o NO-DO, a par e passo com a organização e disponibilização pública de todas as edições do jornal espanhol pela Filmoteca Española através da RTVE. Refletimos ainda sobre a relevância de considerar o estudo dos jornais e revistas de atualidades no âmbito da literacia dos media, recuperando alguns dos fundamentos da literacia fílmica e advogando, na senda dos investigadores que analisamos, a sua pertinência na construção de uma literacia mediática atual.

A segunda parte deste trabalho dedica-se, naturalmente, à abordagem ao *Jornal Cinematográfico Nacional* como caso de estudo. No quarto capítulo, seguimos a investigação que tem contribuído para descrever o contexto social, político e mediático no seio do qual se desenvolveu este jornal de atualidades, que articulamos depois com análise documental efetuada no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, na biblioteca da Cinemateca Portuguesa e na Biblioteca Nacional, no sentido de contextualizar a sua criação. Apresentada a metodologia, no quinto capítulo, que bebe das fontes da análise histórica, do discurso, da análise fílmica e da literacia dos media, procedemos à caracterização do JCN quanto ao seu estatuto mediático, organização e produção. Para o efeito, complementamos a consulta documental com informação obtida através de entrevistas a profissionais do *Jornal Cinematográfico Nacional*. Numa segunda etapa, no sétimo capítulo, passamos então à exposição da análise quantitativa e qualitativa

efetuada às suas edições. Com este estudo, esperamos poder contribuir para a consolidação da investigação sobre a produção de atualidades e sobre período pós-revolucionário em Portugal, que tem conhecido um desenvolvimento considerável nos últimos anos, mas no âmbito da qual a abordagem aos media ainda tem muito por onde se desenvolver (Rezola & Gomes, 2014, p. 9).

No oitavo e último capítulo, dedicado às conclusões e considerações finais, procedemos à identificação das limitações do nosso estudo e apontamos alguns dos caminhos que, a partir desta etapa académica que é também um recomeço, poderemos então seguir.

Introduction

Newsreels, exhibited in movie theaters prior to feature films, helped to configure the access to current events in the first half of the 20th century, leaving considerable traces, which still remain today in different ways of production and consumption of audiovisual information. In the context of the media evolution, that has been done more by accumulation than by replacement, they are, in terms of historical, social and even technical relevance, among the most influential means of communication. However, if we consider them as a genre which, in its fundamental aspects, has become extinct, we find them very often outside the media historiography timeline (McKernan, 2017). This crystallization in time gives them unique characteristics, as an object of study, but poses several challenges from the viewpoint of research.

Newsreels, by their record of events and lifestyles of the 20th century, have an almost inexhaustible value and have therefore been considered and problematized as historical sources. In a different axis of research, they have been pointed out for their role as a means of communication in their relationship with the exercise of political power and with society. In this field, the research carried out about their production and display in dictatorial regimes should be highlighted. As newsreels, in countries like Portugal and Spain, were the means of propaganda and dictatorship, this is how they are still more widely perceived today.

This research work with the purpose of obtaining a doctoral degree has as its object the *Jornal Cinematográfico Nacional*, a newsreel produced after the dictatorship, in the post-revolutionary context in Portugal, between 1975 and 1977, when the production of newsreels was already slowing down all over the world.

The *Jornal Cinematográfico Nacional*, was created by the Portuguese Film Institute, at that time under the Ministry of Social Communication, and its purposes were apparently not very different from those that guided the production of current affairs during the Estado Novo regime. Its first editions were created during the so-called Hot Summer of 1975, a particularly turbulent period in the years of consolidation of Portuguese democracy, in an intense ideological debate where media were both the stage and the vehicle.

Some questions are raised at the outset, when we intend to approach the *Jornal Cinematográfico Nacional* as an object of study: what was this newsreel, which was its structure of production and distribution; what strategies it satisfied, in the relationship between the Portuguese Film Institute and the Ministry of Social Communication; what was its media and ideological program; how did this program distinguish itself from, and approach, the newsreels of the Estado Novo, and other similars; for whom it was produced and what perception did the production team have of its work; how was it incorporated into the speeches, consensus and disagreements of the context, that is, in the spirit of that period; how should the history and memory of an entity such as the *Jornal Cinematográfico Nacional* be properly recovered?

We can consider that the two major problems that may occur while investigating newsreels are those related to access to films and the reconstitution of the memory of the people who worked on them and watched them. As a rule, the originals are stored either in commercial or institutional film archives and, in this case, their access depends on these organizations' ability to schedule their conservation and their digital availability in their own budgets. And the truth is that these films are often precluded when compared to fiction filmography. As Piçarra (2009) notes, the accessibility of fiction films in commercial cinemas, film libraries and archives is considerably higher and, also for this reason, this aspect is increasingly emphasized (Piçarra, 2009, p. 165; Martins & Novoa Fernández, 2012, p. 654). Furthermore, with regard to both its history and its memory, the *Jornal Cinematográfico Nacional* has some peculiarities, which are nevertheless characteristics of the genre, one of which is the fact that its production has been the responsibility of a collective and that it does not have any technical credits

in its editions. This evident absence of authorship - as well as of its documentation - combines with the difficulty that some of the professionals have in reconstituting a period so full of events, reasons and emotions. The path we have undertaken, in order to seek answers to these questions, is being made along with researchers who have dedicated themselves to the task of bringing newsreels to light. But it is still a somewhat unexplored path, since the *Jornal Cinematográfico Nacional* had not been, until the completion of this work, a central object of investigation.

The first part of the work presents a drawing of the state of the art regarding the research carried out on informative cinema in countries such as France, United Kingdom, Spain and Portugal. We organised the literature review in three main axes, which, in our opinion, help to perspective the newsreels as a means of communication: the production and exhibition of current affairs in the genesis of cinema and its consolidation as a cinematographic genre; the use of newsreels as instruments of propaganda, namely in the Spanish and Portuguese dictatorial regimes, and the independent and alternative production of newsreels and magazines, in the past and in the present. Therefore, in the first chapter we begin by retrieving some of the research that allows us to contextualize the emergence and development of current affairs, seeking to understand, in a general way, the role they played in the edification of the film industry worldwide. Bretèque (1997) points out that, from the point of view of both production and consumption by viewers, newsreels represent a specific category (p. 3) and, in this sense, on a historical approach, we consider them as a genre of informative cinema, with regard to the problematisation proposed by Paz and Montero (1999, p. 19). Based on our readings, we sought to identify their essential characteristics, to understand their scopes and purposes, at the intersection between the commercial, state, private and public axes, and also their established relations with other film and media genres. To this end, we resorted to three types of sources: the contemporary criticism of the production and exhibition of current affairs newsreels and magazines in the first half of the 20th century, the research carried out in the 1970s and 1980s, when their exhibition in cinemas ceased and these media were definitively transformed into historical documents, or monument documents (Le Goff, Chartier, &

Revel, 1990; Cádima, 1996; 1996a) and the most recent research, in some cases resulting from projects to recover and organize film resource archives. Based on studies of several events covered by commercial newsreels and film magazines, we seek to understand their historical and social relevance. Taking into account their importance in the construction of a certain concept of audiovisual information, which has been more or less marked by the tendencies of reality, realism, objectivity or point of view, we also noted their relationship with television journalism which, especially since the middle of the twentieth century, has been gaining ground until finally winning a battle that was being fought both in the shooting locations as well as with the audiences.

We begin the second chapter by paying attention to some of the cinema vocations that current events call for, between their understanding as a means of communication and as art. Thus, we have sought to understand how, through newsreels, cinema was not only entertainment for the masses but also an instrument in the exercise of power, politics and activism. How newsreels, especially state-produced ones, contributed to the organization of a public space that gradually changed throughout the twentieth century. For this purpose, we focused especially on the valuable research developed in Spain about NO-DO (Noticiarios y Documentales), which is undoubtedly a reference in the recuperation of the history and the memory of the genre, and also on the research developed in Portugal in the context of the Franco's dictatorship and the Portuguese Estado Novo. On the other hand, from the work developed by Nichols (1972; 1978) and Schefer (2016), which aims to approach the "moments of destructuring" of the genre, we look at an alternative itinerary, that of the experimental, militant, closer to the documentary, which in various contexts and historical moments have been, and will continue to be, manifestations of the vanguard, survival and actuality of the genre.

In the third chapter, we reflect on the role of the media and, more specifically, of the cinema and newsreels, as a source of history. We focus on the relevance of media for the understanding of contemporary history and the importance of analysing their speeches. We also look at the creation and availability of digital archives, having as

background some specific cases that we have encountered, such as, for example, the study conducted in Spain about NO-DO, along with the organization and public release of all the editions of the Spanish journal by Filmoteca Española through RTVE. We also reflect on the importance of considering the study of current affairs newsreels and magazines in the field of media literacy, restoring some of the fundamentals of film literacy and advocating, in the wake of the researchers we have analyzed, their relevance in the construction of a current media literacy.

The second part of this work is dedicated, naturally, to the approach to the *Jornal Cinematográfico Nacional* as a case study. The fourth chapter follows the research that contributed to describe the social, political and media context in which this newsreel was developed, later articulated with documentary analysis carried out in the National Archives of Torre do Tombo, in the library of the Cinemateca Portuguesa and in the National Library, in order to contextualize its creation. The methodology is presented in the fifth chapter, which is based on sources of historical analysis, speech, film analysis and media literacy, and we characterize the JCN in terms of its media status, organization and production. For this purpose, the documentary consultation is complemented with information gathered through interviews with professionals from the *Jornal Cinematográfico Nacional*. Then, in a second phase, in the seventh chapter, we move on to the quantitative and qualitative analysis of its editions. With this study, we hope to be able to contribute to the consolidation of the research on newsreels production and on the post-revolutionary period in Portugal, a period that has seen considerable development in recent years, but in which the media approach has much to develop (Rezola & Gomes, 2014, p. 9).

In the eighth and last chapter, which is focused on conclusions and final considerations, we identify the limitations of our study and point out some of the paths that, from this academic stage, which is also a new beginning, we can then follow.

ENQUADRAMENTO HISTÓRICO E TEÓRICO

1. A imprensa filmada como género: uma perspetiva geral

1.1. As atualidades na raiz do cinema

Os genéricos eram inconfundíveis e os espectadores sabiam bem o que lhes seguia: imagens fortes, relatos inflamados, música expressiva compunham as sequências que narravam os principais acontecimentos da atualidade e antecediavam a exibição das longas-metragens nas salas de cinema. Os *newsreels*, *actualités* ou noticiários cinematográficos, algumas das designações que tiveram pelo mundo (Baechlin & Muller-Strauss, 1952, p. 9), foram essencialmente um fenómeno mediático da primeira metade do século XX, ainda que as suas raízes remontem ao final do século XIX e, nalguns países, a sua exibição tenha subsistido até aos anos 1990¹. “Newsreels were a creation of the cinema”, afirma o investigador britânico Luke McKernan (2009, p. 95), como outros investigadores que os estudaram. De facto, a génese das atualidades cinematográficas está associada à do próprio cinema.

“Newsreels are not an extraneous branch of cinematographic work, grafted on to the essential business of film production. On the contrary, the cinema itself developed out of the presentation of topical events”, introduziam Baechlin & Muller-Strauss (1952, p. 9)² num relatório encomendado pela UNESCO, em meados do século XX, inserido numa série de documentos dedicados aos principais meios de comunicação de massas de então. No texto, que descreve a indústria mundial de produção de noticiários cinematográficos, numa altura em já se adivinhava o seu declínio face à concorrência da televisão, os autores começavam por caracterizá-los, apontando-lhes a origem: “La sortie des usines Lumière, à Lyon-Montplaisir (Workmen leaving the Lumière factory

¹Foi, por exemplo, o caso das atualidades belgas Belgavox (Belgavox, 2019), exibidas até 1994.

²Também em Piçarra (2006, p. 41).

at Lyon-Montplaisir) - was in a way a newsreel subject" (Baechlin & Muller-Strauss, 1952, p. 10)³. Mais tarde, Marcel Huret (1984), redator e realizador de atualidades francesas, reforçava a ideia de que "Il y a coïncidence absolue entre la naissance des Actualités filmées et l'invention du Cinéma. Elles sont nées, comme lui, à la suite d'une trouvaille géniale de deux industriels français, chercheurs innés et inventeurs appliqués" (p. 7). E esta proveniência também é apontada na investigação mais recente: "As actualidades nasceram com o cinema, fixadas pelos primeiros caçadores de imagens a soldo dos Lumière ou através das reconstituições de acontecimentos em estúdio por Méliès", regista, por exemplo, a investigadora portuguesa Maria do Carmo Piçarra (2006, p. 15). Chambers, Jönsson e Winkel (2018), numa das mais novas compilações sobre o tema, também começam por sublinhar esta ideia fundamental (p. 2). Por seu turno, Saturnino Rodríguez (1999) afirma: "Hoy todos convenimos en que fueron en 1895 los hermanos Luis y Auguste Lumière quienes conseguían en París, con la primera proyección cinematográfica, convertir el invento en una industria" (p. 59). Neste nosso ponto de partida não deixamos de ter presentes as palavras de Bazin (1993), nomeadamente quando relembra que "aqueles que menos confiança tiveram no futuro do cinema como Arte, ou mesmo como indústria, são precisamente os dois industriais Edison e Lumière"⁴. Não obstante, observamos como as projeções dos irmãos Lumière, muito por conta das suas características técnicas (Barnow, 1993, pp. 5-6) e pelo facto de se destinarem a uma audiência, fizeram do "cinema a commercially viable enterprise internationally" (Thompson & Bordwell, 1994, p. 9).

O primeiro olhar que lançamos às atualidades cinematográficas é, neste sentido, o de as compreendermos como um importante elemento no desenvolvimento da indústria do cinema e na configuração que ela veio a conhecer. Uma indústria herdeira da

³A este propósito, evocamos também *Le Débarquement des congressistes à Neuville-sur-Saône*, filmado a 11 de junho de 1895, e exibido no dia seguinte, por Louis Lumière, "o primeiro cinegrafista de atualidades, segundo Georges Sadoul (1963, p. 22).

⁴"Inventores, soñadores y hombres de multiples oficios pertenecen a la misma familia y navegan en las mismas aguas donde surge el genio", refere Morin (2001 [1956], p. 17), sublinhando que o cinema é fruto tanto da técnica como do sonho. O contributo de diversos inventores, empresários e realizadores na génese do cinema, período amplamente trabalhado pela investigação internacional, tem sido devidamente valorizado. Thompson e Bordwell (1994) resumem-no bem: "It is difficult to attribute the invention of the cinema to a single source. There was no one moment when the cinema emerged. Rather, the technology of the motion picture came about through an accumulation of contributions. These came primarily from the United States, Germany, England, France" (p. 7).

proliferação das formas visuais de cultura popular no século XIX (Thompson & Bordwell, 1994), exemplo primordial de aplicação da tecnologia ao entretenimento de massas (Pronay, 1971, pp. 411-412), que, com o seu regime de representação da realidade, construiu também a figura do espectador.

1.2. Imagens caçadas, tópicos atuais e reportagens cinematográficas

As primeiras sessões cinematográficas dos irmãos Lumière eram curtas, uma sequência de cerca de 10 filmes de 1 a 2 minutos de duração (Huret, 1984, p. 10) (Paz & Montero, 1999, p. 37), e versavam sobretudo aquilo que os próprios intitularam de tópicos atuais, fragmentos da vida quotidiana (Huret, 1984, p. 11), recolhidos pelos seus caçadores de imagens, destinados a um público desde logo tornado protagonista. “El mundo del trabajo – obreros, herreros, jardineros- entra en el cine y por primera vez aparece en la pantalla como protagonista el público potencial de este espectáculo” (Paz & Montero, 1999, p. 37). Esse público, curioso e fascinado com o movimento das imagens, já tinha sido preparado pela crescente importância da gravura e da fotografia, que havia culminado no surgimento da imprensa ilustrada semanal. Para Aubert (1996), a própria designação de caçadores de imagens remete para “not only the work which these pioneers accomplished, but also the bond which united them to the illustrated press of the time – the latest media sensation – which paved the way for the development of cinematography” (p. 22). Num contexto de expansão da imprensa, o público, ávido de informação, já era capaz de identificar imagens de personalidades (Aubert, 1996, p. 22) e estava receptivo a inovações.

Thompson e Bordwell (1994) registam que semanas depois das primeiras exposições, os Lumière já ofereciam 10 sessões por dia “with long lines of spectators waiting to get in” (p. 10). Por seu turno, Paz e Montero (1999) realçam a importância destes primeiros momentos: por um lado, marcam uma “nueva era de la comunicación, en la que la fotografía es capaz de ponerse en movimiento y en la que el cinematógrafo se manifiesta como un medio de información, sin equivalente entonces, capaz de ver, conservar, y reproducir la realidad”, por outro, também “demuestran que la aprehensión de la actualidad es una de las vocaciones del cine, tal vez la primera” (p. 37).

Se, por um lado, o cinema, enquanto meio, possibilitava um acesso sem precedentes à vida em movimento, a “nuevas vistas – nuevos países, nuevos paisajes, nuevos mundos existentes y hasta entonces desconocidos para el grande público” (Paz & Montero, 1999, p. 10), de um modo lúdico e sensacional, por outro, também abria inúmeras possibilidades do ponto de vista técnico e criativo, “nuevos recursos técnicos que permitían nuevos trucos visuales” (Paz & Montero, 1999, p. 10). Ângulos de filmagem, trucagens, panorâmicas e travellings laterais, algumas das possibilidades técnicas do cinema foram sendo criadas e exploradas nas primeiras reportagens cinematográficas, realizadas um pouco por toda a Europa por homens como Alexandre Promio e Félix Mesguich, e depois replicadas nas sessões do cinematógrafo. Marcel Huret (1984), crítico de cinema e antigo chefe de redação adjunto do *Pathé-Journal*, observa:

Ces «envoyés spéciaux» avant la lettre se montrèrent effectivement des pionniers d’une originalité aussi remarquable que leur dynamisme. Ils ouvrirent hardiment la voie aux jeunes collègues opérateurs, alléchés par l’aventure, qui aillaient arriver en renfort. Les «sujets actuels» ne manquaient pas, mais, très vite, l’émulation poussa les chasseurs d’images à préférer de «sensationnel» aux tonalités grises de la vie ordinaire. Dans la jungle de l’information par le film s’allumerait imminemment la rude bataille de la cocurrence. (pp. 12-13).

Numa altura em que os irmãos Lumière ainda detinham o domínio da produção de material cinematográfico em França, os caçadores de imagens ao seu serviço eram enviados para países como o Reino Unido, a Alemanha, a Itália e a Rússia (Huret, 1984, p. 13). Félix Mesguich foi enviado para os Estados Unidos da América (EUA), onde acabou por ter contacto com o cinetoscópio de Edison, a outra frente no desenvolvimento do cinema. É conhecido o entusiasmo com que o cinematógrafo foi acolhido também nos EUA, apesar da forte concorrência que se havia instalado naquele mercado igualmente em expansão. Mesguich ainda prosseguiu para o Canadá, numa das viagens que o consagraram como um dos mais conhecidos operadores de câmara de atualidades (Huret, 1984, pp. 14-15). Em todo o caso, a partir das apresentações dos Lumière, a exibição de reportagens filmadas disseminou-se na Europa, nos Estados Unidos e um pouco por todo o mundo. Michelle Aubert (1996) dá

outra ideia da dimensão da produção que então se pôs em marcha: “Between April 1896 and mid- May 1897 Lumière produced some 700 films. During the same period they were screened in more than 100 French towns and 65 capital and other cities around the world” (p. 22). Aubert (1996) refere que de uma produção de cerca de 2000 filmes um terço pode classificar-se como “news films – views taken of all types of events and of daily life in all countries” (p. 22). Segundo a investigadora, antiga presidente da Federação Internacional de Arquivos Fílmicos (FIAF), o sucesso inicial das exibições dos Lumière deve-se

in part to the quality of the operators, trained in the use of the cinématographe equipment over several weeks at the factory in Lyon, but also to the fact that Lumière in his role as producer has immediately understood how to place his operators and apparatus in exactly the right places as required by events – the places where journalists and photographers were to be found. The topics covered in the Lumière films were identical to those featured in the popular and illustrated press of the day:

- political and historical matter [...]
- military scenes: there are more than 100 films showing parades by various regiments in all the countries visited, a very popular subject at this time.
- tourist material of Paris, the French provinces and foreign countries.
- films relating to economic and industrial life [...]
- life and events in the colonies.
- other popular themes. (Aubert, 1996, pp. 22-23).

Num artigo em que aborda a estética dos primeiros filmes de atualidades britânicos, Turvey (2004) começa por apontar que “all early actuality films were, in a sense, about location, whether it was the views of rural, urban and foreign landscapes in the ‘scenics’ or, in the case of ‘topicals’, the sites of public spectacle and the spaces in which significant events might occur” (p. 9). A partir de uma análise de descrições de filmes apresentadas em catálogos de produção, Turvey (2004) discute um conjunto de princípios estéticos presentes nas atualidades, alguns herdados da pintura e da fotografia, outros já específicos do cinema como novo meio (p. 9). O investigador deduz que, tanto nos retratos e nas paisagens filmados, como na cobertura de acontecimentos

atuais, havia uma preocupação em posicionar a câmara de modo a captar da melhor forma o que se apresentaria ao espectador (p. 12), numa estética marcada pelo pitoresco (p. 13) e pela procura de imagens belas, interessantes, ou vivas e animadas, que contivessem ação e movimento (pp. 15-16). Havia, de facto, uma preocupação em filmar os acontecimentos nos locais da sua ocorrência, porque essa era a força dos primeiros filmes de atualidades, no entanto, por questões de orçamento ou porque simplesmente não seria possível assegurar a presença de um operador no local, a recriação dos acontecimentos no estúdio era outra prática comum (Thompson & Bordwell, 1994, p. 13). A título de exemplo, Thompson e Bordwell (1994) referem:

In 1898, for example, both American and European producers used model ships in miniature landscapes to re-create the sinking of the battleship “Maine” and other key occurrences relating to the Spanish-American War. Audiences probably did not actually believe that these faked scenes were records of real incidents. Instead they accepted them as representatives of those incidents, comparable to engravings in news magazines. (Thompson & Bordwell, 1994, p. 13).

É conhecido o facto de Georges Méliès também se ter dedicado, numa primeira fase, à produção de atualidades. No entanto, como refere Huret (1984), para Méliès, “*les vrais Actualités, filmées en direct, sont un sport trop facile*” e, por isso, o realizador terá sido um dos tantos a produzir reconstituições. As suas atualidades fictícias eram apresentadas da forma mais verosímil possível, sem, no entanto, procurarem enganar os seus espectadores, que saberiam o que esperar do ilusionista. Além disso, o público estava, como referem Thompson e Bordwell (1994), acostumado às reconstituições de acontecimentos na imprensa, fosse através de ilustrações sobre fotografias ou pela utilização de imagens ilustrativas com ligação questionável aos acontecimentos que representavam. Reconstituições e “fakes” eram, portanto, muito populares na época (Barnow, 1993, p. 15). Méliès acabaria por deixar de se ocupar das atualidades para se dedicar “to those fictions and the creation of staged events where his imagination and talent could express themselves more freely” (Aubert, 1996, p. 23).

Com o surgimento dos jornais cinematográficos, o recurso a falsificações na cobertura cinematográfica de acontecimentos atuais tornar-se-á mais expressivo. Paz e Montero

(1999) identificam quatro categorias de falsificações nas atualidades do final do século XIX e princípio do século XX: as recriações teatrais de acontecimentos da atualidade em que o desempenho de atores era articulado com imagens reais; as recriações apresentadas de modo realista, com recurso a informações verídicas e reproduzindo da forma mais fiel possível locais, participantes e circunstâncias, com o objetivo de fazer o público crer que se tratavam efetivamente de registos do acontecimento; as recriações meramente ilustrativas de acontecimentos da atualidade; e as recriações de tópicos impossíveis de filmar ou verificar (Paz & Montero, 1999, pp. 50-51). Estabelecendo uma relação com a paisagem mediática que confere contexto à produção de atualidades e ao surgimento dos jornais cinematográficos, Paz e Montero (1999) fazem notar que o recurso a imagens falsas era mais frequente nos Estados Unidos da América, por conta da influência da imprensa mais sensacionalista e de uma produção cinematográfica de matriz mais teatral e dramática, por oposição a uma “sincera vocación periodística, basada en la objetividad y en la calidad” (p. 51) da produção francesa. Mas se, na linha destes investigadores, podemos afirmar que a primeira vocação das atualidades cinematográficas foi a de reproduzir a realidade tal como ela acontecia (Paz & Montero, 2004; Piçarra, 2006, entre outros), a segunda terá sido precisamente a de recriar a realidade, um terreno onde, sabemos, se abrirão muitas possibilidades.

1.3. Os jornais cinematográficos numa estratégia concorrencial

Avec le travail appliqué des premiers opérateurs, le cinéma-document était né spontanément, presque par hasard. Les «Actualités» étaient inventées mais elles n’avaient pas encore d’état civil. Leur importance allait s’imposer et elles trouveraient bientôt leur statut, leur rythme, leur style. Le Cinéma, regard nouveau sur le monde, ne cesserait plus, désormais, d’être le témoin et la mémoire de son temps. (Huret, 1984, p. 23).

Até ao final da primeira década do século XX, as exibições cinematográficas eram feitas de forma ambulante “e os filmes não eram alugados mas vendidos aos exploradores que os compravam e exibiam enquanto o estado da película o permitia” (Piçarra, 2006, p. 26). Sem data ou lugar de exibição fixos, também não tinham audiência certa

(McKernan, 2009, p. 95). A mudança de paradigma dar-se-ia numa conjuntura de grande disseminação da produção e exibição comercial de filmes, marcada por uma nova relação entre a produção e a distribuição, que passaria a ser feita por aluguer e em salas de cinema fixas, nas quais, segundo Baechlin e Muller-Strauss (1952), “since the audience remained largely the same, the programme had to be renewed frequently” (p. 11).

Findo o monopólio por parte dos irmãos Lumière, os responsáveis por este “golpe de estado” (Sadoul, 1963, p. 51) seriam os irmãos Charles e Émile Pathé: “Con esta solución se pretendía que las películas alquiladas pudiesen ser retiradas por la compañía productora cuando lo juzgase oportuno y así incrementar la producción” (Paz & Montero, 1999, p. 42). Thompson e Bordwell (1994) explicam que em 1905-1906 a companhia Pathé, então com três estúdios, já possuía uma dimensão bastante considerável. A sua organização era do tipo “vertical”, ou seja, a Pathé controlava a produção, a distribuição e a exibição dos filmes. E do seu catálogo faziam parte diferentes géneros, como atualidades, filmes históricos, dramas e atuações de variedades, entre outros (p. 27). No contexto da edificação de inúmeras salas de cinema, era também pela Pathé que surgia, em 1906, uma das primeiras salas onde se exibiam filmes de atualidades (Aubert, 1996, p. 23). E foi nesse contexto que começou a ser produzido o *Pathé-Journal*⁵, um programa composto por pequenos filmes de atualidades intercalados por entretítulos. “It was a success and Pathé quickly integrated the news element into its regular programmes released to the many cinemas opening all over France”, refere Aubert (1996, pp. 23-24). Para além da sua organização “vertical”, a Pathé também utilizou a estratégia da “integração horizontal”: “This term means that a firm expands within one sector of the film

⁵Na página *web* dos arquivos Gaumont e Pathé (Gaumont Pathé Archives, s.d.) é indicada a data de 1909 para o nascimento do *Pathé-Journal*. Marcel Huret relata que “En 1908, Pathé décide dont de regrouper les «sujets actuels» dans un «Journal» périodique. [...] Le nouveau «Journal» (qui s’est d’abord appelé Pathé-faits-divers) est dirigé par M. Bonvilain. C’est, historiquement, le premier Journal d’Actualités Filmées du monde!” (1984, p. 28). McKernan, por seu turno, observa que “The first newsreels is generally said to have been *Pathé Fait-Divers*, initially exhibited in Paris in 1908 and then across France, when it became *Pathé Journal* in 1909” (2009, p. 95). Na mesma linha, Aubert refere-se ao *Pathé Journal* como o primeiro jornal de atualidades do mundo, mencionando que: “By 1908 other competitors appeared: *Gaumont Actualités* and *Eclair-Journal* followed by *Eclipse-Journal*” (1996, pp. 23, 24). O último número do *Pathé-Journal* terá sido projetado em 1975 (Paz & Montero, 1999, p. 44).

industry, as when a distributor opens additional offices in new towns” (Thompson & Bordwell, 1994, p. 27). Depois de distribuído nas províncias francesas, o *Pathé-Journal* logo passaria a ter edições na Inglaterra, na Alemanha, na Rússia e nos Estados Unidos, onde a companhia abria filiais⁶. Com cerca de 60 escritórios nas principais cidades da América e da Europa, a Pathé entregava aos correspondentes a cobertura dos eventos locais. Ao mesmo tempo que se rentabilizavam a produção e os circuitos de distribuição, a combinação entre as atualidades nacionais e as internacionais tornava as exibições mais interessantes para o público.

O modelo comercial da Pathé logo seria replicado (Paz & Montero, 1999, pp. 44-45) e, nos anos que se seguiram, surgiram em França o *Gaumont Actualités* (1910), o *Eclair-Journal* (1910) (Gaumont Pathé Archives, s.d.) e o *Eclipse-Journal* (Huret, 1984, p. 32). O mesmo aconteceu noutros países, como em Inglaterra, com o *Topical Budget* (1911) (McKernan, 1996, p. 64), e nos EUA, com o *Hearst Metrotone News* (1914) e o *Fox News* (1919) (Murphy, 1996, p. 8). McKernan observa que “overall the newsreel was an inspired idea and soon became an essential feature of the regular cinema programme (1996, p. 64). Tirando partido do facto de poucos países possuírem uma indústria cinematográfica que pudesse acolher a produção de noticiários (Pontecorvo, 1983), as companhias entretanto estabelecidas organizaram-se desde logo na lógica transnacional estruturada a partir de redes de correspondentes locais e exportação de filmes concebida pela Pathé. Saturnino Rodríguez (1999) nota que com essas companhias “surgían los primeros *trust* tanto en Europa como en Estados Unidos y se daba el pistoletazo de salida a una carrera o guerra de patentes” (1999, p. 59)⁷.

O relatório elaborado para a UNESCO por Baechlin e Muller-Strauss (1952), referência para inúmeras cronologias e, enfim, para a sua compreensão no seu contexto e nos planos da produção e distribuição, tem como legado uma perspetiva internacional sobre os jornais cinematográficos, não deixando de registar um conjunto muito

⁶Na Inglaterra, o *Pathé's Animated Gazette* foi o primeiro noticiário a ser exibido, em 1910 (McKernan, 1996, p. 63). Segundo dados de Matos-Cruz (1989) as atualidades da Pathé também já se exibiam em Portugal em 1910.

⁷Embora rivais, tanto nas salas de cinema como no terreno (Aubert, 1996, p. 24), as relações entre as grandes companhias também foram marcadas por alianças, colaborações, intercâmbios e partilha de reportagens e recursos.

interessante de casos nacionais específicos. No trabalho, Baechlin e Muller-Strauss identificam as características gerais dos *newsreels*, comuns a diferentes modelos e contextos de produção, por oposição a outros tipos de filmes:

- (a) They appear regularly, at relatively short intervals, being issued monthly, fortnightly, weekly or even bi-weekly, according to the country in which they appear.
- (b) Each of these issues includes several topics which are not directly related.
- (c) In principle, each of the topics presented relates to current events of general interest at the time of presentation.
- (d) The films are generally of a standard length.
- (e) The presentation is straightforward, whereas that of screen magazines and documentaries is interpretative or didactic⁸. (Baechlin & Muller-Strauss, 1952, p. 9).

No que respeita a produção dos noticiários cinematográficos, os autores identificam como categorias principais de produtores: 1) as empresas privadas; 2) as empresas com participação do Estado ou por ele subsidiadas; e 3) as empresas ou serviços estatais (p. 13). No âmbito da categoria das empresas privadas, Baechlin e Muller-Strauss (1952) propõem ainda a distinção entre empresas dedicadas sobretudo à produção comercial de atualidades para um mercado nacional, empresas que teriam como fonte principal de financiamento a publicidade, o que se traduziria no seu carácter propagandístico ou na existência de um grande número de atualidades publicitárias nos seus programas; e as grandes empresas internacionais dedicadas à produção de longas metragens, para as quais a produção de atualidades constituiria uma atividade secundária e, ainda assim, de prestígio num mercado competitivo. *Pathé-Journal*, *Pathé News* e *Warner-Pathé*, *Paramount News*, *Universal News*, *Fox Movietone News*, *Gaumont Actualités*, todos estes noticiários se enquadravam nesta categoria predominante da indústria internacional de cinema. Neles encontramos essa essência ambivalente dos jornais de atualidades: por um lado, o seu propósito não era unicamente o de informar, por outro, também não eram órgãos exclusivamente comerciais (Baechlin & Muller-

⁸Segundo Baechlin e Muller-Strauss (1952), noticiários cinematográficos, ou *newsreels*, cinemagazines e documentários constituiriam subcategorias do cinema informativo.

Strauss, 1952, p. 13). As notícias apresentadas antes dos filmes de longa metragem funcionavam, ao mesmo tempo, como um selo de qualidade e uma garantia de reconhecimento pelo público. Baechlin e Muller-Strauss dão conta de uma grande variedade de contextos de produção e estruturas financeiras de jornais cinematográficos. Não obstante, porque estas empresas detinham uma posição dominante nos mercados internacionais, naturalmente que os seus padrões de produção de atualidades terão acabado por impor-se. Nessa mesma linha, Piçarra (2006) escreve que “na generalidade, o propósito primordial das atualidades é entreter, promover as *majors* produtoras e não informar. Os exibidores de todo o mundo consideram-nas simplesmente como um interlúdio conveniente entre sessões de cinema” (2006, p. 47).

Construídos a partir da credibilidade que o cinema havia adquirido com as primeiras exibições de atualidades, os noticiários cinematográficos sustentavam as suas relações com o público, e os seus efeitos sociais, nos princípios da objetividade e da verosimilhança (Paz & Montero, 1999, p. 20). Os seus nomes eram inspirados ou retirados de títulos da imprensa e eram frequentemente designados de imprensa filmada ou jornais animados (McKernan, 1996, p. 64). A sua cobertura da atualidade, agora com regularidade, emulava os principais critérios e práticas do jornalismo. E, no entanto, a sua produção correspondia a essa estratégia comercial e concorrencial muito concreta. Pronay (1971) resume-o bem:

What is of significance is that the newsreel companies were run by their parent-companies as a break-even advertising unit to keep their names before the cinema-goers and to keep off others who would undoubtedly have filled their time span on the screen. There were other aspects to this arrangement, but the point is that there was more than the normal degree of commercial pressure upon them to give the public what it, or rather what the cinema-owners said it, wanted. The newsreels companies also indulged in a kind of competition amongst themselves which was reminiscent of the Wild West. The structure of the industry ensured that it would model itself upon the popular press. While it can be argued the differences were at least as important as the similarities, there is no doubt that the

newsreelsmen saw themselves as doing the same job in much the same way as the newspapers. (Pronay, 1971, p. 416).

Para além das questões relacionadas com o financiamento e as estruturas económicas, as questões técnicas também influenciavam a regularidade e os próprios critérios de seleção e construção dos conteúdos exibidos. A produção de atualidades fazia-se a um ritmo muito diferente da produção de filmes de longa duração e, por sua vez, o ritmo que a sua exibição e circulação pressupunham requeria uma hábil gestão do tempo e do valor noticioso das edições. No que respeita a seleção dos acontecimentos a abordar, por exemplo, como produzir cópias que circulassem por todos os cinemas simultaneamente seria incomportável financeiramente, os noticiários tinham de ser exibidos durante algumas semanas em cada uma das salas da mesma cadeia, o que acabava por determinar a sua relação com a atualidade. Isso explicará que 30 a 50% dos acontecimentos abordados pelos noticiários cinematográficos fossem acontecimentos programados (Baechlin & Muller-Strauss, 1952, p. 19). Cerimónias políticas e sociais, inaugurações, visitas oficiais, conferências, encontros desportivos, exposições, acontecimentos deste tipo, preparados com antecedência, serviam bem as rotinas de produção dos noticiários cinematográficos (p. 19). Grande parte dos jornais de atualidades tinha contratos ou colaborações com outros órgãos de informação⁹ ou agências noticiosas (Montague, 1938, p. 50), para além de receberem rotineiramente informação proveniente de fontes governamentais e de assessoria de imprensa, pelo que os editores podiam planificar devidamente a cobertura destes acontecimentos de rotina. Outra categoria importante nos jornais de atualidades era, segundo Baechlin e Muller- Strauss (1952), a categoria dos assuntos de interesse geral, que não estariam necessariamente associados a nenhum acontecimento da atualidade: “mainly items dealing with local customs and traditions, pictures of bathing beauties and ‘pin-up

⁹Sobre as relações de complementaridade com a imprensa, é interessante, por exemplo, o caso japonês, onde as atualidades foram produzidas de forma regular a partir da década de 1930 (Okajima & Sazaki, 1996, p. 19). É que para além das grandes empresas de produção cinematográfica, também foram várias as empresas detentoras de jornais, “such as Asahi Shimbun and Tonichidaimai Shimbun [os investigadores explicam, em nota, que Shimbun significa jornal em japonês]” que se dedicaram à produção de noticiários cinematográficos, competindo entre elas “in the regular production and distribution of newsreels in this country. The audiences at cinema were enthusiastic to see the lifelike images of an Imperial wedding or the seemingly brave soldiers in Manchuria” (Okajima & Sazaki, 1996, p. 19).

girls', religious or traditional festivals, ceremonies, and political or economic reportages without an obvious topical bent, such as 'surveys of the year'". Tratavam-se de filmes de reserva, sem cariz de atualidade, que seriam utilizados na ausência de temas mais quentes, quando fosse necessário preencher o programa (Baechlin & Muller-Strauss, 1952, p. 19). Por seu turno, era na categoria dos acontecimentos imprevistos, como acidentes, desastres naturais, atentados, greves, revoluções ou crises políticas que os noticiários cinematográficos mais se aproximavam dos jornais e das reportagens radiofónicas (Baechlin & Muller-Strauss, 1952, p. 19). Era nesses casos que os operadores de câmara mais brilhavam. Paradoxalmente, o seu valor noticioso acabava por limitar o seu tempo de exibição (Baechlin & Muller-Strauss, 1952, p. 20) e, por isso, eram preteridos em relação a outros registos. Baechlin e Muller-Strauss tomam disso nota quando escrevem:

In the United States, the average exhibition period for a newsreel is about four weeks. By way of comparison, the exhibition period for an issue of the March of Time is (or was) 14 months. About one-seventh of the theatres in the United States are first-run houses for news films; another seventh show them in the second week; another seventh in the third, and so on until the reels have worked their way through all those cinemas which exhibit them, representing 95 per cent of the total. The procedure is similar in most countries where newsreels are regularly shown. (Baechlin & Muller-Strauss, 1952, p. 20).

Não podendo constituir uma fonte primária de informação, a função que os noticiários cinematográficos começaram por desempenhar era muito mais a de ilustrar ou fornecer informação adicional sobre os acontecimentos que os outros media já haviam noticiado (Baechlin & Muller-Strauss, 1952, p. 63). No fundo, como refere Pontecorvo (1983), o interesse dos noticiários cinematográficos "was not that of 'hot news': the results of the Derby or football match would already be known to the audience. The appeal was that of a relived communal experience whether it was sport or a national achievement" (Pontecorvo, 1983, pp. 6-7).

A Primeira Guerra Mundial constituiria um contexto determinante para a afirmação dos filmes informativos e, simultaneamente, um período de transformação da

indústria internacional de cinema, com a produção norte-americana a impor-se mundialmente, suplantando o predomínio até então detido pelas grandes companhias francesas Pathé e Gaumont, fortemente abaladas pelo impacto da guerra (Baechlin & Muller-Strauss, 1952, p. 11; Sadoul, 1963, p. 112). Thompson e Bordwell (1994) destacam esse impacto que a Primeira Guerra Mundial teve no cinema internacional, cujos efeitos, sabemos-lo, se mantiveram até à atualidade: “The war effort severely curtailed filmmaking in the two leading producing countries, France and Italy. American companies stepped in to fill the vacuum” (Thompson & Bordwell, 1994, p. 54). Os autores sublinham como a história do cinema mundial está, em muito, marcada pela tentativa das indústrias nacionais de competirem com o cinema de Hollywood, cujo modelo acabou por impor-se (Thompson & Bordwell, 1994, p. 54), ou de se construírem como alternativa a ele. De resto, a guerra constituiria um primeiro momento de isolamento das indústrias de cinema dos diversos países, fazendo surgir diferentes cinemas nacionais, por oposição ao livre fluxo de filmes que até então havia existido (Thompson & Bordwell, 1994, p. 54).

Nesta conjuntura, tinha lugar uma nova etapa de desenvolvimento dos noticiários cinematográficos, agora marcados pela relação entre informação e propaganda, que colocava os meios de comunicação e, sobretudo o cinema, pelo relevo que havia adquirido na sociedade, ao serviço dos estados e dos seus programas propagandísticos (Paz & Montero, 1999, p. 22). A utilização propagandística do cinema no contexto da I Guerra Mundial foi transversal aos vários países envolvidos. No caso da Grã Bretanha, país com maior investimento na mobilização da população para o apoio e participação na guerra, o War Office Cinematograph Committee fez da Topical Film Company, e do *Topical Budget*, transformado em War Office Topical News, o órgão oficial de propaganda (Quintero, 1993, p. 227).

Na perspetiva de Paz e Montero (1999), para além das alterações estruturais, os jornais cinematográficos também conheceram neste período alterações temáticas, em grande parte resultantes de alguns avanços técnicos. À medida que novos equipamentos

permitiam um registo dos acontecimentos mais atual e visualmente interessante, os noticiários iam ganhando mais relevo na sociedade (Paz & Montero, 1999, pp. 22-23)¹⁰.

1.4. A “voz” dos noticiários cinematográficos

A década de 1920 culminaria na crise económica de 1929, mas a Grande Depressão seria, como sabemos, coincidente com a disseminação da utilização do som no cinema, e esta transformação radical exigia dos jornais cinematográficos novas formas de produção, ao mesmo tempo que lhes dava um novo folêgo. *Fox Movietone* era, em 1927 (*Fox Movietone News*, s.d), o primeiro jornal cinematográfico sonoro e, em 1931, a *Paramount* anunciava em Paris a primeira emissão de atualidades com som. A esse propósito, Huret (1984) escreve:

Pour le Cinéma d’Actualité, une page était donc tournée. Il allait complètement changer de visage puisqu’il cessait désormais de s’adresser exclusivement à *la vue* des spectateurs. Et ceux-ci utiliseraient aussi leurs oreilles pour «entendre» une information devenue *audiovisuelle*. Les firmes d’Actualités allaient constituer de nouvelles équipes d’opérateurs assistés de «preneurs» et d’ingénieurs du son. Un certain profil de «chasseurs d’images» disparaissait, de même que s’effaçait la prééminence absolue de l’image muette. (Huret, 1984, p. 60).

De facto, a mudança no estatuto dos operadores de câmara, aproximando-os dos repórteres fotográficos da imprensa, foi, desde logo, um dos efeitos da introdução do som. Destacados com um redator para a cobertura de um acontecimento, esperava-se deles que o filmassem e remetessem as imagens captadas o mais rapidamente possível para a redação (Pronay, 1971, p. 417). Na linha da imprensa popular, o critério da novidade ganhava importância sobre o rigor ou a imparcialidade: “The companies measured their abilities according to the speed with which they could get a sensational event on to the screen” (Pronay, 1971, p. 417). Mais longos na sua duração, mas de cadência e ritmo mais acelerados (Huret, 1984, p. 65), e organizados por temas ou secções, os noticiários começavam também a integrar comentários. Com as atualidades

¹⁰Para uma perspetiva geral da evolução dos jornais de atualidades consultar o completíssimo quadro que Paz e Montero (1999, p. 21) fazem confrontando o período histórico com as características empresariais, temáticas e técnicas e os espectadores.

comentadas, escreve Huret (1983), surgia a função de jornalista comentador, que seria desempenhada por alguns dos mais reconhecidos repórteres e comentadores de rádio: “C’était un exercice très particulier, sans équivalence, sans précédents comparables. Un métier à apprendre, dont les règles s’improvisèrent” (Huret, 1984, p. 66). A utilização do som suscitaria, de resto, “much discussion about how best to integrate picture and sound by using natural sound, interviews, music, sound effects and commentary” (Pontecorvo, 1983, p. 7). O recurso ao comentário abria espaço à interpretação dos acontecimentos e servia como complemento aos materiais fílmicos e sonoros recolhidos. Por outro lado, os efeitos sonoros ajudavam a atribuir um maior realismo à narrativa apresentada, ainda que o seu uso fosse relativamente limitado:

Any attempt at dynamic interpretation or creative treatment of a given story would necessitate a broader approach. For reasons of economy, newsreels also tend to avoid the use of direct sound recording, except when recording important speeches by public figures. Any interpretation of a newsreel story is always contained in a spoken commentary added after editing. This commentary may frequently take the place of non-existent pictures. (Baechlin & Muller-Strauss, 1952, p. 30).

Baechlin e Muller-Strauss (1952) fazem notar que os principais noticiários tendiam a evitar expressar ou veicular marcadamente opiniões nas suas reportagens, sobretudo em matérias políticas e sociais mais quentes (p. 30). Não porque os seus editores ou repórteres não tivessem, muito por conta da sua experiência, o mesmo tipo de julgamentos que os jornalistas da rádio e da imprensa, mas porque, no limite, não era ao produtor do noticiário que cabia a última palavra sobre o que seria exibido nas salas de cinema: “The cinema owner or manager may have views, political or otherwise, opposed to those of the newsreel” (Baechlin & Muller-Strauss, 1952, p. 30)¹¹. No tratamento dos acontecimentos prevalecia, portanto, a valorização, e até celebração, das estruturas vigentes, dos valores instituídos, dos aspetos caricatos e tradicionais da sociedade, em detrimento dos seus aspetos mais disruptivos ou problemáticos. Muito mais geradores de consensos, os jornais de atualidades não eram propriamente

¹¹A esse fator acrescia a censura a que os jornais cinematográficos estavam sujeitos na maioria dos países e regimes políticos (Baechlin & Muller-Strauss, 1952, p. 23).

veículos de polémicas ou dissensos (Welter, 1950, p. 139; Baechlin & Muller-Strauss, 1952, p. 31; Piçarra, 2006, p. 47). Não obstante, para Pronay (1971), foi com o som que os noticiários cinematográficos atingiram efetivamente o estatuto de meio de comunicação de massas (Pronay, 1971, p. 412):

The range of social and political information which could be conveyed by pictures and monosyllabic captions alone, was obvious too restricted. The change-over to sound-film began in Britain in 1930 and was substantially complete two years later, by which time all the newsreels were also available with sound-tracks. These enabled them to cover any subject which was news-worthy irrespective of whether it was pictorial in nature. Soundtracks also enabled the newsreels not only to show something but also to interpret it. (Pronay, 1971, p. 412).

De uma forma geral, os anos 30 foram a época de ouro dos jornais de atualidades (Huret, 1984, p. 67; Paz & Montero, 1999, p. 23), anos de rivalidades entre equipas (Aubert, 1996, p. 24), de lutas por *scoops* (Huret, 1984, pp. 74-75), de muita cobertura de acontecimentos pelos profissionais dos jornais cinematográficos de todo o mundo. Os noticiários produziam-se em maior escala, em recursos técnicos e humanos, e as suas audiências atingiam valores sem precedentes. A sua exibição também conhecia uma expansão, com a criação das salas exclusivamente dedicadas às atualidades, as chamadas Cinéac. Instaladas, por exemplo, perto de grandes estações de comboios, as Cinéac constituíam “une «salle d’attente» idéale” (Huret, 1984, pp. 85-86).

Segundo Pronay (1971), foi entre esse momento em que ganharam “voz” e a Segunda Guerra Mundial que os noticiários cinematográficos primeiro estiveram em posição de, tecnicamente, “contribute to public opinion” (p. 412). Numa análise sobre as suas audiências perante outros meios de comunicação, Pronay (1971) observa como a evidência permitia aferir o poder do cinema sobretudo junto das camadas menos favorecidas da população. “Early conditioning, habitual attendance and communal participation were especially significant in terms of the potential effectiveness of the media”, e o cinema detinha uma especial influência junto dos mais jovens e da classe trabalhadora (Pronay, 1971, pp. 414-415). Por outro lado, para além do predomínio das grandes companhias internacionais, muitas das salas de cinema da época eram detidas

por pequenas empresas locais, que não se podiam dar ao luxo de “try and ‘educate’ the costumers” (Pronay, 1971, p. 415). Nesse modelo de pequeno negócio, a primeira regra dos cinemas era a de agradar aos clientes regulares, por isso, os programas exibidos eram sobretudo aqueles que iam ao encontro dos interesses dos homens trabalhadores e das suas mulheres, da adolescência à meia idade (Pronay, 1971, p. 415). Sobre a realidade dos jornais cinematográficos locais na Escócia, populares sobretudo no período entre 1910 e 1940, McBrain (1996) aponta que eram habitualmente exibidos entre os “grandes” noticiários e a longa metragem (p. 32). Produzidos ocasionalmente, de duração curta e exclusivos na sua cobertura de acontecimentos de interesse social, o seu propósito era o de atrair audiências, e patronos, a cada uma das salas de cinema concorrentes: “That they recorded a newsworthy event was incidental” (McBrain, 1996, p. 32). Para a investigadora, a grande atratividade destas exposições para os públicos era precisamente “the chance to see themselves, or at least somebody whom they knew, on screen” (McBrain, 1996, p. 32). Ainda que de forma acidental, estes jornais locais registaram muitos acontecimentos de interesse noticioso. Mais do que isso, registaram uma realidade que não era a nacional, ou internacional, e toda uma “atmosfera” da época: “Looking at local newsreels from the 1920s and 1930s, it is clear that people generally enjoyed themselves (...). They illustrate a greater degree of involvement in the community life than often found today” (McBrain, 1996, p. 34).

Muita da reflexão sobre o estatuto mediático dos jornais cinematográficos, e também da crítica à sua relação com a atualidade e com o público, é contemporânea deste período de maior relevância social que conheceram, em torno da década de 30 (Clark, 2011, p. 61). Ainda assim, já em 1914, num texto publicado no jornal britânico especializado *Kinematograph and Lantern Weekly*, era bem visível o olhar crítico que as atualidades suscitaram desde logo, por abordarem, em vez de matéria noticiosa, tópicos de interesse geral “such as views of a cat playing with a canary, of a house where King Charles slept, of a sign-post with a word spelt wrongly...”, assuntos de pouca relevância que, não se tratando de notícias, não deveriam ter lugar em gazetas noticiosas (Ruah, 2002, p. 22). O autor reconhecia o papel que estes filmes teriam, constituindo pontos de interesse nas edições quando elas perdiam a sua atualidade depois de serem exibidas por largas semanas (Ruah, 2002, p. 22), mas considerava que

o caminho a seguir pelos filmes noticiosos deveria ser o de se aproximarem da imprensa diária.

Clark (2011) registra que a crítica aos noticiários cinematográficos “came from both the popular press and early film theorists” (p. 61). Os críticos mais populares debatiam sobre “the degree to which the newsreel provided (or failed to provide) a faithful representation of the important events of the world” (p. 61), enquanto, do ponto de vista cinematográfico, alguns teóricos já discutiam os seus limites em termos criativos: “Should the newsreel aim to provide a simple and faithful copy of the world or should it compile actuality into a more synthetic and potentially more authentic truth?” (Clark, 2011, p. 61). Num artigo datado de 1938, William P. Montague, editor do *Paramount News*, discutia a singularidade dos noticiários cinematográficos face à imprensa e à rádio, defendendo que caberia aos *newsreels* trabalharem o seu próprio código. Montague (1938) explicava que, se numa primeira fase, o cinema de atualidades havia avançado para “any pictures that could be grabbed on the run”, na verdade, durante anos a indústria havia tentado, sem sucesso, encontrar o verdadeiro propósito para os jornais cinematográficos (p. 49). Para o editor, a questão residia na relação entre esses dois fatores determinantes: por um lado, por parte dos exibidores, havia pouco interesse em mostrar notícias reais, por outro, a própria audiência, na sua maioria, não esperava notícias dos jornais de atualidades, mas sim entretenimento. Por uns e por outros, aos *newsreels* não era atribuída a função de informar ou educar. A esse propósito, Montague (1938) conta:

One newsreel company recently asked the big theater chains to poll their hundreds of theater managers as to the newsreel factors their audiences preferred. The answers were overwhelmingly in favor of the entertainment type stories such as the comedy situations, sweepstakes winners, fashions, sports-in fact, all of these managers said their audiences favored the light, fast-moving, diversified type of newsreel. (Montague, 1938, p. 49).

Sujeitos aos processos de recolha e tratamento de informação, bem como aos compromissos sociais das organizações noticiosas, os noticiários cinematográficos tinham, ao mesmo tempo, de corresponder às expectativas das audiências, que apenas

os aceitariam nos cinemas se, antes do filme principal, proporcionassem um bom momento de entretenimento (Montague, 1938, p. 49). E, por isso, na sua construção narrativa, nunca deixaram de se sustentar nas mesmas “dramatic and story-telling conventions, be they ‘bad-comedy’, adventure, war, spectacle or human interest, as the fiction films which they accompanied” (Pontecorvo, 1983, p. 7).

Ainda que nesse registo, as reportagens cinematográficas não deixaram de constituir um “testimonio directo de la inquietante situación política que Europa estaba viviendo” (Paz & Montero, 1999, pp. 22-23), dando conta das “tensões crescentes, de escalada do medo de um novo conflito mundial, de oscilação financeira e inovação, em termos políticos e económicos, que desencadearam polémicas e instabilidade social” (Piçarra, 2006, p. 43). “Unpleasant foreing news served to make home seem safer”, refere Pontecorvo (1893, p. 7), e este era apenas um dos efeitos dos jornais de atualidades junto de “um público ávido de distração” (Piçarra, 2006, p. 43), mas também de informações.

Pronay afirma que os noticiários dos anos 30 “belonged much more to the world of journalism than to the film-world” (p. 148). Por seu turno, Bretèque (1997) observa que, com as atualidades, “le cinéma n’a offert qu’une pâle avant-goût de la télévision. Le souci d’être toujours “actuel” amène au contraire, paradoxalement, à ne retenir que l’anecdotique au détriment de l’essentiel” (p. 5). A cobertura de acontecimentos como a Guerra Civil Espanhola, que mobilizaria inúmeros correspondentes na cobertura das diferentes facções (Huret, 1984, p. 86), seria, por outro lado, sintoma da função política que o cinema informativo assumiria na Segunda Guerra Mundial (Paz & Montero, 1999, pp. 52-53) e em regimes políticos nos quais desempenhava funções propagandísticas.

Durante a guerra, o cinema seria, como sabemos, integrado “into the structure of wartime information, which is a subject on its own” (Pronay, 1971, p. 412). E a informação, nomeadamente a cinematográfica, transformada num instrumento de combate: “l’imperatif de la propagande devenait catégorique. Il allait prendre de pas sur la préoccupation première de la Presse filmée: celle de l’objectivité. Et le jeu contradictoire des censures empêcherait bientôt les Actualités a travailler à la rupture

des barrières” (Huret, 1984, p. 88). A esse propósito, Baechlin & Muller-Strauss comentam que “examples from World War II of the use of faked newsreels (as in the representation of German “successes” by the Nazi propaganda services) make the trick productions of Méliès and Amet look like child’s play” (1952, p. 11). A cobertura da Segunda Guerra Mundial pelos jornais cinematográficos comerciais ficou particularmente marcada por uma imposição do princípio do realismo sobre o da realidade, como nota, por exemplo, Shpolberg (2014) na sua análise da utilização do som nos noticiários da British Pathé.

No final da guerra, “les problèmes ne maquent pas: les Journaux Filmés souffrent de la pénurie de pellicule, de la pauvreté de leurs moyens de prises de vues, de l’insuffisance de leur parc automobile, de la désorganisation des relations internationales” (Huret, 1984, p. 121). A nível mundial, dava-se uma contração da produção de atualidades pelas maiores empresas (por exemplo, a Paramount desistiria de produzir edições em alguns países como em França). Por outro lado, a televisão, cujo desenvolvimento tinha ficado suspenso, começava finalmente a ganhar terreno (Huret, 1984, p. 123). No contexto de um debate mais alargado sobre o papel que os media haviam desempenhado antes e durante o conflito mundial, também se debatia, mais do que nunca, a relevância dos noticiários cinematográficos como meios de comunicação.

Meltzer (1947), por exemplo, refletia sobre o seu estatuto no tratamento de questões sociais. Olhando à cobertura de assuntos internos dos EUA, como greves e outros acontecimentos relacionados com política laboral, o escritor e argumentista discutia os critérios adoptados no tratamento deste tipo de conteúdos pelos jornais cinematográficos. Por outro lado, notava como, muitas vezes, os *newsreels* praticavam uma distorção por omissão: “The most subtle form of cinematic falsehood is the unspoken one; e.g., the juxtaposition of two scenes taken at different times so that they appear part of the same action, or the accidental or deliberate omission of certain key scenes (Meltzer, 1947, p. 270). Segundo Meltzer, também a cobertura da Segunda Guerra Mundial, pese embora a considerável exibição de imagens, muitas delas cedidas por fontes militares, havia sido, salvo algumas exceções, sujeita a este efeito

de distorção, afastando dos ecrãs questões essenciais como a luta contra o fascismo (p. 270). E, numa conjuntura em que, considerava, os noticiários detinham uma audiência maior e mais atenta, discutia o papel que os *newsreels* poderiam desempenhar nos desafios do período pós-guerra, advertindo que apesar do escapismo no tratamento das notícias, herdado do primeiro cinema, que lhe seria característico, “newsreels will not be *news* until they are freed from the superficial formula that has cursed them for nearly four decades, and turned into a useful and representative social document” (Meltzer, 1947, p. 272).

Em alguns momentos, os jornais cinematográficos ainda reclamaram para si essa pertinência como veículos de informação¹². Tal aconteceu, por exemplo, em 1945, quando, rompendo o seu estatuto de meios de entretenimento, os principais noticiários comerciais exibiram, entre outras, imagens recolhidas pela Army Film and Photographic Unit (AFPU) aquando da libertação do campo de concentração de Berger-Belsen, como relata Hannah Caven (2002). Em Inglaterra, a decisão, tomada em conjunto pelas 5 maiores empresas internacionais, *Movietone News*, *Gaumont-British*, *British Paramount News*, *Universal* e *Pathé*, narra a investigadora, não deixou de se revestir de alguns aspetos problemáticos (p. 207).

Caven (2002) conta que “the newsreel company principals met regularly in order to discuss sensitive topics and thereby avoid controversy” (p. 208)¹³. Neste caso, porém, refere, a abordagem aos registos foi mais profunda, em reportagens mais longas (p. 208). O recurso a coleções coletivas de imagens dos campos de concentração e outros locais que davam conta das atrocidades cometidas foi pelos jornais de atualidades combinado com comentários e outros registos sonoros, em leituras mais específicas, ao estilo editorial de cada um deles (pp. 208-209). Perante tais imagens, uma das questões prendia-se precisamente com esse estatuto dos jornais de atualidades de meio

¹²Um exemplo desse reconhecimento é, por exemplo, a nomeação para um Óscar, na categoria de Documentário, ao número 37 do *Paramount News*, na 19.^a edição da Cerimónia, em 1947, de acordo com o sítio da Academia de Cinema (Academy of Motion Picture Arts and Sciences, s.d.).

¹³Também John Turner (2001), conhecido operador de câmara britânico, dá conta das reuniões entre diretores e editores que a International Newsreel Association, criada em 1957, promovia anualmente em diferentes países, o que permite deduzir que estas reuniões de *autorregulação* eram habituais na imprensa filmada (pp. 230-231).

de entretenimento familiar, destinado a todas as idades, incluindo crianças. No polo da exibição, foi necessário contornar a questão, colocando avisos sobre o conteúdo, em alguns casos, bastante explícito, das imagens (p. 215). Por outro lado, a incredulidade sobre os atos cometidos que o material suscitava tocava noutra pecha das atualidades: a questão da autenticidade das imagens. Sobre este aspeto, Caven (2002) nota, por exemplo, como os jornais foram mais ou menos unânimes em utilizar, numa primeira abordagem, sobretudo imagens da visita da delegação parlamentar aos campos (p. 209).

Da sua análise dos materiais produzidos, a investigadora britânica conclui que os noticiários cinematográficos “did undoubtedly have a unique role in exposing in graphic images exactly what the camps were all about” (Caven, 2002, p. 217). A receção que estas exposições tiveram junto do público, que as encarou como diferentes dos habituais noticiários cinematográficos e a elas acorreu de uma forma mais intencional e consciente, ilustra bem esses momentos em que a imprensa filmada se soube posicionar como ator relevante da história. No fundo, as críticas que lhes foram sendo atribuídas são um sintoma da relevância que os jornais cinematográficos chegaram a ter enquanto meios de comunicação social (Clark, 2011). De um outro ponto de vista, Drame (1997) assinala que as atualidades cinematográficas produzidas imediatamente a seguir à guerra desempenharam um papel determinante na perceção global dos campos de concentração, abrindo caminho à generalização de um novo código que superava os limites do que até então se julgava irrepresentável. Na opinião da investigadora, estas imagens originais ficariam fixadas na consciência dos públicos e na memória histórica, e abririam, de resto, caminho ao cinema moderno (p. 37).

Na sequência do escrutínio a que estavam sujeitos e, sobretudo, à medida que a televisão ia ganhando terreno, as equipas de produção de atualidades ainda se lançaram num caminho alternativo, o do “aprofundamento do registo cinematográfico da realidade e a adopção do modelo das revistas, em que o comentário prevalece sobre a actualidade da informação” (Piçarra, 2006, p. 42). Huret (1984) dá conta disso mesmo, especificando o caso da Pathé:

Pathé-Journal change effectivement de style, de ton et d'objectif: moins de petites nouvelles; effort louvable de synthèse pour offrir des sujets «construits» *en rapport avec l'actualité*, sans essayer de l'appréhender *à vif*: multiplication des montages didactiques et des grandes reportages. (Huret, 1984, p. 146).

Mas os elevados custos de produção também acabaram por ir ditando o seu declínio, e o cinema informativo, “mais ou menos rapidamente em função das opções dos produtores nacionais, determinados sobretudo pela natureza estatal ou privada”, vai desaparecendo, nas décadas seguintes, “dos ecrãs cinematográficos e televisivos” (Piçarra, 2006, p. 42)¹⁴.

1.5. Atualidades televisivas e resquícios de uma forma em extinção

A frase atribuída a Charles Pathé: “O cinema é o jornal, a escola e o teatro de amanhã” (Sadoul, 1963, p. 50)¹⁵ poderia ser, afinal, um prenúncio da televisão. Nas palavras informar, formar e entreter, assim proferidas por John Reith, diretor-geral da BBC no início dos anos 30 (Higgins, 2014), encontramos um dos primeiros projetos para o novo meio. No âmbito da história dos media, a genealogia da televisão faz-se muito mais através da rádio do que do cinema: “A televisão ergueu-se geneticamente a partir da rádio, importando desta tanto a sua forma de funcionamento e gestão, como o modelo dos seus programas” (Godinho J. , 2011). E, de facto, as primeiras emissões assumidamente informativas da televisão eram feitas à imagem das leituras do apresentador de rádio em frente ao microfone. “Os programas baseados na montagem de imagens foram apenas surgindo aos poucos, por entre o suporte básico dos estúdios, bastante apelativos porque as estrelas radiofónicas eram agora observáveis na televisão”, observa o jornalista Jacinto Godinho (2011, p. 33). Nesta linha, fica muitas vezes por considerar o papel que as atualidades ainda tiveram por alguns anos

¹⁴Das grandes companhias internacionais, a *Fox-Movietone* cessa a sua produção de atualidades nos EUA em 1963. *Hearst Metrotone's News of the Day* e *Universal News* em 1967. Na Inglaterra produzir-se-á, até 1979, uma edição do *Fox-Movietone* em formato de revista (Huret, 1984, p. 169). O *Pathé-Journal* também conhece o formato de revista durante os anos 60. A partir de 1975 assume a designação de *Gaumont Pathé Magazine*, sendo exibido até 1981 (Gaumont Pathé Archives, s.d.).

¹⁵ E tão citada na investigação sobre jornais e revistas de atualidades.

na televisão, enquanto a sua estrutura ainda não permitia ilustrar com meios próprios a informação que transmitia (BBC, 2004; Genock & Flory, 1957).

O primeiro programa regular de notícias da BBC foi precisamente o *Television Newsreel* (1948) (BBC, s.d.). Num artigo de 1949 sobre a sua criação e produção¹⁶, P. H. Dorté (2002) faz notar que este noticiário divergia dos noticiários cinematográficos “in content, tempo, and length” (p. 239). Segundo o autor, diretor da divisão responsável pelos filmes e transmissões exteriores, entre 1946 e 1948, a equipa de cinema da BBC havia ela própria produzido um conjunto de atualidades e, com a criação deste noticiário, propunha uma fórmula nova: “a total running time of about fifteen minutes and with not less than two or more than seven minutes devoted to one item – the antithesis of commercial newsreel production procedure which rarely devotes more than two minutes in all one subject” (Dorté, 2002, p. 240). Ao longo do texto, Dorté (2002) vai expondo outras diferenças que o noticiário televisivo preconizava em relação às exibições do cinema: “Accurate, television newsreel certainly could be, and it could equally be devoid of the brand of humour which is the stock-in-trade of the cinema newsreel commentary-writer” (p. 241). Mais profunda no seu tratamento dos temas da atualidade, que se pretendia à imagem da rádio e da imprensa, mais adequada ao novo contexto de receção, e mais preparada para a transmissão para audiências de maior amplitude, a televisão do *Television Newsreel* distanciava-se assim dos programas cinematográficos dos jornais e revistas de atualidades que lhe serviam de matriz:

“I would record that I foresee each major national television system having an eventual daily international newsreel shot, in the main, by television film-cameramen and edited and commented on specifically for the home television audiences even though, in some countries, it may be relayed on big-screen in the cinema because, on account of the ‘urge’ in television, it will invariably be more frequent and thus more up-to-date than the commercial cinema reel. At present the B.B.C. *Television Newsreel* is one of the very few of its kind. Soon it will have, I

¹⁶ O autor explica que a produção deste noticiário especificamente para televisão ficou a dever-se a uma disposição, no âmbito da indústria cinematográfica britânica do pós-guerra, que impediu a televisão de utilizar imagens do cinema comercial.

believe, many counterparts, each similar in structure and differing only in the language in which the commentary will be recorded on the sound-track". (Dorté, 2002, pp. 244-245).

Na verdade, no momento em que Baechlin e Muller-Strauss (1952) elaboravam o seu relatório para a UNESCO, os *newsreels* ainda estavam entre as mais destacadas e populares transmissões televisivas: "A recent enquiry by the BBC Listener Research Department among people of different age, sex and income group, demonstrates [...] that newsreels are the favourite programme of television audiences" (p. 63). E a mesma realidade era assinalada por inquéritos levados a cabo nos EUA e em França. Algumas das revistas de atualidades mais reconhecidas, como a americana *March of Time*, que havia sido criada em 1935 a partir do programa da CBS Radio com o mesmo nome (Murphy, Manvell, Sklar, Andrew, & Stephenson, 2019), cessaram a sua produção para cinema e passaram a transmitir-se apenas através da televisão (Baechlin & Muller-Strauss, 1952, p. 67). De França, Huret (1984) conta que o primeiro jornal televisivo data de 1949 e, também aqui, quase todos os primeiros operadores televisivos "viennent de la Presse Filmée cinématographique" (p. 141). Para além disso, numa primeira fase, o *Journal Télévisé* recorria a imagens nas atualidades cinematográficas, primeiro diretamente, depois através de uma agência de imagens para o efeito intitulada *France-Video* (Huret, 1984, p. 143)¹⁷.

Para Frodon (2004), os jornais cinematográficos proporcionavam uma leitura do mundo regular, tão sistemática quanto possível, próxima, por isso, da leitura do jornal (p. 14), e esse modo regular de apresentação da atualidade acabaria por influenciar a informação televisiva. Mas os jornais de atualidades, sendo cinema, proporcionavam, simultaneamente, uma visão coletiva, experienciada na sala de cinema, um lugar já distante do lugar dos acontecimentos (p. 14), e essa dupla condição de estar "a la vez aislado y en grupo", como escrevia Morin (2001) distinguia-se da experiência

¹⁷Em Portugal, o primeiro programa de informação exibido, em 1957, foi o *Jornal de Actualidades*, um noticiário de 15 minutos de duração que continha informação nacional, internacional e desportiva (Cádima, 1996a, p. 33). Também a televisão espanhola começou por transmitir filmes do NO-DO, como relata Saturnino Rodríguez (1999, p. 103). O primeiro programa informativo, *Telediario*, também datado de 1957, incluía notícias do NO-DO, "que las rodaba y también las revelaba, - ya que *Televisión Española* (TVE) no tenía laboratórios- y algunas cesiones de la CBS y United Press" (p. 103).

televisiva. Entretanto, um pouco por todo o mundo, a televisão deixava de ser uma curiosidade, “un luxe coûteux réservé à quelques privilégiés”, como havia sido o cinematógrafo (Huret, 1984, p. 142). E com o fim da incompatibilidade de padrões de definição e os progressos técnicos que possibilitavam as emissões em direto, uma cobertura territorial maior, uma produção menos cara e um preço dos receptores também menor (Huret, 1984, pp. 142-143), a televisão proporcionava às audiências uma experiência da atualidade muito mais quotidiana, com a qual os jornais cinematográficos não podiam competir (Baechlin & Muller-Strauss, 1952, p. 63). O direto havia sido o primeiro passo na emancipação do novo meio, mas outros se seguiriam, como observa Huret (1984):

Pour les Actualités de cinéma, le *direct* avait un visage sinistre et menaçant: il annonçait une mutation imparable de l’information par l’image. L’actualité était devenue *instantanée*. La mettre en conserve n’avait plus qu’un seul sens: *pouvoir en faire une mémoire*. Pendant un certain temps encore, la TV aurait besoin pour cela du fil de cinéma. Demain, lorsque le progrès technique permettrait d’enregistrer sur pellicule magnétique l’image «video» des cameras électroniques, le détour par le cinéma ne serait même plus obligatoire. «Le spectacle cinématographique dans sa forme actuelle, écrivait Jean Vidal en 1950, ne saurait subsister longtemps à côté d’une télévision qui envahirait les foyers comme l’a déjà fait la radio...». (Huret, 1984, p. 145).

Ainda assim, são inúmeras as marcas que as reportagens de atualidades deixaram no discurso televisivo, formas clássicas de construção e montagem, como o plano de corte, sublinha Huret (1984): “cette ponctuation visuelle sans laquelle les monteurs d’Actualités n’auraient jamais réussi à condenser le temps et à raccourcir l’espace” (p. 40).

Para Welter (1950), a televisão herdava do cinema informativo as técnicas e a percepção das imagens como factos. Numa sociedade marcada pela visualidade,urgia refletir sobre o uso que noticiários cinematográficos, e também atualidades televisivas, faziam da “realidade”. Para além da crítica da sua verdade ou falsidade, que considerava pouco útil, havia que ponderar os limites do realismo de meios como os

noticiários cinematográficos: "Can *any* pictorial medium be realistic?" (Welter, 1950, p. 139). Ainda no rescaldo da Segunda Guerra Mundial, o historiador discutia alguns exemplos de reportagens e questionava a significância e a relevância das tantas imagens recolhidas que, após submetidas a censura e outros mecanismos de seleção, haviam efetivamente sido exibidas. Cenários de guerra indistintos, tanques, material bélico, soldados, imagens a partir das quais, segundo o autor, seria difícil distinguir vencedores e vencidos (p. 140), por mais reais que fossem. "It would be easy to dismiss this whole contention by saying that the newsreels are admittedly not suitable vehicles of fact; that they cannot contribute to popular understanding of the world" (p. 141), mas, para Welter, fazê-lo seria desconsiderar os efeitos da imposição de uma cultura visual (p. 141): "People seem to be regressing conceptually toward pictorial 'fact', in a critical period when facing all aspects of reality, including those of higher order political and ethical abstractions, is most urgent. And television can only intensify this tendency" (p. 141).

A análise que Welter faz da cobertura da Segunda Guerra Mundial pelos jornais de atualidades transporta-nos a outros momentos da história em que o valor das imagens reais, captadas e exibidas em direto, foi questionado. Recordamo-nos, nomeadamente, da cobertura da guerra no Golfo, tratada em Woodrow (1996), Rodrigues dos Santos (2002) ou Quintana (2003), e de tantos outros casos que poderíamos evocar. De facto, a televisão viria intensificar esse fascínio pela imagem, pelo direto, pela história em movimento (Ramonet, 2000, p. 133), e, mesmo assim, não teria a última palavra nessa imposição do tempo real (Mesquita, 2004, p. 112), que tanto vai desafiando a legitimidade da informação, e do jornalismo.

A televisão acabaria por influir, sim, na longevidade que as atualidades ainda foram tendo nos diversos países, perdido o interesse na sua exploração comercial pelos grandes grupos cinematográficos internacionais. O desaparecimento mais tardio de jornais e revistas de atualidades de países como a Índia, a Grécia, o México, o Brasil ou a Argentina pode também explicar-se, como defende Huret (1984), por um relativo atraso no desenvolvimento da televisão. Huret evoca ainda os casos da Rússia, e dos países da Europa oriental, da China e dos países africanos (Huret, 1984, p. 169). A este

rol de exceções acrescentamos os casos de Espanha e Portugal, para os quais olharemos adiante.

2. Atualidades e exercício da política: alguns contextos mais específicos

2.1. Da “impureza” do cinema aos seus usos políticos

A partir de uma abordagem histórica da indústria cinematográfica, caracterizada como uma indústria do entretenimento e do espetáculo na intersecção com a arte (Sadoul, 1963; Rosenfeld, 2013), podemos compreender como as atualidades cinematográficas expõem, de maneira particular, algumas “tensões” herdadas do cinema que as viu nascer. Uma delas resulta do confronto entre esses dois modos de encarar: como meio de comunicação, ou veículo de informação, e como arte.

McQuail (2003) observa como, por conta da televisão, o público do cinema se tornou menos amplo e mais jovem. Para o teórico da comunicação, a televisão constituiria um espaço mais propício para o desenvolvimento de formas como o documentário social, deixando de fora o filme de arte e a estética do cinema. Ora, como aponta McQuail, “é mesmo provável que o filme artístico tenha beneficiado da «desmassificação» e maior especialização do meio cinematográfico” (2003, p. 6). A procura por especialização é, de resto, bem anterior ao avanço da televisão.

Aumont et al. (2002) e Grilo (2010) dão conta da necessidade desde logo existente de encontrar uma legitimidade para o cinema, tendo em conta o estatuto de “espetáculo um tanto vil” que detinha nos seus primeiros momentos (Aumont et al., 2002, p. 91). Essa preocupação terá estado na gênese da teoria do cinema, a partir da primeira década do século XX, primeiro na procura do “específico cinematográfico”, para utilizar a expressão que Grilo (2010) toma de empréstimo a Jean Epstein (p. 47), depois assente na “problemática do realismo vs não-realismo do objecto cinematográfico”,

com ambas as preocupações a deixarem marcas nas correntes teóricas que lhes seguiram (p. 47)¹⁸. Aumont et al. (2002) também assinalam como a história do cinema e das suas teorias abriram, desde logo, caminho a duas conhecidas linhas gerais: a do cinema que tem na montagem o “elemento dinâmico essencial” e a do cinema narrativo, cuja vocação é a da “representação realista do mundo”, na perspetiva dos autores “duas grandes abordagens ideológico-filosóficas do próprio cinema como arte da representação e da significação com vocação de massa” (Aumont et al., 2002, p. 71). Ora, nesse “esforço estratégico de legitimação cultural do cinema, de uma estrita delimitação estética entre o que se chamaria o bom e o mau objeto cinematográfico” (Grilo, 2010, p. 47), as atualidades acabaram por ficar de fora, salvo algumas exceções.

Rosenfeld (2013) fazia notar, nos anos 50, que “uma história do cinema deve tomar em consideração que o seu objeto é, essencialmente, uma Indústria de Entretenimento, que também faz uso de meios estéticos para obter determinados efeitos e para satisfazer um grande mercado de consumidores, sem visar todavia, na maioria dos casos, à criação de obras de arte” (p. 35). Neste sentido, considera limitador abordar o cinema unicamente do ponto de vista artístico, sustentando que não se pode considerar a produção cinematográfica, uma produção que envolve elevados custos, sem ter em conta a influência que a indústria tenha sobre ela (p. 36).

Esta perspetiva, que tem como pano de fundo o conceito de indústria cultural, postulado no trabalho de Adorno e Horkheimer (Rosenfeld, 2013, p. 27), levava Rosenfeld a formular uma comparação entre o cinema e outros meios de comunicação, como o jornal e a rádio. O crítico de cinema considerava que, na sua condição de meio de comunicação e reprodução, tal como o são “a impressão tipográfica ou o disco”, a “imagem móvel” é passível de veicular mensagens sem cariz ou intenção estética (p. 33). Rosenfeld (2013) escrevia que, tal como os outros media, “o cinema pode difundir

¹⁸Paulo Filipe Monteiro (2001), por exemplo, assinala que “ao contrário dos movimentos cineclubista e neo-realista, o novo cinema português desenvolvia preocupações mais estéticas do que políticas” (p. 329). Demarcando-se da linha vigente do cinema industrial, o movimento de vanguarda desenvolvido nos anos 60, em pleno Estado Novo, afirmou-se sobretudo na “recusa do cinema enquanto indústria alienante, ao qual se contrapõe o cinema enquanto «Sétima Arte» (p. 332), o que passava por uma desestruturação do realismo (p. 333).

notícias, anúncios, propaganda e lições de divulgação científica; e na maioria dos casos cuidará, como os bons jornais e as boas estações de rádio, de uma correta redação e coordenação fluente das matérias divulgadas” (pp. 33-34). No entanto, esta produção mediática não se pode considerar no plano da arte. Tal como “uma notícia de jornal, embora bem redigida e escrita em linguagem correta, não chega a ser arte, tampouco um jornal cinematográfico bem montado e composto de tomadas de boa qualidade” (p. 34) poderia sê-lo. A diferença, para Rosenfeld, reside no estatuto de uns e outro: a imprensa, a rádio ou o disco são veículos e não deixam de o ser, “mesmo quando difundem obras de arte, ao passo que o filme, como arte, se transforma em meio de expressão – usando como veículo a cinta de celulóide. E como meio de expressão peculiar e inconfundível, o filme, feito de luz, imagem e movimento, invade o terreno da arte” (p. 34).

Em 2004, no contexto de uma edição do Festival de Locarno dedicado às relações entre cinema e jornalismo, Jean-Michel Frodon formula semelhante observação: imprensa e cinema são ambos meios de comunicação de massas, meios que partilham essa função de contar histórias e mostrar o mundo (p. 13), mas não têm a mesma natureza. Assim escreve o crítico de cinema francês:

Le cinéma est un média de masse, mais il n'est pas que cela, sa nature est même d'être à la fois cela et son contraire- alors que la presse est, ou en tout cas se veut, «pur» média de masse, dont la vocation théorique est de faire transiter une information d'un émetteur à un récepteur avec le moins de distorsion et de déperdition possible. Sa réalité, [...] comme on le sait au moins depuis Marshal MacLuhan, est bien différente, elle est néanmoins modélisée par une logique de *diffusion*, de mise en circulation de messages – explicites ou non – avec une efficacité maximum. Au principe du cinéma se trouve, en revanche, le principe de la *production*. Cette divergence s'est accusée depuis que la télévision a «libéré» le cinéma de son activité strictement journalistique, dans le moment même où elle le privait aussi de sa place centrale comme constructeur des imaginaires collectifs modernes. (Frodon, 2004, pp. 14-15).

Para Frodon (2004), o cinema, enquanto arte, é, na verdade, o contrário de um meio de comunicação. Nessa lógica da difusão em que se inserem, os media informativos trabalham num universo regido pela noção de “segredo”, têm por pretensão a visibilidade, a descoberta do que está escondido e que deve ser exposto, ou “trazido à luz”. Por outro lado, na opinião de Frodon, o universo das artes é tanto mais o da noção de “mistério” (p. 15). As atualidades cinematográficas constituiriam, nesta perspectiva, uma marca desse cinema “impuro”, tornado indústria, lazer, arte e meio de comunicação:

Dans la réalité complexe de son existence, le cinéma aura bien entendu été diversement travaillé par ces tensions, l’un des pôles prenant plus ou moins complètement l’ascendant sur l’autre selon les cas: le cinéma de propagande, le cinéma militant qui ne se posent pas la question de leurs propres moyens d’énonciation constituent des exemples de l’asservissement de sa vraie nature à la pure logique médiatique. (Frodon, 2004, p. 15).

Marc Ferro (1993) relembra que “les Soviétiques et les nazis ont été les premiers à prendre en charge le cinéma dans toute son épaisseur, à en analyser la fonction, à lui accorder un statut privilégié dans le monde du savoir, de la propagande, de la culture” (p. 66). Por seu turno, Quintana (2003) observa que “la cámara se convirtió en un elemento indispensable para la retórica de la imagen cuando pasó a ocupar una clara posición favorable frente a las diferentes manifestaciones del poder” (p. 17). Para Quintana (2003), foi com o filme *Triumph des Willens*, que Leni Riefenstahl filmou, em 1935, por encomenda do próprio Hitler, que o “cinematógrafo adquirió su plenitud como constructor de mundos” (p. 17). Marco essencial na história do cinema, sintoma da estetização da política (Benjamin, 1992, pp. 11-12) então posta em marcha e, simultaneamente, contributo inaugural para a estética do documentário, o filme de Riefenstahl também instaurava, segundo Quintana (2003), uma forma de operar ainda hoje utilizada na cobertura de acontecimentos como os encontros desportivos ou as campanhas eleitorais (p. 23). Mais tarde, Dayan e Katz (1999) observarão como a televisão, em particular nos acontecimentos mediáticos, produzidos e transmitidos a partir de uma negociação entre órgãos de informação e governos ou elites, poderá, ela

própria, produzir uma despolitização da sociedade, salientando a importância da liberdade dos primeiros em relação aos segundos (p. 67).

Bordalo e Sá (2013) conta que *Triumph des Willens* foi pensado de forma a ir além das habituais edições das atualidades. A propósito da sua análise ao filme, o investigador faz referência ao trabalho de preparação, e encenação, levado a cabo pela realizadora e a sua equipa, que terá envolvido mais de 170 profissionais (p. 64). O enorme dispositivo técnico por detrás do filme, que incluía, segundo Quintana (2003), 16 operadores de atualidades, denota uma noção muito concreta do poder da câmara: “Leni Riefenstahl posee una posición privilegiada y dispone de múltiples cámaras que le permiten ver aquello que debe verse. Los operadores construyen una experiencia objetiva, basada en la multiplicidad de miradas y en la linealidad del montaje” (p. 23). O recurso aos operadores de câmara dos jornais cinematográficos é, neste contexto, natural e expectável. Por um lado, estariam entre os profissionais mais bem preparados, por outro, seriam aqueles que melhor saberiam captar imagens num registo de realismo. E é nessa pretensa objetividade, que configura uma impressão de realidade, como refere Quintana, que reside a manipulação do filme: “La película quiere hacernos creer que los hechos existen con independencia del punto de vista de quien los contempla” (p. 25).

Combinação plena entre estética e propaganda, os documentários realizados por Leni Riefenstahl estão entre as manifestações mais bem conseguidas do Terceiro Reich, porventura, as mais reconhecidas e estudadas. Mas a máquina de propaganda nazi não deixou de cuidar da produção de atualidades, onde também é possível encontrar uma abordagem estética muito apurada e, até, um estatuto bem diferente do que detinham as atualidades comerciais. Ferro (1993) nota que a ausência de atribuição de autoria aos operadores de câmara nos genéricos dos jornais de atualidades, para além do destaque dado à marca da empresa produtora, por razões que analisámos anteriormente, era sintoma de um desprezo que, durante muito tempo, as classes dirigentes manifestaram em relação às imagens; subjugadas ao comentário, não lhes era permitido manifestar opinião, apenas que fossem politicamente neutras (p. 66). Para Ferro (1993), os cinemas nazi e soviético, com efeito, são casos únicos em que o

nome do operador de câmara era mencionado no genérico dos jornais de atualidades. E com essa menção de autoria, o trabalho do caçador de imagens tornava-se uma obra, fosse documento ou obra de arte (p. 67).

Em 1943, Kracauer debruçava-se sobre um conjunto de 18 noticiários produzidos pelos Nazis no início da Segunda Guerra Mundial, entre 1939 e 1940, mais especificamente entre a ocupação da Polónia e a Batalha de Inglaterra. No artigo, uma valiosíssima análise dos recursos fílmicos então disponíveis, Kracauer (1943) começa por assinalar que a eficácia que estes noticiários tiveram, muito por conta da própria percepção internacional do poderio nazi, ficou sobretudo a dever-se às suas características específicas: “The Nazis know how to arrange the propaganda content in a compelling way, and also they excel in persuasive cinematic devices” (Kracauer, 1943, p. 338).

A linha seguida pelos *newsreels* nazis era, na perspetiva de Kracauer (1943), consideravelmente diferente da dos noticiários americanos. Um dos aspetos que apontava era, desde logo, a sua estrutura: enquanto os noticiários norte-americanos, e mesmo os alemães da UFA anteriores ao regime, se constituíam como uma soma, mais ou menos causal, de diferentes assuntos, nos nazis havia uma preocupação em criar uma ligação, ou unidade, e essa unidade, não sendo propriamente temática, era operada sobretudo de forma pictórica, e não tanto através do comentário (pp. 338-339). Kracauer (1943) observa que nos noticiários nazis as imagens prevaleciam sobre o comentário, o que, a seu ver, só era possível porque a máquina propagandística nazi contava com operadores de câmara em muita quantidade e qualidade (pp. 339- 340). Nas suas palavras:

By subordinating the commentary to the visual element the Nazis employ a truly cinematic procedure. The film surpasses other arts in that it reflects the visible world, to an extent hitherto unknown. (...) A work of art comes closest to perfection when it complies with the specific conditions under which it is achieved, and this is exactly what the Nazi newsreels set out to do. In so far as they play off the picture against the word, they expand within a dimension which belongs entirely to the film. (Kracauer, 1943, p. 340).

Essa prevalência da imagem sobre o comentário, que, em geral, se apresentava de forma sucinta e muito pouco narrativa, é contextualizada por Kracauer (1943) na tradição cinematográfica alemã, e também nas influências que esta havia adquirido de outros cinemas, como o russo, à luz de um certo realismo. Por outro lado, era pelas imagens, que muitas vezes precediam o próprio comentário, que se operava a condução, ou orientação, do sentido pretendido (pp. 341-342). Para além das imagens “literais”, cuja função era meramente ilustrativa, os noticiários nazis incluíam outro tipo de imagens, a que Kracauer se refere como “imagens metafóricas”, que teriam como função não propriamente informar o espectador, mas “arresting his mind and shaping it through figurative meaning” (p. 342). Kracauer (1943) observava como, recorrentemente, os planos de crianças e flores cumpriam, como tantos outros elementos, esse “obvious purpose of making a future German peace appear idyllic” (p. 342). O recurso a imagens de cenários naturais era outro mecanismo que visava o mesmo objetivo de convocar todas as emoções. E, nesse propósito, a música também desempenhava um papel essencial:

In the whole formed by the commentary, the visual element and the music, the last is an active partner. (...) One cannot look at Nazi newsreels without sensing that their music goes far beyond a mere accompaniment. Its expanded role is necessitated by the specific tasks it has to achieve. When in this kind of film the visual element lacks verbal elucidation, music proves indispensable in determining the effect of shots that imply several meanings. (Kracauer, 1943, p. 342)

Nas suas análises, Kracauer (1943) aponta diferentes mecanismos que permitiam compreender o que detinham de singular as produções nazis. Assim, por exemplo, se a falsificação da realidade não era uma característica exclusiva, não deixava de ser frequente naqueles noticiários. Um dos efeitos utilizados de forma particular era, como exemplifica o crítico, o tratamento dado pela câmara às marchas das tropas. Os desfiles ou paradas militares eram um tópico comum nos jornais de atualidades, mas, para Kracauer (1943), o seu tratamento revestia-se, no contexto nazi, de uma relevância ideológica particular, e o efeito era o de incluir a própria audiência “in a spectacle that symbolizes irresistible advance” (p. 350). De resto, sobre o tratamento da multidão,

Kracauer (1943) escrevia que “what strikes one first in the cinematic shape of the mass itself is the constant alternation between the whole and details of the whole” (p. 355). Esse movimento constante entre a massa, os indivíduos e, de regresso, a massa, produzindo um efeito de dissolução desses indivíduos, encerrava, segundo Kracauer (1943), um significado óbvio: “they are nothing more than its elements” (p. 355). Este mecanismo era um de tantos utilizados nos noticiários nazis com o objetivo de tornar a massa atrativa e retirar qualquer valor ao individual (p. 355):

To complete the impression of the individual's nullity the camera always pans and travels while giving details. Its constant movement denies the independent existence of the man in the crowd. How different from the classic Russian films! Even though these indulge in crowds, they manage to show that they are a rally of individuals. What remains of the advancing mass of revolutionary workers in Pudovkin's "Mother" is the self-possessed face of the woman heading the possession. (Kracauer, 1943, p. 356).

Para Marc Ferro (1993), a propaganda nazi privilegiou o filme como nenhuma outra máquina o soube fazer (p. 67). Podemos encontrar nas atualidades nazis uma confluência entre estética e comunicação, para além da sujeição a uma lógica mediática, que encontra par no cinema russo, em especial nas atualidades de Dziga Vertov, que abordaremos adiante. Mas a utilização do cinema como instrumento de propaganda não lhes foi exclusiva, como sabemos.

Espanha e Portugal, a cujos exemplos lançamos agora o nosso olhar, são, nas suas singularidades, dois casos paradigmáticos de produção e exibição de atualidades, instrumento muitas vezes encarado como menor e, no entanto, tão recorrentemente utilizado, quer pela relevância social que chegou a conhecer quer pela sua longevidade.

2.2. Jornais e revistas cinematográficos nas ditaduras de Espanha e Portugal

«Imagens de Portugal» cumpre, por todo o império português, com elevado espírito nacional, um serviço à cultura e à informação. A imagem é ainda o meio mais eficiente e mais directo de formação e esclarecimento. Assim, dentro da

disponibilidade da metragem, «Imagens de Portugal», dedica, em cada número, a sua atenção à arte, focando e explicando o que de mais belo e grandioso se espalha ao longo de terras de Portugal, deixado pelos nossos maiores e continuada [sic] em obras de projecção nacional pelo governo da nação. A gente que, com dedicação e carinho, serve no jornal, para nos dar a clara visão do que se passa, merce uma lembrança de reconhecimento pelo seu trabalho ao serviço de tão agradável entretenimento, informativo e esclarecedor. [...] Jornal pronto é jornal velho, pois outro nasce logo que o anterior atinge a cabine do cinema. O passado vai aumentando à medida que outro jornal começa. Tudo se guarda no silêncio das caixas, para recordar mais tarde e fazer história. O cinema tem a vantagem de ser presente, todas as vezes que se queira voltar ao momento desejado, trazendo até nós as pessoas e os factos que ao passado pertencem. (1955, pp. 12-15).

As palavras publicadas, em 1955, num artigo da revista portuguesa de cinema *Plateia* (1955)¹⁹ sobre o funcionamento da revista de atualidades *Imagens de Portugal* (1953-1970) não deixam de sugerir uma das intencionalidades da produção de jornais cinematográficos nos regimes de Franco e do Estado Novo: a de construir a imagem de uma nação e vincá-la na história, e na memória coletiva. Ao lado da imprensa e da rádio, os jornais e revistas de atualidades detiveram um especial lugar enquanto mecanismo ideológico legitimador do poder (Cádima, 1996, p. 20), sobretudo enquanto a televisão não chamou a si essa função. Pelas suas características genéricas, pelo caráter ritualizante do seu programa, pelos temas que abordavam e pela forma como o faziam, foram importantes elementos na disseminação da doutrina das duas ditaduras, ajudando, ao longo das suas edições, a veicular os valores e as instituições que as sustentavam.

Na verdade, quase tudo no cânone das atualidades era útil aos dois regimes: a predileção pelos assuntos triviais e cerimoniais, a relação ténue com a atualidade, a recusa do controverso e a promoção do consenso ajudavam a criar a ideia de uma coesão social em torno de uma identidade nacional e essa identidade erigia-se, tantas vezes, nas tradições e costumes que as edições dos jornais de atualidades reportavam ou encenavam. Por outro lado, na sua relação com o público, as atualidades eram um

¹⁹Também em Reia-Baptista e Martins (2011).

meio ainda mais fechado do que os restantes meios de comunicação, como notam Baechlin e Muller-Strauss (1952), não só porque a sua estrutura de produção era desconhecida do público, como porque eram um meio efémero e do qual não ficavam registos que pudessem ser sujeitos a crítica (p. 33).

À luz da classificação das organizações produtivas de jornais e revistas de atualidades proposta por Baechlin e Muller-Stauss (1952), o NO-DO (*Noticiarios y Documentales Cinematográficos*) e o *Jornal Português* (e depois *Imagens de Portugal*), os principais títulos produzidos durante as ditaduras, enquadrar-se-iam no conjunto das empresas independentes com subsídio do estado (p. 14). Acerca do NO-DO, Novoa Fernández (2019) considera mais adequada a sua inclusão na categoria dos jornais de atualidades estatais, pois a investigação atual permite observar que, apesar de gozar de alguma independência, foi efetivamente um organismo estatal (p. 38). Já quanto ao *Jornal Português*, segundo Novoa Fernández (2019), a partir de investigação portuguesa (Piçarra, 2006, pp. 52-53), embora seja difícil definir com rigor como era financiado, era produzido pela Sociedade Portuguesa de Actualidades Cinematográficas por iniciativa do Secretariado de Propaganda Nacional (p. 39). Tecnicamente, eram ambas entidades mais ou menos independentes, na prática, a sua qualidade era a de aparelhos ideológicos do estado (Althusser, 1980, p. 44). As semelhanças entre eles suplantam as diferenças, é o que nos parece mostrar a investigação sobre eles produzida.

2.2.1. Investigação sobre o NO-DO, uma instituição perene

Para além da investigação acerca da cobertura da Guerra Civil espanhola, que, como referimos anteriormente, mobilizou equipas dos principais noticiários cinematográficos internacionais, levada a cabo por investigadores como Anthony Aldgate (1975), podemos encontrar uma sólida e variada investigação por parte de investigadores espanhóis sobre a produção de atualidades, sobretudo durante o regime franquista. Da investigação mais recente, o primeiro exemplo que podemos apontar, numa linha mais ou menos cronológica, é o trabalho de Saturnino Rodríguez (1999), publicado com o título *El NO-DO, catecismo social de una época*. O trabalho, que

se debruça sobre o conjunto das edições do NO-DO, entre 1943 e 1956, começa por contextualizar as políticas de gestão dos meios de comunicação e da propaganda no contexto de um país que saía da Guerra Civil, propõe um relato da sua constituição como organismo, e também da forma como se tornou um instrumento privilegiado de educação popular, para depois se lançar na análise dos temas que compuseram as suas edições. Saturnino Rodríguez (1999) considera o NO-DO “particularmente importante como material documental para analizar el impacto que produjeron los medios de comunicación de masas en unos años en que el género documental estaba en auge” e, simultaneamente, uma das “fuentes documentales más importantes de una etapa menos conocida que otras, como lo es la de la España del primer franquismo; de ahí que tenga la consideración de “‘archivo histórico’” (p. 81).

Tranche e Sánchez-Biosca (2006) também empreenderam uma profunda investigação em torno do NO-DO. O seu livro *NO-DO: El tiempo y la memoria* (2006), publicado inicialmente em 2001, é uma referência incontornável, até a título internacional, prova disso, para além da relevância que o tema tem tido na academia espanhola, é o número de edições que este trabalho já conta. Os autores começam por contextualizar o NO-DO e a sua criação como organismo, destacando as suas características singulares, perante leituras superficiais que o possam identificar simplesmente como instrumento do ideário franquista (p. 16), ou mera reprodução dos modelos da Alemanha nazi e da Itália fascista (p. 17). Não o terá sido, segundo Tranche e Sánchez-Biosca (2006), nem em eficácia, nem em metodologia, ainda assim, não foi por isso, nem pelo facto de ter sido desenvolvido mais tardiamente em relação a outros organismos espanhóis, como o dedicado à imprensa e à propaganda, que deteve menor importância como veículo de representação do regime (p. 23).

Para Tranche e Sánchez-Biosca (2006), a criação do *Noticiero Español* estatal, em 1938, abriu caminho para a criação do NO-DO em 1942, mas, na verdade, a Guerra Civil que, entretanto, se desenrolava “estimuló la producción de un cine «militante» en ambos bandos. A nadie escapaba la misión que el cine podía desempeñar para alentar a la población y movilizar a la opinión internacional” e as atualidades, na sua fórmula,

eram especialmente eficazes para atender aos propósitos das várias facções (p. 24). No seu livro *Creando la realidad. El cine informativo 1895-1945*, María Antonia Paz e Julio Montero (1999), outros dois investigadores espanhóis com ampla investigação desenvolvida que, de resto, temos vindo a citar neste trabalho, também abordam a produção cinematográfica deste período, assinalado que se trata de um dos temas mais bem estudados na historiografia de cinema espanhola (p. 227).

Numa contextualização da produção cinematográfica do lado republicano, Paz e Montero (1999) fazem notar que, nos primeiros tempos de guerra, as instituições políticas constitucionais detiveram o poder apenas em teoria: “En la zona republicana hubo pues un doble orden de autoridades hasta mayo de 1937: el real en las calles (comités) y el oficial en los despachos (gobiernos, central o autonómicos)” (p. 236). O cinema produzido nos primeiros tempos de guerra ilustra, segundo os investigadores, os ideais revolucionários das organizações políticas e sindicais de esquerda que protagonizavam este lado do conflito: “referencias al pueblo, a la igualdad, al protagonismo popular en la lucha contra los militares levantados, las mismas justificaciones de la violencia contra edificios e instituciones por ser enemigos declarados del pueblo (militares, plutócratas - banqueros y burgueses - y eclesiásticos” (pp. 236-237). Mas a divergência de posições estratégicas no seio desta frente e a tentativa de levar a cabo uma revolução social mais profunda acabaram por contribuir para a erosão da autoridade do governo republicano (p. 238). Segundo Paz e Montero (1999): “La enorme complejidad que presenta la articulación política de la zona republicana explica perfectamente la diversidad de su producción cinematográfica” (p. 253). Para os investigadores, o cinema informativo de guerra republicano, levado a cabo por entidades tão diversas quanto organismos públicos e sindicatos, ficou naturalmente marcado por uma grande diversidade ideológica e de produção. Tal traduziu-se, segundo os autores, num modelo de cinema que misturava realidade e reconstrução, de fraca qualidade cinematográfica, marcado pelo comentário, em tom literário e exaltante (p. 254)²⁰.

²⁰A este respeito, merece consulta o abrangente esquema sobre a produção republicana elaborado por Paz e Montero (1999, p. 254).

Não obstante as suas características e correntes específicas, no fundo, ambos os lados da guerra, republicano e nacionalista, procuravam mostrar, através do cinema, as atrocidades cometidas pelo lado oposto, ao mesmo tempo que advogavam a legitimidade os seus próprios atos, num conflito do qual se conhece tão bem a dimensão dos confrontos e o seu impacto na sociedade. Paz e Montero (2019) sublinham que o carácter propagandístico da produção cinematográfica acaba por ser comum aos dois lados²¹. Os autores falam de um “cinema de acusação” que não deixava de produzir, de um lado e de outro, imagens semelhantes (p. 252-253). A grande diferença entre eles começa “cuando los conceptos generales se desgranar y concretan, cuando – en fin – se dice en qué consiste ser *buen español*” (p. 253). Num outro ponto de vista, Tranche e Sánchez-Biosca dão conta de uma produção de atualidades muito díspar entre os dois principais lados da Guerra Civil, o que, a seu ver, não deixou de produzir resultados (p. 24). Muito embora o lado republicano detivesse mais recursos e contasse com o apoio de intelectuais e cineastas como Luis Buñuel (Paz & Montero, 1999, p. 265), ao longo deste período o flanco nacionalista foi ganhando terreno, com o apoio político de países como a Alemanha e a Itália, um apoio que se concretizaria, no cinema, em colaborações com as produtoras UFA e LUCE. O que o lado nacionalista não tinha em meios compensava em ideologia e estruturação.

Tranche e Sánchez-Biosca (2006) referem que “la aparición del Departamento Nacional de Cinematografía (DNC) el 1 de abril de 1938, como organismo específicamente dedicado a la propaganda audiovisual y al control de la producción existente” constituía um momento decisivo na organização da propaganda na facção franquista (p. 32). A sua atividade enquadrar-se-ia numa estratégia mais ampla de concretização que passava, por um lado, pelo apertado controlo e censura da informação em todos os média e, por outro, pela instauração de uma forte “contrapropaganda”, muito persuasiva e diminuidora do lado oposto (p. 33). Era nessa conjuntura que o *Noticiero Español* se desenvolvia e conseguia, “con sólo tres equipos de cámara y sin

²¹Os autores também dão conta da exibição de filmes estrangeiros, nomeadamente norte-americanos, em ambos os lados, durante todo o período da Guerra Civil. Os noticiários *British Paramount News* e da *Fox* estavam entre os exibidos nas salas de cinema durante este período (Paz & Montero, 1999, pp. 241-247).

instalaciones para la sonorización y el montaje hasta casi el final de la contienda”, produzir 32 edições, que perfazem um total de 164 notícias (p. 36). Com recursos muito limitados –algumas das limitações superadas pela colaboração, neste caso, com empresas de produção e distribuição alemãs– e marcado pelo imprevisto, o *Noticiário Español* foi fruto de circunstâncias muito específicas, mas não deixou de ser um instrumento cuidadosamente trabalhado do ponto de vista da estratégia política e propagandística, e um veículo dos principais lemas do intitulado “bando franquista” (pp. 37-38). É isso mesmo que Tranche e Sánchez-Biosca (2006) assinalam quando escrevem:

Esta minuciosa aplicación de las consignas (...) da idea de un calculado proyecto propagandístico dentro del noticiario. Por eso, pese a la variedad de motivos tratados en las distintas ediciones, hay una impronta y un «estilo» reconocibles en los textos que conducen las imágenes hacia una idea central: el sentido de «reconquista» atribuido a la guerra y, en paralelo, la idea de «reconstrucción» de la patria que se está emprendiendo. (Tranche & Sánchez-Biosca, 2006, p. 38).

Ainda que a sua exibição tenha sido irregular e limitada, Tranche e Sánchez-Biosca (2006) destacam o papel que este noticiário teve, particularmente no final da guerra, junto das populações, e, enfim, como antecâmara para a criação de “empresas más ambiciosas” (p. 38). Paz e Montero (1999), por seu turno, referem que não era propriamente de notícias que se fazia o *Noticiário Español*, não era esse o seu tom (p. 277). Na opinião dos investigadores:

Anticipando lo que sería NO-DO, el noticiario tenía un único protagonista: Franco. Era la encarnación de un espíritu que el ejército y la milicia representaban también como instituciones que asumían los mejores valores de lo español. El enemigo – tachado de comunista sin distinciones– representa lo opuesto: los contravalores. Frente a unidad, desunión; frente a disciplina, desorden; frente a religiosidad, desprecio y persecución a la Iglesia; etc. Y lo más importante, el enemigo ha destruido el país no sólo metafóricamente, también en lo moral, lo cultural, lo económico... frente a esta tarea negativa Franco, el ejército, los voluntarios, FET y de las JONS, el clero, la mujer, los trabajadores... en armonía y bajo la dirección del

primero llevan a cabo la tarea clave de la construcción de España en cada uno de esos campos. (Paz & Montero, 1999, p. 278).

Fruto do seu complexo contexto político, o NO-DO adquiria o seu estatuto de “«entidad de carácter oficial Noticiarios y Documentales Cinematográficos NO-DO»” no final do ano de 1942. Na disposição da Vicesecretaría de Educación Popular que o definia, era-lhe atribuída a exclusividade para produzir e explorar atualidades, num noticiário intitulado *Noticiero Cinematográfico Español*, o que implicava “la supresión de todos los noticiarios anteriores y la prohibición a cualquier operador de realizar reportajes cinematográficos sin autorización de NO-DO”, passando os laboratórios a operar debaixo da sua alçada. Ao mesmo tempo, a sua exibição nas salas de cinema era tornada obrigatória (Tranche & Sánchez-Biosca, 2006, p. 50). Tranche e Sánchez-Biosca (2006) explicam que por detrás desta disposição estava não só um monopólio sobre a informação vinda do exterior, através do controlo e seleção de todas as notícias trocadas com noticiários estrangeiros, como também um domínio sobre a produção cinematográfica documental, que ficava sem nenhuma margem de manobra (p. 50). A primeira exibição do noticiário do NO-DO aconteceu a 4 de janeiro de 1943. Até 1981, data da sua efetiva extinção, o noticiário oficial espanhol conheceu diversas fases. Não obstante, a perenidade da sua exibição, até por oposição a outros casos internacionais conhecidos, o seu estatuto de entidade, que ia muito além do noticiário em si, e essa sua exclusividade, decretada desde logo na sua génese, dão-lhe um cunho de instituição, uma instituição fundamental do regime franquista.

Para Rodríguez Mateos (2008), a “figura de Francisco Franco es el arquetipo audiovisual mejor construído por el noticiero” (p. 33). A investigadora, que propõe analisar a imagem política do regime construída e veiculada pelo NO-DO entre 1943 e 1959, dá uma ideia da marca que as suas edições deixaram nas pessoas do seu tempo: “Cuando se pregunta a los espectadores de entonces comprobamos que conservan en su retina una imagen concreta, la de «Franco inaugurando pantanos»” (p. 33). Segundo Rodríguez Mateos (2008), e também de acordo com o que outros investigadores têm apontado, o ditador foi o protagonista do NO-DO e das imagens do regime, não apenas por questões políticas, porque era em torno da sua figura, e dos valores que

representava, que se fazia convergir o projeto político para a nação, mas também porque os próprios noticiários cinematográficos, enquanto género, privilegiavam a popularização das figuras públicas, das elites, dos chefes de estado (pp. 33-34). Rodríguez Mateos (2008) regista que Franco é matéria de quase metade das notícias políticas exibidas no período que analisou (p. 34), observando que a sua figura funcionava como elemento comum na mescla habitual de temas dos noticiários (p. 34). Da sua análise das imagens, Rodríguez Mateos (2008) dá conta do tratamento do ditador como uma figura carismática, um “General victorioso” (p. 40), aclamado pelo povo (p. 48, 55, 66) e pelas instituições que dirigia e, simultaneamente, um “modelo familiar” (p. 91). Para a investigadora, a criação de um mito em torno da figura de Franco era um alicerce fundamental da sua autoridade e da forma como dirigia o regime. Concebida ainda no contexto da Guerra Civil, esta estratégia foi particularmente “intensa durante la primera parte de su mandato, cuando existía una mayor necesidad de adoctrinamiento social, y, lógicamente, siempre contó con el consentimiento del propio Franco” (p. 101). A ideia que o NO-DO transmitia, no tratamento que fazia da atualidade do país, era, no fundo, a de que a autoridade de Franco “y su ejercicio sin más control que el juicio de Dios y de la Historia se debían a la confianza y adhesión de los españoles ante un jefe ejemplar, una persona irrepetible, un ser providencial” (p. 101). Nem sempre, segundo Rodríguez Mateos (2008), houve uma correspondência plena entre a imagem cinematográfica de Franco e aquela que provinha da retórica oficial (p. 101), mas, em larga medida, o NO-DO serviu para ampliar, até fisicamente, a figura do Generalíssimo (pp. 102-103). Na perspetiva de Rodríguez Mateos (2008), assim como na de Tranche e Sánchez-Biosca (2006, p. 257), a propaganda do NO-DO não foi uma

propaganda de agitación, que fomentase una sociedad peligrosamente politizada. Principalmente, porque el Estado no lo pretendía. Le convenía más la desmovilización de las gentes y no atizar las discrepancias en el equilibrio de fuerzas ideológicas. Pero no debemos subestimar el discurso persuasivo del noticiario, pues pudo contribuir a que se generase confianza popular en el nuevo Estado. Tal fue el motor de su crónica, al menos. (Rodríguez Mateos, 2008, p. 235).

Acerca do caráter propagandístico do NO-DO, Tranche e Sánchez-Biosca (2006) advertem que a noção de propaganda deve ser considerada na sua “exacta dimensión contextual”, sob pena de ficar vazia de conteúdo (p. 257) e resultar em erros de análise (p. 258). Se confrontado com noticiários alemães e mesmo com o *Noticiero Español*, o NO-DO é claramente diferente:

no se trata sólo de un énfasis distinto, de una particularidad española o de una metamorfosis de la propaganda; es lisa y llanamente un declive de la misma. Ni el lenguaje de ataque domina los textos verbales, ni el montaje se permite en general operaciones conceptuales ni el deseo de movilización se percebe por ningún lado. Claro que los valores del régimen son inamovibles y actúan como principios marco; claro que también los ceremoniales de sus hitos históricos, sus celebraciones militares, religiosas, diplomáticas o cotidianas ocupan un lugar nada desdeñable en el noticiero. Pero poco más. No hay arenga, no hay inflamación de las masas, sencillamente porque no hay la más mínima concepción activa de la masa. (...) ¿qué sentido a medio plazo podía tener una propaganda de choque? (...) Desde la perspectiva de la tensión propagandística, NO-DO fue, pues, el escalafón más bajo de todos los instrumentos del franquismo (prensa del Movimiento, radio y, más tarde, televisión). (Tranche & Sánchez-Biosca, 2006, p. 258).

Para os investigadores, esta peculiaridade do NO-DO deve-se a três principais razões: a primeira, já apontada, relaciona-se com as características próprias do género, por tradição mais votado ao entretenimento do que à propaganda ou ao debate social; a segunda prende-se com as próprias características do regime, ao qual, como referem os autores, o silêncio e a ideia de consenso serviam bastante melhor; a terceira, a estratégia geral do regime franquista, que era a de “desmovilizar más que movilizar” (Tranche & Sánchez-Biosca, 2006, pp. 258-259).

Por outro lado, a análise que Tranche e Sánchez-Biosca (2006) fazem do NO-DO dá conta de uma recusa do *événementiel*, conceito que recuperam de Pierre Nora, em detrimento da rotina, da estabilidade (p. 276), um tempo próprio que o NO-DO criou para si e com o qual foi pautando as “coordenadas temporales” do regime (p. 291). De

resto, na linha da Nova História, e do conceito de Pierre Nora²² de lugar de memória, Tranche e Sánchez-Biosca propõem um olhar sobre o NO-DO, muito para além da sua condição de instrumento de propaganda (p. 530), como um lugar de memória, “como lo son también las celebraciones que recoge, articuladas en torno a fechas determinadas, pues el noticiario se inscribe con voluntad de pervivencia una huella llamada a transmitirse a las generaciones venideras” (p. 450). Esta interessantíssima perspectiva de Tranche e Sánchez-Biosca (2006) sobre o NO-DO permite compreender como este meio de comunicação, com os seus códigos, representações e símbolos, ajudou a impor rituais, novos lugares da memória, ao mesmo tempo que recuperava aqueles momentos que ajudavam a configurar o presente (pp. 450-451) e, enfim, aquilo que se pretendia deixar para memória futura, nesse ideal da Espanha eterna (p.529).

2.2.2. O *Jornal Português* e a produção de atualidades no contexto do Estado Novo

Com títulos tão ilustrativos do espírito da época como *Avenida da Liberdade; Banhistas em Cascais*; ou *A chegada do Comboio inaugural à estação central do Porto* (Matos-Cruz, 1989, p. 11), as atualidades de Aurélio Paz dos Reis, datadas de 1896, dão conta do começo da produção cinematográfica em Portugal. No que concerne, mais especificamente, a exibição de jornais de atualidades, encontramos, nos dados compilados por José de Matos-Cruz (1989), referência à apresentação, logo em 1910, de três edições do “*Pathé-Jornal*” (Matos-Cruz, 1989, p. 17).

A produção e exibição de atualidades em Portugal foi desde sempre muito variada, como nos mostram os inúmeros títulos registados pelo historiador de cinema português. Se olharmos para as duas primeiras décadas do século XX, para além dos jornais importados, casos da Pathé e Gaumont, merecem registo, como exemplos da diversidade de objetivos e contextos de produção, o boletim *Actualidades Portuguesas*, produzido pela Secção Cinematográfica do Exército, as atualidades publicitárias e de patrocínio, como as *PUBLI-CINE* (1920) (p. 29), e as *Actualidades Cinematográficas do*

²²Por exemplo, em Nora (2012).

“*Diário de Notícias*”, produzidas pela Secção Cinematográfica daquele jornal (Matos-Cruz, 1989, p. 27; Braga 2015a, p. 91; Piçarra, 2011, p. 17).

Em 1938, a Sociedade Portuguesa de Actualidades Cinematográficas (SPAC) começava a produzir, para o Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), organismo criado em 1933, o *Jornal Português* (Matos-Cruz, 1989, p. 89). A produção deste noticiário vinha complementar uma política de propaganda e controlo social do Estado Novo português que assentava, entre outros instrumentos, na censura dos órgãos de informação. E é precisamente sobre a produção e exibição do *Jornal Português*, até 1951, e da revista de atualidades *Imagens de Portugal*, que se lhe seguiu, entre 1953 e 1970, no contexto do regime ditatorial salazarista e marcelista, que grande parte da investigação portuguesa sobre os jornais cinematográficos se debruça.

Maria do Carmo Piçarra foi a primeira investigadora portuguesa a aprofundar o estudo sobre o *Jornal Português*. Os seus livros *Salazar vai ao Cinema – O Jornal Português de Actualidades Filmadas* (2006) e *Salazar vai ao Cinema II – A Política do Espírito no Jornal Português* (2011) têm constituído base para muita da investigação mais recente e para novas perspetivas sobre este objeto. Merecem também menção o trabalho de Ricardo Braga (Braga, 2005a; 2005b) e o de Olivia Novoa Fernández (2014; 2016; 2019), já numa perspetiva de cruzamento do contexto português com o espanhol.

Na sua contextualização do *Jornal Português* como veículo da ideologia do Estado Novo, Braga (2005a) relembra que “Salazar procurava, por um lado, conferir unidade entre as várias direitas da direita política que suportavam o regime e, por outro, tentava mediar os vários interesses das classes dominantes, com quem também contava para se eternizar na cadeira da presidência” (p. 37). O investigador recorre à expressão “frentismo das direitas”, utilizada pelo historiador Fernando Rosas²³, para

²³O trabalho do historiador Fernando Rosas sobre o período da ditadura do Estado Novo, a sua investigação, publicada em obras, compilações e artigos, e as suas diversas intervenções, fizeram do salazarismo um objeto da história e historiografia portuguesas e abriram caminho para tantos novos historiadores. Disso mesmo dão conta investigadores como Cervelló (2003, p. 160). Aquando da sua “Última Lição”, Luís Trindade afirmava: “Trinta anos após *O Estado Novo nos Anos 30*, a História do salazarismo alastrou para outros géneros historiográficos, para outras disciplinas das ciências sociais e humanas e para outras instituições. (...) Dizer *a história continua*: um gesto político enquanto gesto eminentemente historiográfico, que é o que mais devemos, enquanto comunidade, a Fernando Rosas” (Lopes, Trindade, Louçã, & Rosas, 2016, pp. 22-24; Rosas, 1993; Rosas, 1986). Entre outros historiadores

caracterizar a política que esteve na génese do salazarismo, fundado a partir de um compromisso entre diferentes forças das elites liberais e, ao mesmo tempo, numa exclusão de quaisquer alternativas de outros quadrantes (pp. 37-38). “O Estado Novo assentava numa ditadura de facto, subordinada à incontestada e indiscutível autoridade arbitral do chefe do Governo”, refere o investigador (p. 38), uma autoridade sustentada nos valores do “republicanismo conservador” (p. 38), que soube fazer uso dos instrumentos de controlo e repressão “tão em voga nos governos autoritários da década de 30” (p. 39). Assim, a par da criação da polícia política, logo em 1933, sob a forma de Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE) – tornada PIDE em 1945 – (pp. 39-40), entre outros instrumentos, era criada, também em 1933, a Direcção-Geral dos Serviços de Censura (p. 41), que atuaria sobre os meios de comunicação e os espetáculos. Mas, para além do controlo, havia que “instalar um aparelho de propaganda e manipulação ideológica que alcançasse toda a sociedade. Tratava-se, nas palavras do presidente do Conselho, de um novo ‘instrumento de governo’ e não de um ‘instrumento do Governo’” (Braga, 2005a, p. 47). Tal concretizar-se-ia através da criação do Secretariado de Propaganda Nacional²⁴.

Piçarra (2006) regista que, muito embora a “criação de um jornal sonoro de actualidades” (p. 81) já estivesse nos planos de António Ferro²⁵ quando assumiu a direcção do Secretariado de Propaganda Nacional, certo é que o cinema não desempenhou logo um papel preponderante na política de propaganda do Estado Novo. Na verdade, duas contingências terão estado na origem do *Jornal Português*: em primeiro lugar, a chamada Lei dos 100 metros, uma disposição de 1927 “que impunha, «em todos os espectáculos cinematográficos, a exibição duma película de indústria portuguesa»” (Matos-Cruz, 1989, p. 7), que, como notam Braga (2005a) e Piçarra (2006), embora não tenha sido garante de qualidade, acabou por impulsionar a produção de

do período do Estado Novo, merecem igualmente menção, até pelas suas abordagens ao papel do cinema e dos media informativos, Luís Reis Torgal (2001) e Irene Flunser Pimentel (Pimentel & Rezola, 2013).

²⁴Em 1944, o Secretariado de Propaganda Nacional passa a Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI).

²⁵Intelectual, jornalista, homem das artes, do modernismo português, António Ferro foi o primeiro diretor do Secretariado de Propaganda Nacional e, enfim, autor da política de veiculação de ideologia do regime. Segundo a jornalista e investigadora Helena Matos, citada por Braga (2005a), “António Ferro foi o homem escolhido para moldar a ‘alma’ que Salazar queria dar ao seu Estado Novo” (p. 49).

cinema documental (Braga, 2005a, pp. 70-71; Piçarra, 2006, pp. 89-90); em segundo lugar, a “diminuição da película cinematográfica disponível”, sobretudo no período entre a Guerra Civil Espanhola e a Segunda Guerra Mundial (Piçarra, 2006, p. 91). Para Matos-Cruz, entrevistado pela investigadora (2006), “a estreia do Jornal Português então não se deveu apenas à assumpção de que os jornais cinematográficos eram um instrumento eficaz de propaganda mas correspondeu também à necessária racionalização do uso de película”, que deveria ser, na perspectiva de António Ferro, canalizada para a produção de longas-metragens de ficção que pudessem servir aos propósitos do regime (p. 91). De acordo com Piçarra (2006), seria a partir de 1940, momento de um maior equilíbrio entre a produção documental e a atenção dada pelo regime à ficção, que o *Jornal Português* passaria “a assumir predominantemente o elogio do Regime e a difusão da obra em curso, assumida como um propósito pelo SPN” (p. 91). De resto, num país marcado por uma elevada taxa de analfabetismo, o cinema, o único meio audiovisual disponível até 1956, altura em que começavam as emissões experimentais da RTP, era um meio particularmente eficaz, por oposição ao livro, por exemplo, outra aposta da propaganda do regime, como refere Braga (2005a, p. 60).

Num texto que assina na apresentação do DVD editado pela Cinemateca com todas as edições disponíveis do *Jornal Português*, Piçarra (2015) aponta que esta revista de atualidades “fixou cinematograficamente o período da “política do Espírito” concebida por António Ferro (...) e projetou o Estado Novo e a ‘portugalidade’ durante os conflitos que, à época, marcaram profundamente a atualidade mundial: a Guerra Civil em Espanha e a II Guerra Mundial” (p. 7). Braga (2005a) relembra que a primeira referência de António Ferro à “Política do Espírito” foi veiculada, ainda em 1932, no *Dário de Notícias* (p. 52)²⁶. O investigador relata que, anos mais tarde, Ferro afirmava “acreditar que a Política do Espírito correspondia não só a uma ‘aspiração definida, legítima dos intelectuais portugueses’, mas também a um ‘desejo vago, imponderável, das próprias classes humildes, incultas que sofrem a nostalgia da beleza sem lhe

²⁶Tanto Braga (2005a, p. 52) como Piçarra (2006, p. 75) abordam a referência de António Ferro, no seu texto publicado no *Dário de Notícias* de 21 de novembro de 1932, ao artigo de Thomas Mann de onde provém a sua expressão “política do espírito”.

conhecer as formas' (Braga, 2005a, p. 52). No fundo, como observa Braga (2005a), a política cultural de António Ferro tinha de incorporar “os objectivos traçados para a política propagandística do regime” (p. 55). E tinha de fazê-lo tão prontamente quanto possível, como faz notar Piçarra (2006), ao referir:

A acção do SPN e, através dele, a do Estado, não se baseou, porém, numa política estruturada e de apoio objetivo à produção cinematográfica em geral e à propaganda em particular. Caracterizou-se antes pela preocupação imediatista de produzir rapidamente filmes (sobretudo curtas-metragens) que propagandassem os acontecimentos sociais e políticos apadrinhados pelo regime. Afinal a primeira lei de protecção ao cinema nacional só foi publicada em 1948). (Piçarra, 2006, pp. 123-124).

Piçarra (2015) refere um financiamento do Secretariado de Propaganda para a produção do *Jornal Português* no valor de “250 contos”, um montante considerado limitado (p. 10)²⁷. A produção cinematográfica sob a alçada do SPN fazia-se através da partilha de recursos, técnicos e humanos, como refere Braga (2005a, p. 97), e é à luz deste facto que podemos observar que António Lopes Ribeiro, realizador, muito próximo do regime, homem de “grande cultura cinematográfica” (Piçarra, 2006, p.113)²⁸, tenha assumido a direcção do *Jornal Português*²⁹: “António Lopes Ribeiro não assegurava apenas a direcção artística, a montagem e a redacção das notícias que muitas vezes ele mesmo lia (...) mas mantinha-se, ainda, como produtor e realizador por conta própria” (Braga, 2005a, p. 97). É também sob este ponto de vista que podemos compreender algumas das principais características da produção deste

²⁷A investigadora realça, porém, que não existem documentos concretos sobre a forma como se processava o financiamento do *Jornal Português* (Piçarra, 2006, pp. 124-125).

²⁸António Lopes Ribeiro realizou, em 1937, período marcado pela Guerra Civil de Espanha e por um “endurecimento da ditadura portuguesa”, o documentário *A Revolução de Maio*, descrito pela Cinemateca Portuguesa como “o mais importante filme de propaganda produzido pelo Estado Novo. O argumento de António Ferro e António Lopes Ribeiro conta a história de um ‘agitador bolchevique’ que acabará por se converter ao Estado Novo” (Cinemateca Portuguesa, 2018). No âmbito do seu considerável trabalho sobre a propaganda nas ditaduras de Portugal e Espanha, Pena-Rodríguez (2014) escreve: “El largometraje producido por el SPN en 1937 en el marco del conflicto ibérico (...) (que seria proyectado en varias ciudades brasileñas), es toda una muestra de esa voluntad de control estatalista sobre el pensamiento, poniendo al servicio de la propaganda la industria cinematográfica nacional” (p. 18).

²⁹Piçarra (2006) regista que terá sido o próprio António Lopes Ribeiro a sugerir a criação do *Jornal Português* (p. 124).

jornal, a começar na sua periodicidade, muito pouco constante. As leituras de Matos-Cruz (1989), Piçarra (2006) e Braga (2005a), entre outros, para além das imagens das próprias edições, dão-nos a perspetiva de que o *Jornal Português* se apresentava como uma *Revista Mensal de Actualidades*, muito embora a sua produção fosse irregular e tivesse chegado a produzir-se quinzenalmente. Piçarra (2015) refere que esta irregularidade na produção e também a “precaridade das colaborações dos operadores” acabaram por fragilizar “a qualidade formal, técnica e estética das atualidades, havendo variações óbvias de qualidade entre edições especiais e regulares” (p. 10).

No fundo, segundo Piçarra (2006), esta revista de atualidades pouco tinha de atual e pouco tinha de revista (Piçarra, 2006, p. 129; Sampaio, 2016, p. 468). Tão-pouco se apresentava de forma muito estruturada, “quanto à ordenação e duração das notícias” (Piçarra, 2006, p. 150). Não contando com secções temáticas fixas, nem distribuindo os tempos pelos temas abordados de forma regular ou constante (p. 150), o registo proposto pelo *Jornal Português* era condicionado muito mais por “critérios economicistas” e casuais do que propriamente jornalísticos (p. 150). Na verdade, como observa Piçarra (2006), as abordagens mais jornalísticas, mais próximas da notícia, constituem uma minoria nas edições do *Jornal Português*, mais votado ao tratamento de temas pré-determinados (p. 133). Por outro lado, em termos temáticos, o seu carácter essencialmente propagandista e as circunstâncias da sua produção ditavam que o seu foco estivesse nos grandes acontecimentos do regime, ou no tratamento do folclore³⁰ ou “dos encantos da paisagem” (p. 133), os tais tópicos característicos das atualidades enquanto género, sem carácter de atualidade, que podiam ser agendados e mais bem preparados, potenciando “alguma liberdade criativa na filmagem e uma pequena participação dos operadores na definição dos conteúdos” (p. 133). O papel que desempenhou foi mais o de dar voz às “realizações e celebrações do Estado Novo devolvendo à população uma imagem ordeira de si própria e do regime” (p. 124). No

³⁰A antropóloga Vera Marques Alves (2013) dá conta de toda uma política folclorista do Estado Novo, muito impulsionada por António Ferro, um homem cujo perfil também “pode ser caracterizado como o de um ‘cosmopolita enraizado’ (Leal, E. 1993: 128) — ou, se quisermos, um cidadão do mundo obcecado com Portugal” (p. 4).

entanto, assinala a investigadora, “a sua acção teria sido potenciada por uma produção mais sistemática” (Piçarra, 2006, p. 124).

Outro aspeto relevante no tratamento dado pelo *Jornal Português* à atualidade é a mínima atenção concedida a assuntos internacionais, de que dão conta os investigadores que sobre ele se debruçaram. A esse propósito Braga (2005b) escreve:

Quando António de Oliveira Salazar pedia, em 1933, na inauguração do Secretariado da Propaganda Nacional, que aquele organismo apostasse na originalidade, se abstrairse de “serviços idênticos” e tratasse apenas do “nosso caso comezinho”, o presidente do Conselho estava também a definir a estrutura da produção cinematográfica caucionada pela propaganda oficial. (Braga, 2005b, p. 170).

O investigador aponta que essa intenção de dedicar o *Jornal Português* exclusivamente a assuntos nacionais coincidia com a política do SPN (2005b, p. 171) e do próprio regime salazarista, um regime fechado em si, que se assumia como um reduto ordeiro e estável, neutro e pacífico perante os conflitos internacionais. Um regime encabeçado por um chefe de Governo que protegia, como se afirmava no número 44 do *Jornal Português*, em plena II Guerra Mundial, “a nação portuguesa de todos os males que afligiram mais de nove décimos do planeta durante seis anos” (Braga, 2005b, pp. 171-172).

Se olharmos a algumas das características narrativas do *Jornal Português*, podemos observar como o recurso a uma narração impessoal, isenta de sujeito de enunciação (Piçarra, 2006, p. 175), ou a pouca utilização do som direto, excepto se se tratasse “de manifestações de apreço a Salazar e Carmona”, são também um sintoma de um fechamento do *Jornal Português* em torno de uma leitura do mundo que era proposta e na qual, efetivamente, o comentário, ou narração, tinham um papel preponderante. Em termos cinematográficos, o *Jornal Português* não parece, no geral, gozar de grande privilégio, mesmo na cobertura dos grandes eventos do Estado Novo. A posição das suas câmaras está, na maioria das vezes, muitíssimo longe da posição de poder que detinham Leni Riefenstahl e os seus operadores, como antes registámos (Quintana,

2003, p. 23). Muito por conta disso, a sua eficácia junto do público também não terá sido a maior, muito embora, como reconhecem os investigadores, seja praticamente impossível aferir o seu impacto. Ainda assim, tido em conta o conjunto da produção cinematográfica com financiamento por parte do SPN/SNI, no seu todo, o investimento no *Jornal Português* não deixou de ser considerável, como nota Piçarra (2006):

Se a comparação do *Jornal Português* com os congéneres estrangeiros o deixa claramente em desvantagem – em termos de número, de edições anuais, cópias distribuídas, qualidade técnica, etc. – não pode subestimar-se, no entanto, o papel de que foi investido pelo SPN/SNI quando se avalia a sua produção – 95 números – em função do número de longas-metragens nacionais produzidas entre 1938 e 1951 – apenas 57. (Piçarra, 2006, p. 190).

A produção do *Jornal Português* cessou em 1951, altura em que António Ferro deixou de dirigir o Secretariado Nacional de Informação (Piçarra, 2015, p. 11). Era já no âmbito do SNI que, a partir de 1953, passava a ser produzida a revista *Imagens de Portugal*, que exibiu, até 1970, 449 números (Matos-Cruz, 1989; Novoa Fernández, 2019, p. 103). De acordo com os registos de Matos-Cruz (1989) e informação disponibilizada pela Cinemateca Portuguesa (Cinemateca Portuguesa, 2018), a revista *Imagens de Portugal* teve três séries: na primeira começou por ter na SPAC a entidade produtora, ainda sob a direção de Lopes Ribeiro, na segunda, a partir de 1958, foi produzida pela empresa Doperfilme, agora sob a supervisão técnica de Perdigão Queiroga, na terceira, entre 1961 e 1970, passou a estar sob a alçada da Tobis Portuguesa. Seguindo as mesmas linhas que orientavam a produção do *Jornal Português*, mas conhecendo uma maior regularidade, a revista constituiu “um dos instrumentos mais sistemáticos de propaganda do Estado Novo” (Cinemateca Portuguesa, 2018).

Em Portugal, durante o regime salazarista-marcelista, a produção cinematográfica de atualidades nunca foi exclusivamente estatal. Assim, *Jornal Português* e *Imagens de Portugal* conviveram com inúmeros outros jornais e revistas cinematográficos. *Actualidades Portuguesas* (1917-1975); alguns jornais dos países então colonizados, como *Actualidades de Moçambique* (1955-1969) ou *Actualidades de Angola* (1957-1975);

Visor Noticiário Nacional de Cinema (1961-1975), outro dos mais reconhecidos jornais de atualidades do Estado Novo, do produtor e realizador Perdigão Queiroga; e ainda alguns, iniciados já depois da Revolução, que se mantiveram em exercício até aos anos 80, como foi o caso do *Cineforma-Magazine* (1978-1988) (Matos-Cruz, 1989, pp. 227-302; Martins F. C., 2013, pp. 616-617; Martins & Novoa Fernández, 2013, p. 2882), são exemplos da enorme variedade e longevidade da produção de jornais e revistas de atualidades em Portugal, um país com uma indústria cinematográfica pouco consistente.

2.2.3. Portugal e Espanha: aproximações e distâncias entre os dois lados da *irmandade*

No âmbito do seu estudo sobre as imagens de Espanha presentes nos noticiários cinematográficos portugueses, a investigadora Olivia Novoa Fernández (2019) estabelece uma análise comparativa entre os noticiários produzidos sob alçada do Estado. Reproduzimos alguns dos seus quadros comparativos pelo valor que têm na ilustração das características que aproximaram e distanciaram a produção de atualidades nos dois países. Novoa Fernández (2019) apresenta as semelhanças entre o *Jornal Português* e o noticiário do NO-DO, apontando que se tratam ambos de jornais de propaganda de sociabilização, por oposição à propaganda de combate que seria característica dos jornais de guerra, como havia sido o caso do *Noticiario Español*:

<i>Jornal Português</i> (1938-1951) y <i>Noticiario NO-DO</i> (1943-1981)
Control de la información a través de instancias encargadas de la propaganda.
Financiación apoyada y subvencionada por el Estado.
Predominancia del genero institucional.
Propaganda de socialización: transmisión, reafirmación de valores y desmovilización de la sociedad.

Quadro 1. Semelhanças entre o *Jornal Português* e o *Noticiário NO-DO* (Novoa Fernández, 2019, p. 101).

Por outro lado, a confrontação das características que distinguem os dois jornais cinematográficos elaborada pela investigadora permite observar o papel que cada um

dos órgãos detiveram nos regimes no seio dos quais foram desenvolvidos, que não deixa de ser, naturalmente, fruto do investimento de que foram alvo:

<i>Jornal Português</i> (1938-1951)	<i>Noticiário NO-DO</i> (1943-1981)
Sin exclusividad de producción.	Monopolio y exclusividad de producción.
Proyección no obligatoria.	Proyección obligatoria.
Actividad dentro de un organismo estatal de propaganda.	Producto emblemático de una entidad independiente para la cinematografía tutelada por otros organismos estatales.
Financiación a través de subvenciones y de otros ingresos sin control oficial (taquilla).	Financiación a través de subvenciones y de ingresos controlados oficialmente (taquilla).
Periodicidad irregular.	Periodicidad regular y varias ediciones.
Fórmula no comercial.	Formato comercial híbrido.
Asuntos nacionales.	Asuntos nacionales y extranjeros.
Menor presencia de asuntos típicos del formato comercial.	Asuntos variados propios del formato comercial (curiosidades y banalidades).
Imagen idealizada de Salazar representada en actos y figuras del Régimen.	Construcción del carisma de Franco a través de su imagen ejerciendo diferentes papeles.

Quadro 2. Diferenças entre o *Jornal Português* e o *Noticiário NO-DO* (Novoa Fernández, 2019, p. 101).

Como pudemos observar, na totalidade das suas edições, o noticiário NO-DO foi contemporâneo do *Jornal Português* e da revista *Imagens de Portugal*. Novoa Fernández (2019) também propõe um olhar comparativo em relação a este segundo título português:

<i>Noticiário NO-DO</i> (1943-1981) y <i>Imagens de Portugal</i> (1953-1970)
Control de la información a través de instancias encargadas de la propaganda.
Financiación apoyada y subvencionada por el estado.
Periodicidad regular.
Predominancia del género institucional.
Propaganda de socialización: transmisión, reafirmación de valores y desmovilización de la sociedad.

Quadro 3. Semelhanças entre o noticiário NO-DO e *Imagens de Portugal* (Novoa Fernández, 2019, p. 106).

No geral, não há diferenças substanciais entre o *Jornal Português* e *Imagens de Portugal*. Por outro lado, concordamos com Novoa Fernández (2019) quando aponta a maior regularidade de *Imagens de Portugal*, que caracteriza como estando a meio caminho entre o formato de noticiário e revista cinematográfica, em relação ao seu antecessor:

Noticiario NO-DO (1943-1981)	Imagens de Portugal (1953-1970)
Monopolio y exclusividad de producción.	Sin exclusividad de producción.
Proyección obligatoria.	Proyección no obligatoria.
Producto emblemático de una entidad y organismo independiente para la cinematografía tutelado por otros organismos estatales.	Actividad dentro de un organismo estatal que fue encargada a diferentes productoras privadas.
Periodicidad semanal.	Periodicidad quincenal.
Entre 1953 y 1970 produjo 939 números y 1648 ediciones.	449 números y por lo general una sola edición.
Formato comercial híbrido.	Fórmula no comercial.
Formato de noticiario. Formato híbrido entre la revista y el noticiario a partir del número 1344 de 1968.	Formato híbrido entre la revista y el noticiario.
Blanco y negro hasta el n.º 1343. Mixto (blanco y negro/ color) a partir del n.º 1344.	Blanco y negro, salvo excepciones.
Asuntos nacionales y extranjeros.	Asuntos nacionales.
Asuntos variados propios del formato comercial (curiosidades y banalidades).	Menor presencia de asuntos típicos del formato comercial.

Quadro 4. Diferenças entre o noticiário NO-DO e *Imagens de Portugal*. (Novoa Fernández, 2019, p. 107).

Para além do que os aproxima e distancia, na forma como utilizaram os jornais e revistas de atualidades como veículos da ideologia oficial dos seus regimes ditatoriais, Espanha e Portugal conheceram outras coincidências dignas de registo para o estudo destes meios. Uma dessas coincidências foi a introdução tardia da televisão – em Espanha, a então *Televisión Española* (TVE) iniciou as suas emissões regulares em 1956, em Portugal as emissões experimentais da *Radiotelevisão Portuguesa* (RTP) tiveram início em 1956 e as regulares em 1957. O caminho já percorrido permite-nos constatar que não se trata de uma coincidência inusitada. Ademais das questões técnicas, um e

outro país tiveram as suas razões políticas por detrás deste atraso. Na sua génese, a TVE e a RTP surgiram como televisões do regime, para utilizar a expressão de Bustamante (2013, p. 37).

Em Portugal, durante todo o Estado Novo, a televisão esteve sujeita ao apertado controlo político e ideológico a que estiveram subjugados todos os outros media. Ainda assim, muito por conta do perfil pessoal e governativo de Salazar, não terá havido desde logo “um aproveitamento de carácter declaradamente propagandístico, de uma ideologia – do regime e do seu ditador -, através do culto da imagem ou, num âmbito mais geral, mesmo do culto da personalidade” (Cádima, 1996a, p. 37). A censura sobre a televisão e também o seu carácter propagandístico, sobretudo através do Telejornal³¹, ao qual se acrescentariam rubricas de opinião, endureceriam no período imediatamente anterior, em que o “regime, como que sentia o império colonial a escorregar-lhe por entre os dedos das mãos” (Cádima, 1996a, p. 57), e ulterior ao início da Guerra Colonial portuguesa, a partir de 1961. Em todo o caso, seria pelas mãos de Marcello Caetano, desde o início muito mais entusiasta e “dinamizador, quer do ponto de vista jurídico, quer do ponto de vista político” (Cádima, 1996a, p. 222) da televisão, que esta seria mais diretamente instrumentalizada³². Muito antes de se tornar, ele próprio, Presidente do Conselho, Marcello Caetano, que era ministro da Presidência e interino das Comunicações aquando da assinatura do contrato de concessão da RTP, afirmava: “A televisão é um instrumento de acção, benéfico ou maléfico, consoante o critério que presidir à sua utilização. O Governo espera que os dirigentes do novo serviço público saibam fazer desse um instrumento, um meio de elevação moral e cultural do povo português” (Cádima, 1996a, p. 29). No fundo, como refere Cádima (1996a), a informação televisiva “foi explicitamente para Marcello Caetano o que o Secretariado da Propaganda Nacional, mais do que a própria televisão havia sido em tempos para Salazar – um «instrumento»” (p. 394) e essa foi uma marca dos seus anos de governação, entre 1966 e 1974.

³¹O Telejornal, tal como existiu até ao final do Estado Novo, foi apresentado a 19 de outubro de 1959 (Cádima, 1996a, p. 51).

³²A rubrica *Conversas em família*, que Marcello Caetano conduzia na RTP a partir de 1969, é um exemplo dessa instrumentalização mais direta da televisão (Cádima, 1996a, p. 224).

De Espanha, Bustamante (2013) dá conta de que a TVE, cujas primeiras reportagens versavam grandes acontecimentos do regime, nasceu como órgão da administração central do Estado, sem personalidade jurídica e sujeita a um rigoroso controlo do seu funcionamento, para além de apertada censura (p. 41). Bustamante (2013) relata que à medida que se foi tornando um meio mais poderoso e mais “hegemónico en los usos comunicativos y de ocio de la sociedad española” (Bustamante, 2013, p. 47), a televisão espanhola “fue buscada de forma sistemática por el régimen en una larga serie de medidas, entre las que se resalta la campaña de los «teleclubs», objeto de un auténtico plan del Ministerio de Información y Turismo” (pp. 47-48). Por outro lado, a partir da criação do segundo canal desenvolvia-se uma política de produção própria, que visava, entre os seus objetivos, a exportação. Em termos gerais, a TVE teve uma função muito mais lúdica do que educativa ou cultural, característica que a distinguia um pouco das suas congéneres europeias (Bustamante, 2013, p. 51) e que sugere que a sua utilização assentaria numa estratégia de projeção do regime no plano externo e no escapismo interno. Para Bustamante (2013), nunca tendo chegado a fazer parte da esfera pública nem tendo sido utilizada para “consolidar una cultura nacional al alcance de toda la nación”, a televisão pública española “se organizó cuatro décadas como una rama del aparato del Estado y, progresivamente desde los años sesenta, como brazo propagandístico fundamental” (p. 64).

Segundo Palacio (2006, p. 315), critérios da história política têm presidido a alguma periodização da história da televisão. Não serão os únicos adequados para compreender a evolução de uma estação pública como a RTVE, de acordo com o investigador, e, neste caso, não deixa de ser pertinente observar o ajuste que foi acontecendo em relação à função desempenhada pelos jornais e revistas de atualidades à medida que a televisão foi ganhando peso como instrumento dos regimes³³ e, depois, quando eles cessaram.

³³Em termos de periodização da televisão, podemos também evocar a reflexão de Casetti e Odin (1990) a partir dos conceitos de Umberto Eco (1985) de paleo e neo-televisão. Entendendo estas etapas como dois modelos teóricos, como sugerem Casetti e Odin (1990, p. 9), podemos compreender como a paleo-televisão, correspondente ao período da introdução do serviço público na maioria dos países europeus, se constitui como “instituição”, mais ou menos próxima do poder, que se funda num contrato de

Rodríguez Martínez (1999) afirma que o final do NO-DO começou com a televisão (p. 100). O investigador relata que no início a televisão não colocou qualquer ameaça ao organismo, “que gozaba de todos los apoyos oficiales” (p. 100). Aos poucos, porém, à luz de mudanças políticas ocorridas, o NO-DO ia perdendo esses apoios. Pelas mãos do ministro Manuel Fraga, punha-se em marcha um projeto para a sua anexação à televisão (p. 101)³⁴. No fundo, como observa Rodríguez Martínez (1999), a “vida de NO-DO corre pareja a la vida de Franco, y cuando sus presencias escasean, el documental oficial debe llenar los vacíos con noticias folclóricas o curiosas, y abundan los reportajes monográficos de los temas más variados” (p. 104). Em 1968 a sua designação seria alterada para *Revista Cinematográfica Española* (Rodríguez Martínez, 1999, p. 104), seguindo o destino de muitos dos seus congéneres internacionais. A intenção era produzir, no seio do NO-DO, uma revista cinematográfica e documentários que, libertos do tratamento noticioso da atualidade, que passaria a caber à televisão, resumir-se-iam a uma das suas funções primordiais, a de “educação popular” (p. 108). Mas este formato acabou por não vingar. Em 1975, pouco tempo antes da morte de Franco, uma disposição do Ministério de Informação e Turismo determinava o fim da sua obrigatoriedade (Rodríguez Martínez, 1999, p. 104) e abria caminho para que, cinco anos mais tarde, fosse extinto (p. 116).

Em Portugal, como tivemos oportunidade de observar, já só houve coexistência entre a televisão e a revista *Imagens do Portugal*, cujo âmbito já se distanciava do que seria o campo de atuação da televisão. O que podemos notar, a partir da consulta dos registos de Matos-Cruz (1989), é que no final dos anos 50 a produção e exibição de atualidades em Portugal era francamente menor do que nas décadas anteriores. A título de exemplo, entre 1956 e 1960, altura do arranque das emissões regulares da RTP, para além de *Imagens de Portugal*, apenas têm expressividade, em termos de números produzidos, *Actualidades de Moçambique*, *Actualidades Militares* e *Actualidades de Angola*. A situação voltaria a alterar-se ao longo dos anos 70. Mas ainda antes, em 1961,

comunicação pedagógica e numa clara “séparation et la hiérarchisation des rôles” entre o emissor e a sua “grande classe” (p. 10).

³⁴O NO-DO passa a estar sob a dependência da Dirección General de Radiodifusión y Televisión em 1968 (Tranche & Sánchez-Biosca, 2006, p. 55).

começavam as exibições do *Visor*, que existiria até 1975, já depois da Revolução de 25 de Abril de 1974, altura em que os estúdios onde era produzido seriam ocupados.

À saída das ditaduras, os destinos que os jornais cinematográficos estatais iriam conhecer era muito influenciado pelo próprio contexto político em que se dava a mudança de regime. Como refere Manuel Loff (2015):

Ao contrário da democracia espanhola, surgida a partir de um processo complexo de transição pactuada, no qual «los dirigentes políticos acordaron no utilizar el pasado como arma arrojadiza, ya que ello era considerado incompatible con el objetivo de establecer en España un régimen democrático estable y duradero»³⁵, a democracia portuguesa que nasce em 1974 (ainda que muitos a descrevam como nascida em 1976, ou até mesmo só em 1982...) está política, histórica e institucionalmente enraizada na rejeição do Estado Novo. (Loff, Piedade, & Soutelo, 2015, p. 23).

Matud Juristo (2009) faz notar que se trata de “un lugar común citar al NO-DO para referirse al franquismo. Pero muchas veces se olvida que esa productora prolongó su actividad durante los primeros años del nuevo régimen democrático, hasta su extinción en 1981” (p. 36). E se é um facto que a sua extinção não é exatamente coincidente com o fim do regime, a verdade é que o NO-DO era uma reconhecida Entidade do franquismo e com a transição, como todas as suas estruturas e instrumentos, tinha muito poucas hipóteses de sobreviver, a não ser em circunstâncias muito específicas. Acerca desse contexto, Tranche e Sánchez-Biosca (2006) observam:

Salvando las distancias la aniquilación de NO-DO llevó un camino paralelo al de la Prensa el Movimiento. La cadena de periódicos, revistas y emisoras de radio controladas por el Movimiento sufrió una tortuosa agonía durante la Transición hasta que con el primer gobierno socialista fue liquidada en subasta. Nadie parecía interesado en salvar unos medios de comunicación estigmatizados por su origen franquista. (...) Entonces no se logró adaptar el Organismo a las necesidades

³⁵O autor cita Paloma Aguilar (2008, p. 26).

comunicativas y educativas de la España democrática”. (Tranche & Sánchez-Biosca, 2006, p. 71)³⁶.

A extinção do NO-DO e a sua passagem a arquivo foram, no espírito da transição espanhola, fruto de algumas negociações. Mas, apesar dos debates em torno da sua tutela, havia um consenso em relação à importância de converter o seu centro de produção no “archivo filmográfico de materiales documentales más importante del país” (Tranche & Sánchez-Biosca, 2006, p. 73). As instalações e os recursos técnicos e humanos do NO-DO ficavam integrados na RTVE. O material de arquivo cinematográfico, no seu todo, era integrado, a partir de 1982, nos fundos da Filmoteca Española, sob a designação de Archivo Histórico NO-DO, para acesso público a todos os cidadãos (Tranche & Sánchez-Biosca, 2006, pp. 73-74).

Em Portugal também não há uma coincidência efetiva entre a extinção da produção de atualidades cinematográficas e o final da ditadura. Em primeiro lugar, porque a sua produção com participação estatal já havia cessado em 1970, com o final de *Imagens de Portugal*; depois, porque a produção privada se manteve durante o período pós-revolucionário, como tivemos oportunidade de observar, o *Visor*, de Perdigão Queiroga, é disso exemplo; em terceiro lugar porque, na sequência da Revolução, o *Jornal Cinematográfico Nacional*, nosso objeto de estudo central, será produzido sob alçada do Estado. No caso da Revolução portuguesa, como nos mostra a investigação, os meios de comunicação do anterior regime foram mais frequentemente ocupados pelas novas forças políticas e movimentos de trabalhadores: “Estava em causa a definição do tipo de regime a implementar em Portugal e os média afiguravam-se como uma peça fundamental para as diversas forças em presença para chegarem à opinião pública” (Gomes, 2013, p. 230).

2.3. Atualidades, política e cinema: vanguardas e alternativas

Prometo obtener por todos los medios un desfile de los kinoks en la Plaza Roja el día en que los futuristas saquen el primer número de las radio-actualidades montadas. No se trata de actualidades «Pathé» o «Gaumont» (actualidades

³⁶Também em Novoa Fernández e Martins (2016, p. 99).

periodísticas), ni siquiera de *Kinopravda* (actualidades políticas), sino de auténticas actualidades kinoks, de amplio horizonte vertiginoso hecho de acontecimientos visuales descifrados por la cámara, fragmentos de auténtica energía (hago una diferencia con respecto a la del teatro) reunidos en los intervalos en una suma acumuladora. Esta estructura de la obra cinematográfica permite desarrollar cualquier tema, sea este cómico, trágico, de trucaje o cualquier otro. Todo radica en esta o aquella yuxtaposición de situaciones visuales, todo radica en los intervalos. (Vertov, 1973 [1923], pp. 20-30).

Num artigo em que se debruça sobre o recurso ao formato dos *newsreels* para a representação de acontecimentos políticos contemporâneos, como os ligados aos movimentos Occupy Wall Street e 15-M, Raquel Schefer (2016) defende que o *newsreel* é uma das mais importantes, constantes, e também “transhistóricas e cosmopolitas”, “formas fílmicas” na história do cinema (p. 63). Segundo a investigadora, se é possível notar a sua prevalência sobretudo na primeira metade do século XX, quando a sua natureza era marcadamente informativa, o seu formato padronizado e a sua produção e exibição internacionais, o facto é que os *newsreels* foram “persistiendo en la segunda mitad del siglo, especialmente a través de su desestructuración por parte de las vanguardias (WOLLEN, 1975) estéticas (Jonas Mekas) y políticas (los ciné-tracts de Jean-Luc Godard, el Grupo Dziga Vertov, entre otros ejemplos)” (Schefer, 2016, p. 62). No seu texto, Schefer (2016), que tem na dinâmica “estructuración” - “desestructuración”, proposta por Georg Lukács (p. 63), um ponto de partida, propõe abordar os “momentos de desestruturación” das atualidades cinematográficas, e a sua abordagem, cruzada com outras fontes às quais também lançamos o nosso olhar, serve-nos de guia para a compreensão de alguns contextos alternativos em que os *newsreels* foram, e continuam a ser, criados e exibidos.

Schefer (2016) defende que estes “momentos de desestruturación” têm em comum o facto de coincidirem com “acontecimientos políticos excepcionales, como por ejemplo la Revolución Soviética, la Revolución Cubana, la recesión generalizada de la economía capitalista a partir de 1974 (MANDEL, 1974) y las formas contemporáneas de insurrección” (p. 69). A investigadora encontra nestes momentos, que sempre vão acontecendo, marcas da aptidão do cinema tanto para representar a realidade como

para transformá-la. No fundo, os exemplos que Schefer (2016) analisa constituem, a seu ver, “representaciones fílmicas que no solo representan la ‘realidad’, sino que también transforman productivamente la historia del *newsreel*, la historia del cine, y la historia en general” (p. 70). Nesta perspetiva, o cinema político não se constitui apenas como um veículo, mas sim “implica siempre innovación formal” (p. 70). E isso pressupõe, segundo a investigadora (2016), um “cortocircuito a toda oposición binaria y tosca entre el cine político y el cine de vanguardia/ experimental” (p. 70).

2.3.1. Uma “*cine-fábrica de factos*”

Schefer (2016) destaca as atualidades produzidas por Dziga Vertov como um primeiro momento histórico de desestruturação dos jornais cinematográficos, um primeiro caminho nas relações entre “experimentación formal” e “contenido político” (p. 64). Segundo a investigadora: “A partir de ese momento, el *newsreel*, en su forma no dominante, combinaría una poderosa innovación – hasta el punto de desnaturalizar el medio cinematográfico – con el compromiso político” (2016, p. 64).

No sentido de uma contextualização do cinema de Vertov, podemos recorrer a João Mário Grilo (2010), que aponta três aspetos comuns à nova concepção de cinema em que o realizador se integrava, ao lado de outros realizadores soviéticos do seu tempo: um “compromisso político com as necessidades do projecto revolucionário que elegeu o cinema como a sua principal máquina de propaganda e de agitação”, um “questionamento teórico e sistemático da prática cinematográfica”, aspecto comum a outros “campos estéticos”, e um “desejo de passar o cinema, de uma ordem da representação para uma ordem da significação e do discurso [...], que fez da montagem o elemento aglutinador das maiores homogeneidades e potenciador de um trabalho sobre um sentido novo, aberto, livre” (p. 85).

Aquando da celebração do vigésimo aniversário do cinema soviético³⁷, em 1939, Vertov (1973) apresentava a sua defesa dos filmes de atualidades – a reivindicação do

³⁷Georges Sadoul (1963) regista esta data da génese do cinema soviético de 27 de agosto de 1919, dia em que Lenine firmou a nacionalização do “antigo cinema tzarista” (p. 168). O historiador refere que terá sido sobretudo a partir de 1922, com a frase de Lenine: “De todas as artes, o cinema, para nós, a mais importante”, que a produção cinematográfica soviética conheceu a sua explosão (p. 169), embora os

seu lugar na história desse cinema que tinha, na sua gênese, as “experiencias realizadas en el terreno del film de actualidades” (p. 134) – insurgindo-se contra as posições que os desconsideravam perante o filme “«artístico»” (p. 133). O *cine-olho* de Vertov tem na sua essência, como sabemos, essa demarcação do filme *não interpretado* face ao filme *interpretado*, de atores, ou artístico (Vertov, 1973, p. 68). A este propósito, recuperamos as linhas que o realizador escrevia, anos antes, num outro conhecido artigo, publicado no jornal *Pravda*, a 24 de julho de 1926:

Nuestro punto de vista es el siguiente: Paralelamente a la cine-fábrica unificada de las gesticulaciones (reunión de todas las formas de trabajos cine-teatrales, de Sabinski a Eisenstein), hay que crear: *Una cine-fabrica de hechos*. (Reunión de todas las formas de *cine-ojo*, desde las actualidades-relámpago corrientes a los films científicos, desde los *Kinopravda* temáticos a las cine-incursiones patético-revolucionárias). [...] (Vertov, 1973, p. 70).

Vejo, com a câmara, *escrevo*, através do registo na película, *organizo* pela montagem – era no método do *cine-olho*, que Vertov (1973) afirmava tratar-se de um “método de estudio científico-experimental del mundo visible” (p. 98), que residia a sua distanciação em relação a outros realizadores como Pudovkin ou Eisenstein³⁸. E esse método era, no fundo, uma ampliação da experiência que Vertov trazia dos jornais de atualidades³⁹. Como refere Grilo (2010), “para Eisenstein a dialéctica está atrás da câmara, para Vertov, à frente dela. Para um, a mise en scène e a sua arquitectura, para outro, a actualidade, ‘A vida de improviso’ e a força destrutora da realidade” (p 104). No “resumo” que fazia do “a.b.c.” dos kinoks (1973 [1929]), Vertov declarava:

Portanto, el «Cine-ojo» no es solamente el nombre de un grupo de cineastas. No solamente de un film (*Cine-ojo* o *La Vida de improvisto*). Y no solamente una

anos anteriores, nomeadamente os da Guerra Civil, tenham constituído uma procedência para alguns aspetos, e imagens, deste cinema. Thompson e Bordwell (1994) também referem esta declaração de Lenine - que se relacionava com a sua perspectiva de que deveria haver um equilíbrio entre entretenimento e educação nos programas de cinema - quando descrevem as circunstâncias pelas quais o cinema soviético, que, nos seus primeiros anos, se fazia sobretudo de “newsreels and *agitki*, brief propaganda films with simple pro-Soviet messages” (p 131), só veio a ganhar uma maior atenção e a recuperar da sua situação precária a partir de 1922 (pp. 132-133).

³⁸Thompson e Bordwell (1994) comentam que “Vertov was far more radical. A committed Constructivist, he emphasized the social utility of documentary film” (p. 140).

³⁹Também em Nichols (2005, p. 183).

determinada corriente del autodenominado «arte» (de izquierda o de derecha). El «Cine-ojo» constituye un movimiento que se intensifica incesantemente, en favor de la acción por los hechos contra la acción por la ficción, por fuerte que pueda ser la impresión que produzca esta última. (Vertov, 1973, p. 98).

Num outro artigo, também publicado em 1939 (1973), o realizador narrava as circunstâncias em que havia iniciado o seu trabalho nos jornais de atualidades *Kino Nedelia*, em 1918^{40 41}, e *Kino-Pravda*⁴², no início de 1922 (pp. 137-138). Segundo Mackay (2018), embora seja muito difícil escriturar a autoria de Vertov nas edições do *Kino-Nedelia*⁴³, certo é que é possível encontrar neste noticiário algumas características fundamentais do cinema soviético de não ficção, do caráter coletivo da sua produção às estratégias de organização narrativa e não narrativa do material fílmico, das técnicas de agitação utilizadas à percepção do valor que o noticiário teria como arquivo histórico e, ao mesmo tempo, como fonte para outros filmes (p. 120).

Mackay (2018) observa, por exemplo, que o recurso à agitação, que se tornou num traço do cinema de Vertov sobretudo a partir dos anos 20, advém desse seu trabalho nos jornais filmados (p. 129). Refere o investigador:

His films of the 1920s became laboratories for experimentation with agitational strategies, involving intertitles (sometimes graphically dynamized in remarkable ways), cited speech, images of posters and shouting mouths, and much else besides. Indeed, it might be argued that the most politically tendentious features of Vertov's work – these explicit efforts to startle, to provoke, to motivate, deriving

⁴⁰Mackay (2018) comenta que por esta altura, perante a perda de patronos, por conta da Grande Purga dos anos 30, Vertov via-se na necessidade de reclamar para si a autoria do *Kino-Nedelia*, noticiário que tinha antes desconsiderado “as ‘primitive’, as little more than pre-revolutionary” (MacKay, 2018, p. 123). Mesmo assim, segundo o investigador, muitos dos filmes posteriores de Vertov recorrem a imagens deste primeiro noticiário (pp. 123-124).

⁴¹Entre 1918 e 1919, foram produzidos 43 números do *Kino-Nedelia*, abordando uma média de 5 a 7 tópicos diferentes (Austrian Film Museum, s.d.). De acordo com informação do Austrian Film Museum, Vertov começou por desempenhar funções de secretariado e acabou por dirigir este noticiário leninista.

⁴²Entre 1922 e 1925 terão sido exibidos 23 números do *Kino-Pravda*, embora com poucas cópias e de forma muito irregular (Austrian Film Museum, s.d.).

⁴³Mackay (2018) escreve: “Given that a number of gifted and experienced people worked on the newsreel, including several who had made pre-revolutionary films, there is no need to imagine that the virtues of *Kino-Nedelia* – of which there are many, as we will see – were all due to Dziga Vertov” (p. 120). O investigador nota, em particular, a crescente relevância dada aos operadores de câmara destes *newsreels*, que conheceram especial popularidade no início dos anos 30.

directly from early newsreel practice—were at times the most experimental or ‘formalist’, in the way they drew attention to themselves and broke up the expected unity of the filmic text. (MacKay, 2018, pp. 129-130)

A partir da sua análise do *Kino-Nedelia*, cujas edições cobriram o período da Guerra Civil, que se sucedeu à Revolução de Outubro, MacKay (2018) dá conta de diferentes intencionalidades e circunstâncias na utilização das imagens recolhidas, na perspetiva de um arquivo de recursos fílmicos (p. 132). O investigador assinala que o próprio Vertov continuou a recorrer a imagens deste jornal em filmes posteriores, como foi o caso de *History of the Civil War* (1921). Para MacKay (2018):

Thus, *Kino-Nedelia's* history involves a complex set of processes and procedures wrought upon filmed footage, including selection, extraction, compression, rearrangement, restoration, reuse and sometimes suppression. It is plain enough that these processes should also be regarded as decisions concerning whether or not, to whom, and in what context images will be *made visible*. (MacKay, 2018, p. 133).

Schefer (2016), por seu turno, destaca o contributo de Vertov para o desenvolvimento da apropriação do material de arquivo como forma fílmica, prática que não deixava de ser corrente no cinema soviético (p. 64) e nos seus filmes de montagem⁴⁴. O seu trabalho no *Kino-Pravda* propunha, através da montagem, reconstruir a “vida quotidiana”, criando uma “nova ordem”, como refere Schefer recorrendo a Nichols (pp. 63-64). Sobre as edições do *Kino-Pravda*, que defendia não se tratar de um jornal cinematográfico convencional, o próprio Vertov (1973) apontava como cada número divergia dos anteriores, fosse no método de narração, através da montagem, fosse na rodagem, ou mesmo no recurso aos títulos:

El *Kinopravda* se esforzaba en decir la verdad por medio de expresiones cinematográficas. En este laboratorio, único en su genero, el alfabeto del lenguaje

⁴⁴A este propósito, Sadoul (1963) refere que, embora não tenha tido muitos discípulos diretos, Vertov deu o seu contributo à criação de “filmes de arquivos” (p. 171). O historiador dá o exemplo, que Schefer (2016) também evoca, do trabalho de Esther Choub/ Esfir Shub, que recorria a atualidades da Rússia czarista e revolucionária para construir os seus “filmes de montagem” (p. 171).

cinematográfico empezaba a formarse lenta, obstinadamente. [...] No teníamos a nadie para instruirnos. Avanzábamos por un camino virgen. Inventando y experimentando, escribíamos en cine-imágenes, ahora editoriales, ahora folletines, cine-reportajes, cine-poesías. Nos esforzábamos en justificar por todos los medios la confianza del camarada Lenin hacia las cine-actualidades: «La producción de nuevos films, penetrados por las ideas del comunismo y reflejando la realidad soviética, debe empezar por las actualidades». (Vertov, 1973, p. 139).

Ao renunciar à continuidade formal e cronológica, segundo Schefer (2016), Vertov propunha uma “representación poética de la «realidad»” (p. 64). Para a investigadora, a problematização que o realizador fazia da relação entre cinema e realidade está na intersecção entre “dos concepciones de la producción estética: una, que, siguiendo el proyecto de la estética marxista, considera el arte como reflejo de la realidad; la otra, que reconoce sus resultados en el campo social y en la esfera estética, incluyendo en términos de *mimêsis* transformadora” (Schefer, 2016, p. 64).

Num artigo intitulado a *Revolução Permanente de Dziga Vertov*, François Albera (2019) assinala, simultaneamente, o legado e a atualidade do cinema do realizador:

Suas convicções são, de fato, ligadas a questões *políticas*, no sentido mais profundo do termo: o de “fazer ver”, o de mudar a percepção de mundo dos espectadores, ensiná-los a ver, a desenvolver uma visão ativa que seja capaz de sustentar uma relação com o outro – de solidariedade, de compreensão, de copertencimento a uma sociedade que quer ser o motor de sua própria história. Ensinar a ver para mudar o mundo. Cada vez que a pressão dos acontecimentos exige, o cinema documentário (no mais das vezes, militante) reencontra uma pequena parte de suas exigências e a referência a Vertov revém: na crise econômica de 1929 na Europa (Ivens, Stork), nos Estados Unidos (Hurwitz, Strand, Lorentz), nas guerras de liberação pós-1945 e nas lutas anti-imperialistas (Ivens novamente, Vautier, de Antonio, Alvarez), em 1968 (Godard, Marker, Kramer), nos anos 1970-2000 entre contracultura e lutas urbanas (Van der Keuken, Farocki), nas lutas de liberação (o coletivo sírio Abunaddara)... (Albera, 2019, pp. 23-24).

À luz destes pontos de vista, ganha contornos mais definidos a perspectiva de que os filmes de atualidades têm (sobre)vivido, enquanto forma fílmica, tanto mais quando

se têm aberto para lá das suas características mais convencionais, que poderiam ajudar a defini-los como um género informativo, ou mesmo propagandístico, mas que os encerraram na condição de mero veículo, um veículo que acabou por perder a sua relevância; tanto mais quanto se têm libertado dessa condição de mero registo ou comentário da realidade atual, para uma ação sobre ela.

2.3.2. “Cinema descolonizado”

Na sua proposta para a história dos “momentos de desestruturação do *newsreel*” (p. 64), Schefer (2016) também aborda as atualidades produzidas pelo Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), organismo criado em 1959, na sequência da Revolução Cubana. Resultado daquela que é vista como a primeira ação oficial da nova política cultural (Johnson, 2013, p. 3), as “líneas programáticas” do ICAIC assentavam tanto numa concepção do cinema como importante meio de expressão artística como também enquanto eficaz veículo de educação e propaganda (Schefer, 2016, p. 64). O *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, um desses veículos, começou a ser produzido em 1960. Hoje inscrito na lista da UNESCO de registos da *Memória do Mundo* (UNESCO, s.d.)⁴⁵, o *Noticiero ICAIC Latinoamericano* teve, até 1990, 1490 edições (INA.fr, s.d.). Para Schefer (2016), também neste noticiário podemos encontrar “la tensión productiva entre el compromiso político y la experimentación formal” (p. 64).

Mariana Johnson (2013) destaca o papel do realizador Santiago Álvarez⁴⁶, diretor do *Noticiero ICAIC Latinoamericano* durante 30 anos, na abordagem estética e política deste jornal. A investigadora relata:

⁴⁵Ao lado de outros registos fílmicos de valor incontestável, como os noticiários e fotografias do *Instituto Nazionale LUCE*, integrados desde 2013, ou os filmes *Lumière*, desde 2005. Na ficha de inscrição do ICAIC no sítio da UNESCO consta a seguinte informação: “Documentary heritage submitted by Cuba and recommended for inclusion in the Memory of the World Register in 2009. The ICAIC Latin-American Newsreels were produced weekly from 1960 to 1990, and represents a unique historical document depicting events such as world's growing bipolarisation, the independence wars of African colonies and popular uprisings. These newsreels are of far more than local significance, although even as a record of the Cuban political process they deserve a place in the world's memory as the most comprehensive record of the history of the Cuban Revolution” (UNESCO, s.d.).

⁴⁶Autor de *Now!* (1956) (Álvarez, 1965) e também de *El milagro de la tierra morena* (1975), realizado para o *Noticiero* na sequência da Revolução de 25 de Abril de 1974 (1975), entre outros dos seus reconhecidos filmes.

Throughout his work – features and newsreels alike – Álvarez remained faithful to, and largely helped to define, a Latin American revolutionary aesthetic: formally experimental, politically anti-imperialist, and passionate about the dynamic relationship between cinema and its spectators. Along with this sensibility came a certain cultivated disdain for the idea of film as cultural artifact. For Álvarez, a revolutionary filmmaker worked in the present tense. “I do not believe in films for posterity,” he once said. “I make an urgent cinema.”⁴⁷ (Johnson, 2013, pp. 1-2).

Johnson (2013) refere que ainda que o governo cubano tivesse procedido à nacionalização de algumas empresas privadas de produção de atualidades, as condições em que o *Noticiero* começou a ser produzido eram muito limitadas. Muito por conta das suas limitações, “the newsreel division became a kind of film laboratory, the result of which is a uniquely innovative and stylistically diverse body of work” (p. 3). A investigadora aponta, por exemplo, o recurso à montagem “agit-prop”, ou a experimentação a partir de imagens encontradas⁴⁸, “techniques that would mature in films such as *Now* and *LBJ*”, no entanto, sublinha, “Álvarez and his newsreel team embraced any and every formal technique, including observational reportage and even voice-of-God narration” (Johnson, 2013, p. 3).

Recuperando algum do trabalho de análise sobre este noticiário, Johnson (2013) faz notar como ele tem sido apontado como divergente dos modelos dos *newsreels* comerciais, e muito devido às características que o seu diretor lhe imprimiu, no seu “self-proclaimed dislike of objectivity, his avoidance of didactic commentary, and his experimental use of image and graphics in the service of political argument” (p. 4). No mesmo sentido, Schefer (2016) regista como o próprio Álvarez tinha por intenção um formato que constituísse uma alternativa aos modelos dominantes de atualidades cinematográficas (p. 65). No fundo, de acordo com a investigadora, o que o ICAC propunha era uma revisão da história e da atualidade que, ao mesmo tempo, transgredisse os cânones (Schefer, 2016, p. 65) dessa representação.

⁴⁷Perante a posição do realizador, a investigadora (2013) encontra alguma ironia na integração da coleção do *Noticiero* na listagem da UNESCO de “património mundial” já indicada (p. 2).

⁴⁸“Found-footage” como composição ou colagem feita a partir de materiais fílmicos encontrados ou recuperados de outras utilizações.

Para Johnson (2013), embora as suas edições possuam muitas características que as aproximam das abordagens do cinema soviético, principalmente o de Vertov (p. 4), pela enorme diversidade estilística que apresenta, o *Noticiero* não deve ser caracterizado apenas por uma herança soviética. A investigadora assinala, por outro lado, o facto de as atualidades do ICAIC oferecerem um olhar sobre os acontecimentos ocorridos em Cuba e no mundo através de um ponto de vista do Terceiro Mundo, anticolonialista e revolucionário, não se limitando a reportar acontecimentos, mas sim a propor uma sua interpretação, característica que, segundo o realizador Jorge Fraga, cujas palavras a investigadora recupera, as distinguia dos outros noticiários, (p. 5). “This is why ICAIC’s national newsreel took the moniker of *Latinoamericano* as opposed to *Cubano*. The name did not denote a special offshoot dedicated to wider Latin American issues; it was intended to express Cuba’s continental solidarity”, observa (Johnson, 2013, p. 5). Schefer (2016), por seu turno, aponta que, para além de uma genealogia do cinema soviético que se possa traçar para o Noticiero ICAIC Latinoamericano, há que ter em conta que o seu desenvolvimento integra uma nova estrutura e também uma nova estética “latinoamericana y tricontinental” (p. 66). Para Schefer (2016), neste momento os *newsreels* assumem-se mais como propulsores de uma “lógica emancipadora político-estética” do que como meros veículos de propaganda (p. 66); ainda que, naturalmente, não deixassem de desempenhar essa função, como refere Johnson (2013): “They frequently depicted official governmental and military expeditions, many of which were international in scope; they served, as well, to disseminate Castro’s speeches” (p. 6).

À luz do movimento do Terceiro Cinema, os filmes de atualidades produzidos pelo ICAIC materializam, segundo Schefer (2016), um dos seus principais conceitos, o de cinema imperfeito, proposto pelo realizador Julio García Espinosa, um dos fundadores do ICAIC (p. 64) (Espinosa, 2010). Refere a investigadora:

En línea con las concepciones de otros cineastas latinoamericanos, como Rocha (los conceptos de “estética de la violencia” y “estética del hambre”, desarrollados en 1965 en su manifiesto *Estética da Fome* [*Estética del Hambre*], que es citado en el artículo [ROCHA, 2015], Ruy Guerra (la noción de “estética de la posibilidad” [GUERRA, 2011]) u Octavio Getino y Fernando “Pino” Solanas (“Tercer Cine” y

“Cine Liberación” [GETINO y SOLANAS, 2015]), García Espinosa defende que la estética de la imperfección no solo sería un medio para conseguir un cine descolonizado y no-dominante (GRAMSCI, 2012; ALTHUSSER, 1973) –afirmando las especificidades de la cultura cubana y latinoamericana–, sino que también constituiría una nueva poética del cine, definida como una «poética “interesada” [sic]» (1979: 25). (Schefer, 2016, pp. 64-65).

O manifesto dos realizadores argentinos Octavio Getino e Fernando Solanas *Hacia un Tercer Cine*, datado de 1969 (Getino & Solanas, 2010), aqui identificado por Schefer (2016), é outro dos textos teóricos⁴⁹ produzidos no âmbito do *Nuevo Cine Latinoamericano*. Algumas das suas passagens parecem particularmente pertinentes para contextualizar este movimento, e também para compreender a sua influência noutros movimentos que lhe foram contemporâneos⁵⁰, na perspetiva de uma reflexão sobre os propósitos do nosso próprio objeto de estudo, também ele nascido de uma Revolução:

“No puede existir un cine revolucionario antes de la revolución”; “el cine revolucionario sólo ha sido posible en países liberados”; “sin el respaldo del poder político revolucionario resultan imposibles un cine o un arte de la revolución”. El equívoco nacía del hecho de seguir abordando la realidad y el cine a través de la

⁴⁹Chanan (2014) observa que este manifesto, à semelhança de outros textos como o de Espinosa, não tinha em vista, na sua génese, uma reflexão teórica, embora tenham uma “teoria implícita”. O investigador destaca destes textos o facto de terem sido escritos por realizadores que reflectiam sobre a sua própria prática criativa, sobre os filmes que faziam e as condições em que os faziam (p. 16).

⁵⁰Schefer (2016) refere a colaboração do *Noticiero ICAIC Latinoamericano* na edificação de jornais cinematográficos de outros países geograficamente mais próximos, mas não só. A investigadora também aponta a formação que uma delegação do ICAIC deu em Maputo, na sequência da independência de Moçambique, a profissionais do cinema africanos, fazendo notar que a “estética de *Kuxa Kanema*, el programa nacional de *newsreel* mozambiqueño, estaba claramente influenciada por los *newsreels* del ICAIC” (p. 66). Schefer (2016) dá ainda conta da influência que o Novo Cinema Latinoamericano terá tido no Grupo Dziga Vertov, fundado por Godard e Gorin, ou nas cooperativas Cinequanon e Grupo Zero, criadas em Portugal após a Revolução de Abril (p. 66). Johnson (2013), por seu turno, assinala a colaboração de Santiago Álvarez com Joris Ivens e Cris Marker, tornando-se uma inspiração para os realizadores do Maio de 68: “Jean-Luc Godard regarded Álvarez as the world’s most talented editor and dedicated the second chapter of his *lm Histoire(s) du cinema* (1988) to him” (p. 7). No que respeita ao manifesto de Getino e Solanas, Chanan (2014) aponta que a classificação dos três cinemas proposta era mais “virtual” que geográfica, já que os próprios autores se referem a diversos exemplos, como os “*Newsreel groups* de Estados Unidos, el *cinogiornali* del movimiento estudiantil italiano, los *Etats Généraux* du Cinéma Français, los films de los movimientos estudiantiles británicos y japoneses, y los experimentos de Chris Marker en Francia con grupos de trabajadores a los que proveyó de cámaras 8mm e instrucción básica para su uso” (p. 17).

misma óptica con que los manejaba la burguesía. No se planteaban otros modelos de producción, distribución y exhibición que no fuesen los proporcionados por el cine americano porque se había llegado aun a través del cine a una diferenciación neta de la ideología y la política burguesas. Una política reformista traducida en el diálogo con el adversario, en la coexistencia, en la supeditación de las contradicciones nacionales o las contradicciones entre los bloques presuntamente únicos: la URSS y los Estados Unidos, y no puede alentar otra cosa que un cine destinado a insertarse en el sistema, cuanto más a ser el ala “progresista” del cine del sistema; a fin de cuentas condenado a esperar que el conflicto mundial se resuelva pacíficamente en favor del socialismo para cambiar entonces cualitativamente de signo. Las tentativas más audaces de aquellos que intentaron conquistar la fortaleza del cine oficial, terminaron, como bien dice Godard, “en quedar atrapados en el interior de la fortaleza”. (Getino & Solanas, 2010).

Na categorização que propõem dos três cinemas, o primeiro, de matriz industrial e comercial, protagonizado pelo mercado norte-americano, e o segundo, um cinema de “autor”, “de expressão”, ou “novo cinema”, os autores demarcam-se dessa imposição generalizada dos parâmetros do cinema de Hollywood, incluindo em algum desse “cinema de autor”:

III. Los modelos cinematográficos neocoloniales en Argentina. Primer y segundo cine [...] La inserción del cine en los modelos americanos, aunque sólo sea en el lenguaje, conduce a una adopción de ciertas formas de aquella ideología que dio como resultado ese lenguaje y no otro, esa concepción de la relación obra-espectador, y no otra. La apropiación mecanicista de un cine concebido como espectáculo, destinado a su difusión en grandes salas, con un tiempo de duración estandarizado, con estructuras herméticas que nacen, crecen y mueren dentro de la pantalla, además de satisfacer los intereses comerciales de los grupos productores, llevan también a la absorción de formas de la concepción burguesa de la existencia, que son la continuidad del arte ochocentista, del arte burgués: el hombre sólo es admitido como objeto consumidor y pasivo: antes que serle reconocida su capacidad para construir la historia, sólo se le admite leerla, contemplarla, escucharla, padecerla. [...] El cine americano impone, desde esta

filosofía, no sólo sus modelos de estructura y lenguaje, sino también modelos industriales, modelos comerciales, modelos técnicos. [...]

El segundo cine comenzó a generar sus propias estructuras: formas de distribución y canales propios de exhibición (en su mayoría cineclubes o cines de arte, etc.), como también ideólogos, críticos y revistas especializadas. Por otra parte generó también una equívoca ambición: la de aspirar a un desarrollo de estructuras propias que compitieran con las del primer cine, en una utópica aspiración de dominarla “gran fortaleza”. Esta tentativa reformista, típica manifestación del desarrollismo, expresada en el intento de desarrollar una industria del cine (independiente o pesada) como manera de salir del subdesarrollo cinematográfico, condujo a importantes capas del segundo cine a quedar mediatizadas por los condicionamientos ideológicos y económicos del propio sistema. Así ha nacido un cine abiertamente institucionalizado o presuntamente independiente, que el sistema necesita para decorar de “amplitud democrática” sus manifestaciones culturales.

[...] ¿Qué posibilidades de sobrevivencia existen en esta situación para una política reformista? ¿Qué posibilidades de desarrollo hay para un cine nuevo que queriendo mantenerse fiel a su tentativa de descolonización ve que las puertas de la “gran fortaleza” se le están cerrando? (Getino & Solanas, 2010).

Para Getino e Solanas (2010), o Terceiro Cinema constituía essa alternativa do cinema descolonizado, e da descolonização, um cinema vinculado à luta anti-imperialista, liberto de constrangimentos técnicos, e estéticos, um cinema de desconstrução de mitos e de (re)construção, assente na convicção da sua ação transformadora:

VII. - Cine-acción. No hay posibilidad de acceso al conocimiento de una realidad en tanto no exista una acción sobre esa realidad, en tanto no se realiza una acción tendiente a transformar, desde cada frente de lucha, la realidad que se aborda. Aquello tan conocido de Marx, merece ser repetido a cada instante: no basta interpretar el mundo, ahora se trata de transformarlo. [...] Cine panfleto, cine didáctico, cine informe, cine ensayo, cine testimonial, toda forma militante de expresión es válida y sería absurdo dictaminar normas estéticas de trabajo.

[...] XIII - Categorías del tercer cine. El hombre del tercer cine, ya sea desde un cine-guerrilla, o un cine-acto, con la infinidad de categorías que contienen (cine-carta, cine-poema, cine-ensayo, cine-panfleto, cine-informe, etc.), opone ante todo,

al cine industrial, un cine artesanal: al cine de individuos, un cine de masas; al cine de autor, un cine de grupos operativos; al cine de desinformación neocolonial, un cine de información; a un cine de evasión, un cine que rescate la verdad; a un cine pasivo, un cine de agresión; a un cine institucionalizado, un cine de guerrillas; a un cine espectáculo, un cine de acto, un cine acción; a un cine de destrucción, un cine simultáneamente de destrucción y de construcción; a un cine hecho para el hombre viejo, para ellos, un cine a la medida del hombre nuevo: la posibilidad que somos cada uno de nosotros. La descolonización del cineasta y del cine serán hechos simultáneos en la medida que uno y otro aporten a la descolonización colectiva. La batalla comienza afuera contra el enemigo que nos está agrediendo, pero también adentro, contra el enemigo que está en el seno de cada uno. Destrucción y construcción. (Getino & Solanas, 2010).

Um outro aspecto que nos merece sublinhado na leitura do texto de Getino e Solanas (2010) é a referência à distribuição do Terceiro Cinema. Para os realizadores, “un cineguerrilla no puede estar destinado a otros mecanismos de difusión que no sean los posibilitados por las organizaciones revolucionarias y, entre ellas, los que el propio cineasta invente o descubra”. A estratégia de produção e difusão, e a sustentabilidade financeira, deveriam constituir uma alternativa aos modelos comerciais. Mas se, para os autores, a “meta ideal” seria obter fundos através de “expropiaciones realizadas a la burguesía, es decir, que fuera ella quien lo pagase con la plusvalía que ha obtenido del Pueblo”, as alternativas apontadas como mais viáveis seriam “de algún modo parecidas a las que rigen en el cine convencional: todo participante en una exhibición debe abonar un importe que no debe ser inferior al que abona cuando va a un cine del sistema. Pagar, subvencionar, equipar y sostener este cine son responsabilidades políticas para los militantes y las organizaciones revolucionarias” (Getino & Solanas, 2010).

Regressando ao *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, segundo Johnson (2013), o período mais relevante, e, por isso, também o mais estudado, da sua produção foi precisamente o período marcado pela “urgência política” do momento, entre os anos 1960-1970. A investigadora refere que os manifestos de montagem, “agit-prop” de Santiago Álvarez acabaram por dar lugar a uma abordagem menos estética e mais conservadora (p. 7).

Outro exemplo abordado por Schefer (2016) é o do *Newsreel Group*, que, no final da década de 60, começou a produzir e a distribuir, em Nova Iorque, cinema militante (Schefer, 2016, p. 65) e que, em muito, comunica com o movimento do Terceiro Cinema. Um dos fundadores deste coletivo, Robert Kramer, foi um dos vários realizadores estrangeiros que rumaram a Portugal para filmar a Revolução de 25 de Abril de 1974. Com Philip Spinelli, realizou o filme *Cenas da Luta de Classes em Portugal* (1976), que, segundo Schefer (2016), é ainda outro exemplo de desestruturação das atualidades como forma fílmica (2016, p. 67). O caso do *Newsreel* pode ajudar a compreender melhor o contexto português.

2.3.3. O *Newsreel* e o seu ativismo político

O coletivo *Newsreel* foi o tema das dissertações de mestrado (1972) e doutoramento (1978) de Bill Nichols⁵¹. No primeiro trabalho, Nichols (1972) começa por propor uma contextualização deste grupo do ponto de vista das relações entre a esquerda política revolucionária e o cinema, num percurso por alguns dos mais relevantes realizadores e movimentos cinematográficos de esquerda que constituem, a seu ver, os “antecedentes históricos” do *Newsreel* (1972, p. 5), e uma reflexão sobre o conceito de propaganda, para então analisar a sua génese no contexto da *New Left* norte-americana. Detendo-se nos casos dos *Newsreels* de Nova Iorque, São Francisco⁵² e Los Angeles⁵³, Nichols (1972) propõe uma caracterização da sua base ideológica, e das suas formas de organização, e reorganização, acompanhando o seu desenvolvimento nos seus primeiros anos de existência. No segundo trabalho, centrado no período entre 1971 e 1975, debruça-se sobre a evolução do *New York Newsreel*, tornado *Third World Newsreel* em 1971, e também do *San Francisco Newsreel*, caracterizando as suas estruturas, os seus debates e conflitos internos, já num contexto pós-*New Left*, e aprofundando a

⁵¹E também um artigo publicado na revista *Cineaste* (Nichols, 1973). Consideramos que estes trabalhos de Bill Nichols são especialmente interessantes por serem contemporâneos do grupo *Newsreel*, assumindo, em muitas vezes, uma sua crítica, ou manifestando as expetativas do investigador em relação aos seus filmes e ao papel que poderiam desempenhar.

⁵²Desde 1975 com a designação de *California Newsreel* (Renov, 1987, p. 27; UCLA Film & Television Archive, s.d.; California Newsreel, s.d.).

⁵³Abordamos neste tópico sobretudo a reflexão e análises de Nichols sobre o *New York Newsreel*.

análise dos seus filmes, no sentido de uma teorização sobre o documentário, nomeadamente o documentário político, como forma fílmica (1978, p. viii).

Criado em Nova Iorque, em 1967, o grupo *Newsreel* foi fruto de toda uma conjuntura social, económica e política da segunda metade da década de 1960 nos EUA (Nichols, 1972, p. 5). Nichols (1972) aponta dois aspetos essenciais no posicionamento da nova esquerda norte-americana que terão constituído o pano de fundo para o desenvolvimento do coletivo: por um lado, a viragem de uma herança mais pacífica, de “Thoreau and Gandhi”, para uma abordagem mais militante e de guerrilha, na linha das “guerrilla tactics of Algerian, Cuban and Vietnamese liberation forces” (p. 50); por outro lado, a crescente perspetiva de que os media de massas haviam falhado como meios de “education-propaganda”:

The Left began to notice that their own propaganda vanished inside a sponge-like medium of cool absorption- television - where it was not met and countered on its own level but rather transformed into something alien, dangerous, inhuman and irrational. The propaganda of the *status quo* had become part of the legitimizing process based not on dialogue but monologue, not on reason but unconscious and irrational strivings, not on consent or participation but on manipulated faith and conditioning. (1972, p. 50).

Neste contexto, Nichols (1972) observa como o *Newsreel*, na sua militância, se demarcava da própria contracultura então vigente, que se afigurava como uma ameaça cada vez menor à ordem estabelecida (p. 51). O investigador dá conta de um núcleo fundador de realizadores experientes, como Robert Kramer, Allan Siegel, Peter Gessner, Norman Fruchter, Robert Machover, ou Alan Jacobs, e de alguns acontecimentos que terão estado na génese do movimento, entre os quais:

Several of these individuals attended the Pentagon demonstration later in the fall. When they discovered that the police brutality (tear gas, beatings, etc.) which they witnessed as a widespread phenomenon was minimized by the television reports, it became a precipitating event in the newsreel group's formation. A short time later, in winter, '67, the Newsreel became a reality. (1972, p. 53).

A primeira reunião do *Newsreel* decorreu a 22 de dezembro de 1967: “Ironically, that same day Universal Newsreel Service, the last of the theatrical newsreel services, closed” (Nichols, 1972, p. 53). Nichols (1972) conta que, na sequência deste e de outros encontros, cerca de 50 a 70 pessoas ficaram então associadas ao grupo, entre os realizadores independentes que estiveram na sua génese e outros membros, sobretudo universitários, de diferentes configurações políticas. Para o investigador, esta organização permitia aos realizadores, que anteriormente já tinham desenvolvido projetos de produtoras independentes, escapar a alguns constrangimentos como a sujeição a patrocínios, fossem do estado ou privados, e desenvolver os seus filmes de forma mais livre e militante: “It offered a pool of skills, equipment, ideological support, and perhaps most importantly, a distribution apparatus. Distribution has always been the stumbling block of independent filmmakers” (pp. 52-53), refere Nichols (1972), fazendo notar que muito dificilmente a televisão ou as salas comerciais exibiriam filmes políticos como aqueles que os realizadores preconizavam (p. 53). E, de facto, as questões da distribuição não deixaram nunca de constituir um tópico de debate interno no seio do grupo, condicionando em alguma medida a sua apresentação em circuitos mais instituídos, sobretudo numa primeira fase. Apesar de tudo, segundo Nichols, o propósito inicial do *Newsreel* era o de se apresentar como uma alternativa aos meios de comunicação *mainstream* “offering the masses of people an alternative to the 6 o'clock news (which replaced the equally repugnant March of Time series of the Film and Photo League's era)” (p. 56), e isso mesmo mostram os primeiros filmes produzidos. Recorrendo a um artigo do *Guardian*, de abril 1968, que dava conta da atividade do *Newsreel*, Nichols refere que a sua produção inicial incluía três tipos de filmes: notícias, filmes de educação e filmes de tática. Mais explicitamente:

News films would offer rapid coverage of “demonstrations, ghetto rebellions and other such events” ideally available within a week of the event. Education films would provide more comprehensive analysis of particular phenomena such as “interviews with Leroi Jones, Jim Garrison, urban renewal, public schools, hippy communes, consumer abuses, etc.” The tactical films were more narrowly Movement oriented. They would demonstrate techniques that organizers or groups could use for organizing or militant action – types of demonstrations or

using guerilla theater, for example. This latter type of film was seldom made, and the news film became less and less of a priority as Newsreel began to concentrate on analysis. (1972, p. 56).

O objetivo era produzir e distribuir, de forma rápida e barata, documentários, de 16mm, que acompanhassem a atualidade norte-americana, sobretudo em assuntos como os direitos dos cidadãos, as questões raciais, a oposição à guerra e o ativismo político, e, ao mesmo tempo, distribuir filmes de países como Cuba ou a então República Democrática do Vietname, bem como de outros movimentos de libertação desencadeados internacionalmente (Third World Newsreel, s.d.). Alguns dos filmes produzidos pelo *Newsreel*, como, por exemplo, *No Game, Black Panther (Off the Pig)*, *People's War*, *Columbia Revolt* e *Up Against the Wall Ms America*, tornaram-se paradigmáticos do cinema militante, o que, de resto, se refere na página oficial do *Third World Newsreel* (s.d.). Ainda que a intenção fosse a de construir uma alternativa à cobertura noticiosa dos media de massas, no geral, como sublinha Nichols (1972), as produções do *Newsreel*, não tinham o formato de reportagem convencional dos noticiários ou revistas de atualidades, nem tão pouco da televisão, aos quais se opunham firmemente. O seu registo era o do documentário, interpretativo, o que acabava por fazer dele “less of a total alternative and a far less easily embraced one” (p. 57).

Outro aspeto salientado pelo investigador é a adoção pelo coletivo da “teoria da confrontação”: os filmes seriam como armas “that confronted more than educated, that challenged more than described” (Nichols, 1972, p. 58). Seriam os filmes que Robert Kramer definiria como capazes de explodir “like grenades in people's faces, or open minds like a good can opener” (Nichols, 1972, p. 58; Gallegos, et al., 2018; Schefer, 2016, p. 67)⁵⁴. Segundo Nichols:

Confrontation theory operated largely as a “negation of the negation.” Its premises were anti-capitalistic and anti-imperialistic. These premises generated corollaries within a filmmaking group such as anti-aestheticism, anti-criticism and anti-

⁵⁴É esta a sensação que temos com os genéricos do *Newsreel* e, por exemplo, logo quando começamos a ver *The People's War* (1969).

intellectualism since, in a polarizing process, these categories were seen as tools of the ruling class. (Nichols, 1972, p. 91).

Quer pela sua gênese, quer pela sua forma alternativa de produção, o cinema do grupo *Newsreel* não deixava de partilhar algumas raízes com o cinema independente norte-americano. Do ponto de vista estético, por exemplo, Nichols (1972) dá conta das semelhanças entre os filmes do *Newsreel* e outros filmes “*underground*” quando escreve que “shaky cameras, garbled sound, grainy images, unconventional editing, etc. For Newsreel this was at the heart of the battle-footage look: grenades and bullets do not explode in our faces with mellifluous thuds or graceful fragmentation” (p. 61). Só que, na verdade, como assinala o investigador, dada essa vocação inicial do *Newsreel*, os seus realizadores não dispunham do tempo, nem das condições, para produções tão cuidadas como as de outros cineastas e, por isso, para além das questões ideológicas, “their aesthetics were an aesthetics of necessity that others might choose to simulate but which Newsreel could not choose to reject (Nichols, 1972, p. 61).

A abordagem alternativa aos acontecimentos da atualidade⁵⁵ que o *Newsreel* propunha passava por contrapor a propaganda comumente dissimulada dos media recorrendo a outras formas de propaganda mais gritantes, ou “agit-prop” (Nichols, 1972, p. 72), e isso implicava acompanhar a sua agenda e fazer uma contra-cobertura da atualidade, por assim dizer, em cima do acontecimento. Nesta lógica, o *Newsreel* ficava confinado a um formato muito específico, de confrontação dos pontos de vista veiculados pelos media através de imagens e/ou de narrações interpretativas, o que, segundo Nichols (1972), deixava pouco espaço para outras abordagens mais vanguardistas do ponto de vista estético e político (pp. 72-73). Neste sentido, contra aquilo que desejariam os seus fundadores, o *Newsreel* tendia a funcionar mais como barómetro, nas palavras de Nichols (1972), do que como proposta de vanguarda (p. 73). Ao longo da evolução do *Newsreel*, porém, o espírito de confrontação que presidia à criação dos filmes, e à própria organização interna do grupo, foi-se transferindo também para a exibição (Nichols, 1972, p. 95). No fundo, ganhava força no coletivo a ideia de que as sessões de

⁵⁵Nichols (1972) dá, a este propósito, o exemplo de *No Game* (1968), feito a partir de imagens da manifestação no Pentágono a 21 de outubro de 1967 que havia inspirado a criação do *Newsreel Group* (p. 72).

apresentação e exibições dos filmes podiam, elas próprias, ser momentos de combate, com debates que se sucediam aos visionamentos. E, na perspectiva de Nichols (1972), esta evolução permitiu reorientar a produção cinematográfica do grupo, transferindo “confrontational energy away from the filming process, helping prepare for more detached analysis and linking Newsreel to the more specific problems of persuading and organizing via film propaganda” (p. 96). Para o investigador, esta reorientação do Newsreel era determinante, ainda que muito sujeita a debate interno. É que se o contexto de exibição é especialmente importante quando se fala em cinema de propaganda (p. 99), no caso do *Newsreel*:

By insisting that we consider the film within a larger context than its internal aesthetics or its extractable “message,” by demanding that it serve as the catalyst for debate and heightened awareness, Newsreel has extended its concern beyond the inherent properties and effects of their film medium to the contextual elements that constitute each historical moment in which their propaganda is made manifest. The distinction is a crucial one and is one of the prime reasons why Newsreel remains a political organization whose importance has often exceeded the intrinsic quality of its work. (Nichols, 1972, p. 100).

Muito por conta da adopção deste modelo, as questões estéticas não estavam no centro dos debates no seio *Newsreel*, que se detinham mais nas questões políticas ou de distribuição dos filmes. O investigador aponta que a estética era considerada de uma forma mais abstrata ou intuitiva. Por outro lado, para além dos realizadores que compunham o núcleo do grupo, os outros militantes tinham muito pouca formação em teoria ou prática cinematográficas, e mesmo a formação desenvolvida no seio do coletivo visava mais competências técnicas do que propriamente numa reflexão sobre possibilidades estéticas (p. 125). Para Nichols (1972): “By divorcing filmmaking from film theory, Newsreel did not abolish aesthetic categories in the films themselves, but instead resolved them at an essentially intuitive level” (p. 125). Ainda assim, observava:

No one with the intellectual prowess and creative drive of Fernando Solanas and Octavio Gettino, of Glauber Rocha or Santiago Alvarez has emerged from

Newsreel (with the possible exception of Robert Kramer who has emerged totally – he has left the group, and it can be argued, as I have, that his films, unlike those of the men above, are inferior propaganda despite their artistic merits). This is not a problem unique to Newsreel, however, the Movement's general inability to nourish intellectual refinement and artistic excellence may involve more factors that we cannot consider here. The failure to clearly distinguish Newsreel's prime role as the production of film propaganda, and the absence of the catalyzing potential of highly talented individuals dedicated to that role, has long stunted Newsreel's growth. And for a variety of reasons (at first a sense of moral purity, then perhaps a sense of artistic inadequacy or of confused political priorities) Newsreel has failed to engage in dialogue with other revolutionary filmmakers. Many of them, like Godard or Watkins, may seem badly compromised by their sources of funds or be too liberal from a Marxist point of view, and yet they are serious artists engaged in serious political struggle. (Nichols, 1972, pp. 261-262).

Para Schefer (2016), o filme *Ice* (1969), de Robert Kramer, constitui precisamente um questionamento e uma superação do cinema militante (p. 67). Ainda que alguns dos seus elementos lá estejam presentes, na sua opinião, a estética do filme colhe mais influência dos movimentos cinematográficos no Novo Cinema Americano e do Novo Cinema Lationamericano do que propriamente do cinema militante (p. 67). A investigadora escreve:

De hecho, las marcas subjetivas y autorales de las películas de Kramer estaban en los límites del cine militante, consiguiendo una desestructuración del *newsreel* como forma fílmica. El Newsweek Group rechazó *Ice* por su subjetivismo y su posición política. No se estrenaría hasta 1970, porque el Newsreel Group consideraba que distribuirla oficialmente significaría admitir el apoyo de la cooperativa a grupos de lucha armada, a los cuales algunos de sus miembros se unirían posteriormente. (Schefer, 2016, p. 67).

À luz das leituras de Nichols (1972, 1978) e de Schefer (2016) podemos observar como o debate entre uma concepção mais estrita do papel do *Newsreel*, marcada por questões ideológicas, mas também por alguma incapacidade para acolher uma certa abordagem teórica ou estética sobre o cinema de propaganda, e aquela que seria a perspectiva de

realizadores como Kramer, mais exploratória, reflexiva e autoral, mas apontada por subjetivismo ou sujeição a valores e lógicas não totalmente concordantes com os do movimento político onde o *Newsreel* se ancorava, condicionou o seu funcionamento e a sua produção. Nichols não deixa, porém, de tratar e refletir sobre os méritos da organização e das abordagens do *Newsreel*, inclusivamente quando comparado com outros grupos e organizações. Por oposição à figura do realizador independente, por exemplo, que, nas palavras de Nichols (1972), “expresses his political concern as artistically as possible and then sets his finished work adrift amidst the flotsam and jetsam of the commodity marketplace” (p. 267), o *Newsreel*, na sua natureza “fragmentária incompleta”, que partilhava com os filmes de Godard, propunha a abertura de um “princípio estético fechado” (p. 268):

The incomplete fragment (the film itself, its form and content) is joined to the remaining fragments (the spectators) to complete the form and create a synergetic, revolutionary act. Wherever Newsreel films hollow out a decolonized territory, they fulfill the principal role of propaganda (and a major role of art and magic)–the collective identification of a formerly fragmented mass with a singular set of values and a common purpose, at a higher level of consciousness than the usual locus of spectacle-spectator would allow. (Nichols, 1972, p. 268).

Outro aspeto essencial da evolução do *Newsreel* foi o peso que as minorias, objeto de tantos filmes, mas pouco presentes na sua produção e, sobretudo, no núcleo de decisão –mulheres, negros e, especialmente, as do chamado Terceiro Mundo –, foram ganhando no coletivo, não sem alguns conflitos internos. Ao longo do ano de 1971, o *New York Newsreel* passou por um conjunto de transformações. Nesta altura, como refere Nichols (1972): “The group's original leadership was gone; their class base had shifted to the working class as had their orientation; a priority was set for Third World membership and they already constituted a substantial minority” (pp. 155-156) e, em termos de organização, o *Newsreel* passava a orientar as suas ações sobretudo para a formação e a comunidade (p. 156).

Na perspetiva de Nichols, em 1972, altura em que concluía o seu primeiro trabalho de investigação sobre o *Newsreel*, o grupo ainda teria muitos problemas a encarar, se

desejasse manter a pertinência da sua existência, num momento de maior “maturidade política”, e isso implicava uma reflexão sobre aspetos tão essenciais como o tipo de propaganda a desenvolver (p. 275). A este propósito, o investigador evoca uma classificação dos filmes políticos que se mostra interessante para refletir outros casos:

Marin Karmitz, director of a French, Marxist film, *Comrades*, suggests that there are two types of political film – the “militant” film and the “democratic front” film. The former is usually a tract aimed at the activist, it would include agit-prop and less volatile but still action-oriented propaganda. The latter seeks to unite people around certain issues, needs or principles regardless of their prior militancy and would include much consciousness – raising propaganda that is essentially educational. *Oil Strike*, *Los Siete* and *The Woman's Film* are the only substantial examples of the democratic front film that Newsreel has made to date, but they indicate the direction in which Newsreel had been heading. (Nichols, 1972, pp. 275-276).

Em abril de 1972 o *New York Newsreel* passou à designação de *Third World Newsreel* (Nichols, 1978, p. 31). Depois de uma complicada fase de “consolidação” e “reorientação”, na qual a sua sobrevivência chegou a estar em causa, finalmente estabilizou, em 1973, nas suas características enquanto coletivo (Nichols, 1978, p. 31). Ainda assim, segundo Renov (1987), o *Third World Newsreel* só regressaria à produção em 1975, com o filme *From Spikes to Spindles*, “a project that established Third World Newsreel's reputation for compact, historically situated overviews of ethnic minorities in crisis (in this case, Chinese Americans in New York) (p. 26). Num novo contexto político e à luz da sua nova composição, bem como das suas audiências, os filmes do *Third World Newsreel* deixavam de se concentrar na cobertura de grandes acontecimentos, como manifestações e protestos, de carácter efémero, para passar a focar a luta diária dos cidadãos comuns perante outros mecanismos de opressão: “inadequate housing, lack of day care, prisons, etc., indo ao encontro das suas comunidades e dando voz às suas formas de expressão (Nichols, 1978, p. 34). Este foco manteve-se até ao presente e, atualmente, o *Third World Newsreel* assume-se como uma “alternative media arts organization that fosters the creation, appreciation and dissemination of independent film and video by and about people of color and social

justice issues” (Third World Newsreel, s.d.). A sua atividade versa a produção e distribuição de filmes, mas também a formação técnica e a literacia mediática (Third World Newsreel, s.d.).

Os jornais e revistas de atualidades foram perdendo o seu lugar nas salas de cinema comerciais e, nesse sentido, podemos considerá-los um género mediático extinto. Na história dos media terá sido o único, de resto, a conhecer a extinção, como aponta Mckernan (2017). Enquanto forma fílmica, porém, os *newsreels* resistem e persistem na sua pertinência enquanto suporte para experimentação e reflexão sobre o presente e o futuro, sem deixar de olhar ao passado (Schefer, 2016, p. 69). São disso exemplo os *Gravity Hill Newsreels* (School of the Art Institute of Chicago, s.d.), sobre o Movimento *Occupy Wall Street*, realizados em 2011 por Jem Cohen e apresentados numa sessão no *New York IFC Center Cinema* a preceder o filme principal “como no passado” (Schefer, 2016, p. 69), e *Vers Madrid (The Burning Bright)!*, de Sylvian George, sobre o movimento 15-M de Madrid. Acerca dos filmes sobre o 15M, Steven March (2014) aponta a sua natureza paradoxal: “they are cultural representations that purport to offer a critique of political representation” (Marsh, 2014). Marsh defende que a natureza destes filmes permite refletir sobre a “‘performance’ as the key element that links and interrogates political representation, cultural representation, the changes in the technologies of filmmaking, and militant politics” (Marsh, 2014). À luz das reflexões destes investigadores, e de outros que fomos evocando nas páginas deste capítulo e do anterior, podemos observar como estes *newsreels* são já de um tempo de superação de algumas das questões fundamentais com que o cinema se debateu no seu percurso de afirmação perante as outras artes. Mas estes filmes são também de um tempo distante dos movimentos políticos e sociais que marcaram o século XX, em cuja configuração as atualidades não deixaram de participar e dos quais são um registo de valor incontornável, se quisermos empreender um caminho na *contra-história* do cinema (Marsh, 2020, p. 2). São de um tempo novo, que convoca novos “filmes-acontecimentos” (Schefer, 2016, p. 69), como “atos políticos” (Marsh, 2014).

3. As atualidades cinematográficas como fonte e legado

From a perspective within the hyperactive flows of contemporary media culture, ‘newsreels’ can seem no more than a quaint bit of history, of only antiquarian interest. How odd they look and sound! How unintentionally amusing they often are! How frequently crude in their address to viewers! Even to scholars who have welcomed the development of studies in Early Cinema, an interest in this area can seem very much of marginal significance. Such a view, often condescending in its expression, is one which fails to recognise both the importance of newsreels in the development of modern media forms and the historical and cultural value which follows from giving them close, critical attention. (Chambers, Jönsson, & Winkel, 2018, p. v)

Arredadas da teoria do cinema, as atualidades têm tido um tratamento pouco expressivo, ainda que recorrente, nos estudos cinematográficos. Em grande parte dos trabalhos sobre a história do cinema, por exemplo, são associadas sobretudo ao período da sua *invenção*, uma espécie de forma pré-histórica (e pré-linguagem) que o cinema ultrapassou, ou são remetidas para secções ou notas de rodapé da história do documentário⁵⁶. Por outro lado, quase todos os investigadores que se têm dedicado ao seu estudo que tivemos oportunidade de consultar, de Dale (1937) a Chambers, Jönsson, & Winkel (2018), dão conta do insuficiente tratamento que lhes é dado, ou afirmam que o seu potencial como objetos de estudo está longe de se cumprir.

Quintana (2003) – como Aumont et al. (2002)⁵⁷, Grilo (2010) e Sorlin (2015), entre outros – assinala a viragem metodológica decorrida ao longo da década de 1960, com o

⁵⁶Também em Luchetti (2016, p. 303).

⁵⁷Aumont, Bergala e Vernet (2002) relembram que “A expressão ‘linguagem cinematográfica’ não apareceu com a semiologia do cinema, nem mesmo com o livro de Marcel Martin, publicado com esse

estruturalismo e a semiótica, “métodos que pusieron en crisis el concepto de mímese y concibieron el realismo como un efecto ilusionista creado por el próprio texto” (p. 149). A partir desta altura a questão da “essência do cinema” dava lugar a um novo “paradigma metodológico en el que el nuevo problema básico residió en conocer el punto de vista desde el que debía ser observado el cine” (Quintana, 2003, p. 149), que punha especial ênfase nas questões da análise. “La relación entre el mundo y el cine ya no podía ser contemplada como un camino hacia la constitución de un todo uniforme, porque se produjo una valorización de las partes”, escreve Quintana (2003, p. 149), acrescentando: “El realismo fue cuestionado y sustituido por una serie de preocupaciones formales que acabaron convirtiendo la película en un conjunto de significantes” (Quintana, 2003, pp. 149-150). Por outro lado, o cinema ia sendo tomado como fonte para outros domínios do saber. Em 1973, numa revisão do livro *Langage et Cinéma*, de Christian Metz (1971), num número da revista *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*⁵⁸ por si dirigido, Marc Ferro escrevia:

Dans *Langage et Cinéma*, Christian Metz reprend et coordonne les travaux pionniers qu'il avait égaillés dans diverses revues et dans ses *Essais*. Un *Choix des Annales* en avait signalé l'importance en mai 1969. Plus systématiquement que ses devanciers, Christian Metz analyse l'ensemble du vaste et complexe phénomène socioculturel, le cinéma. Jusqu'alors, théoricien et critique était un peu comme l'historien de naguère: un homme-orchestre idéalement tenu à un savoir encyclopédique. Il devait connaître les conditions de la production des films, leur filiation, les novations de style, les significations de l'œuvre. Il était ainsi historien du cinéma, sociologue, économiste, psychanalyste, esthéticien, moraliste. Christian Metz rompt avec cet encyclopédisme de surface, il propose une méthode. (Ferro, 1973, pp. 155-156).

Esta mudança de “paradigma” não foi, como sabemos, exclusiva do cinema e a resenha que Marc Ferro faz do texto de Metz é, de certa forma, marca disso. No contexto das chamadas ciências humanas e sociais também estava em marcha uma renovação, que

título, em 1955” (2002, p. 158), e que o termo “cinelíngua” está presente em muitos textos da estética do cinema (p. 175).

⁵⁸Fundada em 1929 por Lucien Febvre e Marc Bloch, a revista *Annales* foi o grande veículo da *École des Annales* e, posteriormente, da *Nova História*.

passava quer pela afirmação de campos de saber novos quer por uma interdisciplinaridade crescente que, em qualquer dos casos, exigia redefinição de metodologias. A própria História vinha fazendo um caminho de transformação, um alargamento do campo do documento no qual se abria a outros objetos e outros domínios, reformulando um conjunto de questões metodológicas e, sobretudo, os seus problemas, como refere Ferro (1973) na apresentação do referido número da revista *Annales*:

Pourquoi ce privilège accordé a certaines sources, refusé a d'autres, et pourquoi la hiérarchie des sources évolue-t-elle à mesure que l'Histoire se métamorphose? Le cas du cinéma n'est qu'un exemple. Si l'on se demande pourquoi les historiens ne l'ont pas utilisé pour analyser la société du XXe siècle, on constate que le film est victime de la discrimination qui a longtemps frappé les sources non écrites. Les rires, les gestes, les cris, les images mobiles, produits d'un discours réputé futile et subalterne échappaient au regard de l'historien, pour des raisons sociologiques et idéologiques autant que techniques. (Ferro, 1973, p. 3).

Outro artigo que Marc Ferro assina neste número, dedicado à “História não escrita”, é um dos seus mais conhecidos textos: *Le film, une contra-analyse de la société?* (1973). Nele, Ferro aborda as questões com que o historiador se depara ao considerar o cinema como fonte histórica. E, logo à partida, quando assinala que “examiner quels «monuments du passé» l'historien a transformés en documents, puis de nos jours «quels documents l'histoire transforme en monuments», serait une première façon de comprendre et de voir pourquoi le film ne figure pas” (1973, p. 109), o historiador evoca a problematização de Michel Foucault dos conceitos de documento e monumento (2008 [1969]). Ferro (1973) faz notar que, no início do século XX, o estatuto atribuído ao cinema, e exemplo desse estatuto seria a consideração precisamente dos filmes de atualidades e da sua autoria, não lhe permitia ser encarado como objeto da História: “Sans foi ni loi, orpheline, se prostituant au peuple, l'image ne saurait être une compagne pour ces grands personnages que constituent la Société de l'historien: articles de lois, traités de commerce, déclarations ministérielles, ordres opérationnels, discours” (p. 112). Por outro lado, desafiava o investigador, como seria possível ao historiador confiar nas atualidades como documentos quando era sabido que “ces

images, cette soi-disant représentation de la réalité, sont choisies, transformables, puisqu'on les assemble par un montage non-contrôlable, un truc, un truquage” (p. 112)?

O artigo de Marc Ferro voltaria a ser publicado um ano depois, com algumas reformulações, numa outra obra dedicada aos “novos objetos” da História, organizada por Jacques Le Goff e Pierre Nora (1974)⁵⁹. Dando conta das transformações sociais e culturais ocorridas, e das próprias metamorfoses na concepção de História, que em meio século tinham permitido alterar a consideração do cinema, Ferro (1974) escrevia: “Le marxisme, les provocations des nouvelles sciences sociales, les exigences d’un nouvel esprit historique (les *Annales* [...]) font naître une histoire elle aussi nouvelle” (p. 239) e era neste contexto que se podia empreender uma abordagem ao cinema, uma abordagem que, para lá da “tradição escrita” tivesse em conta mais do que aquilo que as suas imagens mostravam. Pergunta de partida de Ferro, diríamos nós: “De quelle réalité le cinéma est-il vraiment l’image?” (p. 240). Hipótese, nas suas palavras: “Que le film, image ou non de la réalité, document ou fiction, intrigue authentique ou pure invention, est Histoire; le postulat? Que ce qui n’a pas lieu, les croyances, les intentions, l’imaginaires de l’homme, c’est autant l’Histoire que l’Histoire” (pp. 240-241). Ferro deixa claro que a sua abordagem não é uma abordagem semiológica, nem tão pouco da ordem da estética ou da história do cinema em si. A imagem, neste âmbito, é encarada como um produto, uma “imagem-objeto”, tida por aquilo que testemunha (p. 241). Por outro lado, neste ponto de vista, as atualidades, ou os documentários, não têm um estatuto muito diferente dos filmes de ficção: “Actualité ou fiction, la réalité dont le cinéma offre l’image apparaît terriblement vrai” (Ferro, 1993, p. 39).

No fundo, esta concepção de Ferro contextualiza-se na perspectiva da Nova História de que o “documento não é inocente, não decorre apenas da escolha do historiador, ele próprio parcialmente influenciado pela sua época e pelo seu meio; é produzido consciente e inconscientemente, pelas sociedades do passado, tanto para impor uma imagem desse passado como para dizer «a verdade»” (Le Goff, Chartier, & Revel, 1990, p. 281). Contra a insuficiência da “crítica tradicional dos documentos falsos” (p. 281),

⁵⁹E depois em *Cinéma et Histoire* (1993).

segundo Le Goff, haveria que considerar a noção de documento/monumento, proposta do Foucault, e, simultaneamente, “descobrir, explicar as lacunas e os silêncios da história e baseá-la tanto sobre esses vazios como sobre os espaços cheios que sobreviveram” (p. 282).

Na sua “critique des actualités”, Ferro (1993, p. 109) apontava as diversas abordagens de que estes “documents de cinéma” (p. 109) podiam ser alvo, da análise dos seus assuntos à comparação entre a representação da sociedade proposta e aquela que é produzida por outras fontes de informação, ou ainda à comparação da cobertura efetuada sobre um assunto entre atualidades de diferentes países. O historiador propunha uma crítica “histórica” e “social” das atualidades que tivesse em conta a análise das imagens em si e que considerasse três, tão citados, aspetos: “la critique d’authenticité, la critique d’identification et surtout la critique d’analyse” (pp. 109-110). Ferro começa por discutir as questões da autenticidade e os problemas de identificação que as imagens das atualidades colocam, tendo em conta as características da sua produção, presentes nos exemplos que o historiador analisa: o recurso a reconstituições, a reutilização de imagens, as distorções de pontos de vista e mesmo a qualidade das imagens, ou as questões da montagem. No que concerne a crítica analítica, o historiador assinala que a análise destes documentos “ne peut ignorer la source émettrice, les conditions de la production, la fonction du document, sa fréquence (document unique ou répétitif), sa réception par les spectateurs éventuels, etc.” (p. 115). E sublinha que nenhum documento é “politiquement neutre ou objectif (...) Comme un texte, comme un discours, une prise de vues est orientée. La différence, toutefois, est que dans le film il y a une part de non-voulu, de non-perçu, de non-prévu” (p. 116).

Também Sorlin (2001) dedica às atualidades alguma da sua reflexão. Segundo Rosenstone (2010)⁶⁰, Sorlin tem o mérito de sublinhar a importância de analisar os filmes em relação aos contextos em que foram produzidos (p. 43). De acordo com a perspectiva de Sorlin (2001), mesmo que o realizador de um filme de ficção não seja

⁶⁰Quintana (2013, p. 268) também destaca, para além do contributo de Marc Ferro, o trabalho de Rosenstone (1995) na abordagem nas relações entre a história e cinema.

movido por critérios científicos, na sua abordagem a acontecimentos, factos e personalidades históricas, a verdade é que também os filmes informativos têm por detrás lógicas que não são exclusivamente as do registo e, por isso, enquanto documentos, teriam um valor muito limitado⁶¹⁶². A partir da sua leitura, é interessante observar como, muitas vezes, e também noutros casos, a referência aos filmes de atualidades surge no contexto de uma legitimação do próprio filme de ficção como fonte para a história, ou, mais concretamente, daquele que se tornava, à época, um novo objeto dos historiadores, o filme histórico. E as palavras de Rosenstone (2010), no início do seu *A história nos filmes, os filmes na história*, quando refere que a “tarefa deste livro será apenas esta – começar a aprender como interpretar e entender esse (relativamente) novo mundo visual do passado” (pp. 14-15), traduzem bem as preocupações destes investigadores: como trabalhar o cinema e que desafios ele coloca ao campo da História. Para Rosenstone (1995), são pelo menos três as diferentes relações que os historiadores podem estabelecer com o cinema:

The two most popular of these – the history of film as art and industry, and the analysis of film as a document (text) that provides a window onto the social and cultural concerns of an era – are well within the boundaries of traditional historical practice. Far more radical in its implications is the investigation of how a visual medium, subject to the conventions of drama and fiction, might be used as a serious vehicle of thinking about our relationship to the past”. (Rosenstone, 1995, p. 3).

⁶¹Na opinião de Sorlin (2001), os *newsreels* teriam mais valor como documentos etnográficos (p. 34).

⁶²Pronay (1971) assinalava que os filmes de atualidades tinham muito pouco valor como fonte de informação primária. Por outro lado, “and as in the case of newspapers, they are records of what the public was told about the events, the politicians and the policies of the day” (1971, p. 411) e aí residiam a sua relevância e utilidade históricas. Por seu turno, acerca do *Jornal Português*, Sampaio (2016) faz notar que “é precisamente por aquilo que *mostram* que estes filmes prometem trazer um importante contributo – como complemento, interpelação e interrogação – não só para a história contemporânea, como também para as ciências sociais e humanas, que nem sempre têm sabido prestar a devida atenção às imagens. Não obstante as justificadas reservas em relação a uma conceção de imagens fixas e em movimento como documentos transparentes, que “falam por si” e, como tal, podem ser entendidas literalmente, todas as imagens possuem um valor indexical único – ao nível quer dos conteúdos quer dos modos e estilos de apresentação e representação – que seria um erro ignorar. A verdade é que, depois de assistirmos a centenas de imagens pontuadas de saudações nazis, é difícil duvidar do caráter eminentemente fascista do Estado Novo” (p. 468).

E é sobre este aspeto que Rosenstone (1995) propõe refletir com mais profundidade. O historiador começa por relatar que o seu interesse pelo cinema como fonte para a história começou no contexto do seu trabalho como professor e com a utilização de filmes nas suas aulas. Na linha da concepção do cinema como uma “contra-análise da sociedade” de Marc Ferro (1993), também Rosenstone (1995) encara o cinema como uma alternativa legítima para abordar o passado, uma alternativa que não deixa de ser problemática. Se, por um lado, segundo Rosenstone, os historiadores se debatem com a inexatidão, a distorção, a trivialização e, enfim, a falsificação da realidade produzida pela ficção dos filmes, por outro lado, o cinema mostra que “we do not own the past. Film creates a historical world with which books cannot compete, at least for popularity. Film is a disturbing symbol of an increasingly postliterate world (in which people can read but won’t)” (p. 46). E para Rosenstone (1995), a própria academia tinha sido envolvida neste avanço dos media visuais como veículo de conhecimento (p. 47)⁶³. O historiador reconhece que o “desejo de expressar a nossa relação com o passado usando formas contemporâneas de expressão, bem como o desejo de agradar a uma sensibilidade contemporânea, mais cedo ou mais tarde tinham de nos direcionar para as mídias visuais” (Rosenstone, 2010, pp. 16-17), fazendo notar como o cinema e a televisão se foram tornando, ao longo do século XX, nos principais meios “para transmitir as histórias que nossa cultura conta para si mesma – quer elas se desenrolem no presente ou no passado, sejam elas factuais, ficcionais ou uma combinação das duas coisas” (2010, p. 17). A seu ver, os filmes do cinema e as produções televisivas, nas suas várias formas, são objetos incontornáveis quando o objetivo é compreender a percepção que grande parte da população vai tendo da história (p. 17), na medida em que têm influência no olhar sobre o passado (p. 18). No fundo, era essa a questão que Pierre Nora (1972) colocava quando abordava a tomada do “monopólio da história”, através da produção e legitimação de acontecimentos, pelos meios de comunicação, e afirmava que os “mass media ont fait ainsi de l’histoire une agression, et rendu l’évenement monstrueux” (p. 164).

⁶³A este propósito, Sorlin (2001, p. 26) comenta que foi por uma imposição, sobretudo por conta das produções dos meios de comunicação social, que os historiadores passaram a ter de considerar os filmes como material.

No seu trabalho sobre o documentário histórico, Ansgar Schaefer (2015) também refere que os meios audiovisuais assumiram, nas últimas décadas, um papel cada vez maior na configuração da “cultura histórica”, ganhando terreno em relação aos “habituais agentes da História, entre os quais os historiadores de formação académica” (p. 35). A partir da sua análise da série documental portuguesa *A Guerra*, o historiador aponta uma característica do documentário histórico que considera “decisiva: o potencial de informação devido à sua natureza sonora e visual” (p. 57) e esse potencial reside não só no material de arquivo como nas entrevistas apresentadas: “Gestos e mímica, mas também silêncios, suspiros e hesitações, ou seja indicadores não-verbais, revelam-nos em determinados momentos importantes processos psicológicos do deponente, necessariamente escondidos para quem tiver acesso a estes depoimentos apenas em versão de texto” (p. 57). A partir da abordagem de diferentes aspetos, o historiador conclui:

Devido ao seu potencial para se endereçar a um público de massas, a influência da escrita da História em suporte audiovisual junto do público será cada vez maior. Os tradicionais agentes da História oriundos do mundo académico não devem ignorar esta evolução mas sim integrar o mundo da *Historiophoty* (Hayden White) combinando, desta forma, o melhor dos dois universos – as tradicionais características da historiografia, a metodologia, o manuseamento crítico das fontes e a análise e a reflexão dos acontecimentos em toda a sua complexidade –, com o potencial que a imagem e o som oferecem. (Schaefer, 2015, p. 58).

Apesar de, no plano teórico, alguns dos problemas com que os historiadores se depararam estarem superados, estas reflexões apontam para a relação problemática entre o trabalho dos historiadores e a produção mediática em torno dos acontecimentos do passado, que configura uma memória coletiva nem sempre coincidente com a história com H maiúsculo, para usar a expressão de Rosenstone (2010, p. 19), e, por isso, sujeita a revisionismos. E a Internet e a disponibilização de conteúdos *online*, em diversos contextos e plataformas, tem exponenciado esta questão.

3.1. Os filmes de atualidades e os arquivos

Em 1993, a Federação Internacional dos Arquivos do Filme (FIAF) organizou na Noruega um simpósio intitulado ‘Newsreels Collections in Film Archives’. Este simpósio foi o primeiro que a organização dedicou ao cinema de “atualidades” ou “não ficção” (Smither & Klaue, 1996, p. vii). Estava em agenda, pela primeira vez, a recuperação do género e era isso mesmo que o encontro pretendia fazer: chamar a atenção do mundo para a importância de localizar e quantificar o património destes noticiários (Smither, Klaue, 1993: vii): “How much newsreel had ever been made? How much survived? Where was it, and in what condition? What needed to be done? It was unlikely that the Symposium could answer all these questions, but it could at least start asking them”, apontam os organizadores e autores do livro que resultou das conferências realizadas no âmbito desse encontro (Smither & Klaue, 1993: vii).

É sintomático que uma parte do interesse recente pelos jornais e revistas de atualidades cinematográficas tenha surgido no seio dos arquivistas. Primeiro porque, naturalmente, é preciso que os filmes sejam recuperados e preservados para que, depois então, possam ser catalogados e analisados; depois porque, de facto, muito por conta da sua maior disponibilização, quer nas salas de exibição comercial quer nas cinematecas e arquivos, o cinema artístico tem sempre tido um tratamento maior. “Newsreels may be only of peripheral interest to the mainstream historians of film who study the medium as an art form”, notavam os organizadores do simpósio do FIAF, “but they are a prime source for general historians who see film as one of the kinds of evidence they may use in the exploration of their subjects” (Smither, Klaue, 1993: viii), referem os organizadores.

Em 1997, num número da revista da Cinemateca Francesa dedicado às atualidades filmadas francesas⁶⁴, François de la Bretèque identificava, entre outras abordagens que o seu estudo suscitaria, a questão da sua consideração como género cinematográfico:

⁶⁴Nesta publicação, Vicente Sánchez-Biosca assina um artigo intitulado ‘Les actualités NO-DO en Espagne. Quelques problèmes de méthode’, no qual partilha alguns aspetos da investigação levada a cabo com Rafael Tranche para o Ministério da Cultura espanhol, que culminaram na edição do livro de ambos (1997, p. 82).

“En constituant-elles un? Si oui, à quels traits, formels ou de contenu, se reconnaît-il? Et quels échanges se produisent-ils entre ce genre hypothétique et les autres genres du cinéma de fiction?” (p. 3). Este número da revista *Cahiers de la Cinémathèque* publicava-se na sequência de um colóquio, decorrido no final de 1995 sobre o tema. Na sequência da realização desse congresso, Bretèque já se havia referido às atualidades, ou jornais filmados, “à l'exclusion des genres voisins que sont le documentaire, le reportage, ou le film «de montage»” (1996, p. 137). E apontava que as atualidades cinematográficas ainda permaneciam pouco estudadas, nas suas “estruturas próprias de produção e distribuição”:

Ainsi définie, l'actualité filmée offre l'avantage d'être un vrai objet d'histoire du cinéma. Ses contours sont bien délimités. Les secteurs qu'il concerne vont de l'économique et de l'institutionnel à l'esthétique et à la déontologie, en passant par la technique. D'autre part, c'est un objet dont les historiens sont amenés à se servir souvent, notamment dans leur pratique d'enseignement, et qui ne va pas sans leur poser des problèmes didactiques, s'ils sont déterminés à en dépasser un usage naïf: quelle est leur valeur de «document»? Comment faire la part du «vrai» et du «faux»? Comment prendre en compte la dimension spécifiquement cinématographique et comment celle-ci enrichit-elle la connaissance historique? [...] Comment «faire parler» ce type de documents? (Bretèque, 1996, p. 137).

Para Bretèque (1996), para lá de uma perspectiva positivista, do dever do historiador de identificar as “images trafiquées” dos jornais cinematográficos, havia que reconhecer que, mesmo mentindo sobre os factos, estas imagens tinham muito a dizer-nos sobre eles, sobretudo no plano simbólico (p. 139).

A realização destes simpósios na década de 1990 é um sinal de que, muito embora as imagens dos noticiários tenham sido sempre alvo de variadas abordagens e utilizações, era sobretudo a partir dessa década que começavam a constituir em si um objeto de estudo. Por outro lado, estes seminários denotam a emergência de uma consciência mais ampla sobre uma realidade mais ou menos expressiva, consoante os casos: o estado de preservação dos *newsreels* no mundo.

Trazer à luz jornais cinematográficos é um processo complexo, que envolve variados esforços (International Federation of Film Archives, 2009) e, naturalmente, políticas e orçamentos. Antes de mais, é preciso que os filmes sejam identificados ou adquiridos, consoante o caso, conservados, preservados e restaurados, para que, depois então, possam ser catalogados e, finalmente, passados a formatos que permitam o seu acesso (International Federation of Film Archives, 2009). Este processo inclui operações como a reparação de películas e a religação de imagem e som, ou a confrontação dos filmes com as informações presentes em folhas de produção e outros materiais documentais. Envolve, ainda, as questões de autoria, ou *copyright*, que definirão, em muito, a forma como serão disponibilizados e utilizados. Para isso, é necessário que as instituições e empresas que detenham os originais, como é o caso dos arquivos nacionais, vão agendando a sua recuperação, e, também neste aspecto, estes filmes são muitas vezes preteridos face à filmografia de ficção. Um dos principais problemas apontados pelos intervenientes no simpósio da FIAF eram as condições de conservação dos filmes originais, principalmente os mais antigos, alguns deles deteriorados, outros perdidos. Desde a altura da realização deste encontro até à atualidade, muito trabalho foi desenvolvido, a nível internacional, na preservação, catalogação e, sobretudo, disponibilização e divulgação destas coleções, o que também constituiu um incentivo à investigação.

3.1.1. Entre repositórios de livre acesso e arquivos comerciais: um percurso por alguns exemplos

Acerca da preservação de noticiários nos Estados Unidos, William Murphy (1996) refere que muitas das atualidades dos primeiros tempos já não existem, “having been destroyed by neglect, indifference, deterioration and fire” (p. 8). Da década de 1920, está disponível sobretudo uma grande quantidade de noticiários da Fox. Uma coleção, para Murphy a melhor dos anos 20, foi doada à biblioteca da Universidade da Carolina do Sul. Mas esta biblioteca possui apenas uma parte do material. Outra parte está sob alçada da Twentieth Century Fox, que, conta Murphy, “unilaterally suspended the agreement with the university, since their tax position has changed” (p. 9). O caso da

coleção da Fox é um bom exemplo das diversas formas que os arquivos dos *newsreels* assumem hoje em dia, que vão muito além da sua existência física. A coleção *Fox Movietone News Collection* (University of South Carolina, s.d.), composta por materiais fílmicos e documentais relativos aos períodos entre 1919-1934 e 1942-1944, é gerida pela Universidade da Carolina do Sul, detentora dos direitos de licenciamento. Dos recursos que compõem esta coleção, metade está disponível para consulta *online* (University of South Carolina, s.d.). Por outro lado, o sítio *web* Fox Movietone News (Fox Movietone News, s.d.) serve de contato para a comercialização de material fílmico transferido a partir das películas de 35 mm em nitrato. Este sítio ainda não disponibiliza conteúdos nem permite pesquisas em linha. Quanto à Paramount e à Pathé, de acordo com Murphy (1996), estas empresas venderam os seus noticiários em 1963 à *Sherman Grinberg Film Library* e encontravam-se, respetivamente, em Nova Iorque e Los Angeles (p. 9), onde podiam ser consultados. Atualmente, este arquivo privado também possui uma página *web* (*Sherman Grinberg Film Library*, s.d.), onde é possível aceder ao catálogo de filmes disponíveis, produzidos entre 1895 e 1957. À semelhança da empresa que comercializa os materiais do *Fox Movietone News*, também este arquivo providencia serviços⁶⁵ de transferência do material fílmico para os mais recentes formatos e definições, incluindo 4K. No seu artigo, Murphy (1996) faz ainda referência ao National Archives, organismo ao qual foram cedidos todos os recursos relativos ao *Universal Newsreel* pela MCA - Universal Pictures⁶⁶, o que lançou os arquivistas num considerável trabalho (Murphy W. T., 1996, pp. 10-11). O arquivo nacional norte-americano possui, desde 2009, um canal no Youtube (*The National Archives and Records Administration*, s.d.) onde vão sendo disponibilizados diversos recursos audiovisuais, entre os quais imagens do referido jornal de atualidades. Alguns excertos dos números completos do *Universal Newsreel* estão disponíveis no sítio oficial do organismo (*National Archives and Records Administration*, s.d.), bem como algumas transcrições e folhas de produção. Quando o conteúdo está publicado no Youtube há uma ligação que direciona para lá.

⁶⁵Aos custos de processamento e transferência das imagens cobrados por estes arquivos acrescem os custos relacionados com direitos autorais.

⁶⁶O investigador refere ainda outras colecções também depositadas nos National Archives norte-americanos (Murphy W. T., 1996, p. 11).

Dos EUA, podemos ainda recuperar o exemplo do *Third World Newsreel* (TWN) que, como tivemos oportunidade de observar, se dedica atualmente à produção e exibição de documentários e à formação na área da produção mediática, ao mesmo tempo que gere o património fílmico daquele *newsreel*. O TWN estipula, por exemplo, condições de licenciamento dos filmes específicas para utilizações por instituições de ensino e bibliotecas (Third World Newsreel, s.d.). Também marcando presença nas redes sociais, podemos encontrar, tanto no Youtube como no Vimeo, canais com *trailers* dos seus filmes. De resto, na apresentação do seu canal no Vimeo, o TWN apresenta as seguintes etiquetas: “Produtor | Distribuidor | Educator/Teacher | Fiscal Sponsor | Stock Footage Archive” (Third World Newsreel, s.d.).

Transferindo o nosso olhar para os noticiários produzidos no contexto do Reino Unido, dois tipos de tratamento e disponibilização de recursos merecem referência. Em 2009, também a British Pathé entrou no Youtube e, em 2014, a coleção da *Pathé Animated Gazette* era aí publicada, por altura do centenário da Primeira Guerra Mundial, como relata Shpolberg (2014). Esta disponibilização era especialmente oportuna numa altura de grande interesse pelos registos da época:

French film historian Laurent Véray has famously called World War I ‘the first media war of the twentieth century’ [67]. The centenary has brought global attention to the vast media resources available to scholars interested in rethinking the legacy of that conflict, and, by extension, of the one that sprung from its ashes. On 17 April 2014 British Pathé uploaded the entirety of its digitised archive – over 85,000 ‘news items’, or 3,500 hours’ worth of footage – onto its YouTube channel, including newsreel footage of both World Wars presented in the form of the official bi-weekly Pathé Animated Gazette issues and discarded outtakes. (Shpolberg, 2014).

Kaye (2018) assinala que a página oficial da British Pathé havia sido criada anos antes, em 2003, com financiamento da National Lottery’s New Opportunities Fund e uma garantia de cinco anos de disponibilização livre dos conteúdos (p. 294). Segundo a

⁶⁷Shpolberg (2014) cita neste trecho um texto de Véray (2010) publicado na revista *Film History*.

investigadora, este lançamento “intensified the visibility of newsreel footage, captured the public’s imagination and raised the stakes for the other newsreel companies through its increased profile and the association forged in public consciousness between the archetypal British newsreel and Pathé” (p. 294). Atualmente, na página oficial deste arquivo, onde também são disponibilizados para consulta recursos da coleção da Reuters, podemos visionar diversas galerias e coleções. No fundo, a página funciona como um catálogo em linha através do qual é possível adquirir licenciamento para utilização das imagens, já que: “As a commercial licensing company, we do charge for the use of our footage. Because we receive no public funding, the entire cost of maintaining the collection is paid for through licensing” (British Pathé, s.d.), como se refere na secção de FAQ da página do arquivo.

Caso equivalente é o da disponibilização, desde 2015, de “clips” da coleção *British Movietone* através do Youtube (Sweney, 2016; Associated Press, s.d.)⁶⁸. Kaye (2018) qualifica esta iniciativa como um “extraordinary example of ‘instant history’”, sublinhando que se trata apenas de uma pequena parte tornada visível dos recursos relacionados com os *newsreels* britânicos (p. 285). Dois dos parágrafos publicados na secção “acerca de” no canal do Youtube da coleção ilustram bem a estratégia divulgativa, mas também comercial, por detrás da disponibilização destes recursos:

Shot on 35mm film, this global archive contains many of the world’s enduring images and is rich in coverage of news events, celebrities, sports, music, social history, science, lifestyle and quirky happenings. It was the first newsreel to include sound, the first to use colour film, the first to break many exclusive stories, and is your first and last stop for newsreel footage.

We hope you will enjoy exploring the British Movietone collection. Please feel free to share our content with friends and embed onto your own websites and social media forums. Downloading videos to your own PC is an infringement of YouTube’s terms and condition (Associated Press, s.d.).

⁶⁸Para responder às novas exigências do mercado, também esta empresa tinha lançado a sua página *online* em 2007 (Kaye, 2018, p. 295).

Para além destes arquivos comerciais, é no arquivo do British Film Institute (BFI) (s.d.) que podemos encontrar edições como as do *Topical Budget* (1911-31). Aquando da realização do simpósio do FIAF, Olwen Terris (1996) relatava que o arquivo nacional britânico detinha cerca de 50 mil títulos de *newsreels* e dava conta do trabalho de catalogação destes materiais. Entre as principais coleções arquivadas estavam, para além do *Topical Budget*, as do *British News* (1940-48), *British Screen News* (1928-32) e *International Review* (1950-51) (p. 113). Com canal no Youtube desde 2007, também o BFI divulga, entre diversos outros conteúdos, pequenos filmes das suas coleções, tais como clipes dos jornais e revistas de atualidades.

Do contexto do Reino Unido, merece ainda menção a plataforma educativa *Learning on Screen*, criada no âmbito do British Universities and Colleges Film and Video Council, organismo fundado em 1948 com o objetivo de promover o ensino e a investigação sobre e com recurso ao cinema e outros meios audiovisuais (s.d.). Um dos seus projetos de maior amplitude é precisamente sobre *newsreels*, no âmbito do qual foi desenvolvida uma compilação que se apresenta como: “The world's leading resource for the study of newsreels and cinemagazines” (British Universities and Colleges Film and Video Council, s.d.). A plataforma, de acesso restringido a instituições de ensino britânicas e outros subscritores, disponibiliza um conjunto de recursos que inclui documentos, registos e recursos multimédia, bem como inúmeros artigos e livros publicados no âmbito de projetos de investigação académica. Trata-se de um trabalho muito considerável na recuperação da memória fílmica e também na formação, em domínios como a conservação propriamente dita, a utilização de materiais em contextos como o ensino e o documentarismo (Martins, 2013, pp. 615-616) e a questão do seu uso lícito⁶⁹. A ele regressaremos adiante.

De França, à semelhança de outros países, podemos apontar dois exemplos de monta de coleções de atualidades privadas, o caso do arquivo Gaumont Pathé, e daquelas que integram acervos mais amplos, como o Institut National de L'Audiovisuel (INA).

⁶⁹Kaye (2018) faz um mapeamento bastante completo dos projetos desenvolvidos no âmbito do British Universities and Colleges Film and Video Council, e do estado da investigação e divulgação dos *newsreels* britânicos.

O arquivo comercial Gaumont Pathé (Gaumont Pathé Archives, s.d.), disponibiliza, em diferentes níveis de acesso, os seus recursos digitalizados, sejam eles audiovisuais ou documentos textuais, como fichas técnicas. Através do seu sítio é possível visionar alguns desses recursos e também agendar visionamentos em presença. No que respeita o INA, este organismo, criado em 1975 com o objetivo de conservar o património audiovisual francês (Bessi, 1997), detém uma coleção de jornais e revistas de atualidades produzidas e exibidas em França ao longo do século XX (Institut National de L'Audiovisuel, s.d.), entre outros fundos, alguns particulares, e ainda a coleção do Noticiero Lationamericano ICAIC que já mencionámos neste trabalho. Para os investigadores, o INA disponibiliza uma plataforma intitulada *inatheque* (Institut National de l' Audiovisuel , s.d.), onde se encontram listagens dos diferentes fundos, informações sobre locais e formas de consulta dos materiais, em conjunto com o CnC - Centre National du cinéma et de l'image animée, e ainda outros recursos, tais como ferramentas de análise.

Em Espanha, os noticiários e documentários do NO-DO, e também a *Revista Imágenes*, integram uma das coleções especiais dos fundos fílmicos detidos pela Filmoteca Española (s.d.), intitulada *Archivo Histórico NO-DO*. Em conjunto com a RTVE, e utilizando a sua plataforma, o organismo disponibiliza, desde 2015, este arquivo em linha, permitindo vários tipos de pesquisa, seja por data, número de edição ou conteúdos. No sítio *web*, é possível, por exemplo, consultar os números completos das edições do noticiário e aceder às descrições que os acompanham, ou aos seus programas (RTVE, s.d.). Constituindo o maior “archivo público fílmico abierto” do mundo, segundo o então diretor da Filmoteca Española (Belinchón, 2015)⁷⁰, e, quanto a nós, um dos melhores exemplos na divulgação do património fílmico, este arquivo em linha é fruto de um trabalho que foi sendo desenvolvido desde 2011 em diversas etapas (Galicia, 2015) (Novoa Fernández, 2019, p. 7). Não obstante a amplitude dos recursos disponibilizados na *web*, a Filmoteca Española mantém ainda, na página *online* do arquivo, referência à possibilidade de consulta dos recursos em presença, sendo que esses recursos incluem “tres clases de documentos: los archivos fílmicos, los

⁷⁰Referência em Novoa Fernández (2019, p. 7).

registros sonoros del documento audiovisual y los documentos textuales” (Filmoteca Española, s.d.). É à Filmoteca Española que cabe a gestão da disponibilização de materiais (incluindo a duplicação de documentos) para fins não comerciais, sendo que a RTVE se ocupa da venda de conteúdos para utilizações de carácter comercial (RTVE, s.d.).

Em Portugal, é na Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, mais concretamente no seu Arquivo Nacional de Imagens em Movimento (ANIM), que estão depositados os materiais dos jornais e revistas de atualidades produzidos e exibidos no país (entre outros fundos e coleções nacionais, desde filmes de ficção a filmes familiares). Uma caixa de 5 DVD com todos os números disponíveis *Jornal Português* foi a primeira das edições próprias a que a Cinemateca Portuguesa se lançou, a partir de 2015 (Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2015) e, no fundo, a primeira iniciativa da instituição para tornar mais amplo o acesso a estes recursos. Para além deste meio de divulgação, é também possível aceder à Cinemateca Digital, plataforma criada em 2011 para divulgação do património fílmico português, em especial o de não-ficção (Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, s.d.). Ainda em desenvolvimento, esta plataforma contém atualmente 800 filmes, bem como materiais gráficos e textos (Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, s.d.), disponibilizados apenas para consulta. Entre eles estão as edições da revista *Imagens de Portugal*, que têm vindo a ser publicadas desde 2018. Perante os restantes exemplos analisados, o acesso às atualidades portuguesas é notoriamente muito restrito. Exceptuando os casos do *Jornal Português* e das edições de *Imagens de Portugal*, de momento o visionamento dos filmes de atualidades tem de ser efetuado de forma presencial.

Não pretendendo ser exaustivo, este breve percurso por alguns dos exemplos com os quais fomos tendo contacto a propósito da nossa investigação⁷¹ ilustra a crescente disponibilização em linha do património audiovisual⁷². A divulgação dos conteúdos

⁷¹Aos quais podemos acrescentar o portal European Film Gateway (s.d.), alimentado por um conjunto considerável de 38 arquivos fílmicos e cinematecas de países europeus.

⁷²Não alheia a esta realidade, a UNESCO lançou, em 2016, um relatório intitulado *Audiovisual archiving. Philosophy and principles* (Edmondson, 2016).

relacionados com os jornais e revistas cinematográficos é a etapa derradeira de um processo que culmina na digitalização, fruto da necessidade de adaptação a formatos mais modernos de preservação dos conteúdos, que tem sido levado a cabo internacionalmente nos últimos anos, ainda que a ritmos e de formas diferentes. Quase todos os acervos que consultámos apresentam guias de utilização, para além de documentação que permite contextualizar os recursos, e informações sobre a sua utilização lícita. Mas não é só nestes contextos que as imagens das atualidades existem na *web*. É que a partir do momento em que caem na rede, elas passam a circular em redes sociais, blogues e outros sítios, tal como acontece com tantos outros filmes e conteúdos, muitos deles descontextualizados e tornados virais, na dinâmica de livre acesso – contrabando que bem conhecemos.

Por outro lado, não são só os utilizadores da Internet que promovem usos, por vezes descontextualizados, destas imagens. Os próprios órgãos de comunicação social recorrem a elas com alguma frequência, divulgando-as nos seus variados canais e contextos de veiculação de conteúdos⁷³, o que acaba por ter um impacto na construção da nossa memória coletiva. À luz de Sánchez-Biosca (2015) podemos observar como o interesse crescente pelos arquivos assenta num paradoxo: é que se, por um lado, a digitalização vai possibilitando uma volatilização dos arquivos, tornando-os mais disponíveis do que nunca, por outro lado “el objeto matérico ejerce una especial atracción, se reviste de un aura que lo hace añorado y añorable, por amenazado de desaparición” (p. 221). Segundo Sánchez-Biosca (2015), os arquivos audiovisuais e fotográficos são hoje uma porta de acesso ao passado, mas “esa invitación implícita no carece de riesgos” (p. 221). O investigador dá o exemplo de algumas das utilizações mais convencionais das imagens de arquivo por parte de meios de comunicação como os canais de História, no âmbito das quais essas imagens são sujeitas a tratamentos de forma a torná-las mais próximas da atualidade e “hacerlas semejantes a las nuestras” (p. 221). A este propósito, Sánchez-Biosca (2015) fala de uma “ocupação” das imagens do passado pelo presente (pp. 221-222).

⁷³Debruçámo-nos sobre estas questões num artigo intitulado ‘It's online, it's news: appropriation of viral narratives by the digital press’, desenvolvido no âmbito da elaboração desta tese (Martins, Fernández, Aguaded, & Tavares, 2019).

3.1.2. Atualidades como fonte: dos arquivos às questões da memória

Num outro artigo em se debruçava sobre a “migração” das imagens da guerra civil espanhola, Sánchez-Biosca (2010) refletia sobre essa circulação das imagens pelos meios de comunicação. A sua utilização em diversos contextos e sentidos, quer diacrónica quer sincronicamente, gera, segundo o investigador, problemas de “intelecção” e “interpretação” (p. 232). Quando deslocadas, estas imagens assumem, frequentemente, distintos significados, por vezes contrários aos antecedentes, e isso, segundo Sánchez-Biosca (2010), levanta uma série de questões:

cómo se estabilizan los sentidos de la imagen, cómo se seleccionan aquéllas que perduran, quién o quiénes lo deciden, qué papel tienen las imágenes en la construcción de la memoria o de las memorias, es decir, cómo se socializan e, incluso, se enquistan en las comunidades familiares, sociales, ideológicas o generacionales, hasta dar la sensación de que son naturales e indiscutibles; naturalidad que debería ser entendida en el doble y paradójico sentido de eficaces (el grupo se reconoce en ellas y éstas le proveen de un anclaje) y, al propio tiempo, fosilizadas (van de suyo, tienden a presentarse como naturales). (2010, pp. 232-233).

Para Sánchez-Biosca (2010), há imagens recorrentes que frequentemente são utilizadas para representar um determinado acontecimento, o que as torna, de certa forma, “performativas” (p. 233). No caso, as imagens da guerra civil espanhola que o investigador categoriza em diferentes “motivos iconográficos” (p. 239) participam na configuração de uma certa forma de “ver” a guerra ou de a “imaginar” (p. 248). Ainda assim, Sánchez-Biosca (2010) regista a transformação que os media digitais atuais, e a Internet como veículo, operam na “relación de verosimilitud que se atribuía a los soportes mecánicos, como la foto y el cine”, sublinhando também a urgência da sua análise (p. 248).

Já Quintana (2016), no âmbito de uma reflexão sobre as políticas da memória por detrás da divulgação de imagens da Primeira Guerra Mundial (2016), assinala que “la utilización de los archivos puede conllevar algunos problemas conceptuales y prácticos si no se articula una reflexión sobre qué es el archivo hoy y sobre la forma en

la que la noción de archivo se ha transformado en la época de las redes sociales” (p. 13). Partindo de Foucault e da sua concepção de arquivo (Foucault, 2008), o investigador defende que os arquivos de imagens, que suplantam hoje a sua mera existência física enquanto depósitos, devem ser olhados através de novas perspectivas⁷⁴. A propósito do caso das atualidades da Primeira Guerra Mundial, Quintana (2016) destaca a importância de considerar que os seus enunciados se prendem com “modos de filmar” (p. 14). No fundo, para Quintana (2016), os arquivos filmados oferecem-nos formas de olhar o mundo e mesmo concepções de acontecimento, no caso, da guerra: “Toda imagen de archivo, incluso las imágenes de los orígenes como las que filmaron los operadores durante la guerra, es sobre todo un archivo de los modos de filmar” (p. 14), refere. Segundo o investigador, em grande parte dos trabalhos audiovisuais criados sobre a Primeira Guerra Mundial, muitos deles feitos a partir da compilação de imagens de arquivo, há uma tendência para a diluição desses modos de filmar, ou seja, dos enunciados originais, para criar, através da montagem, outros enunciados. Isso acontece, por exemplo, em documentários televisivos didáticos que produzem “discursos unificadores” nos quais a “transmisión de saberes se lleva a cabo a partir de una dudosa mezcla entre, por una parte, el conocimiento, la razón, la didáctica y la comunicación de saberes y, por otra parte, el espectáculo, la distracción y la expresión de corte pseudo-artístico” (Quintana, 2016, p. 14). Quintana (2016) vê nas produções televisivas deste tipo uma “economía de la memoria histórica de lo visible” e aponta, contra esta tendência, a necessidade de debater um conjunto de questões:

¿Qué significa ser actualmente espectadores frente a las imágenes del pasado, como las imágenes de la Primera Guerra Mundial? ¿Cómo se puede llegar a establecer una relación compleja entre la distancia y la proximidad respecto a los documentos históricos? ¿Cómo tomar conciencia de las diferentes formas de filmar

⁷⁴Para Sánchez-Biosca, “del mismo modo que Michel Foucault (1969) dejó establecido que el archivo determina los límites de lo decible, el giro reciente que se ha dado en llamar ‘archival turn’ insiste en que un archivo es siempre un lugar de producción del conocimiento” (p. 220). Neste sentido, segundo o investigador, um arquivo audiovisual “no es jamás un material bruto, una estática disposición de fuentes; es, según los casos, una norma, una promesa, una amenaza de discurso” (Sánchez-Biosca, 2015, p. 221).

y de los enunciados escondidos que se encuentran en el mismo centro de las imágenes? (Quintana, 2016, p. 14).

Segundo Nunes (2013), “as narrativas do senso comum e os mass media” estão entre os “vectores” que contribuem para a configuração da, ou das, identidades culturais e memórias históricas, a par com “o sistema de investigação e divulgação científica, ensino e formação”, “o património cultural e a museologia”, “os rituais cívicos e a cultura organizacional” e também a “produção artística (literatura, teatro, cinema, pintura, escultura, etc.)” (p. 363). O historiador, que propõe uma análise da forma como as memórias “vigentes” do Estado Novo português definem o País atual (p. 363), aborda, entre outros aspetos, o papel dos meios de comunicação na relação com a memória desse passado, considerando que estes atuam de duas diferentes formas (p. 373). Se, por um lado, encontramos nalguns órgãos uma abordagem mais específica que tem permitido veicular “leituras estruturadas - historiográficas, sociológicas, jornalísticas - sobre o Estado Novo e os regimes fascistas em geral” (p. 373), de forma mais ou menos pluralista, embora privilegiando uma perspetiva ideológica consoante o órgão de informação (p. 373); por outro, de uma forma mais ampla, os media destinados ao “grande público” abordam o passado sobretudo na lógica do entretenimento e do senso comum, uma abordagem alheia à própria história, que promove “uma relação exclusiva com o horizonte do «presente contínuo» (expressão de Eric Hobsbawm)” (p. 373) e que encerra um “revisionismo ou o negacionismo face ao Estado Novo” (p. 373). E, para o investigador, os novos media e a enorme disponibilização de conteúdos através deles não têm alterado estas condicionantes: “Para além do escasso empenhamento no acesso aos conteúdos em causa, convém relembrar a limitada qualidade de muitos deles (incorreções, lógica valorativa, explicações redutoras) e a necessidade de apoio para descodificação, contextualização e comparações dos mesmos” (p. 374), refere.

Nunes (2013) aponta que a lógica comercial “e/ou controlo ideológico” (p. 374) por detrás da divulgação dos meios de comunicação de massa colide com qualquer abordagem mais profunda ou “problematizadora” que se possa fazer da memória histórica (p. 374). E refere que, se em contextos ditatoriais os novos media são, por

vezes, veículos para “leituras historiográficas – ou outras – objectivantes sobre realidades sociais passadas e/ou presentes”, o facto é que em “sistemas políticos democráticos ou demo-liberais” eles também são utilizados para difundir “narrativas revisionistas e negacionistas «sobre o passado», antes de mais sobre experiências políticas autoritárias e totalitárias” (p. 374). Por isso, para o investigador, devem ser submetidos a análise tanto quanto os media ditos “tradicionais” (p. 374). Segundo Nunes (2013), embora a historiografia tenha conseguido desenvolver, já em liberdade, “discursos plurais e no essencial científicos relativamente à ditadura Militar, ao salazarismo e ao marcelismo” (p. 381), há um hiato grande entre essa produção científica e a “sociedade portuguesa atual”, um distanciamento para o qual não deixam de contribuir aspetos como as políticas de acesso a arquivos, a programação dos museus ou o “próprio sistema de ensino”, para além de questões de cultura organizacional e política. Neste quadro, ao produzirem e veicularem conteúdos que ou não abordam o salazarismo e marcelismo ou, quando o fazem, os “transformam em narrativas revisionistas” (p. 381), de tom leve ou recreativo, os media contribuem para um enfraquecimento da democracia atual (p. 382).

Ainda acerca da veiculação de conteúdos da guerra civil espanhola, neste caso, nos meios de comunicação digitais, Matilde Eiroa (2014) encontra nos blogues e noutros sítios analisados, como as páginas *web* de instituições e projetos científicos, interessantes exemplos de divulgação. Para a investigadora, a difusão de documentários através do Youtube, por exemplo, “constituye un recurso de gran valor pedagógico” (p. 363). Eiroa (2014) observa que os inúmeros “recursos informativos e interpretativos” disponíveis têm tido o efeito de contribuir “a la popularización del conocimiento sobre la Guerra, especialmente a los aspectos de la historia social y la vida cotidiana, habitualmente la que ha estado más ausente de la historiografía académica” (p. 363). Mas, para a investigadora, na mesma linha do que apontava o historiador Avelãs Nunes (2013), a *web* tem criado condições para a “propagación de propuestas” tanto pedagógicas, informativas e culturais, ou outras, como “manipulativas e negacionistas” (p. 367). Eiroa (2014) faz notar que as informações contextualizadas e documentadas concorrem, nos media digitais, com outras, que não

o são assim tanto, e mesmo com a veiculação da “outra memória”, de caráter neo-franquista (p. 364).

No fundo, tal como refere Morettin, “cada período histórico propõe novos desafios ao pesquisador, tanto no que diz respeito às tecnologias existentes, quanto aos problemas que orientam o exame das fontes” (2014, p. 51). De acordo com o investigador, a questão da acessibilidade dos filmes, por exemplo, coloca-se atualmente de maneira diferente. Se, por um lado, o historiador de cinema pode encontrar na *web* a maioria dos seus objetos de estudo, disponíveis em diversos contextos, a verdade é que a sua maior disponibilidade, muitas vezes de forma dispersa e em diferentes versões, requer um trabalho muito exigente de confrontação (entre versões, ou com documentos e outras fontes), e uma identificação muito concreta dos documentos analisados (pp. 51-55). No seu artigo, Morettin (2014) também propõe uma reflexão sobre o papel desempenhado pelas cinematecas enquanto redutos da “nossa memória audiovisual, militando pela sua preservação e difusão” (p. 61). Pelo nosso próprio percurso, concordamos com Morettin (2014) na convicção de que “a preservação da memória audiovisual é essencial” quer no sentido de manter vivo esse legado do passado, proporcionando novas investigações, no plano histórico e estético, quer para ampliar o acesso e o interesse do público (p. 61). Como refere o investigador, “pensar o filme como documento pressupõe políticas sólidas para a sua preservação e difusão. Nessa medida, a ampliação dos acervos colocados à disposição dos pesquisadores aumenta os desafios já enfrentados pelas cinematecas e pelas universidades” (p. 61). A investigação que temos analisado é bastante ilustradora dos desafios que, ao longo dos tempos, as atualidades cinematográficas têm levantado, e continuam a fazê-lo, enquanto objeto de estudo.

3.2. O legado das atualidades: da perspectiva histórica à literacia mediática

El creciente desarrollo de materiales multimedia como vehículos de apoyo al lenguaje fílmico ha generado nuevas preguntas y problemas en los estudios mediáticos y en los diferentes enfoques pedagógicos. Uno de los problemas más importantes que han sido enunciados en estos nuevos contextos es el que cuestiona

los límites de dichos vehículos frente a las obras originales. Es decir, hasta qué punto nos encontramos aún en la presencia de una obra cinematográfica determinada, cuando ésta es proyectada, ya no en una gran pantalla desde un rollo de celuloide (que, por lo general, solía ser la forma de presentación para la que fue concebida), sino en un pequeña pantalla de televisión u ordenador desde un archivo, un disco DVD o disco láser, y controlada a través de secuencias de comandos de ordenador, cada uno de los cuales implica diferentes efectos pedagógicos. Este problema no es totalmente nuevo y lo podemos reconocer ya en discusiones previas sobre las diferencias entre el cine y la televisión, o entre el cine y el vídeo con fines educativos. Sin embargo, hay algunos aspectos nuevos que le dan un carácter más pluridimensional al problema al hablar de un contexto de red multimediática. (Reia-Baptista, 2012, p. 82).

Da investigação e reflexão recente no domínio da literacia fílmica e mediática, podemos sublinhar duas questões fundamentais, que Reia-Baptista (2010, 2011, 2012) identificou em diversos dos seus textos: a primeira, a importância da recuperação da memória fílmica, e audiovisual, na sua diversidade de linguagens e materiais, histórica, geográfica e cultural, contra uma perda da memória coletiva; a segunda, a questão, ou conjunto de questões, de apropriação que os novos dispositivos e plataformas de acesso ao cinema, e aos media em geral, colocam atualmente.

Se considerarmos as atualidades cinematográficas sob o prisma da literacia dos media, podemos observar como, historicamente, os jornais e revistas de atualidades foram objeto de tratamento, para lá do âmbito mais restrito da investigação académica, nas salas de aula e mesmo nos meios de comunicação sobretudo num contexto em que o cinema passou a ser considerado como fonte e objeto de análise histórica. O programa semanal *Histoire Parallèle*, exibido entre 1989 e 2001 no canal francês *La Sept* e apresentado por Marc Ferro e Klaus Wenger (Steinle, 2018), é o exemplo incontornável da intersecção entre os domínios em questão. Na entrevista realizada a propósito do programa, em 1992, Ferro (1993) explicitava alguns dos aspetos metodológicos e de conteúdo (p. 120) das suas abordagens às atualidades cinematográficas alemãs, russas, francesas ou inglesas nos programas da série, uma série que, como conta, foi inicialmente considerada pouco interessante do ponto de vista televisivo e pouco

inovadora em termos de estética do cinema, e de criação cinematográfica (pp. 132-133). “Ils n’ont pas su d’abord, nous-mêmes non plus, que du point de vue de l’intelligibilité historique, ce n’était pas nul – ni du point de vue du traitement de l’image” (pp. 132), referia Ferro. De facto, esta série televisiva era um marco numa tendência relativamente recente de divulgação mediática da história, uma vez que, como fazia notar o historiador, até à altura eram os filmes de montagem ou as reconstituições o seu maior veículo. Ao propor “l’Histoire au rythme de la vie, semaine après semaine, *L’Histoire em temps réel*” (p. 133), o programa fazia reviver a história (p. 133) e, ao mesmo tempo, fazia pedagogia da e na televisão, como assinalava um dos entrevistadores de Ferro, Hector Yankelevich: “ne pas mettre l’image en premier, mais la travailler, la percer, la comparer – mettre des images les unes contre les autres – mais surtout les cadrer avec du texte. *Cela va contre l’hypnose*” (p. 126). Contra a “hipnose” das imagens das atualidades, concebidas, como sabemos, com fins propagandísticos, e contra a “hipnose” da própria televisão, o programa *Histoire Parallèle* promovia, de uma forma singular, e com uma longevidade assinalável, uma literacia fílmica e mediática. Mas não foi o primeiro a abordar história através da televisão.

Acerca da investigação e divulgação das atualidades no contexto britânico, Kaye (2018) menciona a série da BBC *The Great War*, de 1964, concebida a partir de imagens de atualidades da coleção do Imperial War Museum, como um dos primeiros focos de interesse da academia pelas atualidades cinematográficas (p. 286). A este, outros casos de produções documentais e televisivas com recurso a imagens das atualidades se seguiriam, tais como *Film as Evidence*, de 1976, uma série em 5 programas realizada pelos historiadores britânicos John Grenville e Nicholas Pronay também para a BBC, que propunha uma análise da cobertura feita por *newsreels* a um conjunto de acontecimentos históricos (Kaye, 2018, p. 290).

No âmbito sua reflexão sobre o cinema e, mais concretamente, sobre as atualidades como fonte histórica, Kaye (2018) relata que muitos historiadores começaram a recorrer a ele como recurso educativo, quer utilizando filmes nas suas aulas quer,

inclusivamente, realizando os seus próprios “filmes históricos” (p. 286)⁷⁵. A investigadora explica que daí decorreram questões relacionadas não só com os problemas metodológicos da utilização das imagens das atualidades para fazer e ensinar história, mas também questões de licenciamento e comercialização de imagens, bem como problemas relacionados com o estado de preservação dos filmes (pp. 286-287). Estes aspetos terão estado na génese de consórcios e organizações que se tornariam instituições chave na recuperação e divulgação das atualidades britânicas. Entre os seus objetivos primordiais estavam tanto o debate em torno de metodologias de análise quanto a articulação de estratégias, prioridades e práticas de inventariação, preservação, catalogação e disponibilização dos recursos (Kaye, 2018, p. 287). Segundo Kaye (2018): “This resulted in the forging of key relationships, many at a personal level, which would facilitate the research, provision and dissemination of newsreels over the next decade through the creation of a dynamic symbiotic ecosystem” (p. 287). A investigadora fala de um círculo virtuoso, que se consolidou nos anos 70 e que reuniu universidades, nomeadamente o Slade Film Department da University College London, e The Open University, instituições, como o Imperial War Museum, e organizações como o então British Universities Film Council⁷⁶, para além de “newsreel libraries, broadcasters, the BBC and Thames Television and film researchers”, permitindo criar diversas sinergias (p. 288). Se o contexto proporcionava uma profícua investigação histórica sobre as atualidades, essa investigação ampliava o acesso aos arquivos e promovia o desenvolvimento de recursos educativos, reforçando a percepção do valor dos filmes de atualidades, o que, por sua vez, resultava num maior interesse pela produção televisiva em torno deles, ampliando a sua divulgação (Kaye, 2018, p. 291).

Este “ecossistema” (p. 287) deixou um enorme legado para a investigação atual. Para a construção desse legado contribuíram diversos projetos, no âmbito dos quais se procedeu à digitalização de dados e de documentos de produção, entre outros, à

⁷⁵Para além disso, muitos realizadores participavam como consultores em documentários e filmes históricos.

⁷⁶Sobre esta colaboração, podem também ser consultados artigos de Luke McKernan, entre os quais aquele que assina com Nicholas Hiley sobre o projeto *British Universities Newsreel*, desenvolvido no seio do British Universities Film and Video Council (Hiley & McKernan, 2001).

própria digitalização dos filmes, feita, já ao longo dos anos 1990, pelo British Universities Film and Video Council (BUFVC) em colaboração com arquivos comerciais⁷⁷, à recolha de memórias de operadores de câmara e à construção de uma base de dados que se foi tornando mais abrangente até incluir “180,000 cinemazine & newsreel stories (1910-83) linked to production documents & films”⁷⁸ (British Universities Film and Video Council, s.d.), informação de 2018. Ainda assim, segundo Kaye (2018), este “círculo virtuoso” da investigação britânica sobre atualidades sustentava-se numa linha que considerava o cinema como “evidência”, e essa linha acabou por gorar na comunidade académica, ao mesmo tempo que a geração que tinha tido contacto direto com as atualidades cedia lugar a investigadores mais novos (p. 296). Este terá sido, a seu ver, um dos fatores para que a investigação sobre atualidades tivesse perdido algum fôlego.

Outro aspecto que a investigadora destaca é o facto de projetos como o *News on Screen*, do BUFVC, que amplificaram o acesso aos recursos na *web*, partirem do pressuposto de que a literacia digital das audiências seria crescente, quando o que se observa é que, embora a utilização de recursos *online* seja maior, ela não é necessariamente mais crítica, para além do facto de os utilizadores estarem cada vez mais longe do contexto de produção e exibição original destes filmes (p. 297). De acordo com Reia-Baptista (2012), é certo que a exposição aos meios de comunicação implica sempre “algún tipo de pedagogía que forma y se ajusta a los usuarios de dichos medios (emisores y receptores) de muchas maneras, desarrollando los mecanismos de producción, lectura, interpretación y reproducción”, mesmo que inconscientemente, mas essas competências são, muito frequentemente, meramente funcionais (p. 85).

Por outro lado, pelo nosso próprio percurso de investigação, concordamos com Kaye (2018) quando faz notar que a divulgação das atualidades através de plataformas como o Youtube, sobretudo através de clipes, contribuiu para desintegrar os jornais e as revistas de atualidades, reduzindo cada peça “to ‘mere’ content” (p. 297), tendência

⁷⁷Os quais, como observámos anteriormente, também empreenderam a sua digitalização.

⁷⁸Entre outros projetos, Kaye (2018) refere que o British Universities Newsreel Scripts “became one of the first mass digitization projects in the UK and by 2003, 80,000 newsreel production documents had been scanned and were linked into the database at story level” (p. 294).

que verificámos em quase todos os acervos que consultámos em linha. Como refere a investigadora:

With the Pathé and AP Archive YouTube channels, lack of context is the price paid for using the search engine with the metadata for each story restricted to three elds. The combination of an overwhelming volume of material coupled with minimal metadata means that users frequently have no idea what they are looking at beyond the immediate image on the screen. [...] Certainly, with YouTube this form of activity is encouraged by a platform that is ideal for browsing and skimming footage but not for in-depth searches across a channel. (Kaye, 2018, p. 297).

O caso britânico, de que Kaye (2018) tão bem dá conta, pode ser tido como paradigmático, permitindo-nos olhar para outros contextos e compreender, por exemplo, como em Espanha, entre a última década do século XX e a primeira do século XXI, também se desenvolveu uma dinâmica de investigação sobre atualidades muito sólida e de enorme qualidade, já claramente fruto de uma superação das questões relacionadas com a “evidência” dos filmes de atualidades, ou o caso português, onde o legado do cinema informativo, embora com tanto potencial, ainda está tão pouco explorado, em ambos os casos com impacto na percepção pública sobre o que foram os jornais e revistas de atualidades e, no horizonte, sobre a própria história, e memória, do país e dos seus meios de comunicação. Por outro lado, a perspetiva da investigadora ajuda-nos a compreender e contextualizar melhor uma tradição da literacia fílmica que contribuiu para a consolidação do domínio mais amplo da literacia mediática e das suas metodologias e práticas. Se um princípio fundamental da literacia dos media, como constatava Roger Silverstone (2004), é a compreensão “of the nontransparency of media and of the moral implications of that non-transparency. And it requires an understanding of mediation as a social and political process” (2004, p. 448), em muito o debate sobre o cinema como meio de comunicação – seguindo-se, é claro, a televisão – para tal contribuiu.

Numa cartografia que faz das literacias mediáticas, Buckingham (2009) aponta como exemplo o modelo de “cineliteracy” desenvolvido pelo Film Education Working Group, do British Film Institute (BFI), inicialmente apresentado num relatório de 1999,

intitulado *Making Movies Matter* (p. 40)⁷⁹. Segundo Buckingham (2009), este modelo de aprendizagem progressiva, que pode ser aplicado a outros media, pressupõe a identificação de “three ‘conceptual areas’: ‘the language of moving images’, ‘producers and audiences’ and ‘messages and values’” (p. 40). Será a partir deste modelo que Buckingham (2009) proporá o seu próprio esquema conceptual, erguido a partir dos conceitos de produção, linguagem, representação e audiência. “These concepts provide a theoretical framework which can be applied to the whole range of contemporary media, and indeed to ‘older’ media as well”, escrevia Buckingham (2009, p. 53).

Se regressarmos ao caso português, podemos observar como, embora numa dimensão diferente, o cinema também foi um dos objetos a partir dos quais o domínio da literacia dos media se foi consolidando, em termos teóricos e práticos. Pinto et al. (2011) apontam-no quando elencam as raízes deste domínio no país, abordando o papel que os cineclubes portugueses foram desempenhando desde cedo, inclusive durante as décadas de ditadura⁸⁰:

Pode dizer-se que foi através dos contactos com o exterior, por parte de sucessivas gerações de cinéfilos e cineastas, e através da resistência de muitos destes clubes aos condicionalismos político-ideológicos, bem como, certamente, do interesse pela descoberta da ‘sétima arte’ e da interrogação sobre o seu fascínio que foi surgindo a necessidade de formação de públicos – não só, mas também em ambiente escolar. (Pinto et al., 2011, p. 71).

Deste contexto, os autores destacam o Centro de Estudos, Documentação e Animação Cultural (CEDAC), um organismo sediado em Lisboa e com delegações regionais que, nos anos 60, “seleccionava filmes, organizava formação de animadores, preparava guiões de apresentação e debate que acompanhavam os filmes que circulavam pela

⁷⁹Também Reia-Baptista (2011) assinalava, recorrendo às palavras de “Cary Balzagette, responsável durante largos anos, até recente data, pelo departamento de Film Education do British Film Institute”, o pioneirismo e a “importância educacional do BFI” (p. 771).

⁸⁰Pereira (2010) menciona existência de quatro cineclubes em 1947, “o Clube Português de Cinematografia (CPC), do Porto, o Círculo de Cultura Cinematográfica, de Coimbra, e o Círculo de Cinema, de Lisboa” (p. 2).

rede de delegações (Pinto et al., 2011, p. 72), assim promovendo, a nível nacional, a divulgação de cinema e a formação de públicos.

Em Portugal, tal como referem Pinto et al. (2011), é “inegável” o contributo dos cineclubes na educação para os media, em projetos dos quais têm sido fortes dinamizadores. Por isso, como escrevem os investigadores, é “difícil pensar num projecto ligado à educação para a imagem que não tenha, nalgum momento, passado por um cineclubes” (Pinto et al., 2011, p. 90). O estudo destaca, a par do Cineclubes de Viseu, a acção do Cineclubes de Faro que, em 1997, criou, em articulação com a Direcção Regional de Educação do Algarve, o programa Juventude-Cinema-Escola (JCE) (Pinto et al., 2011, p. 90), o primeiro e mais amplo projeto de literacia fílmica do país. Com mais de duas décadas de existência, o JCE contava, por altura da comemoração do seu vigésimo aniversário, “cerca de 1 900 sessões de cinema (70 filmes), abrangendo 46 000 alunos e 1 900 professores de 10 Escolas do 1º Ciclo do Ensino Básico, 63 Escolas do 2º, 3º Ciclo e Ensino Secundário, 4 Colégios e 1 Escola Profissional, num total de 78 Estabelecimentos de Educação e Ensino” (Direção Geral dos Estabelecimentos Escolares, 2018). Graça Lobo⁸¹, uma das fundadoras do JCE esteve, de resto, na génese do Plano Nacional de Cinema, “criado em 2013, com o propósito de promover a literacia para o cinema junto do público escolar e a divulgação de obras cinematográficas relevantes da história do cinema, em particular de produção nacional” (Direção-Geral da Educação, 2019). A juntar-se ao trabalho desenvolvido pelos cineclubes, e a outras associações de educação e cinema, a Cinemateca Portuguesa também criou, em parceria com a Direção-Geral de Inovação e Desenvolvimento Curricular, a Cinemateca Júnior (Pinto et al., 2011, p. 85, p. 95), um serviço que promove, desde 2007, um programa que inclui atividades relacionadas com a história do cinema, visitas das escolas à exposição permanente de pré-cinema e diversas oficinas dedicadas ao público escolar e às famílias (Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, s.d.).

⁸¹Na sua dissertação de mestrado, Graça Lobo (1999) apresenta e discute os fundamentos, e esquematiza minuciosamente, o programa Juventude-Cinema-Escola.

Sobre a pertinência da literacia fílmica, Reia-Baptista (2012) escrevia:

El cine es probablemente el más ecléctico y sincrético de todos los medios de comunicación y tiene un increíble poder de atracción que se replica en todos los otros medios de comunicación a través del uso del lenguaje cinematográfico en todo tipo de contextos: vídeos musicales para promocionar música, imágenes reales para mejorar los videojuegos; géneros cinematográficos y estrellas de cine para alcanzar los objetivos de la publicidad, inserciones y extractos de películas de todo tipo en «YouTube», «Facebook», «Myspace» y millones de otros sitios web en Internet. (Reia-Baptista, 2012, p. 86)

Se as linguagens fílmicas, e audiovisuais, nos seus “distintos niveles de realidad, ficción y realidad virtual” (Reia-Baptista, 2012, p. 84) estão hoje tão disseminadas, o cinema não deixa de constituir “uno de los instrumentos más importantes para una alfabetización mediática multidimensional y multicultural entre los usuarios de diferentes medios de comunicación, consumidores, productores y «prosumidores» de todas las edades, niveles sociales y culturales” (Reia-Baptista, 2012, p. 86). Segundo Clarembeaux (2010), quer em termos de aprendizagens, códigos e referências, quer nos seus usos comuns, “la imagen cinematográfica resulta prácticamente indisoluble de la imagen televisiva, de la imagen del vídeo, de la imagen digital que suele encontrarse en la web y de las imágenes que se capturan con móvil o de las imágenes que se ven en el ordenador portátil” (p. 26). Tanto mais numa sociedade “mediática y multipantalla”, de que também falava Pérez Tornero (2008), caracterizada pela “dispersión de la atención y la dificultad de la construcción del sentido” (p. 20) por parte de um público cada vez mais volatilizado e mais ligado a diversas fontes de informação em simultâneo (p. 20).

Cary Bazalgette (2010), por seu turno, assinala que a transformação operada pela Internet “en este caso relativa a nuestra relación con la información” (p. 16), implicou uma revisão e um reforço da atuação do British Film Institute no domínio da literacia fílmica. Neste contexto, escreve a investigadora e assessora do BFI: “La educación, los medios de comunicación y la creciente revolución digital condicionaban la enseñanza y presentaban a la vez amenazas y nuevas oportunidades para las instituciones

culturales públicas, especialmente para aquellas implicadas en el mundo del cine y la televisión” (p. 16). Bazalgette fala de uma “tendencia generalizada [...] en separar educación en el cine y educación en los medios” (p. 23), o que não reflète os comportamentos dos públicos, sobretudo os mais jovens – os estudantes, público do BFI – que “experimentan los medios como un continuum en su vida diaria (de los libros a Youtube)” (p. 23) e não fazem eles próprios essa distinção, nem estão, muitas vezes, dotados das competências críticas necessárias “para analizar, evaluar y cuando sea necesario, cuestionar las representaciones mediáticas que se encuentren”, principalmente perante “industrias mediáticas cuyos esfuerzos por promover el análisis crítico de sus productos es ambivalente” (p. 23).

Por outro lado, tendo como pano de fundo as eleições de 2016 nos EUA e a constatação de que os media sociais tinham sido veículos, e até amplificadores, de desinformação, Monica Bulger e Patrick Davison (2018) fazem notar como esta realidade “contradicted long-held beliefs in the promise of the Internet (Boyd, 2017a)” (p. 2), convocando uma outra perspetiva sobre a agenda da literacia dos media, que acrescentamos aos pontos de vista aqui abordados. À luz destes acontecimentos, os investigadores apontam que a literacia mediática é “just one frame in a complex media and information environment” (p. 2) e propõem um exame de um conjunto de questões neste domínio, entre os quais o próprio conceito de *media literacy* “most commonly described as a skill set that promotes critical engagement with messages produced by the media” (p. 3). A partir da análise de alguns programas de literacia mediática de maior relevância desenvolvidos nos últimos anos, Bulger e Davison (2018) identificam cinco áreas de atuação comuns: “Youth participation”, “Teacher training and curricular resources”, “Parental support”, “Media literacy policy initiatives” e “Evidence base for media literacy” (pp. 5- 7). Para os investigadores, a diversidade de iniciativas, objetivos e atores envolvidos nestas cinco áreas “reveal just how many diverse efforts fall under a single thematic umbrella. Worth noting is that these programs address media literacy in very different ways, which could indicate the vibrancy of the field or risk incoherence (Buckingham, 2003)” (p.7), referem os autores. Para Bulger e Davison (2018), não estarão em causa os resultados de iniciativas levadas a cabo em algumas áreas (pp. 7-8), muito embora nem sempre os benefícios da literacia mediática sejam

sistematicamente aferidos (p. 9), em todo o caso, no que respeita a desinformação os investigadores observam:

The promise of media literacy is both burgeoned and burdened by centuries of expectation. On one hand, it might seem that all media education is a self-evident good, and that the largest challenge is getting the funding and attention for more media literacy programs. However, this can overlook the historic focuses of media literacy as a field, and whether or not these open the possibility for new harms in the current media landscape.

Bulger e Davison (2018) trazem a discussão um aspeto que tem sido levantado por alguns investigadores nos últimos anos: “Media literacy has long focused on personal responsibility, which can not only imbue individuals with a false sense of confidence in their skills (Sanchez & Dunning, 2018)” (p. 9). De acordo com os autores, este viés tem levado o domínio da literacia mediática a privilegiar os efeitos dos media nas audiências “rather than media creators, social media platforms, or regulators” (p. 9). Por outro lado, esta abordagem faz do domínio de competências como a capacidade de discernir sobre a veracidade, ou mesmo a qualidade, de mensagens e conteúdos uma responsabilidade individual, quando, na realidade, os acessos dos públicos continuam a ser muito condicionados por media sociais com políticas de distribuição de informação e conteúdos muito pouco transparentes (p. 11). Neste sentido, Bulger e Davison (2018) reclamam a necessidade de “re-think media literacy in the age of platforms” (p. 11) e apontam alguns caminhos possíveis nesse sentido, entre os quais o desenvolvimento de uma compreensão mais coerente do ambiente mediático (p. 11-12).

Chegados a este ponto, talvez seja de recolocar a questão da importância da investigação sobre atualidades cinematográficas, para além da investigação académica de nicho, no âmbito da literacia dos media, por um conjunto de razões. Primeiro, porque elas estão aí, cada vez mais disponíveis e circulantes, como assinala McKernan (2017)⁸². Depois, porque, pelas suas características enquanto género mediático,

⁸²Na sua intervenção num encontro sobre jornais cinematográficos que organizámos, também a propósito da preparação deste trabalho, nas XI Jornadas do CIAC – Centro de Investigação em Artes e

permitem perspetivar a própria evolução dos media, sobretudo os media informativos, principalmente se forem colocadas “within the continuum of news media demonstrating how it was informed by existing media and continues to inform the news today” (Kaye, 2018, p. 298). Em terceiro lugar, porque, enquanto forma fílmica, proporcionam uma perspetiva crítica sobre a evolução das linguagens fílmicas e audiovisuais e os seus suportes, ao mesmo tempo que abrem possibilidades para um trabalho artístico em torno delas, numa articulação criativa entre a memória “autobiográfica” e a memória histórica (Clarembeaux, 2010). Por último, mas não menos importante, porque constituem um registo ímpar do século XX, principalmente perante a possibilidade, criada pelas novas plataformas, de interligar bases de dados internacionais e proporcionar análises comparativas (Kaye, 2018, p. 298; Reia-Baptista, 2010, p. 10) gerando novas perspetivas, mais dinâmicas, mas mais completas e consentâneas com própria história, sobre a nossa memória coletiva. Como dizia Reia-Baptista (2010): “The conservation of the collective memory of sounds and images as a European cultural heritage means acknowledging the various evolutionary contexts of audiovisual communication in Europe as well as their relations with the cultures of the world at large, as these processes never occur in geographical or cultural isolation” (p. 10).

Comunicação, realizadas em fevereiro de 2017 na Universidade do Algarve, McKernan apontava, ele próprio, dez razões para o recurso aos *newsreels* no estudo da história: “1. Because they were there; 2. Because they influenced, and were meaningful; 3. Because they are key to understanding what was popular and understood; 4. Because they can either confirm or counteract the evidence of the word; 5. Because they are an indivisible part of how news was transmitted; 6. Because they can be reused to portray the past; 7. Because they *are* reused to portray the past; 8. Because the presence of the newsreels changed the news; 9. Because their relationship to the truth is particularly relevant; 10. Because they remind us of the elusiveness of the past” (McKernan, 2017).

INVESTIGAÇÃO

4. Revolução de 25 de Abril de 1974 e o PREC: o contexto do *Jornal Cinematográfico Nacional*

Quando, pouco depois das 4 da manhã, na madrugada de 25 de abril de 1974, o jornalista Joaquim Furtado lia o primeiro comunicado do Movimento das Forças Armadas (MFA) ao microfone do Rádio Clube Português (RTP , s.d.)⁸³, desenhava-se um dos traços da Revolução de Abril a partir dos quais também se têm construído a história e a memória da democracia portuguesa. A par de outros pontos estratégicos, os meios de comunicação foram desde logo tomados pelos militares que encabeçaram as operações de destituição da ditadura (Rezola, 2017).

Por altura da comemoração dos 30 anos do 25 de Abril, o historiador Fernando Rosas (2006) descrevia assim o “tempo de revolução”, uma revolução que é, na sua perspetiva, “marca genética” da democracia portuguesa (pp. 32-33)⁸⁴:

Foi um tempo de reificação e radicalização da política como referencial organizador do privado e do quotidiano. De explosão de partidos, de militâncias esforçadas e convictas, de participação intensa no partido, no bairro, na fábrica, na escola, na manifestação, no comício, de sectarismos cegos e apaixonados, de não ter medo de usar da palavra ou de estar em minoria, de revoluções também nos hábitos e nos comportamentos, de nova televisão, de nova rádio, de novos filmes e teatro, de murais pintando as ruas e as praças, de corajosas ousadias e de certezas firmes, de entrega e de esperança sem fim, de algumas vitórias e de derrotas. (Rosas, 2006, p. 24).

⁸³Na conhecida cronologia da Revolução dos Cravos antecedem-se ainda a utilização dos Emissores Associados e da Rádio Renascença para transmissão das músicas que serviram de senha e foram dando sinal verde ao avanço dos militares, bem como a ocupação das instalações da RTP (Associação 25 de Abril, s.d.).

⁸⁴Também em Rosas (2012, p. 282) e Lopes et al. (2016, p. 79).

Josep Cervelló (1993) refere que, para além dos testemunhos, reflexões e entrevistas de vários protagonistas e intervenientes da Revolução, que constituem perspetivas naturalmente mais comprometidas, foi sobretudo a partir da década de 1980 que começaram a surgir “obras especificamente historiográficas”, por historiadores como António Reis e Medeiros Ferreira (2003, p. 163)⁸⁵.

Em 1994, por ocasião do vigésimo aniversário do 25 de Abril, António Reis (1994) coordenava uma obra coletiva de divulgação na qual, entre outras perspetivas, se incluía uma abordagem aos meios de comunicação social, da autoria do jornalista e professor Mário Mesquita, que ainda hoje é fonte para tantos estudos sobre o papel dos media. Na introdução da publicação, Reis fazia notar que a diversidade de temas e perspetivas recolhidos, onde se poderiam encontrar “por vezes sinais ora de nostalgia por sonhos que a revolução deixou pelo caminho, ora de algum azedume” era a “expressão simbólica da mudança político-institucional” ocorrida, que havia possibilitado o exercício democrático da liberdade de expressão (p.9). Não obstante a sua diversidade, os trabalhos apresentados teriam em comum uma “atitude de respeito pelos factos”, sublinhava o historiador, afirmando que a “vida de um país e de um povo é sempre um caleidoscópio que não se deixa aprisionar em visões únicas e redutoras” (p. 9).

A atribuição de pensões a ex-agentes da PIDE dois anos antes, em 1992, havia encetado, de acordo com Luciana Soutelo (2012), um debate público sobre o “avanço das tendências de revisionismo histórico” (p. 233) que se agudizou precisamente no vigésimo aniversário da Revolução. A participação num programa de televisão de um dos antigos agentes da PIDE que tinham recebido o referido apoio do Estado aguçava a polémica (Soutelo, 2012, p. 235). A par da investigação levada a cabo no âmbito da história, ganhava também expressão, sobretudo a partir dos anos 1990, o “uso público da história” (p. 231) e um “combate pela memória da revolução” (p. 233).

⁸⁵A *Revolução Portuguesa e a sua influência na transição espanhola (1961-1976)*, do próprio Cervelló (1993) é outra das primeiras obras que abordam o 25 de Abril publicadas em Portugal. A este respeito, pode também ser consultada Cruzeiro (1994).

Raquel Varela (2014) refere que foi sobretudo a partir do trigésimo aniversário do 25 de Abril que o debate entre diferentes perspetivas sobre a natureza da Revolução se intensificou:

Embora já houvesse uma discussão em torno da caracterização da mudança de regime – Medeiros Ferreira, por exemplo, discute a questão no texto «25 de Abril, uma revolução?» –, é a partir de 2004 que a questão se avoluma. No seguimento da escolha do cartaz oficial comemorativo para a celebração ter a inscrição «abril é Evolução», uma polémica chegou às páginas dos jornais sobre o que tinha sido a revolução portuguesa. O debate rapidamente se centrou na questão sobre o que deveria ser salientado em Portugal depois do fim da ditadura: a revolução ou a evolução do País no período pós-revolucionário. (Varela, 2014, pp. 87-88).

A partir destas e de outras leituras, podemos observar que ao longo das últimas décadas a Revolução dos Cravos tem vindo a ser alvo de um número crescente de trabalhos de pesquisa histórica e historiografia (Cervelló, 2003, p. 164 e Loff et al., 2015, p.3, entre outros), com contributos de múltiplas abordagens que têm permitido documentar este período de forma mais distanciada, profunda e abrangente, mas também de uma discussão pública acerca da sua natureza, protagonistas e legados catalisada através dos media. E se cabe valorizar o papel dos meios de comunicação na divulgação e dinamização e amplificação do debate público, não é menos necessário reconhecer a sua responsabilidade enquanto veículos de políticas da memória. Terá sido por conta desse papel, ou, como escreve Mesquita (2019), por uma sobrevalorização do seu poder, que os media foram tomados como estratégicos também no período revolucionário.

4.1. A Revolução e os media no *espírito da época*

Da contextualização proposta por Mário Mesquita (1994) ao trabalho mais recente de investigadores como Maria Inácia Rezola (2014, 2017, 2019) e Pedro Marques Gomes (2014), o estudo sobre os meios de comunicação no período pós 25 de Abril tem vindo a consolidar-se, a par da investigação já desenvolvida sobre as políticas para os media no contexto Estado Novo português. Não tendo como fazer justiça a toda a valia da

investigação já produzida sobre este domínio, recuperamos dos trabalhos consultados apenas alguns aspetos que nos auxiliam na contextualização no nosso próprio caso de estudo, o *Jornal Cinematográfico Nacional*.

A “«liberdade de imprensa»” esteve desde logo entre os “gritos de Abril”, como escreve Cádima (2001). A estratégia revolucionária para a comunicação social concretizou-se em algumas ações levadas a cabo a curto e médio prazo. A “abolição da censura e exame prévio” foi apresentada como medida imediata no programa do Movimento das Forças Armadas (MFA), que também apontava, como iniciativas a conduzir, a consagração da “liberdade de expressão e pensamento sob qualquer forma” e a “promulgação de uma nova Lei de Imprensa, Rádio, Televisão, Teatro e Cinema” (Centro de Documentação 25 de Abril, s.d. [1974]; Mesquita, 1994, p. 366). Não obstante, até que a referida lei fosse promulgada, era designada uma comissão *ad hoc* “para controle da imprensa, rádio, televisão, teatro e cinema, de carácter transitório, directamente dependente da Junta de Salvação Nacional” (CD 25 Abr., s.d. [1974]; Mesquita, 1994)⁸⁶. Estes factos dão conta da “«obsessão», que após o derrube da ditadura o novo poder demonstrou, pelo domínio da comunicação social”, como referem Rezola e Gomes (2014), evocando Mesquita (p. 9). Foi também nesse contexto que o I Governo Provisório, em maio de 1974, integrou um Ministério da Comunicação Social.

O estudo de casos como o do jornal *República* (Mesquita, 1994a; Figueira, 2014)⁸⁷, da RTP (Baptista, 2019), da *Emissora Nacional*, (Rezola, 2017) ou da *Renascença* e *O Jornal* (Rezola & Gomes, 2014), tem permitido uma maior compreensão de como diversos órgãos de informação estiveram no centro de um confronto de posições políticas em que o que estava em causa também passava pelo seu controlo. Mesquita (1994) identifica nessas diferentes correntes os “herdeiros do antigo regime, que procuravam

⁸⁶Com a promulgação da Lei de imprensa, a 26 de Fevereiro de 1975, “a comissão *ad hoc* deixa de exercer as suas funções, embora a sua extinção só se verifique a 29 de Novembro de 1975” (Mesquita, 1994, p. 365). Questão também abordada em Castaño (2019).

⁸⁷Pelo seu desenrolar e pelos seus contornos e impactos políticos, o caso jornal *República* terá sido aquele que mais impacto teve, a nível nacional e internacional, e, por isso, tem sido também um dos mais abordados e estudados.

retardar o pleno desmantelamento dos mecanismos censórios”, as fações “vanguardistas (de inspiração marxista ou terceiro-mundista)”, que preconizavam uma coletivização dos meios de comunicação e uma sua instrumentalização ao serviço dos propósitos da Revolução, o que também implicaria um exercício de poder censório, e concepções mais pluralistas, de base democrática, de consagração da liberdade de expressão, que acabaram por vingar com a aprovação da Lei de Imprensa em 1975 e da Constituição em 1976 (pp. 360-361)⁸⁸.

Também Cádima (2001) assinala que “desde o 25 de Abril o controlo da comunicação social foi um dos objectivos principais dos vários partidos, das forças militares e, enfim, do sistema político-partidário em geral” (p. 345). No movimento de reconfiguração política, económica e social que então se pôs em marcha, os media eram, eles próprios, palco de profundas transformações (Pinto, 2006). A luta travava-se no seio das principais empresas jornalísticas, onde trabalhadores, direcções e administrações se batiam quer pela gestão quer pela orientação redatorial.

Reestruturações, saneamentos, ocupações, diferentes posições ideológicas quanto às formas de organização dos órgãos de informação, com participação partidária e sindical, espoletaram um incessante debate na comunicação social que se foi intensificado desde o 11 de Março de 1975 até culminar no período entre o chamado Verão Quente e o 25 de Novembro, e só começando a dissipar-se na sequência da aprovação da Constituição da República Portuguesa em 1976. Estas iniciativas de instauração de controlo operário operavam-se em moldes semelhantes aos de outros domínios de atividade, como a indústria e a agricultura, com a Reforma Agrária. A esse propósito, Rezola (2017) assinala:

À semelhança do que acontecia com as comissões de moradores e de trabalhadores, as Unidades Coletivas de Produção e as Cooperativas de Produção constituem experiências únicas de mobilização e participação popular. Tratavam-se de associações de trabalhadores que se organizaram para gerir terras, máquinas,

⁸⁸Também em Rezola (2019, p. 250).

gado, equipamentos e instalações das propriedades ocupadas. (Rezola, 2017, p. 26).

Os movimentos dos trabalhadores, subterrâneos durante o Estado Novo, tornavam-se agora expressivos, ao mesmo tempo que a militância ativa se estendia a uma maior parte da população. “As formas de luta são as mais diversificadas: manifestações de rua, greves, ocupação de instalações, sequestro de proprietários/gestores, produção de comunicados, etc.”, refere Rezola (2017)⁸⁹, tal como o eram as suas motivações e consequências. De acordo com a historiadora, estes conflitos eram geralmente motivados por questões salariais ou relativas a condições de trabalho (pp. 27-28). Neste quadro, Rezola salienta “as ocupações dos locais de trabalho que, juntamente com os sequestros de pessoas e bens, constituem ‘as formas de luta mais originais e violentas no processo português’ (FERREIRA, 1993, p. 108)” (p. 28). Sucedidas principalmente em empresas de pequena e média dimensão, as ocupações eram resultantes do abandono ou da expulsão da entidade patronal e motivadas por questões como o “atraso no pagamento dos salários, ameaças de despedimento ou a retirada de maquinaria ou outros bens das empresas” (pp. 27-28). Na sequência de muitos destes casos, ou a empresa ocupada cessava a sua atividade ou criavam-se, como escreve a investigadora, “cooperativas – um processo pouco estudado, mas que, ao que tudo indica, foi bastante expressivo”, para além de outras formas de “autogestão sob controlo de comissões de trabalhadores, mas também de intervenção estatal” (Rezola, 2017, p. 29).

A par destas dinâmicas, também ocorridas nos meios de comunicação, as nacionalizações levadas a cabo na sequência do 11 de Março⁹⁰ vieram “ratificar e consolidar situações já criadas pelo activismo militante de jornalistas, tipógrafos e outros profissionais dos *media*” (Mesquita, 1994, p. 362), inserindo-se, de resto, num contexto estratégico mais lato de desmantelamento dos grandes grupos económicos

⁸⁹Também em Valente (2001, p. 227).

⁹⁰Foi o caso dos jornais *O Século*, *Jornal do Comércio*, *O Comércio do Porto*, *Diário Popular* e *A Capital*. Segundo Cádima (2001), “O reforço da presença do Estado na comunicação social em 1975 é paralelo ao processo de radicalização política que teria como limite o 25 de Novembro de 1975” (p. 330). A reprivatização da maioria destes órgãos de informação acontecerá ao longo dos anos 80.

(Costa Pinto, 2006, p. 59). Gomes (2014) assinala que, na sequência da nacionalização da banca, que financiava grande parte dos periódicos portugueses, a luta pelo controlo do setor da imprensa assumiu então maiores proporções (p. 82). Na mesma linha, Figueira (2014) refere que o jornalismo, tornado “parte ativa e empenhada no combate político” foi, sobretudo a partir deste momento, “uma arma empunhada pelos diversos quadrantes” (p. 57).

De acordo com Mesquita (1994), que recupera um relatório do Conselho de Imprensa do referido período, as “novas administrações e direcções foram completando a tarefa das comissões de trabalhadores, no sentido de assegurarem o predomínio da corrente gonçalvista. A determinação da orientação dos jornais por trabalhadores não jornalistas banaliza-se” (p. 368). Em virtude destes acontecimentos e posições marcantes, podemos observar como os anos de 1974-75 se caracterizaram por um discurso direto dos e nos media, muito mais vocacionado para a agitação e mobilização, como refere Mesquita (1994):

o monolitismo imposto aos órgãos de informação estatizados não tinha por vocação explicar ou persuadir, mas agitar e mobilizar. O comentário, a análise, a explicação não eram os seus métodos habituais. Recorria-se, de preferência, a processos como a prosa oratória e triunfalista, a repetição dos chavões doutrinários, o silenciamento de acontecimentos relevantes, a transformação de boatos em notícias...” (p. 364).

Na análise que faz da programação da RTP no período do pós-25 de Abril, Carla Baptista (2019) assinala que a televisão pública constituiu um “laboratório vivo de experiências comunicativas híbridas entre o jornalismo e a propaganda” (p. 239). Para a investigadora, o “padrão do jornalismo ‘militante e não explicativo’ que, segundo Mário Mesquita (1988), marcou o período entre 1974-76, coexistiu com formas de afirmação do campo jornalístico” (p. 241). Baptista (2019) encontra neste período a génese da profissão de “repórter televisivo pleno, não amputado pela censura, que tem pela primeira vez a oportunidade de descobrir o país real e dar-lhe visibilidade e expressão” (p. 241). A título exemplificativo, refere:

Os programas que integram a grelha informativa não diária durante o PREC são um exemplo de inovação ao nível de conteúdos, mas também formal, recorrendo a formatos e dispositivos narrativos inspirados nas linguagens do cinema documental, do teatro de revista, da reportagem televisiva, forjados num ambiente criativo e colaborativo que amiúde integrava cineastas, jornalistas, atores, escritores, locutores e intelectuais. Eram contributos e equipas até aí improváveis. (Baptista, 2019, p. 241).

Numa televisão que permanecia doutrinária, tal como havia sido a da ditadura, e na qual se mantinham alguns géneros, a investigadora encontra, apesar de tudo, significativas mudanças:

o repertório de temas noticiosos: o que era tabu e não se discutia passou a estar no centro da programação, designadamente as chagas sociais como a pobreza, a desigualdade económica, o analfabetismo; ou os desafios prioritários, como a educação do povo e a participação popular no processo político.

Passamos de uma televisão de boas notícias (que noticiava inaugurações e anunciava medidas positivas) para uma televisão centrada na sinalização de problemas e engajada com os objetivos da revolução. (Baptista, 2019, p. 243).

Na sua perspetiva, todas as “tensões e lutas” e “novas censuras” que marcaram também a RTP durante este período devem ser encaradas como um percurso feito no sentido da “autonomização do campo dos jornalistas profissionais de televisão”, que se tornam “mediadores engajados e envolvidos ou, noutras palavras, atores políticos. Esse é um estatuto inteiramente novo” (p. 244). Baptista (2019) não deixa de reconhecer “perdas de objetividade”, parcialidade e falta de distanciamento crítico na cobertura televisiva do contexto pós-revolucionário, ainda assim, considera que os “os ganhos que permitiu em termos de diversificação dos conteúdos e profundidade das abordagens fazem deste período um momento fundacional para o jornalismo televisivo português” (p. 244).

Também Mesquita (2019) ressalva que, embora o tenham feito com alguma imperfeição e ao sabor da agenda do próprio processo político, os media não deixaram de contribuir “para a criação de um novo espaço público” (p. 18). Nas suas palavras:

O jornalismo desse tempo desempenhou um papel de pedagogia cívica, estabelecendo pontes entre os leitores, radiouvintes e telespectadores e o novo e complexo poder político-militar ou através da divulgação das regras indispensáveis à preparação dos primeiros atos eleitorais. Conferiu visibilidade aos novos órgãos governativos, aos partidos políticos, aos sindicatos, às personagens civis e militares que ajudaram a instaurar o novo regime. (Mesquita, 2019, pp. 18-19).

A considerável investigação já produzida sobre as dinâmicas desenvolvidas entre os meios de comunicação, tornados participantes ativos, e outros atores sociais que protagonizaram o contexto revolucionário e pós-revolucionário, da qual aqui fizemos uma ínfima sùmula, permite-nos esboçar um contexto para o nosso objeto. Olhamos agora outra importante peça do puzzle.

4.2. Imagens da Revolução

O Período Revolucionário (também conhecido por PREC, Período Revolucionário em Curso) que se seguiu à “Revolução dos Cravos” e que durou até 25 de Novembro de 1975 foi marcado por uma quase revolução permanente, razoavelmente anárquica em vários sectores, incluindo as artes.

Na euforia reinante, também os cineastas saíram dos estúdios e foram para a rua. Aí, e principalmente entre o 25 de Abril e o primeiro de Maio de 1974, produziram-se inúmeros documentários (para o cinema e para a televisão), obras colectivas sobre as manifestações de apoio popular à revolução, à liberdade e ao Movimento das Forças Armadas (M.F.A.). (Reia-Baptista & Martins, 2011, p. 47).

Se a televisão era o meio que, mais prontamente e com maior amplitude, poderia servir os propósitos da Revolução (Geda, 1977, p. 132; Costa, 2000, p. 7; Martins & Novoa Fernández, 2013, p. 2885), o cinema constituiu outro meio particularmente relevante no registo das transformações por que a sociedade portuguesa passava e, ao mesmo tempo, um participante no processo revolucionário.

À saída da ditadura, pegava-se nas câmaras e saía-se para a rua. Por um lado, havia tanta vontade de ver cinema, em especial todas as imagens que até então tinham sido proibidas⁹¹, por outro “havia todo um país para filmar” (Coelho, 2011) e urgia fazê-lo. Não obstante este ímpeto que era transversal, a produção cinematográfica do período revolucionário foi marcada por diferentes perspectivas e convicções quanto ao papel que o cinema devia desempenhar, e também quanto às estruturas que deveriam sustentar a produção e exibição de filmes a partir deste contexto.

Dos anos da Revolução de Abril são produto alguns filmes incontornáveis da história do cinema português: *Brandos Costumes*, de Alberto Seixas Santos (1975)⁹², *As Armas e o Povo*, do Colectivo de Trabalhadores da Actividade Cinematográfica (1975), *Deus, Pátria, Autoridade* (1975), de Rui Simões, *Que Farei Eu com Esta Espada?* (1975), de João César Monteiro, *Trás-os-Montes*, de António Reis e Margarida Cordeiro, *Terra de Pão, Terra de Luta* (1977), de José Nascimento, e *Torre Bela* (1977), de Thomas Harlan, entre outros, tão diversos entre si⁹³. Inscritos, genericamente, em duas conceções distintas, a do cinema artístico e autoral e a da produção coletiva, militante, tinham em comum o comprometimento com que olhavam e filmavam o presente. A este propósito, Reia-Baptista (2011) refere que

os cineastas antifascistas encontravam-se mais ou menos divididos. De um lado, aqueles que, associados nas recém-formadas Unidades de Produção, procuravam, através do cinema, contribuir para uma maior consciencialização política e cultural, segundo uma política de “emancipação socialista e revolucionária”, mais ou menos rígida e/ou extremista, oscilando muito consoante as personalidades e os rápidos acontecimentos que marcaram esse período conturbado. Do outro lado, cineastas associados em cooperativas, igualmente “revolucionárias”, tentavam

⁹¹Na sua tese de doutoramento, Paulo Cunha (2014, p. 175) faz uma abordagem muito completa à distribuição e exibição de filmes na década de 70.

⁹²Rodado e produzido ainda antes do 25 de Abril, mas já exibido depois da Revolução.

⁹³A este propósito, podem ser consultados, por exemplo, Matos-Cruz (1980), Cinemateca Portuguesa [catálogo comemorações do 10.º aniversário da Revolução] (1984), Costa (2009) e Cinemateca Portuguesa [programa do 40.º aniversário da Revolução] (2014). *Que Farei Eu com Esta Espada?* e *Torre Bela* têm sido apontados pela crítica como as exceções que confirmam a regra no que respeita às características do cinema militante português da Revolução. Neste conjunto de filmes merece ainda menção o filme *Cenas da Luta de Classes em Portugal* (1976) do cineasta Robert Kramer, fundador do *Newsreel*, e que fecharia o seu “período americano” (Cinemateca Portuguesa, 1984) (Público, s.d.).

que o público se confrontasse e revisse nas suas próprias imagens, nas imagens que o anterior regime sempre lhes ocultara, processo este onde se sentia uma grande influência política, cultural e cinematográfica francesa. Se os primeiros – defendiam um maior centralismo do Estado agora supostamente revolucionário, colocando a produção sob o controlo directo dos cineastas e dos trabalhadores de cinema, advogando utopicamente a colectivização de todo o cinema português a partir das Unidades de Produção e a criação de uma distribuidora pública capaz de fazer face ao monopólio das grandes empresas de distribuição e exibição, nomeadamente a Lusomundo e a Intercine – os segundos, embora seguindo uma via igualmente “socializante”, defendiam uma estruturação mais autónoma (que os primeiros apelidavam de “pequeno-burguesa”) em Cooperativas, com plena liberdade de decisão sobre a produção e a distribuição dos seus filmes, ou seja, defendiam, de forma igualmente utópica porque inviável, uma estrutura completamente independente do Estado, mas subsidiada por este. (Reia-Baptista & Martins, 2011, p. 47).

A intenção manifesta de testemunhar o imediato, de se constituir como “agente da história” (Ferro, 1993; Cinemateca Portuguesa, 1984, p. 10), que caracterizava os filmes militantes acabaria por ser “o primeiro obstáculo à conquista do seu êxito”, como escrevia José Manuel Costa (1984, p. 31), dez anos decorridos da Revolução. Na mesma publicação da Cinemateca Portuguesa alusiva ao “Cinema de Abril”, João Lopes (1984) problematizava a “euforia «documental»” de grande parte dos filmes que eram fruto do contexto revolucionário, uma produção que não tinha sido acompanhada de “um pensamento paralelo e inventivo dirigido quer às formas da sua produção, quer às vias da sua difusão” (p. 51). Também Manuel S. Fonseca (1984) sustentava que a este cinema, posto “«ao serviço da revolução» mais imediata do que pensadamente”, tinha faltado uma abertura em relação a uma estratégia ideológica determinista⁹⁴ e uma capacidade de se autonomizar das correntes em que se inscrevia, de as repensar e de “flexibilizar as suas formas e o seu discurso no tratamento dos diversos estratos do «real» abordado” (p. 62).

⁹⁴Também em Baptista (2009, p. 317).

O que aconteceu no campo do cinema não é, em termos gerais, muito diferente do ocorrido noutros campos da produção artística. António Pinto Ribeiro (2001) faz notar que, ao “contrário de outras revoluções sociais, a Revolução do 25 de Abril não produziu, de facto, obras, situações ou autores que a caracterizem como uma revolução cultural e artística com marcas profundas na alteração da história artística portuguesa” (p. 309), e o mesmo já tinha assinalado Eduarda Dionísio (1994, p. 453). Para Pinto Ribeiro (2001), é certo que a Revolução gerou “um espaço de liberdade das expressões artísticas e dos criadores”, mas teve pouco impacto “em termos de teorias das artes ou das culturas” (p. 309).

Marcados pela militância e pelo didatismo (Cinemateca Portuguesa, 1984), feitos a pensar na politização da população e, ao mesmo tempo, com a preocupação de registar toda a realidade, muitos dos filmes de Abril, salvo excepções, mantiveram a aproximação quer aos registos dos media informativos, por exemplo adotando muitas vezes a lógica da reportagem televisiva (Costa, 2000), nomeadamente no recurso à *voz-off*, quer em relação ao discurso unificador e criador de consensos que o anterior regime havia construído (Baptista, 2009, p. 316). Também na perspetiva de Tiago Baptista (2009), os anos da Revolução são de interrupção da “prática artística e autoral do cinema novo, preterida em favor de um trabalho ideológico e militante mais imediato” (p. 315). E ainda neste sentido, José Filipe Costa (2000) observa que

o impulso de registar todos os acontecimentos e, mais, o sentimento de que se está a fazer ‘História’ ao montar um conjunto de imagens que cubram todo o conjunto da realidade em transformação, elide qualquer discurso diferenciador entre profissionais e amadores, entre o dispositivo televisivo e o dispositivo cinematográfico (Costa, 2000, p. 4).

Regressando a um contexto mais lato, Dionísio (1994) aponta que a cultura não foi desde logo uma prioridade do “processo político e social” então posto em marcha, nem houve para ela um programa: “Cada sector – segundo as suas características, a sua relação com o público e o dinheiro e a implantação que nele tinha o PCP – vai avançando com ritmos muito diferentes (o cinema e a arquitectura são os mais radicais [...]) para a «sua» revolução” (p. 447). A este respeito, Costa (2002) assinala o PCP era

o único partido político que detinha “uma célula de cinema devidamente organizada”, o que veio a determinar a forma de organização do Instituto Português de Cinema em 1974 e 1975 e, também, a relação com outros grupos e partidos políticos de extrema-esquerda, discordantes da linha preconizada pelo PCP (p. 23)⁹⁵.

Henrique Espírito Santo relata que as unidades de produção, estruturas autónomas com financiamento próprio, já existiam no Centro Português de Cinema, mas foram instaladas no IPC

porque o Centro Português de Cinema as acusava de albergarem gente que não era profissional de cinema, isto porque na época muitos publicitários tinham ficado sem trabalho, a célebre crise da publicidade, a seguir ao 25 de Abril, e aproveitaram para se juntar às Unidades de Produção, as UPs, apesar de não terem qualquer relevo no cinema português. Não eram gente do cinema. Profissionalmente, o 25 de Abril veio trazer à discussão questões nunca antes postas em causa e isso era uma grande novidade, tudo se podia discutir abertamente! (Cinemateca Portuguesa, 2016, p. 37)⁹⁶.

Para além de incluir profissionais de outros setores que não apenas o da produção cinematográfica, eram também chamados às estruturas do IPC cineastas do “velho cinema”, como refere Paulo Filipe Monteiro (2001). O cinema novo “auto-reflexivo” e reconhecido internacionalmente, que havia servido os propósitos do “marcelismo, não

⁹⁵As palavras do produtor Henrique Espírito Santo, em entrevista a Manuel Mozos, são ilustradoras das dinâmicas políticas nesta conjuntura, de que daremos conta com mais pormenor na descrição das circunstâncias do *Jornal Cinematográfico Nacional*:

Os gloriosos anos da Revolução, 74-75, corresponderam neste país a quase tudo que de bom se sonhava para nós e para os outros. A Revolução encontrou um país de analfabetos políticos. Todos os actos então praticados eram apenas “focados” pela politização instantânea e função imediata. Eu vinha da militância activa no Partido Comunista Português, que tinha forte vanguarda na área cultural. Os cargos de vogal do Conselho Fiscal da Tóbis e responsável pelo Núcleo de Produção do Instituto Português de Cinema, que exerci o melhor que sabia, com honestidade e a imparcialidade possível, ouvindo com atenção os outros e fazendo de acordo com o que eu chamo “bom senso”. Claro que não tenho ilusões, estes cargos foram também cargos políticos, tal como todos os outros cargos que se tinham disponibilizado para toda a gente, o País tinha-se PARTIDARIZADO! Todos pertencíamos a algum partido (Cinemateca Portuguesa, 2016, p. 39).

⁹⁶Questão também abordada por Alberto Seixas Santos (Costa, 2002, p. 127).

se enquadrava na dinâmica de dinamização cultural popular que o novo regime queria lançar” (p. 337).

Quarenta anos depois do 25 de Abril, o crítico Augusto M. Seabra destacava, de uma produção que, no global, considerava “politicamente ineficaz e cinematograficamente nula ou quase”, a relevância dos filmes de cariz mais etnográfico, registo alternativo ao tratamento predominante que o cinema militante fazia do “povo”, e “dois epílogos”: “Bom Povo Português (1980), de Rui Simões, e Gestos e Fragmentos” (Seabra, 2014).

Criado, em 1975, na Unidade de Produção Cinematográfica N.º 1 do IPC, no âmbito da qual também se produziram outros documentários, como *Herdade do Zambujal* (1975), o *Jornal Cinematográfico Nacional* foi a frente institucional dessa linha mais “imediatista” de um cinema tornado instrumento político, veículo de comunicação. As suas edições têm sobretudo valor como representação inscrita numa agenda política e social, que configurava, com alguma periodicidade, um particular tratamento da atualidade. Sobre as suas circunstâncias e sobre os moldes em que o fez trataremos adiante.

5. Abordagem ao *Jornal Cinematográfico Nacional*: enquadramento metodológico

Numa primeira aproximação ao objeto de estudo, começamos por enquadrar o nosso desenho metodológico no âmbito das metodologias das ciências humanas e sociais, não deixando de olhar aos seus desafios. No seu *Discurso sobre as ciências*, Boaventura de Sousa Santos (2001) relembra que, diferentemente das ciências naturais, “as ciências sociais não dispõem de teorias explicativas que lhes permitam abstrair do real para depois buscar nele, de modo metodologicamente controlado, a prova adequada” (p. 20). Por outro lado, acrescentava, “as ciências sociais não podem estabelecer leis universais porque os fenómenos sociais são historicamente condicionados e culturalmente determinados” (Santos, 2001, p. 20). À luz do sociólogo (2001), a investigação em ciências sociais não pode deixar de ter em conta a dose de imprevisibilidade sempre associada ao comportamento humano, modificado “em função do conhecimento que sobre ele se adquire”, e a subjetividade, quer dos “fenómenos sociais” quer do próprio investigador, enquanto observador (pp. 20-21).

Sousa Santos (2001) encontrava na crise do paradigma dominante da ciência moderna a emergência de um novo paradigma, tanto científico como social, no qual a cisão entre ciências naturais e sociais, esvaziada de “sentido e utilidade” (p. 37) seria superada (p. 40), a par com uma revalorização, e transformação, dos próprios “estudos humanísticos”, no sentido de uma “concepção humanística das ciências sociais” (p. 44). Duas décadas depois, em entrevista, afirmava que as “mudanças no paradigma dominante são mais evidentes que a emergência de um novo paradigma. É possível que isto aconteça em todas as transições” (Sousa Santos, 2007, p. 2). Neste contexto de transição, no qual Sousa Santos (2001) reconhecia haver um hiato entre “reflexão epistemológica” e “prática científica” (p. 58), haveria que, como apontava mais tarde,

“não confundir pluralismo epistemológico com relativismo epistemológico” (2007, p. 7).

Tomando estas reflexões como ponto de partida, como empreender o nosso trabalho de investigação no cruzamento entre as perspetivas histórica, social e mediática? Como investigar um meio que se cristalizou na história (McKernan, 2017), mas do qual ficam as imagens e os sons, algumas memórias de quem nele trabalhou e as leituras que deles se façam? E como devolver os resultados desta investigação de forma pertinente e construtiva numa perspetiva ampla de promoção da literacia mediática?

Eiroa e Barranquero (2017) assinalam que “ningún estudio opera en el vacío, sino se asienta en una tradición histórica y teórica previa” (p. 10). A título introdutório, os investigadores referem que “nos acercamos a los medios de comunicación en tanto prácticas y procesos sociales en los que desencadenan e intercambian sentidos y valores”, em concordância com pensadores como Paulo Freire, ou o próprio Sousa Santos, “que invitan a incorporar consideraciones éticas a nuestros estudios, sobre todo si tenemos en cuenta que toda investigación comunicacional se apoya en producciones humanas o en fuentes e informaciones a los que debemos cercarnos con sumo respeto” (p. 10). Eiroa e Barranquero (2017) advogam um “ejercicio investigativo que, en todos los casos, es o debería ser ético, máxime en unos tiempos de crisis sistemática en los que los ideales de crítica y reforma mediática son casi inexcusables” (p. 10). É também nesta senda que procuramos empreender o nosso trabalho, encetado na revisão teórica e agora prosseguido no trilha seguidamente apresentado.

É como caso de estudo que abordamos o *Jornal Cinematográfico Nacional* (JCN), um jornal cinematográfico que não foi, até à data, objeto de estudo central⁹⁷. “O estudo de caso é uma metodologia de investigação científica de cariz qualitativo” (p. 60), como o definem Cunha e Piçarra (2013), à qual tem vindo a ser atribuída maior relevância. Também para estes investigadores:

⁹⁷No seu trabalho de doutoramento, a docente e investigadora Olivia Novoa Fernández (2019), com quem partilhámos percurso de investigação, procedeu a uma análise de imagens referentes a Espanha neste jornal filmado.

A crescente importância deste tipo de metodologias na investigação científica, deve-se, por um lado, a uma desvalorização – em que os autores se revêm – do paradigma positivista, e, por outro, à necessidade de desenvolver novas abordagens metodológicas que permitam dar resposta a problemáticas emergentes. (Cunha & Piçarra, 2013, p. 60).

No âmbito de uma abordagem à censura praticada em Portugal no período do Estado Novo e depois dele, os investigadores assinalam que a consideração de diversos estudos de caso possibilitou uma identificação de “rupturas mas também continuidades que traduzem, sobretudo, ‘um medo de existir’ português, formatado, sem dúvida, pelo salazarismo, mas que [...] lhe sobreviveu, atestando que as estruturas mentais são mais duradoras e dificilmente “libertadas” do que as rupturas políticas fariam crer” (p. 60).

Levamos a cabo o nosso trabalho de investigação na perspetiva de que possa proporcionar novas abordagens e novos diálogos com outros casos. No nosso desenho metodológico combinamos diferentes métodos e técnicas de investigação que nos permitem observar, analisar e compreender este objeto do ponto de vista histórico, social, político e mediático. Tal conduz-nos a enquadrá-lo nas relações que se podem estabelecer entre história e memória, entre exercício da política, propaganda e sociedade, entre discurso mediático e literacia. Empreendemos cada um dos métodos adiante explicitados no sentido de responder às nossas questões de partida.

5.1. Análise documental: o JCN como objeto histórico

Encaramos o *Jornal Cinematográfico Nacional*, antes de mais, como um objeto histórico. Entendê-lo desta forma implica considerá-lo no âmbito dos estudos sobre o passado informativo (Eiroa & Barranquero, 2017, p. 147). Num processo que em muito depende da disponibilidade dos recursos nos arquivos, Eiroa e Barranquero (2017) consideram que interessa “caminar desde la teoría hasta el análisis empírico a través del proceso tentativo de las hipótesis y de las preguntas de investigación, y ser capaces de realizar

un viaje de retorno del análisis a la síntesis” (p. 147). Segundo os autores, há um conjunto de preocupações que devem configurar um estudo deste tipo:

El método histórico implica a su vez una compleja dialéctica entre las dinámicas de cambio y las estructuras estables y de continuidad relativas a sistemas y procesos de carácter tecnológico, económico, político, social o cultural. Inevitablemente, los estudios retrospectivos se producen desde preguntas planteadas en el presente, aunque las preocupaciones y características de etapas anteriores no sean necesariamente las de hoy. Es por este motivo que deben partir de una explicación del entorno histórico a fin de conocer el significado e interrelaciones entre cada uno de sus componentes – desde los emisores a los receptores – y su influencia tanto en los cambios sociales como en los procesos cognitivos individuales. (Eiroa & Barranquero, 2017, p. 148).

O estudo que fazemos do *Jornal Cinematográfico Nacional* não é de natureza diacrónica. Não obstante, há alguns aspetos da investigação retrospectiva discutidos por Eiroa e Barranquero (2017) que nos auxiliam na construção do nosso próprio esquema metodológico, sobretudo no que respeita a estratégia de investigação desenvolvida e os métodos utilizados. Podemos afirmar que esta componente da pesquisa visa, em primeira instância, contribuir para uma caracterização do JCN, no sentido de reconstruir a sua existência num contexto que, como observámos, era de transição e mutação, em termos políticos, sociais e económicos. Para além disso, enquanto meio de comunicação, o JCN desenvolveu-se num contexto de inúmeras transformações na paisagem mediática portuguesa, novas configurações que, suspeitamos, influíram no seu estatuto, na sua produção e no seu carácter efémero. Se nenhum objeto de estudo pode ser analisado isoladamente, sem olhar ao seu contexto, neste caso são chaves fundamentais para compreender o que foi o JCN as dinâmicas de rutura e continuidade em que se alicerçou. Para tal, há que compor o puzzle e contar a sua história. Fazemo-lo através da observação indireta, documental, com recurso maioritariamente a quatro tipos de fontes: aquelas que podemos enquadrar na classificação de documentos oficiais ou institucionais, consultados e recolhidos sobretudo no Arquivo Nacional da Torre do Tombo; artigos informativos publicados na imprensa generalista da época e crítica publicada em imprensa especializada,

consultados sobretudo na Biblioteca Nacional e na biblioteca da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema; listagens e filmografias elaboradas pelo historiador Matos-Cruz no âmbito da Cinemateca Portuguesa; e documentos pessoais, e outras informações, cedidos pelos profissionais com quem contactámos e que constituíram também fontes primárias deste trabalho. Nesta etapa da análise pretendemos responder às seguintes questões:

1. Em que contexto foi criado o *Jornal Cinematográfico Nacional*?
2. Como se integrava na estrutura do Instituto Português de Cinema, e sob alçada do Ministério da Comunicação Social?
3. Qual era o seu estatuto mediático?
4. Qual era a sua estrutura de produção e a sua distribuição?
5. Que cronologia é possível fazer da sua existência?

5.2. Entrevistas com profissionais: entre a história e a memória

É lenta a conquista da legitimidade epistemológica do testemunho directo e deve-se, numa primeira fase, à sua utilização nos estudos de antropologia, sociologia, psicologia social e estudos culturais. A crescente valorização de memórias, depoimentos, biografias, entrevistas, com particular destaque para a História Oral por parte da comunidade científica levou também os historiadores a baixar o nível das resistências. Excluindo as correntes da historiografia mais conservadora que remetem a História Oral para os domínios da pura subjectividade (quando não mesmo para o domínio do embuste, da falsidade ou da invenção), os historiadores começam, pois, a encarar a sua utilidade, ou mesmo a sua imprescindibilidade, nomeadamente nos estudos sobre a Revolução de Abril. (Cruzeiro, 2018).

Um dos objetivos definidos para este trabalho consiste em recuperar alguma da memória do *Jornal Cinematográfico Nacional*. Recuperar do JCN o “como se fazia”, e o seu porquê, apresenta, à partida, muitas limitações, dada a pouca disponibilidade de documentos, tais como fichas de produção e distribuição. Por outro lado, os testemunhos directos de quem participou nos acontecimentos são, como nos dizem as

leituras feitas e também a nossa própria experiência, de uma riqueza inigualável. Segundo Berger (2014), as entrevistas são das técnicas de investigação mais comumente utilizadas porque possibilitam informações que não estão disponíveis através da observação direta (p. 159). O que podemos notar, até na própria investigação sobre as atualidades cinematográficas, é que têm constituído uma abordagem cada vez mais considerada e dotada de autonomia. Disso mesmo dá conta McKernan, no prefácio ao livro de memórias do operador de câmara de atualidades britânico John Turner (2001):

The people who made the newsreels were the editors and cameramen, and their personal stories help to illuminate this record of the past, as well as being documents of a lively, compelling time when moving picture news was primarily an entertainment medium. There have been too few such memoirs, however. [...]

The testimony of those who made the newsreels is essential to our understanding of this heritage. We are now the audience for the newsreels, and John Turner's 'seeing eye' allows us to view that inheritance all the more clearly. (Turner, 2001, pp. vii-ix).

Das entrevistas estruturadas às histórias de vida⁹⁸ há, naturalmente, assinaláveis diferenças, do ponto de vista metodológico, e essas especificidades não deixam de ser consideradas. Não obstante, a partir da classificação de tipologias de entrevistas amplamente conhecida, Berger (2014) discute uma questão que é, a nosso ver, transversal na investigação com recurso a testemunhos:

Which is most important and yields the most interesting information: *what* informants say or *how* they say it? There is a link between the two, or maybe it is best to suggest that the two are connected (two sides of a coin) because the analysis of expression is also the analysis of thought and thinking. (Berger, 2014, p. 173).

⁹⁸González-Monteagudo (Ramallo & González-Monteagudo, 2014) sustenta que as histórias de vida desempenham, atualmente, “una triple función: investigadora, formativa y testimonial” (p. 452).

O trabalho sobre as memórias, nomeadamente sobre memórias de um passado relativamente recente, depara-se sempre com os limites da verdade dos testemunhos. Berger (2001) sugere que o investigador tenha sempre em conta que:

1. *People don't always tell the truth.* [...] 2. *People don't always remember things accurately.* [...] 3. *People don't always have useful information.* [...] 4. *People sometimes tell you what they think you want to hear.* In some cases informants tailor their responses to questions to their perceptions of what will best satisfy the interviewer. (...) 5. *People use language in different ways.* (Berger, 2014, pp. 173-174).

Ainda assim, julgamos que a forma de superar estes desafios está precisamente na consideração das memórias como um objeto em si, dotado de valor intrínseco, e não como mero instrumento. Pese embora os testemunhos recolhidos sejam, no nosso caso, de uma importância documental muito grande.

Paula Godinho (2015) propõe uma reflexão sobre “os mecanismos de manutenção de memória colectiva, erradicada pela construção da memória pública”⁹⁹ (p. 145) a partir de um trabalho de investigação levado a cabo através da “participação com observação” nos almoços mensais de um grupo de antigos militantes do MRPP – Movimento Reorganizativo do Partido do Proletariado português. Acerca da análise deste “estudo de caso”, a antropóloga assinala a ideia de que as “memórias refletem o presente em que emergem, e contam por vezes tanto sobre o momento da vida individual ou coletiva em que são recolhidas, como sobre o tempo a que reportam” (p. 147).

A primeira conversa que tivemos com Luís Pereira de Sousa, locutor e redator do *Jornal Cinematográfico Nacional*, foi no âmbito de um encontro promovido por Vítor Reia-Baptista, que havia sido assistente de produção do JCN. Esse almoço foi a primeira oportunidade para desbravar um terreno difícil de explorar. Para além de momentos

⁹⁹Godinho (2015) distingue entre memória coletiva e memória pública, que é aquela que é “visibilizada nos media, nos discursos públicos, nos livros escolares, na toponímia e noutros formatos memoriais” (p. 145).

como este, em que procedemos a entrevistas informais, foi elaborado um guião inicial de questões, pensado para ser apresentado a todos os entrevistados. O guião destas entrevistas semiestruturadas é suficientemente aberto de modo a permitir um maior envolvimento dos informantes.

Guião para entrevistas a colaboradores do <i>Jornal Cinematográfico Nacional</i>
Quando começou a sua participação na Unidade de Produção N.º 1, do Centro de Produção do Instituto Português de Cinema, e em que circunstâncias?
E a colaboração com o <i>Jornal Cinematográfico Nacional</i> (JCN)? Em que contexto colaborou com este órgão?
Participou em algum tipo de formação e/ ou em reuniões de planificação do JCN?
Como era a estrutura de produção deste jornal de atualidades? E a equipa?
Onde funcionava a sede/ escritórios/ estúdios?
Qual foi a periodicidade da sua exibição?
Onde e em que contextos era exibido?
No que respeita a produção e edição das notícias, quais eram os principais critérios na seleção dos assuntos e eventos a reportar? E na recolha de imagens e sons? E na edição das reportagens?
De quem era a autoria dos textos da locução?
Como era trabalhada a relação entre o material recolhido (imagens e sons, quando havia) e o texto da locução?
Há, desse período, alguma reportagem de que se recorde em particular? Quer partilhar algumas dessas histórias?
O Ministério da Comunicação Social, através da Secretaria de Estado da Cultura, acreditava os repórteres de atualidades, que tinham um cartão de identificação próprio. Recorda-se de como decorria esse processo? Terá esse cartão? E outra documentação relativa à UPC N.º 1 e ao JCN?

Quadro 5. Guião que constitui o ponto de partida para as entrevistas a colaboradores do *Jornal Cinematográfico Nacional*.

Para além do testemunho direto de Luís Pereira de Sousa, é também central o depoimento de Manuel Bento Serra, assistente de realização da Unidade de Produção

Cinematográfica N.º 1 que exerceu funções de produção e realização no *Jornal Cinematográfico Nacional*. Os contributos destes dois informantes, nas suas distâncias e proximidades, são ilustradores de uma variedade de conceções e posições em relação aos propósitos do JCN, e dos media, no geral, no contexto em causa. Para além do contacto estabelecido com estas fontes, tivemos ainda oportunidade de entrevistar Henrique Espírito Santo, diretor de produção do Núcleo de Produção do Instituto Português de Cinema durante os anos de produção do Jornal Cinematográfico Nacional (Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2016) e de contar com respostas a questões que por nós foram sendo colocadas a Sara Moreira, supervisora de acesso no ANIM, e a José de Matos-Cruz, responsável pela primeira catalogação publicada do *Jornal Cinematográfico Nacional*¹⁰⁰. Consideramos os resultados das entrevistas elaboradas tanto como fonte para alguns dados em falta na reconstrução da estrutura do JCN, como também enquanto “abordagem inspirada na história oral como método de pesquisa” (Moura & Rocha, 2017). As declarações e dados obtidos vão pautando a caracterização do JCN, complementando a pesquisa documental e a análise de artigos da crítica, ao mesmo tempo que contribuem para a discussão das observações e análises efetuadas. Com esta etapa da investigação pretendemos obter respostas, para além de alguns aspetos relacionados com as questões identificadas no ponto anterior, às perguntas:

5. Quais eram as rotinas de produção do JCN?
6. Que perceção a equipa de produção tinha do seu trabalho?
7. Com que propósitos e para quem se produzia este jornal de atualidades?

5.3. Análise das edições do JCN

A análise das edições do *Jornal Cinematográfico Nacional* faz-se no cruzamento de duas perspetivas essenciais: por um lado, olhamo-lo, do ponto de vista mediático, como um órgão que podemos enquadrar no género noticioso (McQuail, 2003, p. 341), o que nos leva a problematizar a sua natureza informativa e propagandística na cobertura dos

¹⁰⁰Entrevista a Henrique Espírito Santo realizada a 11 de abril de 2017, contactos estabelecidos por email com Sara Moreira, em particular em janeiro de 2019, e com Matos-Cruz em julho de 2019.

acontecimentos, sobretudo através da análise de conteúdo e textual (Aumont & Marie, 2003, p. 13); por outro lado, tratando-se de um objeto cinematográfico, audiovisual, interessa questionar o que há nele de encerramento em convenções dos jornais de atualidades e mesmo da informação televisiva (McQuail, 2003, p. 366)¹⁰¹, predominando uma “composição comunicacional” (Penafria, 2009), e de abertura a modos de representação documental como o poético ou o performativo (Nichols, 2010, pp. 135-136), numa estética, e ética, próprias¹⁰². Importa compreender como imagem, texto e som se articulam na construção dessa singularidade. Concordamos com Luchetti (2016) quando, na sua abordagem aos jornais de atualidades no contexto da Argentina, considera o “noticiero cinematográfico como una producción cultural particular y heterogénea integrante del campo cinematográfico y del campo periodístico” que, para além disso, é fruto de uma conjugação de “intereses privados y gubernamentales”, o que implicará, na sua análise, a consideração de diferentes dimensões, relacionadas com “*criterios de noticiabilidad* (campo periodístico), *modo de representación* (campo cinematográfico) y *discurso dominante* (campo político)” (p. 325).

Analizamos¹⁰³ o *Jornal Cinematográfico Nacional* enquanto órgão de informação partindo de algumas coordenadas que, no nosso percurso investigativo, temos vindo a apreender. Em primeiro lugar, a ideia de que qualquer relação de comunicação, sobretudo aquela que se estabelece num contexto informativo, é sempre muito mais do que mera transmissão de informação, contém uma intencionalidade e uma natureza dialógica. “Toute parole est, on le sait, à la fois un énoncé et une énonciation”, escrevia Todorov (1966, p. 145). Por seu turno, Charaudeau afirma que a “informação é pura enunciação” (p. 36) e, enquanto discurso, estando inscrita num processo “de *transformação* e de *transação*” não pode “pretender, por definição, à transparência, à neutralidade ou à factualidade” (p. 42), mesmo que se sustente num conjunto de

¹⁰¹Berger (1992) enquadra os programas de notícias e os documentários no conjunto dos principais géneros televisivos, por oposição, por exemplo, aos programas desportivos, às comédias e aos *talk shows* (p. 3), apontando, em todo o caso, que a grande variedade de géneros pode ser reduzida a um leque de quatro tipos de programas, nos quais inclui as atualidades (pp. 5-6).

¹⁰²Convocamos, de novo, a abordagem de Schefer (2016) às atualidades já considerada neste trabalho e temos também no horizonte a distinção proposta por Lotman (1977) entre aquela que será uma “estética da identidade” e uma “estética da oposição” (pp. 289-294), também recuperada por Berger (1992, pp. 51-52).

¹⁰³Análise encetada em Martins (2010).

“efeitos de verdade” (p. 49). Dijk (1990) sumariza que “el reconocimiento de que los mensajes de los medios no son transparentes, tal como se tratan en el análisis de contenido cuantitativo, sino que más bien tienen una estructura lingüística e ideológica compleja” (p. 28), abriu caminho para o desenvolvimento de análises críticas dos media, ainda que muitas delas não tenham por foco o discurso (p. 31).

É neste sentido, à luz de Benveniste (1966) (1970), Genette (1966), Rebelo (2000) e Ponte (2001) (2004) ou mesmo Revaz, Lugrin e Adam (1998), que procuramos compreender que órgão foi o *Jornal Cinematográfico Nacional*, atendendo não só aos relatos que produziu da realidade que acompanhou como, também, à forma como o fez, ao seu plano discursivo, aos seus tempos e sujeitos verbais, passado, presente e futuro. Se, como refere Maingueneau (2004), é possível “caracterizar uma sociedade pelos géneros de discurso que ela torna possível e que a tornam possível” (p. 61), podemos procurar nas edições do *Jornal Cinematográfico Nacional* manifestações de um certo contrato (p. 69) de comunicação (Charaudeau, 2013, p. 68). E tal pressupõe, antes de mais, caracterizá-lo como dispositivo (Charaudeau, Boyer, & Lochard, 2016, pp. 2-3).

5.3.1. Caracterização geral

Para além de permitirem caracterizar o *Jornal Cinematográfico Nacional* enquanto “dispositivo comunicacional” (Maingueneau, 2004, p. 72), as suas características formais são relevantes como suporte para documentar e compreender a lógica de produção deste jornal. Deste modo, foram tidos em conta aspetos que, naturalmente, incorporam as análises dos investigadores de programas informativos, como a duração total de cada edição, o número de assuntos abordados por edição, e a relação plástica entre eles, e também a forma como o *Jornal Cinematográfico Nacional* se apresentava a si próprio, através dos genéricos (Martins, 2010).

O trabalho de investigação sobre o *Jornal Português* levado a cabo por Piçarra (2006) constitui outra das referências para a estruturação da análise aqui apresentada. Na sua análise daquela revista de atualidades, Piçarra (2006) aborda um conjunto de “marcas estruturais”, como os genéricos de abertura e fecho, os títulos e a sua apresentação, os géneros jornalísticos, a duração, o número e a tipologia das notícias (pp. 152-157).

Outra referência fundamental, Rodríguez Mateos (2008) também inclui no seu “Modelo de análisis de contenidos de NO-DO” o registo de aspetos como a “Cabecera”; “Duración y orden de las noticias políticas; Duración y orden del resto de noticias de la edición” e o “Final del noticiario (eslogan)” (pp. 247-248), num esquema de leitura das edições que se apresenta de forma mais linear. Tendo em conta que o seu objeto são as notícias sobre política, a abordagem de Mateos (2008) é especialmente interessante porque foca um conjunto de aspetos formais e de conteúdo muito pertinente.

No que respeita ao JCN, este nível mais formal de análise das suas edições visa a identificação das suas especificidades, enquanto jornal filmado, e também dos aspetos que o aproximam e distanciam dos seus congéneres.

5.3.2. A agenda do JCN: assuntos, atores e dinâmicas sociais abordados

Os meses que se seguiram à Revolução de 25 de Abril foram, como observámos, de grande disputa da agenda pública nacional por diversos setores e quadrantes políticos. Mesquita (2019) regista que a estratégia de utilização dos órgãos de informação por parte das forças políticas revolucionárias, assente numa sobrevalorização do poder dos media na sociedade, acabou por ficar muito aquém do desejado, tendo tido por resultado “um efeito de *boomerang*” (p. 20). Recuperando alguns dos principais contributos para a superação da perspetiva “do poder absoluto dos media” e do jornalismo (p. 21) no âmbito da teoria da comunicação, e citando a perspetiva do “efeito de atraso”, proposta pelo sociólogo Érik Neveu (Mesquita, 2019, pp. 15, 20)¹⁰⁴, o investigador defende que o poder de persuasão dos meios de comunicação no pós 25 de Abril foi, apesar de tudo, limitado: “A ilusão dos media como eficazes mentores da revolução, construída com base em teorias guardadas no sótão, ficou desfeita” (p. 22), escreve.

“In choosing and displaying news, editors, newsroom staff, and broadcasters play an important part in shaping political reality”, introduziam McCombs e Shaw (1972) no

¹⁰⁴Mesquita (2019) cita a obra *Sociologie du journalism*, de Érik Neveu, em edição de 2001 (p. 22).

artigo em que apresentavam os primeiros resultados do seu estudo. Este trabalho de McCombs e Shaw (1972) e outros posteriores ampliaram as abordagens empíricas aos efeitos dos media na perspectiva de que os meios de comunicação social têm efeito sobretudo num estágio inicial da formação da opinião pública: “the focus of public attention” (McCombs & Valenzuela, 2007, pp. 45-46). Convocando também este quadro teórico do *agenda setting*, nomeadamente nas suas formulações mais recentes (Pissarra Esteves, 2012, p. 116), podemos compreender como, naquele contexto, diferentes órgãos de informação competiam, com diferentes graus de relevância, para a construção de uma agenda, ou agendas, mas também como a “saturação” dos canais¹⁰⁵, por assim dizer, e a “concorrência com fontes de experiência primária diretas” (Pissarra Esteves, 2012, p. 122), tornavam paradoxal esses efeitos de agenda (Wolf, 2002, p. 161).

A evolução dos estudos de agendamento permitiu observar que se, a um primeiro nível, os media determinam a atenção pública a assuntos, personalidades, ou outros “objetos”, a um segundo nível contribuem para a configuração dos “atributos” desses objetos (McCombs & Valenzuela, 2007, p. 47). “Which aspects of an issue are covered in the news, and the relative emphasis on these various aspects of an issue, makes a considerable difference in how people view that issue”, registam McCombs e Valenzuela (2007, p. 47), e é essa percepção que acaba por ter efeito na opinião (p. 49)¹⁰⁶.

McCombs e Valenzuela (2007) apontam as relações que a abordagem do agendamento permitiu estabelecer com outros estudos no âmbito da comunicação, nomeadamente o *framing* (p. 47). A teoria *framing*, ou enquadramento, é atualmente, de acordo com a análise de Saperas (2017), “uma das teorias internacionais de maior difusão, aplicação e referência” (p. 150) na investigação sobre comunicação, muitas vezes complementada com a perspectiva do agendamento, entre outras, (p. 156), e ponto de partida para uma “operacionalização metodológica” sobretudo através de “estratégias de investigação empírica” (p. 160). Considerando os pontos de aproximação e

¹⁰⁵Rezola (2017) assinala que a investigação “sobre o período incide na ideia da ‘saturação ideológica’ e da ‘impossível neutralidade jornalística’ dos órgãos de comunicação social” (p. 1).

¹⁰⁶Também em Pissarra Esteves (2012, pp. 125-126).

distanciamento entre agendamento e enquadramento (Pissarra Esteves, 2012, p. 128), McCombs e Valenzuela (2007) fazem, no entanto, notar que embora ambas as abordagens possibilitem uma análise de como os media retratam assuntos, figuras políticas, organizações, entre outros “objetos”, a análise do agendamento debruça-se sobre o conteúdo manifestado, e não sobre o que fica excluído da cobertura mediática (p. 48), ou seja, sobre questões mais amplas, relacionadas com a interação.

Não é propósito deste estudo fazer uma análise da eficácia da agenda mediática do JCN por confrontação com a do público (Wolf, 2002, p. 165), naturalmente dificultada pela distância temporal. Ainda assim, não deixamos de ter em conta este quadro teórico na construção das variáveis que integram esta etapa da investigação, que tem por objetivo uma perspetivação da agenda proposta por este jornal de atualidades, no sentido de compreender o que foi reportando, de um contexto já solidamente descrito pela investigação histórica, e que critérios transparecem dessa seleção de acontecimentos, temas, atores e dinâmicas. No fundo, que leituras foi o *Jornal Cinematográfico Nacional* promovendo do desenrolar do processo de democratização do país.

Temas abordados

A análise dos temas abordados pelos media informativos está, como nos mostra a investigação, muito consolidada e são inúmeras, e variadas, as propostas metodológicas que podemos tomar como referência, quer no domínio mais lato da produção jornalística quer no âmbito mais específico da análise de jornais e revistas de atualidades. De acordo com Dijk (1990), a organização temática do texto é especialmente determinante no discurso jornalístico, face a outros tipos de discurso (pp. 53-54). Nos diversos repertórios temáticos consultados podemos encontrar uma relação com as secções ou rubricas da imprensa, formas de organização do espaço jornalístico que constituem um idioma comum, por vezes num cruzamento com critérios de noticiabilidade, a partir da qual se desenvolve uma construção mais especificamente relacionada com o objeto de estudo.

Um sólido exemplo de definição de categorias temáticas encontramos no trabalho de Brandão (2005) sobre os telejornais das estações de televisão portuguesas RTP1, SIC e TVI (p. 239). Para além das categorias definidas pelo investigador, que constituem a fonte para algumas das nossas próprias, também temos em conta a classificação de temas abordados pelo *Jornal Português* elaborada por Piçarra (2006, p. 159) e a categorização proposta por Novoa Fernández (2019, pp. 527-529). Deste modo, no que respeita aos temas abordados, foram definidas as seguintes categorias temáticas:

⇒ Política

Questões relacionadas com o processo revolucionário

Confronto de posições

Atos políticos

⇒ Economia

Agricultura (Reforma Agrária)

Indústria

Setores diversos

⇒ Questões sociais

Ações de luta por direitos

Conquistas sociais

⇒ Ambiente

Recursos, questões energéticas e sustentabilidade

⇒ Artes e cultura

Acontecimentos artísticos e culturais

Educação e ensino

Manifestações de cultura popular

⇒ Desporto

Acontecimentos desportivos e competições

Formação desportiva e intercâmbios

⇒ Justiça

Leis e tribunais

⇒ Outros assuntos

Protagonistas das notícias

A revolução de 25 de Abril e o conseqüente processo de democratização foram palco da atuação de variados atores sociais, muitos deles novos participantes no espaço público, de quem os media produziram representações. Rosas (2006) escreve que as revoluções

demonstram uma misteriosa inteligência colectiva, uma dupla e quase sempre certa intuição difusa: a intuição do momento (a compreensão da correlação de forças: “nós podemos vencer e eles não têm forças para nos derrotar”) e a intuição da força própria (a consciência da gente simples, dos mais fracos, do mundo do trabalho, de que, naquele momento, é possível mudar o mundo com as suas mãos, que o futuro está ao seu alcance, que vale a pena intervir, que tudo é possível). (p. 21).

A partir deste ponto de vista, é interessante descobrir em que medida o *Jornal Cinematográfico Nacional* dá voz a esta tomada de consciência coletiva que então se pôs em marcha, e em que modos o faz. Esta variável de análise é abordada em trabalhos precursores como o de Herbert Gans (2004, p. 8) e presente nos diversos estudos consultados, nomeadamente em Brandão (2005, pp. 158-159), Rodríguez Mateos (2008, p. 246) e Castro de Paz, Ramos, Otero e Neira (2016). As primeiras leituras das edições do JCN permitem-nos, desde logo, identificar alguns atores, que constituem categorias de partida. Tendo tido a revolução origem num movimento militar, os oficiais militares e a sua hierarquia são, expectavelmente, os primeiros atores identificados. Mas, ao longo das edições, vão assumindo destaque figuras dos partidos políticos

intervenientes, e estruturas partidárias, trabalhadores, e os seus sindicatos, bem como pensadores e artistas, embora nem todos alvo do mesmo tratamento¹⁰⁷. O objetivo nesta categoria de análise, que se desenvolve a partir da análise temática e sempre em relação com esta, é o de identificar os principais intervenientes, presentes nas edições do *Jornal Cinematográfico Nacional*, e como são abordados e representados¹⁰⁸.

Lugares representados

A ideia de uma “rede noticiosa” estendida pelos media no tempo e no espaço (Traquina, 2002, pp. 107-115) deve-se, em muito, à investigação levada a cabo por Tuchman (1978). No que respeita à produção de jornais e revistas de atualidades cinematográficas, na qual a cobertura mediática requeria, como pudemos observar, uma planificação e gestão de meios tão antecipada quanto possível, o registo dos locais de rodagem reveste-se de particular pertinência, e constitui uma variável frequentemente considerada (Rodríguez Mateos, 2008, p. 246; Castro de Paz, Ramos, Otero, & Neira, 2016, p. 12). No caso do *Jornal Cinematográfico Nacional*, perante a dificuldade em reconstituir os locais efetivos de exibição das suas edições, este registo possibilita uma consideração de dois aspetos essenciais. A um primeiro nível, proporciona uma cartografia nacional da revolução filmada por este órgão. A estrutura do JCN não pressupunha a existência de correspondentes, nem nas suas edições encontramos uma distinção de secções por critério geográfico, mas a deslocação de equipas de reportagem a determinados locais, em detrimento de outros, dá-nos outra perspetiva sobre o seu posicionamento e enquadramento. Tuchman (1978) assinala que, numa estratégia de captação do interesse do público, as redes de notícias constroem-se no pressuposto de que há um interesse desse público por

¹⁰⁷A este propósito, recordamos, por exemplo, Gaye Tuchman (1978) quando distingue entre “representação” e “representatividade” na forma como o “simbólico” cidadão comum é ouvido pelos meios de comunicação, por oposição às instituições legitimadas (p. 212); ou a abordagem às pessoas, “or actors, who populate the news, and the activities that become newsworthy” de Gans (2004, p. 8), com a sua distinção entre “conhecidos” e “desconhecidos” e as suas subcategorias.

¹⁰⁸Não deixando de ter como horizonte a reflexão sociológica em torno dos campos sociais, e seus agentes, presente, por exemplo, em Bourdieu (1989), referimo-nos, neste contexto, aos protagonistas das peças do *Jornal Cinematográfico Nacional*, que desempenharam papéis preponderantes no processo revolucionário e de democratização, no sentido dos “actores das notícias” também identificados por Brandão (2005, pp. 15-159), cujas designações tomamos como referência.

acontecimentos em determinados locais, assim como por atividades de determinadas organizações e assuntos, ou tópicos, específicos (p. 25). Numa segunda leitura, considerando aquela que poderá ser a sua “rede noticiosa”, de fontes, contactos, e critérios de noticiabilidade, este registo dos lugares pode também permitir alguma inferência sobre o público a quem o JCN se dirige. Definimos as subcategorias para a cobertura nacional a partir do segundo nível da atual Nomenclatura das Unidades Territoriais para Fins Estatísticos (NUTS) (PORDATA, s.d.) não deixando de ter em conta aquela que era a definição legal da Zona de Intervenção da Reforma Agrária (ZIRA), prevista no Decreto-Lei n.º236-B/76 (Baptista F. O., 2001, pp. 134-135).

⇒ Cobertura nacional

Norte

Centro

Área Metropolitana de Lisboa (excepto concelhos pertencentes à ZIRA)

Alentejo (ZIRA)

Algarve

Região Autónoma dos Açores

Região Autónoma da Madeira

⇒ Cobertura internacional

Géneros jornalísticos e tipos de abordagem

Podemos encontrar, logo num primeiro visionamento das edições do *Jornal Cinematográfico Nacional*, uma combinação, nas várias peças, dos registos informativo-descritivo e interpretativo e argumentativo, o que, por hipótese, consideramos tratar-se de um seu traço característico. Importa compreender, no geral, que tratamento faz o JCN dos assuntos que aborda (Rodríguez Mateos, 2008, pp. 245-246; Piçarra, 2006, p. 184). Nesta primeira etapa da análise da abordagem que o JCN faz da sua atualidade distinguimos as seguintes categorias de partida:

⇒ Reportagens de atualidade

De duração mais curta, estão relacionadas com um acontecimento, detêm um caráter temporal. Incluem-se nesta categoria as breves.

⇒ Reportagens temáticas

De abordagem mais ampla ou atemporal.

⇒ Retrospectivas

Reportagens que abordam temas diversos, mais próximas dos filmes de arquivo.

⇒ Outras abordagens

5.3.3. Da representação à interpelação

Se tivermos em conta a periodização proposta por Mesquita (2019), podemos enquadrar o *Jornal Cinematográfico Nacional* na primeira fase do jornalismo português na sequência da Revolução, que “tem como palavra-chave *Ideologias* (1974-76) e como perfil profissional o de um *jornalista-militante*”, eventualmente transitando para uma segunda fase, que “remete para a palavra *Instituições* (1976-1985)” e cujo “retrato dominante seria o jornalista *porta-voz*” (p. 16)¹⁰⁹. Ainda que Mesquita (2019) advirta desde logo o leitor quanto a tomar esta proposta num sentido demasiado estrito, não é difícil concordar com ela, em termos gerais, e toda a documentação recolhida, bem como as edições objeto de análise, apontam nessa mesma linha. O *Jornal Cinematográfico Nacional* era um órgão assumidamente militante, mesmo que, na sua estrutura produtiva, contasse com uma diversidade de perfis e pontos de vista. Descrito no seu projeto como “principalmente, instrumento de intervenção política e de educação de massas” (Instituto Português de Cinema, 1975), podemos, por hipótese, encontrar nele características do discurso informativo naquilo em que este conflui com os discursos demonstrativo, didático e, sobretudo, propagandístico

¹⁰⁹Uma terceira fase remeteria, segundo Mesquita (2019), a “*mercado e tecnologia* (1987-1995)” e corresponderia a um “perfil dominante de *jornalista negociador*” (p. 16).

(Charaudeau, 2013, p. 60). Ambos “voltados para o seu alvo” (p. 60), o discurso informativo e o propagandístico diferem, segundo Charaudeau (2013), no “processo de verificação”: “No discurso propagandista, o *status* da verdade é da ordem do que *há de ser*, da promessa”, enquanto no “discurso informativo, o *status* da verdade é da ordem do que *já foi*” (p. 61). E se o primeiro não tem, segundo Charaudeau, nada a provar, o segundo, sustentado na verosimilhança e na credibilidade, requer a apresentação de prova, o que o aproxima do discurso demonstrativo. Por outro lado, na sua “atividade de explicação”, o discurso informativo procede, de acordo com Charaudeau, a uma “explicação explicitante” que tende à simplificação e à dramatização (p. 62).

A partir destes pontos de vista, propomos analisar que características advirão da subordinação do tratamento da atualidade à intervenção política no *Jornal Cinematográfico Nacional*. Atendendo aos espaços de *locução*, *relação* e *tematização* (Charaudeau, 2013, p. 70), parece-nos interessante, neste âmbito, olhar os seus *modos discursivos* (p. 129) no tratamento da atualidade, e as formas através das quais textos, sons e imagens se relacionam para construir representações e para implicar, ou interpelar, o espectador. Para o efeito, temos em conta, à luz de Casetti e di Chio (1994), aspetos da análise da representação, da narração e da dinâmica comunicativa, na nossa leitura de um conjunto de reportagens do *Jornal Cinematográfico Nacional*.

6. O projeto do *Jornal Cinematográfico Nacional*

Em fevereiro e abril de 1975, Baptista Rosa¹¹⁰ (1975; 1975a) assinava na *Plateia – Revista Semanal de Espectáculos*, que então dirigia, dois artigos nos quais se debruçava sobre os jornais cinematográficos. Estes artigos merecem atenção por dois motivos: em primeiro lugar, porque fazem referência à considerável produção de atualidades em Portugal, depois porque, em ambos, Baptista Rosa instigava o Instituto Português de Cinema a assegurar a produção de um jornal.

No primeiro dos referidos artigos, intitulado “As actualidades cinematográficas e o nosso «record» mundial” (anexo 1), o articulista comentava a variedade e a qualidade dos jornais produzidos. Escrevia Baptista Rosa que “o público que frequenta as salas de cinema corre o risco de bisar o jornal ou bisar as notícias, porque todos eles são mais ou menos construídos da mesma maneira” (Rosa, 1975). Assinalando que de nove títulos em exibição o país havia passado recentemente a apenas quatro, o que, mesmo assim, lhe valia o recorde, Baptista Rosa reiterava a opinião, assim podemos entender pelas suas palavras aqui reproduzidas, de que os problemas relacionados com o financiamento e a exibição de atualidades no país encontrariam resolução na aposta em apenas um jornal de caráter nacional:

“Ora nós voltamos à proposta que vimos fazendo desde longa data e que se nos afigura a de mais viabilidade: a produção única de um bom jornal de actualidades cinematográficas, apoiado pelo Instituto Português de Cinema e agora orientado

¹¹⁰O percurso de Baptista Rosa, homem do cinema, da televisão e do jornalismo, pode ser conhecido através do trabalho de José de Matos-Cruz (1984) e também noutras fontes, como Balsa (1990) e Colorize Media (s.d.).

e dirigido segundo coordenadas que têm muito a ver com o actual momento público e com a imagem do País a fornecer ao estrangeiro, onde será necessário exibi-lo” (Rosa, 1975).

No segundo artigo, adiante apresentado, Baptista Rosa (1975a) dava conta do desaparecimento dos jornais de atualidades no mundo, perante o avanço da televisão, e das dificuldades que este “tipo de filme” enfrentava também em Portugal. E acrescentava um outro argumento para a defesa da sua sobrevivência, o valor que as atualidades teriam como “arquivo vivo”.

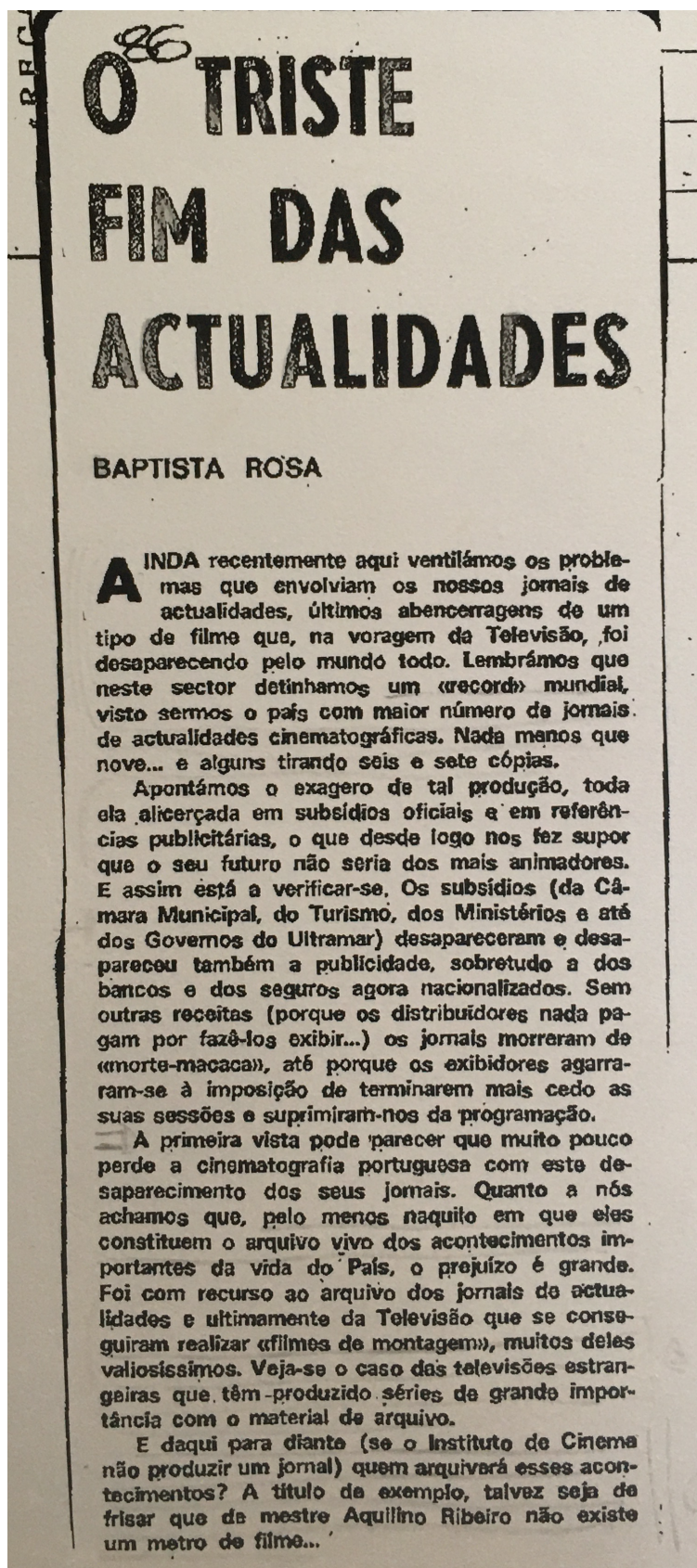


Figura 1. O triste fim das atualidades cinematográficas (Rosa, 1975a). Fonte: Coleção Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.

A criação de um jornal cinematográfico no seio do Instituto Português de Cinema viria, de facto, a concretizar-se pouco tempo depois, nos moldes que passamos a analisar.

6.1. Factos e leituras da génese do JCN

O número 5, correspondente aos meses de abril e maio de 1975, do *Boletim do Sindicato dos Profissionais de Cinema* incluía nas suas chamadas de capa informação sobre a ocupação da empresa Produções Cinematográficas Perdigoão Queiroga¹¹¹.



Figura 2. Capa do *Boletim do Sindicato dos Profissionais de Cinema*, n.º 5 abril/maio de 1975. Fonte: Coleção Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

No interior da publicação constava o comunicado que se segue, assinado pela Comissão dos Trabalhadores.

¹¹¹O programa da série da RTP *Um dia com...* dedicava, em 1970, a Perdigoão Queiroga é oportunidade para um contacto com o seu trabalho e a sua perspectiva sobre o cinema português, então apresentados na primeira pessoa (RTP1, 1970).

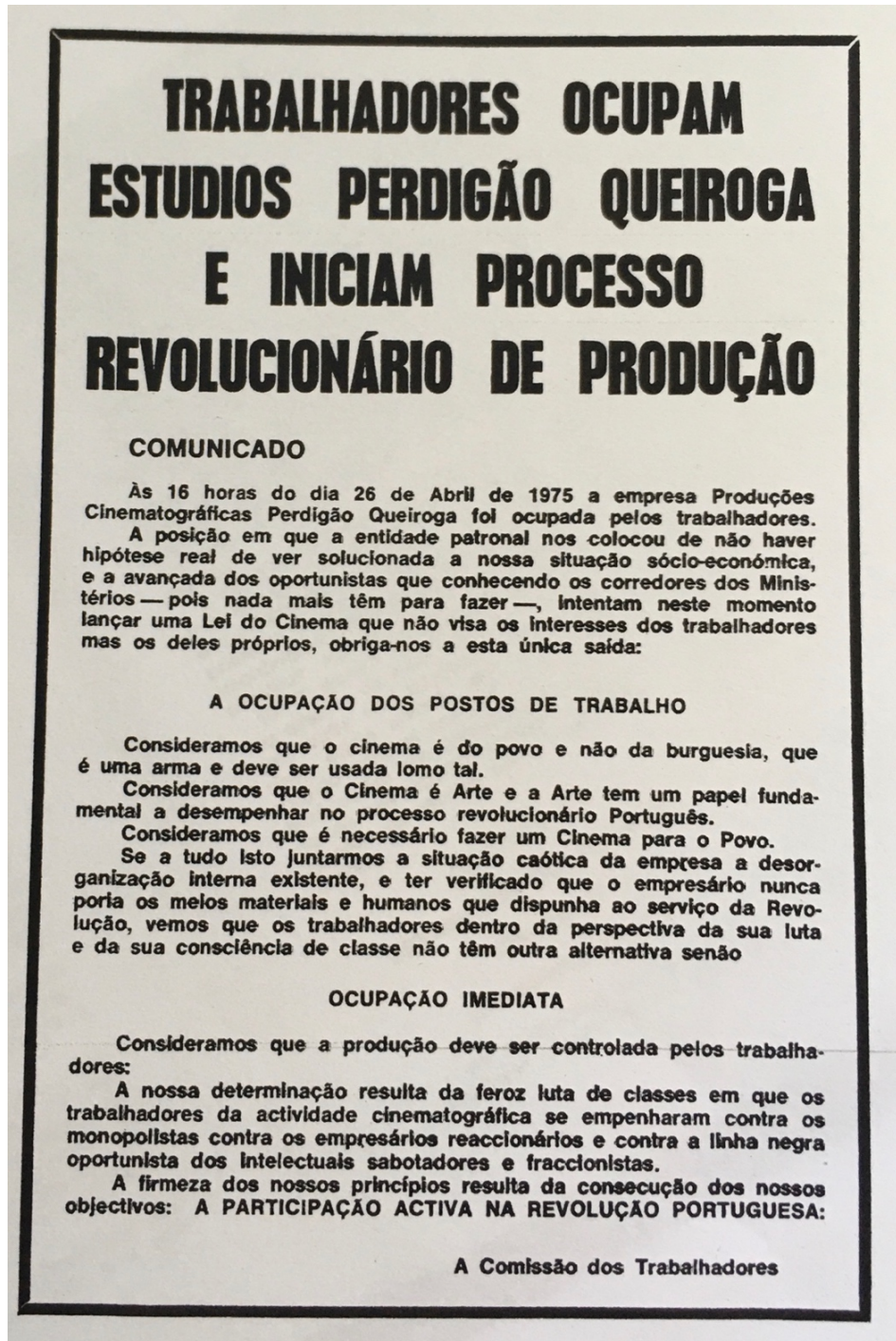


Figura 3. Comunicado da Comissão dos Trabalhadores dos estúdios Perdígão Queiroga (1975).
Fonte: Coleção Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

Podemos localizar neste anúncio um dos pontos de partida para a criação do *Jornal Cinematográfico Nacional*. Luís Pereira de Sousa, que viria a dar voz à maioria das reportagens do jornal, tinha iniciado o seu percurso como repórter de actualidades precisamente com Perdígão Queiroga. Era locutor do *Visor - Noticiário Cinematográfico*

Nacional e recorda que “os estúdios e os escritórios do Perdigão Queiroga, na Estefânia, foram ocupados por uma pequena equipa ligada ao partido mais organizado, agitado e interveniente, o PCP”. José Bento Serra, que integraria o Instituto Português de Cinema como assistente de realização, defende que é esta ocupação que “está na génese do jornal cinematográfico. A maioria dos trabalhadores do jornal eram precisamente aqueles que ocuparam as instalações”¹¹²¹¹³. Recuemos uns meses para uma melhor contextualização do surgimento do JCN.

No final de abril 1974, os cineastas faziam o seu próprio “25 de Abril”, como escreve José Filipe Costa (2002, p. 17). Sobre estes primeiros acontecimentos, relatados por Eduardo Geda (1977, p. 119), Reia-Baptista (2011) refere que

um grande grupo de cineastas ocupou o Instituto Português de Cinema e preparou um documento que pretendia definir uma nova política cinematográfica que servisse os princípios enunciados pelo Programa do M.F.A., onde se pedia “a socialização dos meios de produção, distribuição e exibição”. No entanto, enquanto no verão de 1974 alguns produtores “entravam em greve”, começavam também as divergências no seio do C.P.C.¹¹⁴ e até do próprio grupo de ocupantes do I.P.C.

A frágil unidade do “cinema novo”, até então unida contra o anterior regime, desfez-se quando este desapareceu e os cineastas dividiram-se nas mais variadas facções e grupos. O Centro Português de Cinema atomizou-se em várias outras cooperativas: Cinequipa, Cinequanon, Viver, Grupo Zero, Paz dos Reis, reflectindo-se em diversas e até opostas famílias estéticas e políticas, enquanto o grupo de ocupantes do I.P.C., o chamado Núcleo de Produção, se debatia internamente com infundáveis discussões muito mais de ordem política do que de natureza cinematográfica ou cinéfila. (Reia-Baptista & Martins, 2011, p. 47).

¹¹²As entrevistas de onde se extraem estas declarações são apresentadas adiante neste trabalho.

¹¹³António Pedro Vasconcelos, entrevistado por Costa (2002), faz uma leitura crítica destes acontecimentos (p. 158). Manuel Bento Serra conta-nos que “Perdigão Queiroga lutou até falecer pela restituição do seu estúdio, coisa que nunca veio a acontecer”. À margem da empresa que tinha fundado, o realizador dedicou-se sobretudo à produção de publicidade.

¹¹⁴Centro Português de Cinema, organismo subsidiado pela Fundação Gulbenkian que, durante o Estado Novo, apoiou a produção cinematográfica até à criação, em 1971, do Instituto Português de Cinema, através da Lei n.º 7/71, de 7 de Dezembro (Matos-Cruz, 2002, p. 9).

Também Geada (1977) e Costa (2002) abordam as divergências que a aparente união em torno do antifascismo (Geada, 1977, pp. 119-123), na sequência do 25 de Abril, ainda não deixava transparecer. Por um lado, uma resistência à reunião dos sectores da produção e da distribuição e exibição num mesmo sindicato, por outro, dissensões dentro do próprio setor da produção (Costa, 2002, p. 22). O realizador e investigador refere a “cisão sindical” entre o Sindicato Nacional de Profissionais de Cinema (SNPC), no qual permanecia a maioria dos trabalhadores da distribuição e exibição, e o entretanto criado Sindicato dos Trabalhadores do Filme, que posteriormente passaria a designar-se Sindicato dos Trabalhadores da Produção do Cinema e Televisão (STPCT) e que reunia técnicos e realizadores, muitos deles nomes do Cinema Novo (pp. 27-28). Nos meses seguintes, outros aspetos seriam debatidos no setor, num plano cada vez mais institucional, à medida que no seio do próprio Estado se desenvolvia uma política cinematográfica (Costa, 2012, pp. 46-47). O debate intensificou-se em torno do projeto de lei para o cinema e do grupo de trabalho nomeado, em fevereiro de 1975, para levar a cabo as medidas preconizadas e decidir sobre a atribuição de subsídios para a produção cinematográfica (Costa, 2002, p. 65). Este grupo de trabalho, no qual os realizadores do Cinema Novo e das cooperativas perdiam terreno, teria como metas, entre outras, como identifica Costa (2002):

A constituição de um parque material de filmagens e de um parque humano, as chamadas Unidades de Produção, com *‘reconversão das produtoras existentes’*, o estabelecimento de uma política de produção de filmes, o que engloba o lançamento de princípios orientadores e ainda a integração da produção no projecto de Dinamização Cultural e funcionamento de um Jornal de Actualidades [...] No capítulo da distribuição, prevê-se a criação de uma Distribuidora Pública ” (Costa, 2002, p. 65).

O plano de produção que resultaria do crivo do grupo de trabalho seria publicado em junho de 1975, gerando forte contestação, sobretudo por parte das cooperativas. Entre os filmes apoiados neste plano estavam alguns de realizadores conotados com o Estado Novo e um jornal de atualidades (Costa, 2002, p. 66).

O *Jornal Cinematográfico Nacional* foi criado no Instituto Português de Cinema como unidade de produção, estrutura prevista no documento intitulado “Definição de Unidades de Produção”, datado de julho 1975 (Geada, 1977, p. 138; Costa, 2002, p. 96), tendo como pano de fundo um intensificar de clivagens.

Na base deste documento estava, então, um consenso em torno de um “princípio muito forte: o anti-imperialismo” (Costa, 2002, pp. 40-41) e de uma coletivização da produção cinematográfica, mas muitas divergências nos setores da produção, distribuição e exibição cinematográficas, num jogo de forças que incluía a Direcção Geral de Cultura Popular e o Ministério da Comunicação Social. Começava o documento:

1. As unidades de produção são a base organizativa da produção de filmes do Instituto Português de Cinema, e que permitirão concretizar, na prática, a socialização do cinema português e, conseqüentemente, colectivizar os meios de produção, garantir o pleno emprego dos trabalhadores, criar condições para uma efectiva autonomia o trabalho de produção artística. (Sindicato da Actividade Cinematográfica, 1975) (Costa, 2002, anexos, documento 4).

No segundo ponto, referia-se que “as unidades de produção cinematográfica não podem ser um mero sucedâneo do sistema capitalista, hipocritamente dissimulado, mas sim a real e autêntica expressão de um cinema novo, estética, economicamente considerado” (Sindicato da Actividade Cinematográfica, 1975; Costa, 2002, anexos, documento 4). Considerada como uma forma de organização na transição para completa socialização do cinema, a proposta das unidades de produção pressupunha, para além destas, integradas no centro de produção e base organizativa do IPC, a existência de cooperativas de produção e equipas que participariam em projetos de produtores privados que tivessem financiamento em curso (Sindicato da Actividade Cinematográfica, 1975). As diferentes formas previstas teriam em comum o controlo por parte dos trabalhadores e a alternativa à produção comercial:

3. Na actual fase de reestruturação do cinema português, torna-se indispensável a coexistência de modelos diversos de organizações produtivas que, pelo seu carácter de independência face às estruturas empresariais, sejam o reflexo da inadiável socialização da actividade, pelo que nesta perspectiva, haverá que considerar dois tipos de situações inseridas em estruturas permanentes:

a) Unidades de Produção, integradas no respectivo departamento do Instituto Português de Cinema;

b) Cooperativas de Produção, como organizações autónomas, isentas, porém, de quaisquer fins lucrativos. A título transitório, serão constituídas equipas organizadas em torno dos projetos aprovados para o plano de produção de 1975 (propostas por produtores privados), cujo financiamento será assegurado integralmente pelo Instituto -português de Cinema. (Sindicato da Actividade Cinematográfica, 1975)

No ponto III do documento, relativo aos Meios de Produção, que previa a possibilidade de integração de produtores privados escrevia-se “nos esquemas de produção do Instituto Português de Cinema”. As empresas transfeririam os seus equipamentos para o IPC e ser-lhes-iam “assegurados os meios financeiros” para pagamentos a credores “contabilizando a seu favor a utilização de taxas de aluguer desse mesmo equipamento até as contas se encontrarem saldadas após o que se procederá à transferência de propriedade e eventuais pagamentos a título de indemnização [sic]” (Sindicato da Actividade Cinematográfica, 1975). No ponto seguinte, IV, abordavam-se questões orçamentais e, concretamente, a garantia do “pleno emprego dos trabalhadores integrados nas unidades de produção” (Sindicato da Actividade Cinematográfica, 1975), outro aspeto que contribui para a contextualização do nosso objeto.

Um documento datado de 1 de agosto de 1975, intitulado precisamente *Jornal Cinematográfico Nacional*, formalizava a criação deste jornal, definindo um programa para a sua concretização. Em cinco páginas e 19 pontos, este regulamento abordava matérias editoriais e organizativas, e outros aspetos como o financiamento e a exibição. Reproduz-se, na íntegra, nas páginas que se seguem.

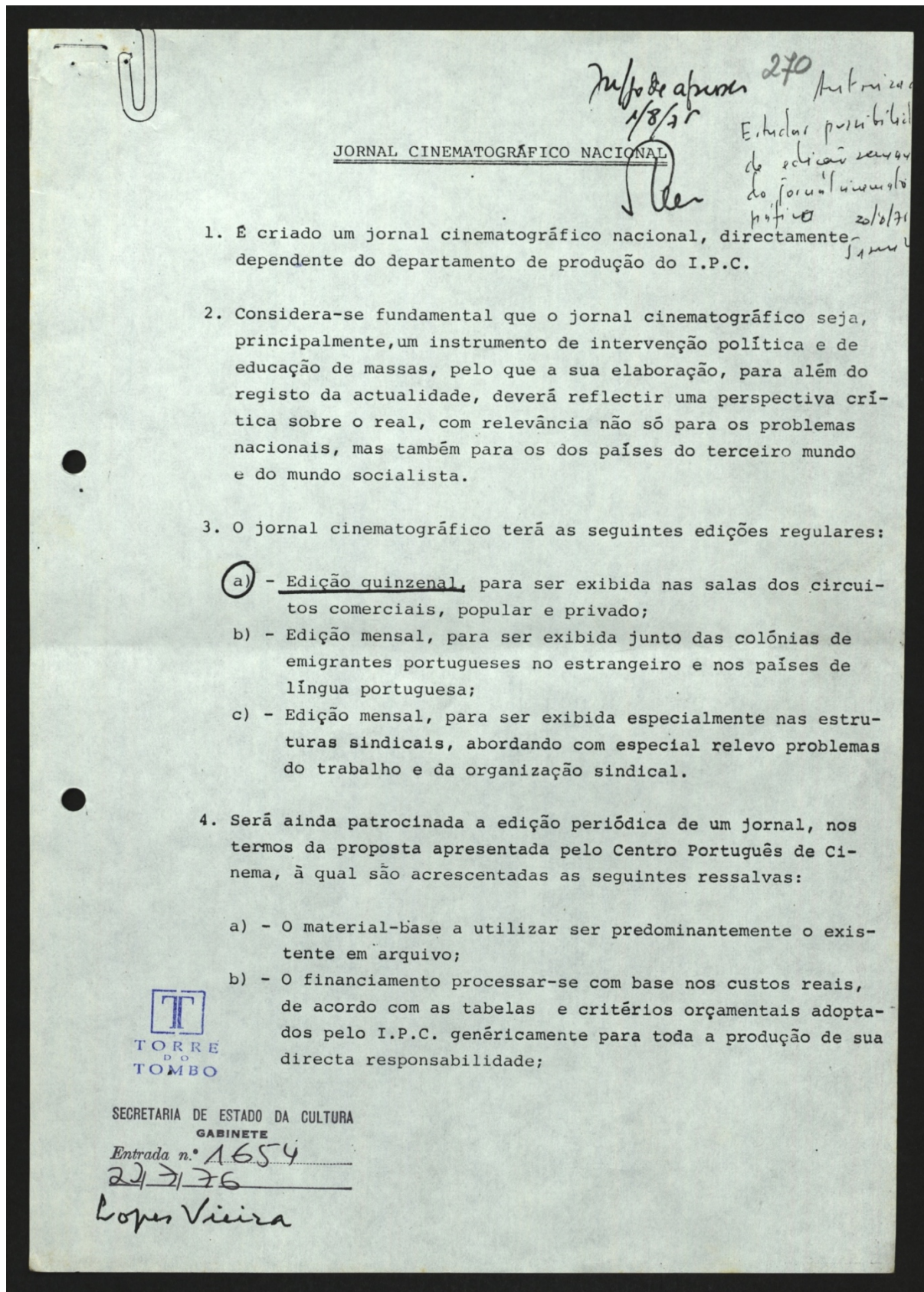


Figura 4. Regulamento do *Jornal Cinematográfico Nacional*, página 1. Documento cedido pelo Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT). Cota: Secretaria de Estado da Cultura, Gabinete 2, n.º 270.

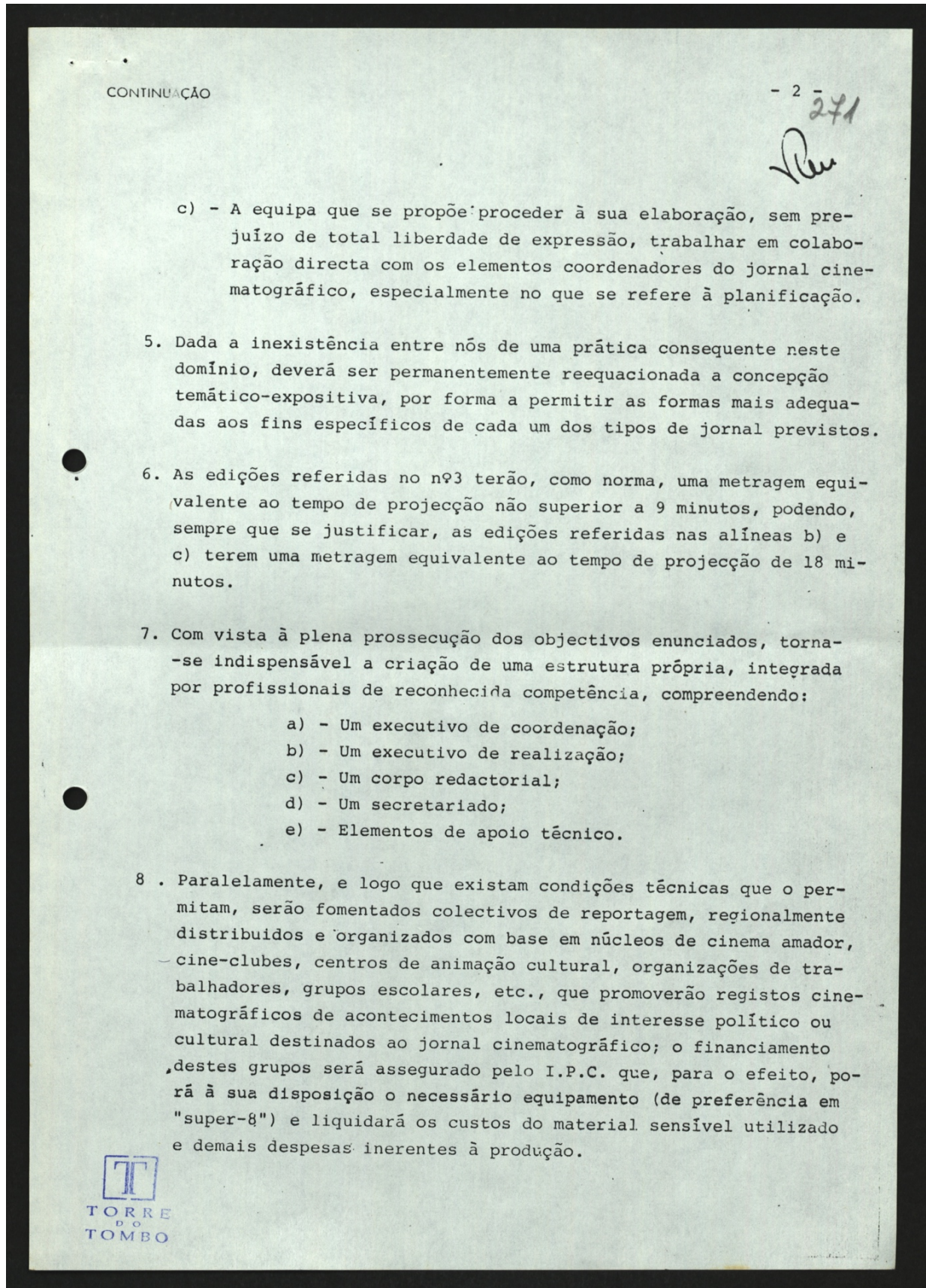


Figura 5. Regulamento do *Jornal Cinematográfico Nacional*, página 2. Documento cedido pelo ANTT. Cota: Secretaria de Estado da Cultura, Gabinete 2, n.º 270.

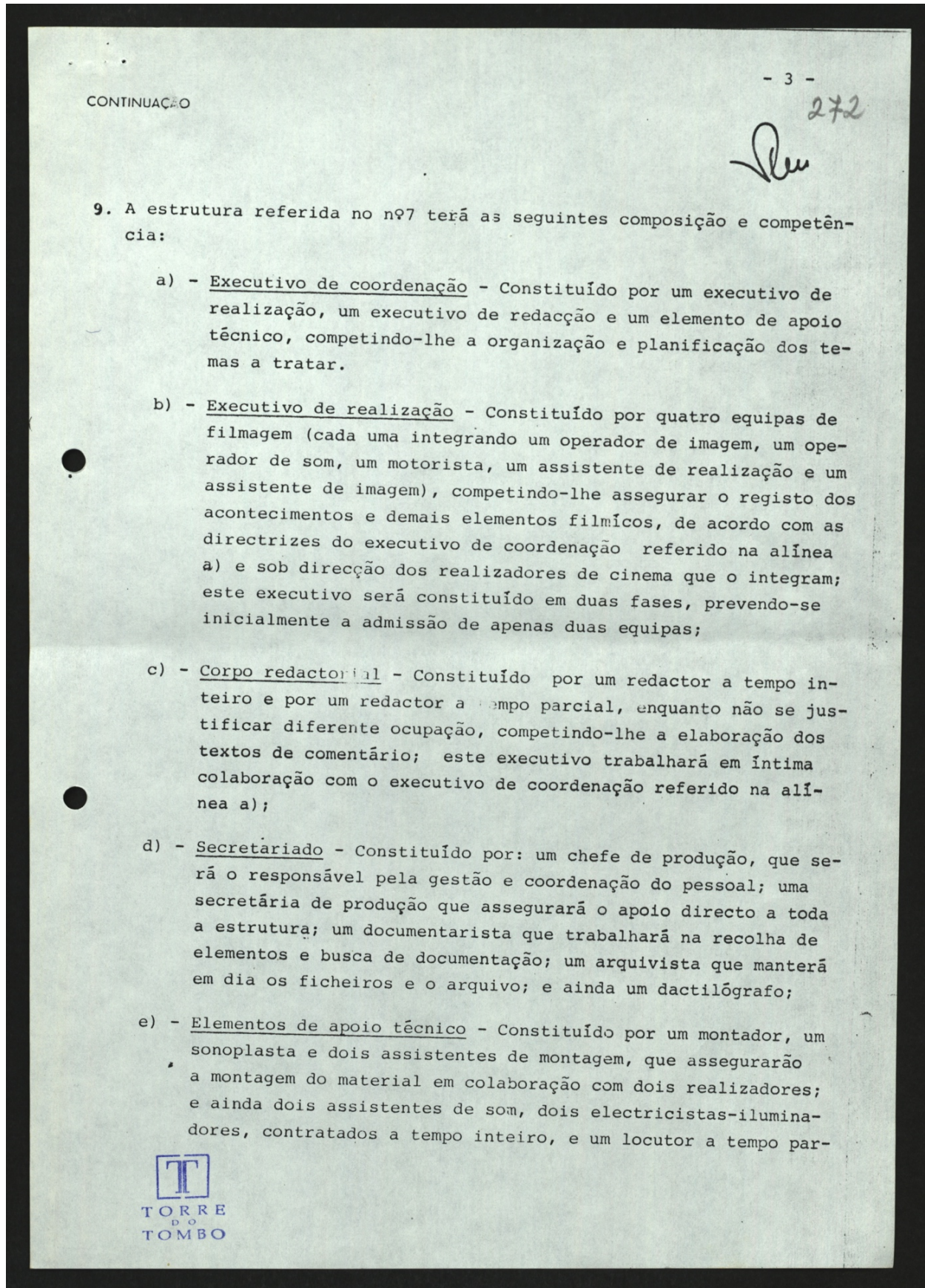


Figura 6. Regulamento do *Jornal Cinematográfico Nacional*, página 3. Documento cedido pelo ANTT. Cota: Secretaria de Estado da Cultura, Gabinete 2, n.º 270.

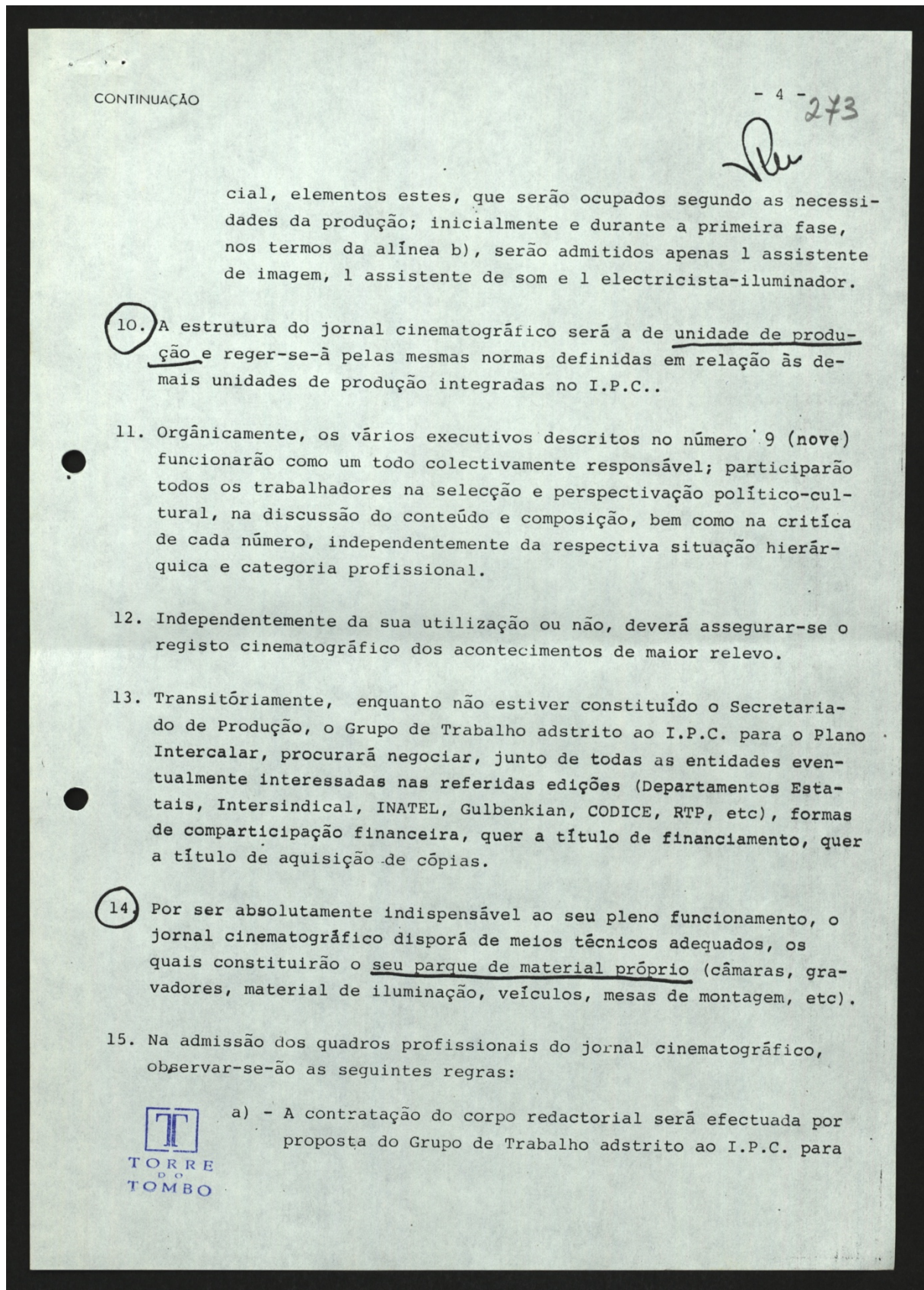


Figura 7. Regulamento do *Jornal Cinematográfico Nacional*, página 4. Documento cedido pelo ANTT. Cota: Secretaria de Estado da Cultura, Gabinete 2, n.º 270.

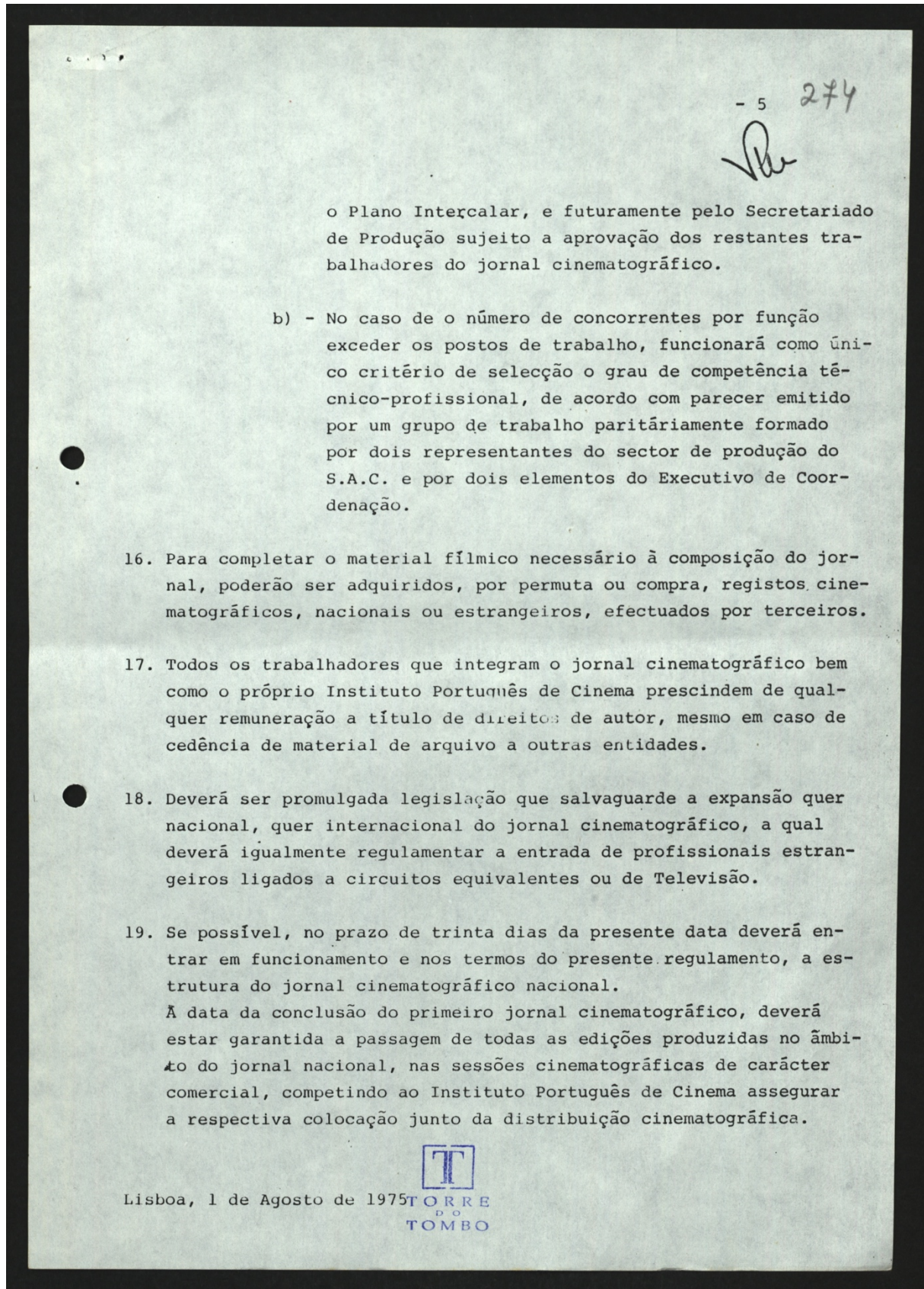


Figura 8. Regulamento do *Jornal Cinematográfico Nacional*, página 5. Documento cedido pelo ANTT. Cota: Secretaria de Estado da Cultura, Gabinete 2, n.º 270.

6.2. Equipa de produção e estatuto

De acordo com um anexo à Informação de serviço 256/ IPC/ DT de 1975 (consultar anexo 2), a equipa da Unidade de Produção Cinematográfica N.º 1 era composta pelos seguintes profissionais:

Nome	Cargo desempenhado
Victor Costa	Diretor de produção
Victor Baptista	Assistente de produção
José Cruz	Assistente de realização
Manuel Bento	Assistente de realização estagiário
Heliodoro Pires	Diretor de som
António Inocêncio	Operador de som
José Diogo	Assistente de som
Alberto Feio	Diretor de fotografia
Fernando Santos	Operador de imagem
Ancel Ordialles	Operador de imagem
Manuel Vide	Assistente de imagem
Conceição Trindade	Assistente de montagem
Luciano Silveira	Carpinteiro de cena
Hélia Feio	Datilógrafa

Quadro 6. Equipa da Unidade de Produção Cinematográfica N.º 1 do IPC, no âmbito da qual se produzia o JCN.

Dos trabalhadores identificados nesta lista, Vítor Costa, Vítor Reia Baptista, José Cruz, Manuel Bento, Heliodoro Pires, José Diogo e Manuel Vide estavam integrados no IPC e os restantes seriam funcionários dos Estúdios Perdigoão Queiroga¹¹⁵. A documentação analisada permite-nos observar que os profissionais do *Jornal Cinematográfico Nacional* possuíam acreditação pelo Ministério da Comunicação Social.

¹¹⁵Consultar entrevista a Manuel Bento Serra adiante neste trabalho.

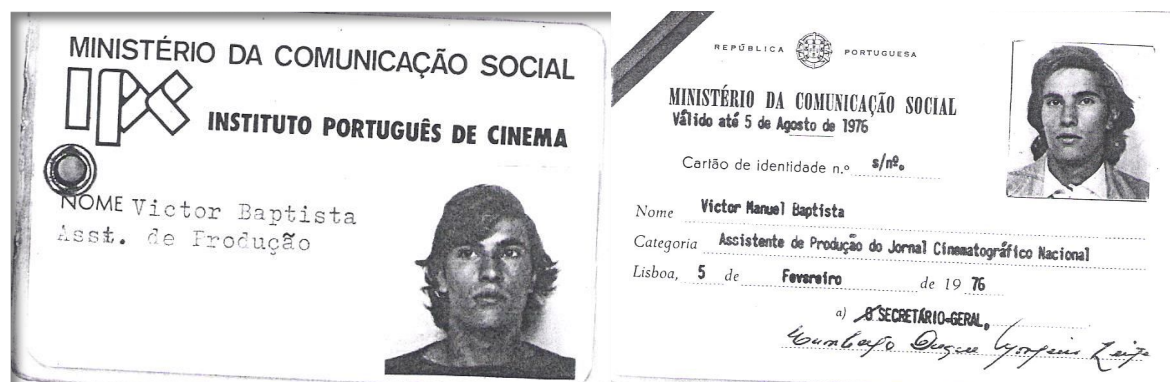


Figura 9. Cartão de identificação de Assistente de Produção do JCN, 1976. Documento cedido por Vítor Reia Baptista.

Não dispomos de documentação idêntica em relação à equipa de redação, mas, em termos gerais, podemos assinalar que um documento que acompanha um comunicado do Conselho de Imprensa (CI), de 6 de junho de 1977, dando conta da apreciação do ante-projeto da Secretaria de Estado da Comunicação Social para o Estatuto do Jornalista (Conselho de Imprensa, 1977) inclui referência às empresas produtoras de jornais cinematográficos. Escreve-se na alteração pelo CI ao 2.º artigo deste ante-projeto:

1. Consideram-se jornalistas profissionais e como tal obrigados a título profissional e com os direitos e obrigações previstos no Art.º 5.º da Lei de Imprensa:

a) Os indivíduos que, por virtude de um contrato com uma empresa jornalística ou noticiosa, façam das actividades próprias da direcção e da redacção a sua ocupação principal, permanente e remunerada; [...]

e) Os indivíduos que exerçam funções de natureza jornalística como ocupação principal permanente e remunerada, em emissões de radiodifusão sonora, emissoras de televisão, e em empresas que, com carácter regular e sistemático produzem jornais de actualidades cinematográficas. (Conselho de Imprensa, 1977, p. 2).

Dois anos mais tarde, no Art.º 1.º (Definição de jornalista) do Estatuto do Jornalista consagrado na Lei n.º 62/79, de 20 de setembro, a designação de “jornais de actualidades cinematográficas” seria substituída pela de “documentários cinematográficos de carácter informativo”, que estava prevista na versão inicial Secretaria de Estado da Comunicação Social mas não deixava de ser, também, um sinal dos tempos.

Quanto ao estatuto da própria empresa de Perdigão Queiroga, um outro documento onde se faz o ponto de situação em relação à integração de um conjunto de empresas privadas no núcleo de produção do Instituto Português de Cinema, datado de janeiro de 1976, dá conta da manutenção da situação de ocupação àquela data.

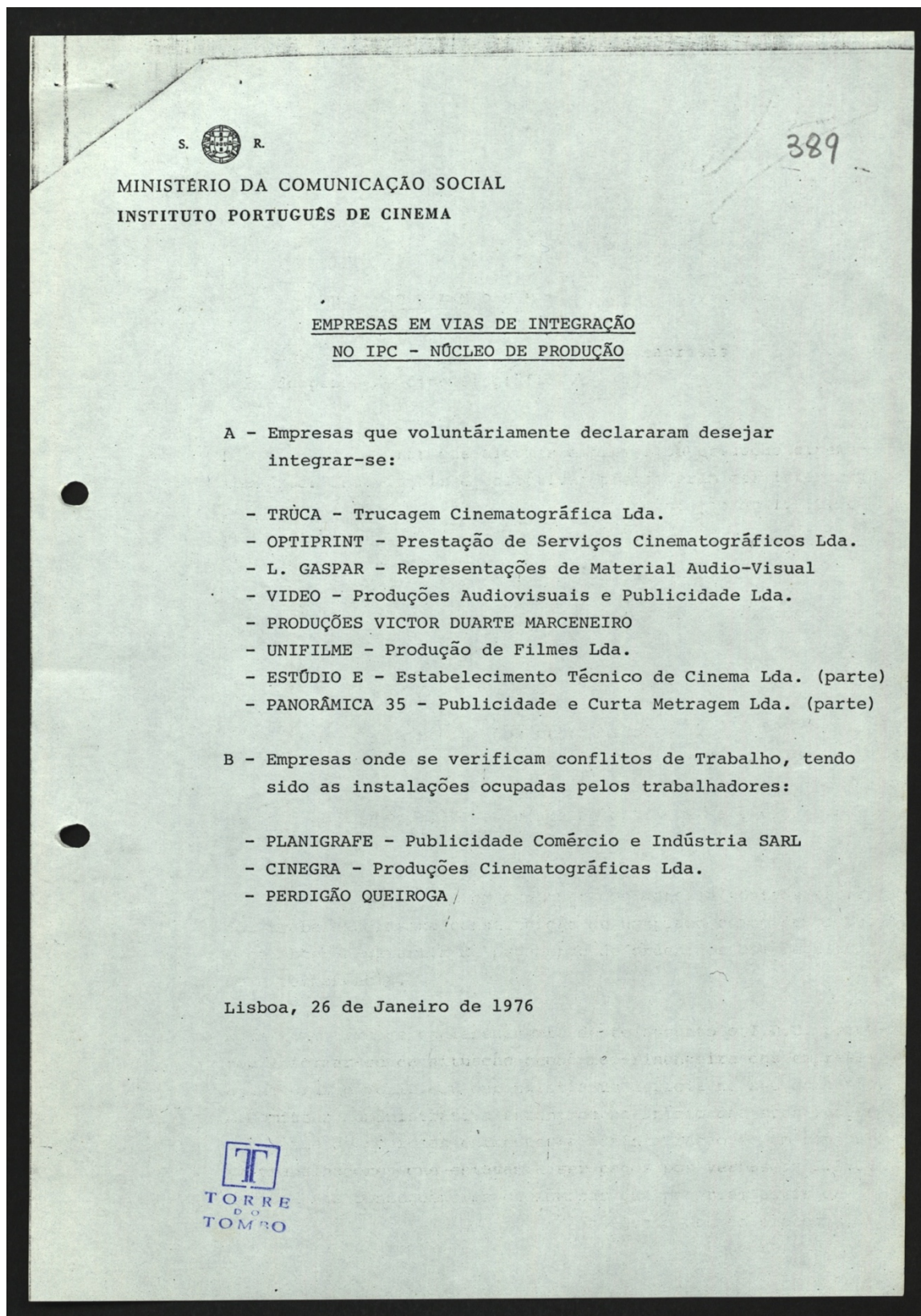


Figura 10. Situação da ocupação das instalações da produtora de Perdígão Queiroga em janeiro de 1976. Documento cedido pelo ANTT. Cota: Secretaria de Estado da Cultura, Gabinete 2, n.º 270.

6.2.1 Memórias do *Jornal Cinematográfico Nacional*: dois diferentes testemunhos, duas diferentes leituras

Ao longo do processo de investigação que conduziu a este trabalho, contámos com o testemunho direto de Vítor Reia-Baptista, que nos forneceu as coordenadas que nos permitiram ir construindo a história do JCN, e com quem fomos sempre trocando impressões, de Henrique Espírito Santo, que em 1975 era diretor de produção do Centro de Produção do IPC, e de Luís Pereira de Sousa e Manuel Bento Serra, locutor e produtor do jornal, respetivamente. Os testemunhos destes dois últimos profissionais, que aqui expomos de diferentes formas, respeitando as suas vontades em relação à apresentação das suas memórias, dão conta de leituras e sensibilidades divergentes em relação ao JCN e ao seu contexto de produção.

Luís Pereira de Sousa: a mágica “grande angular 5-6”

Locutor, jornalista, apresentador de televisão, Luís Pereira de Sousa nasceu no Porto, em 1941, e é uma reconhecida figura da comunicação social portuguesa, muito por conta da sua longa carreira na Rádio e Televisão de Portugal, desenvolvida entre 1976 e 2009 (RTP, s.d.). Era redator e locutor do *Visor- Noticiário Nacional de Cinema* quando, em 1975, os estúdios de Perdigão Queiroga, onde era produzido e realizado¹¹⁶, foram ocupados por alguns trabalhadores. Até 1977, foi a principal voz do *Jornal Cinematográfico Nacional*. O primeiro contacto informal com Luís Pereira de Sousa, promovido por Vítor Reia-Baptista, constituiu uma primeira incursão nas memórias do JCN, se quisermos, mais do que na sua história. Episódios da sua produção, equipamentos e estratégias utilizados, boas e não tão boas recordações foram algumas das partilhas de Luís Pereira de Sousa. Um outro encontro, em março de 2018, agora já em ambiente académico, no âmbito de um ciclo dedicado ao cinema e ao jornalismo, permitiu reavivar algumas histórias e registar e verificar alguns aspetos. O ponto de partida para as conversas com Luís Pereira de Sousa foi o guião apresentado no

¹¹⁶Em edições analisadas, por exemplo, de 1961-62 e 1974-75, o genérico do *Visor – Noticiário Nacional de Cinema* continha a identificação da produção, pela Doperfilme, e da direção e realização, pelas Produções Cinematográficas Perdigão Queiroga. Mencionavam-se ainda o patrocínio da TAP e as colaborações com jornais, casos do Diário de Notícias e do Diário Popular.

capítulo 5 deste trabalho, ao qual foram acrescentadas algumas questões relacionadas com o seu trabalho no *Visor*. Ainda assim, tendo por base as nossas questões, e os assuntos que fomos abordando, o apresentador optou por partilhar connosco¹¹⁷ um texto no qual faz uma leitura da sua experiência em ambos os jornais, parte de uma “longa mas apaixonante metragem”, como nos descreveu, e é a esse texto que aqui damos voz.

VISOR

Jornal de Atualidades Cinematográficas

Apenas posso falar (escrever) sobre a minha experiência pessoal nesta matéria que admito, então, mais importante do que hoje, na vida pública portuguesa.

Final anos 60

Uma noite, como locutor de rádio do Clube Radiofónico dos Emissores Associados de Lisboa, nos estúdios da Rua Carlos Mardel, ao Chile em Lisboa, recebi a visita do conhecido produtor e técnico experiente de cinema Perdigão Queiroga que vinha acompanhado por Marques Vidal, locutor, produtor e regente de estúdios da estação emissora.

Após alguns minutos de observação no exterior da cabine, Queiroga, já então famoso homem de cinema por ter trabalhado como operador de câmara na maior parte das produções nacionais, como assistente de imagem realização, realizador, montador, e até produtor, além de ter participado em grandes produções americanas em Hollywood nos anos 40 em plena guerra mundial e soviéticas, com o mundialmente famoso Sergei Eisenstein, fez sinal ao jovem locutor de que precisava de lhe dar uma palavra.

¹¹⁷A 8 de março de 2019.

Anunciado um trecho musical num disco de 33 rotações saí da cabine.

- *Já alguma vez fizeste cinema?*

- *Não, mas tenho visto muito.* - Respondi, acanhado e intrigado, porque até aí só o conhecia de nome e de ter visto jornais de atualidades cinematográficas, porque antes de vermos qualquer filme nacional ou estrangeiro, numa sala de cinema, íamos vendo o que ia ocorrendo pelo país numa única forma visual. Ao anteceder a parte mais importante da sessão (o filme anunciado, nacional ou estrangeiro) era projetada a “atualidade” servida com a conseqüente publicidade indireta, enquanto grande parte dos espectadores se acomodava na sala.

- *E gostavas de fazer?* – Acrescentou impulsivo de forma quase agressiva na sua característica de falar; direta, pratica e desafiadora. Queiroga nunca tinha tempo a perder.

- *Então vais fazer locução no cinema.* – Tomou nota do número de telefone que meteu no bolso e continuou a ver o estúdio.

Na noite imediata, depois de um dia intenso de trabalho de locução na rádio e de reportagem para as Produções Lança Moreira, num popular programa “Golo” no Rádio Clube Português, fui acordado a altas horas em casa, pelo telefone.

- *Olha queres fazer locução no Jornal?* Perguntava ele sem mais.

- Sim..., mas quando?

- *Agora mesmo. É que o Pedro Moutinho está com um problema, não veio e nós estamos aqui parados no estúdio.*

Pedro Moutinho era uma das melhores vozes da comunicação no nosso País, ao lado de Artur Agostinho e poucos mais.

E montado na minha Velosolex, sem qualquer transporte coletivo, dada a hora, lá cheguei ao sítio combinado.

Posso reafirmar que aquela viagem foi determinante para o meu futuro uma vez que iria entrar num capítulo novo para mim onde apreenderia saberes e técnicas, pequenos e grandes segredos, determinantes na atividade profissional, no Cinema e na Televisão que englobaria a locução, a redação, o jornalismo, a montagem e a realização no domínio da imagem, a matéria dominante nas décadas seguintes, inclusive na digitalização.

A atividade no VISOR, depois de obtidas as imagens, fazia-se sobretudo à noite. Primeiro porque era durante o dia que se filmava em qualquer ponto do País e depois, com o material anterior, vindo dos laboratórios da Tobis, onde era revelada a película de 35 milímetros. Fazia-se no estúdio, a montagem durante o dia e muitas vezes durante a noite para não haver perda de tempo.

E o trabalho decorria de forma muito personalizada no Sr. Queiroga, que ao fim da tarde fazia o ponto da situação, dando instruções para a realização, depois para a montagem. Em seguida desaparecia com dois ou três amigos prometendo voltar e quando já tudo estava alinhavado era, já noite alta, depois do jantar, vinha para ordenar uma ou outra correção e expunha ao redator /locutor a forma como queria a escrita que teria de fazer coincidir palavras determinantes com momentos precisos da película. Despedia-se e, sempre acompanhado por amigos, deslocava-se para casas de fado, onde fazia horas até regressar para o veredito final.

A montagem era feita ali, por uma montadora, com o negativo da película, previamente obtido dos positivos vários, fotograma a fotograma, sob a orientação do realizador, enquanto o redator procedia ao texto e a sonoplasta escolhia as músicas ajustáveis.

Uma vez escrito o texto, o locutor procedia a um ensaio e necessário acerto, ainda na mesa de montagem.

Posto isto, nas várias moviolas na sala de projeção, eram colocadas, a imagem já em pré-sucessão, os sons de ambiente, *offs* ou vivos, as músicas, a bobine para a locução e a da gravação final.

Como não havia ainda sistema sincronizador, as grandes bobines eram disparadas pelo menos por 3 operadores que tinham que ser rigorosos no disparo.

Só nesta altura o locutor debitava o texto. E atenção, se algo merecesse qualquer retificação na gravação sonora eram obrigados a voltar a gravar desde o início, ação que exigia pelo menos mais 20 minutos de rebobinagem total, acertos e reinício.

Após a obtenção da gravação da mistura, muitas vezes aguardava-se a vinda do responsável máximo que poderia ou não efetuar alterações que a existirem obrigavam a acertos, sincronismos e novas misturas, trabalho que demorava longas horas, muitas vezes até de madrugada.

Numa dessas noites, de duro, mas sempre apaixonante trabalho, o Sr. Queiroga entrou para uma vista de olhos.

Entre as várias matérias havia uma vinda de Angola. O espaço era dedicado ao ato formal da independência desta colónia. Em Luanda, tropas

portuguesas e angolanas perfiladas ouviam o hino nacional português enquanto a bandeira lusa descia lentamente do mastro principal. Grande solenidade pelo histórico significado. Angolanos com expressão sorridente. Em seguida sobe a bandeira do MPLA. Continuam a sorrir.

- Toni - grita o patrão. *Vai lá dentro buscar as imagens daquele incêndio no Lobito. Lembras-te?*

Dois dias depois entro num cinema e em vez da tal expressão de dois ou três angolanos felizes, vejo o rosto de um africano constrangido e emocionado a esfregar os olhos.

Uma vez, terminado o trabalho preliminar, um elemento aguardava que abrissem os estúdios da Tobis no Lumiar para aí entregar a bobine para a revelação e cópias.

À hora acordada, a empresa distribuidora fazia a entrega pelos vários cinemas onde por grande parte do País, e sobretudo nas capitais e maiores salas, se procedia à projeção, antes do início da sessão com a película principal e anunciada.

Convém lembrar que, em termos ideais, um Jornal deveria sair de 15 em 15 dias trazendo os assuntos que mais interessariam à população, pois como é sabido não havia ainda a TV, que veio alterar completamente a perspetiva ao ponto de tornar desnecessário e ultrapassados os 10 a 15 minutos de imagem no cinema.

Cada jornal teria em princípio, salvo edições muito especiais do ponto de vista político ou outro, uma abertura que deveria contemplar um momento relevante da política, isto é, qualquer acontecimento que pela sua relevância ou interesse se ajustasse a uma mensagem superior. Depois, 2 ou 3

apontamentos da vida social, uma inauguração solene, moda, espetáculo e breves reportagens de iniciativas nacionais ou internacionais de índole comercial onde as marcas apareciam para sustentar o Jornal. Terminava invariavelmente com o acontecimento desportivo dominante; o futebol, o ciclismo ou o automobilismo.

Anotemos que já após o 25 de Abril de 74 por razões óbvias se foram incluindo alguns acontecimentos ocorridos também em Angola e Moçambique.

Saliente-se que nos anos 50, sendo em Portugal a TV o veículo de comunicação que diariamente avançava justificada e dominadoramente, nas colónias não havia TV pelo que seria de todo o interesse fazer chegar lá os jornais de atualidades como o Visor, que assim dava uma nova e necessária dimensão à sua missão, que não poderia deixar de apoiar o *status* político, condição *sine qua non*.

Se antes do 25 de Abril de 1974 a vida deste instrumento de comunicação era condicionada como a de todos os outros, com as restrições de ordem política ou financeira, a partir da data do novo poder, tal como em todos os outros meios, as convulsões exigiam novas fórmulas de atuação individual e coletiva.

Os estúdios e os escritórios do Perdigão Queiroga, na Estefânia, foram ocupados por uma pequena equipa ligada ao partido mais organizado, agitado e interveniente, o PCP.

Afastado o ex-dono e ex-patrão, uma equipa capitaneada pelo sr. [Vítor Costa], com mais de 70 anos, que passara algum tempo em militância na União Soviética, instalava-se na secretária do anterior líder, claramente decidido a impor as regras do partido e a “estrangular” a quem a isso se

opusesse. Era claramente analfabeto no que se referia a cinema mas procurava um bom relacionamento com os cerca de 10 empregados que se adaptavam às novas perspectivas.

Se o “anterior patrão”, Sr. Queiroga, que morreria em 1980 num acidente de viação em Lisboa, era exigente no trabalho, era pouco rigoroso quanto aos pagamentos ao pessoal, esquecendo-os às vezes da hora prevista ou dificilmente satisfazendo as suas obrigações como patrão. O recém-chegado, mostrava-se simpático e aberto às necessidades da classe trabalhadora, chegando a proceder aos normais pagamentos sentado ali ao lado, no Café Estefânia, onde a sua secretária e o pessoal o procurava enquanto este agitava como uma grande conquista, o dinheiro para cada qual.

Entretanto, o Instituto Português de Cinema, criado em 1971 por Marcelo Caetano, foi em 1975 instalado na rua da Misericórdia.

A unidade ex-Queiroga, agora subordinada ao IPC, vacilava dia a dia com a indisciplina e sobretudo, apesar das constantes reuniões de trabalho, com a falta de orientação pela impessoal forma de dirigir de dirigentes e diretrizes, quantas vezes colidindo com a razoabilidade do cumprimento dos deveres profissionais e dos princípios da Comunicação Social.

Já não havia a terrífica “censura” asfixiante, mas havia os interesses partidários que se individualizavam e pressionavam, como a *nova liberdade* impunha e recomendava.

Numa das frequentes reuniões de trabalhadores onde estavam todos e ainda outros, num ambiente tenso, ao analisar-se um pequeno incidente ocorrido comigo, concluiu-se que cada um de nós, só podia ter uma opção política; estar do lado dos trabalhadores ou contra eles. E não havia meio termo.

É que, enquanto nas vésperas, ao fim do dia me debruçava na moviola a trabalhar um texto e vários trabalhadores acartavam para uma dependência próxima os materiais, tripés, projetores etc., usados nas várias filmagens do dia alguns não resistiam a, por sobre o meu ombro, me indagarem sobre o que estava a escrever e depois, não faltavam as sugestões: - *olha não digas os do PPD, diz os reacionários do PPD, não digas várias centenas de manifestantes contra as nacionalizações, diz, milhares e milhares, etc.* Retorqui - *Para isso usam vocês a 5-6. Agora já riem...*

A lente grande angular 5-6 que facilmente, por magia, multiplica a imagem transformando centenas de participantes em milhares e quando retirada os milhares transformados nuns poucos, era disputada, conforme as conveniências e, portanto, exigida a todo o momento. E se alguém discordava dessa falta de rigor era necessariamente contra os trabalhadores. Por esta razão senti-me a mais nesta fase indefinida da nossa atividade.

Pouco depois seguia por outros caminhos, passando a trabalhar no Rivus Pathé Magazine da Telecine Moro (no Príncipe Real), a convite do sr. Galveias Rodrigues pessoa também destacada no meio cinematográfico nacional que recorria à Nacional Filmes (na Calçada de Santana) o estúdio mais ativo nessa altura.

Um pouco mais tarde, de sociedade com José Manuel Tocha formámos a 8ª ARTE, produtora de jornais de atualidades, também destinados aos cinemas e a eventos especiais.

Manuel Bento Serra: uma unidade de produção “sob influência, embora não controlada”

Manuel Bento Serra nasceu em 1952, na cidade de Faro. Começou a trabalhar no cinema aos 23 anos. Em 1975 integrou a estrutura do Instituto Português de Cinema através da Unidade de Produção Cinematográfica N.º 1, na qual assumiu a função de assistente de realização, que desempenhou até 1977, sob a direção de Vítor Costa. Nesse período, para além de assegurar a produção do *Jornal Cinematográfico Nacional* (JCN), realizou, com Vítor Reia Baptista, *Herdade do Zambujal*, em 1975. Em 1979, foi ainda assistente de produção no documentário *Ciganos*¹¹⁸, realizado por João Abel Aboim e produzido por Henrique Espírito Santo, que, entretanto, havia criado a produtora Prole Filmes. Mais tarde, regressou ao Algarve, onde dirigiu diversas publicações de divulgação de aspetos culturais da região, tais como *As bibliotecas e os livros do Algarve*, *A música, uma tradição algarvia* e *Associações culturais do Algarve* (1989). Entre 1989 e 2008 foi docente na Universidade do Algarve (ESGHT e ESEC) e de 1992 a 1997 foi Delegado Regional da Delegação de Cultura do Algarve. É atualmente Presidente da Assembleia Geral do Conservatório Regional do Algarve Maria Campina e Presidente da Direção da Associação de Reformados Pensionistas e Idosos do Concelho de Faro. A entrevista aqui apresentada parte do guião definido no capítulo 5 e é resultado da compilação de conversações eletrónicas que mantivemos entre janeiro e abril de 2020.

Começo por pedir-lhe que recorde a sua participação na Unidade de Produção N.º 1, do Centro de Produção do Instituto Português de Cinema. Quando começou e em que circunstâncias?

A UCP N.º 1 estava sedeadada nos Estúdios Perdigão Queiroga, que haviam sido ocupados no início de 1975 pelos trabalhadores. Situava-se numa transversal à rua D. Estefânia. Entretanto, o IPC havia sido ocupado pelos trabalhadores do setor cinematográfico (de notar que naquela altura o

¹¹⁸Informação também disponível em Matos-Cruz (1980) e CINEPT - Cinema Português (UBI, s.d.) e (UBI, s.d.).

sindicato dos trabalhadores cinematográficos tinha muita influência). Havia uma luta muito renhida pela nacionalização do setor, coisa que nunca veio a acontecer. Continuaram a coexistir setor público, privado e cooperativas com a particularidade de o setor privado ser preponderante no aluguer de material, distribuição e exibição e o setor público e cooperativo nos outros, produção, edição e laboratórios.

E a colaboração com o Jornal Cinematográfico Nacional? Em que contexto participou neste órgão? Possui registos que indicam que foi estagiário de realização neste jornal de atualidades. Esta informação está correta?

A minha entrada dá-se em julho de 1975, depois de criada por decreto-lei aquela unidade, na qualidade de estagiário de realização. A UCP N.º 1 era uma unidade orgânica agregada ao IPC e dependia da Secretaria de Estado da Comunicação Social, ali para os lados dos Restauradores e S. Pedro de Alcântara. Como disse acima, a minha função no jornal era a realização/produção do jornal, a qualidade de assistente de realização advém da produção de diversas curtas e médias metragens.

Havia na altura duas realidades. Uma, a criação da unidade de produção cinematográfica n.º 1, em julho de 1975, para a qual entrei como estagiário durante 6 meses e depois lá fiquei. A segunda, a contratualização do jornal cinematográfico, logo a seguir.

Participou em algum tipo de formação ou planificação do JCN?

Naquele tempo a formação era feita nos estúdios junto dos mais experientes (a chamada tarimba).

Como era a estrutura de produção deste jornal de atualidades? E a equipa?

A estrutura de produção era formada por três equipas de exteriores, compostas de imagem, realização e produção. Internamente havia um

realizador para todo o jornal, uma editora/montagem, um engenheiro de som e um diretor de produção e pessoal auxiliar, motorista, administrativo. O estúdio tinha todo o material de exterior, estúdio de som, três mesas de montagem, câmara de insonorização, três automóveis, um pequeno plateau e uma sala de exibição.

O Diretor de Produção era o Vítor Costa, que tinha setenta e poucos anos e era um profissional de Cinema da velha guarda, aliás foi ele que levou o Vítor Reia Baptista para assistente de produção do Jornal.

À parte do Vítor Costa, Vítor Reia Baptista, eu próprio, o José Diogo, o Heliodoro Pires, o José Cruz e o Manuel Vide, todos os outros eram funcionários dos Estúdios Perdigão Queiroga, e foram eles que ocuparam os estúdios. O Heliodoro Pires era dono do estúdio de som e quis juntar-se ao processo.

Em 1977 o Vítor Costa faleceu e pouco depois o jornal foi encerrado pelo Governo, tendo os trabalhadores agora desempregados constituído a Cooperativa Forum, em 1978, cujo Diretor de Produção foi Manuel Queiroz, um homem de produção da velha guarda do cinema português que produziu, entre outros, um filme com financiamento do António Calvário e que correu mal^[119].

Qual era efetivamente a periodicidade da exibição do JCN?

Como referi, a exibição e distribuição eram privadas, nomeadamente a distribuição, pela Lusomundo e Castello Lopes, que fizeram muita resistência na distribuição do material, pelo que a sua circulação foi muito pequena e chegou a poucos lugares.

E onde era exibido, recorda-se?

¹¹⁹A este propósito, pode consultar-se Cunha (2018).

Como a exibição era atomística não havia maneira de exibir o jornal e esta foi uma das razões para acabar com ele. Tal qual o que se passa hoje com inúmeros produtos que sofrem boicote, se não escoas o produto a produção passa a deficitária e morre.

No que respeita a produção e edição das notícias, quais eram os principais critérios na seleção dos assuntos e eventos a reportar? Na recolha de imagens e sons e na edição das reportagens?

Naquele tempo a tendência da UCP N.º 1 era muito próxima do PCP. Ainda houve uma tentativa do Governo, que chegou a convidar o Alexandre O'Neil (que foi lá um dia, esteve à conversa com o Vítor Costa e não apareceu mais) e de introduzir um realizador e mais uma equipa de imagem, dos quais não me lembro dos nomes, no sentido de tirar o jornal da esfera de influência do PCP. Tal só veio a acontecer com o desmantelamento da UP N.º 1 em 1978.

De quem era a autoria dos textos da locução?

O principal redator locutor do jornal era o Luís Pereira de Sousa.

E como era no dia a dia? A equipa trabalhava em exclusivo para as produções do IPC? Recorda-se de quantos dias ou tempo dedicavam às reportagens do Jornal? Era um trabalho diário, ou só quando havia assuntos ou acontecimentos relevantes a tratar?

Esses profissionais de cuja lista já dispõe, todos sindicalizados, recebiam mensalmente os seus ordenados e estavam permanentemente ao serviço da empresa. Daí fazerem também documentários já referenciados, mas também faziam publicidade para televisão e encomendas para empresas cujo documentário mais notório foi sobre o polo de Sines, que deve estar algures. Foi produzido em 1976, salvo erro. A segunda festa do Avante, em 1977, também foi objeto dum documentário de cerca de meia hora, tendo as

cópias sido feitas em Berlim Leste, na altura acompanhei esses trabalhos^[120].

Há, desse período, alguma reportagem de que se lembre em particular?

Por exemplo, a reportagem nos Açores. Terá sido essa uma das primeiras reportagens do *Jornal Cinematográfico Nacional*? Porque se foi em Julho, o JCN não há de ter começado em filmagens muito antes. Recorda-se?

Sim, foi em julho de 1975, eu fiz parte da equipa. A reportagem teve algum risco porque fomos filmar diretamente um movimento que se formou, a FLA (Frente de Libertação dos Açores).

Não esquecer que estávamos em pleno PREC. Uma parte perdeu e foi a do lado da nacionalização do setor cinematográfico. A UCP N.º 1 era a frente ideológica desse movimento que se extinguiu em 1977.

Recorda-se de como se tomavam as decisões editoriais? De como se definiam ângulos de abordagem?

Conforme eu ia referindo ao longo dos emails que trocámos, o início, a ocupação dos Estúdios Perdigão Queiroga, é que está na génese do jornal cinematográfico. A maioria dos trabalhadores do jornal eram precisamente aqueles que ocuparam as instalações. O IPC (S. Pedro de Alcântara) só tem a ver com o jornal de uma forma institucional. A maioria dos escribas desconhecem esta faceta, bem como a ausência de uma direção institucionalizada.

O Jornal é feito com base na experiência dos ex-trabalhadores do Estúdio Perdigão Queiroga, já que era o trabalho que eles faziam ao longo dos anos em conformidade com as práticas da distribuição nos anos 60 e 70. Sobre

¹²⁰Um elenco das produções da Unidade de Produção N.º 1 pode ser consultado em Matos-Cruz (1980) (1989) e em CINEPT - Cinema Português (UBI, s.d.).


esta matéria seria interessante visionar os jornais cinematográficos produzidos por Perdigão Queiroga e verificar que não são diferentes dos da Unidade N.º 1.

Ao fim e ao cabo foi uma experiência durante o PREC que não vingou. Para se perceber a Unidade de Produção N.º 1 (ex-estúdios Perdigão Queiroga) tem que se analisar toda a produção da mesma e não só os jornais institucionais.

Os documentários feitos é que mostram a verdadeira natureza desta unidade cinematográfica, a qual estava sob influência, embora não controlada, do Partido Comunista. Com o 25 de novembro e a respetiva perda de influência do PCP era uma questão de tempo o desaparecimento desta estrutura cinematográfica.

6.3. Financiamento, produção e exibição

275

S.  R.

MINISTÉRIO DA COMUNICAÇÃO SOCIAL
INSTITUTO PORTUGUÊS DE CINEMA

PARECER

DESPACHO

Dentro do projecto de limitação de custos do "Jornal Cinematográfico Nacional" Superavaliado aprovado autorizo as despesas obrigatórias, devendo ser apresentadas mensalmente a respectiva documentação justificativa
21/8/75
Beiri

INFORMAÇÃO DE SERVIÇO N.º 256 / IPC / DT

ASSUNTO:


Exmo. Senhor
Presidente do Conselho Administrativo do
Instituto Português de Cinema

Segundo informação do Departamento de Produção a previsão mensal para a produção da 1ª fase do "Jornal Cinematográfico Nacional" é o seguinte:

Equipa	-	Esc. 109.575\$00
Maneio	-	Esc. 90.425\$00
		Esc. 200.000\$00

Independentemente dos custos laboratoriais, é necessário assegurar um pagamento rápido de fundos para cobrirem salários e despesas de produção.

Para cobrir o mês de Agosto é sugerido que a referida importância seja entregue ao Chefe de Produção da Unidade de Produção Senhor Vitor Francisco Teodoro da Costa.



DIRECÇÃO GERAL CULT. POP. ESPECT.

Reg. do Ministério n.º 32-F2
22/8/75 *Paul*

Figura 11. Proposta de orçamento mensal do departamento de produção do IPC para o *Jornal Cinematográfico Nacional*, página 1. Documento cedido pelo ANTT. Cota: Secretaria de Estado da Cultura, Gabinete 2, n.º 270.

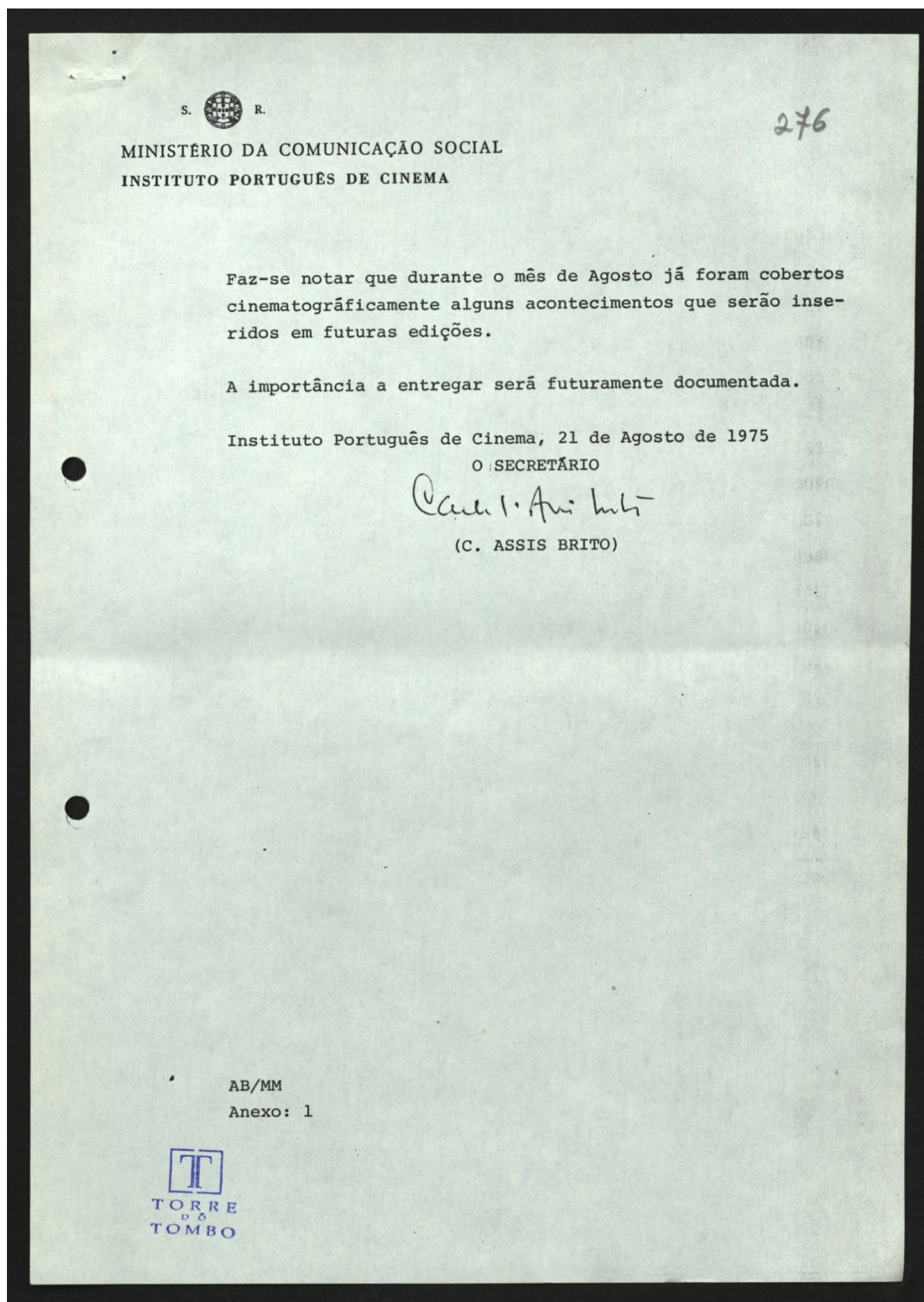


Figura 12. Proposta de orçamento mensal do departamento de produção do IPC para o *Jornal Cinematográfico Nacional*, página 2. Documento cedido pelo ANTT. Cota: Secretaria de Estado da Cultura, Gabinete 2, n.º 270.

A figura 12 mostra-nos que, para além da intenção, mencionada no ponto 13 do programa do JCN, de negociar com “entidades eventualmente interessadas nas referidas edições (Departamentos Estatais, Intersindical, INATEL, Gulbenkian, CODICE, RTP, etc.)”, o financiamento atribuído ao jornal pelo IPC era previsto como mensal¹²¹, outro ponto da discórdia em torno da estrutura das unidades de produção (Geada, 1977, p. 139). Um outro aspeto interessante é a indicação, na segunda página deste documento, de que o jornal já estaria em produção desde agosto. Se cruzarmos esta informação com as declarações de Manuel Serra, podemos localizar o arranque das filmagens nos meses de julho-agosto, e uma das primeiras reportagens do *Jornal Cinematográfico Nacional* nessa data, rodada nos Açores.

¹²¹A título complementar, pode também ser consultado documento com equipa e orçamento da Unidade de Produção Cinematográfica N.º 2 na secção de anexos deste trabalho (anexo 3).



Figura 13. Recorte de artigo Instituto Português de Cinema revela programa de actividade, publicado no diário *A Capital* (1975, p. 17). Fonte: Coleção Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

A produção do JCN era tornada pública num contexto de contestação em relação à estrutura das unidades de produção e dos subsídios atribuídos. O intenso debate, muito veiculado através da imprensa e também da televisão, estendeu-se pelo menos até 1977, embora muitas das questões de fundo, que se prendiam com a distribuição e exibição, sejam bem mais duradouras (Costa, 2002, pp. 105-106). Num artigo da revista *Isto é Espectáculo* (1977) intitulado *Cinema Português* era apresentado o relatório de contas do Instituto Português de Cinema relativo aos anos de 1974 a 1976 e também

anunciado o plano de produção para 1977. Neste artigo consta o valor pago pelo IPC ao *Jornal Cinematográfico Nacional* de 6.574.939\$90. No plano de produção de 1977 não há qualquer menção ao JCN (pp. 17-27).

No que respeita a sua distribuição e exibição, de todas as suas vertentes a mais difícil de reconstituir, possuímos alguns dados que nos permitem formular observações mais ou menos condicionais.

Em parte dos números, os genéricos do *Jornal Cinematográfico Nacional* são antecidos pelo logótipo da empresa Distribuidores Reunidos. De acordo com Jorge Paixão da Costa (1999), esta distribuidora integrava, ao lado de outras, como a Doperfilme ou a Mundial Filmes e a Espectáculos Rivus (algumas delas também exibidoras de atualidades cinematográficas), o grupo Intercine. A este propósito Eduardo Geada (1977) escrevia:

A concentração monopolista recorta-se, nas vésperas do 25 de Abril, com bastante nitidez. De um lado os grupos Lusomundo-Sonoro-Castello Lopes, apoiados pelas representações das companhias americanas e pelo capital bancário (Português do Atlântico e BIP, sobretudo), do outro lado o grupo Intercine (Doper-Mundial-Angola Filmes-Sulcine-Cineasso) essencialmente constituído por capitais africanos e o património das grandes salas de Lisboa. (Geada, 1977, pp. 108-109).

Partindo do princípio de que as edições regulares quinzenais, previstas para os circuitos comerciais, eram distribuídas pela Distribuidores Reunidos, e cruzando os dados fornecidos por Geada (1977) e Costa (1999), poderíamos considerar como prováveis locais de exibição os cinemas Vox, Politeama, Mundial, Star e Quarteto, em Lisboa, para além de outros pontos no país e no exterior, possibilitados pela rede de distribuição do referido grupo (Geada, 1977, anexo n.º 31; Costa, 1999, p. 51). Assumimos, no entanto, que esta distribuição possa não ter sido tão ampla e efetivamente assegurada ou prolongada no tempo. Quanto às restantes, tendo em conta o disposto do seu regulamento (1975), seriam exibidas no contexto de reuniões e encontros das “estruturas sindicais” (p. 1).



Figuras 14 a), 14 b) e 14 c). A título ilustrativo, programa da empresa Distribuidores Reunidos (1974) e primeira folha de uma lista de filmes exibidos entre 1951 e 1957. Fonte: Coleção Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

Por outro lado, de acordo com um relatório da comissão administrativa do IPC já datado de 31 de maio 1977 (p. 8), o Instituto dava apoio à organização de diversos eventos, como “‘Semanas’ de Cinema Português na província (Leiria, Torres Novas, Porto, Gouveia, Santarém, Alcácer do Sal, Guarda, etc.)”. Nesse mesmo relatório dava-se conta do apoio na revalorização de diversos espaços destinados à exibição cinematográfica, nomeadamente o Cine Império, dos Bombeiros Voluntários do Crato, o Cinema da Sociedade Filarmónica Azeitonense, em Azeitão, o Teatro Cine Gouvex, em Gouveia, e outros equivalentes, em localidades como Vila Real de Santo António e Vila Nova de Cerveira. Colocamos a hipótese de as edições do JCN terem sido exibidas também em locais como estes, tal como se previa no seu regulamento.

6.4. Receções, deceções e o fecho de um ciclo

O “domínio apertado das unidades de produção” e a “instauração de uma censura revolucionária” foram algumas das críticas compiladas por Luís de Pina num texto publicado a 1 de Junho de 1976 no jornal *O Dia* (1976).

O núcleo de produção do IPC seria desmantelado dias mais tarde, bem como as unidades de produção, por Almeida Santos e David Mourão-Ferreira, respetivamente

Ministro da Comunicação Social e Secretário de Estado da Cultura, depois de instaurados inquéritos e uma sindicância à sua atividade (Costa, 2002, p. 103) (Geada, 1977, p. 143). Manteve-se em funcionamento a Unidade de Produção N.º 1, para assegurar o funcionamento do *Jornal Cinematográfico Nacional* (Costa, 2002, p. 1994), porventura porque lhe seria ainda atribuída alguma utilidade política, leitura que poderemos fazer se cruzarmos estes acontecimentos com depoimentos como o de Manuel Bento Serra, ou para cumprimento de compromissos relacionados com financiamentos. E o facto é que em 1976 ainda se previa a possibilidade, no “Anteprojecto de Decreto de Protecção do Cinema”, que “um «Jornal de Actualidades»” passasse a deter exclusividade, o que não deixou de ser alvo de crítica:

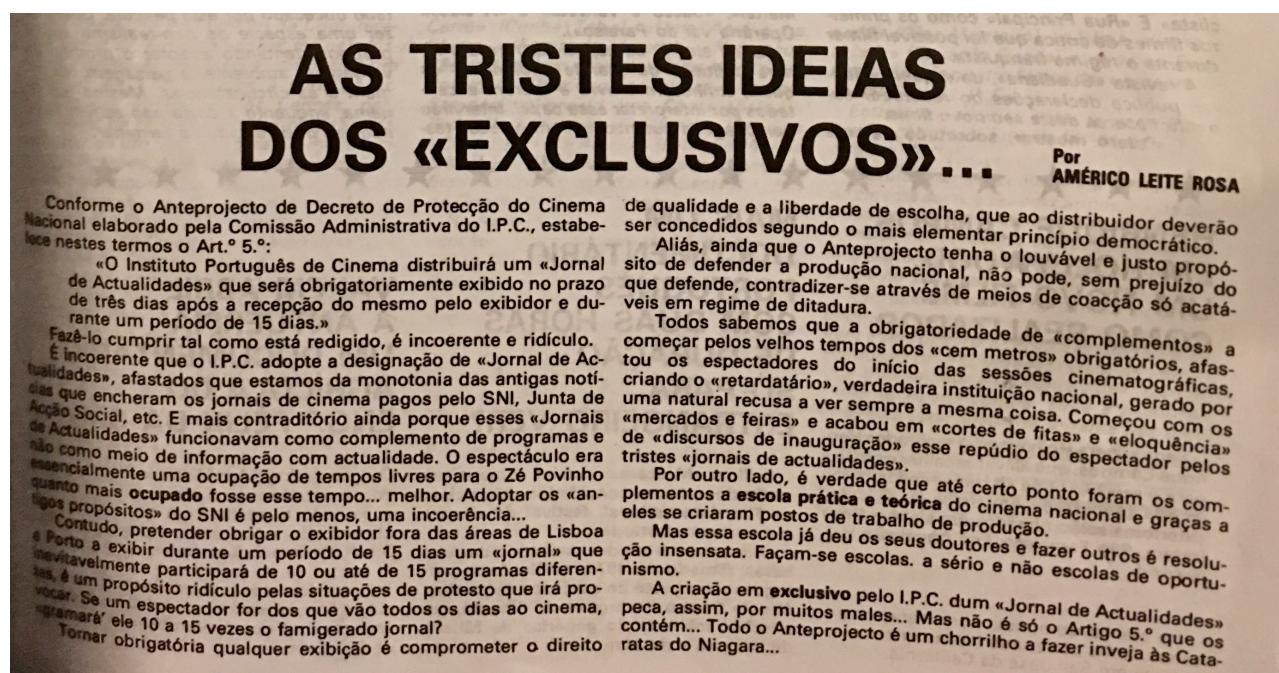


Figura 15. Recorte de artigo “As tristes ideias dos ‘exclusivos’”, de Américo Leite Rosa, publicado na revista *Cinema* (Rosa, 1976). Fonte: Coleção Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

O fim do JCN acabaria por acontecer na sequência da morte do director de produção Victor Costa, em 1977. A esse propósito, a revista *Celulóide* reproduzia um artigo publicado n’ *O Diário* onde se escrevia:

Era actualmente director de produção da Unidade de Produção Cinematográfica n.º 1 Jornal Cinematográfico Nacional, onde promoveu e orientou a produção de

boa parte do que de mais válido se fez em cinema no nosso País depois do 25 de Abril. (Celulóide, 1977, p. 145).

A publicação desta pequena nota pelo jornal *O Diário* diz-nos muito sobre a trama de forças e intenções em que o *Jornal Cinematográfico Nacional* foi produzido, consoante a perspectiva, como um instrumento numa política desenvolvida com sacrifício para o próprio cinema, e com resultados contraproducentes, ou parte de uma via que nunca se chegou efetivamente a cumprir.

7. As edições do *Jornal Cinematográfico Nacional*

O Arquivo Nacional de Imagens em Movimento (ANIM) da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema tem conservadas¹²² 31 edições do *Jornal Cinematográfico Nacional*, 25 regulares numeradas, uma não numerada, duas seriadas por ordem alfabética e três identificadas como Especiais, dedicadas à cobertura do VIII Congresso do Partido Comunista Português (novembro de 1976), do II Congresso Nacional do Partido Socialista Português (outubro de 1976) e do Congresso de Todos os Sindicatos (janeiro de 1977), produzidas pela Unidade de Produção Cinematográfica N.º 1 do Instituto Português de Cinema, entre 1975 e 1977. Todas estas edições foram alvo de análise¹²³, a partir de visionamentos efetuados no ANIM, e os textos da locução transcritos.

7.1. Caracterização geral

O *Jornal Cinematográfico Nacional* teve, ao longo dos seus anos de produção, dois genéricos diferentes, ambos com variações formais. Uma das versões era precedida, como referimos, pelo logótipo da empresa Distribuidores Reunidos. A identificação desta empresa não aconteceu em todas as edições, o que se prendia com a sua distribuição em diferentes circuitos. A esta imagem sucedia a designação do jornal, que ia sendo apresentada progressivamente: “Jornal Cinematográfico”; “Jornal Cinematográfico Nacional”; “Jornal Cinematográfico Nacional Instituto Português de Cinema”, e uma barra horizontal final com o número de edição (a partir do número 5). Do número 11 em diante, a versão inicial era substituída por outra, também

¹²²Em 2019, estavam preservadas 12 das 31 edições identificadas, inventariadas e catalogadas pela Cinemateca, de acordo com a supervisora de acesso do organismo. “Defendemos a consentaneidade tecnológica, segundo a qual as obras nascidas no período histórico do cinema analógico devem, tanto quanto possível, ser conservadas e exibidas através da tecnologia analógica, do mesmo modo que o cinema digital reclama a criação de uma infraestrutura e de uma cadeia museográfica digital. Ou seja, a preservação respeita o suporte original, no caso vertente, película”, refere Sara Moreira (2019).

¹²³A análise das edições do JCN teve como ponto de partida a catalogação proposta por Matos-Cruz (1980; 1989).

utilizada nas edições especiais, na qual o fundo passava a compor-se por imagens selecionadas de cada reportagem. Nas edições especiais, havia ainda menção explícita à realização, que no genérico regular não existia (somente a indicação do distribuidor), atribuída à Unidade de Produção N.º 1, e à produção do Instituto Português de Cinema. Esta identificação da realização é indicadora de uma intenção de distinção entre as emissões regulares, no registo da atualidade, e as especiais, mais próximas do registo da grande reportagem, ou do documentário. As figuras que se seguem ilustram algumas destas variações.



Figura 16. Fotograma que antecedia o genérico do *Jornal Cinematográfico Nacional* com identificação da empresa distribuidora. Fonte: Coleção Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

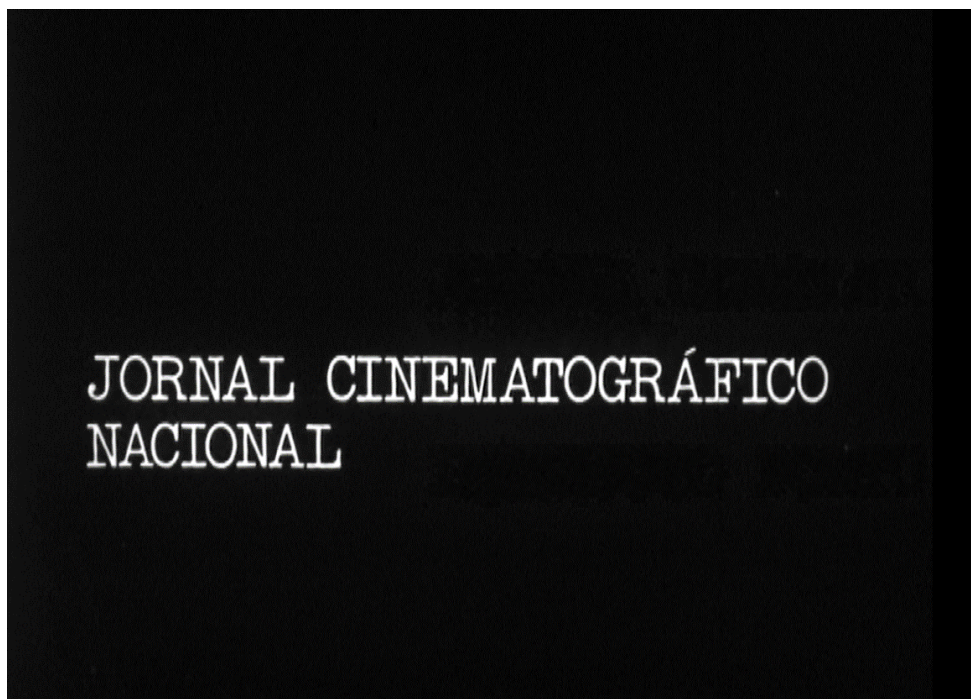


Figura 17. Fotograma do genérico (tipo 1) do *Jornal Cinematográfico Nacional*. Designação do Jornal. Fonte: Coleção Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.



Figura 18. Fotograma do genérico (tipo 2) do *Jornal Cinematográfico Nacional* n.º 21. Realização. Fonte: Coleção Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.



Figura 19. Fotograma do genérico (tipo 2) do *Jornal Cinematográfico Nacional* n.º 21. Produção. Fonte: Coleção Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

Na primeira versão do genérico, um som inicial simulava o de uma transmissão por telégrafo, pretendendo sugerir que o que se seguiria era informação atualizada. Na segunda, já sem as batidas, era à música e à imagem que cabia despertar a atenção do espectador. Uma seleção de imagens recolhidas, sobre as quais era disposto o identificador do JCN, a branco, proporcionava como que uma entrada direta nos assuntos a abordar. Nestas características, e não deixando de ter em conta a estética da época, presente tanto no *lettering* do logótipo como nos sons escolhidos, podemos encontrar sobretudo semelhanças com os noticiários televisivos, mas não deixamos de considerar também uma aproximação aos genéricos de outros *newsreels*. No final, uma marca clássica dos jornais de atualidades. Tal como registado por Piçarra (2006) e Novoa Fernández (2019), também o JCN terminava com a palavra “fim” a branco sobre fundo preto. Se tivermos em conta as características descritas pela investigação sobre jornais cinematográficos no período do Estado Novo podemos encontrar muitas semelhanças, que entendemos como marcas de uma forma fílmica que persistiu no JCN, sendo uma delas, por exemplo, o recurso constante à música nas reportagens, o

que não era comum no jornalismo televisivo. Há, no entanto, uma diferença a assinalar: não existem, neste jornal, as habituais rubricas como forma de organização das matérias, nem títulos que identifiquem as diferentes reportagens.



Figura 20. Fotograma do genérico final do *Jornal Cinematográfico Nacional* n.º 2. Fonte: Coleção Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

À semelhança dos seus congéneres, o *Jornal Cinematográfico Nacional* constituía-se principalmente como um magazine informativo produzido em edições regulares numeradas. Essa periodicidade estava, como observámos, desde logo prevista no seu programa. Podemos verificar, a partir da sua análise, três tipos de edições diferentes: as edições retrospectivas, nas quais se abordam diversos temas interligados entre si sobretudo através da voz *off*, identificados com oráculos; as temáticas, que consistem em reportagens dedicadas ao tratamento de apenas um tema; os números dedicados a assuntos de atualidade, nos quais se apresentam várias reportagens de conteúdos diversos, sendo que nestes casos as diferentes peças sucedem-se ora intercaladas por separadores visuais com a duração de poucos segundos, ora através de um efeito de

associação (produzido através da imagem, de um movimento de câmara e/ou da voz *off*); e os números especiais, identificados enquanto tal.

No total das edições do *Jornal Cinematográfico Nacional* identificámos 106 peças, que correspondem a 153 temas. A tabela que se segue ilustra a evolução do formato ao longo dos três anos de produção do jornal.

Tipo de edição/ ano	1975		1976		1977		Total global
	Número de edição	Total	Número de edição	Total	Número de edição	Total	
Edições retrospectivas	A; B	2	2	1		0	3
Edições de atualidade temáticas	FLA	1	4; 5; 10; 11; 12	5		0	6
Edições de atualidade pluritemáticas	1	1	3; 6; 7; 8; 9; 13; 14; 15; 16; 17	10	18; 19; 20; 21; 22; 23; 24; 25	8	19
Edições especiais		0	I; II	2	III	1	3
Total global		4		18		9	31

Quadro 7. Variedade de edições do JCN entre 1975 e 1977.

Os dados apresentados demonstram uma fixação do formato do JCN ao longo das suas edições no padrão de sucessão de reportagens de assuntos diversos, mais característico dos jornais de atualidades convencionais e dos próprios jornais televisivos. As primeiras, de 1975, correspondem, respetivamente, a uma reportagem sobre a Frente de Libertação dos Açores (FLA)¹²⁴, e três edições retrospectivas de acontecimentos do Verão Quente e do 25 de Novembro, A, B e n.º 2.

¹²⁴Em coincidência com o filme *Açores* também produzido pela Unidade de Produção Cinematográfica N.º 1 em 1975.

Se tivermos em conta a totalidade dos números analisados, a sua duração média é de 10 minutos e 54 segundos, sendo que a edição mais curta, o n.º 10, tem uma duração de 8 minutos e as mais longas, n.º 11 (dedicada às eleições para a Assembleia da República) e Especial II, uma duração de 16 minutos. Cada edição continha, em média, 4 reportagens. De 91 peças analisadas para efeito de contabilização de tempos, a sua duração média é de 2 minutos e 13 segundos, com durações entre pouco mais de meio minuto e os 8 minutos.

7.2. Temas e assuntos abordados

À exceção das edições B e n.º 5, nas quais há recurso a oráculos (legendas), em letras brancas sobre a imagem, que vão localizando os acontecimentos narrados, não encontramos no *Jornal Cinematográfico Nacional* outras coordenadas, para além da informação que nos dão as imagens e a locução. O jornal também não apresentava ficha técnica, o que dificulta a determinação de uma data exata de produção das suas edições. Ainda assim, olhando às matérias abordadas, podemos situá-las como resultantes da cobertura de acontecimentos chave que nos permitem estabelecer um horizonte temporal, que dispomos na tabela que se segue, elaborada a partir do cruzamento da listagem efetuada por Matos-Cruz (1984), e no qual mencionamos alguns dos assuntos cobertos¹²⁵.

1975

Jornal Cinematográfico Nacional	Jornal Cinematográfico Nacional 1975 (A) outubro de 1975	Jornal Cinematográfico Nacional 1975 (B) novembro de 1975
FLA (Frente de	Tomada de posse do VI Governo Provisório em	Acontecimentos que conduziram ao 25 de Novembro: os casos “O Século”

¹²⁵Para o efeito, cruzámos os dados de Matos-Cruz (1984) e as análises próprias com cronologias publicadas, nomeadamente as da plataforma Memórias da Revolução (RTP/ Instituto de História Contemporânea, s.d.) e do Centro de Documentação 25 de Abril (Universidade de Coimbra - CD25A, s.d.).

Libertação dos Açores)	clima político e social conturbado (19 de setembro)	e “Rádio Renascença”. Independência de Angola (11 de novembro)
------------------------	---	--

1975/1976

Jornal Cinematográfico Nacional N.º 1 dezembro de 1975	Jornal Cinematográfico Nacional N.º 2 janeiro 1976	Jornal Cinematográfico Nacional N.º 3 janeiro 1976
Consequências do 25 de Novembro Natal (festa de Natal do INATEL) Acidente com o comboio Sud-Express (14 de dezembro de 1975)	(Retrospectiva de 1975) Cimeira de Alvor Tomada de posse dos IV, V e VI Governos Provisórios (26 de março, 8 de agosto, 24 de agosto)	Reunião da CAP, Braga (11 janeiro 1976)

1976

Jornal Cinematográfico Nacional N.º 4 fevereiro 1976	Jornal Cinematográfico Nacional N.º 5 fevereiro 1976	Jornal Cinematográfico Nacional N.º 6 março de 1976
Manifestação contra o aumento do custo de vida (17 de janeiro) Dia do Campo (18 de janeiro)	Dinâmicas da Reforma Agrária	Carnaval (fevereiro)
Jornal Cinematográfico Nacional N.º 7 março de 1976	Jornal Cinematográfico Nacional N.º 8 abril de 1976	Jornal Cinematográfico Nacional N.º 9 abril de 1976

Comício do Dia Internacional da Mulher (março)	Promulgação da Constituição da República Portuguesa (2 de abril de 1976)	Plenário de Sindicatos Agricultores em Beja de apoio à Reforma Agrária (9 a 11 de abril de 1976)
Cimeira Socialista Europeia (13 de março)		
Jornal Cinematográfico Nacional N.º 10 maio de 1976	Jornal Cinematográfico Nacional N.º 11 agosto de 1976	Jornal Cinematográfico Nacional N.º 12 setembro de 1976
Eleições Legislativas (25 de Abril de 1976)	Eleições Presidenciais (27 de junho de 1976)	Tomada de posse do I Governo Constitucional (23 de julho de 1976)
Jornal Cinematográfico Nacional N.º 13 setembro de 1976	Jornal Cinematográfico Nacional N.º 14 outubro de 1976	Jornal Cinematográfico Nacional N.º 15 outubro de 1976
Abertura da Assembleia Regional dos Açores (4 de setembro de 1976)	1.ª Festa do Avante (30 de setembro de 1976)	Comemorações do 5 de Outubro - Implantação da República
Jornal Cinematográfico Nacional Especial I outubro de 1976	Jornal Cinematográfico Nacional Especial II novembro de 1976	Jornal Cinematográfico Nacional N.º 16 novembro de 1976
II Congresso do Partido Socialista (PS)	VIII Congresso do Partido Comunista Português (PCP) (11 de novembro de 1976)	1.ª visita de Ramalho Eanes à Madeira (outubro de 1976)

(30 de outubro de
1976)

1976/1977

Jornal Cinematográfico Nacional N.º 17 dezembro de 1976	Jornal Cinematográfico Nacional N.º 18 janeiro de 1977	Jornal Cinematográfico Nacional N.º 19 janeiro de 1977
O 25 de Novembro recordado um ano depois (novembro)	Eleições autárquicas (decorridas a 12 de dezembro de 1976)	Julgamento de agentes da ex-PIDE/DGS (janeiro 1977)

1977

Jornal Cinematográfico Nacional Especial III janeiro de 1977	Jornal Cinematográfico Nacional N.º 20 fevereiro de 1977	Jornal Cinematográfico Nacional N.º 21 fevereiro de 1977
Congresso de todos os Sindicatos (27 janeiro 1977)	Visita oficial Primeiro-Ministro de Cabo Verde (20 de janeiro de 1977)	Viagem de Mário Soares à Europa para formalizar candidatura de adesão à CEE (regresso a 14 de fevereiro de 1977)

Jornal Cinematográfico Nacional N.º 22 março de 1977	Jornal Cinematográfico Nacional N.º 23 abril 1977	Jornal Cinematográfico Nacional N.º 24 abril 1977
O dia Internacional da Mulher (8 de março de 1977)	Tomada de posse de novos membros do I Governo Constitucional (25 de março)	Tomada de posse do Vice-Chefe do Estado-Maior General das Forças Armadas (6 de abril 1977)

Jornal Cinematográfico Nacional N.º 25

abril/maio 1977

Declarações de Mário Soares sobre o galardão da Liga Internacional dos Direitos do

Homem (abril de 1977)

Comemorações do 25 de Abril de 1977

Figura 21. Acontecimentos cobertos pelo *Jornal Cinematográfico Nacional* que constituem âncoras na perceção da evolução do período revolucionário para a institucionalização da democracia – 1975/1977.

Numa perspetiva geral, podemos notar uma relação próxima das edições do JCN com a atualidade. Alguns dos assuntos abordados são alvo de várias reportagens, em edições subsequentes, o que se verifica com maior expressão nas edições de 1975 e início de 1976. Para além de nos auxiliar na contextualização as suas edições, esta linha temporal reflete uma preocupação em acompanhar o desenrolar dos acontecimentos. Enquanto jornal cinematográfico, o JCN estava longe de ser o primeiro a dar a notícia. Mas não deixava de pretender ser atual nas suas abordagens. A inclusão de alguns assuntos de caráter sazonal, como reportagens a propósito do Natal ou do Carnaval, de resto característica comum nas atualidades, também denota essa intenção.

7.2.1. Temas e acontecimentos cobertos pelo *Jornal Cinematográfico Nacional*

No que respeita à análise dos assuntos abordados pelo JCN, definimos, no nosso desenho metodológico, as categorias temáticas de Política; Economia; Artes, cultura e educação; Questões Sociais; Meios de comunicação; Desporto; Ambiente; e Justiça. O trabalho desenvolvido permitiu-nos, entretanto, identificar outro conjunto de categorias, que cruzámos com aquelas que haviam sido inicialmente definidas. A partir da leitura das imagens, sons e textos que compõem a coleção do jornal registámos diferentes tipos de acontecimentos que são muito característicos do contexto em questão, mas também marca da cobertura que o JCN fez desse contexto. Ao longo das suas edições, o JCN reportou diversos atos institucionais, eleições, eventos culturais e desportivos, greves, manifestações e comícios de rua, ocupações, plenários, reuniões e cimeiras, entre outros, para além de abordar alguns temas

estabelecendo uma relação menos direta com acontecimentos. O quadro que se segue apresenta os valores totais de cada categoria temática registada:

Assuntos abordados pelo <i>Jornal Cinematográfico Nacional</i> agrupados em categorias temáticas		1975	1976	1977	Total
Política		6,62%	23,84%	7,95%	38,41%
Economia	Agricultura	1,99%	9,27%	1,99%	13,25%
	Indústria	1,99%	2,65%	2,65%	7,28%
	Setores diversos	1,99%	1,99%	1,99%	5,96%
Artes, cultura e educação		0,00%	9,27%	4,64%	13,91%
Questões sociais		3,31%	2,65%	2,65%	8,61%
Meios de comunicação		2,65%	1,32%	1,32%	5,30%
Desporto		0,66%	2,65%	0,00%	3,31%
Ambiente		0,00%	0,66%	1,99%	2,65%
Justiça		0,00%	0,00%	1,32%	1,32%

Quadro 8. Categorias temáticas abordadas nas edições do *Jornal Cinematográfico Nacional* e respetivas percentagens.

Detemo-nos sobre os principais aspetos relacionados com a cobertura destas categorias temáticas, bem como com os seus protagonistas, nas páginas que se seguem.

7.2.1.1. A arena política, os seus consensos e dissensos

Tipos de acontecimentos na categoria temática de Política	Percentagem
Atos eleitorais	3,31
Eventos culturais e desportivos	0,66
Greves	0,00
Manifestações e comícios de rua	8,61
Ocupações, ataques, sequestros	1,99

Plenários, reuniões, comícios organizados, cimeiras	2,65
Reuniões de Estado	1,32
Atos institucionais, sessões solenes	9,93
Visitas e inaugurações	8,61
Temas e posições	1,32
Outros	0,00
Total	38,41

Quadro 9. Tipos de acontecimentos na categoria temática de Política e respetivas percentagens.

É à categoria de Política que corresponde o maior número de reportagens analisadas, 38,41% do total de assuntos abordados, e onde se incluem tanto momentos de legitimação do poder quanto de confronto político. Nesta categoria destacam-se as reportagens que registam atos institucionais e sessões solenes (9,93%), logo seguidas das visitas de Estado e inaugurações (8,61%) e daquelas que reportam manifestações e comícios dinamizados e/ou relacionados com partidos políticos (8,61%). Esta distribuição de temas permite-nos antever um certo protagonismo da elite política e militar, à qual se dá cobertura e destaque. Mas as duas temáticas essenciais que esta categoria contém - a dos consensos e a das dinâmicas - pressupõem diferentes modalidades no tratamento dos acontecimentos¹²⁶.

Ao longo das suas edições, o JCN acompanhou os principais atos políticos ocorridos, momentos solenes, como a promulgação da Constituição da República Portuguesa e as eleições legislativas, reformulações governamentais e congressos políticos e cimeiras, entre outros. O tratamento dado a estes acontecimentos, quer através da locução quer através das imagens e dos sons, é feito com contida expressividade, embora não isento de posicionamento, já que tudo no *Jornal Cinematográfico Nacional* é ideológico. Encontramos nestas diversas subcategorias um denominador comum: uma abordagem que visa reforçar ou justificar a necessidade de consenso.

¹²⁶ Sobre esta questão, pode também ler-se Novoa Fernández e Martins (2016).

Alguns desses atos, como as tomadas de posse dos governos provisórios, são alvo de breves reportagens ou menções, com *voz off* sobre planos de conjunto, intercalados com planos de pormenor das assinaturas, e panorâmicas que, por vezes, deixam ver a disposição estruturada do ato: os políticos na mesa da sessão encarando a câmara e algum público restrito na sala, do qual fazem parte jornalistas (ex. n.º s 1 e 2, 1975 e n.º 18, 1977). Noutros, a relevância do acontecimento impõe uma cobertura mais elaborada e demorada. Nesses casos há som direto e os discursos, reproduzidos na sua maior ou menor integralidade, adquirem um papel central. A *voz off* assume a função de âncora e fio condutor entre excertos. As imagens das mesas de trabalho e dos políticos falantes, planos gerais e grandes planos, também dos presentes na audiência, normalmente atentos e concordantes, vão pintando as declarações.

É o caso no n.º 12, de 1977, inteiramente dedicado à tomada de posse de Mário Soares como Primeiro Ministro no I Governo Constitucional. A reportagem começa, no genérico, com uma imagem do exterior, de um grupo que se pode identificar, pelas câmaras fotográficas e outros signos presentes, como sendo composto por jornalistas, mas a partir daí a ação decorre no interior. A *voz off* introduz:

Dois anos e três meses após o 25 de abril de 1974, e depois de seis governos provisórios, com a presença do Presidente da República, é empossado o primeiro governo constitucional. O ato define um momento de grande importância, que surge na sequência de dias conturbados, de momentos vividos ansiosamente, em que a nação terá aprendido a viver em liberdade e em liberdade escolheu os seus representantes máximos. (JCN n.º 12, 1977).

O primeiro bloco tem a estrutura convencional já abordada, onde predomina a panorâmica sobre os membros que tomam posse. O primeiro discurso apresentado é o do Presidente da República Ramalho Eanes, em som síncrono, e com planos e corte da audiência, onde se incluem imagens de jornalistas e algumas inserções de páginas do Diário de Notícias nas quais também se reporta o ato institucional, que pintam a *voz off*:

Não ignorando as grandes tensões existentes na sociedade portuguesa atual, Mário Soares, o político chamado por Ramalho Eanes para constituir governo, responsabiliza-se pela obrigação de erguer o país, numa tarefa que considera coletiva e que tem de ser assumida por todo o povo.

Sobre planos e movimentos que vão mostrando com maior detalhe a assinatura por parte dos elementos do governo, o locutor prossegue:

O elenco governativo é formado essencialmente por elementos do Partido Socialista, com alguns independentes que aceitam o programa proposto e que foram escolhidos em função das suas competências técnicas.

O novo governo, que encontra o país com inúmeros problemas por resolver, seguirá a linha programática pelo Partido Socialista, partido vencedor das eleições para deputados da Assembleia da República, efetuadas em Abril de 1976.

Os empossados ouviriam do Presidente da República palavras de estímulo para o longo trabalho a desenvolver. Eanes afirmaria ainda a sua confiança no destino democrático que o país irá percorrer durante a escolhida via para o socialismo. Mário Soares reforçaria a determinação de, intransigentemente, defender as liberdades conquistadas pelo povo português, e lembraria a responsabilidade que a este governo cabe em momento de tão transcendente importância histórica. E, tal como a Constituição determina, o Primeiro Ministro faria, breves dias depois, a primeira apresentação do programa governativo que se propõe cumprir, para que fosse debatido amplamente pelos representantes do povo na Assembleia da República.

A partir deste momento, inicia-se um novo bloco, com um contrapicado da fachada da Assembleia da República, e, em antecipação, começa a ouvir-se o discurso de Mário Soares, que passa depois a som síncrono. Neste segmento é de registar o recurso frequente a *zooms* sobre os presentes nas várias bancadas parlamentares, entre os quais Álvaro Cunhal, Freitas do Amaral e Sá Carneiro. A voz *off* vai fazendo a ponte entre os excertos do discurso apresentados, dando conta da sua extensão, tal como o fazem

os planos apertados sobre os membros da Assembleia. A sua reprodução termina com aplausos.

A partir daqui, durante cinco dias, os deputados debruçaram-se tão detalhadamente quanto possível sobre o programa apresentado, discutindo, às vezes acaloradamente, e sempre com presença dos novos responsáveis pelos vários sectores da governação, que procuraram esclarecer sobre as várias questões levantadas.

As sessões, que foram seguidas diretamente pela rádio e pela televisão, tiveram assim a dimensão de um debate à escala nacional, onde a população pôde observar as posições tomadas pelas várias linhas ideológicas, frente ao esquema de trabalho e de prioridades, traçadas pelos socialistas.

Por último, tal como também a Constituição determina, os representantes dos partidos parlamentares expressaram as suas conclusões. O primeiro a pronunciar-se foi o deputado pela UDP.

Depois de uma sequência de imagens dos trabalhos da Assembleia, o último bloco da reportagem constrói-se a partir da sucessão de excertos de discursos, que a locução vai comentando. À intervenção do deputado da UDP seguem-se as do Partido Comunista, do CDS e do PPD, apresentadas pela voz *off* numa ordem de apoio às políticas apresentadas que é elaborada da intervenção mais “pessimista” àquela que “afirmaria um claro apoio à linha traçada”. A reportagem conta ainda com uma intervenção de Salgado Zenha e um excerto do discurso de encerramento de Mário Soares, que pede "emprestada a expressão de maratona aos jornalistas" e começa por agradecer a "sua objetividade e sentido do dever", segmento de discurso que é seguido de aplausos, em imagem e som. Depois de dois outros excertos do discurso, também pautados por aplausos e comentados pela voz *off*, o texto encerra assim a reportagem:

A partir deste dia, o I Governo Constitucional e o país trilharão de facto um novo e difícil caminho. Caminho que terá de ser percorrido paralelamente, ultrapassando barreiras, construindo um país novo, mais justo e mais livre.

O esquema de cobertura desta sessão é semelhante ao utilizado no tratamento de outros acontecimentos, tais como reuniões e comícios, que têm em comum o facto de decorrerem em espaços mais ou menos fechados e não incluírem a presença de populares. A unidade de tempo e espaço e a intenção de reportar intervenções e reações por parte da assistência não deixam margem para abordagens muito divergentes.

De resto, a postura do operador de câmara, e os tipos de imagens que deve recolher numa cerimónia, está prescrita desde muito cedo para o tratamento dos acontecimentos cerimoniais¹²⁷. Outros aspetos protocolares, como os cumprimentos oficiais e as paradas militares, são também elementos predominantes nas reportagens sobre acontecimentos institucionais, nomeadamente naquelas que correspondem à subcategoria de visitas oficiais e inaugurações (8,61%). A estrutura compõe-se dos mesmos blocos: imagens e sons que situam o acontecimento, movimentos de câmara que acompanham a ação e os seus intervenientes e, desta feita, os populares presentes, que vão acompanhando e saudando as comitivas. Podemos encontrar este esquema em variadas reportagens, cujos textos de locução reproduzimos:

A vinda a Portugal de Ceausescu, presidente da Roménia, foi a resposta cordial à ida de Costa Gomes a esse país, o primeiro a reconhecer a revolução portuguesa, logo após o 25 de Abril. Vários locais foram visitados pelo presidente romeno, que se mostrou muito interessado pelo desenrolar do processo português.

¹²⁷Já em 1923, num artigo publicado na revista francesa *Ciné-Miroir*, se determinava:

Le directeur d'un organe d'actualité cinématographique, comme le directeur de tout autre organe d'information, doit, avant tout, se tenir au courant de ce qui se passe. Un ministre part-il pour les régions libérées ? Une cérémonie doit-elle avoir lieu ? Un opérateur est 'expédié' d'urgence? [...] Non seulement il doit rapporter des vues de la chose, mais encore il doit mettre le public dans l'ambiance. Pour cela, il lui faut prendre des premiers plans: groupes de gens qui remuent, qui acclament, expressions de visages, etc., et puis il doit aussi rapporter du document: portrait anime, en pied ou en buste, de l'orateur lisant son discours, du général félicitant les troupes. (1923, p. 170).

Ceausescu, além de oferecer a sua experiência, e do seu povo, ao povo português, pois são semelhantes os caminhos traçados, ofereceu ainda um expressivo apoio material. (JCN, B, peça 8, 1975)¹²⁸.

Rodeado de excepcionais medidas de segurança, que dificultaram a cobertura informativa para elevado número de órgãos de informação, esteve no Algarve Tito da Jugoslávia, que fez breve pouso de dois dias no regresso de uma viagem que efetuara à América Latina. O presidente do país que é considerado líder dos países não-alinhados ficou instalado numa vivenda, onde terá descansado e trocado impressões sobre a posição portuguesa frente à configuração política internacional.

Tito, Costa Gomes e Pinheiro de Azevedo terão feito um ponto de situação e uma análise, onde foram sublinhados os acordos anteriormente elaborados entre os dois países. Tito foi assim o primeiro presidente de um país da Europa de Leste a visitar Portugal, gesto que demonstra uma nova dimensão para as novas relações com o mundo. (JCN n.º 7, peça 6, 1976)¹²⁹.

E na sequência do prometido diálogo com a população, Eanes voaria para os Açores. A presença do Presidente da República nos Açores, quando novas formas de relações são iniciadas entre o continente e o arquipélago, foi reconhecida como oportuna e igualmente significativa.

Acompanhado por altas personalidades militares e políticas, entre as quais o Presidente da Assembleia da República e o chefe do Governo, recebeu nas Lajes os primeiros cumprimentos da população local. Das Lajes, o Presidente da República deslocou-se para a Horta, onde presidiu ao ato solene da abertura da Assembleia Regional dos Açores, cerimónia de transcendente importância na perspetiva política do arquipélago.

Assim, com a sua presença no Porto e nos Açores, o Presidente da República assinalou o início de novas relações com a população, num convívio que se espera franco e amistoso. Relações baseadas no direito das populações de serem

¹²⁸Nicolae Ceausescu esteve em Portugal entre 28 e 31 de outubro de 1975 (RTP/ Instituto de História Contemporânea, s.d.). A vinda de Ceausescu a Portugal aconteceu num contexto de estabelecimento de acordos culturais com países do Leste por Costa Gomes (Dionísio, 1994, p. 461).

¹²⁹Uma visita oficial do Marechal Tito aconteceria no ano seguinte, em outubro de 1977 (Arquivo Histórico da Presidência da República, s.d.).

escutadas e atendidas nos seus anseios e necessidades. E elas também contribuem para os objetivos de liberdade e justiça que Portugal persegue. (JCN n.º 13, peça 2a, 1976).

Com justificada curiosidade, a vinda a Lisboa do Chefe de Governo espanhol foi seguida por um elevado número de órgãos de informação. A viagem de Adolfo Suárez, num momento em que a Espanha conhece novas diretrizes políticas, é um gesto de aproximação que vem ao encontro do espírito de amizade e boas relações que Portugal pretende travar com todos os países do mundo.

Das várias sessões de trabalho conjuntas resultaram acordos de cooperação e a resolução de alguns assuntos considerados pendentes. Os jornalistas portugueses aproveitaram a presença de Suárez para conhecer pormenores das negociações efetuadas e sobre a evolução política espanhola de frente à conjuntura internacional. (JCN n.º 17, peça 4, 1976).

No final de uma viagem por vários países da Europa esteve também em Lisboa Andrés Pérez¹³⁰, presidente da República da Venezuela. Calorosa receção dos representantes dos órgãos de soberania portugueses, que reafirmaram a amizade e o desejo de cooperação e intercâmbio em todos os campos de atividade. A compra de petróleo venezuelano e a emigração foram alguns dos temas abordados na importante e histórica visita. (JCN n.º 17, peça 4, 1976).

Este conjunto de reportagens, que reúne visitas de chefes de estado estrangeiros e também as viagens de Ramalho Eanes ao Porto e aos Açores, revela uma estrutura narrativa comum que inclui um sublinhado sobre a relevância das visitas oficiais reportadas no quadro das relações internas e externas. Apesar do recurso a um formato que é mais ou menos perene, ora salientando a cordialidade das relações e os objetivos comuns, ora comentando aspetos relativos à realização do ato em si – e sobre este aspeto é interessante observar a frequente referência à presença de “elevado número” de outros órgãos de informação, como nos casos das visitas de Tito e Suárez,

¹³⁰ Para muitos destes acontecimentos encontramos reportagens equivalentes da RTP nos seus arquivos online (RTP Arquivos, s.d.).

também legitimadora da cobertura em si, esta sequência de números é particularmente ilustradora da agenda política que este jornal foi acompanhando.

A primeira peça do n.º 25, o último número do JCN, recolhe uma declaração de Mário Soares à chegada de uma visita dos Estados Unidos. Refere a voz *off*, sobre as habituais imagens da saída do avião e do aeroporto, tão presentes neste tipo de reportagens:

Mário Soares, que se deslocou aos EUA para assuntos de ordem política e financeira, foi distinguido como um dos mais destacados defensores dos Direitos do Homem.

Apesar da introdução, esta reportagem apresenta uma estrutura diferente. Depois deste bloco é dada voz ao Primeiro Ministro, que profere declarações aos órgãos de informação enquadrado num grande plano frontal que passa depois a americano, mostrando um pouco mais o dispositivo da conferência de imprensa. Os planos de corte incluem inserções de artigos de jornal, muito comuns nas várias edições do JCN. Soares aborda os contactos e a sintonia “nos mesmos ideais” com o Presidente Jimmy Carter, dos EUA.

Uma outra modalidade verificada nesta subcategoria é a das visitas de delegações e membros do governo a instituições públicas, como por exemplo hospitais e fábricas. Nesses casos, o objetivo é desde logo justificado:

Também durante a breve estadia no Porto, [o Presidente da República] visitou uma importante unidade fabril, onde os trabalhadores demonstraram claro espírito de organização e compreensão pelos problemas de produção. A presença numa unidade industrial pôde ser tomada como um incentivo à classe operária, a quem cabem grandes responsabilidades na obtenção das condições económicas essenciais para a estabilidade política e para a salvaguarda das liberdades já conquistadas. (JCN n.º 13, 1976).

Nesta reportagem destacam-se os pormenores das máquinas em funcionamento, operadas pelos trabalhadores, que, intercalados com planos gerais e de conjunto, têm

por função mostrar um Presidente interessado, que os cumprimenta e se dirige diretamente a eles. Também aqui, a forte presença dos órgãos de informação legitima o ato, ajudando a construir, no seio da opinião pública, um sentido de validação do processo democrático e das suas instituições políticas. No final de quase todas as reportagens, a ovação, os aplausos de pé de plateias normalmente vastas, ouvidos em som direto e vistos por vários segundos, são outra marca dessa legitimação.

A presença dos populares assume outras proporções, embora não necessariamente protagonismo, na subcategoria de manifestações e comícios de rua, que corresponde a 8,61% da categoria de política. Encontramos um bom exemplo dessa diversidade logo na reportagem n.º 1 do noticiário A, de 1975. O texto da locução conduz a leitura proposta das imagens e sons apresentados:

O VI governo provisório inicia a sua governação em ambiente tempestuoso.

Com um leque partidário onde estão em expressiva maioria socialistas e popular democratas, a equipa de Pinheiro de Azevedo visa sobretudo tranquilizar o país e enquadrá-lo na Europa conservadora sem se afastar do resto do mundo. Homens destacados do 25 de Abril alinham no programa onde se pretende impor de imediato a ordem e a disciplina. A ordem e a disciplina do VI Governo apontam prioritariamente à informação impondo uma lei fiscalizadora de notícias referentes à vida militar.

Os homens da informação dizem um decidido não à lei, que por eles é tomada como uma censura¹³¹. Entretanto forças militares ocupam as principais estações de radiodifusão e a RTP. O gesto desagrade a elevado número de populares que, com a sua presença, procuram modificar a situação.

Em contraste, na Amadora, o PS e o PPD manifestam-se em apoio à unidade dos comandos local que tivera papel preponderante na ocupação das emissoras. No sector laboral surgem também problemas para o VI Governo.

Em Évora trabalhadores procuram defender a reforma agrária, processo que parece ter entrado em grave impasse. Os trabalhadores exigem que se acelere a política de crédito agrícola e insistem em: a terra a quem a trabalha. Na indústria, são os metalúrgicos a paralisarem o trabalho, conduzidos pelo seu forte sindicato.

¹³¹Sobre as medidas que levaram a este tomar de posição por parte da imprensa pode consultar-se, para além da bibliografia já revista, Gomes (2015).

Após a paralisação parcial do trabalho, os metalúrgicos decidem-se pela greve à escala nacional, a fim de verem satisfeitas as reivindicações que os opõem ao patronato.

Do Terreiro do Paço ao ministério do Trabalho, largos milhares de trabalhadores conduzem a sua luta até conseguirem do ministro uma resposta, que acaba por ser aceite.

Espetacular foi também a comemoração do 5.º aniversário da Intersindical. No RALIS, conhecida unidade às portas de Lisboa, militares e populares confraternizam num momento particularmente grave para a revolução portuguesa.

Os trabalhadores, vindos de vários pontos do país, e muito especialmente do Alentejo, reúnem-se, por último, no Campo Pequeno para um comício, de onde saía reforçada a sua unidade sindical. A tomada de posição de várias unidades militares frente às decisões governamentais, consideradas barreiras levantadas à evolução da revolução portuguesa, tem a pronta e expressiva adesão de numerosos grupos e partidos progressistas.

O 5 de Outubro de 1975 foi passado em revista mais uma vez. Costa Gomes, que chegara da Polónia e da União Soviética, aproveita o momento para reafirmar ao país a necessidade imperiosa de ordem e disciplina militares. (JCN A, peça 1, 1975¹³²).

Estas primeiras reportagens, que fazem uma retrospectiva de acontecimentos, são particularmente determinadas pelo texto e pela montagem. Os primeiros dois blocos são compostos por tomadas de vista do interior, primeiro com panorâmicas e *zooms* sobre os membros do governo que vão procedendo às assinaturas da tomada de posse¹³³, depois já com os jornalistas como protagonistas, em reunião. O bloco seguinte compõe-se de imagens de populares e de forças militares em ocupação das emissoras. Na montagem, a associação é operada através dos movimentos de câmara, por exemplo, através de panorâmicas horizontais. À medida que a locução vai abordando as questões relacionadas com a reforma agrária e os sindicatos, ganha expressão a presença do povo na rua, com imagens de manifestações, marchas, aplausos e braços

¹³²A edição A não apresenta o logótipo da empresa Distribuidores Reunidos, pelo que pomos a hipótese de ter sido destinada à exibição em estruturas sindicais, ou mesmo noutros contextos.

¹³³A tomada de posse do VI Governo Provisório aconteceu a 19 de setembro de 1975.

no ar. A música acompanha esta mudança de registo. As vistas sobre a multidão pretendem reforçar a ideia da mobilização popular. O último segmento da reportagem começa com planos de Costa Gomes perante os militares alinhados. E termina com um movimento de câmara ascendente, desde a praça, onde se encontram os militares, passando pela janela onde Costa Gomes se encontra, até à bandeira de Portugal aí içada, para a qual o próprio presidente olha. Este movimento, em conjunto com militares alinhados, firmam a ideia de “ordem e disciplina militares”.

Outro caso é o da primeira reportagem da edição B, dedicada ao confronto de posições na comunicação social:

As linhas de força nem sempre definidas e nem sempre ao serviço dos mesmos objetivos, expressas no Conselho da Revolução e na tomada de posição de personalidades conhecidas, têm conduzido o país para uma situação conturbada e difícil. Dissidências várias põem em dúvida o futuro da revolução, enquanto emerge uma política notoriamente repressiva.

No Ministério da Comunicação Social, quando trabalhadores se opõem à entrada do Secretário de Estado da Informação, que no anterior regime terá atuado numa organização fascista, a polícia intervém em termos que não deixam qualquer dúvida quanto à forma e ao estilo. Entretanto engrossa naturalmente a animosidade popular que, na impossibilidade de diálogo, apoiando a posição tomada pelos trabalhadores do ministério, se faz arrastar ao longo de horas, num estado de luta e de tensão permanente. Os trabalhadores, apesar dos riscos que atravessaram, veriam mais tarde a sua decisão sair vencedora, mas, entretanto, o conflito saldava-se com alguns feridos.

A mobilização popular teve da Rádio Renascença a mais direta e imediata palavra de ordem pelo que inesperadamente, poucas horas depois, as cargas explosivas iriam silenciar seu emissor. A grave decisão que fora tomada pelo Conselho da Revolução tenderia assim violentamente a pôr fim a uma das vozes que mais incómodos tem causado à atuação do VI Governo. O ato mereceu de grande parte da população e de várias forças políticas repúdio, indignação e ainda justa preocupação relativamente à informação no país.

Informação que conhece hoje várias outras frentes de combate. No jornal *O Século*, após divergências ocorridas entre os seus trabalhadores, quiseram alguns partidos políticos interferir através de várias formas. O Partido Socialista e o MRPP convocaram uma ostensiva manifestação em noite que viria a ser agitada. Trabalhadores e alguns populares tomam posição defensiva frente às portas do jornal. A certa altura passa-se do insulto à ação e a luta generaliza-se, com as suas inevitáveis consequências. Após afugentados os manifestantes provocadores, chega a polícia militar que viria reforçar o dispositivo de segurança dos trabalhadores do *Século*. Por último, gesto particularmente significativo, foi o aplauso dirigido ao operário tipógrafo Lopes Cardoso, atual diretor do conhecido diário. (JCN B, peça 1, 1975).

Os planos mais descritivos e narrativos são, frequentemente, acompanhados de planos expressivos, que destacam o confronto reportado. No primeiro segmento, câmaras fotográficas que identificam os protagonistas, um cartaz onde se lê “Ferreira da Cunha para a rua já”¹³⁴, alguns sons de tiros, uma voz em megafone, agressões policiais, um rosto ferido, um plano pormenor de uma mão que mostra pequena bala são alguns desses elementos. Um excerto da música *Alerta*, de José Mário Branco, complementa a leitura que o JCN propõe dos acontecimentos. No segundo, sobre o ataque à bomba ao emissor da rádio Renascença e identificado com o oráculo “O caso R. Renascença”, destacam-se as imagens da destruição provocada, e também outras, como a de uma viatura da rádio cercada de manifestantes. O último bloco, dedicado ao registo das ações e confrontos em torno do jornal *O Século*, com recurso a planos sobre rostos ou pormenores como bandeiras queimadas no chão, intercalados com outros mais gerais que dão conta da expressão popular, contém alguns momentos de som direto, por exemplo, quando se grita “viva a reforma operária”. No final da reportagem, o som da frase de ordem “O Século vencerá”, repetida pelos manifestantes em frente ao edifício do jornal, onde se encontra o seu diretor, acompanha o fecho da narração.

Estas subcategorias principais permitem-nos compreender como, a par da sucessão histórica dos acontecimentos, foi evoluindo o próprio tratamento que o JCN deu às

¹³⁴ Sobre este acontecimento pode consultar-se a cronologia *Memórias da Revolução* (s.d.).

questões políticas e partidárias. Talvez um ponto de viragem tenha acontecido ainda numa peça do n.º 1, na sequência do 25 de Novembro, que recolhe declarações de Octávio Pato, pelo PCP, Sá Carneiro, pelo PPD, e Mário Soares, pelo PS. Em todo o caso, se as primeiras edições do JCN contêm sobretudo reportagens que dão expressão à política feita nas ruas, às palavras de ordem, às músicas de intervenção, aos militares, às forças e movimentos políticos apoiados por maiores ou menores “multidões”, a partir de 1976, sobretudo na sequência das eleições para a Presidência da República, de que saíria vencedor Ramalho Eanes, e da tomada de posse do I Governo Constitucional, com Mário Soares, o confronto e o debate político institucionalizavam-se. “O tempo era de tréguas e de expectativa, numa conjuntura económica cada vez mais difícil”, como escrevia António Reis (1994, p. 39), e isso mostram-nos os discursos reproduzidos e comentados pela locução. Os papéis estabilizavam, e se aos meios de comunicação cumpria a função mediadora dos trabalhos parlamentares e governativos, ao povo, a de seguir as suas ações através da comunicação social. As ruas continuariam a ser espaços de contestação e de luta por direitos, mas enquadrados sobretudo no plano laboral e social.

7.2.1.2. Economia: manifestações sobre ocupações

Tipos de acontecimentos na categoria temática de Economia	Porcentagem		
	Agricultura	Indústria	Setores diversos
Atos eleitorais	0,00	0,00	0,00
Eventos culturais e desportivos	0,66	0,00	0,00
Greves	0,00	0,66	0,00
Manifestações e comícios de rua	2,65	1,32	3,31
Ocupações, ataques, sequestros	1,32	0,00	0,00
Plenários, reuniões, comícios organizados, cimeiras	5,96	0,66	2,65
Reuniões de Estado	0,00	0,00	0,00
Atos institucionais, sessões solenes	0,66	0,00	0,00

Visitas e inaugurações	1,32	1,99	0,00
Temas e posições	0,66	2,65	0,00
Outros	0,00	0,00	0,00
Total	13,25	7,28	5,96

Quadro 10. Tipos de acontecimentos na categoria temática de Economia e respetivas percentagens.

As questões relacionadas com a economia e o trabalho perfazem um total de 26,5% das reportagens do JCN. Desse valor, 13,25% têm como tema central a agricultura, 7,3% a indústria e 6% setores ou temas diversos. Dos acontecimentos que motivam reportagens destacam-se, neste caso, as reuniões e plenários de trabalhadores relacionadas com a Reforma Agrária (5,96%). Este número é superior ao de reportagens em que se mencionam explicitamente ocupações (1,32%), embora a maioria dos casos abordados tenha origem, como sabemos, na ocupação e exploração de terras pelos trabalhadores agrícolas. Segue-se a cobertura de manifestações agendadas por sindicatos que reúnem trabalhadores de diversos setores da economia (3,31%). As comissões de moradores e trabalhadores, as cooperativas, e os homens e mulheres sindicalistas, operários e agricultores, na sua atividade de luta por questões laborais e salariais, são os protagonistas destas reportagens. Neste ponto, cumpre-nos lembrar que a relevância dada às questões sindicais está prevista no próprio regulamento do JCN, que antevia a produção de edições mensais sobre “problemas do trabalho e da organização sindical” (1975).

A Reforma Agrária é um assunto recorrente no JCN e também alvo de abordagens diversas. António Barreto (1983) refere que desde o final de 1975 “todo o país viveu um pouco «sob o signo da Reforma Agrária». Algumas das mais importantes mobilizações de massas, manifestações e atos demonstrativos” e crises políticas e partidárias se relacionaram de alguma forma com este tema, que também “foi crucial em todos os processos eleitorais que tiveram lugar depois de 1975” (p. 516). Nas primeiras edições do JCN encontramos alusões mais breves ao tema, integradas noutros relatos, tais como:

A Reforma Agrária, que tem recebido os mais variados entraves, foi motivo para importante reunião de trabalhadores químicos e agricultores na CUF do Barreiro, que em conjunto lograram ultrapassar algumas dificuldades como até a entrega de adubos aos trabalhadores dos campos, um problema que, entre outros, mereceria uma pronta ajuda de Otelo Saraiva de Carvalho. (JCN B, peça 2, 1975).

Na já famosa localidade de Rio Maior, a meia centena de quilómetros de Lisboa, reuniram-se considerável número de pequenos e médios agricultores e ainda alguns grandes agrários, que fazem fortes críticas quanto à atuação ministerial e à Reforma Agrária. Deste encontro, um pouco agitado e onde se dividiriam opiniões, surgem imposições que se afiguram mais um dos graves problemas que o VI Governo terá de tentar resolver. (JCN 1, peça 1c, 1975).

Noutros momentos, o tema foi alvo de abordagens mais elaboradas. No início de 1976, o número 5, com a duração de 11 minutos, aborda a questão a partir de um exemplo concreto. A locução introduz:

A Reforma Agrária tem de avançar. Mas são muitos e variados os problemas que a envolvem. Questões que se terão de esclarecer e eliminar para que a justiça prevaleça em benefício da comunidade. Um dos muitos exemplos: o caso da batata para semente. Façamos inquérito.

Barreto (1983) identificava os “poderes políticos”, os “serviços da administração pública ou aparelho de Estado” e as “organizações partidárias e movimento social (no qual se incluem sindicatos, ligas e associações)” como os principais atores no processo da Reforma Agrária (p. 517). Direta ou indiretamente, todos eles marcam presença nesta reportagem, seja através das suas intervenções em reuniões, seja por declarações prestadas ao repórter.

Depois da introdução da voz *off*, o primeiro segmento começa com imagem e som de uma reunião de uma Comissão Liquidatária de ex-Grémios da Lavoura e de alguns dos seus intervenientes, que discutem questões relacionadas com o abastecimento. Os trabalhadores mencionam as dificuldades que têm em receber esta batata, que fica retida em Lisboa e não chega às cooperativas e às comissões, e apontam formas de luta

contra esta situação. Tendo como fio condutor uma das intervenções nessa reunião, um conjunto de imagens e sons relaciona a produção de leite com a do cultivo de batata, ilustrando as declarações do agricultor então entrevistado, que indica que o leite é uma “arma” naquela luta. Seguem-se uma declaração do Secretário de Estado do Abastecimento e Preços, que justifica o atraso na resolução da questão, outra de um membro da Associação Nacional de Armazenistas Importadores e Exportadores, que desvaloriza o “alegado boicote às cooperativas e às comissões liquidatárias dos ex-gremios da lavoura” e circunscreve o problema a uma variante da batata, cujo fornecimento, a nível nacional e internacional, é mais problemático, e a de um membro da Cooperativa de Vagos, que, em opinião contrária à dos Armazenistas e Importadores, defende a preferência pelos importadores e comerciantes, em detrimento das cooperativas. O trabalhador agrícola volta a abordar a ameaça de corte na produção de leite¹³⁵ e justifica a importância daquele tipo de batata para a produção da região. Após estas declarações, a reportagem retoma as do Secretário de Estado, que assegura que serão tomadas medidas para que a situação não se repita no ano seguinte, nomeadamente passando esse fornecimento às cooperativas a ser assegurado através da Junta Nacional das Frutas. Essas declarações merecem ainda um comentário crítico por parte do representante da Associação Nacional de Armazenistas Importadores e Exportadores, que defende a livre concorrência. A última declaração, já em *off* sobre imagens relacionadas com a produção agrícola, é do representante da Cooperativa de Vagos, que afirma que a questão não se põe já tanto com aquele caso concreto, mas que a luta é pelo “cooperativismo nacional”. Sem qualquer intervenção no encadeamento dos testemunhos apresentados ao longo da reportagem, é para fechar a sua leitura que a locução remata:

Pelo que ouvimos, aparentemente todos têm razão, mas na verdade os interesses são inconciliáveis. Cooperativas com rendeiros, pequenos e médios agricultores, em atitudes decididas na defesa dos seus direitos. Importadores, incluídos num sistema que tem sido motivo de críticas, o Governo, na procura de soluções que nem sempre são entendidas e muito menos aceites pelos interesses em vista.

¹³⁵Sobre este assunto pode ser consultada a entrevista “Chegámos a parar a volta a Portugal” (Jornal de Notícias, 2007).

Espera-se que de toda esta discussão nasça um novo esquema funcional que em primeiro lugar garanta o avanço do cooperativismo como o mais correto. Eliminados os muitos erros cometidos, lucraremos uma Reforma Agrária justa e oportuna, com todas as alterações que hão-de proporcionar novas imagens de fertilidade nas nossas terras e mais garantias de atingirmos um socialismo de acordo com a realidade portuguesa. (JCN n.º 5, 1976).

Também a edição n.º 9, de 1976, é quase inteiramente dedicada a este tema. A primeira reportagem, sobre a oferta de equipamento agrícola por uma cooperativa da Bulgária à cooperativa de Casebres¹³⁶, constitui outra porta de entrada no assunto:

Alentejo: extensa região onde os elementos terra e homem revelam particularidades que os demarcam do resto do país. Carências de toda a ordem, para serem supridas impõem um esforço coletivo na dura luta de revolver endurecidas terras e ultrapassadas estruturas sociais. Não é raro mesmo aos domingos verem-se pelo Alentejo tratores trabalhando terras mesmo incultas. Assim, incansavelmente, a voluntária tarefa a que o alentejano se comprometeu modifica dia-a-dia uma paisagem outrora estéril, amanhã produtiva. (JCN, n.º 9, peça 1, 1976).

No geral, o discurso acerca da Reforma Agrária constrói-se a partir da abordagem a posições divergentes. Nas outras reportagens do n.º 9, as forças que se opõem encontram-se tanto no texto como nas imagens, cuja significação se constrói a partir da presença de elementos bélicos, como tanques militares e uma muralha com as suas ameias (dando ideia do outro lado da barricada) na linha do horizonte sobre a planície alentejana:

Mas a reforma agrária portuguesa é ponto controverso, onde divergem várias posições. Em Beja, a Intersindical revelou a sua posição, no comício de apoio à reforma agrária e à revolução. (JCN n.º 9, peça 2, 1976).

Ainda no Alentejo, em Portalegre, a reforma agrária tem sido intransigentemente defendida. Em ambiente de tensão e com medidas invulgares de policiamento

¹³⁶ As relações de cooperação a nível nacional e internacional, aqui sobretudo com os países de leste, são abordadas com alguma frequência.

decorreram ao mesmo tempo duas sessões públicas com objetivos diferentes. Enquanto uma apoiava a reforma agrária, a outra criticava-a asperamente. Trabalhadores das cooperativas agrícolas estudam apreensivamente a melhor forma de assegurarem as conquistas por eles alcançadas ao longo do processo revolucionário português e na prática da Reforma Agrária. Alentejanos afirmam-se dispostos a não permitirem qualquer retrocesso.

Através da locução, mas também da forma como os trabalhadores são abordados pela câmara, temos acesso a ações de apoio e crítica. Os trabalhadores das cooperativas são alvo ora de planos apertados, por vezes contrapicados, ora de planos mais amplos, sempre com o fim de sublinhar a sua expressão e união, concentração. A reunião da Confederação de Agricultores de Portugal (CAP), que, como nos refere a voz *off*, tem lugar “a poucos quilómetros de distância” merece uma abordagem visual diferente, que visa sugerir que o que está em causa é, afinal, uma luta de classes. No final desta reportagem, à qual ainda se segue uma outra que dá voz ao Movimento dos Agricultores e Rendeiros do Norte, a voz *off* afirma:

As opiniões opostas têm radicalizado frequentemente as posições, num antagonismo estéril e altamente prejudicial para a necessária procura de soluções justas e progressistas. (JCN n.º 9, peça n.º 3, 1976).

Fernando Oliveira Baptista (2001) assinala, numa sua análise da Reforma Agrária, uma prevalência das dinâmicas regionais locais sobre as disposições dos governos (p. 206). Estas e outras coordenadas auxiliam-nos na compreensão dessas dinâmicas, que punham em confronto não apenas o Norte e o Sul, mas também diferentes matrizes ideológicas, concorrentes na construção do modelo económico e social da Reforma Agrária (p. 134). As abordagens que o JCN faz das reuniões e ações levadas a cabo neste âmbito não deixam de refletir essas dinâmicas.

As reportagens de 1977 ainda acompanham um derradeiro momento deste processo, resultado do Decreto Regulamentar n.º 11/77 (IGF - Autoridade de Auditoria, s.d.), que vinha efetivar o direito de reserva de propriedade:

No Alentejo, a Reforma Agrária conhece momentos escaldantes [imagem de camponeses em redor de uma fogueira]. À volta da Lobata, juntaram-se os trabalhadores da cooperativa de que esta herdade fazia parte, a fim de protestarem contra o que consideram uma injustiça. As forças policiais protegeram o proprietário da Lobata que, ao abrigo do direito da reserva, e defendido igualmente pelo Governo, se declara disposto a retomar a exploração da herdade, apesar da discordância dos trabalhadores da região. O tom polémico e a tensão que o caso Lobata atingiu revelaram bem as diferentes formas de visão e de classe que colidem na aplicação da Reforma Agrária. (JCN n.º 18, 1977).

Distrito de Évora, mais uma questão para o dossiê Reforma Agrária. Após a Guarda Nacional Republicana ter ocupado, ao abrigo da discutida lei das reservas, uma propriedade em Santa Susana, Redondo, a população manifesta-se. (JCN n.º 21, 1977).

O *Jornal Cinematográfico Nacional* já não era produzido quando, em julho de 1977, se aprovava a chamada Lei Barreto, que punha fim às ocupações da Reforma Agrária¹³⁷. Não chegou, por isso, a fechar o seu dossiê.

No global, as reportagens sobre matérias laborais compõem-se de signos que associam os trabalhadores ao seu trabalho, no sentido de que é aí que reside a sua luta diária: tratores, instrumentos de lavoura, campos lavrados. Os trabalhadores são frequentemente filmados na sua lida, mas, como vimos, é sobretudo pelas reuniões sindicais, comícios e encontros que as atualidades do JCN a eles acedem. Para reforçar o sentido de coletivo, os planos gerais combinam-se com panorâmicas, intercaladas com grandes planos, sobretudo em contrapicado, que dão conta da expressividade e, no fundo, também dão rostos ao coletivo. Outros pormenores, como os das faixas com palavras de ordem, são signos verbais que acrescentam significação à representação dos trabalhadores, que frequentemente as carregam. Todas estas formas de representação pretendem também ilustrar uma classe trabalhadora que, apesar de absorta pela sua lida diária, conhece os seus direitos e as formas de luta a empreender. Os trabalhadores

¹³⁷Para além da investigação e documentação relativa à Lei Barreto, pode consultar-se, por exemplo, a entrevista concedida por António Barreto ao *Jornal de Negócios* (2010).

são, portanto, representados como altamente comprometidos com os propósitos revolucionários, que compreendem e defendem.

As palavras de ordem são, no tratamento destas temáticas, uma presença constante, tanto através do recurso ao som direto, como nos planos aproximados e de pormenor sobre cartazes, bandeiras e outros materiais de propaganda. Por isso, é também frequente que as peças terminem com a célebre frase da Revolução: “O povo unido jamais será vencido”, dita sempre por massas de trabalhadores de punho erguido.

Em termos gerais, observamos que as reportagens sobre o setor industrial (7,28%) constroem-se a partir de duas afirmações, interligadas: por um lado sublinha-se o sentido de trabalho e organização dos trabalhadores, e a sua solidariedade, por outro, a importância do setor industrial para o desenvolvimento económico do país e para a sua afirmação internacional. Em algumas delas, depois de uma introdução da voz *off*, são os próprios trabalhadores que tomam a palavra. É o caso da primeira peça do n.º 21, de 1976, sobre a exportação de material para a União Soviética, que começa com a locução: “Produzir, exportar: uma das respostas ao momento difícil que o país atravessa”, à qual se segue a intervenção de um trabalhador, em plano americano frontal. É ao próprio trabalhador que cabe a função de expor o conteúdo da reportagem:

[...] Eis a cooperação com alguns países amigos, uma ponte rolante de cerca de 250 toneladas, que neste momento se encontra na fase de carregamento, um pátio de duas vezes 160 toneladas, uma ponte rolante de 400 toneladas e mais um pátio de 480, isto tudo que engloba uma entrada de divisas no nosso país no valor de 22 milhões, 873 mil dólares. Estamos bastante satisfeitos neste momento porque, conscientes das dificuldades económicas em que se encontra o nosso país, isto apraz essas mesmas dificuldades. (JCN, n.º 1, reportagem 1, 1976)¹³⁸.

Noutras peças mais breves, cabe à voz *off* afirmar esse desígnio:

¹³⁸Esta reportagem, uma das primeiras que analisámos, foi explorada em Martins e Novoa Fernández (2012) e Martins (2013).

Completo-se o embarque da primeira centena de carruagens de uma encomenda de duzentas, destinadas a uma empresa americana que as colocará ao serviço dos caminhos-de-ferro de Chicago. A encomenda das caixas das carruagens em aço inoxidável custou à empresa norte americana cerca de 177 mil contos, o correspondente à mão de obra que ocupou mais de meio milhar de trabalhadores durante dois anos. Prevê-se para breve a construção de mais quinhentas carruagens para o mesmo cliente e o envio de 150 unidades para o Brasil onde se incluem automotoras, num projeto de inteira responsabilidade da empresa portuguesa. Exportar é assim um valioso caminho que se oferece à indústria e à mão-de-obra nacionais. (JCN n.º 24, peça 3, 1977).

A última reportagem do n.º 22, sobre a autogestão numa fábrica de iogurtes, é bastante ilustradora da cobertura que o JCN dava a estes assuntos:

O iogurte é hoje um produto que se impõe na alimentação da população. É preparado a partir do leite inicialmente pasteurizado, isto é, submetido a um tratamento térmico conveniente de modo a provocar determinadas reações à sua flora bacteriológica. Depois de arrefecido é inoculado com fermentos lácteos do iogurte natural. Feita a sua distribuição pelos recipientes segue imediatamente para estufas de incubação.

Passadas algumas horas, o produto é reparado para a fase final de fabricação, onde se observa um grande rigor do ponto de vista higiénico.

Por último é arrefecido à temperatura recomendável, 5 graus centígrados, dando entrada nas câmaras frigoríficas. Entretanto, decorrem várias tarefas que na empresa que visitámos estão a ser substituídas por modernos processos técnicos que revelam grande avanço e premeiam o esforço dos seus trabalhadores.

O primeiro bloco, conduzido pela locução, é composto por diversas imagens que vão ilustrando as etapas de produção e embalamento dos iogurtes a que o texto faz referência. Esses processos são levados a cabo por operárias, sempre presentes, em conjunto ou individualmente. Segue-se-lhe um outro segmento, no qual é entrevistado um trabalhador da referida fábrica, em plano americano, com equipamento industrial a seu lado:

Os trabalhadores há cerca de dois anos ocuparam as instalações em defesa do salário mínimo. Isso foi conseguido, nalguns casos mesmo o ordenado dos que ganhavam um ordenado inferior foi aumentado 4 vezes, graças a uma nova gestão, a produção aumentou de 1 milhão e 400 mil unidades em 74 para 3 milhões e 800 mil em 76 e não só, portanto o fator qualidade foi melhorado imenso. Houve um aumento dos lucros, em relação a 74, de 40 contos para 2200 contos em 76, houve um aumento de postos de trabalho de 17 para 26 trabalhadores e um investimento de 4000 contos em nova tecnologia, que nos vai permitir sair de um sistema artesanal em que se trabalhava e o produto vai ser preservado do contacto com o ar, portanto, muito menos possibilidades de qualquer contaminação, vindo o público com certeza beneficiar dessa mesma qualidade.

O testemunho deste trabalhador, pintado com imagens do interior da fábrica e dos seus processos de produção automatizados, é rematado com a voz *off* final, sobre imagens do carregamento das embalagens de iogurte para distribuição:

Num processo irreversível, a um só tempo, a qualidade de produção e a boa gestão dos trabalhadores servem os legítimos direitos laborais, satisfazem a população consumidora, e ajudam no desenvolvimento do país.

7.2.1.3. Cultura e educação

Na categoria de Cultura (13,9%) foram elencadas as reportagens que tinham como tema central expressões e manifestações artísticas, e os acontecimentos e assuntos relacionados com estas, onde assumiram particular relevância o cinema e as artes do espetáculo.

Tipos de acontecimentos na categoria temática de Cultura	Percentagem
Atos eleitorais	0,00
Eventos culturais e desportivos	10,60
Greves	0,00
Manifestações e comícios de rua	0,00
Ocupações, ataques, sequestros	0,00

Plenários, reuniões, comícios organizados, cimeiras	0,66
Reuniões de Estado	0,00
Atos institucionais, sessões solenes	0,66
Visitas e inaugurações	0,66
Temas e posições	1,32
Outros	0,00
Total	13,91

Quadro 11. Tipos de acontecimentos na categoria temática de Cultura e respetivas percentagens.

A primeira reportagem classificada nesta categoria é sobre a rodagem do filme *Santa Aliança*, de Eduardo Geda, e, na sua leitura, não podemos deixar de ter em conta o contexto em que o JCN foi desenvolvido, no quadro das unidades de produção. Trata-se de uma peça curta, constituída por dois blocos, o primeiro determinado pela voz *off*:

Em Lisboa, no Instituto Português de Cinema, escreve-se página importante para a história do cinema em Portugal. Estão a ser ultimadas mais de três dezenas de películas que em breve surgirão ante do público espectador. De uma maneira geral, as produções enquadram-se na transformação da sociedade portuguesa, como acontece em *Santa Aliança*, da responsabilidade de Eduardo Geda. (JCN n.º 3, peça 2, 1976).

O segundo segmento desta reportagem é composto por declarações do realizador frente à câmara e sobre imagens da equipa de produção. A última reportagem desta edição, num contexto de estabelecimento de relações culturais com a URSS (Dionísio, 1994, p. 461), aborda as comemorações do aniversário da Revolução de 1917 e o programa cultural promovido pela Associação de Amizade Portugal-União Soviética.

O cinema volta a ser tópico no número 7, de março de 1976, numa reportagem sobre *O rei das Berlengas*, de Artur Semedo, outro filme produzido no âmbito do Centro de Produção do Instituto Português de Cinema:

Ali, junto à ponte sobre o Tejo, um certo reboliço. Um cavalo de madeira, um novo filme em rodagem. (JCN n.º 7, peça 4, 1976).

A reportagem acompanha alguns momentos da rodagem, com imagens da equipa técnica e atores, e recolhe declarações do realizador. É, no entanto, ao locutor, que se deixa ver ao lado do realizador em alguns planos, que cabem as palavras finais:

Com uma evidente dose de insólito, de sátira e de crítica social surge um novo filme a que o próprio realizador chamaria: louco. Teremos, portanto, brevemente nos cinemas um novo filme *Os anjinhos não voam*, ou, *O rei das Berlengas*. Filme louco ou de antecipação?, pergunta-se. Apenas o futuro e o público darão a resposta exata. (JCN n.º 7, peça 4, 1976).

Em abril de 1976, a produção deste filme e também a de *Santa Aliança*, de Eduardo Gada, e *Amor de Mãe/Veredas*, de João César Monteiro, era alvo de inquérito (Costa, 2002, p. 103). A sua exibição só aconteceria em 1978.

O número 15, também de 1976, inclui uma outra reportagem sobre cinema, desta feita sobre a visita de David Mourão-Ferreira ao IPC, a inauguração da biblioteca da Cinemateca e um excerto do seu discurso na entrega de prémios aos realizadores António Reis (não é mencionada a realizadora Margarida Reis), pelo filme *Trás-os-Montes*, e José Carlos Marques, por *Júlio de Matos... Hospital? A voz off* acompanha o primeiro bloco, sobre a visita e a inauguração:

O Secretário de Estado da Cultura deslocou-se às instalações do Instituto Português do Cinema, que visitou, e onde inaugurou a sala da biblioteca da Cinemateca Nacional. Esta biblioteca é a mais completa de toda a Europa, constituindo um valioso arquivo documental, da história do cinema português e estrangeiro. Posteriormente os responsáveis por duas películas portuguesas distinguidas num certame internacional, que decorreu em França, receberam os prémios correspondentes e palavras de estímulo, proferidas por David Mourão-Ferreira.

O segundo bloco desta reportagem é composto por um excerto do discurso de David Mourão-Ferreira muito significativo, à luz das circunstâncias que, naquela altura, pautavam as relações entre o governante e o IPC.

Um dos maiores acontecimentos culturais posteriores ao 25 de Abril. Trata-se efetivamente da obra, não posso dizer só de um, de um grande poeta, mas de dois poetas, de dois poetas que se exprimem através da imagem. Mas, como disse há pouco, é-me particularmente grata esta oportunidade de entregar aos realizadores António Reis e Carlos Marques os prémios que obtiveram no Festival de Toulon¹³⁹. (JCN n.º 15, peça 2, 1976).

O n.º 17, de 1976, ainda aborda a rodagem em Portugal do filme *Cartas de uma Freira Portuguesa*, do realizador espanhol Jesús Franco, que contou com a participação de técnicos e artistas portugueses. Blanco (2019) dá conta das relações entre Jesús Franco e Victor Costa, que, como sabemos, era diretor de produção do *Jornal Cinematográfico Nacional*, e esse pormenor também nos ajuda a compreender todo este conjunto de reportagens. A atividade do setor cinematográfico que o JCN reportou estava estritamente relacionada com o seu Centro de Produção.

As edições dos JCN incluíram também algumas reportagens sobre educação, frequentemente abordada sob o ponto de vista da formação artística e cultural. Grande parte das peças analisadas promovia uma ligação das artes à educação e ao desenvolvimento cultural das populações. É o que mostra a primeira reportagem do n.º 7, sobre a comemoração dos 100 anos da Cartilha Maternal de João de Deus¹⁴⁰, em São Bartolomeu de Messines, no Algarve. Ao longo de toda a peça, quer pela voz *off* quer pelos testemunhos recolhidos, entre os quais os das filhas do pedagogo, salienta-se a necessidade de combater a enorme taxa de analfabetismo no país. Estas comemorações voltariam a ser abordadas na segunda reportagem do número 14, sobre uma exposição de desenhos de crianças alusivos ao centenário da Cartilha Maternal.

¹³⁹Sobre esta sessão, pode também ser consultado Neves (2006).

¹⁴⁰Método de ensino/ aprendizagem da língua portuguesa criado por João de Deus.

O número 21, de 1977, termina com a atividade do Conservatório de Dança de Lisboa. Esta reportagem, uma daquelas em que encontramos maior preocupação com a forma fílmica, contém duas afirmações centrais: a primeira é a da educação como garante de igualdade social, a segunda, a importância do mérito e do “espírito de sacrifício”:

Conservatório Nacional de Lisboa, onde a arte sobrevive. Aqui o teatro, música, dança são algumas das expressões que centenas de jovens de todas as classes sociais procuram para o seu enriquecimento espiritual.

Na escola superior de dança, criada apenas há cinco anos, os alunos, a partir dos nove anos, recebem uma apurada aprendizagem que compreende várias disciplinas práticas e teóricas. Depois das provas de admissão e seleção, os candidatos a bailarinos cumprem um programa que chega a exigir um duro trabalho de cinco horas por dia. O rigor, a sensibilidade, a imaginação, são fatores importantes na aprendizagem, mas não menos importantes são o espírito de sacrifício e o entusiasmo de que os alunos terão de dar prova para derrubarem inúmeras dificuldades. Os professores, que na sua maioria cursaram nas principais escolas de dança estrangeiras, procuram criar um programa de ensino conjunto. As práticas alternam com as teóricas em disciplinas obrigatórias. [...]

A dança em Portugal, que deixou de ser exclusiva de uma elite social, é ainda uma arte não suficientemente reconhecida, mas que alcançará no futuro o lugar que os nossos artistas e a sua sensibilidade merecem. (JCN n.º 21, peça 4, 1977).

Para além destes temas, o JCN continha ainda reportagens sobre espetáculos e outros acontecimentos culturais, sobretudo decorridos em Lisboa, tais como a maratona do Sindicato dos Trabalhadores do Espetáculo, no Coliseu (n.º 14, 1976), ou a festa de homenagem a Lopes-Graça (n.º 18, 1977), no Teatro da Trindade. Menos atenção dedicou a manifestações de cultura popular. Encontramos, no n.º 18, uma reportagem sobre a Filarmónica do Montijo, que é apresentada como um exemplo de muitas outras que, “de norte a sul do país”, vão “tentando sobreviver mas com enormes dificuldades, quer materiais quer humanas”, refere a locução, que conclui afirmando: “É importante que renasçam agrupamentos que, usando a música como expressão, revelem desconhecidas capacidades das gentes trabalhadoras, que quando dedicadas e unidas empreendem novos caminhos” (JCN n.º 18, 1977).

O Carnaval é alvo de duas peças, uma em 1976, com imagens recolhidas em Loures e Ovar, outra no ano seguinte, em Loures. No primeiro caso aborda-se “um pouco do Carnaval português que, apesar de muitas críticas, teima em renascer anualmente jovial e folião” (JCN, n.º 6, peça 2, 1976), no segundo, na mesma linha, a locução introduz: “O Carnaval passou. Vai passando, e em cada Carnaval há sempre uma razão que o leva a continuar” (JCN, n.º 22 peça 4, 1977). Em declaração, um dos seus organizadores explica que “o Carnaval de Loures é efetuado para se angariar fundos para a construção de um quartel para os Bombeiros Voluntários de Loures. [...] Isto é um carnaval popular, um carnaval para brincar [...]”. No último segmento da voz *off*, sobre imagens e sons da massa de foliões, retoma-se a afirmação inicial:

E por mais que nos digam que o Carnaval perde entre nós interesse de ano para ano, as imagens parece quererem dizer exatamente o contrário. Na rua acontece o Carnaval dos pobres, o Carnaval espontâneo, a gargalhada sem imposto de consumo. Na verdade, apesar do crescente custo de vida, ainda há muito boa gente que se diverte. Porque o Carnaval ainda é de borla. E quanto à austeridade, pois vai fazendo dela gracinha.

7.2.1.4. Questões sociais e reivindicações por direitos

Tipos de acontecimentos na categoria temática de Questões sociais	Percentagem
Atos eleitorais	0,00
Eventos culturais e desportivos	0,66
Greves	0,00
Manifestações e comícios de rua	1,99
Ocupações, ataques, sequestros	0,66
Plenários, reuniões, comícios organizados, cimeiras	2,65
Reuniões de Estado	0,00
Atos institucionais, sessões solenes	0,00
Visitas e inaugurações	0,66
Temas e posições	1,32

Outros	0,66
Total	8,61

Quadro 12. Tipos de acontecimentos na categoria temática de Questões sociais e respetivas percentagens.

As reportagens classificadas na categoria de Questões sociais (8,6%) estão relacionadas com a luta por direitos fundamentais, decorrem de acontecimentos em que diferentes grupos sociais reivindicam direitos específicos, ou abordam conquistas sociais alcançadas.

A edição A, de 1975, inclui uma reportagem elaborada a partir da manifestação da Associação dos Deficientes das Forças Armadas. As imagens que compõem a entrada situam-nos quanto ao assunto a abordar:

A Guerra Colonial deixou marcas profundas no corpo da nação.

Deficientes das forças armadas, que há largos meses vêm tentando ver satisfeita a sua necessidade de justiça social [faixa onde se lê “Até Quando???”], impõem ao recém-empossado VI governo uma outra forma de luta.

Longos e pesados quilómetros são percorridos em jornada, que começa a preocupar largos milhões de portugueses, que até aqui têm vivido distantes dos problemas dos deficientes.

Através das declarações do representante da Associação, primeiro em *off*, depois em som síncrono, enquanto expõe as reivindicações e se refere ao “desprezo absoluto” por parte do Governo, a reportagem dá conta do bloqueio da linha férrea na Avenida 24 de Julho, em Lisboa, por alguns minutos para leitura de um comunicado “para informar o povo”, e da ocupação levada a cabo na ponte sobre o Tejo “com a colaboração da comissão de trabalhadores da referida ponte”, com bloqueio aos pagamentos. Os elementos visuais e sonoros, muito presentes ao longo de toda a reportagem, compõem o cenário de guerra e de luta que se pretende transmitir. Como é habitual neste tipo de peças, a voz *off* regressa no final, e faz o ponto de situação: “Breves dias depois, o Governo conseguia apenas uma solução parcial. Arrasta-se assim dolorosamente uma questão que diz respeito a todos os portugueses” (JCN, A, peça 2, 1975).

Reportagens como esta são registos únicos de um período, sobretudo o que se seguiu à Revolução, em que a tomada das ruas, dos espaços públicos e privados, e a disputa pela atenção dos meios de comunicação era a forma que os diferentes grupos sociais, com lutas mais ou menos específicas, e mais ou menos suportados por atividade partidária e sindical, encontravam para fazerem valer as suas reivindicações. É também esse o caso da primeira reportagem no n.º 8, de 1976, sobre a paralisação dos taxistas retornados em frente ao Palácio de São Bento, um protesto que durou vários dias. Nesta categoria predominam as subcategorias de manifestações (1,99%) e plenários, reuniões e comícios organizados (2,65%).

Exemplo diferente, já fruto de um outro contexto, é o da última reportagem do *Jornal Cinematográfico Nacional*, dedicada à criação de um centro de assistência para pessoas idosas na Damaia.

Na Damaia, próximo de Lisboa, numa bela e grande propriedade, que há mais de quinze anos se encontrava abandonada, a população e a junta de freguesia, resolveram instalar um centro de assistência para pessoas idosas.

Superando inúmeras dificuldades, e com subsídio do Instituto da Família e da Ação Social, conseguiram abrir as portas às pessoas idosas da zona que aí queiram diariamente encontrar a tranquilidade, o convívio e a compreensão que a sociedade lhes tem recusado. Organizam-se passeios, visitas, sessões de cinema, e sobretudo procura-se viver num clima de intimidade, onde ninguém se sinta marginalizado ou esquecido.

No próprio centro são confeccionadas as refeições, tendo em atenção as necessidades alimentares de cada um. Felizmente reconhece-se que a idade não é obstáculo ao apetite, e que o estímulo é, isso sim, o ambiente e a amizade que se renova dia-a-dia. Cada qual paga as refeições consoante a sua pensão de reforma ou capacidades.

O Centro da Damaia é um exemplo que importava ver multiplicado pelo país fora mas, até lá, muito mais há a fazer, como nos diria a auxiliar social responsável, Maria Hermínia Paiva. [declaração da entrevistada].

Os mais velhos, em Portugal, vão aguardando aquilo que o passado lhes negou, e o futuro lhes promete. Vivem lembrados e esperançados na Constituição Portuguesa.

Num registo mais próximo das reportagens do jornalismo televisivo, por exemplo no recurso mais contido à música e na identificação dos entrevistados através da locução, e já longe do ideário da Revolução, este caso é mostrado como um modelo de intervenção social, um exemplo a seguir na então jovem democracia portuguesa.

7.2.1.5. Os meios de comunicação social e os jornalistas

Os media e a atividade dos jornalistas são um tema recorrente nas edições do *Jornal Cinematográfico Nacional*. Como tópico, identificámo-lo como detendo um maior protagonismo em 5.3% das reportagens.

Tipos de acontecimentos na categoria temática de Meios de comunicação	Percentagem
Atos eleitorais	0,66
Eventos culturais e desportivos	0,00
Greves	0,00
Manifestações e comícios de rua	1,99
Ocupações, ataques, sequestros	0,66
Plenários, reuniões, comícios organizados, cimeiras	0,66
Reuniões de Estado	0,00
Atos institucionais, sessões solenes	0,00
Visitas e inaugurações	0,00
Temas e posições	1,32
Outros	0,00
Total	5,30

Quadro 13: Tipos de acontecimentos na categoria temática de Meios de comunicação e respetivas percentagens.

Para além da presença marcada nas reportagens que fomos identificando ao longo desta análise, sobretudo na categoria de Política, os jornalistas foram protagonistas

noutros momentos, como, por exemplo, no terceiro tópico do número 10, de 1976, dedicado à cobertura das eleições para a Assembleia da República¹⁴¹. Relata a voz *off*:

Entretanto, enquanto decorria este 25 de Abril de 1976, nas instalações da Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa, com grande rigor e segurança, mais de um milhar de repórteres nacionais e estrangeiros preparavam-se para receberem os resultados eleitorais.

Com grande expectativa foram vividas as horas, até que os computadores instalados na Gulbenkian começassem a revelar resultados. Isso veio a acontecer cerca de três horas após o encerramento das urnas. Pelo circuito interno de TV foram-se mostrando as conclusões de pequenas freguesias espalhadas pelo país, resultados que, em crescendo, deixavam antever os resultados finais.

O Presidente da República e o primeiro-ministro deslocaram-se ao centro de informação, onde agradeceram o interesse que o mundo demonstra pela revolução portuguesa, a avaliar pelo número de repórteres estrangeiros presentes. Febrilmente, rádios, TV's e jornais de todo o mundo recebem e comunicam de imediato os números reveladores do voto do povo português. É que a experiência portuguesa afinal não é apenas dos portugueses, mas diz respeito a todos os povos, na procura permanente de paz e de justiça. (JCN n.º 10, 1976).

A cobertura mediática das primeiras eleições legislativas livres foi, ela própria, um facto digno de apontamento noticioso, mas a cobertura que o JCN faz das questões relacionadas com os media não se limita a esse registo da atividade dos órgãos de informação, da qual vai sendo, como escrevemos (2016), repórter, observador ou vigilante (p. 96).

¹⁴¹Assunto também abordado em Novoa Fernández e Martins (2016).



Figura 22. Fotograma do *Jornal Cinematográfico Nacional* n.º 4. O repórter e redator Luís Pereira de Sousa entrevista o Ministro do Comércio Interno, Magalhães Mota. Fonte: Coleção Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

A primeira peça do n.º 6, de 1976, a propósito de uma exposição na Biblioteca Nacional, é dedicada ao cartaz. Sem quaisquer intervenientes ou declarações, e com recurso a imagens recolhidas da exposição, são a locução e as imagens, sublinhadas pelos sons, que assumem todo o protagonismo, numa peça que é, mais do que tudo, um comentário:

Em 1640 pelas ruas de Lisboa era assim proibida a leitura de os *Lusíadas*, de um tal de Luís de Camões, livro que continha cousas indecentes à pureza da nossa religião. Em Portugal, com o decorrer dos tempos, a história do cartaz documenta a história de uma sociedade com os seus caprichos, mentiras e verdades [...]

No final do séc. XIX um protesto contra atrocidades cometidas no Chile sobre o povo chileno dá-nos conta do nascimento de uma consciência universal que se alargaria e tomava forma em movimentos dentro do país, com aspetos de luta que se tornavam essencialmente políticos.

Mas o cartaz passaria a olhar a população com olhos comerciantes, começaria a usá-la como um instrumento de consumo crescente.

Aproveitando os sentidos e até os mais profundos sentimentos humanos mais nascia o capitalismo concorrencial.

São criados modelos, despertam-se desejos e vaidades, a máquina publicitária impõe-se.

Passam décadas, o processo evolui, o cartaz torna-se coação e visual. Comentam-se desejos desnecessários, que se transformam em necessidades [...]

Mas foi especialmente na política onde a indústria do cartaz encontrou o maior impulso. O cartaz desvia a atenção do essencial, aliena o povo, a quem é proibido pensar voluntariamente, já que outros pensam por ele.

Ao longo de muitos anos, a oposição viu-se oprimida, silenciada. O cartaz, como forma de comunicação, foi arma aproveitada pelas vanguardas politizadas para tentarem o esclarecimento das populações. O cartaz que era alienação transformou-se em instrumento para consciencialização das massas trabalhadoras. A oposição lutou com dificuldades materiais e perseguições várias. O cartaz passou a ser arma de defesa e ataque para com um inimigo comum: o explorador, o privilegiado.

Assim, ao longo da vida de um povo, se desenvolveu o cartaz, hoje linguagem tornada corrente.

Nem sempre o cartaz esteve e está ao serviço da justiça e da liberdade.

É imperioso que quem olhe o cartaz saiba sobretudo... olhá-lo.

A última reportagem do n.º 19, de 1977, também tem como tema a comunicação, desta feita a partir de uma descrição do funcionamento da Marconi portuguesa. O esquema narrativo é essencialmente o mesmo, voz *off* sobre imagens, sons e música:

Comunicar é a função da companhia portuguesa Radio Marconi, fundada há 50 anos. Ao longo deste meio século, acompanhando a evolução tecnológica, foi cumprindo as exigências de diálogo entre Portugal e os outros povos. O telegrama é um desses processos com que o cidadão conta para poder contactar rapidamente com qualquer parte do mundo. 90.000 telegramas diários é a capacidade de escoamento do atual encaminhador automático controlado por potentes computadores. [...]

Três estações costeiras, nos Açores, Madeira e em Linda-a-Velha, Lisboa, asseguram comunicações com a navegação, tanto em longa como curta distância, através da fonia ou grafia. Pessoal português especializado procede à utilização e manutenção da moderna aparelhagem. [...]

Por esta estação passam simultaneamente centenas de ligações telefónicas, bem como de TV, a cores e a preto e branco. Por tudo isto, no seu crescente desafio à distância, a Marconi é considerada um dos mais claros exemplos da capacidade de trabalho de realização da gente portuguesa.

Já a penúltima do n.º 25, de 1977, desenvolve-se em torno das declarações de Roque Lino, que havia sido recentemente empossado Secretário de Estado para a Comunicação Social. Neste caso, a locução introduz e a reportagem prossegue, até ao final, com o testemunho de Roque Lino:

Só um cidadão informado pode participar na construção de uma sociedade. Após meio século de silêncio, dominar a informação foi objetivo prioritário de várias forças empenhadas em tomar a condução da Revolução portuguesa. De assalto em assalto, obstaram a que a informação fosse livre, isenta e na verdade posta ao serviço do povo. A opinião de Roque Lino, Secretário de Estado da Comunicação Social:

A informação tem um papel muito importante na própria formação crítica do cidadão, em ordem a que eles possam polemizar, debater as grandes questões nacionais, e, dessa forma, poderem também contribuir para ajudar o Governo na solução dessas mesmas questões nacionais.

Por outro lado, eu queria afirmar a este jornal cinematográfico que a informação em Portugal tem muito a ver com um autêntico profissionalismo, isto é, é necessário que os profissionais da informação em Portugal saibam fazer a cobertura dos acontecimentos em termos objetivos, em termos sérios, e que, por outro lado, respeitem também o próprio pluralismo político, visto que, há todo um povo que tem uma palavra a dizer, e que é, por outro lado, alcançado pelos meios de comunicação social, e que não pode ser agredido constantemente quer de um ponto de vista ideológico, quer de um ponto de vista cultural, quer de um ponto de vista moral e até religioso. Nessa medida, a informação terá que respeitar

valores essenciais a todo o povo de Portugal, por isso digo aqui que o pluralismo na informação implica também o respeito destas coordenadas.

Trata-se de resto de valores que estão consagrados na Constituição Política, e a informação tem aí um papel extremamente importante na salvaguarda e no respeito desses mesmos valores. Esta é, a meu ver, aliás, a grande questão que neste momento se põe à informação em Portugal: objetividade, seriedade, pluralismo político.

Por outro lado, e embora o Governo não pretenda um apoio sistemático às suas políticas, ele entende que deve exigir da parte da informação, e quando refiro informação refiro-me a todos os órgãos de comunicação social, deve exigir a todos esses órgãos de comunicação social, um apoio a tudo aquilo que tenha a ver com o próprio interesse nacional. É Portugal que está em causa neste momento, a informação tem um papel preponderante também a desencadear nessa perspetiva. E é isso que eu espero que a informação em Portugal saiba fazer [Roque Lino]. (JCN n.º 25, peça 4, 1977).

Nestas três últimas peças podemos encontrar marcas que nos ajudam a reconstituir um percurso feito pelo *Jornal Cinematográfico Nacional* enquanto órgão de comunicação cujo âmbito estava definido programaticamente. Se na peça sobre o cartaz reconhecemos um posicionamento ideológico assumido, uma intenção de fazer das imagens e dos sons instrumentos de “consciencialização das massas”, ainda que com recurso a um instrumento que havia sido utilizado para fins opostos, na reportagem da Marconi notamos sobretudo o registo das atualidades comerciais, do qual este jornal nunca se libertou efetivamente. De resto, é possível que se tratasse de uma reportagem financiada. Em 1977, as palavras de ordem para a comunicação social eram, como referia o seu Secretário Geral, “objetividade, seriedade, pluralismo político”. No mapa mediático que se vinha a desenhar, o *Jornal Cinematográfico Nacional* tornava-se um meio anacrónico.

7.1.2.6. O desporto e o coletivo

Embora não estejam em foco no JCN, os eventos desportivos marcaram alguma presença nas suas edições (3,3% do total de temas abordados), sempre localizados no final do alinhamento. No tratamento das atividades desportivas tanto podemos encontrar um ponto de vista pedagógico, onde o didatismo do jornal se revela de forma mais ou menos expressiva, quanto uma aproximação ao registo das atualidades comerciais ou mesmo do jornalismo televisivo. Em todo o caso, se a valorização do desporto era, nas atualidades do Estado Novo ou do NO-DO, uma marca ideológica, não deixa de assumir no JCN função idêntica. A reportagem que fecha a edição B, de 1975, sucedendo à peça sobre a vinda de Ceausescu a Portugal, é exemplo dessa abordagem:

Em Alenquer, como em várias outras localidades, iniciativas desportivas populares têm a inegável virtude de interessar a muita gente e de mostrar uma fácil adaptação organizativa. No caso presente são as crianças que a pé ainda dão os seus trambolhões, mas pedalam já como gente grande.

Algum nervosismo, pois, para os miúdos a responsabilidade é grande. Há uma camisola a defender além, claro está, de alguma publicidade de que são portadores.

Durante a prova é evidente a aptidão dos pequenitos que, mais do que viverem a competição, fazem espetáculo, como pequenas atrações bem treinadas e até dispendiosamente equipadas.

As gentis miniaturas dão um espetáculo em tudo igual ao dos grandes ases profissionais do pedal.

Divertem-se papás e público, mas por detrás da ternura e da originalidade esconde-se o sério perigo do vedetismo com o seu arsenal de vaidades e inutilidades.

Não esquecer, portanto, que é de pequenino que se torce o pepino, e se aprende a andar de bicicleta, mas também é de pequenino que se devem formar os verdadeiros desportistas e nunca alienantes vedetas. (JCN, B, peça 9, 1975).

Se atentássemos apenas nas imagens, por exemplo nos planos pormenor das t-shirts com a identificação dos patrocínios, e na montagem, poderíamos enquadrar esta

reportagem nos exemplos mais convencionais das revistas de atualidades. É o texto, no seu tom irónico, e paternalista, que trata de afirmar o seu posicionamento, e a lição que pretende transmitir. O JCN regressará ao tema do ciclismo juvenil no número 16, com uma abordagem menos assertiva.

No número 9, de 1976, sobre uma semana desportiva dedicada ao andebol promovida pela Direção Geral dos Desportos, afirma-se que “é o desporto quem conduz rapazes e raparigas para uma atividade física onde o salutar sentido de conjunto é nota dominante” (JCN, n.º 9, peça 5, 1976).

A edição n.º 15 encerra com uma reportagem sobre uma homenagem a Carlos Lopes¹⁴² onde é feita a única referência do jornal ao futebol.

Bastante público para assistir ao festival de homenagem a Carlos Lopes, considerado o maior atleta português de todos os tempos, e cuja atuação nas Olimpíadas de Montreal contribuiu muito para esta distinção. Foram várias as modalidades que preencheram uma tarde agradável, em que tanto os espectadores como os desportistas expressaram um aplauso justo ao atleta do ano de 1976, em Portugal.

Como é natural, o entusiasmo manifestou-se, particularmente, quando Carlos Lopes veio agradecer a homenagem que lhe era prestada por entidades oficiais, particulares, por outros atletas e por simples admiradores.

E num grande festival como este teria de surgir o futebol, a modalidade mais espetacular. Neste caso, com vários aliciantes, como a presença dos dois maiores clubes, o Sporting e o Benfica, e ainda a participação especial de Iazalde e Eusébio, duas estrelas que, por momentos, recordaram os seus melhores lances futebolísticos. O Benfica

¹⁴²Sobre o atleta olímpico Carlos Lopes, podem ser consultados os conteúdos disponíveis em RTP Arquivos (s.d.).

chegaria ao intervalo com dois golos a zero, que se enquadram no desenrolar da partida.

A meio do encontro de futebol efetuou-se uma prova de atletismo: 2000 metros, em que correu o homenageado. O campeão correu a sério, mesmo no dia da sua festa, e venceu mais uma vez, apesar da boa réplica dos outros atletas.

Proseguiria o futebol, onde o Sporting procurou reduzir a diferença. Conseguiu-o, através de dois golos, do jovem Manuel, uma das revelações do encontro. Quando os sportinguistas iniciavam uma reabilitação, já perto do final do desafio, um golo mais da equipa do Benfica colocaria o *placard* em 3 a 2, a seu favor.

Esta reportagem, que inclui parte do discurso de João Rocha, Presidente do Sporting, também não difere muito, no tema e na forma, das reportagens das atualidades comerciais.

7.1.2.7. Ambiente e sustentabilidade

O ambiente, as questões energéticas e os desafios da sustentabilidade correspondem a 2,65% dos assuntos abordados pelo JCN nas suas 25 edições. O tratamento destes assuntos faz-se numa interseção muito interessante e peculiar entre discurso informativo, didático e propagandístico. A penúltima reportagem do n.º 3, de 1976, é um bom exemplo dessa combinação, principalmente se a considerarmos em relação a outras que compõem o discurso do jornal sobre estas questões:

O crescente dispêndio de energia e a escassez das fontes são dos problemas que mais preocupam a humanidade. Para lá da tradicional barragem hidráulica ainda nenhum outro processo foi considerado vantajoso pelo que cientistas em todo o mundo procuram avidamente um novo invento. Mas, eis que surge um: simples como o ovo de colombo. Vamos a uma demonstração: a deslocação do ar contido num pequeno recipiente faz funcionar uma turbina.

Esta energia é suficiente para alimentar o funcionamento de uma lâmpada e de uma telefonia. Tudo isto é conseguido apenas pelo movimento ondulatório da

água impulsionada pelo remo manual. A turbina que constitui um dos segredos do invento tem a particularidade importante de poder aproveitar pela primeira vez os dois movimentos de entrada e de saída do ar transformando a força aí despendida num único movimento rotativo.

Nesta demonstração, podemos ainda verificar que um peso até 50 quilos é facilmente movimentado aproveitando apenas a deslocação de 40 a 50 litros do ar contido numa almofada, que, como nos havia declarado o inventor, o engenhoso senhor Ângelo David, pode, em proporções consideráveis, vir a substituir as barragens tradicionais.

A simples experiência transposta para a adaptação de algumas centenas de metros da costa marítima foi já estudada no Laboratório de Engenharia Civil e obteve resposta positiva e encorajadora do Eng.º Fernando Abecasis.

Oxalá o inventor português e o seu invento, já muito discutido noutros países, aproveitem as marés e venham dar uma ajuda a este mundo afinal tão mal aproveitado.

Começando com um conjunto de planos abertos, uma vista noturna sobre uma paisagem com aglomerado urbano iluminado e imagens aéreas sobre barragens, a reportagem compõe-se de três blocos principais: um inicial, na qual a voz *off* explica o funcionamento deste processo de produção de energia através da movimentação da água, um seguinte, que corresponde a uma entrevista ao seu inventor, e ainda uma entrevista ao engenheiro Fernando Abecasis, responsável pelo serviço de hidráulica do Laboratório de Engenharia Civil, que confere validade científica ao invento. Em conjunto, os dois testemunhos, dispostos no enquadramento respeitando a regra de alternância, visam cumprir os requisitos de uma abordagem jornalística. A imagem ilustra cada pormenor descrito e a música e os sons recolhidos compõem a cena laboratorial, experimental.

Nesta categoria incluem-se ainda reportagens produzidas já em 1977, como uma dedicada à praga do Jacinto de Água na região do Vale do Tejo (JCN, n.º 18, peça 6, 1977), na qual se aponta como positiva a possibilidade de se poder vir a utilizar esta planta como “antipolvente, adubo orgânico e alimento para gado”, e outra, no n.º 22, sobre a poluição do rio Alviela.

Esta reportagem começa com uma sequência de fotografias que mostram os efeitos de uma descarga poluente numa povoação. A voz *off* inicia:

O drama da poluição. O desenvolvimento industrial desregrado provoca a adulteração do meio ambiente com incalculáveis prejuízos. Um exemplo: na nascente do rio Alviela, a água brota límpida, mas escassos quilómetros depois, devido aos dejetos lançados pelas fábricas de curtumes da zona, as águas ficam completamente poluídas, destroem culturas, causam danos à pecuária e à população.

Na sequência deste primeiro segmento, pintado com movimentos de câmara sobre o caudal do rio e em direção à fábrica que constituirá o cenário seguinte, passa-se à entrevista, primeiro ainda em *off*, depois já enquadrado pela câmara, daquele que será, supomos, o dono da fábrica, que não é identificado. A música corrobora o tom gravoso que se pretende transmitir. No interior, enquadrado num plano médio que deixa ver reservatórios destinados ao tratamento de curtumes, o responsável afirma:

Certamente que todas as empresas do meu género, pois, ao servirem-se das águas acumulam-lhe produtos químicos e outras matérias [...] que de certa maneira poluem os rios por onde são levadas.

O seu testemunho vai sendo intercalado com imagens de equipamentos e dos resíduos da produção, do interior para o exterior. A voz *off* estabelece a ligação ao segundo testemunho, afirmando: “Entretanto a população não fica parada. Reage, defendendo legítimos interesses”. A câmara enquadra então um trabalhador fabril que, em som direto, declara:

Ora, eu, trabalhador de uma fábrica junto ao Alviela, fazendo parte da comissão de luta antipoluição do Alviela, venho apresentar alguns aspetos [...] sobre a poluição do rio que passa a Pernes. Como veem, pois está... flocos de espuma que se veem, que isto hoje não é nada [...] temos tido aqui graves problemas sobre a nossa saúde porque eu já e os meus camaradas já tivemos de abandonar a fábrica por algumas vezes, quatro vezes se não estou em erro [...]. Posso acrescentar mais

sobre a poluição que a agricultura junto às margens do rio está em péssimo estado [...].

Depois deste testemunho, a locução afirma: “Nas duas últimas dezenas de anos, a poluição tem aumentado progressivamente. Mas aumenta também a resistência da população agora devidamente organizada”, estabelecendo uma ligação ao próximo entrevistado, que fala sobre a criação de uma comissão que permitiu estruturar o combate à poluição na região:

Pois no tempo do fascismo [...] eu mais uns camaradas lutámos bastante para que a gente acabar com essa poluição, mas pelo motivo do fascismo, tanto do patronato como do governo, não fomos capazes de maneira nenhuma acabar com a poluição do rio Alviela. Apareceu o 25 de Abril, então ficámos ainda muito mais esperançados [...].

As palavras deste trabalhador são rematadas pela locução, que refere, em conclusão:

Esta é uma das principais preocupações das gentes que vivem e trabalham nas margens do rio Alviela. Estão, porém, já à vista soluções, que, dentro de pouco tempo, reporão a tranquilidade às populações e renovarão a vida a uma das mais belas regiões do País.

Esta reportagem propõe-nos uma distinção entre o patronato e os trabalhadores no que à poluição industrial diz respeito, os primeiros, os poluidores, os segundos, organizados na luta contra a poluição, agora, em liberdade, com mais capacidade de intervenção. Tem o mérito, como muitas outras, de dar voz a esses trabalhadores, de os tratar como exemplos de luta. Porém, sem chegar a apontar dados ou medidas concretas, peca no esclarecimento sobre as ações a tomar.

7.1.2.8. Justiça

O número 19, de 1977, começa com uma sequência de duas reportagens sobre questões relacionadas com a Justiça (1,3%). A primeira regista a tomada de posse dos presidentes das comissões de revisão dos Códigos Civil, de Processo Civil, Penal, de Processo Penal e Comercial. Recolhendo uma declaração do Ministro da Justiça Almeida Santos, primeiro em *off* sobre imagens, depois em discurso direto, a reportagem sublinha a importância desta revisão, aspeto que é assinalado pela locução:

À luz da nova Constituição, a lei em Portugal adapta-se às novas fundações da sociedade portuguesa. Uma sociedade baseada na dignidade da pessoa humana e na vontade popular. Empenhada na sua transformação numa sociedade sem classes, onde não haja lugar à exploração e à opressão do Homem pelo Homem, tal como lembrou o ministro da justiça. (JCN, n.º 19, peça 1, 1977).

Entre esta primeira peça e a segunda há um habitual separador, mas o que as distingue é também o tipo de abordagem, que o recurso à música começa logo por assinalar. A segunda peça começa num tom diferente, porque o assunto também é outro:

Os meios de Comunicação Social, e a opinião pública em geral, protestaram contra as penas aplicadas aos elementos da ex-PIDE, que têm sido postos em liberdade. O Presidente da República decretou um agravamento das penas aplicadas no momento em que eram julgadas algumas das figuras mais conhecidas da sinistra polícia política. À porta do tribunal, populares, entre eles muitos antifascistas vítimas da ferocidade da PIDE, mostraram a sua insatisfação frente à brandura dos tribunais. (JCN, n.º 19, peça 2, 1977).

Sem declarações, esta breve peça utiliza as primeiras páginas dos jornais *O Diário* e *Diário Popular*, que vai alternando com imagens de uma concentração em frente ao tribunal onde decorreria o julgamento de ex-agentes da PIDE. No final da sequência de imagens, a voz *off* afirma: “PIDES, páginas trágicas que nem a história, nem o povo português poderão, de forma alguma, absolver” (JCN, n.º 19, peça 2, 1977).

7.3. Lugares: um país visto a partir de Lisboa

Um dos objetivos da investigação sobre o *Jornal Cinematográfico Nacional* consistia em descobrir que país podíamos encontrar nas suas atualidades. À medida que fomos avançando na análise das suas edições, a geografia deste jornal foi ganhando contornos mais definidos. Estes números dizem respeito aos locais representados através das imagens, onde terão decorrido os acontecimentos reportados. Para além destes, que contabilizámos, identificámos ainda diversas alusões, sobretudo no texto, a regiões e países que, pelo facto de serem mais ou menos recorrentemente mencionados, vão traduzindo a rede de relações que o País estabeleceu entre 1975 e 1977: Angola, Moçambique, Cabo-Verde, URSS, os países do Leste, Espanha, Estados Unidos da América e a Europa são também coordenadas que o JCN nos dá.

Regiões cobertas pelo <i>Jornal Cinematográfico Nacional</i>	Percentagem
Grande Lisboa (exceto concelhos inseridos na ZIRA)	65,4%
Alentejo e concelhos ZIRA	15%
Norte	7,5%
Centro	5,6%
Algarve (exceto concelhos inseridos na ZIRA)	3,7%
Açores	1,9%
Madeira	0,9%

Quadro 14: Locais representados pelas reportagens do *Jornal Cinematográfico Nacional* e respetivas percentagens.

Os dados obtidos traduzem uma clara concentração do raio de ação do *Jornal Cinematográfico Nacional* na região da grande Lisboa, do Alentejo e dos concelhos que integravam a Zona de Intervenção da Reforma Agrária, definida legalmente em 1976 a partir de um mapa que, de certa forma, já estava desenhado (Baptista, 2001). Qualquer leitura global que façamos do JCN terá de ter em conta esta perspetiva muito localizada geograficamente.

Não terá passado do plano das intenções a ideia prevista no seu documento inicial de “fomentar colectivos de reportagem, regionalmente distribuídos e organizados com base em núcleos de cinema amador, cine-clubes, centros de animação cultural, organizações de trabalhadores, grupos escolares, etc.” que promoveriam “registos cinematográficos de acontecimentos locais de interesse político ou cultural destinados ao jornal cinematográfico” (Unidade de Produção N.º 1. Instituto Português de Cinema, 1975, p. 2).

7.4. Um léxico do período pós-revolucionário: um pequeno apontamento

Ao longo dos nossos visionamentos e transcrições fomos notando, e registando, um conjunto de palavras e expressões que nos pareciam formar um léxico, se não do período em causa, porque não seria válida essa extrapolação, pelo menos do caso do *Jornal Cinematográfico Nacional*. Interessavam-nos as referências aos principais partidos políticos, expressões ideológicas, a evocação de determinados valores, a referência a setores e atores sociais. Não tivemos como preocupação a valoração destas palavras, porque não estava em causa a questão da neutralidade ou da imparcialidade, dado tratar-se de um órgão comprometido ideologicamente. Por outro lado, não deixamos de ter em conta todo o domínio do não dito¹⁴³, do que fica de fora do que se diz e do que se mostra, intencional e inadvertidamente. A nossa intenção era tão somente a de observar o recurso a esse repertório lexical. O gráfico que apresentamos adiante dispõe essas palavras e a percentagem da sua ocorrência nos textos da locução.

¹⁴³António Rodrigues (2020), que assina a folha de sala da Cinemateca sobre os números A, B, 1, 12 e 15, também aborda este aspeto.

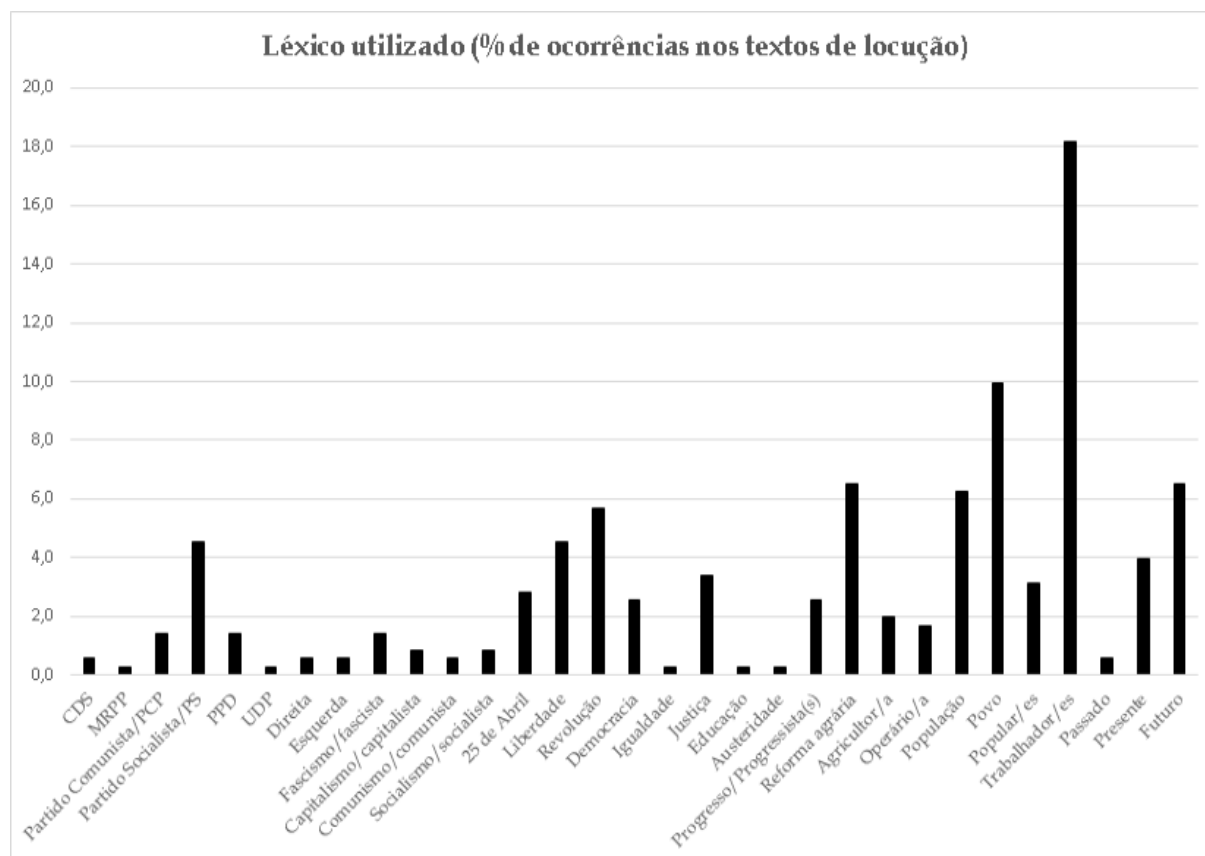


Figura 23. Gráfico ilustrativo da percentagem de palavras constantes num léxico pesquisado nos textos de locução do *Jornal Cinematográfico Nacional*.

Das palavras mais utilizadas nas locuções do *Jornal Cinematográfico Nacional*, algumas mais expectáveis, outras nem tanto, sobressai a referência aos trabalhadores, que é fácil de compreender tendo em conta, sobretudo, os objetivos programáticos delineados para este jornal.

Detemo-nos nas expressões passado, presente e futuro porque nos dizem muito sobre o seu discurso propagandístico (Charaudeau, 2013, p. 61). O *Jornal Cinematográfico Nacional* faz um corte com o passado. São praticamente inexistentes as referências diretas ao Estado Novo e mesmo as expressões fascismo e fascista são, no cômputo geral, pouco utilizadas na locução, ainda que estejam muito presentes nos cartazes e faixas erguidos pelos manifestantes, populares, povo, trabalhadores filmados. Todo esse campo mais combativo e desafiador da ordem é, aliás, o da imagem (ou, melhor, do que aparece na imagem, que parece querer escapar a qualquer enquadramento mais fechado), não é o do texto da locução. O campo da locução é sobretudo o do

compromisso, da promessa, do que “há de vir”. As imagens, os textos, as músicas e os sons do *Jornal Cinematográfico Nacional* são um registo muito parcial do período em que foi produzido, mas a promessa de um futuro melhor para o povo, essa, será sempre apelativa.

8. Conclusões, limitações e considerações finais

O primeiro contacto que tivemos com o *Jornal Cinematográfico Nacional*, a partir da sugestão do nosso orientador Vítor Reia-Baptista, foi através de um visionamento de algumas edições. Pouco sabíamos sobre o contexto da sua produção, e tanto nos faltava de enquadramento histórico, teórico e metodológico para o abordar com alguma justeza. Entre as curiosidades e observações iniciais e a formulação de questões que possam ter alguma validade do ponto de vista investigativo há sempre um caminho mais ou menos longo, que qualquer estudante ou investigador tem de fazer. O nosso caminho foi muito estendido no tempo, porque sujeito a percalços, mas algumas das perguntas que orientaram a realização deste trabalho estiveram presentes desde o início. Outras fomos aprendendo a formular, outras ainda terão ficado por fazer nesta etapa.

A primeira pergunta, ou ordem de perguntas, foi sobre a natureza mediática do *Jornal Cinematográfico Nacional*. Que jornal de atualidades era este? Antes mesmo de podermos caracterizar e contextualizar devidamente o nosso objeto de estudo havia que desenvolver conhecimento e uma perspetiva suficientemente ampla e aprofundada sobre as atualidades cinematográficas enquanto género mediático e forma fílmica. A pesquisa bibliográfica levada a cabo deu-nos oportunidade de contactar com investigação desenvolvida em variados contextos históricos e geográficos, e de conhecer estudos sobre diversos aspetos e casos de produção e exibição.

O percurso histórico que fizemos pela primeira metade do século XX, um caminho possível entre tantos outros, permitiu-nos compreender o papel que a exibição de

filmes de atualidades desempenhou no desenvolvimento e expansão da indústria cinematográfica, uma indústria que desde logo cresceu transnacional, e também entender as diferentes estratégias em que a produção de jornais cinematográficos se inscreveu. Permitiu-nos observar como aqueles programas exibidos antes dos filmes foram produto dianteiro na afirmação das grandes companhias cinematográficas internacionais, mas também para pequenas empresas locais sujeitas a forte concorrência, como foram instrumento de propaganda, ou distração, em contexto de guerra, e como, depois dessa guerra, afastando-se do seu registo lúdico, participaram na exposição das atrocidades cometidas, como constituíram instrumentos de exercício do poder em diferentes regimes políticos. E como entusiasmaram, entretiveram e informaram o público e, com isso, ajudaram a criar apetência, e competências, para o consumo de informação audiovisual.

Concordamos com os investigadores que referem nos seus trabalhos que o cinema de atualidades ainda não está suficientemente estudado. É que cada contexto, cada novo caso recuperado, trazido à luz, proporciona novas abordagens. Vai possibilitando, por exemplo, novas análises e perspetivas comparativas. A revisão de literatura permitiu-nos, portanto, tirar duas conclusões essenciais: primeiro, que a história das atualidades já tem um tratamento suficientemente sólido, desde a crítica da época à investigação que continua a ser produzida, que permita configurar um campo de estudos autónomo e legítimo, e não apenas um rodapé na história e teoria do cinema; segundo, que os jornais e revistas cinematográficos são uma fonte atual de análise e reflexão, quer sobre os períodos históricos em que foram produzidos e exibidos, quer sobre o próprio cinema, na sua condição artística, de meio de expressão, de veículo de comunicação, educação e, até, transformação. E aqui reside um outro ponto chave na consideração do nosso objeto de estudo.

Para compreender que jornal de atualidades foi o JCN, havia que contextualizá-lo no seu tempo, reconstituir a sua génese, compreender como era produzido e exibido, e essa tarefa não foi fácil de empreender. Se, por um lado, quando encetámos a nossa investigação, nem todas as edições estavam disponíveis para visionamento no ANIM,

por outro eram poucas as fontes que tínhamos ao nosso dispor. E mesmo as primeiras fontes diretas com que contámos tinham recordações e faziam leituras divergentes dos tempos do JCN.

As pesquisas levadas a cabo na Cinemateca e no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Lisboa, foram permitindo circunscrever alguns aspetos relacionados com a sua caracterização enquanto órgão de comunicação e, desta forma, dar resposta a algumas das perguntas de partida. As empresas dedicadas à produção regular de atualidades ainda eram consideradas, nos anos que se seguiram ao 25 de Abril, no conjunto dos meios de comunicação portugueses. De resto, como observámos, não só o quadro legal da comunicação social previa publicações de carácter doutrinário como naquele contexto os media portugueses estiveram, de um modo geral, ao serviço da Revolução. Ainda assim, o *Jornal Cinematográfico Nacional* tinha um estatuto muito próprio.

Entre o resultado das pesquisas efetuadas está o regulamento do *Jornal Cinematográfico Nacional* (1975), um documento que nos forneceu e permitiu cruzar informações cruciais, tais como a afirmação do seu âmbito: “um instrumento de intervenção política e de educação de massas” que “para além do registo da atualidade” visava “reflectir uma perspetiva crítica sobre o real, com relevância não só para os problemas nacionais, mas também para os países do terceiro mundo e do mundo socialista”; a sua periodicidade, a sua estrutura e formas previstas de financiamento. Com as fontes documentais e os relatos que recolhemos pudemos desenhar uma linha temporal, desde a ocupação dos Estúdios Perdigão Queiroga, em abril de 1975, à formalização do projeto do JCN, a 1 de agosto do mesmo ano, e à exibição das primeiras reportagens. Esses relatos, tão distintos entre si, na forma e na leitura que fazem dos acontecimentos, constituem importantes testemunhos do período, e ilustram bem as distintas memórias que a Revolução deixou.

A especificidade do *Jornal Cinematográfico Nacional*, aquilo que ele foi num contexto de grande transformação, é, evidentemente, fruto de um conjunto de fatores. A urgência de fazer do cinema um instrumento de educação e consciencialização popular, a

urgência de tomar um velho meio de comunicação para lhe dar novos temas, a premência de acompanhar a atualidade político-partidária e as iniciativas sindicais, as manifestações, as ações, as reuniões para as divulgar, e manter um ritmo de produção que fosse do interesse de fontes de financiamento, todas estas demandas acabaram por impedir este jornal de construir um olhar mais reflexivo, e autorreflexivo, sobre o período que estava a testemunhar. Por outro lado, a sua existência, no seio do Instituto Português de Cinema, enquanto Unidade de Produção, um modelo muito contestado, quer entre os próprios profissionais da produção cinematográfica, quer pelo Governo, acabou por ditar a sua extinção, pouco tempo depois do modelo que tinha como matriz.

A agenda do *Jornal Cinematográfico Nacional* foi muito circunscrita geográfica, cultural e programaticamente, ditada pelas suas intenções, estratégias, procura por parcerias. De um ponto de vista, foi única, irrepetível, de outro, intemporal. Não nos deu um país e um povo, ou deu-nos, mas enquanto “entidade por certo real mas também mítica”, como referia Augusto M. Seabra (2014), categoria tão presente no cinema militante do pós-25 de Abril. Nesse sentido, o tão mencionado povo foi mais figurante do que protagonista. O que o conjunto temático apresentado e o seu léxico nos mostram são sobretudo homens e mulheres trabalhadores, sindicalizados, na luta por direitos laborais, por justiça social, na sua conquista de um espaço público que até então lhes era vedado, num momento em que essa luta tinha expressão popular e estava na ordem do dia. Era preciso reconstruir e havia força de vontade e urgência de o fazer. As edições do JCN revelam-nos um discurso propagandístico muito interpelador, tanto na voz *off* como, por vezes, no próprio plano da imagem (Casetti & Chio, 1994, p. 249), orientado para a promessa do que há de vir. Mas, naquilo que tem de única e conjuntural, a sua agenda não deixou de ser, afinal, construída sobre negociações e rituais estratégicos (Tuchman, 1978), na expectativa de corresponder a diversos interesses, nomeadamente o de chegar a um público, como é a agenda mediática.

Uma das ideias contidas no documento inicial do *Jornal Cinematográfico Nacional* (1975) era a de constituir este jornal como um registo cinematográfico de acontecimentos políticos e culturais relevantes. O que fica da sua produção é precisamente esse registo que fez do seu contexto histórico, que deve sempre ser visto à luz da sua conjuntura. Assim entendido, este jornal é um elemento relevante no património audiovisual português e um interessante caso de produção de atualidades a nível internacional.

Quanto ao seu circuito de exibição, tratou-se da questão de partida mais difícil de responder e uma das limitações que se poderão apontar a este estudo. A investigação levada a cabo possibilitou-nos uma contextualização mais adequada da distribuidora que asseguraria essa sua exibição, mas ficam por determinar os locais onde as edições do JCN foram mostradas e as plateias que a elas assistiram. Em nossa defesa, talvez possamos assinalar que ainda é diferente, nos dias de hoje, fazer investigação longe dos grandes centros, onde se concentram os arquivos e os maiores recursos.

Quando encetámos a nossa investigação, a digitalização do NO-DO e sua disponibilização pública através de uma plataforma desenvolvida a partir de uma parceria entre a Fimoteca Española e a RTVE eram, para nós, uma referência, e ainda são. Um pouco por todo o mundo, as atualidades cinematográficas estão hoje mais disponíveis, através dos arquivos fílmicos físicos e online. E embora na sua forma mais convencional sejam um género desaparecido, continuam a ser usadas como forma fílmica para explorar e problematizar o tratamento de acontecimentos atuais como alternativa aos meios dominantes.

Em Portugal, a divulgação de jornais e revistas de atualidades é bem mais recente, mas passos largos têm sido dados nos últimos anos, como vimos neste trabalho, com a publicação de um DVD com todas as edições disponíveis do *Jornal Português*, e a disponibilização online de parte da coleção da revista *Imagens de Portugal*. Desde 2020, a Cinemateca Portuguesa- Museu do Cinema tem uma parceria com a RTP Memória para divulgar o seu património cinematográfico. Talvez em breve as edições do *Jornal Cinematográfico Nacional* possam aí ser disponibilizadas no seu conjunto, que é, quanto a nós, a forma mais adequada de apresentar estes recursos. No final deste estudo,

cremos que estamos em condições de recomendar isso mesmo, que as edições do *Jornal Cinematográfico Nacional* sejam dispostas na sua integralidade, devidamente contextualizadas e acompanhadas de toda a informação complementar que esteja disponível (à falta de documentos como fichas de produção, que não existem, ou não localizámos, até à data, outros documentos de referência como aqueles que resultam deste trabalho e que a continuação da investigação, esperamos, permitirá reunir), e não através de cliques isolados. Quando sublinhamos a necessidade de contextualização não o fazemos no sentido de impor qualquer tipo de leitura sobre as imagens e os sons, nem de impedir que se difundam livremente, mas tão-só de garantir que esse contexto está lá, existe, para sempre que for necessário regressar a ele.

As atualidades são “lugares de memória” (Nora, 2012) (Tranche & Sánchez-Biosca, 2006) que circulam, ganham vida própria, fazem justiça ao seu registo clássico de infoentretenimento. Reconhecer o seu valor é, pois, uma questão de literacia mediática, que importa trabalhar em dois planos: por um lado, fomentando a sua divulgação e garantindo que as plataformas que as tornam acessíveis proporcionam formas de as apresentar para além do seu mero estatuto de documento histórico, uma conceção superada cientificamente, mas que pode não ser assim perspetivada pelo público em geral, por outro, incluindo-as na história dos media, como preconiza Mckernan (2017), e nos currículos de literacia mediática, onde raramente são consideradas. No fundo, sustentamos que a redescoberta dos jornais cinematográficos, em Portugal, e não só, constitui em si um fator de literacia dos media, precisamente porque reafirma o pressuposto de que a recuperação da memória audiovisual é um dos pilares da literacia mediática (Reia-Baptista, 2010) e porque contribui para o reconhecimento da importância da análise crítica dos discursos mediáticos nos seus contextos enquanto fontes de quadros de leitura das sociedades, da sua história, e dos projetos ideológicos, políticos e sociais construídos também através deles.

Conclusiones, limitaciones y consideraciones finales

El primer contacto que tuvimos con el *Jornal Cinematográfico Nacional*, por sugerencia de Vítor Reia-Baptista, uno de los directores de este trabajo, consistió en el visionado de algunas ediciones. Sabíamos poco sobre el contexto de su producción y todavía nos faltaba avanzar en el marco histórico, teórico y metodológico necesario para abordarlo con alguna justicia. Entre las observaciones iniciales y la formulación de cuestiones que sean válidas para la investigación hay siempre un camino más o menos largo, que todo estudiante o investigador debe recorrer. El nuestro fue un camino dilatado en el tiempo, interrumpido varias veces por las circunstancias, sin embargo, algunas preguntas estuvieron siempre presentes desde el inicio. Otras fuimos aprendiendo a formularlas y alguna otra se nos habrá quedado en el tintero.

Nuestro punto de partida se refiere a la naturaleza mediática del JCN. ¿Qué tipo de noticiario fue? Antes de poder describir y contextualizar debidamente nuestro objeto de estudio debíamos desarrollar nuestro conocimiento de modo a alcanzar una perspectiva amplia y profunda sobre las actualidades cinematográficas en cuanto género cinematográfico y forma fílmica. La búsqueda bibliográfica nos permitió observar la investigación desarrollada en varios contextos históricos y geográficos, y conocer estudios sobre diferentes casos producción y exhibición.

Nuestro recorrido histórico por la primera mitad del siglo XX, un camino entre otros posibles, nos sirvió para comprender el papel desempeñado por las actualidades en la evolución y expansión de la industria cinematográfica, una industria que desde sus comienzos creció de forma transnacional, a la vez que nos permitió entender las diferentes estrategias de producción de noticiarios. Los programas exhibidos antes de los filmes fueron un producto pionero para la afirmación de las grandes compañías

cinematográficas internacionales, pero también para las pequeñas empresas locales sujetas a una fuerte competición. Funcionaron como instrumentos de propaganda, o distracción, en el contexto de la guerra, tras la cual se apartaron de su registro lúdico para participar en la exposición de las atrocidades cometidas, constituyendo instrumentos de ejercicio de poder en diferentes regímenes políticos. Y por último, entusiasmaron, entretuvieron e informaron al público, ayudando con ello a crear gustos, y competencias, para el consumo de la información audiovisual.

Estamos de acuerdo con los investigadores que refieren que el cine de actualidades todavía no ha sido suficientemente estudiado. Por ello, cada contexto, cada nuevo caso que es recuperado, proporciona nuevas perspectivas, posibilitando nuevos análisis o puntos de vista comparativos. Así, la revisión de la literatura nos permitió llegar a dos conclusiones esenciales: en primer lugar, la historia de las actualidades goza de un tratamiento suficientemente sólido, presente tanto en la crítica de su época como en la investigación que se sigue produciendo, lo que permite afirmarla como un campo de estudios autónomo y legítimo, y no apenas un apostilla en la historia y la teoría del cine; en segundo lugar, los noticiarios y revistas cinematográficos son una fuente actual para el análisis o la reflexión sobre el propio cine, ya sea, en su condición artística, de medio de expresión, ya sea, en su condición de vehículo de comunicación, educación y hasta de transformación. Y es en esto último donde reside otro punto clave de nuestro objeto de estudio.

Para comprender qué tipo de noticiario fue, había que contextualizarlo en su tiempo, reconstituir su génesis, comprender cómo era producido y exhibido, una tarea que no fue fácil de emprender. Si, por un lado, cuando iniciamos nuestra investigación, no todas sus ediciones se encontraban disponibles para el visionado en el ANIM, por otro, eran pocas las fuentes de las que disponíamos. Además de que las primeras fuentes directas con las que contamos tenían diferentes recuerdos y hacían una lectura divergente de los tiempos del JCN.

La investigación llevada a cabo en la Cinemateca y en el Archivo Nacional de la Torre do Tombo, en Lisboa, nos permitió circunscribir algunos aspectos relacionados con la caracterización del noticiario como órgano de comunicación, y de esta forma responder a algunas de nuestras cuestiones. Las empresas dedicadas a la producción de actualidades eran consideradas en los años posteriores al 25 de Abril, dentro del conjunto de los medios de comunicación portugueses. Como observamos, no solo el marco legal de la comunicación social preveía publicaciones de carácter doctrinario, sino que también los medios portugueses, en general, estaban al servicio de la Revolución. Aún así, el *Jornal Cinematográfico Nacional* tuvo un estatuto propio.

Entre otros documentos, encontramos el reglamento del JCN, un documento que nos revela informaciones cruciales, tales como la afirmación de sus objetivos, ya que lo describe como “un instrumento de intervención política y de educación de las masas” que “además del registro de la actualidad” pretendía “reflejar una perspectiva crítica sobre lo real, dando relevancia no solo a los problemas nacionales, sino también a los de los países del tercer mundo y del mundo socialista”. Además este documento ofrece información sobre su periodicidad, su estructura y las formas previstas de financiación. Mediante las fuentes documentales y los relatos recogidos pudimos diseñar una línea temporal, que va desde la ocupación de los Estudios Perdigão Queiroga, en abril de 1975, hasta la formalización del proyecto del JCN, en agosto de ese mismo año, y la exhibición de los primeros reportajes. Dichos relatos, tan distintos entre sí, en la forma y lectura que hacen de los acontecimientos, constituyen importantes testimonios del período, a la vez que ilustran bien las distintas memorias sobre la Revolución.

La especificidad del JCN es decir, aquello que lo distinguió en un contexto de gran transformación, es fruto de un conjunto de factores. La urgencia de transformar el cine en un instrumento para la educación y la concienciación popular, la premura en llenar un viejo medio de comunicación con nuevos temas, la presión para acompañar la actualidad política de los partidos y sindicatos, las manifestaciones, las acciones, las reuniones que era forzoso divulgar, manteniendo al mismo tiempo un ritmo de

producción compatible con las fuentes de financiación, fueron demandas que acabaron por impedir que el noticiario construyese una mirada más reflexiva del período del cual estaba siendo testigo. Por otro lado, su existencia, en el seno del Instituto Portugués de Cine, como Unidad de Producción, un modelo bastante criticado tanto por parte de los propios profesionales como por parte del Gobierno, acabó por significar su extinción poco tiempo después de ese modelo que había sido su germen.

La agenda del JCN fue muy limitada geográfica, cultural y programáticamente, siguiendo los dictados de sus intenciones, estrategias y también de la búsqueda de financiación mediante colaboraciones con otras entidades. Por un lado, fue única e irrepetible, por otro, intemporal. No nos ofreció un país y un pueblo, o si lo hizo, fue representándolo como “entidad ciertamente real, pero también mítica”, como refiere Augusto M. Seabra (2014), categoría tan presente en el cine militante del pos 25 de Abril. En este sentido, el tan mencionado pueblo fue más figurante que protagonista. Lo que el conjunto temático y su léxico nos muestran son sobre todo hombres y mujeres trabajadores, sindicalizados, en su lucha por los derechos laborales, por la justicia social, o por la conquista de un espacio público que hasta entonces había estado vedado, en un momento en el que esa lucha tenía expresión popular y estaba a la orden del día. Era necesario reconstruir el país y había fuerza de voluntad y urgencia para hacerlo. Las ediciones del JCN nos revelan un discurso propagandístico interpelante, hecho tanto a través de la voz en *off* como mediante los propios planos de la imagen (Casetti & Chio, 1994, p. 249), dirigido hacia la promesa del futuro que estaría por venir. Pese a aquello que la caracteriza como única y fruto de las circunstancias, su agenda no dejó de ser construida sobre la base de negociaciones y rituales estratégicos (Tuchman, 1978), bajo la expectativa de responder a diversos intereses, en concreto, el de llegar al público, tal como es característico en toda agenda mediática.

Una de las ideas contenidas en el documento inicial del *Jornal Cinematográfico Nacional* (1975) era la de encararlo como un registro cinematográfico de acontecimientos políticos y culturales relevantes. Lo que resta de su producción es precisamente ese

registro que hizo de su contexto histórico, que debe ser siempre visto a la luz de su coyuntura. Considerándolo así, este noticiario es un elemento relevante del patrimonio audiovisual portugués y, a nivel internacional, un interesante caso de producción de actualidades.

En cuanto a su circuito de exhibición, esta es una de las cuestiones más difíciles de responder y una de las limitaciones que podemos apuntar en nuestro estudio. La investigación llevada a cabo nos permitió una contextualización más adecuada de la distribuidora encargada de su exhibición, sin embargo, nos faltó determinar los lugares donde se mostraron las ediciones del JCN y el tipo de público que las vio. En nuestra defensa, tal vez podamos señalar que todavía sigue constituyendo un obstáculo en la actualidad realizar investigación en la periferia, lejos de los grandes centros en los que se concentran los archivos y principales recursos.

Al inicio de nuestra investigación, la digitalización de NO-DO y su divulgación pública a través de una plataforma desarrollada en conjunto entre Filmoteca Española y RTVE eran una referencia para nosotros y todavía siguen siéndolo. Un poco por todo el mundo, las actualidades cinematográficas van estando disponibles en los archivos físicos y en línea. Y aunque su forma más convencional es la de un género extinto, continúan siendo usadas como una forma fílmica para explorar y cuestionar el tratamiento de acontecimientos actuales como alternativa a los medios dominantes.

En Portugal, la divulgación de noticiarios y revistas de actualidades es bastante más reciente, aunque se han dado importantes pasos en los últimos años, como la edición en DVD de todos los números disponibles del *Jornal Português*, y la divulgación en línea de parte de la colección de la revista *Imagens de Portugal*. Además, desde 2020, la Cinemateca Portuguesa-Museo del Cine mantiene una colaboración con el canal RTP Memoria para la divulgación del patrimonio cinematográfico, emitiendo no pocas veces actualidades portuguesas. Tal vez, en breve, las ediciones del *Jornal Cinematográfico Nacional* puedan estar accesibles en su conjunto. Al final de este estudio, creemos que estamos en condiciones de recomendar que sus ediciones se divulguen en su integridad, debidamente contextualizadas y acompañadas de toda la

información complementaria que esté disponible (a falta de documentos como fichas de producción, que no existen o no hemos localizado hasta la fecha, otros documentos de referencia como los que resultan de este trabajo o los que nuestra investigación futura nos permita reunir), y no como clips aislados. Cuando subrayamos esta necesidad de contextualizar no lo hacemos en el sentido de imponer una lectura de las imágenes y sonidos, ni de impedir que se difundan libremente, sino en el de garantizar que ese contexto esté disponible para poder consultarlo siempre que se quiera.

Las actualidades son “lugares de memoria” (Nora, 2012; Tranche & Sánchez-Biosca, 2006) que circulan, ganan vida propia, manteniendo su clásico registro dentro del infoentretenimiento. Reconocer su valor es una cuestión de literacia mediática que es necesario trabajar en dos planos: por un lado, fomentando su divulgación y garantizando que las plataformas lo hacen presentándolas mediante formas que vayan más allá de su mero estatuto de documento histórico, un concepto superado científicamente, pero que tal vez no sea tan evidente para el público en general; por otro, incluyéndolas en la historia de los medios de comunicación, tal como propone Mckernan (2017), y en los currículos de literacia mediática, donde raramente son consideradas. En el fondo, sostenemos que el redescubrimiento de los noticiarios cinematográficos constituye en sí un factor para la literacia de los medios, precisamente porque reafirma el presupuesto de que la recuperación de la memoria audiovisual es uno de los pilares de la literacia mediática (Reia-Baptista, 2010), y porque contribuye para el reconocimiento de la importancia del análisis crítico de los discursos mediáticos en sus contextos, considerándolos como fuentes para la lectura e interpretación de las sociedades, de su historia, y de sus proyectos ideológicos, políticos y sociales, contruidos también a través de esos mismos discursos.

Conclusions, limitations and final considerations

The first contact we had with the *Jornal Cinematográfico Nacional*, from the suggestion of our advisor Vítor Reia-Baptista, was through a viewing of some editions. We knew little about the context of its production, and so much was lacking in the historical, theoretical and methodological framework to approach it with some accuracy. Between the curiosities and initial observations and the formulation of questions that may have some validity from the investigative point of view, there is always a more or less long path that any student or researcher has to take. Our path has been extended in time, because it was subject to mishaps, but some of the questions that guided this work were present from the beginning. Others we have learned to formulate, others will have remained to be done at this stage.

The first question, or order of questions, was about the media nature of the *Jornal Cinematográfico Nacional*. What kind of newsreel was this? Even before we could properly characterize and contextualize our object of study it was necessary to develop knowledge and a sufficiently broad and in-depth perspective on newsreels as media and film form. The bibliographic research carried out gave us the opportunity to contact with research developed in various historical and geographical contexts, and to know studies on several aspects and cases of production and exhibition.

The historical journey we made through the first half of the 20th century, a possible path among so many others, allowed us to understand the role that the exhibition of news films played in the development and expansion of the film industry, an industry that soon grew transnational, and also to understand the different strategies in which the production of cinematographic newsreels was enrolled. It allowed us to observe how those programs exhibited before the films were a leading product in the affirmation of the big international film companies, but also for small local companies under strong competition, how they were an instrument of propaganda, or distraction, in the context of war, and how, after that war,

distancing themselves from their ludic nature, they contributed to the exhibition of the atrocities committed, how they were instruments for the exercise of power in different political regimes. And how they enthused, entertained and informed the public, and thereby helped to create willingness, and skills, for the consumption of audiovisual information.

We agree with the researchers who state in their work that the news films are not yet sufficiently studied. It is that each context, each new case recovered, brought to light, provides new approaches. It makes possible, for example, new analyses and comparative perspectives. The literature review allowed us, therefore, to reach two essential conclusions: first, that the history of newsreels already has a sufficiently solid treatment, from the critique of the period to the research that continues to be developed, which allows us to configure an autonomous and legitimate field of studies, and not only a footnote in the history and theory of cinema; second, that newsreels and screen magazines are a current source of analysis and reflection, both on the historical periods in which they were produced and exhibited, and on cinema itself, in its artistic condition, as a means of expression, as a vehicle of communication, education and even transformation. And here lies another key point in the consideration of our object of study.

In order to understand what newsreel JCN was, we had to contextualize it in its time, reconstruct its genesis, understand how it was produced and exhibited, and this task was not easy to undertake. If, on the one hand, when we started our research, not all editions were available for viewing in ANIM, on the other hand we had few sources at our disposal. And even the first direct sources we counted on had memories and readings that diverged from the days of JCN.

The research carried out at the Cinemateca and at the National Archives of Torre do Tombo, in Lisbon, made it possible to circumscribe some aspects related to its characterization as a media outlet and, in this way, to answer some of the starting questions. In the years following the 25th of April, the companies involved in the regular production of news were still considered in the Portuguese media. Moreover, as we observed, not only did the legal framework of the media provide for publications of a doctrinal nature, but also in that context the Portuguese media were, in general, at the service of the Revolution. Even so, the *Jornal Cinematográfico Nacional* had its own status.

Among the results of the researches carried out is the regulation of the *Jornal Cinematográfico Nacional* (1975), a document that has provided and enabled us to cross crucial information, such as the affirmation of its scope: "an instrument of political intervention and mass education" that "beyond the register of actuality" aimed at "reflecting a critical perspective on reality, with relevance not only to national problems, but also to countries of the third world and the socialist world"; its periodicity, its structure and expected forms of financing. With the documentary sources and reports we gathered we were able to draw a timeline, from the occupation of Perdigoão Queiroga Studios, in April 1975, to the formalization of the JCN project, on August 1st of the same year, and the exhibition of the first reportages. These narratives, so distinct from each other in their form and reading of the events, are important evidence of the period, and illustrate well the diverse memories of the Revolution.

The specific nature of the *Jornal Cinematográfico Nacional*, what it was in a context of great transformation, is, of course, the result of a number of factors. The urgency of turning cinema into an instrument of popular education and awareness, the urgency of taking an old means of communication to give it new themes, the urgency of following the current political party and union initiatives, the demonstrations, the actions, the meetings to spread them, and maintaining a production rhythm that was in the interest of funding sources, all these demands ended up preventing this journal from building a more reflective, self-reflexive look at the period it was witnessing. On the other hand, its existence, within the Portuguese Film Institute, as a Production Unit, a much questioned model, both among film production professionals themselves and by the Government, ended up dictating its extinction, shortly after the model it had as its matrix.

The agenda of the *Jornal Cinematográfico Nacional* was very circumscribed geographically, culturally and programmatically, dictated by its intentions, strategies, seeks for partnerships. From one point of view, it was unique, unrepeatable, from another, timeless. It did not give us a country and its people, or gave us, but as "an entity that is certain to be real but also mythical", as Augusto M. Seabra (2014) stated, a category so present in the militant cinema of the post 25th of April. In this regard, the so mentioned people were more figurative than protagonist. What the presented thematic set and its lexicon do offer us are workers' men and women, unionized, in the struggle for labour rights, for social justice, in their conquest of a public space that until then was forbidden to them, at a time when this struggle had popular expression, was on the agenda. It was necessary to rebuild the country, and there was strength of will and

urgency to do so. The editions of JCN reveal a very challenging propagandistic speech, both in the voice off and sometimes in the image itself (Casetti & Chio, 1994, p. 249), oriented towards the promise of what is to come. But in what was unique and conjunctural, his agenda was after all built on negotiations and strategic rituals (Tuchman, 1978), in the expectation of corresponding to various interests, namely that of reaching an audience, as is the media agenda.

One of the ideas included in the original document of the *Jornal Cinematográfico Nacional* (1975), was to establish this journal as a cinematographic record of relevant political and cultural events. What remains of its production is precisely the record it made of its historical context, which should always be seen in the light of its conjuncture. Thus understood, this journal is a relevant piece in the Portuguese audiovisual heritage and an interesting case news film production at an international level.

As for its exhibition circuit, it was the most difficult starting question to answer and one of the constraints that could be pointed out to this study. The conducted research allowed us a more adequate contextualization of the distributor that would ensure its exhibition, but it remains to determine, even though we have indicated some possibilities, the places where the JCN editions were shown and the audiences that attended them. In our defense, perhaps we can point out that it is still different today to do research far from the big centers, where the archives and the greatest resources are gathered.

When we first started our research, the digitalization of NO-DO and its public availability through a platform developed from a partnership between Filmoteca Española and RTVE were, and still are, a reference for us. All over the world, news films are more available today, through physical and online film archives. And although in their most conventional form they are a missing genre, they continue to be used to explore and problematize the treatment of current events as an alternative to the dominant media.

In Portugal, the diffusion of newspapers and magazines is much more recent, but major steps have been taken in recent years, as we have seen in this work, with the publication of a DVD with all available editions of the Portuguese newsreel, and the online availability of part of the collection of the Portuguese magazine *Imagens de Portugal*. Since 2020, the Cinemateca Portuguesa- Museu do Cinema has a partnership with RTP Memória to divulge its

cinematographic heritage. Maybe soon the editions of the *Jornal Cinematográfico Nacional* may be available there in their entirety, which is, in our opinion, the most suitable way to present these resources. At the end of this study, we believe that we are in a position to recommend that the editions of the *Jornal Cinematográfico Nacional* be arranged in their completeness, duly contextualized and accompanied by all the available complementary information (in the absence of documents such as production sheets, which do not exist, or we have not located, until now, other reference documents such as those resulting from this work and which the continuation of the research, we hope, will allow to gather), and not through isolated clips. When we stress the need for contextualisation, we do not do so in order to impose any kind of reading on images and sounds, nor to prevent them from spreading freely, but only to ensure that this context is there, it exists, whenever it is necessary to return to it.

The newsreels may be seen as "places of memory" (Nora, 2012; Tranche & Sánchez-Biosca, 2006) that circulate, gain a life of their own, do justice to their classic record of infotainment. Acknowledging their value is therefore a matter of media literacy, which must be worked on at two levels: on the one hand, by fostering their dissemination and ensuring that the platforms that make them accessible provide ways of presenting them beyond their mere status of historical document, a concept that has been scientifically surpassed, but which may not be viewed as such by the general public, while on the other hand, including them in the media history, as advocated by McKernan (2017), and in media literacy curricula, in which they are rarely considered. Basically, we maintain that the rediscovery of film newsreels, in Portugal and abroad, is in itself a factor of media literacy, specifically because it reasserts the assumption that the recovery of audiovisual memory is one of the cornerstones of media literacy (Reia-Baptista, 2010) and because it contributes to the recognition of the importance of media discourses critical analysis in their contexts as sources of frameworks for reading societies, their history, and the ideological, political and social projects also developed through them.

Bibliografia

Álvarez, S. (Realizador). (1965). *Now!* [Filme].

Álvarez, S. (Realizador). (1975). *El milagro de la tierra morena* [Filme].

A Capital. (22 de setembro de 1975). Instituto Português de Cinema revela programa de actividade. p. 17. Coleção Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

Academy of Motion Picture Arts and Sciences. (s.d.). *Experience over eight decades of the oscars from 1927 to 2020*. Obtido de Oscars:
<https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/1947>

Albera, F. (2019). A revolução permanente de Dziga Vertov. *Crítica Marxista* – 48, 19-75.

Aldgate, A. (1975). *Use of film as a historical source: British newsreels and the Spanish Civil War*. Tese de doutoramento, Universidade de Edimburgo, Escócia.

Althusser, L. (1980). *Ideologia e aparelhos ideológicos do estado* (3.^a ed.). Lisboa: Editorial Presença.

Altman, R. (2012). *Film/Genre*. London: British Film Institute.

Alves, V. M. (2013). O SNI e os ranchos folclóricos. Em S. E.-S. Castelo-Branco, & J. F. Branco (Eds.), *Vozes do povo: A folclorização em Portugal* (pp. 190-206). Etnográfica Press.

Aranda, R. J. (2016). El cine militante y el documental político em Italia. El caso de Marco Bellocchio como ejemplo de una evolución. *L'Atalante*, 22, 67-76.
Obtido de:
<http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=338>

Arquivo Histórico da Presidência da República. (s.d.). Obtido de Visita a Portugal do Presidente da República Socialista Federativa da Jugoslávia, Marechal Josip Broz Tito, de 17 a 20 de outubro de 1977:
<http://arquivo.presidencia.pt/details?id=22300>

Associação 25 de Abril. (s.d.). *Movimentações do dia 25 de Arbil*. Obtido de
<https://a25abril.pt/base-de-dados-historicos/o-dia-d/>

- Associated Press. (s.d.). *British Movietone*. Obtido de Youtube:
<https://www.youtube.com/c/britishmovietone>
- Aubert, M. (1996). News before newsreel. Em R. Smither, & W. Klaue (Eds.), *Newsreels in Film Archives: a survey based on the FIAF* (pp. 22-25). Trowbridge, England: Flicks Books/ Associated University Presses.
- Aumont, J., & Marie, M. (2003). *Dicionário teórico e crítico de cinema*. São Paulo: Papirus Editora.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., & Vernet, M. (2002). *A estética do filme* (2.^a ed.). São Paulo: Papirus Editora.
- Austin, J. (1975). *How to do things with words* (2.^a ed.). Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Austrian Film Museum. (s.d.). *Collection*. Obtido de Collection Dziga Vertov:
<https://vertov.filmuseum.at/en/collection>
- Austrian Film Museum. (s.d.). *Kino-Pravda. Online edition*. Obtido de Collection Dziga Vertov: https://vertov.filmuseum.at/en/film_online/kino-pravda
- Baechlin, P., & Muller-Strauss, M. (1952). *Newsreels across the World*. Paris: Unesco. Obtido de <http://unesdoc.unesco.org/images/0003/000301/030104eo.pdf>
- Bakhtin, M. (2002). *Speech genres & other essays*. Austin: University of Texas Press.
- Balsa, H. (29 de outubro de 1990). *Espólio de Baptista Rosa na RTP*. Obtido de RTP Arquivos: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/espolio-de-baptista-rosa-na-rtp/>
- Baptista, C. (2019). A invenção da televisão revolucionária – a RTP durante o PREC (1974-1975). *Media & Jornalismo*, 19(35), 237-247.
https://doi.org/10.14195/2183-5462_35_16
- Baptista, F. O. (2001). O 25 de abril, a sociedade rural e a questão da terra. Em J. M. Brandão de Brito (Coord.), *O País em Revolução* (pp. 133-207). Lisboa: Editorial Notícias.
- Baptista, T. (2009). Nacionalmente correcto: a invenção do cinema português. *Estudos do Século XX*, 9, 305-323. http://dx.doi.org/10.14195/1647-8622_9_17
- Barnow, E. (1993). *Documentary: a history of the non-fiction film* (2.^a ed.). Oxford: Oxford University Press.

- Barreto, A. (1983). O Estado e a Reforma Agrária: 1974-76. *Análise Social*, XIX, 513-575. Obtido de:
<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223464336F2pRT5yd7Zi76KD6.pdf>
- Bazalgette, C. (2010). El apagón analógico: el British Film Institute y la educación en los tres últimos decenios. *Comunicar*, 35(8), 15-24.
<https://doi.org/10.3916/C35-2010-02-01>
- Bazin, A. (1993). *O que é o cinema?* Lisboa: Livros Horizonte.
- BBC. (5 de julho de 2004). *History of the BBC*. Obtido de BBC Television News and Newsreel: <https://www.bbc.com/historyofthebbc/anniversaries/july/bbc-television-news-and-newsreel>
- BBC. (s.d.). *History of the BBC*. Obtido de 1940s. The BBC at War and beyond: <https://www.bbc.com/historyofthebbc/timelines/1940s>
- Belgavox. (outubro de 2019). *Belgavox : le monde vu par les Belges*. Obtido de Belgavox: <http://www.belgavox.net/2019/10/23/belgavox-le-monde-vu-pas-les-belges/>
- Belinchón, G. (3 de novembro de 2015). *El No-Do salta al siglo XXI*. Obtido de El País: https://elpais.com/cultura/2015/11/02/actualidad/1446484900_126000.html
- Benjamin, W. (1992 [1936-39]). *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Benveniste, É. (1966). *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard.
- Benveniste, É. (1970). L'appareil formel de l'énonciation. *Langages*, 17, 12-18.
- Berger, A. A. (1992). *Popular culture genres: theories and texts*. Thousand Oaks, California: SAGE.
- Berger, A. A. (2014). *Media and communication research methods. An introduction to qualitative and quantitative approaches* (3.ª ed.). Thousand Oaks, California: SAGE.
- Bessi, M. (1997). Les fonds des Actualités Françaises à l' I.N.A. *Les Cahiers de la Cinémathèque*, 65-70.
- Blanco, A. M. (2019). *Jess Franco: de los márgenes al cine de autor. Análisis del relato cinematográfico*. Tese de doutoramento, Universidad Complutense de Madrid.

- Bordalo e Sá, S. (2013). *Triunfos e contradições da contade. Para uma releitura de Lopes Ribeiro e Leitão de Barros no contexto do cinema de propaganda*. Tese de doutoramento, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Lisboa.
- Bourdieu, P. (1989). *O poder simbólico*. Lisboa: Difel.
- Braga, R. (2005a). *Propaganda e representação de um país nas margens da guerra: o Jornal Português (1938-1951)*. Dissertação de mestrado, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Porto.
- Braga, R. (2005b). O Jornal Português (1938-1951): veículo de propaganda cinematográfica de um país nas margens da guerra. *Prisma, 1*, 128-174. Obtido de: <https://hdl.handle.net/10216/19329>
- Brandão, N. G. (2005). *Prime time. Do que falam as notícias dos telejornais*. Cruz Quebrada: Casa das Letras.
- Bretèque, F. d. (1996). Les actualités filmées françaises. *Vingtième Siècle, Revue d'histoire, N.º 50*, 137-140. <https://doi.org/10.3406/xxs.1996.3535>
- Bretèque, F. d. (1997). Les Actualités filmées françaises. *Cahiers de la Cinémathèque - Revue D'Histoire du Cinéma*, 3-5.
- British Film Institute. (s.d.). *BFI National Archive*. Obtido de British Film Institute: <https://www.bfi.org.uk/archive-collections>
- British Pathé. (s.d.). *Frequently Asked Questions*. Obtido de British Pathé: <https://www.britishpathe.com/pages/faqs>
- British Universities and Colleges Film and Video Council. (s.d.). *Film and the historian*. Obtido de Learning on Screen: <https://learningonscreen.ac.uk/newsreels/filmandthehistorian/film-and-the-historian-monograph/>
- British Universities and Colleges Film and Video Council. (s.d.). *Newsreels*. Obtido de Learning on Screen: <https://learningonscreen.ac.uk/newsreels/>
- British Universities Film and Video Council. (s.d.). *News on Screen*. Obtido de Learning on Screen: <http://bufvc.ac.uk/newsonscreen/search/>
- Buckingham, D. (2009). *Media education: literacy, learning and contemporary culture* (9.^a reimpressão). Cambridge, UK: Polity.
- Bulger, M., & Davison, P. (2018). The promises, challenges, and futures of media literacy. *The Journal of Media Literacy Education, 10*(1), 1-21. <https://doi.org/10.23860/JMLE-2018-10-1-1>

- Bustamante, E. (2013). *Historia de la radio y la televisión en España. Una asignatura pendiente de la democracia*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Cádima, F. R. (1996). *História e crítica da comunicação*. Lisboa: Edições Século XXI.
- Cádima, F. R. (1996a). *Salazar, Caetano e a televisão portuguesa*. Lisboa: Editorial Presença.
- Cádima, F. R. (2001). Os «media» na revolução (1974-1976). Em J. M. Brito (Ed.), *O país em revolução* (pp. 321-358). Lisboa: Editorial Notícias.
- California Newsreel. (s.d.). Obtido de <http://www.newsreel.org>
- Casetti, F., & Chio, F. d. (1994). *Como analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Casetti, F., & Odin, R. (1990). De la paléo- à la néo-télévision. *Communications*, 51, 9-26.
- Castaño, D. (2019). O Conselho da Revolução e a imprensa (1976-1982). *Media & Journalism*, 19(35), 133-148. http://dx.doi.org/10.14195/2183-5462_35_9
- Castro de Paz, J. L., Ramos, N. A., Otero, H. P., & Neira, F. R. (2016). *Galicia en NO-DO: comunicación, cultura y sociedad*. A Coruña: Vía Láctea Editorial.
- Caven, H. (2002). Horror in our time: images of the concentration camps in the British media, 1945 [extract]. Em L. McKernan (Ed.), *Yesterday's News. The British cinema newsreel reader* (pp. 206-219). London: British Universities Film & Video Council.
- Celulóide. (setembro de 1977). Morreu o produtor Victor Costa. *Celulóide. Revista Portuguesa de Cinema*, 246-247, p. 145. Coleção Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- Centro de Documentação 25 de Abril. (s.d. [1974]). *Programa do Movimento das Forças Armadas Portuguesas*. Obtido de Centro de Documentação 25 de Abril - Universidade de Coimbra: <http://www1.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=estrut07>
- Cervelló, J. S. (1993). *A revolução portuguesa e a sua influência na transição espanhola (1961-1976)*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Cervelló, J. S. (2003). La historiografía portuguesa y sobre Portugal del Tiempo Presente. *Historia del presente*, 2, 157-164. Obtido de: <http://historiadelpresente.es/sites/default/files/revista/articulos/2/2.12.pdf>

Chambers, C., Jönsson, M., & Winkel, R. V. (Eds.). (2018). *Researching Newsreels. Local, National and Transnational Case Studies*. Cham: Palgrave Macmillan.

Chanan, M. (2014). Revisitando el tercer cine. *Toma Uno*, 3, 15-27. Obtido de: <http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/toma1/index>

Charaudeau, P. (2013). *Discurso das Mídias* (2.^a ed.). São Paulo: Editora Contexto.

Charaudeau, P., Boyer, H., & Lochard, G. (2016). Entretien: «Le discours doit être analysé en rapport avec les dispositifs de mise en scène». *Revue Mots*, 111, 131-145. Obtido de: <http://www.patrick-charaudeau.com/Entretien-Le-discours-doit-etre.html>

Cinemateca Portuguesa . (Abril de 2014). *25 de Abril, sempre. Parte I. O movimento das coisas*. Obtido de: <http://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/25-de-abril,-sempre.pdf>

Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema. (23 de novembro de 2015). *Jornal Português estreia edição própria de DVDs da Cinemateca*. Obtido de Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema: <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca/Noticias/Jornal-Portugues-estreia-edicao-propria-de-DVDs-da.aspx>

Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema. (s.d.). *Cinemateca Digital*. Obtido de Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema: <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital.aspx>

Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema. (s.d.). *Cinemateca Júnior*. Obtido de Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema: <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Junior.aspx>

Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema. (s.d.). *PNC e a Cinemateca Júnior: condições de acesso para escolas aderentes*. Obtido de: <http://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/PNC-e-a-CINEMATECA-JUNIOR.pdf>

Cinemateca Portuguesa. (1984). *25 de Abril. Imagens*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

Cinemateca Portuguesa. (14 de novembro de 2018). *Jornal de Atualidades Imagens de Portugal*. Obtido de Cinemateca Portuguesa: <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca/Noticias/Jornal-de-atualidades-Imagens-de-Portugal.aspx>

- Cinemateca Portuguesa. (7 de dezembro de 2018). *O lançamento do DVD de A revolução de Maio*. Obtido de Cinemateca Portuguesa: <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca/Noticias/O-lancamento-do-DVD-de-A-REVOLUCAO-DE-MAIO.aspx>
- Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema. (2016). *Henrique Espírito Santo*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- Clarembeaux, M. (2010). Educación en cine: memoria y patrimonio. *Comunicar*, 35(18), 25-32. <https://doi.org/10.3916/C35-2010-02-02>
- Clark, J. E. (2011). *"Canned History": American Newsreels and the Commodification of Reality, 1927-1945*. Tese de Doutoramento, Brown University, Department of American Civilization, Providence, Rhode Island. Obtido de: <https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:11195/PDF/>
- Coelho, A. P. (1 de abril de 2011). Quando eles filmavam a revolução. *Público*. Obtido de: <https://www.publico.pt/2011/04/01/jornal/quando-eles-filmavam-a-revolucao-21664011>
- Colorize Media. (s.d.). *Biografia Baptista Rosa (1925-1982)*. Obtido de: http://www.colorizemedia.com/detalhe_biografia.php?pag=10
- Comissão dos Trabalhadores [Produções Cinematográficas Perdigão Queiroga]. (abril/maio de 1975). Trabalhadores dos Estúdios Perdigão Queiroga iniciam processo revolucionário de produção. *Boletim do Sindicato dos Profissionais de Cinema*, p. 5. Coleção Cinemateca Portuguesa- Museu do Cinema.
- Conselho de Imprensa. (1977). *Apreciação do ante-projecto do Estatuto do Jornalista*. Lisboa. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.
- Costa, J. F. (2000). A revolução de 74 pela imagem: entre o cinema e a televisão. *Obercom - Revista do Observatório da Comunicação*. Obtido de BOCC - Biblioteca Online de Ciências da Comunicação: www.bocc.ubi.pt/pag/costa-jose-filipe-revolucao-74-pela-imagem.pdf
- Costa, J. F. (2002). *O cinema ao poder! A revolução do 25 de Abril e as políticas de cinema entre 1974-76: os grupos, instituições, experiências e projectos*. Lisboa: Hugin.
- Costa, J. F. (2009). Quando o cinema faz acontecer: o caso Torre Bela. *Arquivos da Memória*, 5-6, 166-191. Obtido de: <http://arquivos-da-memoria.fcsh.unl.pt/ArtPDF/JoseFCostaAM5.pdf>
- Costa, J. F. (2013). Que farei com este cinema? Da promoção do povo à captação de audiências. Em T. Baptista, & A. Martins (Eds.), *Atas do II Encontro Anual da*

- AIM (pp. 362-372). Lisboa: AIM. Obtido de:
<https://aim.org.pt/atas/indice/Atas-IIEncontroAnualAIM-31.pdf>
- Costa, J. P. (1999). Anos 70. Distribuição e exibição de cinema europeu em Portugal. *Os universos da comunicação*, 51-54. Obtido de:
<http://hdl.handle.net/10437/2387>
- Cruz, J. L. (2013). A década cinematográfica de 1970 em Portugal. Em T. Baptista, & A. Martins (Eds.), *Atas do II Encontro Anual da AIM* (pp. 566-573). Lisboa: AIM. Obtido de: <https://aim.org.pt/atas/indice/Atas-IIEncontroAnualAIM-48.pdf>
- Cruzeiro, M. M. (1994). Recensão crítica a Josep Sanchez Cervelló, *A Revolução Portuguesa e a sua influência na Transição Espanhola (1961-1976)*. Lisboa, Assirio & Alvim, 1993. Tradução de José Colaço Barreiros e prefácio de Hipólito de la Torre Gómez. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 40, 191-196. Obtido de: <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/39130>
- Cruzeiro, M. M. (2018). Revolução, história e memória – O 25 de Abril e os desafios da História Oral. *e-cadernos CES*, 29. <https://doi.org/10.4000/eces.3431>
- Cunha, P. (2013). Um cinema sem produtores? As cooperativas como modo de produção. Em T. Baptista, & A. Martins (Eds.), *Atas do II Encontro Anual da AIM* (pp. 557-565). Lisboa: AIM. Obtido de:
<https://aim.org.pt/atas/indice/Atas-IIEncontroAnualAIM-47.pdf>
- Cunha, P. (2014). *O novo cinema português. Políticas públicas e modos de produção (1949-1980)*. Tese de doutoramento, Universidade de Coimbra, Instituto de Investigação Interdisciplinar.
- Cunha, P., & Piçarra, M. d. (2013). Censura nunca mais? Estudos de caso durante o PREC. *Revista Media & Jornalismo*, 12 (1)(23), 51-61. Obtido de:
<http://fabricadesites.fcsh.unl.pt/polocicdigital/wp-content/uploads/sites/8/2017/03/rv23-4.pdf>
- Dale, E. (1937). Need for study of the newsreels. *The Public Opinion Quarterly*, 1 (3), 122-125.
- Dayan, D., & Katz, E. (1999). *A história em directo: os acontecimentos mediáticos na televisão*. Coimbra: Minerva.
- Dionísio, E. (1994). As práticas culturais. Em A. R. (Coord.) (Ed.), *Portugal. 20 anos de democracia* (pp. 443-489). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Direção Geral dos Estabelecimentos Escolares. (2018). *XX aniversário do programa Juventude / Cinema / Escola*. Obtido de DGEstE:

https://www.dgeste.mec.pt/index.php/destaque_1/xx-aniversario-do-programa-juventude-cinema-escola/

- Direção-Geral da Educação. (2019). *Plano Nacional de Cinema*. Obtido de: https://www.dge.mec.pt/sites/default/files/PNC/pnc_informacao_1_2019_20.pdf
- Dorté, P. (2002). The B.B.C. Television Newsreel. Em L. McKernan (Ed.), *Yesterday's news: the British cinema newsreel reader* (pp. 239-245). London: British Universities Film & Video Council.
- Drame, C. (1997). Fonctions de l'image d'actualité. La mutation de 1945. *Les Cahiers de la Cinémathèque. Les actualités filmées françaises*, 66, 33-37.
- Eco, U. (1985). *La guerre du faux*. Paris: Bernard Grasset.
- Eco, U. (2015). *Obra aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas* (10.^a ed.). São Paulo: Perspectiva.
- Edmondson, R. (2016). *Audiovisual archiving. Philosophy and principles* (3.^a ed.). Paris: UNESCO.
- Eiroa, M. (2014). La Guerra Civil Española en la actualidad cibermediática. *Studia Historica. Historia Contemporánea*, 32, 357-369. Obtido de: https://revistas.usal.es/~revistas_trabajo/index.php/0213-2087/article/view/12540/12861
- Eiroa, M., & Barranquero, A. (2017). *Métodos de investigación en la comunicación y sus medios*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Emmelhainz, I. (2016). Cine militante: del internacionalismo a la política sensible neoliberal. *Secuencias*, 43-44, 95-111. <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2016.43-44.006>
- Espinosa, J. G. (15 de setembro de 2010). *Por un Cine Imperfecto*. Obtido de Rua - Revista Universitária do Audiovisual: <http://www.rua.ufscar.br/por-un-cine-imperfecto/>
- European Film Gateway. (s.d.). Obtido de European Film Gateway: <http://www.europeanfilmgateway.eu>
- Fernández, P. A. (2008). *Políticas de la memoria, memorias de la política*. Madrid: Alianza.

- Ferro, M. (1973). Christian Metz, Langage et Cinéma . *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 28^e année, 1, 155-157. Obtido de: www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1973_num_28_1_293335_t1_0155_0000_5
- Ferro, M. (1973). Le film, une contre-analyse de la société? *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 28^e année, 1, 109-124.
<https://doi.org/10.3406/ahess.1973.293333>
- Ferro, M. (1973). Présentation. *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, 28^e année, 1. Obtido de: www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1973_num_28_1_293327
- Ferro, M. (1974). Le film, une contre-analyse de la société? Em J. d. Goff, & P. Nora (Eds.). Paris: Éditions Gallimard.
- Ferro, M. (1993). *Cinéma et Histoire [Nouvelle édition refondue]*. Paris: Gallimard.
- Figueira, J. (2014). Caso República. A morte de um jornal cansado de lutar. Em M. I. Rezola, & P. M. (Coords.) (Eds.), *A revolução nos média* (pp. 53-78). Lisboa: Edições tinta-da-china.
- Filmoteca Española. (s.d.). *Archivo histórico de NO-DO*. Obtido de Filmoteca Española: <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/cine/mc/fe/fondos-filmicos/colecciones-especiales/archivo-historico-de-no-do.html>
- Foucault, M. (2008 [1969]). *A arqueologia do saber* (7.^a ed./ 3.^a reimpressão). Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Fox Movietone News. (s.d.). *The Fox Movietone Newsreel Collection*. Obtido de Fox Movietone News: It Speaks for Itself!: <https://www.foxmovietonenews.com>
- Fox Movietone News. (s.d.). Obtido de Fox Movietone News: <https://www.foxmovietonenews.com>
- Frodon, J.-M. (2004). Depuis la nuit des temps. Em G. Gosetti, & J.-M. Frodon (Eds.), *Print the legend: cinéma et journalism* (pp. 13-17). Paris: Cahiers do Cinéma.
- Galicia, L. V. (3 de novembro de 2015). *Todo el archivo del «NO-DO», disponible en la web de RTVE*. Obtido de La Voz de Galicia: https://www.lavozdegalicia.es/noticia/television/2015/11/03/archivo-no-do-disponible-web-rtve/0003_201511G3P48992.htm
- Gallegos, L. O., Bilach, E., Escobar, E., & James, A. (Eds.). (2018 [2008]). *Third World Newsreel. Reflections on progressive media since 1968*. Obtido de <https://www.twn.org/Monograph/twn-monograph-2018.pdf>

- Gans, H. J. (2004 [1979]). *Deciding what's news. A study of CBS Evening News, NBC Nightly News, Newsweek, and Time*. Evanston: Northwestern University Press.
- Gaumont Pathé Archives. (s.d.). *Actualités Cinématographiques*. Obtido de Gaumont Pathé Archives:
<http://www.gaumontpathearchives.com/index.php?html=13>
- Gaumont Pathé Archives. (s.d.). *L'histoire du 20ème siècle, l'actualité du 21ème siècle*. Obtido de <http://www.gaumontpathearchives.com/index.php>
- Geadá, E. (1977). *O imperialismo e o fascismo no cinema*. Lisboa: Moraes Editores.
- Genette, G. (1966). Frontières du récit. *Communications*, 8, 152-163.
<https://doi.org/10.3406/comm.1966.1121>
- Genock, E. P., & Flory, J. (1957). Techniques For Newsreel Cameramen. *Journal of the University Film Producers Association*, 9(3), 5-7. Obtido de:
<https://www.jstor.org/stable/20686457>
- Getino, O., & Solanas, F. (15 de setembro de 2010). *Hacia un Tercer Cine*. Obtido de Rua - Revista Universitária do Audiovisual :
<http://www.rua.ufscar.br/hacia-un-tercer-cine/>
- Godinho, J. (2011). *As origens da reportagem - Televisão*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Godinho, P. (2015). Passados insubornáveis: acontecimento, razão escrita e memórias fracas. Em M. Loff, F. Piedade, & L. C. Soutelo (Eds.), *Ditadura e revolução. Democracia e políticas da memória* (pp. 145-167). Almedina.
- Gomes, P. M. (2013). Imprensa, saneamentos e transição democrática: o caso do Diário da República. Em I. F. Pimentel, & M. I. Rezola (Eds.), *Democracia, Ditadura. Memória e justiça política* (pp. 229-255). Lisboa: Edições tinta-da-china.
- Gomes, P. M. (2015). A Revolução de Abril e a Liberdade de Imprensa em Portugal: A Contestação ao “Projeto Jesuíno” em 1975. *Revista Brasileira de História da Mídia*, 4(1), 73-84. Obtido de:
https://run.unl.pt/bitstream/10362/32979/1/Pedro_Gomes._A_Revolu_o_d_e_Abril_....pdf
- Grilo, J. M. (2010). *As Lições do Cinema. Manual de Filmologia*. Lisboa: Edições Colibri/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Guillien, R. (1 de junho de 1923). Comment on fait un journal filmé. *Ciné-Miroir*, p. 170.

- Higgins, C. (1 de julho de 2014). The BBC informs, educates and entertains – but in what order? *The Guardian*. Obtido de The Guardian: <https://www.theguardian.com/media/2014/jul/01/bbc-inform-educate-entertain-order>
- Hiley, N., & McKernan, L. (2001). Reconstructing the News: British newsreel documentation and the British Universities Newsreel Project. *Film History*, 13(2), 185-199.
- Huret, M. (1984). *Ciné Actualités - Histoire de la Presse Filmée 1895-1980*. Paris: Henri Veyrier.
- IGF - Autoridade de Auditoria. (s.d.). *Ministério da Agricultura e Pescas. Decreto Regulamentar n.º 11/77 de 3 de Fevereiro*. Obtido de https://www.igf.gov.pt/leggeraldocs/DEC_REG_011_77.htm
- INA.fr. (s.d.). *Noticiero ICAIC Lationamericano: archives cubanes*. Obtido de ina.fr: <https://www.ina.fr/evenements/noticiero-icaic-latinoamericano-archives-cubaines/>
- Institut National de l' Audiovisuel. (s.d.). *Les fonds numérisés du CnC/Les fonds cinéma de l'Ina* . Obtido de inatheque: <http://www.inatheque.fr/fonds-audiovisuels/fonds-cnc-centre-national-du-cinema-et-de-l-image-animee-et-cinema.html>
- Institut National de L'Audiovisuel. (s.d.). *Presse filmée et cinéma*. Obtido de INA.fr: <https://institut.ina.fr/collections/presse-filmee-et-cinema>
- Instituto Português de Cinema. (1975). *Jornal Cinematográfico Nacional*. Documento cedido pelo ANTT. Cota: Secretaria de Estado da Cultura, Gabinete 2, n.º 270.
- International Federation of Film Archives. (2009). *FIAF Technical Commission preservation best practice*. Obtido de fiaf International Federation of Film Archives: https://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/E-Resources/Commission-And-PIP-Resources/TC_resources/Preservation%20Best%20Practice%20v4%201%201.pdf
- Isto é Espectáculo. (8 de agosto de 1977). *Cinema Português*. pp. 17-20.
- Johnson, M. (2013). The revolution will be archived: Cuba's Noticiero ICAIC Latinoamericano. *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivist*, 13 (2), 1-21. Obtido de: <https://www.jstor.org/stable/10.5749/movingimage.13.2.0001>

- Jornal de Negócios. (15 de fevereiro de 2010). "Lei Barreto é o gesto político de que mais me orgulho". Obtido de https://www.jornaldenegocios.pt/economia/detalhe/quotlei_barreto_eacute_o_gesto_poliacutetico_de_que_mais_me_orgulhoquot
- Jornal de Notícias. (18 de fevereiro de 2007). "Chegámos a parar a Volta a Portugal". Obtido de: <https://www.jn.pt/arquivo/2007/chegamos-a-parar-a-volta-a-portugal-690101.html>
- Kaye, L. (2018). If you build it, will they come? Researching British newsreels. Em C. Chambers, M. Jönsson, & R. V. Winkel (Eds.), *Researching Newsreels. Local, national and transnational case studies* (pp. 285-300). Cham: Palgrave Macmillan.
- Kracauer, S. (1943). The Conquest of Europe on the Screen: The Nazi Newsreel, 1939-40. *Social Research*, 10 (3), 337-357. Obtido de: <https://www.jstor.org/stable/40981970>
- Le Goff, J., & Nora, P. (1974). *Faire de l'histoire. Nouveaux objets*. Paris: Gallimard.
- Le Goff, J., Chartier, R., & Revel, J. (Eds.) (1990). *A Nova História*. Coimbra: Almedina.
- Lippmann, W. (2008 [1922]). *Opinião pública*. Rio de Janeiro: Editora Vozes.
- Lisi, M. (2004). O Partido Comunista Português na transição para a democracia (1974-1976). Entre integração política e institucional. *Penélope*, 30/31, 161-177. Obtido de: http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0003-25732007000100009&lng=es&tlng=pt
- Lobo, M. d. (1999). *Formação de público para o cinema*. Dissertação de mestrado, Universidade do Algarve, Faro.
- Loff, M., Piedade, F., & Soutelo, L. C. (Eds.). (2015). *Ditaduras e Revolução. Democracia e políticas da memória*. Coimbra: Almedina.
- Lopes, H. T., Trindade, L., Louçã, F., & Rosas, F. (2016). *História de Memória - "Última Lição" de Fernando Rosas*. Lisboa: Edições tinta-da-china.
- Lotman, J. (1977). *The structure of the artistic text*. Ann Arbor: University of Michigan.
- Luchetti, M. F. (2016). El noticiario cinematográfico en Argentina. Un estado de la cuestión. *Aniki*, 3(2), 303-333. <https://doi.org/10.14591/aniki.v3n2.224>
- MacKay, J. (2018). Matrices for Non-Fiction: Dziga Vertov and the Kino-Nedelia Newsreels. Em C. Chambers, M. Jönsson, & R. V. Winkel (Eds.), *Researching*

- Newsreels. Local, National and Transnational Case Studies* (pp. 119-141). Cham: Palgrave Macmillan.
- Madeira, P. M. (8 de julho de 2003). Telecerimónias têm origens anteriores à TV. *Público*. Obtido de: <https://www.publico.pt/2003/07/08/jornal/telecerimonias-tem-origens-antiores-a-tv-203220>
- Maingueneau, D. (2004). *Análise de textos de comunicação* (3.^a ed.). Cortez Editora.
- Marsh, S. (2014). *¡No nos representan!: Performative Documentary as Militant Film, the 15M archive*. Obtido de Texas Liberal Arts: <https://liberalarts.utexas.edu/spanish/events/no-nos-representan-performative-documentary-as-militant-film-the-15m-archive>
- Marsh, S. (2020). *Spanish cinema against itself: cosmopolitanism, experimentation, militancy*. Bloomington: Indiana University Press.
- Martinho, F. (2017). A Revolução dos Cravos e a historiografia portuguesa. *Revista Estudos Históricos*, 30(61), 465-478. Obtido de: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/70156/68288>
- Martins, A. F. (2010). O “*Jornal Cinematográfico Nacional*” na sua cobertura das actualidades portuguesas entre 1975 e 1977. *Representações do processo democrático, actores sociais e suas dinâmicas*. Trabalho de investigação com vista à obtenção do Diploma de Estudios Avanzados (inérito), Universidad de Huelva.
- Martins, A. F. (2015). A ilusão da realidade: apontamentos sobre a evolução dos noticiários em Portugal. Em J. A. Sales, & B. Mendes da Silva (Orgs.), *Arte, tecnologia e poéticas contemporâneas* (pp. 287-306). Fortaleza: UECE.
- Martins, A. F., & Novoa Fernández, O. (2015). Olhares e vozes da mudança social: perspectivas da investigação sobre os jornais cinematográficos em Portugal e Espanha antes e depois da revolução e transição democrática. Em D. Ribas, & M. Penafria (Ed.), *Atas do IV Encontro Anual da AIM* (pp. 368-376). AIM- Associação de Investigadores da Imagem em Movimento.
- Martins, A., Fernández, O. N., Aguaded, I., & Tavares, M. (2019). It's online, it's news: appropriation of viral narratives by the digital press. *CITAR Journal*, 11 (1), 61-68.
- Martins, F. C. (2013). *Jornal Cinematográfico Nacional: da recuperação dos materiais ao repensar de um género*. Em T. Baptista, & A. Martins (Eds.), *Atas do II Encontro Anual da AIM* (pp. 615-624). AIM- Associação de Investigadores da Imagem em Movimento.

- Martins, F. C., & Novoa Fernández, O. (2012). Revolução vs. Transición: los usos políticos de los noticiarios cinematográficos en Portugal y España. *Actas Congreso Internacional Hispanic Cinemas. En Transición. "Cambios históricos, políticos y culturales en el cine y la televisión"* (pp. 653-663). Madrid: TECMERIN Universidad Carlos III.
- Martins, F. C., & Novoa Fernández, O. (2013). Desvelando a memória: desafios da investigação sobre os jornais cinematográficos em Portugal. Em M. L. Andión, & M. I. Lopes (Eds.), *Libro de actas. XIII Congreso Internacional Ibercom* (pp. 2882-2889). Santiago de Compostela: AssIBERCOM/ AGACOM.
- Mateos, A. R. (2008). *Un franquismo de cine. La imagen política del Régimen en el noticiario NO-DO (1943-1959)*. Madrid: Ediciones RIALP.
- Matos-Cruz, J. d. (1980). *Anos de Abril. Cinema português da Revolução*. Lisboa: Instituto Português de Cinema.
- Matos-Cruz, J. d. (1984). *Baptista Rosa*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Matos-Cruz, J. d. (1989). *Prontuário do cinema português 1896-1989*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Matos-Cruz, J. d. (2002). *IPC/IPACA/ICAM: 30 anos com o cinema português*. Lisboa: Publicações D. Quixote.
- Matud Juristo, A. (2009). La Transición en la cinematografía oficial franquista: el NO-DO entre la nostalgia y la democracia. *Comunicación y Sociedad, XXII (1)*, 33-58. Obtido de: <https://core.ac.uk/reader/83560568>
- McBrain, J. (1996). Local cinema newsreels in Scotland. Em R. Smither, & W. Klaue (Eds.), *Newsreels in Film Archives: a survey based on the FIAF* (pp. 32-35). Trowbridge, England: Flicks Books/ Associated Universities Press.
- McCombs, M. E., & Shaw, D. L. (1972). The agenda-setting function of mass media. *The Public Opinion Quarterly, 36(2)*, 176-187. DOI: 10.1086/267990
- McCombs, M., & Valenzuela, S. (2007). The agenda-setting theory. *Cuadernos de Información, 20*, 44-50. <https://doi.org/10.7764/cdi.20.111>
- McKernan, L. (1996). Topical Budget. Em R. Smither, & W. Klaue (Eds.), *Newsreels in Film Archives: a survey based on the FIAF Newsreel Symposium* (pp. 63-74). Trowbridge, UK: Ficks Books/ Associated University Presses.
- McKernan, L. (2009). Newsreels: form and function. Em R. Howells, & R. Matson (Eds.), *Using Visual Evidence* (pp. 95-106). Berkshire, UK: Open University Press.

- McKernan, L. (12 de Fevereiro de 2017). *Newsreels and History*. Obtido de: <http://lukemckernan.com/2017/02/12/newsreels-and-history/>
- McQuail, D. (2003 [1983]). *Teoria da Comunicação de Massas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Meltzer, N. E. (1947). Are Newsreels News? *Hollywood Quarterly*, 2 (3), 270-272. Obtido de: <https://www.jstor.org/stable/1209414>
- Mesquita, M. (1994a). O caso República: um incidente crítico. *Revista de História das Ideias*, 16, 507-554. https://doi.org/10.14195/2183-8925_16_17
- Mesquita, M. (1994). Os meios de comunicação social. Em A. Reis (Ed.), *Portugal 20 Anos de Democracia* (pp. 360-396). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Mesquita, M. (2004). *O quarto equívoco. O poder dos media na sociedade contemporânea*. Coimbra: Minerva.
- Mesquita, M. (2019). O corte revolucionário nos media e o “efeito de atraso” nas teorias da comunicação. *Media&Jornalismo*, 19(35), 15-22. https://doi.org/10.14195/2183-5462_35_1
- Metz, C. (1971). *Langage et Cinéma*. Paris: Larousse.
- Montague, W. (1938). Public Opinion and the Newsreels. *The Public Opinion Quarterly*, 2(1), 49-53. Obtido de: www.jstor.org/stable/2744780
- Monteiro, P. F. (2001). Uma margem no centro: a arte e o poder do 'novo cinema'. Em L. R. Torgal, *O cinema sob o olhar de Salazar* (pp. 306-338). Lisboa: Temas e Debates.
- Moreira, S. (2019). (A. F. Martins, Entrevistador) *Conservação do Jornal Cinematográfico Nacional no ANIM*.
- Morettin, E. V. (2003). O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História: Questões & Debates*, Curitiba, 38, 11-42. Editora UFPR. Obtido de: https://www.academia.edu/1181640/O_cinema_como_fonte_hist%C3%B3rica_na_obra_de_Marc_Ferro
- Morettin, E. V. (2014). Acervos cinematográficos e pesquisa histórica: questões de método. *Revista Esboços*, 21 (31), 50-67. <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7976.2014v21n31p50>
- Morin, E. (2001 [1956]). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.

- Moura, F., & Rocha, L. (2017). Memória e história: entrevista como procedimento de pesquisa em Comunicação. *Comunicação Midiática*, 12(2). Obtido de: <https://www2.faac.unesp.br/comunicacaomidiatica/index.php/CM/article/view/49>
- Mumford, L. (2001 [1952]). *Arte & Técnica*. Lisboa: Edições 70.
- Murphy, A. D., Manvell, R., Sklar, R., Andrew, D., & Stephenson, R. (25 de janeiro de 2019). *Motion Picture*. Obtido de Encyclopaedia Britannica: <https://www.britannica.com/art/motion-picture>
- Murphy, W. T. (1996). The preservation of newsreels in the United States. Em R. Smither, & W. Klaue (Eds.), *Newsreels in Film Archives: a survey based on the FIAF Newsreels Symposium* (pp. 8-12). Trowbridge, England: Flicks Books, Associated University Presses.
- National Archives and Records Administration. (s.d.). *Close MCA/Universal Pictures Collection, 1929 - 1967*. Obtido de National Archives: <https://catalog.archives.gov/id/1013>
- Neves, A. N. (23 de abril de 2006). *António Reis*. Obtido de Mourão-Ferreira sobre «Trás-os-Montes»: Grande acontecimento após o 25 de Abril: <http://antonioreis.blogspot.com/2006/04/142-trs-os-montes-entrega-do-prmio-do.html>
- Nichols, B. (1973). Newsreel: film and revolution. *Cineaste*, 5 (4), 7-13. Obtido de: <https://www.jstor.org/stable/41685696>
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário* (7ª ed.). São Paulo: Papyrus Editora.
- Nichols, W. J. (1972). *Newsreel: Film and Revolution*. Master of Arts Thesis, University of California, Los Angeles. Obtido de: <https://billnichols.net/ma-thesis/>
- Nichols, W. J. (1978). *Newsreel: Documentary filmmaking in the american left (1971-1975)*. PHD Thesis, University of California, Los Angeles.
- Nora, P. (1972). L'événement monstre. *Communications*, 18, 162-172.
- Nora, P. (2012). Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, 10. Obtido de: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101>
- Novoa Fernández, O. (2014). Por si nos falla la memoria: la hermandad ibérica en los noticiarios cinematográficos. *Avanca Cinema 2014* (pp. 1131-113). Avanca: Cine-Clube de Avanca.

- Novoa Fernández, O. (2019). *Noticiarios enlatados: del rescate a la literacia de las imágenes referentes a España en el cine informativo portugués*. Tese de doutoramento, Universidade do Algarve, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Faro.
- Novoa Fernández, O., & Martins, F. C. (2016). Dinâmicas no consenso: a mudança de regime no cinema de atualidades em Portugal e Espanha. Em J. Carrega, & I. Fechine, *Perspectivas luso-brasileiras em artes e comunicação. Vol 1: cinema e outras artes* (pp. 95-111). CIAC/Universidade Estadual da Paraíba.
- Nunes, J. P. (2013). A memória histórica enquanto tecnologia. Estado Novo, desenvolvimento e democracia. Em I. F. Pimentel, & M. I. Rezola (Eds.), *Democracia, ditadura: memória e justiça política* (pp. 363-384). Lisboa: Edições tinta-da-china.
- Okajima, H., & Sazaki, Y. (1996). Newsreels in Japan: a brief history and account of the Film Center's preservation activities. Em R. Smither, & W. Klaue (Eds.), *Newsreels in Film Archives: a survey based on the FIAF Newsreel Symposium* (pp. 19-21). Trowbridge, England: Flicks Books/Associated Universities Presses.
- Público. (s.d.). *Cenas da Luta de Classes*. Obtido de https://cincartaz.publico.pt/Filme/18581_cenas-da-luta-de-classes
- Palacio, M. (2006). Cincuenta años de televisión en España. *Tendencias 06, Medios de comunicación: el año de la televisión*, 315-319. Obtido de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4990892>
- Paz, M. A., & Montero, J. (1999). *Creando la realidad. El cine informativo 1895-1945*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Penafria, M. (2009). *Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)*. Obtido de BOCC-Biblioteca Online de Ciências da Comunicação: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>
- Pena-Rodríguez, A. (2014). *A guerra da propaganda. Portugal, Brasil e a Guerra Civil de Espanha: Imprensa, diplomacia e fascismo*. Porto Alegre, Brasil: EDIPUCRS.
- Peralta, E. (2007). Abordagens teóricas ao estudo da memória social: uma resenha crítica. *Arquivos da Memória, 2 (Nova Série)*, 4-23. Obtido de: [http://arquivos-da-memoria.fcsh.unl.pt/ArtPDF/02_Elsa_Peralta\[1\].pdf](http://arquivos-da-memoria.fcsh.unl.pt/ArtPDF/02_Elsa_Peralta[1].pdf)
- Pereira, A. C. (2010). Cineclubes: uma forma alternativa de ver cinema em Portugal. *Imagofagia, 2*. Obtido de BOCC - Biblioteca online de ciências da comunicação: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/pereira-catarina-cineclubes-uma-forma-alternativa.pdf>

- Piçarra, M. d. (2006). *Salazar vai ao Cinema - O Jornal Português de Actualidades Filmadas*. Coimbra: Minerva.
- Piçarra, M. d. (2009). Portugal olhado pelo cinema como centro imaginário de um Império: Campo /Contracampo. *Observatorio (OBS*)*, 3(3), 164-178.
<http://dx.doi.org/10.15847/obsOBS332009303>
- Piçarra, M. d. (2011). *Salazar vai ao cinema II - A Política do Espírito no Jornal Português*. Lisboa: DrellaDesign.
- Piçarra, M. d. (2015). "A marcha do tempo" no Jornal Português: da projeção de Salazar e da "portugalidade" à derrota da "política do espírito". Em T. Baptista (Ed.), *Jornal Português - Revista Mensal de Actualidades 1938-1951*. Lisboa.
- Pimentel, I. F., & Rezola, M. I. (Eds.). (2013). *Democracia, Ditadura. Memória e justiça política*. Lisboa: Edições tinta-da-china.
- Pina, L. d. (1 de junho de 1976). I.P.C. - Que cinema? *O Dia* [recorte]. Coleção Cinemateca Portuguesa- Museu do Cinema.
- Pinto, A. C. (2006). O legado do autoritarismo e a transição portuguesa para a democracia (1974-2004). Em M. Loff, & M. d. Pereira (Eds.), *Portugal: 30 anos de democracia (1974-2004)* (pp. 37-70). Porto: Editora da Universidade do Porto.
- Pinto, M., Pereira, S., Pereira, L., & Ferreira, T. D. (2011). *Educação para os media em Portugal: experiências, actores e contextos*. Lisboa: Entidade Reguladora para a Comunicação Social.
- Pissarra Esteves, J. (2012). Agenda-setting e efeitos dos media: o desenvolvimento paradoxal da teoria e o regresso a uma perspectiva comportamentalista. Em I. F. Cunha, A. Cabrera, & J. P. (Orgs.), *Pesquisa em media e jornalismo: homenagem a Nelson Traquina* (pp. 107-137). Covilhã: LabCom. Obtido de:
http://labcom.ubi.pt/ficheiros/20121127-jorgepedrosousa_homenagem_traquina.pdf
- Ponte, C. (2001). Discurso jornalístico e cobertura da problemática da toxicod dependência. Em N. Traquina, A. Cabrera, C. Ponte, & R. Santos, *O jornalismo português em análise de casos* (pp. 261-318). Lisboa: Editorial Caminho.
- Ponte, C. (2004). *Leituras das notícias: contributos para uma análise do discurso jornalístico*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Pontecorvo, L. (1983). What is newsreel? Em J. Ballantyne (Ed.), *Researcher's Guide to British Newsreels* (pp. 6-7). London: Universities Film & Video Council.

- PORDATA. (s.d.). *O que são NUTS*. Obtido de Base de Dados Portugal Contemporâneo: <https://www.pordata.pt/O+que+sao+NUTS>
- Pronay, N. (1971). British Newsreels in the 1930s. 1. Audience and Producers. *History*, 56(188), 411-418. Obtido de: <https://www.jstor.org/stable/24407508>
- Quintana, À. (2003). *Fábulas de lo visível. el cine como creador de realidades*. Barcelona: Acantilado.
- Quintana, À. (2016). Políticas de memoria en torno a las imágenes de la Primera Guerra Mundial. *L' Atalante*, 21, 7-16. Obtido de: <http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=356>
- Quintero, A. P. (1993). *História da propaganda. Notas para um estudo da propaganda política e de guerra*. Lisboa: Planeta Editora.
- Ramallo, F., & González-Monteaquedo, J. (2014). El lugar de las historias de vida y la investigación biográfica narrativa en el campo de la educación. Entrevista a José González Monteaquedo. *Revista de Educación*, Año 5, 447-456. Obtido de: https://www.researchgate.net/publication/269222865_El_lugar_de_las_historias_de_vida_y_la_investigacion_biografica_narrativa_en_el_campo_de_la_educacion_Entrevista_a_Jose_Gonzalez_Monteaquedo_ISSN_1853-1326
- Ramonet, I. (2000). *A tirania da comunicação*. Porto: Campo das Letras.
- Rebelo, J. (2000). *O discurso do jornal: o como e o porquê*. Lisboa: Editorial Notícias.
- Reia-Baptista, V. (2010). Lenguajes fílmicos en la memoria colectiva de Europa. *Comunicar*, 35(8), 10-13. <http://dx.doi.org/10.3916/C35-2010-02-00>
- Reia-Baptista, V. (2011). A literacia dos media e a literacia fílmica na construção das memórias culturais colectivas. *Congresso Nacional "Literacia, Media e Cidadania"* (pp. 769-776). Braga: Universidade do Minho: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade.
- Reia-Baptista, V. (2012). La alfabetización fílmica: apropiaciones mediáticas con ejemplos de cine europeo. *Comunicar*, 39(20), 81-90. <https://doi.org/10.3916/C39-2012-02-08>
- Reia-Baptista, V., & Martins, F. C. (2011). O cinema português e o PREC - recuperando a memória. Em A. Costa Valente, & R. Capucho (Eds.), *AVANCA | Cinema 2011* (pp. 47-51). Edições Cine-Clube de Avanca.
- Reis, A. (1994). Introdução. Em A. Reis (Ed.), *Portugal. 20 anos de democracia* (pp. 8-9). Lisboa: Círculo de Leitores.

- Renov, M. (1987). Newsreel: old and new. Towards an historical profile. *Film Quarterly*, 41(1), 20-33. DOI: 10.2307/1212325
- Revaz, F., Lugrin, G., & Adam, J.-M. (1998). Pour en finir avec le couple récit / discours. *Pratiques: linguistique, littérature, didactique*, 100, 81-98. <https://doi.org/10.3406/prati.1998.1853>
- Rezola, M. I. (2017). Do romantismo revolucionário à política real: a revolução portuguesa de 1974-1975. Em L. P. Gonçalves, & M. d. (Orgs), *Depois dos cravos: liberdades e independências* (pp. 11-41). Porto Alegre: EDIPUCRS.
- Rezola, M. I. (2017). Emissora Nacional (1974-1975): uma estação do povo, ao serviço do povo. *Revista Portuguesa de História da Comunicação*, 0. Obtido de Revista Portuguesa de História da Comunicação: <http://revistahc.sopcom.pt/ficheiros/20170909-mir.pdf>
- Rezola, M. I. (2019). Romper com o passado: a revolução nos média (Portugal, 1974-1975). *Media & Jornalismo*, 19(35), 249-264. http://dx.doi.org/10.14195/2183-5462_35_17
- Rezola, M. I., & Gomes, P. M. (2014). *A revolução nos média*. Lisboa: Tinta-da-china.
- Ribeiro, A. P. (2001). Artes sem revolução. Em J. M. Brito (Ed.), *O país em revolução* (pp. 309-320). Lisboa: Editorial Notícias.
- Robert-Gonçalves, M. (2014). O cinema da revolução portuguesa: a ideia revolucionária frente as imagens. Em P. Cunha, & S. D. Branco (Ed.), *Atas do III Encontro Anual da AIM* (pp. 405-415). Coimbra: AIM. Obtido de: <https://aim.org.pt/atas/Atas-IIIEncounterAnualAIM.pdf>
- Rodrigues, A. (abril de 2020). *Folhas da Cinemateca. Jornal Cinematográfico Nacional, 1975-76*. Obtido de Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema: <http://25deabril.cinemateca.pt/author/nuno-rodriguesdacostagmail-com/>.
- Rodríguez Martínez, S. (1999). *El NO-DO, catecismo social de una época*. Madrid: Editorial Complutense.
- Rodríguez Mateos, A. (2008). *Un franquismo de cine. La imagen política del Régimen en el noticiario NO-DO (1943-1959)*. Madrid: Libros de Cine, RIALP.
- Rodríguez-Navas, P. M., Solà, N. S., & Gelabert, J. I. (2013). Televisión, cine y publicidad, fuentes de conocimiento del pasado y del presente. *Historia y Comunicación Social*, Vol. 18, 461-471. doi: http://dx.doi.org/10.5209/rev_HICS.2013.v18.44342

- Rosa, A. L. (5 de março de 1976). As tristes ideias dos 'exclusivos'. *Cinema*, 15, p. 143. Coleção Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- Rosa, B. (4 de fevereiro de 1975). As actualidades cinematográficas e o nosso «record» mundial. *Plateia - Revista Semanal de Espectáculos*. Coleção Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- Rosa, B. (15 de abril de 1975a). O triste fim das actualidades. *Plateia - Revista Semanal de Espectáculos*. Coleção Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- Rosas, F. (1986). *O Estado Novo nos Anos Trinta*. Lisboa: Estampa.
- Rosas, F. (1993). Portugal e o Estado Novo: 1930-1960. Em A. O. Marques, & J. Serrão, *Nova História de Portugal*. Vol. XII. Lisboa: Presença.
- Rosas, F. (2006). A Revolução Portuguesa 1974/75 e a institucionalização da Democracia. Em M. Loff, & M. d. Pereira (Eds.), *Portugal: 30 Anos de Democracia (1974-2004)* (pp. 15-34). Porto: Editora da Universidade do Porto.
- Rosas, F. (2012). Notas para um debate sobre a recolução e a democracia. Em R. Varela (Coord.), *Revolução ou transição? História e memória da Revolução dos Cravos* (pp. 251-283). Lisboa: Bertrand Editora.
- Rosenfeld, A. (2013). *Cinema: arte & indústria*. (N. Fernandes, Coord.) São Paulo: Perspectiva.
- Rosenstone, R. A. (1995). *Visions of the past: the challenge of film to our idea of history*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Rosenstone, R. A. (2010 [2006]). *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra.
- RTP. (s.d.). *Primeiro comunicado do Movimento das Forças Armadas*. Obtido de RTP Ensina: <https://ensina.rtp.pt/artigo/primeiro-comunicado-do-movimento-das-forcas-armadas/>
- RTP Arquivos (s.d.). *Carlos Lopes*. Obtido de: <https://arquivos.rtp.pt/colecoes/carlos-lobes/>
- RTP Arquivos. (s.d.). *Chegada de Carlos Andrés Pérez a Lisboa*. Obtido de: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/chegada-de-carlos-andres-perez-a-lisboa/>
- RTP. (s.d.). *Agora Nós. Luís Pereira de Sousa: um homem de muitos ofícios*. Obtido de RTP: <https://media.rtp.pt/agoranos/artigos/luis-pereira-sousa-um-homem-muitos-oficios>

- RTP/ Instituto de História Contemporânea da Universidade Nova de Lisboa. (s.d.).
Obtido de:
<https://media.rtp.pt/memoriasdarevolucao/acometecimento/tentativa-de-saneamento/>
- RTP/ Instituto de História Contemporânea. (s.d.). *Memórias da Revolução*. Obtido de
<https://media.rtp.pt/memoriasdarevolucao/acometecimento/nicolae-ceausescu-em-portugal/>
- RTP1. (s.d. [22 de julho de 1970]). *Um Dia Com... Perdigão Queiroga*. Obtido de RTP
Arquivos: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/um-dia-com-perdigao-queiroga/>
- RTVE. (s.d.). *Noticiarios*. Obtido de NO-DO:
<https://www.rtve.es/alacarta/videos/noticiarios-nodo/>
- RTVE. (s.d.). *Para investigadores*. Obtido de NO-DO:
<https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/investigadores/>
- Ruah, L. (2002). A Criticism of the News-Film. Em L. McKernan (Ed.), *Yesterday's News. The British Cinema Newsreel Reader* (pp. 21-23). London: British Universities Film & Video Council.
- S.A. (15 de janeiro de 1955). Um jornal por imagens à velocidade de vinte e sete metros por minuto: as voltas da actualidade entre bobines e máquinas, da realização à exibição: gente de cinema que a objectiva não vê e o écran não conhece Plateia, 91 de 15 de Janeiro. *Plateia, 91*. Coleção Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- Sánchez-Biosca, V. (1997). Les actualités NO-DO en Espagne. Quelque problèmes de méthode. *Cahiers de la Cinémathèque*, 66, 77-82.
- Sánchez-Biosca, V. (2010). Migración de imágenes de la guerra civil española. Em M. Besse, & M. Ralle (Coords.), *Les grands récits: miroirs brisés? Les grands récits à l'épreuve des mondes ibériques et ibéro-américains* (pp. 232-250). Paris: Indigo.
- Sánchez-Biosca, V. (2015). Exploración, experiencia y emoción de archivo. A modo de introducción. *Aniki*, 2 (2), 220-223. <http://dx.doi.org/10.14591/aniki.v2n2.190>
- Sadoul, G. (1963). *História do cinema mundial* (Vols. I - Das oridens a nossos dias). São Paulo: Livraria Martins Editora.
- Sampaio, S. (2016). Recensão. Jornal Português: Revista Mensal de Actualidades 1938-1951 [Recensão]. *Análise Social*, 219, Li (2.º), 467-472. Obtido de:
<http://www.scielo.mec.pt/pdf/aso/n219/n219a10.pdf>

- Santos, J. R. (2002). *A verdade da guerra*. Lisboa: Gradiva.
- Saperas, E. (2017). Os “usos” da teoria na investigação em comunicação atual. *Mediapolis - Revista de Comunicação, Jornalismo e Espaço Público*, 4, 135-165. https://doi.org/10.14195/2183-6019_4_5
- Schaefer, A. (2015). Imagens de A Guerra. Interação entre os discursos visual e verbal na série de Joaquim Furtado. *Práticas da História*, 1(1), 33-60. Obtido de: http://www.praticasdahistoria.pt/issues/2015/11/PDH_01_AnsgarSchaefer.pdf
- Schefer, R. (2016). El retorno del newsreel (2011-2016) en las representaciones fílmicas contemporáneas del acontecimiento político. *Cinema Comparat/ive Cinema*, IV (9), 62-71. Obtido de: <http://www.ocec.eu/cinemascomparativecinema/index.php/es/34-n-9-esp/483-el-retorno-del-newsreel-esp>
- School of the Art Institute of Chicago . (s.d.). *Jem Cohen*. Obtido de Video Data Bank: <http://www.vdb.org/titles/gravity-hill-newsreels-occupy-wall-street-series-two>
- Seabra, A. M. (28 de março de 2014). Era uma vez a Revolução. *Público*. Obtido de: <https://www.publico.pt/2014/03/28/culturaipsilon/noticia/era-uma-vez-a-revolucao-332359>
- Searle, J. R. (1970). *Speech acts. An essay in the philosophy of language*. London: Cambridge University Press.
- Serra, P. (2017). Cinema em Português. X Jornadas. Em F. Lopes, P. Cunha, & M. Penafria (Eds.). Covilhã: LabCom.IFP. Obtido de: http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/201803131429-201803_xjornadas_cinemapt.pdf
- Sherman Grinberg Film Library. (s.d.). *Home of the Paramount and Pathé Newsreel Collections*. Obtido de Sherman Grinberg Film Library: <http://www.shermangrinberg.com/wp/>
- Shpolberg, M. (2014). The din of gunfire: Rethinking the role of sound in World War II newsreels. *NESCUS, outono*. Obtido de: <https://necus-ejms.org/din-gunfire-rethinking-role-sound-world-war-ii-newsreels/>
- Sieber, S. (2016). The politics of archives. Media, power, and identity. Em K. Imesch, S. Schade, S. Sieber (Eds.), *Constructions of Cultural Identities in Newsreel Cinema and Television after 1945* (pp. 21-38). Obtido de: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv1wxt68.4>

- Silverstone, R. (2004). Regulation, Media Literacy and media civics. *Media, Culture & Society*, 26(3), 440-449. <https://doi.org/10.1177/0163443704042557>
- Sindicato da Actividade Cinematográfica. (1975). *Definição de Unidades de Produção*. Lisboa. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.
- Smither, R., & Klaue, W. (1996). Preface. Em R. Smither, & W. Klaue (Eds.), *Newsreels in film archives. A survey based in the FIAF newsreel symposium*. Trowbridge, England: Flicks Books.
- Sorlin, P. (2001). How to look at an “historical” film. Em M. Landy (Ed.), *The historical film: history and memory in media* (pp. 25-49). New Brunswick: Rutgers University Press.
- Sorlin, P. (2015). *Introduction à une sociologie du cinéma*. Paris: Klincksieck.
- Sousa Santos, B. d. (2001). *Um discurso sobre as ciências*. Porto: Afrontamento.
- Sousa Santos, B. d. (2007). *Em torno de um novo paradigma sócio-epistemológico*. Obtido de Boaventura de Sousa Santos: http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/pdfs/Em_torno_de_um_novo_paradigma.PDF
- Soutelo, L. (2012). Visões da Revolução dos Cravos: combates pela memória através da imprensa (1985-1995). Em R. Varela (Coord.), *Revolução ou transição? História e memória da Revolução dos Cravos* (pp. 229-249). Lisboa: Bertrand Editora.
- Steinle, M. (2018). Marc Ferro's DIE WOCHE VOR 50 JAHREN / HISTOIRE PARALLÈLE (1989-2001). *Research in film and history*, 1. Obtido de Research in film and history: <https://film-history.org/issues/text/marc-ferros-die-woche-vor-50-jahren-histoire-parallele-1989-2001>
- Sweney, M. (27 de setembro de 2016). *AP acquires British Movietone archive*. Obtido de The Guardian: <https://www.theguardian.com/media/2016/sep/27/ap-acquires-british-movietone-archive>
- Tartakowsky, D. (Julho de 1997). Les manifestations de rue dans les actualités cinématographiques Eclair et Gaumont. 1918-1968. *Les Cahiers de La Cinématèque - Revue D'Histoire du Cinéma*, 25-32.
- Terris, O. (1996). Newsreel cataloguing at the National Film and Television Archive, London. Em R. Smither, & W. Klaue (Eds.), *Newsreels in film archives. A survey*

based on the FIAF newsreel symposium (pp. 113-123). Trowbridge, England: Flicks Books/Associated University Presses.

The British Universities and Colleges Film and Video Council. (s.d.). *Seventy years of learning on screen*. Obtido de Learning on Screen: <https://learningonscreen.ac.uk/about/history/>

The National Archives and Records Administration. (s.d.). *US National Archives*. Obtido de Youtube: <https://www.youtube.com/user/usnationalarchives/playlists>

Third World Newsreel. (s.d.). *History*. Obtido de TWN: <https://www.twn.org/twnpages/about/responsive/history.aspx>

Third World Newsreel. (s.d.). *How to Order & Terms of Sale*. Obtido de Third World Newsreel: <https://www.twn.org/twnpages/orders/responsive/orderinfo.aspx>

Third World Newsreel. (s.d.). *Third World Newsreel*. Obtido de Vimeo: <https://vimeo.com/thirdworldnewsreel>

Third World Newsreel. (s.d.). *Third World Newsreel Mission*. Obtido de Third World Newsreel: https://www.twn.org/twnpages/about/responsive/about_1.aspx

Thompson, K., & Bordwell, D. (1994). *Film history: an introduction*. New York: McGraw-Hill, Inc.

Todorov, T. (1966). Les catégories du récit littéraire. *Communications*, 8, 125-151.

Torgal, L. R. (Ed.). (2001). *O cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa: Temas e Debates.

Tornero, J. M. (2008). La sociedad multipantallas: retos para la alfabetización mediática. *Comunicar*, 31, 15-25. DOI: 10.3916/c31-2008-01-002

Tranche, R., & Sánchez-Biosca, V. (2006). *NO-DO. El tiempo y la memoria* (8.^a ed.). Madrid: Cátedra/ Filmoteca Española.

Traquina, N. (2002). *Jornalismo*. Lisboa: Quimera Editores.

Tuchman, G. (1978). *Making news. A study in the construction of reality*. New York: The Free Press.

Turner, J. (2001). *Filming History. The memoirs of John Turner, newsreel cameraman*. London: British Universities Film & Video Council.

Turvey, G. (2004). Panoramas, parades and the picturesque: the aesthetics of British actuality films, 1895-1901. *Film History*, 16, 9-27.

- UCLA Film & Television Archive. (s.d.). *Newsreel, Third World Newsreel, California Newsreel*. Obtido de UCLA Film & Television Archive: <https://www.cinema.ucla.edu/collections/newsreel>
- UNESCO. (s.d.). *Memory of the World Register*. Obtido de UNESCO > Communication and Information: <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/memory-of-the-world/register/>
- Unidade de Produção N.º 1. Instituto Português de Cinema. (1975). *Jornal Cinematográfico Nacional*. Documento cedido pelo Arquivo Nacional da Torre do Tombo.
- Universidade de Coimbra - CD25A. (s.d.). Obtido de Centro de Documentação do 25 de Abril: <http://www.cd25a.uc.pt/index.php>
- University of South Carolina. (s.d.). *Fox Movietone News collection*. Obtido de Moving Image Research Collections. Digital Video Repository: <https://mirc.sc.edu/islandora/object/usc%3Amovietone>
- University of South Carolina. (s.d.). *Fox Movietone News Collection*. Obtido de University Libraries: https://sc.edu/about/offices_and_divisions/university_libraries/browse/mirc/collections/fox_movietone_news_collection.php
- Valente, J. C. (2001). Movimento operário e sindical (1970-1976): entre o corporativismo e a unicidade. Em J. M. Brito (Ed.), *O país em revolução* (pp. 209-251). Lisboa: Editorial Notícias.
- van Djik, T. A. (1990 [1980]). *La noticia como discurso. Comprensión, estructura y producción de la información*. Barcelona: Paidós.
- Varela, R. (2014). Revolução, transição e democracia: o debate sobre o significado da Revolução dos Cravos. *Segle XX. Revista catalana d'història*, 7, 77-98. Obtido de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5074875>
- Véray, L. (2010). 1914–1918, the first media war of the twentieth century: the example of French newsreels. *Film History*, 22 (4), 408-425. Obtido de: <http://www.jstor.org/stable/10.2979/filmhistory.2010.22.4.408>
- Vertov, D. (1973). *El cine ojo*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Welter, R. E. (1950). The 'factual' film in a visual age. *ETC: A Review of General Semantics*, 7(2), 137-141. Obtido de: <https://www.jstor.org/stable/42580891>
- Wolf, M. (2002). *Teorias da comunicação*. Oeiras: Editorial Presença.

Woodrow, A. (1996). *Informação manipulação* (2.^a ed.). Lisboa: Publicações D. Quixote.

ANEXOS

As actualidades cinematográficas e o nosso «record» mundial

BAPTISTA ROSA

NÃO é sem certa incredulidade que muita gente ouve dizer que Portugal é o país do Mundo com mais jornais de actualidades cinematográficas. Até há pouco tempo havia quem contasse novel Presentemente fala-se em quatro... Mesmo assim somos detentores do «record» mundial, pois o país que mais se aproxima de nós é o Japão (com três jornais) e a França (com dois)...

Vai daí, o público que frequenta as salas de cinema corre o risco de bisar o jornal ou bisar as notícias, porque todos eles são mais ou menos construídos da mesma maneira.

Acontece, porém, que os sobreviventes ou resistentes estão a enfrentar agora uma crise grave com a falta de apoio dos organismos que pagavam regularmente certas notícias ou com a dificuldade de angariação de reportagens de carácter publicitário.

Não têm assim os produtores quem pague os jornais que editam e pela exibição dos quais nada cobram, tanto das empresas distribuidoras como das salas de cinema. Mas, estoicamente, vão apresentando os filmes e, reconheça-se, que com o nível técnico habitual, por vezes até com apontamentos dignos de aplauso último como o do «Cabo Espichel» incluído no magazine de Mário Pires.

Ora nós voltamos à proposta que vimos fazendo desde longa data e que se nos afigura a de mais viabilidade: a produção única de um bom jornal de actualidades cinematográficas, apoiado pelo Instituto Português de Cinema e agora orientado e dirigido segundo coordenadas que têm muito a ver com o actual momento político e com a imagem do País a fornecer ao estrangeiro, onde será necessário exibi-lo...

plateia

N.º 731 4/FEVEREIRO
ANO XXIV 1975

DIRECTOR
BAPTISTA ROSA

REDACTORES
FERNANDO ESTEVES
ANIBAL NAZARE
CARVALHO RAMOS
PETTY MATOS

COLABORADORES
ALICE OGANDO • SARAIVA LIMA
EMILIO LOUBET • MARIO CLEMENTE
MATOS-CRUZ

FOTOGRAFOS
APOLLO
FRANCISCO FERREIRA
MANUEL GOMES

CORRESPONDENTES
ANTÓNIO JORGE (Londres)
HORTA E COSTA (Paris)
EMILIA DUQUE (Roma)
J. BARCOSA (Luanda)
LUIS BEIRA (Moçambique)
MAGE (Madrid)
RAUL RIUTOR (Argentina)

EXCLUSIVOS ESPECIAIS
AGENCIA EUROPEIA DE IMPRENSA
GAMMA PRESSE IMAGES
CONTINENTAL PRESSE
FORUM INTERNATIONAL
JORNALISTAS ASSOCIADOS

Propriedade de AGUIAR & DIAS, LDA.

Redacção e Administração:
RUA SARAIVA DE CARVALHO, 207
LISBOA — PORTUGAL

Telefones
Redacção: 60 70 41/2/3/4
Publicidade: 60 35 07

Composição e Impressão:
TIPOCROMIA AGUIAR, LDA.
Rua Santo António à Estrela, 114-A
LISBOA

Distribuidores:
AGENCIA PORTUGUESA DE REVISTAS
LISBOA • COIMBRA • PORTO
LUANDA • LOURENÇO MARQUES

Continente: 7\$50 • Ultramar: 12\$50

CONDIÇÕES DE ASSINATURA
(Pagamento adiantado em cheque, vale de correio, transferência ou notas de qualquer Banco)

	6 meses	12 meses
Continente e Ilhas	175\$50	331\$50
Ultramar	295\$00	550\$00
Brasil e Espanha	300\$00	560\$00
Outros Países	310\$00	570\$00

Figura 25. As atualidades cinematográficas e o nosso «record» mundial (Rosa, 1975). Coleção Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

277

UNIDADE DE PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA Nº 1

VICTOR COSTA	- DIRECTOR DE PRÓDUÇÃO	14.000\$00
VICTOR BAPTISTA	- ASSISTENTE DE PRODUÇÃO	9.000\$00
JOSE LUIZ	- " DE REALIZAÇÃO (15 dias)	4.500\$00
MANUEL BENTO	- " " " ESTAGIARIO :.....	4.000\$00
HELIODORO PIRES	- DIRECTOR DE SOM	13.500\$00
ANTONIO INOCENCIO	- OPERADOR DE SOM	9.000\$00
JOSE DIOGO	- ASSISTENTE DE SOM (15 dias)	3.125\$00
ALBERTO FEIO	- DIRECTOR DE FOTOGRAFIA	14.000\$00
FERNANDO SANTOS	- OPERADOR DE IMAGEM	9.500\$00
ANCEL ORDIALLES	- OPERADOR DE IMAGEM	9.500\$00
MANUEL VIDE	- ASSISTENTE DE IMAGEM (15 dias)	3.750\$00
CONCEIÇÃO TRINDADE-	" DE MONTAGEM (15 dias)	3.250\$00
LUCIANO SILVEIRA	- CARPINTEIRO DE CENA	8.250\$00
HELIA FEIO	- DACTILOGRAFA	4.200\$00
		109.575\$00
FUNDO DE MANEIO	98.425\$00
		200.000\$00



 TORRE
 DO
 TOMBO

Figura 26. Orçamento da equipa da Unidade de Produção N.º 1 anexo à Informação de serviço 256/ IPC/ DT. Documento cedido pelo ANTT. Cota: Secretaria de Estado da Cultura, Gabinete 2, n.º 270.

33676

344

Ao
 Secretariado Técnico
 do Instituto Português de Cinema

Estando pronta a arrancar para filmagens do filme "Comissões de Moradores", a Unidade de Produção nº2 vem informar que, após o estudo do orçamento apresentado em Setembro de 1975, acha necessária uma revisão orçamental como a seguir se detalha:

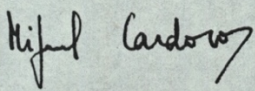
1. Equipa.....	130 000\$00
2. Meios Técnicos.....	38 500\$00
3. Material Sensível...	25 000\$00
4. Estúdio de Som.....	20 000\$00
5. Laboratório.....	15 000\$00
6. Gastos de Produção..	95 000\$00
7. Impostos.....	30 000\$00
Total.....	353 500\$00

Tendo sido o primeiro orçamento apresentado do valor de 271 925\$00, deve-se este aumento principalmente ao aumento do custo de vida e à obrigatoriedade de pagar agora a Caixa de Previdência. Não consideramos a verba atribuída de duzentos mil escudos como base orçamental por não incluir salários que só por si representam mais de um terço do orçamento global.

A constituição da equipa passa agora a ser: António Damião, realizador; Miguel Cardoso, Chefe de Produção; Operador, João Abel; 1 assistente de imagem, dois electricistas e uma secretária de produção não se encontram ainda escolhidos.

Mantêm-se os tempos de trabalho apresentados para conclusão do projecto. Queremos ainda tornar claro que a data de início de concretização deste projecto está não só dependente da actualização do orçamento como também da chegada das máquinas de filmar de 16 mm de França, dado não existir no parque de material do IPC nenhuma máquina disponível.

Pel'A Unidade de Produção nº 2


 Miguel Cardoso




Figura 27. Orçamento da equipa da Unidade de Produção N.º 2. Documento cedido pelo ANTT. Cota: Secretaria de Estado da Cultura, Gabinete 2, n.º 270.

Morreu o produtor Victor Costa

Quando regressava do Festival Cinematográfico de Leipzig, onde se deslocara no exercício da sua actividade profissional, faleceu em Burgos no passado dia 3, vítima de doença, o conhecido director de produção cinematográfica Victor Costa, de 61 anos de idade.

Natural de Lisboa, Victor Francisco Teodoro da Costa foi militante activo da Juventude Comunista e do Socorro Vermelho Internacional e conheceu pessoalmente na Guerra Civil de Espanha, entre outros, Palmiro Togliatti e o actual Presidente Tito.

Persistente lutador antifascista, sofreu diversas prisões nos anos 30 e 40.

A partir dos fins da última guerra mundial, começou a trabalhar na actividade cinematográfica, primeiro no sector da distribuição de filmes, que conhecia profundamente, e depois como chefe de produção e director de produção, estando o seu nome ligado a inúmeros filmes nacionais e estrangeiros.

Foi um dos promotores

do movimento que em 1969 apeou da direcção do então denominado Sindicato Nacional dos Profissionais de Cinema a direcção fascista, tendo feito parte dos respectivos Corpos Gerentes até depois do 25 de Abril de 1974.

Era actualmente director de produção da Unidade de Produção Cinematográfica n.º 1 Jornal Cinematográfico Nacional, onde promoveu e orientou a produção de boa parte do que de mais válido se fez em cinema no nosso País depois do 25 de Abril.

O desaparecimento de Victor Costa veio causar dolorosa consternação entre a generalidade dos seus camaradas de profissão e em numerosos círculos do mundo do trabalho, onde era conhecido e estimado pela sua grande experiência, generosidade de carácter e espírito combativo.

Fica viúva do extinto D. Lucinda da Ascensão Costa.

(In «O Diário»)

Figura 28. Artigo sobre Victor Costa, director de produção da UPC N.º 1 (Celulóide, 1977). Coleção Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

