

cinemateca portuguesa-museu do cinema



# A REVOLUÇÃO DE MAIO

Portugal, 1937  
António Lopes Ribeiro



cinemateca portuguesa-museu do cinema

# A REVOLUÇÃO DE MAIO

Realização | Directed by  
António Lopes Ribeiro

Portugal, 1937 | pb/bw | 138 min

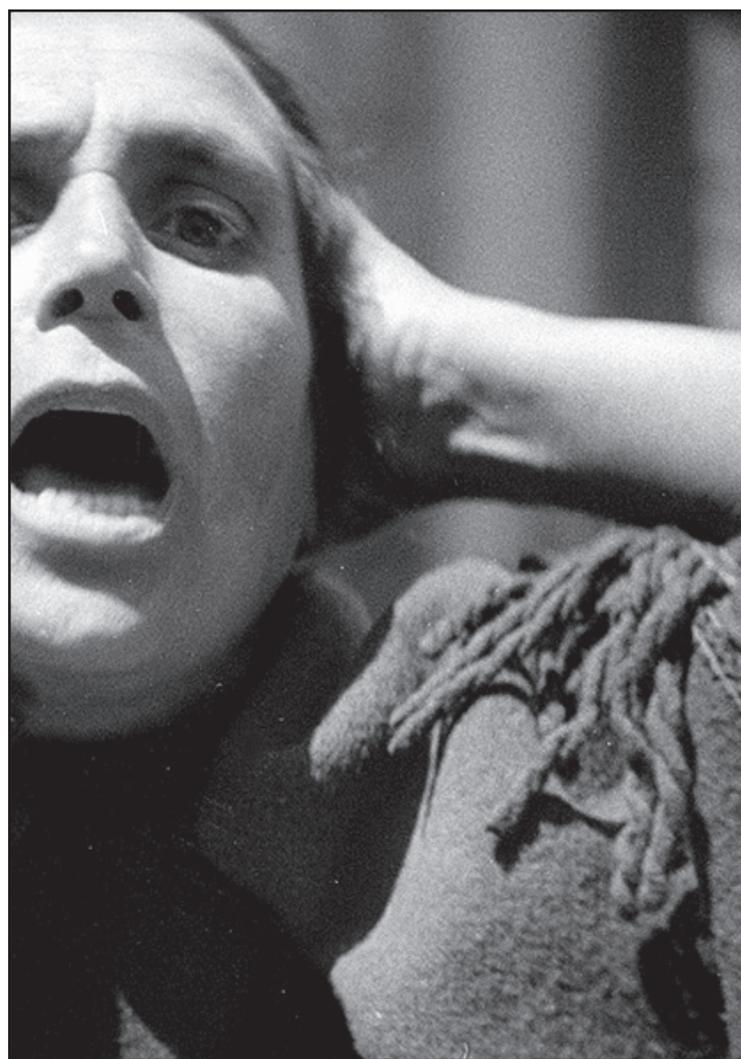
Este filme foi digitalizado em resolução Ultra HD a partir de um interpositivo de imagem de 35mm e de uma cópia direta do negativo de som preservados pela Cinemateca em 2005. A correção de cor digital usou como referência uma cópia de distribuição de 1937.

This film was scanned in Ultra HD resolution from 35mm interpositive and from a direct contact print of the sound negative, both materials restored by Cinemateca in 2005. Digital grading used a 1937 release print as a reference.

## Sinopse / Synopsis

César Valente, membro da resistência clandestina ao regime de Salazar, regressa do exílio para desencadear uma revolução em 28 de maio de 1936, o dia exato em que a ditadura celebraria o seu décimo aniversário. No entanto, através do contato direto com a “obra do Estado Novo” e depois de se apaixonar por Maria Clara, uma enfermeira da Maternidade Alfredo da Costa, Valente irá pouco a pouco converter-se à ideologia do regime. No final do filme, a polícia política que vigiara todos os movimentos dos “agitadores bolcheviques”, já nem sequer considera necessário prendê-lo: o regime conta agora com mais um fervoroso adepto.

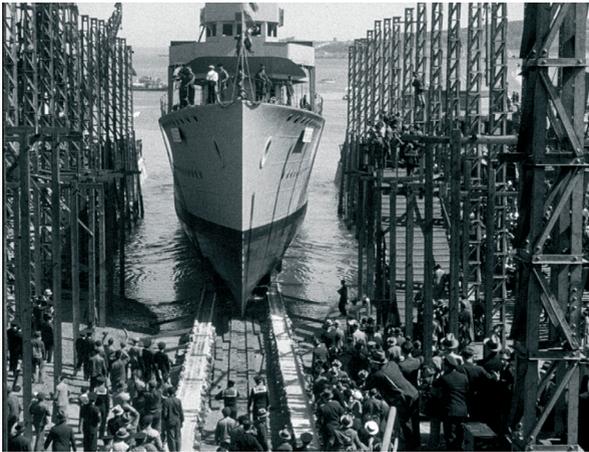
César Valente, a member of the clandestine resistance to Salazar’s regime, returns from exile to start a revolution on May 28, 1936, the same day when the dictatorship would commemorate its tenth anniversary. However, by gaining first hand knowledge of the “New State’s work” and after falling in love with Maria Clara, a nurse at Alfredo da Costa Maternity Hospital, Valente will little by little convert himself to the regime’s ideology. By the movie’s ending, the political police that followed every movement of the “bolshevik agitators” won’t even bother to arrest him: the regime now counts one more feverous supporter in its ranks.



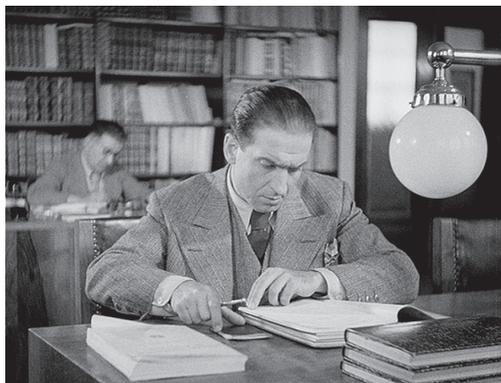
## Sobre o realizador / About the director

Realizador, crítico, jornalista e produtor de cinema, António Lopes Ribeiro (1908-1995) foi um nome central na história do cinema português na primeira metade do século XX. Pioneiro da crítica de cinema em Portugal, desde meados dos anos 1920, defendeu as vanguardas cinematográficas europeias e a renovação estética e técnica do cinema português. Realizou o seu primeiro filme, *Bailando ao Sol*, em 1928 e participou nas rodagens dos filmes de J. Leitão de Barros *Nazaré, praia de pescadores* (1929), *Lisboa, Crónica Anedótica* e *Maria do Mar* (1930). Antes disso, faz uma célebre viagem pelos grandes estúdios de cinema de Paris, Berlim e Moscovo, onde atualizou conhecimentos, reuniu influências e conheceu Clair, Renoir, Lang, Pabst, Eisenstein e Vertov. O seu primeiro filme sonoro foi *Gado Bravo* (1934), que reuniu vários técnicos e atores judeus fugidos da Alemanha de Hitler. Assinou o primeiro grande filme de propaganda do Estado Novo em 1937, *A Revolução de Maio*, escrevendo o argumento com António Ferro, fundador e diretor do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN). No ano seguinte, acompanha o Presidente da República Óscar Carmona numa viagem de soberania às colónias portuguesas de África, rodando imagens que usaria em vários documentários e na sua segunda longa-metragem de propaganda, *Feitiço do Império* (1940). Ainda em 1938, inicia a produção para o SPN do primeiro jornal de atualidades do Estado Novo, o *Jornal Português*, que se prolongaria até 1951. Através da Sociedade Portuguesa de Actualidades Cinematográficas (SPAC), produziu e realizou vários documentários de propaganda encomendados pelo Estado Novo, ganhando assim o epíteto de cineasta oficial do regime, tendo reforçado a sua influência junto do Sindicato Nacional dos Profissionais de Cinema. Em 1941, fundou as Produções António Lopes Ribeiro que lançarão comédias portuguesas célebres como *O Pai Tirano* (1941), *O Pátio das Cantigas* (1942, realizado pelo seu irmão, Francisco Ribeiro) ou *A Vizinha do Lado* (1945); a primeira longa-metragem de Manoel de Oliveira, *Aniki-Bóbo* (1942); ou ainda os dramas históricos *Amor de Perdição* (1943), *Frei Luís de Sousa* (1950) e *O Primo Basílio* (1959). Até 1974, produziu ou realizou dezenas de documentários e atualidades de propaganda. Entre 1957 e 1974 foi também o autor e apresentador do conhecido programa de divulgação televisiva “O Museu do Cinema”.

Director, journalist, and producer, António Lopes Ribeiro (1908-1995) was a central name in the history of Portuguese cinema in the first half of the 20<sup>th</sup> century. Movie critic since the late 1920s, he supported the European cinematographic avant-gardes and the aesthetical and technical renewal of Portuguese cinema. He directed his first film, *Bailando ao sol*, in 1928 and took part in the shooting of J. Leitão de Barros film's *Nazaré, praia de pescadores* (1929), *Lisboa, Crónica Anedótica* and *Maria do Mar* (1930). Shortly before that, he undertook a long journey to the great movie studios of Paris, Berlin and Moscow, where he became up to speed with the most recent techniques and tendencies, and where he also met Clair, Renoir, Lang, Pabst, Eisenstein and Vertov. His first sound film was *Gado Bravo* (1934), made with several Jewish film actors and technicians that had just escaped from Hitler's Germany. Ribeiro's first big propaganda film for the New State was *A Revolução de Maio* (*The May Revolution*, 1937),



whose script he wrote with António Ferro, the founder and director of the Secretariado da Propaganda Nacional (National Propaganda Office/SPN). The following year, he accompanied the head of the state, President Óscar Carmona, in a trip to the Portuguese colonies in Africa, shooting topical footage that would be used in several documentaries, as well as in his second propaganda feature film, *Feitiço do Império* (1940). Also in 1938, Ribeiro began producing for SPN the New State's first newsreel, *Jornal Português*, which would last until 1951. With his production and distribution company Sociedade Portuguesa de Actualidades Cinematográficas (SPAC), he produced and directed many propaganda documentaries commissioned by the New State, thus earning the reputation of the regime's official filmmaker and reinforcing his influence in the State-sponsored Sindicato Nacional dos Profissionais de Cinema (National Union of Cinema Professionals). In 1941, he founded Produções António Lopes Ribeiro, a production company that released famous comedies such as *O Pai Tirano* (1941), *O Pátio das Cantigas* (1942, directed by his brother, Francisco Ribeiro), or *A Vizinha do Lado* (1945); Manoel de Oliveira's first feature film, *Aniki-Bóbó* (1942); or historical dramas such as *Amor de Perdição* (1943), *Frei Luis de Sousa* (1950) and *O Primo Basílio* (1959). Until 1974, Ribeiro produced or directed dozens of propaganda documentaries and newsreels. Between 1957 and 1974 he was also the author and host of a very popular TV show about the history of cinema titled "O Museu do Cinema" ("The Cinema Museum").





## FILMOGRAFIA FILMOGRAPHY

- 1934 **Gado Bravo**
- 1937 **A Revolução de Maio**
- 1940 **Feitiço do Império**
- 1941 **O Pai Tirano**
- 1943 **Amor de Perdição**
- 1945 **A Vizinha do Lado**
- 1950 **Frei Luís de Sousa**
- 1959 **O Primo Basílio**



## Sobre o filme / About the movie

Um dia, Lopes Ribeiro disse-me que se inspirou para essa sequência [final] no cinema e nos princípios de Dziga Vertov e na concepção do cinema deste como “jornalismo artístico”. A teoria do kino-glaz, do “olho superior”, pensada em função de uma visão marxista do mundo, a teoria da montagem para “aprender a pensar o que é visto”, reviveram em Portugal uma única vez, neste filme, com “as imagens da vida real modificadas e organizadas de acordo com as finalidades do discurso”. Ainda hoje ignoro – e agora que Lopes Ribeiro morreu, provavelmente ignorá-lo-ei para sempre – se o realizador explicou estas teorias a António Ferro, que, sob o pseudónimo de Jorge Afonso, co-escreveu o argumento de *A REVOLUÇÃO DE MAIO*. Mas a concepção dessas cenas, segundo Lopes Ribeiro sempre disse, pertenceram ao outro pseudónimo da ficha técnica: Baltazar Fernandes = António Lopes Ribeiro. Do primeiro, terá ficado, talvez, a divisa do duque de Guise que tanto gostava de invocar: “Tudo o que é nacional é nosso.” Do segundo, a divisa implícita, no que aprendera e vira, de que tudo quanto era alheio (alemão, russo, ou americano, pois que muito dos filmes de gangsters foi igualmente incorporado) podia também ser feito nosso, desde que convertido em nacional. E Salazar, que assistiu à estreia, o que é que achou? Lopes Ribeiro contava que António Ferro lho perguntou no dia seguinte: “Então, Senhor Presidente, gostou?” E Salazar respondeu-lhe: “Gostei, gostei muito. Mas aquilo acabou muito tarde e, esta noite, dormi muito mal. Olhe, não me leve mais a ver essas fitas.” E foi a partir daí que passou a dizer que o cinema era uma indústria horrivelmente cara.

One day, Lopes Ribeiro told me that his inspiration to shoot that [final] sequence was in the cinema and principles of Dziga Vertov and his conception of cinema as “artistic journalism”. The theory of kino-glaz, the “superior eye,” built for a marxist vision of the world, the editing theory of “learn to think what is seen,” relived in Portugal, once, in this film, with “images from real life that were modified and organised according to the goals of the speech”. I am still unaware – now that Lopes Ribeiro has died, I will probably always be unaware – if the director explained these theories to António Ferro who, under the alias of Jorge Afonso, co-wrote the script of *The May Revolution*. But the conception of these sequences, as Lopes Ribeiro always said, belong to another alias in the film credits: Baltazar Fernandes = António Lopes Ribeiro. The first one has left us with the Duke of Guise’s motto that he always liked to say: “All that is national is ours.” The latter left an implicit motto, from what he’d learned and seen, that all that was foreign (German, Russian, or American, since many gangsters films were also an inspiration) could also become ours if transformed into something national. And what did Salazar think of the film at the premiere? Lopes Ribeiro said that António Ferro asked him the following day: “So, Mr. President, did you like it?” And Salazar told him: “I did, I liked it very much. But it ended very late and I didn’t sleep well at night. Listen, don’t take me anymore to see these pictures.” That’s when he started saying that cinema was an awfully expensive industry.

João Bénard da Costa (1995)

A “conversão dos descrentes”... – é assim, portanto, que podemos chamar a este tipo de propaganda, veiculada de forma expressa por este filme de António Lopes Ribeiro. Falámos de “propaganda”, porque há aqui, como em todo ato de propaganda – independentemente, por um lado, da qualidade técnica e estética dos filmes e da sua aceitação pública, ou seja, da sua eficácia –, uma intenção militante, deliberada e metodicamente pensada, para fazer reproduzir uma ideologia, neste caso uma ideologia única, uma ideologia do Estado. Mas, sem se assumirem como tal, outras películas foram também claros veículos de ideologia.

Ressalvando uma ideologia contextual que informa todo o cinema português da época, poderemos dizer que uma ideologia direta se encontra em alguns outros filmes, nomeadamente no cinema histórico. No entanto, nunca mais haverá propaganda expressa no cinema de ficção do Estado Novo, embora ela permaneça com toda a vivacidade no documentário.

The “conversion of unbelievers”... – this is how we may describe, therefore, the kind of propaganda that is explicitly exhibited in António Lopes Ribeiro’s film. We speak of “propaganda” because there is, as in every act of propaganda – regardless of, on the one hand, the film’s technical and aesthetic quality and, on the other hand, its public acceptance, or its efficiency –, a militant, deliberate and methodically conceived intention to reflect an ideology, that is, in this case, a unique ideology, the State’s ideology. Without presenting themselves as such, other films were also clear ideological vehicles.

With the exception of a contextual ideology that informs all Portuguese cinema in this era, we can say that a direct ideology is present in a few other films, namely historical ones. On the other hand, explicit propaganda will never again take place in New State’s fiction films, although it does remain very much alive in documentary film.

Luís Reis Torgal (2018)

A poucos dias da estreia de *A Revolução de Maio* – quando este artigo for publicado poderei dizer: na véspera – não me levem a mal se eu procuro a hospitalidade do *Cinéfilo* [revista de cinema portuguesa publicada entre 1928-39] para fazer um exame público de consciência, respondendo por uma vez a esta pergunta, que tenho ouvido e sabido formulada por muitos lábios, amigos ou não amigos:

– Quais foram as minhas principais intenções ao realizar um filme de tão particulares características?

Permitam-me que divida a minha resposta em quatro pontos – que são para mim os quatro pontos cardiais de *A Revolução de Maio*:

1.º – Servir o cinema português. O cinema português, apesar dos esforços de uma boa dúzia de portugueses de melhor vontade, pode considerar-se ainda no seu período infantil. Não atribuímos à palavra infantil nenhuma intenção pejorativa. Pelo contrário: é na infância que se encontram maior espontaneidade, maior frescura, melhor medida para as possibilidades do futuro. Fizeram-se apenas seis fonofilmes [filmes sonoros] portugueses. Terminam-se neste momento mais dois. Indústria complexa, a par de arte subtil, um cinema nacional não pode pretender atingir as perfeições da maioria ao cabo de seis, ou mesmo de sete ou oito

produções. Mas para que ele um dia possa contar com vinte ou trinta – é indispensável que haja quem se sacrifique a fazer a sétima, a oitava, a nona... Caso contrário, a lógica é, indiscutivelmente, uma batata...

2.º – Servir o público português. O público português, de Portugal, do Brasil, das Possessões Ultramarinas, da Europa, da América e da África, reclama filmes falados em língua portuguesa. Realizar mais um, com a consciência firme das grandes responsabilidades que sempre vêm da apresentação dum espectáculo destinado a milhares e milhares de espectadores, nossos irmãos de raça, ou aptos a criticar os modos, hábitos, usos e costumes dos nossos irmãos de raça, é, sem dúvida, servi-lo. E eu procurei servi-lo com a humildade devida aos grandes senhores...

3.º – Servir a propaganda de Portugal. Se eu consegui não ofuscar, por incompetência – pois nunca poderia ter sido por falta de amor! – o espectáculo formidável que desfilou perante os aparelhos de filmar de que dispus – as mais lindas paisagens portuguesas, os nossos mais belos trajes, grandes artistas nossos, a obra formidável do Estado Novo, o nosso Exército, a nossa Marinha, a nossa Esquadra, a nossa Aviação, decerto *A Revolução de Maio* vai fazer de Portugal a mais eficaz, a mais segura propaganda. Que eu procurei fazê-la acima de tudo.

4.º – Servir a política de Salazar. Porque a política de Salazar é, neste momento incerto para todo o mundo, o exemplo singular do que pode fazer o cérebro aliado ao braço, o braço aliado ao coração. Se não me enganei, se o filme que dirigi puder transmitir a cada espectador, nem direi o respeito que lhe é devido e com que conta em absoluto, mas somente o meu entusiasmo, a minha admiração pelo Homem e pela sua obra, então estou certo de que os quatro pontos que enumerei se resumem num só e que, servindo a política de Salazar, servi, implicitamente, o público e o cinema português. E eu espero não me ter enganado.

A few days away from the premiere of *The May Revolution* – when this article is published I will be able to say: on the eve – don't resent me if I choose the hospitality of [the trade journal] *Cinéfilo* to make a public examination of conscience, and answer the question that I have been hearing from many friendly, and not so friendly, lips:

– Which were my main intentions when I directed a film with such peculiar characteristics?

Allow me to divide my answer in four points – which to me are the four cardinal points of *The May Revolution*:

One. – To serve Portuguese cinema. Portuguese cinema, in spite of the efforts of a good dozen of well-intended Portuguese men, can still be considered in its childhood. We don't use the word childhood in any pejorative sense. On the contrary: it is during childhood that the greater spontaneity, freshness, and the best measure of future possibilities can be found. Only six Portuguese sound films have been made. Two are currently in their finishing stages. A complex industry, and a subtle art, national cinema cannot aim for the perfection of adulthood after six, or even seven or eight film productions. But in order for it to one day be able to count twenty or thirty – it is indispensable that someone will sacrifice himself to make the seventh, the eight, the ninth... Otherwise, the logic is, undeniably, a potato...

Two. - To serve the Portuguese audience. The Portuguese audience, in Portugal, in Brazil, in the Overseas Territories, in Europe, in America and in Africa, demands movies spoken in the Portuguese language. To direct one more, with the firm consciousness of the great responsibilities that always come from the presentation of a show made for thousands and thousands of spectators, our race brothers, or apt to criticize the ways, habits, the customs and traditions of our race brothers, it is, without a doubt, to serve it. And I have tried to serve it with the humility that is owed to the great masters...

Third. - To serve the propaganda of Portugal. If I succeed in not obfuscating, by incompetence - for it could never have been by lack of love! - the formidable spectacle that paraded before the film cameras available to me - the most beautiful Portuguese landscapes, our most beautiful costumes, our greatest artists, the formidable work of the New State, our Army, our Navy, our Air Force, I am sure that *The May Revolution* will make the most effective and the surest propaganda of Portugal. First and foremost, I have tried to make that propaganda.

Fourth. - To serve Salazar's politics. Because Salazar's politics is, in this uncertain moment for the entire world, the unique example of what can do the brain allied to the arm, and the arm allied to the heart. If I am not mistaken, if the movie that I have directed is able to convey to every spectator, I won't say the respect that is owed to him and which he absolutely counts with, but merely my enthusiasm, my admiration by the Man and its work, then I am certain that the four cardinal points that I have numbered will merge in a single one and that, serving Salazar's politics, I have served, implicitly, the audience and the Portuguese audience. And I hope I am not mistaken.

António Lopes Ribeiro (1937)



# A REVOLUÇÃO DE MAIO / THE MAY REVOLUTION

Portugal, 1937 | pb/bw | 138 min

Realização, diálogos, planificação e montagem Director, dialogues, planification and editing	António Lopes Ribeiro
Argumento Script	Jorge Afonso (António Ferro) e Baltazar Fernandes (António Lopes Ribeiro)
Image Photography	Isy Golberger
Colaboração Collaboration	Octávio Bobone, Manuel Luís Vieira, José Nunes das Neves
Direção musical Musical director	Pedro de Freitas Branco
Musica Music	Wenceslau Pinto
Decorações Sets	António Soares
Acústica (registo de som) Sound recording	Eng.º Paulo de Brito Aranha
Assistente de produção Production assistant	Augusto Soares
Assistente do realizador Director assistant	Olavo d'Eça Leal
Assistente técnico Technical assistant	F. Bernaldez y Eder
Assistente geral General assistant	Pereira de Carvalho
Produção Production	Secretariado da Propaganda Nacional/SPN
Laboratório de imagem Image Lab	Lisboa Filme
Estúdios Studios	Tobis Portuguesa
Imagens de arquivo Archival footage	Secretariado da Propaganda Nacional e Ministério da Agricultura
Estreia Premiere	Tivoli (Lisboa), 6 de junho de 1937
Distribuição Distribution	Sonoro Filme



Com/Cast

Maria Clara	(Maria Clara)
Emília de Oliveira	(A Mãe)
António Martinez	(César Valente)
Alexandre de Azevedo	(Chefe Moreira)
Clemente Pinto	(Marques)
José Gamboa	(O Silva Tipógrafo)
Luís de Campos	(Agente Sobral)
Elieser Kamenesky	(Dimoff)
Ricardo Malheiro	(O motorista)
Francisco Ribeiro/Ribeirinho	(Barata)



## cinemateca portuguesa-museu do cinema

A Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema tem por missão a salvaguarda e a divulgação do património cinematográfico em Portugal. Foi fundada em 1948 por um dos pioneiros das cinematecas europeias, Manuel Félix Ribeiro, e tornou-se uma instituição autónoma em 1980. Desde 1956, a Cinemateca é membro da Federação Internacional dos Arquivos de Filmes (FIAF), criada em 1938 com o objetivo de promover a conservação e o conhecimento do património cinematográfico, conjugando os esforços dos mais importantes arquivos do mundo e que conta atualmente com mais de 166 afiliados de 75 países.

Em 1996, a Cinemateca abriu um moderno centro de conservação nos arredores de Lisboa, o departamento ANIM (Arquivo Nacional das Imagens em Movimento), que é atualmente a base de todas as atividades de preservação, pesquisa técnica e acesso sobre as coleções fílmicas, videográficas e digitais. Desde 1998, o ANIM possui um laboratório de restauro fotoquímico, que se tornou entretanto o último em atividade na Península Ibérica. Criado prioritariamente para viabilizar trabalhos internos de preservação e restauro do cinema português, o laboratório também tem vindo a prestar serviços externos nas mesmas áreas, em particular para instituições estrangeiras congêneres da Cinemateca.

Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema's mission is to preserve and promote Portugal's cinematographic heritage. Founded in 1948 by Manuel Felix Ribeiro, a pioneer of European cinematheques, it's an autonomous institution since 1980. The Cinemateca is a member of the International Federation of Film Archives (FIAF) since 1956, an organisation created in 1938, with currently more than 166 affiliates in 75 countries, with the goal to promote conservation and knowledge on cinematographic heritage.

In 1996, the Cinemateca opened a modern conservation centre in the outskirts of Lisbon - the ANIM, National Archive of Moving Images -, currently working as the basis for all preservation activities, technical research and access to its film collections, either in photochemical, videographic, or digital support. Its photochemical restoration lab, active since 1998, was primarily created to enable internal preservation and restoration works in Portuguese cinema, but has since then also provided external services in the same areas to foreign film archives and cinematheques.

cinemateca  
portuguesa  
— MUSEU DO CINEMA, IP