

Materialidade e materialismo em *Scenes from the Class Struggle in Portugal* (1977-79), de Robert Kramer e Philip Spinelli

Raquel Schefer

CEC-Universidade de Lisboa/ IHC-Universidade Nova de Lisboa
raquelschefer@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-6353-0688>

RESUMO Realizado por Robert Kramer e Philip Spinelli, *Scenes from the Class Struggle in Portugal* (1977-79) é um dos mais importantes filmes sobre a Revolução Portuguesa de 1974-75. Se a obra de Kramer se inscreve e participa da viragem autorreferencial do cinema militante e engajado nas décadas de sessenta e setenta, *Scenes from the Class Struggle*, filme de produção norte-americana, integra-se plenamente na história do cinema português, a tal ponto nele se imbricam uma representação crítica, analítica, materialista e dialética da Revolução e uma proposta formal e material em linha com as principais tendências do cinema da Revolução de 1974-75, particularmente no que respeita à tensão entre engajamento político e experimentação formal que atravessa uma parte significativa do seu *corpus*. Este artigo procura indagar de que maneira o filme de Kramer e Spinelli é atravessado por questões que se prendem com a materialidade e o materialismo do cinema. Estes aspetos fazem de *Scenes from the Class Struggle* um filme que não só se debruça sobre a Revolução de 1974-75 e as suas figurações no cinema, mas também questiona crítica e ativamente a possibilidade de representação cinematográfica de um processo revolucionário e a própria possibilidade de representação. Em primeiro lugar, o artigo reconstitui brevemente a complexa história material do filme. Em seguida, argumenta que *Scenes from the Class Struggle* releva de um cinema materialista e dialético, de acordo com a aceção de Jean-Paul Fargier, retomada por Dominique Noguez: é um filme que não procura refletir o “real”, nem tão-pouco produzir uma impressão de realidade, mas que, ao tomar como ponto de partida a sua materialidade fílmica e a materialidade do mundo, dá a ver essa dupla materialidade num mesmo movimento, servindo-se, para tal, de estratégias autorreflexivas e autorreferenciais.

PALAVRAS-CHAVE Robert Kramer; cinema político; cinema revolucionário; revolução e cinema; materialidade e materialismo no cinema; Jean-Paul Fargier; Revolução Portuguesa (1974-75).

... les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles.
Carta de Arthur Rimbaud a Paul Démeny, 15 de maio de 1871

*Les films s'accablent, et cela commence à devenir trop tard pour Hollywood. Je ne crois pas qu'on puisse
emménager dans une maison qui brûle...*

Robert Kramer, Entrevista a Michel Delahaye, 1968

I

Realizado por Robert Kramer (1939-1999) e Philip Spinelli, *Scenes from the Class Struggle* é um dos mais importantes filmes sobre a Revolução Portuguesa de 1974-75. Se a obra de Kramer se inscreve e participa da viragem autorreferencial do cinema militante e engajado¹ nas décadas de sessenta e setenta, *Scenes from the Class Struggle*, filme de produção norte-americana, integra-se plenamente na história do cinema português, a tal ponto nele se imbricam uma representação crítica, analítica, materialista e dialética da Revolução e uma proposta formal e material em linha com as principais tendências do cinema revolucionário português, particularmente no que respeita à tensão entre engajamento político e experimentação formal que atravessa uma parte significativa do seu *corpus*. Contudo, *Scenes from the Class Struggle* é ainda uma obra pouco abordada, excêntrica tanto a uma história canónica do cinema português, quanto do cinema norte-americano, assim como à própria história do cinema político. As aproximações ao filme tendem geralmente a desvinculá-lo do seu contexto geo-histórico de produção, a negligenciar a sua dimensão formal e subjetiva ou a analisá-lo separadamente da obra de Kramer no seu conjunto. É, sobretudo, no contexto português que o filme tem sido exibido, como o exemplificam as duas projeções que tiveram lugar na Cinemateca Portuguesa em 2013 e em 2014. Notemos, ainda, a exibição de *Scenes from the Class Struggle* na retrospectiva que foi dedicada a Kramer pela Cinemateca Francesa em novembro de 2019, assim como a sua projeção, por iniciativa de Nicole Brenez, na Jornada de Estudos “Les voies de la révolte. Cinéma, images et révolutions dans les années 1960-1970”, organizada por Teresa Castro, Kodwo Eshun, Ros Gray e

¹ A diferenciação das noções de “cinema militante” e “cinema engajado” segue a taxinomia e a argumentação propostas por Nicole Brenez no artigo “Edouard de Laurotet (1e) Cinéma Engagé. Remarques préalables” (Brenez 2017, 107-116). O cinema militante sofreria uma viragem autorreferencial mais tardiamente do que o cinema engajado.

pelo Bétonsalon – Centre d'art et de recherche no Museu do quai Branly, em Paris, em junho de 2011.

Este artigo procura indagar de que maneira o filme de Kramer e Spinelli é atravessado por questões que se prendem com a materialidade e o materialismo do cinema. Estes aspetos fazem de *Scenes from the Class Struggle* um filme que não só se debruça sobre a Revolução de 1974-75 e as suas figurações no cinema, mas também questiona crítica e ativamente a possibilidade de representação cinematográfica de um processo revolucionário e a própria possibilidade de representação. Trata-se, em primeiro lugar, de reconstituir brevemente a complexa história material do filme. A cópia depositada no Arquivo Nacional das Imagens em Movimento (ANIM) da Cinemateca Portuguesa apresenta a datação de 1977. Ora, o discurso cinematográfico contradiz essa cronologia ao apresentar um prólogo e um epílogo que precisam diaristicamente o seu lugar e a sua data de rodagem: “São Francisco... 30 de novembro de 1978” (Imagem 1).

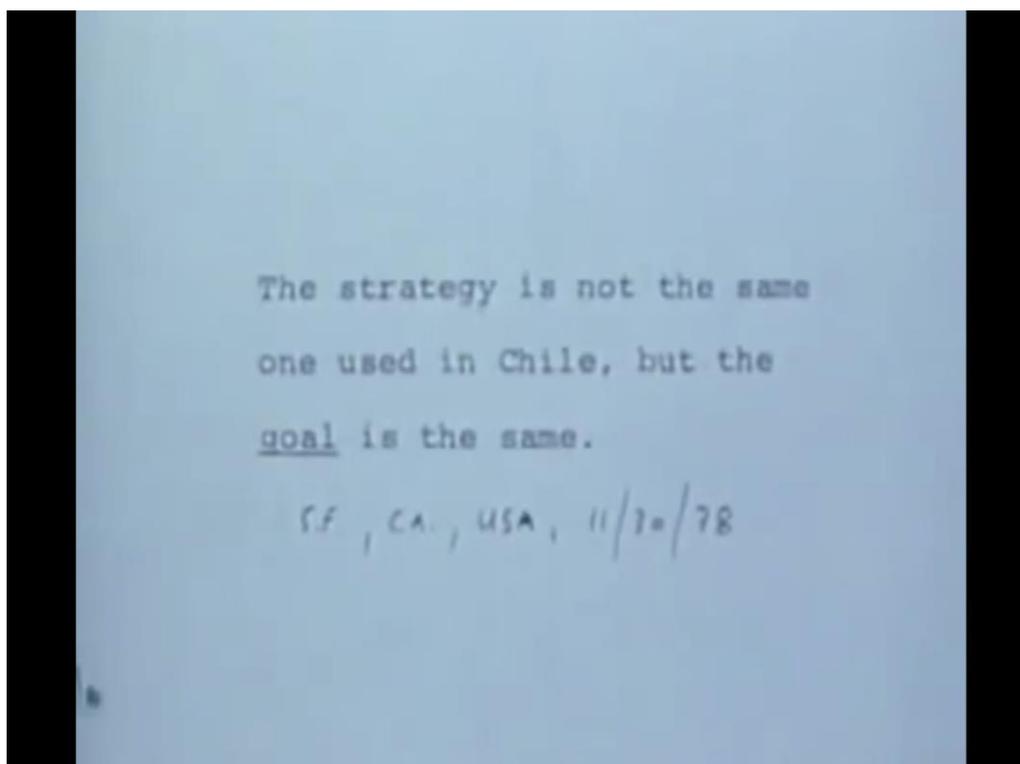


Imagem 1: “São Francisco... 30 de novembro de 1978”: os deicticos dos intertítulos do prólogo e do epílogo de *Scenes from the Class Struggle* | © New York Cinema Co

Se a narração do filme é realizada através de formas subjetivas e se os abundantes intertítulos, alguns deles manuscritos, remetem autorreflexivamente para o sujeito de enunciação, no prólogo e no epílogo de 1978, Kramer dirige-se, em plano médio, à câmara, explicitando o processo de produção do filme e o seu lugar enunciativo: “We [Robert Kramer e Philip Spinelli]...both North-Americans” (00:00:27-00:00:34).

Articulando estes aspetos com outros elementos da história material do filme, argumentar-se-á que as características enunciativas do prólogo e do epílogo de 1978 visam retirar o já de si “impuro” filme das convenções do cinema militante e do cinema documental como sistemas de representação, convenções associadas a valores tais como os de objetividade, transparência e universalismo. Essa rutura — ou inversão — é associada a uma ampla inventividade formal. Este aspeto oferece uma possível leitura da indeterminação — e da interpenetração — entre os sistemas de representação do documentário e da ficção que é própria à *praxis* cinematográfica de Kramer desde os seus primeiros filmes norte-americanos. *Scenes from the Class Struggle* — segundo argumento deste artigo — releva, inversamente, de um cinema materialista e dialético, seguindo a aceção de Jean-Paul Fargier (Fargier 1969, 15-21), retomada por Dominique Noguez (Noguez 1987): é um filme que não procura refletir o “real”, nem tão-pouco produzir uma impressão de realidade, mas que, citando Fargier, “partindo da sua própria materialidade... e da materialidade do mundo, os dá a ver num mesmo movimento” (Fargier 1969, 21),² servindo-se, para tal, argumento que será desenvolvido mais adiante, de estratégias autorreflexivas e autorreferenciais. Propiciando o trabalho do espetador (Fargier 1969), essas estratégias imbricam-se inteira e coerentemente na obra de Kramer. Tais estratégias autorreferenciais e autorreflexivas afirmar-se-iam na filmografia posterior de Kramer, nomeadamente na Trilogia do Doc, personagem interpretada por Paul McIsaac, *compagnon de route* do cineasta, que compreende os filmes *Doc's Kingdom* (1987), também rodado em Portugal, *Route One U.S.A.* (1989) e *Dear Doc* (1990).

Este artigo reconstitui, por conseguinte, a história material de *Scenes from the Class Struggle*, definindo-o, em seguida, através de uma

² Todas as traduções, salvo indicação contrária, são da autora.

discussão das concepções de Fargier e da sua análise discursiva e formal, como um filme materialista e dialético.

II

Em *Scenes from the Class Struggle*, filme, em grande parte, de montagem, Kramer e Spinelli reempregam múltiplos arquivos cinematográficos da Revolução de 1974-75, como, a título exemplificativo, arquivos provenientes do segmento de Glauber Rocha do filme coletivo *As Armas e o Povo* (1975), realizado pelo Sindicato dos Trabalhadores da Produção de Cinema e Televisão. Opondo-se à lógica de domiciliação e às relações de saber-poder do arquivo como categoria geral, segundo a conceção derridiana (Derrida 1995), a circulação material de arquivos — ou, noutras palavras, os itinerários discursivos, ideológicos e intermediais dos sons e imagens que compõem o filme — aponta, por um lado, para uma conceção coletiva, coletivista e materialista do cinema e dos seus modos de produção. Tal conceção põe em xeque as categorias modernistas de “autor” e de “originalidade” (Krauss 1985), o que, logo após a rutura — ou a inversão — das convenções do cinema militante e do cinema documental como sistemas de representação, constitui o segundo movimento de *Scenes from the Class Struggle* de desmontagem do edifício eidético convencionalmente associado ao cinema — edifício eidético que transcorre, em parte, das leituras dominantes da sua dimensão ontológica. Muito embora inscrevendo-se numa genealogia que remonta aos *newsreels* vertovianos e atravessa as diferentes declinações do Cinema de Libertação³ das décadas de 60 e 70 (Schefer 2017, 61-70), *Scenes from the Class Struggle* situa-se, por outro lado, no prolongamento de uma das tensões estruturantes da obra de Kramer: a tensão entre, por um lado, uma vertente “coletiva” e relacional — a coletividade e, mais concretamente, o Newsreel Group, coletivo cinematográfico cofundado pelo cineasta em Nova Iorque, em 1967, como modo de produção cinematográfica — e, por outro, uma vertente

³ No quadro da cultura de libertação transnacional das décadas de sessenta e setenta, a descolonização política é percebida como inseparável da descolonização do conhecimento, da cultura, da arte e do cinema. A estética de Libertação cinematográfica atravessa diferentes geografias (e períodos históricos, estendendo-se ao presente) e é formalizada em filmes e no seu paratexto. No Cinema de Libertação, a descolonização da perceção e das formas representativas aponta, paralelamente, para processos de descolonização cognitiva.

“subjetiva” que afirma uma política da corporeidade, dos afetos, da intimidade e da sensorialidade.

Kramer faz parte de um conjunto de cineastas que, como Glauber Rocha, Thomas Harlan ou José Celso Martinez Corrêa e Celso Lucas, entre outros, se instalam em Portugal durante o período revolucionário. A circulação de cineastas e técnicos de cinema em contextos pré-revolucionários ou revolucionários aponta, ela própria, para uma cartografia internacionalista, transnacional, cosmopolita e mutável, sulcada por movimentos de passagem: as passagens geográficas, mas também as passagens temporais e materiais de sons e imagens, a historicidade e as geografias dinâmicas das formas cinematográficas do cinema político, assim como as tentativas de transição para modos de produção, distribuição e exibição coletivos, horizontais e não-piramidais, aspetos fundamentais no período histórico em que se situa o filme. Em 1975, Kramer filma *República*, média-metragem produzida por Spinelli sobre o processo de autogestão do jornal homónimo. Um ano depois, realiza *On the Side of the People*, nova produção de Spinelli e de Third World Newsreel, designação que o Coletivo Newsreel de Nova Iorque toma na década de setenta, assinalando o seu alinhamento com o Terceiro Cinema internacionalista e transnacional. *On the Side of the People* debruça-se sobre a cronologia de acontecimentos entre o 25 de abril de 1974 e o golpe militar de 25 de novembro de 1975, que põe termo ao Processo Revolucionário em Curso (PREC). Kramer e Spinelli reempregam imagens destes dois filmes em *Scenes from the Class Struggle*, aspeto que aponta para processos de intertextualidade e também de intratextualidade, conjugando-as com outros materiais de arquivo e novas sequências para propor uma analítica cinematográfica da Revolução de 1974-75 e das suas formas audiovisuais de representação. O cinema é ali afirmado como uma forma de análise e de pensamento.

O cinema de Kramer é estruturado pela tensão entre política e subjetividade, assim como por uma sistemática profanação dos dispositivos tecnológicos (Agamben 2007). Atravessando a obra do cineasta, essas dimensões são inseparáveis de uma pesquisa formal ligada à passagem para um cinema vivido, em que a política é infiltrada pela experiência subjetiva e a história coletiva sitiada pelas potências subterrâneas da memória. Contudo, é a partir de *Scenes from the Class Struggle*, com os seus modos enunciativos abertamente subjetivos, que o encontro entre as formas do político e uma política das formas tendo

como pano de fundo as problemáticas do autorretrato — “a aventura do autorretrato”, nas palavras de Raymond Bellour (1988, 344) — se afirma mais incisivamente na obra de Kramer, anunciando os cruzamentos entre subjetividade, política, história e tecnologia de um outro filme seu, *Berlin 10/90* (1990), e os desdobramentos enunciativos e discursivos, a par da dialética entre mesmidade e alteridade, de *Route One U.S.A.* e de *Dear Doc*. Kramer rompe os parâmetros e a metodologia do cinema militante: além de materialista e dialético, o seu cinema afirma uma política da subjetividade e uma política da intimidade, da sensorialidade e dos afetos, precisadas na sua dimensão corporal.

O erro de datação explicitado anteriormente sugere a existência de pelo menos duas versões de montagem de *Scenes from the Class Struggle*: a primeira de 1977; a segunda, concluída em data posterior a 30 de novembro de 1978, após a inclusão do prólogo e do epílogo. Além de exibida, juntamente com *Milestones* (1975), filme-fresco geracional, co-realizado com John Douglas, que também aponta para as imbricações entre política, subjetividade e sensorialidade que estruturam a filmografia de Kramer desde *The Edge* (1967) e *Ice* (1969) até *Cités de la plaine* (2000), na edição de 1977 do Festival de Cinema da Figueira da Foz, a primeira versão foi difundida pela RTP no mesmo ano. Muito embora a cópia de *Scenes from the Class Struggle* preservada pelo ANIM presente, como já referido, a datação de 1977, o prólogo e o epílogo, descritos no início deste artigo e situados em 1978 pelo próprio discurso cinematográfico, contrariam essa atribuição cronológica. Estes aspetos tornam visível um processo de remontagem e fazem emergir uma temporalidade contraditória e disruptiva, levantando ainda questões sobre o destino material, a eventual sobrevivência e a possível localização da primeira versão de montagem.

Numa entrevista filmada, concedida a Sérgio Tréfaut e que foi integrada em *Outro País* (1998), Kramer faz explicitamente referência à “auto-censura” de uma das sequências da versão de 1977 de *Scenes from the Class Struggle*. Nessa cena, filmada depois de um comício do PCP no Porto, “quatro ou cinco operários bêbedos” dançavam e cantavam a canção “Bella Ciao”. Para Kramer, essa cena, que o cineasta considerava como a melhor do filme, simbolizava o devir histórico do movimento operário europeu na década das “mãos cortadas”. Era, nas suas palavras, “o requiem de toda a esquerda europeia”. De regresso aos EUA, é aconselhado por amigos, que entreveem a sequência como “anti-

comunista”, a cortá-la. Nas palavras de Kramer, “este período era muito *hard* [sic] a nível político; a subjetividade era proibida. Havia que dar a informação, impor um ponto de vista aos outros” (*Outro País*, 00:41:26-00:42:42). As declarações do cineasta, assim como a datação exposta pelo próprio discurso cinematográfico, reforçam a hipótese, levantada anteriormente, relativa à existência de pelo menos duas versões de montagem de *Scenes from the Class Struggle*. Ainda que as alterações realizadas na segunda versão não possam ser determinadas com precisão, dado o desconhecimento sobre o paradeiro da primeira versão de montagem, a finalização do filme deve ser situada entre dezembro de 1978 e 1979, o que acarreta uma revisão da datação da cópia do ANIM.

Os comentários de Kramer sobre a cena dos operários embriagados, além de significativos com respeito à história material de *Scenes from the Class Struggle*, exemplificam a sua conceção do cinema. Segundo esta, o cinema, forma de dissenso em sentido rancièriano (Rancièr 2008), pode romper toda impressão de realidade, rejeitando, ao mesmo tempo, todas as representações homogêneas do “real”, incluindo aquelas que tendem a mitificar ou a idealizar o povo — ou, noutros termos e em linha com as discussões em curso, a alteridade social e/ou cultural, entre outras categorias — e a sua pureza. Tais representações reproduzem paradoxalmente certos pressupostos decorrentes de modelos epistémicos à primeira vista divergentes. Inversamente, o cinema pode ser um elemento de complexificação da perceção e da representação do mundo — naquela que é a função do cinema materialista e dialético.

III

No outono de 1969, Fargier publica o artigo *La parenthèse et le détour*, nas páginas da revista *Cinéthique*. Certas concepções do texto de Fargier parecem ter tido repercussões no pensamento e na *praxis* cinematográficos de Kramer e, em particular, em *Scenes from the Class Struggle*. Fundada em fevereiro desse ano, a revista *Cinéthique* constitui o braço crítico-teórico do coletivo homónimo de Fargier e Gérard Leblanc que, em 1973, produz *Étudier, produire, combattre* nos centros de treino da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) na Tanzânia e, dois anos depois, *Quand on aime la vie, on va au cinéma!*, filme teórico sobre o cinema. Então dirigida por Fargier, *Cinéthique* é

uma publicação de orientação marxista-leninista que repudia tanto a abordagem “cinéfila” dos *Cahiers du Cinéma* quanto a participação direta na luta política. Desenvolvendo uma reflexão sobre a relação entre cinema e política, Fargier define o cinema materialista e dialético, neste artigo fortemente influenciado pelo pensamento de Louis Althusser, em particular, pelo livro *Pour Marx* (1965) e pelas teses do filósofo sobre o teatro materialista, forjadas a partir da análise da encenação da primeira parte de *El Nost Milan*, de Carlo Bertolazzi, por Giorgio Strehler no Piccolo Teatro de Milão em 1955 (Althusser 1973, 129-152). Os objetivos do texto de Fargier são definidos nas suas primeiras linhas: trata-se de estabelecer “elementos teóricos sobre os quais se possa fundar uma prática eficaz do cinema ao serviço do proletariado” (Fargier 1969, 15).

Fargier começa por redefinir e expandir a noção de cinema. Associada ao que Fargier denomina como “cinema-espetáculo”, a noção convencional de cinema excluiria formas não-canónicas (ou formas “não-dominantes”, utilizando a terminologia althusseriana), como o cinema amador e científico, este último compreendendo, segundo o autor, o cinema etnográfico. A noção de “cinema-espetáculo” ou de “cinema dominante” dialoga com a conceção de Marx e Engels, patente no Manifesto do Partido Comunista, de que as “ideias dominantes” [*die herrschenden Ideen*] de uma época determinada são sempre as ideias da “classe dominante” [*die herrschende Klasse*] (Marx e Engels 1983, 51), que seria retomada taticamente por Lenine e reinterpretada por Gramsci em termos de dominação / subalternidade, e terminologia posteriormente aplicada ao campo dos Estudos Pós-Coloniais e Culturais (Spivak 1994, 66-111.). Já a noção althusseriana de “estrutura dominante”, que enforma as conceções de Fargier, permite reconsiderar a leitura convencional da relação marxista de determinação entre infraestrutura e superestrutura. As configurações dessa articulação são repensadas por Althusser como mecanismos de uma totalidade estruturada e transversal. Neste sentido, a estrutura dominante não ordena sujeitos, mas um conjunto de relações. Aplicada ao cinema — como, de resto, a outros campos da produção cultural e artística —, a interpretação althusseriana abre a possibilidade de se subtrair o cinema à dominação da instância ideológica, à lógica dominante. Apresenta-se, por conseguinte, a hipótese de um cinema não-dominante, que teria uma grande influência sobre Jean-Luc Godard nas suas fases Maio de 68 e, juntamente com Jean-Pierre Gorin, no Coletivo Dziga Vertov. Para Fargier (1969, 19-20), o cinema não-

dominante (ou, ainda, materialista) permitiria ao espectador pensar as imagens em movimento a partir “da sua materialidade física” e de acordo com a sua “função na prática social”, por oposição ao cinema dominante, que “reproduz, reflete as ideologias existentes e produz uma ideologia própria: a impressão de realidade”.

Se a noção de “impressão de realidade” tinha já sido examinada anteriormente — por André Bazin (1981) e Christian Metz (2002), entre outros —, Fargier não está interessado na ontologia da imagem cinematográfica, nem tão-pouco na sua semiologia. O autor enfatiza, inversamente, o contexto de receção, o que o leva a insistir na sobrevivência das imagens mais além da projeção cinematográfica, alimentando o imaginário social. O cinema materialista e dialético, não-dominante, pode contrariar a produção de uma alienante ilusão de realidade, gerando “conhecimento sobre si próprio” (Fargier 1969, 21), desvelando as funções ideológicas, económicas e políticas do cinema no quadro da situação sociopolítica em que é produzido e distribuído. É através desta dimensão autorreflexiva, ligada ao corpo social, que o filme pode aceder ao nível teórico, rompendo e denunciando a ideologia da impressão de realidade operante no cinema dominante. É importante notar que o pensamento de Fargier articula uma aproximação formal e uma abordagem histórico-contextual do cinema próxima da teoria da receção de H. R. Jauss (2013), tantas vezes entrevista como inconciliável quer pelas leituras marxistas dominantes, quer ainda pelas perspectivas formalistas, mas cuja validade é demonstrada por Sérgio Dias Branco (2020), entre outros.

Para Fargier, um filme materialista e dialético apresenta-se ao espectador como uma representação da realidade e não como a própria realidade, o que implica uma rutura com o processo de identificação com a personagem e com o próprio dispositivo cinematográfico. Também implica toda uma reflexão sobre a ‘ideologia do aparato’, *Leitmotiv* da reflexão crítica e teórica francesa daquele período histórico, evocando os conhecidos artigos de Jean-Louis Baudry (1970) e Jean-Louis Comolli (1971-72), com repercussões nos estudos feministas do cinema (Mulvey 1975). Nas palavras de Fargier, o filme materialista e dialético:

desenrola-se sabendo (e fazendo saber) através de que processo de transformações ajustadas um conhecimento ou uma representação se torna matéria de écran e através de que outro processo essa matéria fílmica se

transforma em conhecimento e representação no espetador. (Fargier 1969, 21)

Fargier apela, por conseguinte, a um cinema cuja conceção narrativa e formal tome em conta — e potencie — um espetador crítico e pensante. Da parte deste, deve haver, tal como precisado na frase final do artigo, “trabalho-decifração, leitura dos traços produzidos pelo trabalho do filme” (Fargier 1969, 21). O autor concebe o cinema como o resultado de processos de trabalho, numa perspetiva que se opõe e contraria a ideologia do automatismo e da transparência do cinema dominante e que evidencia o princípio capitalista de divisão técnica do trabalho operante no cinema e a organização hierárquica e piramidal da produção cinematográfica. Por fim, pressupõe que, se o cinema produz efeitos de transformação no mundo, essa transformação decorre também de um trabalho ativo e reflexivo por parte do espetador, fator que coloca o cinema não-dominante nos antípodas do cinema de propaganda no seu sentido convencional.

Os argumentos de Fargier teriam uma importante influência nos desenvolvimentos subsequentes da discussão teórica relativa ao cinema, bem como da própria produção cinematográfica, em particular do cinema documental. Ao tornar visíveis, problematizando, os processos de representação cinematográfica da Revolução de 1974-75, e ao subordinar esta última a um modelo enunciativo abertamente subjetivo, *Scenes from the Class Struggle* é um filme materialista e dialético, em linha com a reflexão teórica do seu tempo. O filme de Kramer e Spinelli conforma uma instância reflexiva e autorreflexiva sobre a história geral, dando a ver a materialidade e a complexidade da Revolução — e a própria história do cinema —, mostrando a sua materialidade como filme, tal como o seu processo de feitura, entre outros aspetos, e apelando a um espetador crítico. O resultado é uma obra que não só pensa a Revolução através das suas representações, como se debruça também sobre a possibilidade de representação e o cinema como forma de pensamento.

Segundo Kramer, o seu cinema não se “contenta com oferecer prazer”, mas “convida as pessoas a pensar” (Kramer 2007), através de formas narrativas e estéticas em rutura com o naturalismo da representação e a ideologia da impressão de realidade. Neste sentido, a conceção cinematográfica do cineasta aproxima-se da perspetiva de Fargier sobre o cinema materialista e dialético, bem como da própria definição de

“filme teórico” (Fargier 1969). Não é de excluir, de resto, que Kramer, que sempre se interessou pela teoria e pela crítica cinematográficas francesas, tenha lido os artigos de Fargier publicados na revista *Cinéthique*. Como introduzido anteriormente, dentro dessa categoria encontrar-se-iam filmes que, como *Scenes from the Class Struggle*, desencadeariam no espectador processos de decifração dos traços do trabalho no filme ou, por outras palavras, da inscrição, no discurso cinematográfico, do trabalho de fabricação do próprio objeto-filme. Em consequência, tais filmes levariam o espectador a levar a cabo um trabalho de interpretação, crítica e ativa, do filme enquanto resultado de processos de trabalho decorrentes, mesmo num certo cinema não-dominante, tal como evidenciado em *Tout va bien* (1972), de Godard e Gorin, do modelo capitalista de divisão técnica do trabalho. Essa deslocação aponta para a possibilidade de entrever a separação da esfera estética e da “*praxis vital*” (Bürger 2013) sob um diferente prisma, de conceber a relação entre a subjetividade estética e a comunidade política (Rancière 2004) noutros termos (nomeadamente, a partir do campo da receção, em linha com as premissas de Fargier) e de reconsiderar o estatuto e a função convencionalmente atribuídos tanto à figura do autor quanto à do espectador. Se o primeiro, evocando os termos de Jacques Rancière (2008), poderia ser redefinido como um autor “emancipado” do seu autorismo porque implicado, entre outros fatores, num trabalho coletivo, o segundo tornar-se-ia num participante, num “espetador-produtor”, parafraseando a noção desenvolvida por Walter Benjamin em 1934, que demonstra, precisamente, a imbricação fundamental entre as formas de produção artística e os modos técnicos de produção (Benjamin 2003, 122-144).

De acordo com Fargier, o trabalho do filme pelo espectador consistiria, numa primeira instância, e em consonância com a teoria semiológica, na produção de sentido a partir dos elementos visíveis e audíveis fragmentários que compõem o filme como todo. Numa segunda instância, tratar-se-ia de abordar e investir o filme através de um trabalho de pensamento. As duas etapas pressupõem um trabalho de reinterpretação crítica e uma apropriação ativa — e produtiva — do discurso cinematográfico por parte do espectador. Através das características já apontadas e de outras que se prendem com aspetos formais que serão desenvolvidos adiante, *Scenes from the Class Struggle*,

enquanto filme materialista, dialético e teórico, não só espoleta esse duplo trabalho do filme por parte do espectador, como parece superar as concepções fargièrianas.⁴ A primeira etapa, a do trabalho de produção de sentido, é reforçada pela estrutura fragmentária e descontínua do filme que coloca em relevo o intervalar e o intersticial, o que requer um esforço suplementar de significação por parte do espectador. Na sua segunda etapa, a do trabalho de pensamento, o filme de Kramer e Spinelli não só propõe uma análise da Revolução de 1974-75 e das suas formas cinematográficas de representação – nomeadamente, como sugeri atrás, através do reemprego e da coletivização audiovisual de arquivos heterogêneos –, como o faz através de formas analíticas e meta-reflexivas que põem em evidência o trabalho do filme. O discurso cinematográfico não cessa de propor reinterpretações analíticas dos seus próprios elementos narrativos, representativos e iconográficos, pondo em causa o elo com o “real” de tais elementos, entendidos como mediações ideológicas e tecnológicas. É o próprio conceito de “real” que é, assim, posto em causa, em rutura com as concepções dominantes da teoria estética marxista.⁵ Finalmente, *Scenes from the Class Struggle* descarta uma forma narrativa convencional e questiona o efeito de *mimésis* ao procurar dar uma expressão sensorial e sinestésica à experiência da Revolução — uma experiência fragmentária, dispersa, em rebentamento — através das tensões que atravessam a sua trama material.

Além dos elementos e dos procedimentos já referidos, *Scenes from the Class Struggle* subtrai-se ao dominante ao contrapor-lhe uma morfologia histórica e representativa em parte assente em elementos históricos (a história das revoluções) e teóricos, também estes problematizados, que derivam, sobretudo, da teoria marxista (e althusseriana). O complexo tecido fílmico reclama do espectador — livremente e de modo não-didático — não só um trabalho de pensamento da história da Revolução e dos seus modelos representativos, como também uma reflexão sobre o próprio filme e os elementos cinematográficos que compõem os seus sintagmas

⁴ Esta é uma hipótese que terá de permanecer na esfera teórica, já que a sua corroboração exigiria a realização de extensivo trabalho de campo sobre a receção do filme, em particular no contexto revolucionário português e em espaços de exibição alternativos.

⁵ Por “concepções dominantes da teoria estética marxista”, entendem-se as perspectivas que definem a literatura (e a arte) como reflexo de uma realidade socioeconómica determinada a partir da argumentação de Marx no III Livro d’*O Capital* (Marx 1977). O pensamento da questão por Marx reveste-se, contudo, de uma acrescida complexidade se tomarmos os escritos do filósofo no seu conjunto.

dinâmicos, em constante recomposição e reinterpretação. Este não constitui, portanto, um filme apenas sobre a Revolução de 1974-75. Através de uma *démarche* analítica e meta-reflexiva que se estende ao espectador, é uma obra sobre a possibilidade de representação de um processo revolucionário. E é-o em linha com as conceções de Althusser, afirmando a potência dos não-dominantes do cinema não-dominante como um campo produtor de efeitos de transformação (no e) pelo espectador. É, assim, assegurada a passagem da teoria e da imagem à ação — a “prática eficaz do cinema ao serviço do proletariado” a que apelava Fargier (1969, 15) — através de contextos de receção e de horizontes temporais sucessivos. *Vers Madrid – The Burning Bright! Scenes from the Class Struggle and the Revolution* (2011-2014), de Sylvain George, filme sobre o Movimento 15-M em Madrid, que estabelece um diálogo intertextual com o filme de Kramer e Spinelli, é um exemplo recente dessa receção alargada.

A dimensão subjetiva e autorreferencial do prólogo e do epílogo da segunda versão de *Scenes from the Class Struggle* pode ser reinterpretada à luz destas considerações. Ao desvelarem autorreflexivamente o processo de construção e de produção, bem como as instâncias enunciativas e discursivas do filme, estas duas sequências, as mais kramerianas do filme, reforçam o trabalho de significação e pensamento que é proposto ao espectador. Dito de outra forma, o prólogo e o epílogo inscrevem *Scenes from the Class Struggle* num terreno frágil entre o cinema engajado e o autorretrato, afirmando este género transdisciplinar e transhistórico como uma forma política que se opõe à ideologia da impressão de realidade, assim como aos valores de objetividade, transparência e universalismo que ampararam histórica e convencionalmente o filme militante e o sistema de representação documental. É importante precisar que, se as formas subjetivas e autorreferenciais são hoje canónicas no documentário de criação e noutras modalidades cinematográficas, eram transgressoras e subversivas na década de 70. Contudo, as formas enunciativas e discursivas de *Scenes from the Class Struggle* (e da filmografia de Kramer no seu conjunto) entroncam-se, contribuindo para moldá-la, na viragem autorreferencial da arte e do cinema nesse período histórico,

tal como exemplificada pela obra de Chantal Akerman, Sónia Andrade, Juan Downey, Leticia Parente e Glauber Rocha, entre outros.⁶

Nestes filmes, como em *Scenes from the Class Struggle*, a imagem resistente não é já a imagem do “outro”, mas uma imagem descentrada, um “eu” textual criador de relações – um “nós” ou, ainda, um “eu-nós”. Essas geografias singulares, relacionais, ‘relacionistas’ e afetivas constituem, por vezes, o ponto de partida de uma história coletiva, da história geral ou das histórias do cinema. Concebido a partir da experiência do quotidiano e de uma política da intimidade e dos afetos, que afirma como formas políticas, este cinema de autor autorreferencial constitui uma viragem do cinema sobre si mesmo e sobre os cineastas como “indivíduos sem câmara, com os nossos corpos” (Delahaye 1968, 51), nas palavras de Kramer, numa entrevista publicada nos *Cahiers du Cinéma* em outubro de 1968.⁷ Esbate-se, por conseguinte, a oposição e a separação entre o sujeito e o objeto de representação e conhecimento, o observador e o observado, um dos principais paradoxos do cinema produzido em situação anticolonial e “pós-colonial”.⁸ Exprime-se, deste modo, uma diferente conceção das relações entre o sujeito e a sociedade, a estética e a política, a subjetividade e a objetividade e redefinem-se as relações entre as categorias de “subjetivo”, “coletivo” / “social” e “universal” / “cultural”.

IV

Em 1978, data da rodagem do prólogo e do epílogo de *Scenes from the Class Struggle*, Kramer está em São Francisco e olha retrospectivamente para o período entre 1975 e 1977, em Portugal. O hiato temporal favorece a representação materialista e dialética, a dissecação da

⁶ Tal viragem significou, por vezes, o recuo para um território privado e mais subjetivo: o território do filme-ensaio, como na filmografia de Godard a partir das décadas de 70 e 80, após os *ciné-tracts* dos anos 60 e, mais incisivamente, da dissolução do Grupo Dziga Vertov e do fracasso do projeto de criação da televisão pública moçambicana, fundado num sistema horizontal de comunicação, e até *Adieu au langage* (2014) e *Le Livre d'image* (2018). A história material e o sistema narrativo e estético de *Ici et ailleurs* (1976), de Godard e Anne-Marie Miéville, são, de resto, expressivos dessa viragem. Outros exemplos podem ser encontrados nas filmografias de Jonas Mekas e de George Kuchar, modelos heurísticos do autorretrato cinematográfico.

⁷ A entrevista integrou o dossier ‘Quatre Américains’, que incluía Shirley Clarke, John Cassavetes e Andy Warhol, para além de Kramer.

⁸ Ainda que de uso geral, o termo “pós-colonial” é colocado entre aspas para evitar que se o entenda como designando o fim do sistema colonial, sistema que persiste ainda sob novas formas.

Revolução como um processo dinâmico. A analepse é uma das principais figuras discursivas do filme, expressão narrativa da sua heterogeneidade temporal e material, que aglomera cenas rodadas por Kramer e Spinelli, imagens de arquivo que migraram de (e para) outras obras do cinema revolucionário português, uma tipografia experimental, fotografias, documentos diversos e gráficos. Os três últimos elementos adquirem grande importância no segmento narrativo de *Gestos e Fragmentos. Ensaio sobre os Militares e o Poder* (1982), filme também ele materialista e dialético de Alberto Seixas Santos, coescrito com o cineasta norte-americano e por este interpretado, no qual a organização do material sutura as diferentes temporalidades, guiando a travessia do olhar e permitindo ao espectador, na linha de Fargier (1969, 19), pensar as imagens em movimento a partir “da sua materialidade física” e de acordo com a sua “função na prática social”.

Para além disso, *Scenes from the Class Struggle* propõe uma reflexão sobre um conjunto de pares dialéticos imbricados na noção de e na *praxis* da Revolução. Esses pares dialéticos são citados nos sucessivos intertítulos do filme (Imagem 2): “acontecimentos / história, factos / princípios, atualidade / potencialidade... palavras / imagens (...) história / memória”. O pensamento dialético encontra uma expressão formal — e uma possível síntese — na estrutura narrativa multitemporal e na montagem fragmentária e descontínua, acentuando, como já referido, o intervalar e o intersticial (para o qual o título balzaquiano do filme, desde logo, aponta), assim como o devir e o movimento da história. O pensamento dialético manifesta-se também na abrupta interrupção, por intertítulos, dos blocos de *newsreels* experimentais, forma que atravessa toda a obra de Kramer, num procedimento que, como Benjamin (2007, 129-140) sugeriu, torna visível a inatualidade da atualidade. Por fim, encontra-se presente no lapso temporal entre os processos de rotação e de montagem, colocando em tensão o passado e o presente enunciativo. O hiato temporal é evidenciado pela datação do prólogo e do epílogo, assim como pelos intertítulos e pela *voz-off* dialógica, masculina e feminina, um procedimento habitual no documentário engajado da década de setenta.

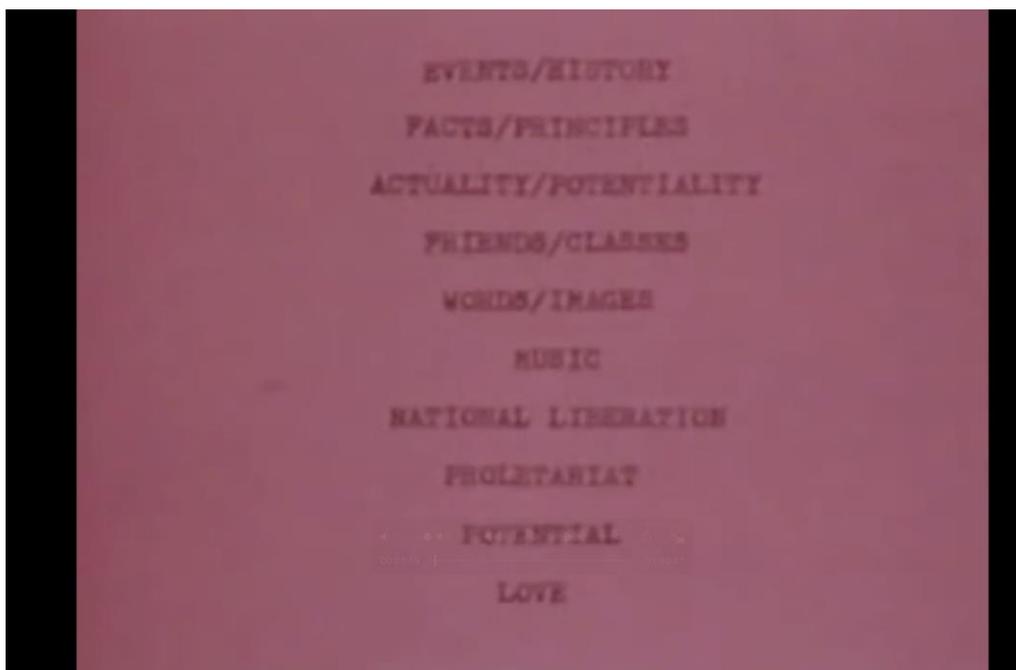


Imagem 2: Pares dialéticos citados nos intertítulos de *Scenes from the Class Struggle in Portugal* (1977-79), de Robert Kramer e Philip Spinelli. | © New York Cinema Co

Tal como *Ice*, também *Scenes from the Class Struggle* é estruturado pela dialética do filme-objeto e do filme por vir. Essa dialética reaparecerá em *Dear Doc*, carta filmada endereçada a Paul McIsaac, o Doc de *Doc's Kingdom* (também rodado à beira do Tejo), e de *Route One U.S.A.*, durante o processo de montagem deste último filme. A tensão entre a temporalidade concreta da primeira versão do filme — que as já citadas declarações de Kramer apresentam como mais heterodoxa ideologicamente, ainda que porventura dotada de uma maior rigidez formal — e o distanciamento operado pela integração do prólogo e do epílogo de 1978 reforçam a concepção da subjetividade como condição da política e dos processos de representação e construção da história. É a partir deste quadro que Kramer problematiza a relação entre o cinema coletivo e o cinema de autor, repensando a coletividade como modo de produção cinematográfica, como no caso do Coletivo Newsreel, mas também, entre outros possíveis exemplos históricos, das cooperativas Cinequipa e Grupo Zero, ativas em Portugal durante o período revolucionário, dos grupos Cine Liberación y Cine de la Base, na Argentina, e do Coletivo Ogawa Pro, no Japão.

De *The Edge* a *Ghosts of Electricity* (1997) e *Cités de la plaine* (2000), filme póstumo, finalizado pelo produtor Richard Copans e pela filha do

realizador, Keja Ho Kramer, após a morte de Kramer durante a montagem, a obra do cineasta norte-americano é atravessada por uma reinvenção constante das formas subjetivas de aparição do político. *Scenes from the Class Struggle* constitui, porém, um ponto de viragem na filmografia do cineasta. É neste filme que o corpo de Kramer irrompe, na sua materialidade, no espaço da representação.⁹ Tal como na obra de Godard e Rocha, a *Lebenspraxis* da Revolução constitui uma fratura na filmografia de Kramer. No caso dos três cineastas, a experiência da Revolução consolida uma disposição — ou uma vocação — para a autorreferencialidade. A enunciação autorreferencial reforça a dimensão materialista e dialética do cinema de Kramer, complexificando o duplo trabalho do espetador.

Scenes from the Class Struggle é também um filme sobre os processos de organização e de construção de um olhar extrínseco sobre a Revolução tecnologicamente mediado — e daí a importância acrescida do prólogo e do epílogo, segmentos em que Kramer subordina o discurso cinematográfico à perspectiva enunciativa e problematiza o lugar a partir do qual podem dois realizadores norte-americanos observar um processo revolucionário externo, aspeto ao qual se vêm somar categorias hegemónicas de classe e género, entre outras. A dimensão meta-reflexiva do filme e o reemprego analítico, estrutural e distanciado dos materiais de arquivo respondem ao ensejo de problematizar os processos e lugares de organização e de construção do olhar. O olhar de Kramer e Spinelli pousa-se sobre um conjunto de representações do processo revolucionário português mediatizadas ideológica e tecnologicamente, que são incorporadas — como que citadas, mencionadas ou invocadas e não diretamente usadas como traços do processo revolucionário — no filme enquanto tal.

A investigação sobre os regimes visuais, representativos e epistémicos dominantes e a possibilidade de cotejá-los com contra-regimes feitos de elementos sensoriais, afetivos e amorosos, num gesto eminentemente político, atravessa toda a obra do cineasta. A narrativa de *Milestones*, a título exemplificativo, é estruturada por cenas de privação sensorial, enquanto que *Cités de la plaine* é um filme sobre a invidência como

⁹ Isto se excluímos a aparição prévia de Kramer como ator em *The Edge* e *Ice*, em que interpreta um militante, Robert, castrado pela polícia política norte-americana no contexto histórico do COINTELPRO (Counter Intelligence Program da CIA, programa de repressão das organizações políticas a nível nacional) e de radicalização da luta política nos EUA com a fundação de movimentos como The Weatherman.

condição da visão, de um ver além e de um ver para dentro. O cinema de Kramer reivindica um pensamento global dos processos perceptivos, cognitivos e representativos, que são aproximados sem perder de vista a sua inscrição no sistema capitalista e colonial. Em *Scenes from the Class Struggle*, que procura restituir a experiência sensorial e sinestésica do processo revolucionário, são abundantes as referências à luta de libertação anticolonial em Angola, na Guiné-Bissau e em Moçambique. A este respeito, é importante não esquecer o ensaio fotográfico do cineasta sobre a Guerra de Libertação e a independência de Angola, com texto de Laurie Gitlin (Gitlin e Kramer, 1976), bem como os seus filmes sobre a Guerra do Vietname e a curta-metragem *Pour Fidel Intusca Fernández* (1991), dedicada à tortura do camionista peruano pelo exército e remetendo para a persistência de estruturas coloniais na América Latina. Essa reflexão, que abarca também os regimes visuais, epistémicos e escópicos de tal sistema, é concretizada segundo uma perspetiva abertamente subjetiva e autorreferencial.

Considerações finais

A filmografia de Kramer problematizou sem cessar a crise do observador e das formas representativas. Politicamente engajada e experimental, assumindo a enunciação subjetiva e autorreferencial como declinação do cinema materialista e dialético, repensando a relação entre as categorias de “subjetivo” e “coletivo” e de “social” e “universal” / “cultural”, a obra do cineasta norte-americano organizou-se em torno da possibilidade de produzir imagens e discursos não-dominantes, inúteis para o sistema capitalista, através de um sistema de sensações e afetos e de encontro com o outro, gesto politicamente relevante. Procurando restituir sensorial e sinestesicamente a experiência da Revolução e examinando os processos e lugares de observação, assim como a relação entre o observador e o observado, *Scenes from the Class Struggle*, filme materialista e dialético, interroga a possibilidade de representação de um processo revolucionário e a própria possibilidade de representação.

Referências

- Agamben, Giorgio. 2007. *Qu'est-ce qu'un dispositif?*. Paris: Rivages Poche / Petite Bibliothèque.
- Althusser, Louis. 1973. *Pour Marx*. Paris: Maspero.
- Baudry, Jean-Louis. 1970. "Cinéma: Effets idéologiques produits par l'appareil de base." *Cinéthique* 7-8 (Março): 1-8.
- Bazin, André. 1981. *Qu'est-ce que le cinéma?*. Paris: Cerf.
- Benjamin, Walter. 2003. "L'auteur comme producteur." Em *Walter Benjamin, Essais sur Brecht*, 122-144. Paris : La Fabrique Éditions.
- _____. 2007. "Über den Begriff der Geschichte." Em *Walter Benjamin, Erzählen: Schriftenzur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*, 129-140. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bellour, Raymond. 1988. "Autoportraits." *Communications* 48: 327-387. <https://doi.org/10.3406/comm.1988.1731>
- Brenez, Nicole. 2017. "Edouard de Laurot et (le) Cinéma Engagé. Remarques préalables." Em *36 Short Stories*, editado por Mélanie Bouteloup, 107-116. Paris: Bétonsalon.
- Bürger, Peter. 2013. *Théorie de l'avant-garde*. Paris: Saggio Casino.
- Comolli, Jean-Louis. 1971-72. "Technique et Idéologie. Caméra, Perspective, Profondeur de Champ." *Cahiers du Cinéma* 229-241.
- Delahaye, Michel. 1968. "La maison brûle. Entretien avec Robert Kramer." *Cahiers du Cinéma* 205: 48-63.
- Derrida, Jacques. 1995. *Mal d'archive*. Paris: Galilée.
- Dias Branco, Sérgio. 2020. *O Trabalho das Imagens – Estudos sobre Cinema e Marxismo*. Lisboa: Página a Página.
- Fargier, Jean-Paul. 1969. "La parenthèse et le détour." *Cinéthique* 5 (setembro-outubro): 15-21.
- Gitlin, Laurie e Kramer, Robert. 1976. *With Freedom in Their Eyes: A Photo-Essay of Angola*. São Francisco: People's Press.
- Gramsci, Antonio. 2012. *Guerre de mouvement et guerre de position*. Paris: La Fabrique.
- Jauss, H. R.. 2013. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.
- Kramer, Robert. 2007. Brochura da edição DVD de *Cités de la plaine*. Paris: les films du paradoxe.

- Krauss, Rosalind. 1985. *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge e Londres: MIT Press.
- Lénine. 2012. *L'État et la révolution*. Paris: La Fabrique.
- Marx, Karl. 1977. *Le Capital: critique de l'économie politique, 3*. Paris: Éditions Sociales.
- Marx, Karl e Engels, Friedrich. 1983. *Manifeste du Parti communiste*. Paris: Champ Libre.
- Metz, Christian. 2002. *Essais sur la signification au cinéma*. Paris: Klincksieck.
- Mulvey, Laura. 1975. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen* 16 (3): 6-18.
- Noguez, Dominique. 1987. *Le cinéma, autrement*. Paris: Les Éditions du Cerf.
- Rancière, Jacques. 2008. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique Éditions.
- _____. 2004. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée.
- Rimbaud, Arthur. 1988. *Lettres du voyant*. Paris: La Différence.
- Schefer, Raquel. 2017. "The Return of the Newsreel (2011-2016) in Contemporary Cinematic Representations of the Political Event." *Comparat/ive Cinema* 9: 61-70.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1994. "Can the Subaltern Speak?" Em *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, editado por Patrick Williams e Laura Chrisman, 66-111. Harfordshire: Harvester Wheatsheaf.

Filmografia

- Adieu au langage* [longa-metragem de ficção, digital]. Real. Jean-Luc Godard. Wild Bunch, Canal e Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (participation), França e Suíça, 2014. 70 min.
- As Armas e o Povo* [longa-metragem documental, 16 mm]. Real. Sindicato dos Trabalhadores da Produção de Cinema e Televisão. Colectivo de Trabalhadores da Actividade Cinematográfica e Sindicato dos Trabalhadores da Produção de Cinema e Televisão, Portugal, 1975. 78 min.

- Berlin 10/90* [longa-metragem documental, vídeo]. Real. Robert Kramer. Bibliothèque Nationale de France, Documentaire sur Grand Écran, D.A.A.D., La Sept-Arte e PronyProductions, 1990. 64 min.
- Cités de la plaine* [longa-metragem de ficção, vídeo e 35 mm]. Real. Robert Kramer. C.R.R.A.V, Centre National du Cinéma et de l'Image Animée, INA, La Fondation de France, Le Fresnoy – Studio National dès Arts Contemporains, Les Films d'Ici e Région Nord-Pas-de-Calais, França, 2000, 110 min.
- Dear Doc* [curta-metragem documental, vídeo]. Real. Robert Kramer. La Sept-Arte e Les Films d'Ici, França, 1990. 35 min.
- Doc's Kingdom* [longa-metragem de ficção, 35 mm]. Real. Robert Kramer. Filmagen e Garance, França-Portugal, 1987. 90 min.
- Étudier, produire, combattre* [média-metragem documental, 16 mm]. Real. Groupe Cinéthique. Cinéthique, França, 1973. 43 min.
- Gestos e Fragmentos. Ensaio sobre os Militares e o Poder* [longa-metragem de ficção, 16 mm]. Real. Alberto Seixas Santos. Grupo Zero, Cooperativa de Cinema, Portugal, 1982. 90 min.
- Ghosts of Electricity* [curta-metragem documental, vídeo]. Real. Robert Kramer. Waka Films AG, RTSI – Radio televisione svizzera di lingua italiana, Suíça, 1997. 19 min.
- Ice* [longa-metragem de ficção, 16 mm]. Real. Robert Kramer. Newsreel, EUA, 1969. 128 min.
- Ici et ailleurs* [longa-metragem documental, 16 mm e vídeo]. Real. Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville. Gaumont e Sonimage, França e Suíça, 1976. 60 min.
- Le Livre d'image* [longa-metragem documental, digital]. Real. Jean-Luc Godard. Casa Azul Films et Écran Noir productions, Suíça, 2018. 74 min.
- Milestones* [longa-metragem de ficção, 16mm]. Real. Robert Kramer e John Douglas. New Tork Cinema Co., EUA, 1975. 195 min.
- On the Side of the People* [média-metragem documental, 16 mm]. Real. Robert Kramer. Third World Newsreel, EUA, 1976. 48 min.
- Outro País* [longa-metragem documental, vídeo] Real. Sérgio Tréfaut. SP Filmes, Portugal, 1998. 70 min.
- Pour Fidel Intusca Fernández* [curta-metragem documental, 35 mm]. Real. Robert Kramer. Amnistia Internacional, Canal+, Antenne 2,

FR3, M6, Paris Première, La Sept, TV5, França e Peru, 1991. 4 min.

Quand on aime la vie, on va au cinéma! [longa-metragem documental, 16 mm]. Real. Groupe Cinématique. Cinématique, França, 1975. 90 min.

República [média-metragem documental, 16 mm]. Real. Robert Kramer. Third World Newsreel, EUA, 1975. 48 min.

Route One U.S.A. [longa-metragem documental, 16 mm]. Real. Robert Kramer. Les Films d'Ici, La Sept Cinéma, Channel Four Films e Rai 3, EUA-França-Reino Unido-Itália, 1989. 255 min.

Scenes from the Class Struggle in Portugal [longa-metragem documental, 16 mm]. Real. Robert Kramer. New York Cinema Co., EUA, 1977-79. 85 min.

Tout va bien [longa-metragem de ficção, 35 mm]. Real. Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin. Anouchka Films, Vieco Films e Empire Films, França e Itália, 1972, 95 min.

The Edge [longa-metragem de ficção, 16 mm]. Real. Robert Kramer. Alpha 60 e Blue Van, EUA, 1967. 102 min.

Vers Madrid – The Burning Bright! Scenes from the Class Struggle and the Revolution [longa-metragem documental, digital]. Real. Sylvain George. Noir Production, França, 2011-2014. 106 min.

Materiality and materialism in Robert Kramer and Philip Spinelli's *Scenes from the Class Struggle in Portugal* (1977-79)

ABSTRACT Robert Kramer and Philip Spinelli's *Scenes from the Class Struggle in Portugal* (1977-79) is one of the major films about the Portuguese Revolution of 1974-75. If Kramer's filmography anticipates and participates in the self-referential turn of militant and engaged cinema in the sixties and seventies, *Scenes from the Class Struggle*, a North-American film production, fully integrates the history of Portuguese cinema, as it interweaves a critical, analytical, materialistic and dialectical representation of the Revolution with a formal and material proposal that is in line with the main trends of Portuguese revolutionary cinema, particularly concerning the tension between political engagement and formal experimentation of a significant part of its *corpus*. This paper seeks to inquire how Kramer and Spinelli's film addresses issues related to materiality and materialism in cinema. With these factors in place, *Scenes from the Class Struggle* not only focuses on the Revolution of 1974-75 and its cinematic figurations, but also critically and actively questions the possibility of representing a revolutionary process in cinema and the possibility of representation itself. Firstly, the article briefly retraces the film's complex material history. Secondly, it argues that it is part of a materialistic and dialectical cinema, following Jean-Paul Fargier's conceptions, taken up by Dominique Noguez: it is a film that does not seek to reflect 'reality,' nor to produce an impression of reality, but that, pondering its filmic materiality and the materiality of the world, reveals this double materiality in one movement, through self-reflexive and self-referential strategies.

KEYWORDS Robert Kramer; political cinema; revolutionary cinema; revolution and cinema; materiality and materialism in cinema; Jean-Paul Fargier; Portuguese Revolution (1974-75).

Recebido a 31-1-2021. Aceite para publicação a 27-4-2021.