

CINEMATECA PORTUGUESA – MUSEU DO CINEMA
COM A LINHA DE SOMBRA
21 de Maio de 2024

SCENES FROM THE CLASS STRUGGLE IN PORTUGAL / 1976 *(Cenas da Luta de Classes em Portugal)*

Um filme de Robert Kramer e Philip Spinelli

Realização, fotografia, som, montagem: Robert Kramer, Philip Spinelli / **Locução:** Philip Spinelli, Melinda Rorich (versão inglesa), Artur Albarran, Lia Gama (versão portuguesa), (Nota: existe uma outra versão portuguesa, gravada inicialmente com leitura do próprio Philip Spinelli, que foi substituída pelos autores antes mesmo da estreia do filme) / **Produção:** Barbara Stone, David Stone, para New York Cinema Co. **Cópia da versão inicial:** da Cinemateca Portuguesa, 35mm, cor e preto e branco, versão original em português, 86 minutos / **Cópia da versão terminada em 1978, com prólogo e epílogo:** da Cinemateca Portuguesa, dcp, cor e preto e branco, com narração em inglês e legendas em português, 96 minutos, conforme à versão restaurada pela Cinemateca Portuguesa, com ampliação para 35mm, feita a partir dos originais de imagem e de som em 16mm e incluindo o prólogo e o epílogo acrescentados por R. K. em 1978 / **Restauração:** laboratório do Departamento ANIM (Arquivo Nacional das Imagens em Movimento) da Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2001, sob responsabilidade de Luigi Pintarelli.

Para nós, Cinemateca, a divulgação deste trabalho (cuja primeira exibição em Lisboa ocorreu em Janeiro de 2002, depois de uma projecção desta mesma "versão principal", narrada em inglês, ainda em 2001, na homenagem a Kramer realizada no festival de Yamagata, no Japão) foi um momento longamente esperado e muito desejado: a oportunidade de mostrar o primeiro filme que Robert Kramer fez em Portugal em cópia nova, feita a partir dos materiais originais, revelando o prólogo e o epílogo que o autor lhe acrescentou dois anos depois, no final de 1978, e no termo de um restauro que, no nosso país e não só, repõe doravante a possibilidade de acesso futuro à obra nestas condições. Independentemente do lugar e do valor que cada um atribua ao filme na obra de Kramer ou em qualquer outro contexto, este foi um ponto final num desencontro objectivo, nascido da pura e simples dificuldade de o ver por inteiro e em bom estado. Ao longo das duas décadas anteriores, o filme foi projectado em Portugal muito raramente, em cópias desgastadas e, ao que sabemos, sem nunca lhe terem sido acrescentados os dois troços adicionais. Ao circuito comercial - mesmo nos anos setenta - nunca chegou. Fora dele, a sua difusão foi crescentemente limitada, por razões em que, a partir de certa altura, se terão alternado a própria vontade de não o exhibir e a dificuldade de o encontrar. A carreira atribulada do filme começou, ao que tudo indica, no próprio dia da sua primeira exibição pública, feita no cinema Caleidoscópio em presença de muitos dos militares de Abril. A controvérsia política começou aí, mas, a essa, seguiu-se a controvérsia "cinematográfica". Desde o primeiro dia, muitos recusaram o filme pela visão política da revolução portuguesa, identificada, sem rodeios, com a perspectiva do P.R.P. de Isabel do Carmo e Carlos Antunes - a quem R. Kramer veio a dizer que, na altura, "devia um filme", além de que, "na verdade, eles o haviam financiado". Donde, após percorrer o país em sessões militantes em 1977 e 78, tudo indica que, após a prisão de muitos militantes daquela organização nesse último ano, esse tipo de circulação terminou. Mas, se muitos quiseram esquecê-lo por isso, outros

houve, incluindo os mais conhecedores da obra de Kramer, que o recusaram "como filme", vendo nele o oposto da profundidade e do trabalho das formas que marcaram, antes e depois dele, a generalidade dessa obra. Fora disso - ou seja, a favor da sua maior divulgação - não ficou quase ninguém, o que, somado à dificuldade de acesso às cópias, produziu o silêncio.

Na Cinemateca, antes daquela primeira exibição do restauro, o filme fôra exibido três vezes, em 1984, 1999 e 2000, sempre em cópias incompletas em relação ao material entretanto divulgado (ou seja, sem o prólogo e o epílogo), e, pelo menos num caso (em 1999), com uma sonorização correspondente ao que tinha sido uma versão-zero, com narração "off" em português lida por um dos co-autores da obra (Philip Spinelli), versão essa deixada inicialmente por Kramer no nosso país e que, pouco depois, logo nos finais de 1976 ou inícios de 1977, foi substituída por outras duas, daí em diante tomadas como "originais": a versão principal, com narração em inglês, dita por P. Spinelli e Melinda Rorich (a que foi aqui projectada em 2000) e uma outra versão portuguesa, lida por Artur Albarran e Lia Gama (que terá circulado nos anos iniciais). Paralelamente a estas sessões pontuais, foi nascendo a vontade não só de obter uma cópia completa que aqui pudesse residir como, sobretudo, de obter materiais de tiragem que pudessem proporcionar um futuro acesso corrente ao filme. Mas foi já em 2000, após a morte de Kramer e por ocasião do Ciclo de homenagem ao autor aqui realizado nesse ano, que se reuniram as condições para concretizar o objectivo, de uma forma que, a um tempo, volveu grande oportunidade e grande responsabilidade. Aproveitando o arranque do nosso próprio laboratório de restauro, inserido no ANIM, tanto Erika Kramer como Dominique Paini (então ainda Director da Cinemateca Francesa e colaborador de inúmeras iniciativas nossas, antes e depois daquela data) propuseram-nos que albergássemos toda a colecção de materiais de origem deste filme, incluindo o original montado em película reversível, o prólogo e o epílogo feitos por Kramer na Califórnia em 1978, e as bandas de som correspondentes às duas versões da narração "off" que, ainda nos anos setenta, tinham sido produzidas. Como parte integrante do acordo, a Cinemateca Portuguesa responsabilizou-se pela produção de uma nova versão restaurada da obra na sua integralidade, recuperando o máximo da sua qualidade original e produzindo novos materiais de tiragem das duas versões sonoras depositadas pelo autor.

Como acontece em qualquer operação semelhante, e mais ainda em casos de filmes independentes como este, de fabrico radicalmente "artesanal", falar do trabalho de restauro é já, em grande medida, falar da obra em si mesma. À parte o acrescento do prólogo e do epílogo, e à parte a decisão de não esquecer qualquer das duas versões sonoras (ambas foram preservadas, e a opção de exhibir agora a versão inglesa deriva apenas do facto de lhe atribuirmos um carácter matricial, não eliminando o interesse de divulgar a outra), os problemas inerentes a este trabalho colocaram-se ao nível das condicionantes técnicas do material de origem. No caso destas "Cenas da Luta de Classes em Portugal", aquilo a que podemos chamar o original da obra é um "master" positivo, feito de uma imensa panóplia de materiais de natureza diferente, de qualidade muito díspar, correspondentes a gerações técnicas distintas e exigindo soluções de duplicação distintas. Do total de 2800 metros do filme (96 minutos), 1300 são de cor e 1500 de preto e branco, e, do conjunto, há cerca de 300 metros que correspondem a material de arquivo, nomeadamente planos inicialmente montados no filme "As Armas e o Povo" (metragem na qual não estamos a incluir a reprodução das inúmeras fotografias, também de arquivo, feita por Kramer). Nesse material de arquivo há um pouco de tudo, desde duplicações directas, em reversível, de cópias anteriores, passando por troços de cópias síncronas utilizadas por si mesmas, até eventuais reduções para cópia de 16mm feitas a partir de negativos de 35mm. Quanto ao material filmado por Kramer, todo o material de cor corresponde a uma primeira geração positiva (reversível) de câmara, e todo o material a preto e branco é de segunda geração, copiado a partir de negativo de câmara original... *Last but not the least*, por razões que concluímos serem do próprio processo de duplicação original (e, portanto, não de uma qualquer opção de outra ordem) praticamente todo o material de arquivo foi duplicado pelos autores com inversão lateral da imagem, pormenor que, à excepção de um número muito reduzido de planos em que tal pode ser obstáculo à leitura, optámos por não alterar.

Face a isto, as duas opções básicas de restauro foram: em primeiro lugar, a de utilizar processos e películas de duplicação adequadas especificamente a cada tipologia do material reunido no "master" de origem, evitando assim que a optimização de certas partes não fosse penalizadora das restantes (caso da duplicação específica da cor e do preto e branco); em segundo lugar, a de respeitar em absoluto a própria natureza artesanal do conjunto, nisso incluindo as suas assumidas limitações técnicas e respectivas consequências, procurando não escamotear a precariedade de processos que, neste caso, é parte integrante da obra. É assim que, ainda nesta versão restaurada, continuaremos a ver imagens com contraste, grão e definição diferenciados, algumas delas captadas com uma janela suja (no sentido literal) e, por exemplo, as já citadas inversões laterais da imagem (ou a quase totalidade delas) que, para o bem ou para o mal, fizeram parte da montagem inicial.

*

Passando ao filme, há que dizer à cabeça que a ambiguidade ou o evidente mal estar que acompanharam a sua recepção em Portugal em 1977 nunca estiveram ausentes, pelo menos em parte, do próprio discurso de Kramer. É certo que ele nunca renegou a sua perspectiva política sobre a revolução portuguesa – perspectiva essa que, pondo de parte a questão (meramente local e circunstancial) da identificação com uma organização específica, não é incoerente com a procura de um movimento de bases, alheio à intervenção dos tradicionais partidos de esquerda, que atravessa toda a sua visão no resto da obra. Mas, em todas as referências posteriores ao filme, sucederam-se as declarações de insatisfação sobre o trabalho cinematográfico, sobre a confusão conceptual e prática da sua produção, sobre o impasse, ou mesmo o "beco sem saída", que o tinham marcado. Na longa conversa de 1997 com Bernard Eisenschitz e Roberto Turigliato (publicada no catálogo por nós editado em 2000), disse que a confusão vinha tanto da sua própria inserção no tumulto português da altura como do seu próprio estado de espírito e dos impasses do movimento da esquerda americana em que se inseria. Nesse diálogo fala do momento como um "passo atrás" e uma "verdadeira aterosclerose", e põe o dedo naquela que será uma das questões chave por trás dos impasses formais da obra, que é o problema do seu *interlocutor*: "não era nada claro a quem este filme se dirigia (...). A esquizofrenia dominava toda a situação." Noutro passo da mesma conversa diz ainda que este foi "o mais retórico e o mais abstracto" dos seus filmes, e refere um dos exemplos mais recorrentes da sua frustração sobre ele (exemplo depois contado, com grande ênfase, na conversa incluída no filme de Sérgio Tréfaut, "Outro País", de 1999): "o melhor material filmado não foi incluído no filme, porque muitos camaradas amigos nos Estados Unidos disseram: não podes, pura e simplesmente, mostrar o comício do Partido Comunista em que os homens dançam "Bella Ciao" a cair de bêbedos". Esta sequência é mesmo bonita.(...)" Ou seja, o filme nunca foi renegado – antes pelo contrário – mas Kramer deixou claramente a ideia de um "auto-sacrifício" (no filme de Tréfaut chama-lhe directamente "auto-censura") e, portanto, de um gesto pessoal feito da eliminação voluntária e contraditória de tudo o que afinal achava ser o seu trabalho mais pessoal.

Acho que vale a pena reflectir um pouco sobre o seu apego à cena auto-censurada do "baile dos militantes bêbedos", por tudo aquilo que nessa ideia nos conduz a um apego à própria filmagem da contradição, e do luto, por dentro do trabalho político. Robert Kramer chegou a Portugal no Verão de 1975 e aqui filmou intermitentemente nesse ano e em 1976, sendo este filme um elo de transição entre a sua carreira americana inicial (culminando em "Milestones", de 1975) e a fase de produção europeia (inaugurada em "Guns", estreado já em 1980). Entre a deriva utópica da primeira fase e a desilusão (ou mais exactamente optimismo desencantado) da segunda, este foi o confronto com uma revolução concreta, e com um genuíno espírito de crença, que, paradoxalmente, terão sido tão fortes e produtivos em termos vivenciais quanto difíceis e inconclusivos em termos do trabalho cinematográfico. Em conformidade com essa crença genuína, este é um filme assertivo, que *explica* uma revolução, e, aí, aqueles que viram a contradição com o *outro* Kramer, não se enganaram. Não é na existência de um texto "off", em si, que o problema

se coloca. É na forma como, apesar de tudo, esse texto e a montagem diferem do tom interrogativo, do gosto da deriva e da verdadeira auscultação dos outros que foram marcas distintivas em quase toda a obra restante. Pese embora a escola e a experiência anteriores (o "cinema directo", o documentário militante produzido pelo grupo "Newsreel"), escola e experiência *que se vêem no filme* e que também marcaram a grande diferença em relação ao documentário militante português da altura, em face desta nova situação Kramer desloca-se para um discurso que não é o mesmo da sua obra anterior e posterior, não parecendo chegar a um ponto de completa adequação - ou, melhor, não parecendo afinal ser tão profundo quanto o foi nas suas típicas abordagens da ambiguidade, da contradição e da emoção dos destinos individuais por dentro dos processos históricos que estiveram na base de outros filmes. É ao pensarmos nisso que muito bem percebemos a sua insistência em falar no corte de cenas como a do baile dos velhos militantes... E é precisamente ao pensarmos nisso que muito bem percebemos o prólogo e o epílogo de 1978, nos quais, aí sim, ele transforma "a posteriori" esta viagem numa típica viagem *krameriana*, feita toda ela do gosto da interrogação (as notas manuscritas, "all the big questions"...) e dos cruzamentos e afinidades pessoais (a referência aos militantes presos e a Isabel do Carmo, a janela da sua casa californiana, o desenho final feito pela filha, Keja Kramer).

Dito isto, é também verdade que, para além das mutações feitas com os complementos de 1978, o filme resiste em vários outros níveis. Pelo menos, pelo menos, na forma como integra a variedade de materiais "directos" e "de arquivo" (a fluidez da montagem, e a própria forma escurrita de narrar, muito distante do tom mais empolado de muitos textos "off" do documentarismo militante local da altura), e a escurriteza da câmara, que nos trouxe a experiência daquelas escolas e acrescentou muita coisa insubstituível à nossa memória desse "outro país" (de que se pode citar, a título de mero exemplo, a cena da manifestação dentro do Palácio da Justiça).

Dez anos e sete filmes depois (e passadas algumas colaborações importantes em outros filmes aqui rodados), Robert Kramer veio a Portugal filmar "Doc's Kingdom", que marcou outro momento de transição, agora em sentido inverso, uma vez que antecedeu o seu regresso a uma produção nos EUA. "Doc's Kingdom", ou seja, um dos seus filmes mais pessoais, mais desencantados e mais abertos, que funcionou como ante-câmara do maior de todos aqueles que assinou - "Route One, USA".

José Manuel Costa

(Dados sobre o restauro: Luigi Pintarelli)