

JORNAL CINEMATOGRAFICO NACIONAL:
DA RECUPERAÇÃO DOS MATERIAIS AO REPENSAR DE UM GÊNERO

Filipa C. Martins¹

Resumo: Inscrito nas atividades do Instituto Português de Cinema, entre 1975 e 1977, o Jornal Cinematográfico Nacional não se tratava de um órgão de informação jornalístico, no sentido tradicional do termo, mas não deixou de se assumir, enquanto enunciador, como um defensor-ativo, ideológico, missionário, interpretador, esse repórter que, segundo Patterson (1998, 28), já não se encontra no seu estado puro. O JCN foi, no fundo, um produto da sua época. Testemunhava tempos de exacerbação ideológica e de reconstrução do tecido social. Ao mesmo tempo, estava imerso neles e queria participar. E o meio de comunicação, ainda sustentado nas mesmas estruturas narrativas construídas no período do Estado Novo, servia agora outros ideais. Cinema político, militante e comprometido, e, não obstante, jornalismo, as edições do JCN estavam na fronteira ténue entre o registo da atualidade, a crítica social e a propaganda. Tendo Casetti e Chio (1994) como ponto de partida, notamos que a interpelação é uma das atitudes comunicativas mais presentes nas suas reportagens. Exaltava-se o trabalho e os trabalhadores. Era dada voz ao civil, ao cidadão comum e novos atores sociais, como as mulheres, eram representados na sua condição híbrida, como metáforas de um modo de representação, também ele, mutante. Aprofunda-se, nesta comunicação, o olhar sobre o valioso registo do período pós-revolucionário que o Jornal Cinematográfico Nacional constitui.

Palavras-chave: Atualidades cinematográficas, memória fílmica, Jornal Cinematográfico Nacional

Email: fcerolm@ualg.pt

Por terem sido alvo de propósitos histórica, política e ideologicamente marcantes e, claro, marcados, as atualidades cinematográficas são interessantes instrumentos de análise do papel do cinema, e dos *media* em geral, no espaço público em períodos e contextos culturais específicos, nomeadamente nos regimes políticos da primeira metade do século XX. Por isso têm sido recuperados, conservados e alvo de vários estudos e projetos de investigação, tanto nos Estados Unidos como no contexto europeu.

No Reino Unido, por exemplo, é de salientar o trabalho desenvolvido nos últimos 30 anos com base no *British Universities Film & Video Council* (2012), uma espécie de *joint-venture* entre academia e arquivos, como o *British*

¹ CIAC — Universidade do Algarve.

Pathé, que resultou na base de dados *News on Screen*, que se identifica como “a maior fonte para o estudo de noticiários cinematográficos e cinemagazines”. E sê-lo-á, com certeza, tendo em conta o seu trabalho de catalogação de mais de 180.000 peças, ao que se juntam um considerável acervo documental e inúmeros artigos, livros publicados e recursos multimédia, fruto de investigação académica. Um trabalho gigante na recuperação da memória fílmica e também na formação, quer em termos de conservação propriamente dita, quer na utilização dos recursos entretanto disponibilizados em contextos como o ensino e o documentarismo.

Também em Espanha têm sido vários os trabalhos de investigação desenvolvidos em torno do *No-Do (Noticiarios y Documentales)*, a série de atualidades, de carácter obrigatório e exclusivo, vigente em quase todo o período do regime de Franco². Alguns desses trabalhos, uns de facto de investigação académica, outros de carácter mais comercial) terão certamente tido maior impacto por conta de uma certa camada da população mais nostálgica do regime, ou por uma mera nostalgia do passado, do *vintage*, mas a verdade é que a investigação desenvolvida, e veiculada, acabou por desenvolver, tanto no seio mais estrito da comunidade académica, como na própria indústria, a noção do valor cultural que estes registos têm. Para além do período do *No-Do*, um outro projeto mais recente, intitulado *Los Medios Audiovisuales en la Transición Española (1975-1985). Las Imágenes del Cambio Democrático*, desenvolvido a partir da Universidade Carlos III de Madrid, lança um olhar, no período da transição para monarquia, não só sobre as atualidades cinematográficas, mas também sobre outros géneros cinematográficos e sobre a produção televisiva, ou de cinema para televisão desse mesmo período.

Em Portugal, a mais recente recuperação, e tratamento, das atualidades cinematográficas fica a dever-se sobretudo a Maria do Carmo Piçarra, que se debruçou sobre o *Jornal Português*, o jornal do regime do Estado Novo, entre 1939 e 1951. Mas no caso português nunca houve exclusividade para a produção cinematográfica de atualidades e, por isso, para além do *Jornal Português*, foram muitas as produções de jornais e revistas cinematográficos,

² Surgiu quatro anos depois do início do regime e terminou seis anos depois, em 1981.

tanto antes do período do Estado Novo (o caso do *Actualidades Portuguesas*) como durante e depois dele. *Imagens de Portugal*, *Pathé-Rivus* e o *Visor*, de Perdigão Queiroga, são apenas alguns desses títulos, tendo, inclusivamente, atravessado os regimes. Outros mantiveram-se em exercício até aos anos 80. Foi o caso do *Cineforma-Magazine* e do *Cine-Jornal Rivus-Telecine* (produção da Telecine Moro), que passa depois à designação de *Magazine Rivus-Telecine* e de *Cine-Jornal – Magazine Cinematográfico*, na qual se mantém até pelo menos 1987.

O *Jornal Cinematográfico Nacional (JCN)* foi produzido no âmbito do Instituto Português de Cinema (IPC) entre 1975 e 1977. Precisamente em 1975 era publicado um artigo de Baptista Rosa, na revista *Plateia*, intitulado “O triste fim das actualidades”. Nesse artigo Baptista Rosa descrevia os jornais cinematográficos como “últimos abencerragens de um tipo de filme que, na voragem da Televisão, foi desaparecendo pelo mundo todo” (1975) e apontava que depois de um excesso de produção, sustentada em subsídios públicos e publicidade (o turismo, os hotéis, a indústria de então estavam, de facto, bem presentes), que fazia do país recordista mundial em jornais de atualidades cinematográficas, os jornais cinematográficos estavam a desaparecer também em Portugal. E para Rosa, embora, à partida, isso pudesse parecer pouco lesivo para a cinematografia portuguesa, o facto é que “pelo menos naquilo em que eles constituem um arquivo vivo dos acontecimentos importantes da vida do País, o prejuízo é grande”. Baptista Rosa sublinhava o facto de através do material de arquivo dos jornais cinematográficos se terem podido realizar “filmes de montagem”³, muitos deles valiosíssimos” para a memória coletiva e também pelo facto de, já à altura, muitas televisões estrangeiras terem produzido séries documentais com recurso a esse material. Nesse sentido, instigava ao começo da produção de um jornal por parte do Instituto de Cinema.

De facto, quando o *JCN* foi criado, no seio do IPC, para além do enorme ímpeto de filmar e reportar a realidade que o 25 de Abril havia trazido, o seu objetivo assumido era já também o de preservar a tradição de registo das

³ Documentários históricos construídos a partir de imagens de arquivo.

atualidades cinematográficas. Mas é preciso notar que o *JCN* foi criado no quadro de uma política muito concreta para a produção cinematográfica portuguesa. Na edição do jornal *A Capital* de 22 de Setembro de 1975 o artigo “Instituto Português de Cinema revela programa de actividade”, originado num comunicado do próprio IPC, menciona o início de produção do *Jornal Cinematográfico Nacional*, no conjunto das atividades desenvolvidas por aquele Instituto. Logo na entrada, informava-se que o IPC empregava, à altura, cerca de uma centena de trabalhadores e que distribuía a sua atividade por variados sectores, “desde a realização à montagem, animação e fotografia”. Acerca do *JCN*, no qual interviriam “22 profissionais”, dá-se conta da realização de 11 reportagens “sobre os acontecimentos mais relevantes registados nos últimos meses”, em conjunto com 11 documentários e 9 longas-metragens, “das quais 6 filmes de fundo”, como “alguns dos trabalhos já terminados ou em vias de conclusão”.

O *JCN* tinha uma edição quinzenal “para as salas dos circuitos comerciais, popular e privado”, uma mensal, “para ser exibida juntos das colónias de emigrantes portugueses no estrangeiro e nos países de língua portuguesa”, “e ainda uma outra edição mensal (dedicada) especialmente os problemas de trabalho e organização sindical para ser exibida nas estruturas sindicais”. De acordo com registos do Arquivo Nacional das Imagens em Movimento (ANIM), cruzados com as recolhas de Matos-Cruz, entre Outubro de 1975 e Maio de 1977 foram produzidas pelo Instituto Português de Cinema 25 edições regulares do *Jornal Cinematográfico Nacional* e oito especiais, dedicadas à cobertura de acontecimentos específicos, como congressos de partidos políticos. Deste material inventariado pelo ANIM foi, até ao momento, possível analisar 20 edições.

Dentro do particular contexto português, o *Jornal Cinematográfico Nacional* é também um caso peculiar. Recuperar a memória fílmica que ele representa impõe pensá-lo na sua dupla condição: de documento histórico, da época que testemunhou, e de espécime de um género, muito marcado pelo regime que havia cessado, pelas opções políticas do próprio IPC, mas também

pela televisão, contra a qual corria, no acesso ao público, no sentido de “politizar o país” e as audiências, como diria José Filipe Costa (2001, 6).

O fim da censura prévia que marcou todo o Estado Novo colocou os *media* portugueses no centro de um confronto de posições políticas em que o que estava em causa também passava pelo seu controlo. O controlo operário nas empresas nacionalizadas e a criação de cooperativas e Unidades de Produção levadas a cabo em variados domínios como a indústria e produção fabril, e a agricultura, aconteceu também nas empresas jornalísticas, como relatam investigadores do jornalismo como Mário Mesquita (1996) ou, a propósito do cinema mesmo, de novo José Filipe Costa. No fundo, a militância ativa estendia-se a uma boa parte da população, e o cinema e a televisão, naturalmente, não eram exceção.

Na mesma linha da coletivização, o *Jornal Cinematográfico Nacional* foi produzido pela Unidade de Produção N.º 1 do Instituto Português de Cinema, com distribuição pelo coletivo “distribuidores reunidos”⁴, também afeto ao IPC. Aliás, essa linha política e ideológica do Instituto Português de Cinema mereceu críticas e suscitou um debate entre os profissionais do cinema. Num artigo sobre a questão, publicado no jornal *O Dia* de 1 de Junho de 1976, Luís de Pina aborda o mal-estar entre o IPC e o Sindicato de Actividade Cinematográfica. Estavam em causa as políticas definidas pelo IPC, que serviriam exclusivamente os propósitos da revolução intervindo politicamente na atribuição de subsídios e na produção cinematográfica e, conseqüentemente, na liberdade criativa e de organização dos cineastas, instaurando “uma censura revolucionária” através do “domínio apertado” das “unidades de produção”.

O *Jornal Cinematográfico Nacional* não se tratava propriamente de um órgão de informação jornalístico. Ainda assim, enquanto enunciador, assumiu-se como repórter *defensor-ativo*, ideológico, interpretador, para utilizar as categorias de Patterson (1998, 28). Produto da sua época, foi ao, mesmo tempo, testemunho e participante de um período de reconfiguração política e social. Sobre o jornalista (e, enfim, sobre os *media* enquanto lugares da história

⁴ O realizador e investigador Donal Foreman (2008) reflete sobre a questão do coletivismo em algum cinema francês e norte-americano, inspirado pelos movimentos da nova esquerda

imediate), Jean Lacouture observa que: “Na medida em que ele é simultaneamente o reflexo e o criador dos acontecimentos, se não da dinâmica social, o ‘historiador do imediato’ está constantemente a serrar o ramo sobre o qual se encontrava empoleirado” (1990, 326). E num processo revolucionário consensualmente visto como imperativo, os repórteres assumiram mais o papel de participantes ativos, e até motores, do que observadores críticos e mediadores.

Ora, isso também explica o facto de, em termos formais, e mesmo nalguns aspetos estéticos, o JCN não estar muito longe do modelo do Estado Novo. O objetivo era muito mais o de pegar nas câmaras e registar. E não havia muita preocupação em usar um velho dispositivo, desde que fosse para lhe dar um novo motivo. De resto, atendendo apenas às características formais, podemos afirmar, com base nas leituras da investigadora Maria do Carmo Piçarra (2009), que entre o antes e o depois da revolução portuguesa não há diferenças substanciais na estrutura dos jornais cinematográficos, o que, apesar de tudo, é marca de uma definição do género que persistiu.

Ainda assim, no período analisado, foram múltiplas as influências que este noticiário sofreu, quer das “novas” estéticas cinematográficas (num país que se abria ao cinema político), quer do discurso televisivo que entretanto também se ia consolidando na sua configuração própria. Não deixa de ser notória a intenção de oferecer uma alternativa à informação televisiva e de outros congéneres da altura como o *Visor*, tanto nas temáticas abordadas, como na forma de o fazer.

Numa caracterização temática, podemos apontar que as questões mais abordadas são os atos políticos e as dinâmicas sociais (perante as quais, não obstante a posição política conhecida, o repórter preocupava-se em dar os lados da questão. Viria ao de cima a correta).

A montagem lenta e os enquadramentos centrados e rígidos são elementos comuns à abordagem dos inúmeros atos políticos, atos institucionais ou formais protagonizados pela elite política e militar, que configuraram o processo de democratização. São disso exemplo as visitas oficiais. Os planos dos aeroportos, sonorizados com o som dos motores dos aviões e o hino

nacional, à partida e à chegada, os movimentos de câmara (panorâmicas) que acompanham as comitivas, o dispositivo militar, e as populações que os acolhem ou veem partir, contextualizam e, simultaneamente, marcam a solenidade do ato. E aqui, de facto, não há propriamente uma abordagem diferente dos seus anteriores congéneres, ou de outros mais convencionais como o *Visor*.

Por outro lado, é na representação dos trabalhadores, na sua atividade de luta por questões laborais, salariais e direitos fundamentais, que as opções políticas e estéticas são mais evidentes. E aqui é relevante, e constante, o emprego constante do plural, para significar o todo, a união e a organização. Os tratores, os instrumentos de lavoura, os campos lavrados são os signos que associam os trabalhadores ao seu trabalho, no sentido de significar que é aí que reside a sua luta diária. Para reforçar esse sentido de coletivo, os planos gerais, combinados com panorâmicas, são intercalados com grandes planos, sobretudo em contrapicado, que dão rostos e expressividade ao coletivo. E numa peça sobre a MAGUE, depois de uma breve introdução do locutor, é mesmo um operário que, de microfone em punho, assume a função de repórter (*JCN* n.º 21, 1977).

Vilém Flusser (1998, 51) refere, a propósito da fotografia, que há determinados critérios que pautam a produção de imagens. E se, no caso do *JCN*, esses critérios eram tanto estéticos como políticos, podemos afirmar que a interpelação é uma das atitudes comunicativas mais presentes nas suas atualidades (Casetti e Chio, 1994). No caso da peça referida, o operário interpela diretamente ao espectador, como se não houvesse mediador. Mas inúmeras marcas dessa interpelação encontramos também no texto do locutor:

“o país precisa de construir a partir dos escombros, precisa de trabalho e de imaginação (...) E cabe aos trabalhadores organizarem-se para vencer. E vencer é erguer novas formas, é construir um país novo” (*JCN* [A] 1975).

“Todo o cidadão se deve preocupar com as alterações em curso. Apesar de empenhado na sua tarefa diária, tem a sua quota-parte de responsabilidade na construção da sociedade a que pertence” (JCN n.º 18).

Direta, ou indiretamente, o espectador é constantemente implicado e a responsabilidade é-lhe imputada, mas o estatuto do JCN é sempre híbrido e, por isso, não deixa de se colocar ao seu lado.

No seu primado concedido à imagem e ao texto do locutor, por norma, o JCN não recorria à utilização de títulos, legendas, ou qualquer outro texto gráfico nas suas reportagens⁵. A música era também um forte elemento significador. A escolha editorial recaía sobre o jazz, de certo modo o género popular mais erudito, e os sons jazzísticos estavam sempre lá, pautando as ligações entre reportagens, entre temáticas e entre cenas. As canções de Abril, presentes em algumas reportagens, eram a expressão musical da interpelação. Para que o cidadão não se desviasse do caminho revolucionário.

BIBLIOGRAFIA

s.a. 1975. “Instituto Português de Cinema revela programa de actividade.” *A Capital*, 22 de setembro.

s.a. 1977. “I.P.C. Relatório de Contas, 1976.” *Isto é Espectáculo*, 17-20.

British Universities Film & Video Council. 2012. “News on Screen.” <http://bufvc.ac.uk/newsonscreen>. Modificado pela última vez em novembro de 2012.

Casetti, Francesco, e Federico Di Chio. 1994. *Como analisar un film*. Barcelona: Paidós.

Costa, José F. 2001. “A revolução de 74 pela imagem: entre o cinema e a televisão. Princípios para a compreensão do cruzamento dos dispositivos televisivo e cinematográfico entre 1974 e 1976.”

⁵ Excetua-se, no *corpus* analisado, a edição *Jornal Cinematográfico Nacional* (B), que recorre a oráculos (legendas âncora), em letras brancas sobre a imagem, que vão localizando os vários acontecimentos narrados.

[http://www.bocc.ubi.pt/pag/costa-jose-filipe-revolucao-74-pela-
imagem.pdf](http://www.bocc.ubi.pt/pag/costa-jose-filipe-revolucao-74-pela-imagem.pdf). Acedido em 15 de fevereiro de 2012.

Costa, José F. 2002. *O Cinema ao Poder. A Revolução do 25 de Abril e as Políticas de Cinema entre 1974-76: Os Grupos, as Instituições Experiências e Projectos*. Lisboa: Hugin Editores.

Ferro, Marc. 1993. *Cinéma et Histoire*. Paris: Gallimard.

Le Goff, Jacques, Cartier, Roger e Jacques Revel. 1990. *A Nova História*. Coimbra: Almedina.

Martins, Ana F. 2010. *O Jornal Cinematográfico Nacional na sua cobertura das actualidades portuguesas entre 1975 e 1977. Representações do processo democrático, actores sociais e suas dinâmicas*. Trabalho de investigação integrado no programa de doutoramento La Educación en La Sociedad Multicultural Universidade de Huelva – Universidade do Algarve.

Matos-Cruz, José . 1982. *Anos de Abril: Cinema Português 1974-1982*. Lisboa: Instituto Português do Cinema.

Matos-Cruz, José. 1989. *Prontuário do cinema português 1896-1989*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

Mesquita, Mário. 1996. “Os meios de comunicação social. O universo dos media entre 1974 e 1986.” In *Portugal 20 anos de Democracia*, organizado por António Reis, 360-405. Lisboa: Temas e Debates.

Piçarra, Maria do C. 2009. “Portugal olhado pelo cinema como centro imaginário de um Império: Campo / Contracampo.” *Observatorio (OBS*)* 3(3). www.obs.obercom.pt/index.php/obs/article/viewArticle/303. Acedido em 8 de maio de 2012.

Piçarra, Maria do C. 2006. *Salazar Vai ao Cinema — o Jornal Português de Actualidades Filmadas*. Coimbra: Minerva.

Pina, Luís de. 1976. “I.P.C. – Que cinema?” *O Dia*, 1 de junho.

Reia-Baptista, Vítor, e Filipa C. Martins. 2011. “O Cinema Português e o PREC – Recuperando a Memória.” In *AVANCA|Cinema 2011, Livro de Atas*. Avanca: Edições do Cine-Clube de Avanca.

Rosa, Baptista. 1975. “O triste fim das actualidades.” *Plateia*, 15 de abril.

Rosas, Fernando. 2004. "A Revolução Portuguesa de 1974/75 e a Institucionalização da Democracia." In *Portugal: 30 anos de Democracia (1974-2004)*, coordenado por Manuel Loff e Maria da C. Pereira, 15-34. Porto: Universidade do Porto.

Tranche, Rafael, Sánchez-Biosca, Vicente. 2001. *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra.