

Joaquim José Carvalhão Teixeira Santos

O CINEMA NO “ENTRONCAMENTO” DO “PROGRESSO”

CONTRIBUTO PARA A HISTÓRIA DO
ESPECTÁCULO CINEMATOGRAFICO EM PORTUGAL

VOLUME I

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

2011

Joaquim José Carvalhão Teixeira Santos

O CINEMA NO “ENTRONCAMENTO” DO “PROGRESSO”

CONTRIBUTO PARA A HISTÓRIA DO
ESPECTÁCULO CINEMATOGRAFICO EM PORTUGAL

Tese de Doutoramento em História,
especialidade de História Contemporânea,
apresentada à Faculdade de Letras da
Universidade de Coimbra, sob a orientação do
Professor Doutor Luís M. S. dos Reis Torgal

VOLUME I

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

2011

O meu agradecimento a todos os
que me apoiaram neste longo
percurso e em especial à minha
mulher, na constância de todos os
momentos, a força de uma vida.

RESUMO

Propõe-se uma abordagem histórica da temática do cinema e do espectáculo cinematográfico pelo estudo da história local e regional. Discutimos, assim, antes de mais, os conceitos subjacentes, essencialmente, no que concerne ao perfil de uma nova história local e ao alcance histórico da realidade do espectáculo cinematográfico no mundo contemporâneo, mediante uma perspectiva do cinema como fenómeno complexo que se revestiu de múltiplas dimensões, sempre entrecruzadas num contexto de época.

A partir da análise de um caso concreto é possível explorar realidades de sentido mais amplo e ponderar a articulação de uma diversidade de instâncias, do particular ao geral. Tal como pretendemos sublinhar, através do desenvolvimento concreto da nossa investigação, a história local facultou-nos um terreno de estudo delimitado que permite, designadamente, um levantamento sistemático de dados documentais e uma visão integrada de vectores e dinâmicas, com especial significado.

Estudámos, concretamente, a actividade de exibição cinematográfica numa pequena localidade de província, a Pampilhosa do Botão, procurando aproveitar da melhor forma uma importante oportunidade de trabalho. Centrados na história de uma mesma casa de espectáculos, esforçámo-nos por conciliar a percepção de um sentido evolutivo, distinguindo fases que se sucederam num amplo quadro cronológico, com a focagem mais precisa de um período particular, concretamente, o da plena expansão do cinema mudo em que se insere, localmente, o estabelecimento de uma presença regular do espectáculo cinematográfico, a partir de 1925. Neste estudo, há que compreender a especificidade de um meio e reconhecer a forma como o cinema se impôs, conquistando um público bastante amplo, forçosamente heterogéneo. Coerentemente, afirmou-se uma imagem e criaram-se novos interesses, bem expressos na definição de hábitos de frequência regular.

O perfil da programação, que, no seu conjunto, conseguimos reconstituir, resultou, como se compreende, da combinação de um conjunto de factores, desde as condições que influíram na produção original dos filmes, até às opções de escolha por parte da gerência deste pequeno cinema, em interacção com o meio local, passando pelo papel das empresas distribuidoras e pela diferente posição relativa dos agentes destes sectores. Num quadro de viabilidade que interessa compreender, foi possível, na verdade, a exibição local de muitas produções cinematográficas, a vários títulos, especialmente representativas. A par de um discurso de promoção, ajudaram a impor localmente uma consciência do valor do cinema, enquanto importante meio de expressão cultural, veículo de comunicação e forma de recreação, sem concorrência directa no mundo de então, muito em particular no caso de um pequeno meio com as características deste.

Assumindo a existência de públicos de cinema e a realidade da manifestação de preferências, procedemos à análise dos resultados de bilheteira como testemunho concreto de um quadro de recepção. Essa abordagem crítica pressupôs a criação de um corpo organizado de informação e a sua exploração mediante um método adequado. Na verdade, o tratamento quantitativo deve servir um esforço de interpretação, envolvendo a ponderação de uma diversidade de factores. Para uma mais correcta compreensão, procurámos também colher elementos de comparação, tendo em conta, quer a generalidade do quadro nacional, quer outras realidades particulares.

Um pouco por toda a parte, o espectáculo cinematográfico depressa venceu barreiras e aproximou realidades, no âmbito do desenvolvimento de uma cultura de massas. Pudemos verificar, igualmente, como a decisiva afirmação do cinema, com o seu poder de fascínio, baixo custo e permanente renovação da oferta, se combinou com uma rápida consolidação de interesses e de linhas de preferência, por parte dos espectadores, constituindo-se, nesse campo, uma importante base para a evolução nas décadas seguintes.

Relativamente a esses outros tempos, sumariamente referidos neste trabalho, sublinhámos alguns traços de um período de ouro do cinema sonoro que foi particularmente significativo para o cinema português, e procurámos, depois, evidenciar aspectos de uma problemática de evolução que iria alterar um quadro dominante do cinema e segmentar realidades. Evitando interpretações menos fundamentadas, há, na verdade, que distinguir nesta matéria os diferentes contextos históricos e a existência de realidades, da produção à recepção, com uma especificidade que deve ser reconhecida.

ABSTRACT

An historical approach of the cinema and the cinema exhibition through the local and regional history study is proposed. Thus, first of all, we discuss the underlying concepts, mainly those concerning the profile of a new local history and the historical relevance of the cinema show reality in the contemporary world, including multiple dimensions influenced by a broader historical context.

From the analysis of a specific case, it is possible to explore wider realities and reflect upon the relationship of a diversity of dimensions, from the particular to the general. We have tried to highlight, through the concrete development of our research, that the local history offers a delimited study field which allows us to carry out a systematic research of historical data and a related view of vectors and dynamics with a special meaning.

We have specifically analysed the cinema exhibition activity in a small province town, Pampilhosa do Botão, trying to explore an important research opportunity.

Centred upon the history of a theatre, we have tried to combine the perception of an evolutive sense, pointing out successive phases in a wide chronological frame, with a detailed analysis of a particular period. This is included in the silent cinema period, specifically, starting with the local regular presence of the cinema show, from 1925 on.

In this study, it is important to understand the specific context of a small province town and to recognise how the cinema imposed itself, attracting a quite wide film audience, necessarily heterogeneous. Coherently, an image asserted itself and new interests were created, well expressed in the definition of regular cinema-going habits.

The programming profile, which, in its whole, we have managed to establish, was a result of the combination of a set of factors, from the conditions influencing the original film production to the management's choice options of this small cinema, interacting with the environment, including the role of distribution companies and the

different relative position of these agents. In a context of economic viability, which is important to understand, the local exhibition of many particularly representative cinema productions took place. Together with a promotion speech, a cinema value awareness was locally divulged. Cinema was actually an important means of cultural expression, communication vehicle and way of recreation, without competitors at that time, specially in the case of a small town context with such characteristics.

Assuming the reality of different cinema audiences and the existence of preferences in a cinema-going context, we analysed the box-office results as a concrete evidence of a reception frame. This critical approach was possible through the creation of an organised information *corpus* and its respective exploration, by means of a suitable method. Actually, the quantitative analysis must assist an interpretation effort, involving the reflection upon a diversity of influence factors. For a better understanding, we also tried to gather comparison elements, taking into account, both the general national reality and other particular cases.

Somehow everywhere, the cinema show soon overtook obstacles and brought realities nearer, in a time of a new mass culture development. It was also possible to see, how the decisive cinema triumph, with its fascination power, low cost and permanent offer renewal combined with the definition of spectators' choices, forming, in this field, an important basis for the evolution in the following decades.

About those other times, briefly mentioned in this work, we underlined some characteristics of a golden period of the sound cinema, which was particularly significant in our national cinema history, and then we tried to highlight some aspects of a later evolution which would alter cinema predominance and would lead to a deeper distinction of realities. Avoiding improperly founded interpretations, one must, actually, distinguish in this area different historical contexts which, from production to reception, determined realities, well recognised in their specificity.

ÍNDICE

Volume I

Nota prévia: uma oportunidade de estudo	xiii
I – Introdução: uma proposta de abordagem	1
II – Conceitos e práticas: um contexto de referências		
1. O sentido de uma nova história local	13
2. A consciência de um desafio	18
3. Um espaço na História do Cinema e na História em geral	32
4. O historiador e o cinema	34
5. O cinema como objecto de estudo	42
6. Entre a teoria e o estudo prático: uma clarificação de focagens	49
7. O texto e o contexto: a vertente económica	55
8. O público de cinema	63
9. Articulação e complementaridade	78
III – O caso da Pampilhosa		
O encontro com o progresso	81
A criação do G.I.R.	95
IV – Os primeiros tempos		
Hábitos de lazer e expectativas de progresso	105
O teatro, escola de civilização	121
A primeira década de actividade do T.G.I.R. da Pampilhosa		
1. Uma rápida afirmação: o brilho dos primeiros tempos	143
2. Nos alvores da República	152
3. Da plena actividade à crise da Grande Guerra	162
Primórdios do cinema e do espectáculo cinematográfico		
1. A difusão do cinematógrafo e os primeiros filmes portugueses	177
2. Nos primórdios do espectáculo cinematográfico	184
3. A divulgação local do espectáculo cinematográfico	199
Um quadro de afirmação do cinema e do espectáculo cinematográfico		
1. Uma evolução articulada	223
2. Um panorama de contributos significativos	229
3. Um sentido de contextualização	256

V – O dinamismo dos anos vinte

Nos inícios da década	261
1. Sinais de dinamismo	268
2. O predomínio do teatro...	278
3. E o desafio do cinema...	283
A fundação da Empresa Cinematográfica Pampilhosense	283

VI – No tempo do cinema mudo

O cinema conquista um espaço	291
A realidade de um espectáculo	297
1. Um quadro de funcionamento	312
2. A imagem de uma oferta	323
A sala de cinema e a possibilidade de um público	331
1. Uma realidade menos conhecida	348
2. Espaços e condições de frequência	361
3. Contornos de um perfil	369
4. A empresa e o seu público	379
5. Espaço de escolha e manifestação de preferências	398
Programação e testemunhos de recepção num contexto local	423
1. Época de 1925/26	440
2. Época de 1926/27	473
3. Época de 1927/28	503
4. Época de 1928/29	526
5. Época de 1929/30	561
6. Época de 1930/31	567
7. Época de 1931/32	571
Outros apontamentos para uma leitura de conjunto	587
1. Uma possibilidade, uma necessidade e um desígnio	612
2. Reconhecer um modelo num equilíbrio de realidades	629
3. Diversidade e coerência de um objecto de consumo	646
4. Uma realidade implantada	597
O fascínio do cinema e a intervenção do poder	612
1. O esplendor de uma imagem	629
2. A reacção crítica e a imposição da censura	646
3. A intervenção no sector do cinema	663
4. Regulamentação e controlo dos espaços	671

VII – Ainda uma longa história

O triunfo do sonoro	663
Os anos áureos	671
Diferentes interesses num espaço de intervenção	691

Outros tempos	
1. Alguns traços de uma evolução geral 709
2. Entre o desalento e a esperança	... 731
O último ciclo de investimento 745
Um quadro de contrastes 759
Sem soluções 769
Palavras finais 779
Cronologia sumária 787
Bibliografia	... 791

Volume II

Relação completa dos documentos apresentados em apêndice	... 803
Anexo de quadros e gráficos	... 817
I – O contexto local e regional	... 819
II – O panorama nacional (alguns dados significativos)	... 823
III – A exibição cinematográfica no T.G.I.R. da Pampilhosa	
1. Conjunto da actividade da E.C.P.	... 853
2. No tempo do cinema mudo	... 883
3. Os anos de ouro do sonoro	... 947
4. Outros tempos	.. 1099
IV – O cinema na Pampilhosa e noutras localidades (Estudos comparativos)	.. 1305
V – A actividade da E.C.P. noutras localidades da região	.. 1319
VI – Espectáculos de palco na Pampilhosa e outros exemplos na região	.. 1365
Documentos seleccionados	.. 1389
Programas de espectáculos de teatro: exemplos representativos dos anos vinte	.. 1391
Programas de cinema: exemplos representativos do T.G.I.R. da Pampilhosa	
1924-1931	.. 1409
1932-1949	.. 1445
1950-1972	.. 1481
1973-1986	.. 1515

Programas de cinema: espectáculos comemorativos de aniversários da E.C.P.	.. 1537
Imagens de uma casa de espectáculos: o T.G.I.R. da Pampilhosa	.. 1541
Testemunhos diversos	.. 1557
Salão de Recreio do G.I.R. da Pampilhosa (1922-1925): pessoas com licença de frequência	.. 1559
<i>O Rápido</i> (1923-1926): excertos representativos de um ciclo de vida	.. 1569
<i>Cinéfilo</i> : respostas a algumas das questões mais significativas do inquérito sobre cinemas de província promovido por esta revista em 1928 e 1929	.. 1573

PRINCIPAIS SIGLAS UTILIZADAS

E.C.P. – Empresa Cinematográfica Pampilhosense

G.D.B. – Grupo Dramático de Beneficência

G.I.R. – Grémio de Instrução e Recreio da Pampilhosa

I.G.E. – Inspeção Geral dos Espectáculos

I.G.T. – Inspeção Geral dos Teatros

T.G.I.R. – Teatro do Grémio de Instrução e Recreio da Pampilhosa

U.G.E. – União de Grémios dos Espectáculos

Nota prévia: uma oportunidade de estudo

"Não está feita a história da distribuição e exibição cinematográficas em Portugal"

(João Bénard da Costa, *70 Anos de Filmes Castello Lopes*)

É já centenário o Teatro Grémio de Instrução e Recreio da Pampilhosa, uma casa de espectáculos cuja construção remonta a 1906. O sentido da comemoração veio reforçar a consciência desse longo percurso de vida, em importante interacção com a comunidade que serviu. Trata-se de um passado rico, numa vivência colectiva que teve os seus próprios ciclos de história, reflectindo, desde o dealbar do século XX, não só a evolução das realidades locais e regionais, mas também o contexto nacional e as grandes mutações globais próprias de um século de apaixonante progresso, pleno, tanto de convicções esperançosas, como de exacerbadas tensões.

A exibição cinematográfica ocupou, desde a década de vinte, um espaço maior na dinamização desta sala, como, aliás, aconteceu em tantas outras. Esse facto veio alterar um quadro de funcionamento e trouxe uma realidade nova na vida das populações, também aqui, num pequeno meio de província. O cinema era o produto de um outro tempo e, como meio de comunicação, estreitou laços e aproximou contextos, redobrando aos nossos olhos a importância da articulação de espaços na história contemporânea.

É essa história local do espectáculo cinematográfico que irá merecer a nossa atenção, nas suas múltiplas articulações de influência e expressões de significado, ao longo de um ciclo de vida em que se cruzaram diferentes factores de historicidade, a marcarem etapas de evolução. Não esquecemos, no entanto, outras realizações de diversa natureza que animaram, com diferentes sentidos de funcionalidade, esta sala de espectáculos, o que se justifica tanto pelo seu significado próprio, como pela sua posição relativa perante o cinema, no contexto de um pequeno meio. De forma necessariamente breve, não podem, pois, deixar de ser consideradas essas várias valências que, embora ligadas a concretizações muito menos regulares, se revestem também, a vários títulos, de apreciável relevância histórica.

Num sentido local, como mais geral, o desenvolvimento do espectáculo cinematográfico foi expressão de um progresso e também, como instrumento funcional, parte de uma dinâmica. Num jogo de permanência e evolução, a sua presença situa-se

sempre, de algum modo, num contexto dialéctico, tal como ilustra a realidade histórica desta pequena localidade do concelho da Mealhada. O paralelismo entre a história da sua sala de espectáculos e a do próprio meio envolvente apresenta-se particularmente aliciante, revelando bem, na sua pequena escala, ou pelo menos levando a equacionar com redobrada pertinência, muitas das questões próprias de um tempo.

Quando a 9 de Julho de 1985 foi aprovada, na Assembleia da República, a elevação da Pampilhosa à categoria de vila, teve-se presente o resultado de um amplo ciclo de desenvolvimento que se havia iniciado cerca de um século antes, precisamente nas últimas décadas de oitocentos. O projecto-lei então aprovado (nº123/III, de 22 de Junho de 1983) destacava, concretamente, a dimensão populacional alcançada pela povoação, o seu desenvolvimento económico, sobretudo no domínio das indústrias de cerâmica, madeiras e metalo-mecânica ligeira, o facto de se tratar de um dos maiores entroncamentos ferroviários do país e ainda o seu equipamento social, cultural e desportivo.

Contudo, a realidade de então significava também o fechar de um ciclo de vida que, depois de ter projectado a Pampilhosa, fundamentalmente, como pólo industrial e ferroviário, se completava agora com evidentes sinais de mudança. A paisagem marcada por vetustas construções da era industrial, entretanto abandonadas, passaria a constituir um triste testemunho, reflectindo o fim de um vasto quadro local, económico, social e naturalmente cultural, e a sua mutação em função de novos tempos e condições. Nas últimas décadas do século XX a indústria não estava mais presa às velhas acessibilidades do caminho-de-ferro, deslocava-se à mercê de novos incentivos, exigia actualização tecnológica e renovados investimentos. Vivia-se na era da televisão e das periferias urbanas, tendiam a quebrar-se hábitos e laços de vivência local e a descaracterização ameaçava antigos contextos de coerência, próprios dos pequenos meios.

Paradoxalmente, ou, como vemos, talvez não, a pequena sala de espectáculos da Pampilhosa estava também, por essa altura, perto do final da sua longa história de mais de sessenta anos de regular exibição cinematográfica.

A Empresa Cinematográfica Pampilhosense pôs termo à sua actividade logo após a época de 1985/1986. Até esse momento, a sua história correspondera a uma sucessão de desafios, com apostas e adaptações, genericamente bem sucedidas, que, perante diferentes tempos e condições, haviam garantido a sobrevivência do espectáculo cinematográfico. Podemos, assim, falar da realidade do cinema e da “aventura” da sua

exploração comercial num pequeno meio de província. Estamos perante a verdade de uma presença concreta, mas a estudar de forma aberta, na interacção com um contexto local e regional bem definido e no seu significado relativamente à história mais geral do cinema. Nessa perspectiva, situamos, pois, a nossa abordagem, no espaço restrito de um "cinema de aldeia" em que avultou o entusiasmo de todos os que viveram a paixão do cinema nas vicissitudes de uma história que em muito transcendia o meio local.

De entre os sócios da Empresa Cinematográfica Pampilhosense, ainda conhecemos e pudemos entrevistar Francisco Júlio Teixeira Lopes, falecido em Novembro de 1999, quando, cronologicamente, o século XX se aproximava também do seu termo. Apagava-se, assim, um pouco mais de uma memória que urge preservar, uma memória que é igualmente património de uma comunidade mais geral, integrando a nossa história colectiva do último século.

Não podemos ignorar algumas personalidades concretas, quando reconhecido o seu especial protagonismo, exercendo uma influência talvez mais notória em virtude da pequenez do meio local. Estamos, na verdade, perante uma história com agremiações, empresas e pessoas, devendo considerar-se estas tanto no seu colectivo, como, sempre que se justifique, na sua identificação particular. Este facto não se prende de forma primordial com um sentido de homenagem. Reflecte, fundamentalmente, o valor testemunhal de histórias de vida com uma dimensão de representatividade que, num adequado âmbito de estudo, alarga em muito o mero interesse histórico local.

Não será necessário reafirmar um princípio de objectividade que obviamente não se compadece com intuitos laudatórios, perante o individual, como perante o colectivo. O sentido bairrista de certa história local deixou infelizmente marcas deste tipo em muitas práticas correntes, mas é óbvio que a história local bem orientada não é por essa via que deve pretender servir o meio e, ainda, muito menos conseguirá assim apresentar um contributo de adequado nível científico e cultural. É pela exigente fundamentação, o rigor crítico e o adequado critério metodológico que melhor se pode, aliás, prestar também homenagem aos intervenientes no devir histórico, apresentados na sua real dimensão humana, longe de qualquer dever de heroicização. Evitando-se um potencial esquecimento, pela incorporação numa memória histórica, é essa afinal a condição para a sua presença num estudo deste tipo.

No âmbito considerado, avulta o nome de Joaquim Pires que, sempre activo, bastante se empenhou na vida associativa e cultural local. Sendo o principal fundador da Empresa Cinematográfica Pampilhosense, coube-lhe encontrar caminhos de progressão,

num quadro de viabilidade, ao longo de uma gerência de mais de cinquenta anos, só cortada pelo seu inesperado falecimento, em Outubro de 1977. Independentemente de um legítimo interesse comercial, o seu espírito de iniciativa e a sua capacidade prática combinaram-se, beneficemente, com um genuíno entusiasmo pelo cinema, assim como pelo teatro, testemunhando uma viva consciência do seu valor enquanto manifestações culturais.

Devemos aos antigos sócios da Empresa Cinematográfica Pampilhosense o cuidado com que, desde o seu início de actividade, procuraram preservar a mais diversa documentação, relativa à exibição cinematográfica, que agora pôde servir de base ao nosso trabalho. Apesar de haver documentos em falta, foi, na verdade, possível explorar um conjunto muito significativo cuja disponibilidade marcou, decisivamente, não só a iniciativa de desenvolver este trabalho, mas, necessariamente, os próprios contornos da sua concretização, designadamente, quanto ao âmbito cronológico e às possibilidades de exploração temática. A investigação histórica é sempre condicionada, antes de mais, pela natureza dos testemunhos disponíveis e, neste caso, o seu conjunto reveste-se, como esperamos mostrar, de particular interesse.

A oportunidade de estudo resultou ainda da excelente colaboração de quem nos facultou o acesso a esse acervo de documentação original, pelo que agradecemos, muito em especial, à direcção do Grémio de Instrução e Recreio, a cuja guarda está o velho teatro da Pampilhosa e a documentação nele ainda existente, e à Dr.^a Ana Cristina Pires que desde a primeira hora se empenhou a favor do bom sucesso deste projecto.

Felizmente, seria bastante mais longa a enumeração de todos os que, de alguma forma, se prestaram também gentilmente a colaborar, tendo alguns deles já falecido. Para não nos alongarmos, fica aqui expresso em geral um agradecimento que, afinal, estará patente no conteúdo de todo o trabalho onde desejavelmente se reflectirá a valia do seu contributo. Na Pampilhosa, não podemos, porém, deixar de destacar, com especial reconhecimento, a confiança, a disponibilidade e o empenho dos senhores Francisco Júlio Teixeira Lopes e João de Matos Oliveira. Salientamos igualmente a importante colaboração de outros actuais ou antigos residentes da Pampilhosa, em especial, o Sr. José Luís Sequeira, o Sr. Eng.^o Joaquim Brites e o Sr. Faustino Pinho Santos, bem como as senhoras D. Maria das Dores de Sousa Christina, D. Maria de Lourdes Pires, D. Maria Natália Teixeira Lopes e Dr.^a Alice Correia Godinho Rodrigues.

Na sua articulação regional, nacional e mesmo internacional, o estudo desenvolvido apelou ao apoio de múltiplas pessoas e entidades que englobamos neste agradecimento. Salientamos fora do meio da Pampilhosa, a colaboração obtida no Luso, em particular por parte do Sr. Óscar Ferreira Carvalho e do Sr. Luís Rocha, e na sede de concelho, com destaque para a Câmara Municipal, na pessoa do seu actual presidente, Carlos Cabral, um dinâmico pampilhosense.

A nível central, e no plano nacional, assinala-se a boa vontade encontrada junto dos serviços do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, da Cinemateca Portuguesa e da Inspeção-Geral das Actividades Culturais. Dadas as condições de difícil acessibilidade, relativamente a uma documentação, do ponto de vista da investigação histórica, ainda pouco tratada e mesmo valorizada, no último dos casos referidos, foi especialmente decisiva a colaboração dos responsáveis pelos serviços sediados no antigo Palácio Foz.

Mas, dado o âmbito de focagem deste trabalho, foi, sem dúvida, do meio local que naturalmente vieram os apoios mais numerosos e globalmente decisivos para a construção de um corpo de conhecimento. Também daí proveio o maior impulso tanto de motivação, como de responsabilização, quanto à necessidade de concretização deste estudo. É no estreito contacto com o meio que o historiador mais sente o apelo de um compromisso e o sentido de um interesse geral, transcendendo um âmbito cultural restrito. Sem cedências a qualquer descaracterização que possa comprometer um nível de qualidade, impera a necessidade de uma perspectiva esclarecida do que pode e deve representar o seu trabalho, no contexto de uma função perante a sociedade.

A história local de uma sala de espectáculos é um domínio de estudo particularmente motivador que pode contar, antes de mais, com o entusiasmo daqueles que aí viveram momentos de especial agrado, perdurando nas suas memórias de vida. Em tempo de lazer, quando as possibilidades eram ainda restritas e as alternativas escassas, aqui se desenvolveu uma sociabilidade e materializou um convívio, entregando-se o público ao prazer envolvente de espectáculos que mobilizaram sensibilidades e recriaram imaginários. Neste contexto, o interesse do espectador andou associado ao importante significado de novas experiências que, de forma privilegiada, combinavam divertimento e cultura.

Não é possível esquecer o testemunho, especialmente comovente, de pessoas que, já em fase avançada da vida, e, mesmo, com notórias limitações de expressão, aceitaram reabrir o baú das velhas recordações e evocar com entusiasmo memórias de outros tempos, quando a sua juventude representava alegria e esperança.

A adesão de um público é aqui uma importante dimensão de uma história vivida. Os espectáculos, de diversa natureza, realizados nesta sala, estão relacionados, como sempre de algum modo acontece, com uma realidade concreta de valorização e de efectiva manifestação de preferências, no contexto de um meio. No caso do espectáculo cinematográfico, há obviamente uma especificidade muito particular que obriga a integrar essa perspectiva numa dinâmica própria, com perfis de articulação bastante vastos. Trata-se de uma presença claramente decorrente de condições e influências externas, mas que necessariamente se concretiza mediante um contexto de apresentação e uma determinada realidade de recepção, proporcionando, por sua vez, sinais de retroinformação de incidência não apenas local e, portanto, de interesse interpretativo potencialmente mais geral.

Explorando todas os possíveis sentidos, importa, pois, saber cruzar os mais diversos testemunhos, numa matéria que é também tão abrangente nas suas múltiplas vertentes. Na verdade, só aparentemente se pode julgar limitado o alcance da história de uma sala de espectáculos, em especial numa abordagem, como a nossa, centrada na realidade da exibição cinematográfica.

Este é um domínio de estudo em franca expansão a nível internacional, de acordo com uma nova percepção da importância e da complexidade multifacetada da história do cinema, entendido enquanto realidade de grande significado, profundamente enraizada no devir de um século.

O alcance dessa evolução recente reforçou, assim, a necessidade de uma cuidada pesquisa bibliográfica relativamente a publicações nacionais e estrangeiras. Para um estudo de abordagem local, tem todo o sentido essa leitura actualizada, quer de obras de síntese, quer de estudos monográficos, proporcionando, não apenas a obtenção de uma melhor informação de enquadramento, mas, nomeadamente, a ponderação de novas perspectivas de problematização, de exemplos de tratamento metodológico e de diferentes dados concretos de valor comparativo.

Neste domínio, reconhecemos com agradecimento o apoio do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX (CEIS20) da Universidade de Coimbra, em cujo âmbito de actividade este trabalho se insere. Correspondendo da melhor maneira às necessidades formuladas, procedeu oportunamente este centro à aquisição de diversas obras recentes do maior interesse, as quais, principalmente no caso das publicações estrangeiras de maior especificidade, dificilmente poderiam ter sido de outra forma consultadas.

Devemos também assinalar o apoio do Ceis20 no desenvolvimento de contactos internacionais relativos a esta área de investigação, concretamente, no caso da estimável colaboração dos reputados especialistas John Sedgwick, professor da London Metropolitan University, e José Maria Folgar de la Calle, professor da Universidade de Santiago de Compostela. Os contactos estabelecidos facilitaram a consulta de trabalhos especializados, permitiram a apresentação de sugestões enriquecedoras e confirmaram a progressão de caminhos.

Agradecemos, em último lugar, para assim melhor o destacar, o contributo fundamental do Prof. Doutor Luís Reis Torgal, orientador deste estudo. Desde há mais de duas décadas que sempre pudemos contar, não só com o apoio da sua competente orientação científica, mas também com a demonstração da sua confiança no nosso trabalho, providenciando, de ambas as formas, a ajuda e o incentivo de que o investigador tanto necessita. Como mestre consagrado que é, honra-nos sobremaneira a sua presença neste percurso, esperando poder de alguma forma, no momento presente, corresponder ao seu empenho e não desiludir o seu estímulo.

I – Introdução: uma proposta de abordagem

O desenvolvimento do projecto de abordagem, que definimos, consolidou uma convicção, sempre estimulante, relativamente à utilidade deste trabalho enquanto degrau válido, num caminhar evolutivo da reflexão e do conhecimento, no contexto actual. O estudo do espectáculo cinematográfico, integrando, mais em geral, a história do cinema em Portugal, exige hoje um sério investimento no levantamento documental e na exploração de novas possibilidades de trabalho, tendo por base o tratamento metódico de uma informação suficientemente completa e coerente. A experiência própria, tanto de investigação original, como de leitura crítica dos trabalhos existentes, leva-nos a enfatizar a importância de uma tal abordagem, desde logo particularmente possível no âmbito de estudos locais/regionais.

Neste domínio, é óbvia a insuficiência dos estudos publicados, não só quanto ao seu número, mas, em especial, quanto às características de que normalmente se revestem. Em virtude de um conjunto de condições, resultantes tanto da realidade das possibilidades práticas, como da limitação das opções de desenvolvimento seguidas, disponibilizam uma informação que, sendo útil, na sua seriedade, é também, no seu conjunto, lacunar e superficial. Nos pequenos trabalhos monográficos existentes, relativos a salas de cinema, esse facto compromete, designadamente, as possibilidades de desenvolvimento interpretativo e o potencial valor comparativo, reduzindo, em geral, o seu significado historiográfico.

Em boa verdade, apesar da frequente marca de uma séria paixão cinéfila, trata-se de publicações realizadas mais na perspectiva de um interesse local do que na convicção de um sólido contributo para um conhecimento geral. A desejável linha de equilíbrio destas vertentes de sentido passa, no entanto, por um reavaliar claro da própria coerência e relevância historiográfica deste domínio de investigação, ainda pouco explorado, relativamente à história do século XX.

Para lá do empenho dos investigadores, há um percurso a trilhar, também, quanto a uma consciência mais geral, nomeadamente, na área concreta da preservação do diverso património relativo à história do espectáculo cinematográfico. É óbvia a sua diversa natureza, desde as edificações, aos equipamentos e, naturalmente, aos conjuntos documentais. Completam-se esses vários elementos, no seu valor testemunhal, mas

importa reconhecer, por sua vez, que é pelo trabalho do historiador que mais profundamente ganham sentido perante a comunidade, podendo, assim, justificar-se melhor as soluções apropriadas, para uma adequada preservação e revitalização, tendo em conta os diversos planos de possível fruição.

Não enjeitamos, portanto, também este domínio de responsabilidade, perante um meio, mas é no campo do interesse científico que prioritariamente nos centramos, acreditando na validade de uma informação bem documentada e suficientemente completa, explorada no quadro de uma esclarecida problematização temática. O desafio de estudos de sólida base empírica, com uma focagem restrita, é, aliás, bastante actual a nível internacional, sendo certo que a comparação de abordagens e de metodologias é particularmente importante numa área em que as realidades locais concretas integram, com especial premência, uma forte dimensão de globalidade.

Nas condições presentes, os objectivos e as perspectivas de desenvolvimento do estudo que nos propusemos realizar, envolvem, contudo, naturais dificuldades práticas, em boa medida próprias de caminhos pouco trilhados. Alongamos, por isso, um pouco mais, estas considerações gerais, introdutórias, sobre o trabalho realizado, ponderando alguns aspectos especialmente motivadores do nosso projecto, a par das reais dificuldades e das formas de superação encontradas, num contexto de concretização.

No plano da bibliografia disponível, já referimos o panorama pobre dos estudos locais, no nosso país, quanto a esta área temática. Contudo, no âmbito, mais geral, da realidade cinematográfica nacional, temos de enaltecer o esforço de estudo e de divulgação que vem sendo desenvolvido, ao longo dos anos, patente, muito em especial, nas publicações da Cinemateca Portuguesa. Dos ensaios mais específicos, aos textos de síntese, da publicação de testemunhos, aos grandes catálogos de inventário, dispomos, assim, apesar das limitações sempre existentes, de um conjunto de trabalhos de óbvia relevância, em cujo âmbito, porém, a distribuição/exibição ocupa um espaço ainda claramente insuficiente.

No nosso caso, revestiu-se de particular interesse a exploração sistemática da obra, de Luís de Pina, *Estreias em Portugal: 1918-1957*¹. Não é uma publicação isenta de erros e omissões, podendo, eventualmente, vir a ser aperfeiçoada em nova edição, mas constitui, sem dúvida, um repertório de valor inestimável, susceptível de uma vasta utilização como fonte secundária. Foi o que procurámos fazer em várias vertentes,

¹ Luís de Pina, *Estreias em Portugal: 1918-1957. Filmes de Longa Metragem*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1993.

equacionando diversos tipos de questões, na perspectiva de um importante cruzamento de informação, para uma melhor definição e contextualização da realidade estudada. Como se compreende, não se esgotaram possibilidades, até pela inviabilidade de um alargamento excessivo da nossa investigação, mas investiu-se no testar de diferentes oportunidades de exploração. Não deixa, por isso, de ser interessante, num sentido experimental, a verificação da respectiva utilidade, desde logo, ponderando a sua mais directa expressão nos quadros e gráficos que construímos.

Privilegiando o estudo da documentação original, defrontámo-nos com outro tipo de carências, em especial, perante a necessidade de alargar o âmbito de pesquisa para lá do restrito acervo do cinema da Pampilhosa que nos foi facultado. A história recente proporciona-nos a oportunidade de explorar uma concepção alargada das fontes primárias, mas ao mesmo tempo também nos coloca perante situações de dificuldade no acesso a muitos dos desejados testemunhos documentais. É de lamentar a existência de uma insuficiente valorização e de um atraso, tantas vezes irremediavelmente perigoso, quanto à necessária preservação, organização e disponibilização para consulta. É verdade, aliás, que, frequentemente, essa realidade começa a desenhar-se logo na selecção feita pelos agentes que originalmente estiveram na posse dos documentos, mas serão sempre decisivas as políticas definidas para o sector e as iniciativas de preservação decorrentes.

Muitas vezes, perante o desconhecimento geral e a passividade dominante, é ao historiador, pela pressão das suas necessidades de investigação e, mais em geral, pelo seu sentido privilegiado de leitura, que compete também contribuir para uma maior atenção e responsabilização. No nosso caso, a salvaguarda do património documental localmente estudado foi um factor de motivação, muitas vezes havendo a clara consciência de que só pelo nosso esforço de pesquisa os documentos saíam de uma realidade de esquecimento. A prazo, essa situação será sempre comprometedora da sobrevivência de um legado, expressando-se este em testemunhos que, curiosamente, foram, com frequência, bastante estimados por quem inicialmente os coligiu e guardou. Fruto do viver intenso de uma realidade, por diferentes razões, considerada relevante e digna de memória, trata-se de atitudes também significativas relativamente à importância local do espectáculo no contexto social do nosso século XX, envolvendo imaginários e sentidos de relevância a perscrutar.

No âmbito das instituições públicas, a cuja guarda deveria estar muita da documentação necessária ao desenvolvimento da nossa investigação, salienta-se o facto

de só recentemente o concelho da Mealhada ter passado a dispor de um modelar arquivo municipal, havendo ainda que esperar por um adequado tratamento documental. Esse facto condicionou, naturalmente, a possibilidade de uma mais completa exploração no presente estudo, apesar da boa vontade manifestada pelos responsáveis camarários.

Relativamente à documentação do Governo Civil de Aveiro, somos levados a considerar uma realidade menos feliz, visto que as excelentes instalações do Arquivo Distrital não correspondem a uma satisfatória possibilidade de consulta, na exploração de uma documentação que à partida deveria ser bem significativa, atendendo ao papel daquela autoridade no quadro regional de funcionamento dos espectáculos públicos. A documentação disponível é na verdade bastante incompleta.

As insuficiências não se restringem, porém, ao quadro regional. A nível central, não vale a pena alongar-nos sobre a lamentável situação que se verificava no momento da realização do nosso estudo, em particular quanto aos fundos relativos à Inspeção Geral dos Espectáculos. Sabemos que a situação está a evoluir decisivamente, mas, obviamente, não em tempo útil, tendo em conta a efectivação deste trabalho.

Os exemplos que avançámos não deixam de ser significativos na sua articulação, uma vez que o conjunto da documentação em causa se prende com instâncias de poder particularmente representativas, tendo em conta o contexto histórico de uma realidade dos espectáculos públicos em Portugal, marcada, durante décadas, por um quadro administrativo hierarquizado, centralista e autoritário. Nesse contexto geral se incluía, necessariamente, a realidade do espectáculo cinematográfico, embora, havendo obviamente, neste sector, uma história própria, mediante circunstâncias e realidades específicas, a realçar no seu significado.

A preservação do património documental tem a ver, pois, não só com um contexto alargado de valorização cultural, do passado e da memória, mas também com um assumir concreto da amplitude do documento histórico no mundo contemporâneo e, em termos sectoriais, da importância relativa de determinadas temáticas na história do nosso passado recente.

Acrescente-se que há um tempo próprio para acautelar a dispersão, degradação ou irreparável perda de documentos, estando em causa um património cultural, por definição, com um carácter único e insubstituível enquanto produto original. O património constituído pelo próprio filme é, aliás, a este propósito um exemplo bastante eloquente, uma vez que, tendo sido algo tardia a adopção de uma política consistente de

preservação e recuperação de filmes, se verificou a perda de muitas produções relativas às primeiras décadas da história do cinema e mesmo posteriores.

A documentação original que de forma coerente suportou o desenvolvimento do nosso estudo é constituída, essencialmente, pelo já referido fundo preservado no Teatro Grémio de Instrução e Recreio da Pampilhosa, reflectindo o longo período de actividade da Empresa Cinematográfica Pampilhosense. Não é demais destacar a sua importância, em especial para o estudo do espectáculo cinematográfico até finais dos anos quarenta, ou seja, para um período de especial interesse, para o investigador, se tivermos em conta a necessidade de rever e ampliar a pouca informação disponível.

Os progressos a registar pressupõem um importante esforço de pesquisa, desafiando, à partida, um quadro geral de aparente insuficiência de testemunhos. Esta realidade foi, por exemplo, testemunhada por Michèle Lagny², no caso da exibição cinematográfica em França, quando refere que, havendo falta de informação documental, é, sobretudo, para os períodos anteriores a 1945, que o investigador habitualmente se confronta com fontes dispersas que dificilmente podem ser tratadas em séries e a partir das quais as tentativas de quantificação apenas podem apresentar-se limitadas e incertas.

Felizmente, não é esse, pois, o caso da Pampilhosa, onde, para o período em causa, há a destacar, no conjunto dos testemunhos disponíveis, a combinação de uma significativa abrangência temática, com uma importante regularidade, sem hiatos comprometedores de uma sequência de estudo, ao longo do tempo.

Nas condições gerais referidas, os investigadores têm procurado, por um lado, desenvolver diferentes possibilidades de estudo, lidando, de alguma forma, com a realidade da ausência de certos documentos fundamentais, e, por outro lado, intensificar a localização, o tratamento e a divulgação de nova documentação original. Em qualquer caso, estará sempre presente a necessidade de esclarecimento e de sentido crítico, na avaliação do valor potencial das mais diversas fontes, bem como de capacidade técnica e criatividade, no cruzamento dessa múltipla informação e no desenvolvimento de um questionar tanto quanto possível enriquecedor.

A este título, é significativo o exemplo de John Sedgwick, em Inglaterra, que, na falta de suficiente informação sobre receitas de bilheteira, se propôs estudar as

² Cf. Michèle Lagny, *De l'Histoire du Cinéma: Méthode historique et histoire du cinéma*. Paris, Armand Colin Éditeur, 1992, p.166.

preferências do público de cinema, na década de trinta, em função do tempo de exibição dos filmes numa amostra significativa de salas de cinema, representativas da capital e de várias localidades de província. Procurando atingir adequados padrões de validade, concebeu, nas circunstâncias e para os efeitos referidos, um índice de aferição de níveis de popularidade que designou de POPSTAT³, tendo necessariamente em conta diversas variáveis. Como referência comparativa, considerou alguns registos gerais da época nos Estados Unidos, em especial os níveis de receita, obtidos num vasto conjunto de salas de estreia, publicados semanalmente pelo jornal *Variety*⁴.

A consciência da importância da realidade histórica do cinema e a evolução, concreta, dos estudos relativos ao espectáculo cinematográfico têm obviamente contribuído para uma atenção redobrada quanto à respectiva documentação. Relativamente a antigas salas de cinema, a prática parece mostrar que é possível ainda preservar documentos de grande interesse, hoje dispersos e mal conhecidos, mas capazes de proporcionar uma informação que, em mais larga medida, se julgava perdida. É nesta linha que agora destacamos a documentação da Pampilhosa, mas estamos em crer que com o prosseguimento dos estudos e um esforço mais dirigido dos investigadores, a par de uma adequada política de intervenção cultural, neste domínio concreto, poderão disponibilizar-se no futuro muitos outros elementos de trabalho, relevantes para a compreensão do vasto quadro nacional e, afinal, também para uma melhor aferição do significado histórico do caso da Pampilhosa.

Acreditando no valor da sua publicação, empenhámo-nos, assim, na construção de diversos quadros, organizando uma vasta informação, criteriosamente reunida, em resultado de um longo trabalho. Não os apresentamos apenas como instrumento de fundamentação de um estudo, mas, de alguma forma, também, como uma nova fonte secundária, válida em geral, susceptível de continuar a ser explorada na articulação de futuros trabalhos, e que, por isso, vale a pena divulgar, como mais uma importante informação de referência.

Nesta expectativa, quanto à evolução dos estudos, há que enaltecer a importância da complementaridade dos contributos e a necessidade de uma correspondente abertura à reflexão crítica, envolvendo as metodologias e os conhecimentos adquiridos. É essa

³ John Sedgwick, *Popular Filmgoing in 1930's Britain: A choice of pleasures*. Exeter, University of Exeter Press, 2000.

⁴ Cf. John Sedgwick; Michael Pokorny, "The film business in the United States and Britain during the 1930's", *Economic History Review*, LVIII, 1, 2005, pp 79-112.

perspectiva que fundamentalmente deverá dar sentido à presente abordagem centrada na história local.

A base documental aqui explorada mostra-se particularmente rica e completa desde meados da década de vinte até finais dos anos quarenta, o que mais enfatiza o seu interesse, visto que se este período é localmente o que possibilita um melhor estudo, a nível geral, corresponde a realidades ainda insuficientemente conhecidas, relativamente às quais existe, habitualmente, pouca informação disponível. A documentação da empresa da Pampilhosa é igualmente invulgar pela sua abrangência quanto aos vários aspectos relacionados com a exibição cinematográfica, revestindo-se este facto de evidente relevância se tivermos em conta a complementaridade das diversas vertentes que se cruzam na definição de um objecto de estudo reconhecidamente complexo.

No contexto concreto deste cinema de província, entendemos, em primeiro lugar, como fundamental para o desenvolvimento do nosso estudo a possibilidade de reconstituirmos, de forma muito completa, a sua programação e de conhecermos a diferente afluência de público, mediante o levantamento das correspondentes receitas de bilheteira. Sobre esse pano de fundo podem-se cruzar os testemunhos mais diversos de que destacamos, por exemplo, a comunicação com o público através dos programas distribuídos ou, ainda, a realidade dos custos de exploração, detalhadamente documentados em registos de despesa. Numa outra dimensão de articulação de actividades e espaços, lembramos as folhas de catálogo e outro material diverso de promoção dos filmes, enviado pelas empresas distribuidoras, bem como a correspondência trocada e os contratos de aluguer de filmes celebrados com a empresa local.

Estas são apenas algumas referências mestras, ilustrando uma diversidade de testemunhos e também de temáticas relacionáveis. Como se compreende, trata-se somente de exemplos e em todos os casos terão de ser alvo, em devido tempo, de uma reflexão específica quanto a significados e potencialidades.

Alguns destes testemunhos, localmente preservados, constituem fontes impressas que, tendo uma circulação mais geral, nos surgem aqui inseridas num contexto funcional que favorece a compreensão do seu sentido, na época. Citamos, ainda, o caso dos boletins, mais ou menos ambiciosos, publicados com pretensa regularidade, por algumas empresas distribuidoras e que eram, naturalmente, distribuídos por todo o país, num âmbito comercial, como estratégia de propaganda, junto das múltiplas empresas e entidades responsáveis pela exibição cinematográfica.

Numa outra vertente de estudo, são também representativos de contextos mais gerais os documentos localmente arquivados reflectindo a regulamentação oficial, a actividade dos órgãos de poder que tutelavam o sector ou ainda, por exemplo, a organização corporativa do Estado Novo. Neste caso, encontramos ofícios e circulares policopiadas, para lá de estatutos, relatórios de actividade e até exposições a entidades superiores, bem como a resposta das mesmas. Para uma fase mais avançada, valorizámos em especial, a este propósito, a publicação, durante largos anos, do *Boletim da União de Grémios dos Espectáculos*⁵. Merece, sem dúvida, uma exploração mais detalhada, mas ajudou-nos desde já bastante na contextualização de uma parte importante da história da evolução local do espectáculo cinematográfico.

A articulação entre a história local e a história geral é um tema de reflexão do maior interesse que fortemente determina o sentido de um trabalho como o nosso. A propósito desta documentação, limitamo-nos a assinalar a importância desse desafio, tanto enquanto factor de valorização de um estudo, como também enquanto dificuldade a enfrentar. Na verdade, coloca-nos perante a possibilidade de uma permanente ampliação do âmbito temático da investigação, o que, mediante uma excessiva ambição, pode mesmo comprometer a coerência do seu desenvolvimento e a exequibilidade da sua concretização. Sem diminuirmos a relevância das necessárias articulações, mantivemos, por isso, viva a fidelidade a um fio condutor, determinado à partida por uma proposta de estudo claramente centrada na história local.

Uma outra dificuldade prática prende-se com a amplitude do âmbito cronológico considerado, ao propor-se uma focagem temática, de um problema local, orientada na perspectiva da compreensão de uma significativa evolução temporal. Esse sentido amplo, num trabalho monográfico como este, centrado na vida de uma sala de espectáculos, justifica uma dilatação do período estudado que, de algum modo, colide, quanto ao nível de problematização e de especialização de saberes e metodologias, com as desejáveis perspectivas de desenvolvimento temático.

Impõe-se, para lá da definição criteriosa de uma periodização, a adopção de opções claras quanto à delimitação de âmbitos temporais a privilegiar. As condições reais de existência de documentação, suficientemente completa, constituem, sem

⁵ O *Boletim da UGE* apresentava-se como uma publicação mensal de distribuição gratuita aos agremiados dos Grémios Nacionais das Empresas de Cinema, das Empresas Teatrais e Similares e das Empresas de Diversões Públicas. Embora sem manter aquela regularidade mensal, a publicação do *Boletim* prosseguiu, em moldes muito semelhantes, desde o nº1, em Janeiro de 1954, até às alterações políticas de 1974. No cinema da Pampilhosa ficou preservada uma colecção completa desta importante fonte.

dúvida, um factor condicionante desse desenvolvimento da investigação, relativamente às diferentes épocas. Mas, como é óbvio, os critérios de valorização adoptados têm de transcender essa realidade, combinando-a com o sentido de uma pertinência de estudo, em função de uma leitura da própria dinâmica histórica em causa.

Foi assim que elegemos como objecto fundamental de pesquisa documental, precisamente os dois períodos mais antigos de actividade da Empresa Cinematográfica Pampilhosense, ou seja, entre as épocas de 1924/25 e 1931/32, no tempo do cinema mudo, e entre as de 1932/33 e 1948/49, com a passagem ao cinema sonoro e os respectivos anos de ouro. Por razões práticas de viabilidade, o nosso esforço de análise irá centrar-se, contudo, no primeiro destes períodos, menos conhecido, mas, sem dúvida, essencial, na afirmação do espectáculo cinematográfico, não só no que diz respeito à difusão inicial do cinematógrafo, mas, muito especialmente, quanto à implantação de uma presença regular e de uma imagem já adulta de verdadeiro cinema.

O desenvolvimento do trabalho apresenta, portanto, uma coerência que não reflecte uma subordinação a um mero critério de organização cronológica, visto que não se propõe, para as várias fases da evolução local, uma uniformidade de tratamento, tanto nas temáticas abordadas, como no seu nível de aprofundamento. Esse facto expressa-se, por exemplo, de forma desde logo evidente, nos diferentes quadros e gráficos com informação relativa aos vários períodos considerados. Tal como são apresentados, constituem uma realidade definida em resultado de um percurso de investigação, tendo em conta, nomeadamente, a pertinência das questões identificadas e as possibilidades concretas de estudo.

Para o tempo anterior à fundação da Empresa Cinematográfica Pampilhosense, interessa-nos enquadrar, sumariamente, uma realidade regional quanto aos espectáculos públicos, dando natural relevo aos primórdios do espectáculo cinematográfico. Esta informação poderá, a vários títulos, ajudar-nos a compreender traços mais gerais da difusão do cinema na nossa província e a identificar etapas de um processo evolutivo, em que mais claramente sobressai, no seu significado, o arranque da empresa da Pampilhosa, nos anos vinte.

Dada a escassez local de fontes utilizáveis, para esses primeiros tempos, e a impossibilidade de nos alongarmos na nossa pesquisa, explorámos muito em especial, a imprensa regional. Através de um estudo sistemático dos vários periódicos publicados localmente, nas primeiras décadas do século XX, pudemos dar passos válidos, ampliando o nosso conhecimento, relativamente aos primórdios do cinema no concelho

da Mealhada. Consolidámos, aliás, a consciência da utilidade deste estudo, obtendo informações que se enriquecem na confrontação com o contributo de outros trabalhos de investigação, pese embora, neste domínio, a sua actual escassez⁷.

Pela mesma forma, foi igualmente possível prestar maior atenção a diversos elementos de contextualização, recolhendo, em especial, a informação disponível no que diz respeito às opções de divertimento e aos hábitos de lazer, no âmbito de um pequeno meio de província. O conhecimento dessa realidade permitirá, sem dúvida, destacar mais correctamente o alcance da emergência do espectáculo cinematográfico e da sua afirmação, enquanto exibição regular e de frequência alargada.

Já para a história da exibição cinematográfica para lá dos períodos especialmente documentados é necessário clarificarmos o nosso critério de abordagem, no presente trabalho. Não localizámos, na realidade, os desejados registos das receitas de bilheteira, deste cinema, no que diz respeito aos anos entre 1949 e 1973, escasseando em geral, para esse período, a informação relativa ao conjunto das receitas e despesas da empresa cinematográfica. Não desprezámos, no entanto, outros testemunhos de interesse como, por exemplo, os programas dos espectáculos realizados e os contratos celebrados com as empresas distribuidoras, explicitando as condições de aluguer e o custo dos filmes. A um nível mais geral, a obra de Luís de Pina, dedicada à estreia de filmes de longa metragem em Portugal, não ultrapassa o ano de 1957, pelo que para os tempos subsequentes se torna menos acessível, para nós, a identificação da data e do local de estreia dos numerosos filmes exibidos na Pampilhosa, levando-nos, nessa matéria, a considerar apenas dados de amostragem.

Considerámos, assim, o período entre as épocas de 1949/50 e de 1973/74, como uma realidade intermédia que só muito sumariamente poderemos referir, apesar do volume da informação que recolhemos e que criteriosamente apresentamos nos quadros em apêndice. Sem nos alongarmos no seu estudo, entendemos, contudo, ser vantajoso considerar este longo período mediante uma subdivisão, na passagem para a década de sessenta, mais uma vez, em função de factores particulares e gerais, num contexto de critérios de periodização.

Nessa perspectiva, haverá que salientar, principalmente, alguns aspectos temáticos, de alcance mais geral, que ajudem a compreender as dinâmicas de mudança

⁷ Destacamos, em particular, o interesse dos seguintes trabalhos de investigação produzidos num âmbito de mestrado, relativamente ao Porto e a Coimbra: Victor Manuel Miranda Correia, “O Cinema no Porto 1893-1935” [Porto, Faculdade de Letras, 1993] e Luís Filipe Torgal, “Memórias dos Animatógrafos de Coimbra: do Mudo ao Sonoro (1897-1935)” [Coimbra, Faculdade de Letras, 1999].

que, a múltiplos títulos, colocaram os pequenos cinemas, aqui exemplificados, perante a realidade de um novo contexto. Tempos de mudança que são também tempos de preocupação e de debate, de adaptação e de busca de afirmações de sobrevivência, de renovado investimento para alguns, mas também, mais cedo ou mais tarde, para muitos outros, do assumir da inviabilidade da exploração e do inevitável encerramento.

A partir da época de 1973/74, pudemos consultar novamente um importante conjunto documental que nos permitiu organizar informação com relevância para um estudo mais desenvolvido. Para lá da caracterização de uma última fase de exibição cinematográfica no cinema da Pampilhosa, abre-se, igualmente aqui, a possibilidade de contribuir, pelo exemplo local, para o esclarecimento de realidades mais gerais. Num quadro evolutivo, sucederam-se também, obviamente, diferentes circunstâncias, nesta última fase da história da exibição cinematográfica local, desde as reformas introduzidas no final da governação marcelista e do impulso das novas condições políticas, decorrentes do 25 de Abril, até ao adensar das múltiplas dificuldades que, sem solução válida, viriam a ditar o encerramento desta sala, enquanto cinema.

É, naturalmente, no contexto de diferentes tempos que se pode compreender a evolução de uma realidade local, enquanto cinema popular de província. Nesta temática, a evolução verificada confere, aliás, um especial significado à amplitude cronológica do nosso trabalho, permitindo, numa visão mais ampla, uma melhor percepção de períodos distintos.

Acreditamos, na verdade, que a consideração de várias épocas, se eficazmente equilibrada nos perfis de oportuna focagem, pode contornar os inconvenientes da dispersão e proporcionar um vincar de realidades contrastantes e de problemáticas evolutivas. A articulação conseguida poderá revelar-se particularmente esclarecedora, lançando luz recíproca, sobre diferentes tempos, em torno de uma mesma linha de estudo. É nessa perspectiva que se desdobra a nossa abordagem temporal, relativa à história do espectáculo cinematográfico, abarcando, embora com desigual nível de abordagem, várias fases de um longo percurso em que necessariamente se reflectiram muitas das profundas mutações do século XX.

Outra dimensão essencial, na definição do nosso objecto de estudo, é o âmbito do espaço considerado. A realidade local proporciona um campo delimitado e uma perspectiva de focagem coerente, mas, como sempre iremos enfatizar, essa abordagem só tem pleno sentido e utilidade, se oportunamente articulada, em função de problematizações fundamentadas. É por essa via que se justifica, sendo mesmo

indispensável, alguma consideração do âmbito regional e das múltiplas relações contextuais com o nacional e o geral.

Mas para lá destes enunciados, há, como é óbvio, um desenvolvimento prático que decorre também dos contornos específicos de um domínio temático que merecerá, à frente, mais cuidada ponderação. Estamos, assim, perante realidades que têm de ser consideradas à luz do cruzamento de critérios de diversa natureza. Interessa-nos, por isso, clarificar melhor algumas concepções fundamentais que nortearam a definição de uma abordagem e estão subjacentes ao desenvolvimento de um estudo. Os desafios próprios de uma investigação com acentuado cunho original acentuam essa necessidade, apelando mesmo a algum sentido demonstrativo, no vincar, quer da relevância geral das temáticas em estudo, quer da validade de uma focagem concreta, com uma determinada definição de objecto e metodologias.

O projecto em curso desenvolve-se, fundamentalmente, nas vertentes de uma história local e regional, de concepção moderna, tanto nos horizontes de estudo como no sentido do seu valor, e de uma história do cinema e do espectáculo cinematográfico, também numa linha actualizada de abordagem e problematização. Relativamente a ambas, será necessário discorrer sobre o sentido da evolução de uma reflexão teórica e de uma prática historiográfica, a fim de reconhecer, mediante a consciência de aproximações e complementaridades, a legitimidade de um espaço e de uma orientação de estudo. Está em causa não só o domínio complexo dos conceitos, próprios de cada área, desdobrado na definição de objectos de estudo, fontes e metodologias, mas a problemática das relações interdisciplinares, tendo desde logo como pano de fundo o terreno das relações entre história e cinema, tão debatido nas últimas décadas.

II – Conceitos e práticas: um contexto de referências

1. O sentido de uma nova história local

O interesse pela história local, não sendo, como se sabe, recente, desenvolveu-se, porém, com especial significado nas últimas décadas, mediante um novo contexto geral de valorização e uma renovação de modelos no que respeita a conceitos e práticas. Importa ter presente este quadro de referências até porque a persistência de uma diversidade de cultores e de níveis de produção deve obrigar a um particular esforço de reflexão e de clarificação, quanto a princípios e orientações. Ao distanciamento crítico, perante algumas destas realidades, deverá corresponder, assim, uma definição mais cuidada de perspectivas, fundamentando uma abordagem rica e cientificamente válida da história local. Por este caminho se reconhecerá, não só a complexidade e a exigência que lhe são inerentes, mas também o potencial significado das múltiplas oportunidades de estudo.

A importância desta consciência, em resultado de uma reflexão sobre o próprio trabalho do historiador, insere-se, aliás, numa preocupação epistemológica de natureza mais geral, no que concerne aos estudos históricos e ao vasto campo das ciências humanas e sociais. É hoje reconhecida a necessidade de interrogar os fundamentos da própria ciência e de uma reflexão sobre a sua redefinição, envolvendo a teorização de conceitos e práticas. O que é possível construir, os itinerários de pesquisa e o seu valor científico, são algumas das temáticas de fundo que nomeadamente se nos colocam, levando a questionar objectos de estudo e orientações metodológicas.

O nosso trabalho desenvolve-se, muito em particular, mediante uma combinação de vertentes que pressupõem uma linha actualizada de concepções, referimo-nos, mais especificamente, à história local e regional e à história do cinema e do espectáculo cinematográfico. São perspectivas de abordagem de diferente natureza, enfatizando, respectivamente, uma escala de focagem e um sentido temático. Mas, em ambos os casos, será essencial ter bem presente a evolução de uma reflexão teórica e de uma prática historiográfica, a fim de se reconhecer a legitimidade de um espaço e de uma orientação de estudo.

No âmbito da história local e regional, a evolução verificada influenciou, naturalmente, a formulação de juízos qualitativos relativamente às práticas correntes. Em traços muito gerais, tem-se destacado o contraste entre as fraquezas e as limitações de uma história local, de certo modo, provinciana e tradicional, e as potencialidades de uma “nova história local” mais esclarecida e proveitosa¹.

Recordamos, sumariamente, algumas das expectativas mais associadas a essa revalorização da história local, seguindo a sistematização apresentada por José Amado Mendes, um autor empenhado na correspondente divulgação. Assim, perante as histórias gerais, a história local pode contribuir para a correcção de “teorias ou generalizações apressadas”. Proporciona um quadro de pesquisa restringido a “dimensões razoáveis”, o qual, um tanto paradoxalmente, é favorável a uma maior abrangência de focagem. Permite uma “valorização do concreto” enquanto caminho bem fundamentado, capaz de facultar elementos para uma melhor compreensão do processo histórico mais geral. Possibilita o realçar de vertentes de estudo, menos evidenciadas pelas vias de abordagem habituais, e uma aproximação do vivido, que favorece um “humanizar” da história geral, ao contrapor “ao anonimato dos números e das estatísticas, o individual, o particular, o específico”².

Destacamos desde logo, como factor de valorização, a particular relevância da história local enquanto terreno de estudo, tendo em conta uma concepção actualizada da História e do seu objecto. Perante a vastidão das temáticas e a complexidade dos problemas, bem como a diversidade dos testemunhos e a exigência do seu tratamento metódico, ganhou destaque a possibilidade de exploração, no âmbito local e regional, de uma escala de estudo delimitada, cuja apreensão se mostra, vantajosamente, ao nosso alcance. A história local e regional proporciona, pois, um campo razoavelmente restrito e coerente de investigação, o que contribuiu, nas últimas décadas, para a manifestação de um particular interesse nos meios académicos, bem sensível na temática de diversas teses.

A restrição da escala de estudo, os critérios de periodização e a especialização temática são opções que permitem tornar mais viável o trabalho de investigação, na

¹ Retomamos aqui algumas ideias gerais que já tivemos ocasião de expressar. Cf. J. J. Carvalhão Santos, “Do Local ao Global: uma reflexão sobre conceitos e práticas”. In, *Revista Portuguesa de História*, t. XXXIX. Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2007.

² José M. Amado Mendes, “Para uma nova história local: reflexões e perspectivas”. In, *Beira Alta*, XLIX, 1990, pp. 128-129.

linha de exigência das actuais concepções. Defendeu-se mesmo a importância de micro-análises muito precisas, rasgando novas perspectivas de compreensão das realidades mais gerais, com os seus mecanismos de articulação e as suas dinâmicas de transformação. Sabe-se, porém, que essas linhas de especificação, se mal desenvolvidas e entendidas, comportam igualmente limitações e riscos.

Os estudos na área da História do Cinema reflectiram naturalmente também estas perspectivas. Cimentou-se, em geral, a consciência de que a progressão dos estudos, com uma correcta (re)elaboração de sínteses, pressupõe um corpo sólido de conhecimentos, para o qual devem concorrer os múltiplos trabalhos de âmbito mais especializado. A valorização de conhecimentos ditos empíricos, ou seja, de base factual, obtidos por via de uma exaustiva pesquisa documental, tem-se, assim, reforçado, em ligação também com um sentido mais vivo das limitações e fragilidades da história síntese. Está em causa a segurança de novos dados concretos, obtidos num quadro de credibilidade científica, de alguma forma, capazes de quebrar impasses, ultrapassar elaborações já menos proveitosas e relançar problemáticas.

As oportunidades de investigação no âmbito da história local e regional parecem corresponder bem a esta necessidade actual, proporcionando um campo de pesquisa de realidades concretas, coerentemente interligadas, a tratar metodicamente num dado quadro de problematização. Aliarão, assim, a segurança de um estudo pormenorizado, com uma peculiar possibilidade de interpretação, abrangente e integradora, no contexto de uma expansão fundamentada do nosso conhecimento. Com benefício para a história geral, poderão ajudar a esclarecer aspectos menos conhecidos, destacar especificidades³, estabelecer inter-relações, recolocar questões de alcance mais geral, aferir generalizações e redireccionar pesquisas.

As perspectivas definidas são especialmente importantes, tendo em vista uma exploração prática da actual noção do objecto de estudo da história, com a valorização dos diversos aspectos da vida em sociedade. A temática relativa ao cinema e ao espectáculo cinematográfico, tal como hoje é entendida, ilustra, em particular, essa amplitude dos fenómenos sócio-culturais e a relevância das respectivas articulações.

O estudo a partir de uma realidade local ou regional concreta representa, portanto, também aqui uma perspectiva de abordagem bastante útil, contribuindo para a

³ O conhecimento de diferentes meios específicos contribuirá, designadamente, para contrariar a tendência demasiado universalista de uma história geral mais preocupada com o sentido global de uma evolução temporal do que com as variantes possíveis dentro de uma diversidade de espaços consideráveis.

elucidação de problemáticas de interesse mais geral. Recordamos, por exemplo, a vertente da história económica de reconhecida importância para a compreensão, não só do desenvolvimento de um sector de actividade, mas da própria realidade de uma cinematografia enquanto produto de uma época. Naquela escala de focagem, é, nomeadamente, possível desenvolver uma análise micro-económica que ajude a conhecer as práticas de um sector de negócio e a ponderar realidades e condicionantes de significado muito mais amplo.

No caso do nosso país, como já referimos, a escassez de estudos mais enfatiza a necessidade de novos trabalhos de investigação, com sólida base documental. Essa ampliação do conhecimento, para lá de lançar luz sobre aspectos porventura quase ignorados, poderá conduzir à revisão de muitos outros, em virtude da globalidade e real interconexão das problemáticas.

A diversidade de fontes que é possível analisar de forma sistemática num âmbito de estudo restrito assume particular expressão no caso de uma realidade histórica relativamente recente, como a do século XX, sendo certo que a abundância de testemunhos tem também a ver com um contexto civilizacional de produção. A sua exploração confronta-nos localmente, muitas vezes, com situações de desconhecimento e de incúria, mas também perante esse desafio se deve afirmar o trabalho do historiador e a sua função social, imprimindo a cada testemunho, ou grupo de testemunhos, uma determinada relevância, em função de uma leitura.

Na linha de uma nova história local, esse trabalho desenvolve-se no contexto de uma problematização mais consciente e fundamentada. É evidente a necessidade de um distanciamento crítico relativamente à mera inventariação de factos e ao registo essencialmente descritivo, defendendo-se abordagens com maior sentido interpretativo, em torno de problemas bem formulados e potencialmente relevantes. A utilidade da história local só se pode consolidar, numa perspectiva mais actual, em função desse correcto entendimento. Há, pois, que demarcar a nossa prática historiográfica de velhas noções, tanto relativamente à natureza do documento histórico como, mais globalmente, no que concerne ao modelo de história local tido como referência.

Muita da bibliografia existente, dedicada à história local, corresponde ao desejo de “fazer a história” de uma povoação, freguesia ou concelho, coligindo tudo o que aconteceu à escala local, ao longo dos tempos. Como se sabe, este tipo de trabalho monográfico, independentemente da sua seriedade e utilidade, comporta limitações, de vária natureza, no que concerne à possibilidade de desenvolvimento das diferentes

temáticas. Por vezes, é notório o mero empenho em coligir, de forma mais ou menos exaustiva, informação diversa relativa à localidade ou região. Nestas condições, perdurou a tendência para uma história muito centrada no factual, procurando apresentar, com variável articulação, um conjunto de eventos notáveis. Destacam-se personagens locais ilustres e anotam-se, com um sentido essencialmente descritivo, factos minuciosos e curiosidades.

O perfil de muitos autores e do seu tipo de motivação, num determinado contexto sócio-cultural, contribuiu para a recorrência de abordagens demasiado centradas no particularismo local e regional, quando, sem dúvida, nos importa desenvolver estudos com outro sentido integrador. O critério de objectividade, por que reconhecidamente se deve pautar o historiador, pode ser, nesse contexto, particularmente prejudicado por via de uma intenção de excessivo enaltecimento local. Nas suas diversas expressões, há que evitar um sentido “bairrista” que, na verdade, apenas pode ser aceite enquanto mero factor de motivação pessoal. Mas é preciso ter consciência que este tipo de pressão decorre por vezes das próprias expectativas criadas no meio local, relativamente ao que se espera de um trabalho monográfico.

É particularmente importante para o investigador que se empenha neste âmbito de estudo a crença, não apenas num sentido de interesse local, mas num valor científico mais geral. Embora possa ser menos ambicioso, o trabalho do estudioso local deverá poder revestir-se de uma utilidade mais ampla, tendo presente, no entanto, que esta passará sempre por uma correcta aferição de critérios historiográficos, como garantia de uma informação criteriosa, a considerar em trabalhos futuros.

Tem-se enfatizado, na verdade, a importância da articulação entre história local e história geral. Cresceu a consciência de que a primeira só tem pleno sentido se for bem situada no seu significado perante contextos históricos mais amplos. Mas sabemos, também, como a história geral tem a ganhar com esse estudo, na elucidação de problemáticas e realidades, fundamentais para a construção de sínteses mais correctas e completas.

Nessa perspectiva, considera-se fundamental a comparabilidade dos estudos locais, como notamos, mais uma vez, só inteiramente possível se bem orientados, escrupulosamente desenvolvidos e, portanto, genericamente válidos. Há que conhecer melhor a diversidade que compõe o todo, compreendendo como este integra particularidades e dinâmicas de articulação. Daí basicamente se propor a comparação da realidade local relativamente aos dados globais, aferindo até que ponto se mostra como

ilustração de um quadro geral ou como especificidade, algo divergente do mesmo. Também nessa linha, reveste-se do maior interesse a comparação entre diferentes realidades particulares, revelando uma determinada multiplicidade a considerar na dinâmica de uma realidade histórica mais vasta.

Distanciando-se de uma imagem de história, alinhando o que “aconteceu” ao longo dos tempos, a história local não deverá ser cultivada, portanto, como um mero conjunto de factos e curiosidades. Uma abordagem cientificamente mais válida passa, designadamente, por focagens com uma outra perspectiva do seu objecto de estudo e desenvolvidas mediante um particular sentido de problematização.

Destaca-se, assim, a pertinência da consideração de problemáticas restritas, dentro de um âmbito cronológico limitado, como via para um estudo mais sistemático e profundo, capaz de proporcionar uma melhor compreensão dos fenómenos. A noção de uma história temática parece aqui particularmente ajustada, tendo em conta, por um lado, o alargamento do objecto de estudo da disciplina e, por outro lado, as reais possibilidades de concretização, mesmo num campo de estudo convenientemente delimitado como o da história local.

Nestas condições, entre as potencialidades de uma nova história local, reconhece-se a possibilidade de uma visão mais integrada dos fenómenos sociais, relacionando os diversos aspectos da realidade histórica, embora, necessariamente, em função de perspectivas de problematização prioritárias, dentro de um âmbito temático.

Existe, assim, um amplo leque de oportunidades de estudo de acordo com um conceito “elástico” de história local, permitindo o tratamento articulado de aspectos muito diversos, com o natural limite da existência de condições concretas de abordagem. Sem ficar preso a um particularismo, o seu desenvolvimento deve saber explorar o quadro dinâmico de uma proximidade relativamente ao vivido, onde se inclui o factor humano de uma história com intervenientes, numa frutuosa interligação com contextos mais amplos, tendo em conta temáticas relevantes da história geral.

2. A consciência de um desafio

Contrariando a persistência de concepções e a reprodução de práticas que possam alimentar uma imagem diminuída, ou mesmo pejorativa, da história local, importa ter consciência das suas potencialidades e do seu interesse científico, por via de uma definição mais precisa da mesma, no actual contexto dos estudos históricos. Esse

sentido, desejavelmente mais proveitoso, envolve, no entanto, o reconhecimento de uma acrescida exigência perante desafios que se revestem, evidentemente, também de uma maior complexidade.

A articulação do local e do global é bem representativa deste facto, tanto no plano conceptual, como relativamente aos necessários conhecimentos concretos de contextualização temática. A sua concretização passa pelo aprofundamento do sentido de uma linha de abordagem e pela capacidade de desenvolvimento de novas focagens, particularmente esclarecedoras, assumindo problemáticas de relacionamento, sempre recriadas na sua teia de conexões.

É importante frisar, em geral, a responsabilidade do historiador na construção do seu objecto de estudo, não só delimitando o período de tempo e o conjunto de realidades a privilegiar, mas, de forma mais activa, definindo os contornos dos problemas a considerar na sua abordagem.

O presente trabalho, para lá das tradicionais delimitações territoriais e das respectivas especializações dentro de um quadro de estudo, privilegia, essencialmente, o sentido de uma abordagem, enquanto linha de problematização, num âmbito temático. Perante a história do cinema e do espectáculo cinematográfico, centra-se, assim, no estudo de uma realidade histórica restrita e é a partir dessa focagem que perspectiva o estabelecimento de conexões e a consideração de níveis mais amplos de leitura. Defende-se, pois, o contributo de um novo olhar, partindo do concreto, na construção do conhecimento global.

Na prática, o pequeno mundo de uma realidade local deverá ganhar especial interesse e valor científico, mediante a sua adequada integração num contexto de estudo mais rico. Daí decorre, como se compreende, um melhor enquadramento e uma mais correcta atribuição de significados. A luz lançada é recíproca e o contributo, potencialmente bem documentado, dos estudos locais e regionais, pode ser particularmente esclarecedor relativamente a problemáticas de incidência mais geral, evidenciando também o sentido das especificidades dentro desse quadro.

A referência ao global não se reduz aqui, pois, simplesmente, à consideração de uma visão monolítica de um todo, por exemplo, relativamente à realidade nacional. Cada nível de generalidade que é possível reconhecer, mediante alguma identidade própria, comporta realidades mais específicas, naturalmente, interligadas num determinado contexto. A noção de história global não se define só em função do âmbito geográfico que abrange, mas pela diversidade de realidades particulares que integra. À

escala nacional há, portanto, dinâmicas centrais, com características peculiares a estudar, mas também articulações entre estas e âmbitos de vida mais específicos, no quadro regional e local.

De acordo com o alcance da temática considerada, pode ganhar ainda especial significado a dimensão mais vasta, relativa à história geral, em que por sua vez se integra o plano nacional e sucessivamente o regional e local. É esse, sem dúvida, o caso muito particular da história do cinema, estudando uma manifestação cultural com um forte sentido de universalidade.

No nosso país, a presença de filmes portugueses de longa metragem no conjunto das estreias anuais foi, comparativamente, bastante reduzida e chegou mesmo a ser nula. Os filmes exibidos eram essencialmente de produção estrangeira e, como tal, chegavam já definidos enquanto produto, reflectindo uma criação e uma estratégia de produção, num contexto de origem mais ou menos remoto. Perante os mesmos, as instâncias nacionais têm de ser consideradas, portanto, fundamentalmente, como intermédias, sem deixarem, por isso, de exercer um importante papel, no qual expressaram com grande relevância a especificidade de dinâmicas próprias, relativas ao conjunto do país. É desde logo conhecida a forma como, em dado contexto histórico, se condicionou a natureza dos filmes exibidos através da obrigatoriedade de uma censura prévia que podia determinar a sua amputação ou mesmo total proibição, o que, aliás, estimulou ainda atitudes de auto-censura, de sentido igualmente restritivo, por parte dos importadores.

Desde o âmbito mais geral da temática do cinema, há, pois, um conjunto de determinantes que de algum modo se podem ver reflectidas numa realidade local do espectáculo cinematográfico. Sabendo-se que esta só se define completamente mediante um contexto concreto de recepção, com as respectivas condições práticas, parece claro, no entanto, que neste domínio de estudo, é particularmente evidente a dependência da realidade local relativamente a condições muito mais gerais.

Pode reconhecer-se, como é natural, uma diferente relevância quanto às instâncias consideráveis, tendo em conta essa especificidade da matéria em estudo. Assim, a presença local do cinema apresenta-se à partida muito mais ligada às condicionantes de uma história geral do cinema e de uma realidade histórica nacional do que a factores de coerência regional, bastando para isso pensarmos como a organização da distribuição cinematográfica, em Portugal, estava fundamentalmente sediada na capital, de onde directamente se relacionava com o conjunto do país, se exceptuarmos o papel secundário de algumas delegações no Porto.

A consideração de diversas realidades dentro do país tem aqui essencialmente um valor comparativo, em particular, tentando reconhecer diferentes patamares na circulação de filmes e no perfil do espectáculo proporcionado, desde os cinemas de Lisboa às pequenas salas de província. A par da influência de uma determinada organização comercial está aqui, por exemplo, também em causa o modelo administrativo centralista que, no contexto de uma ordem política, esvaziou, relativamente ao espectáculo cinematográfico, o possível protagonismo regional de outras instâncias de poder. O progresso decisivo dos transportes, coincidindo com a afirmação do cinema, e o carácter homogéneo do produto, em circulação à escala nacional, reduzem aqui o sentido de outras condicionantes de vária ordem habitualmente associadas à definição de coerências regionais. Avulta, por isso, a importância da consideração de contextos locais, relativamente a um estudo articulado da exibição cinematográfica.

Os contornos desse desenvolvimento de articulações permanecem, portanto, dependentes de uma problematização, no contexto específico da abordagem de um objecto de estudo. Mas, apresentam-se, como vemos, à partida, potencialmente válidas, enquanto grandes linhas fundamentais de conexão, a comparação entre diferentes realidades restritas e o esclarecimento de articulações entre níveis de focagem de desigual amplitude, desde o mais geral ao mais particular, com realce para a existência e o papel dos quadros de referência intermédios que se reconheçam como relevantes.

No caso da matéria em estudo, a consideração do âmbito nacional, como instância fundamental entre o geral e o local, tem a ver com o reconhecimento da existência de uma especificidade, quanto a áreas maiores de caracterização, e o facto de se exercerem, a esse nível, poderes de significativa influência, com destaque óbvio para o poder político.

Pensamos, pois, primeiramente, no domínio político-ideológico, especialmente importante no caso de um regime de cariz totalitário. Diz respeito, designadamente, à legislação e à regulamentação, definindo um quadro fortemente condicionador do sector, bem como à correspondente acção prática de vigilância e censura. Temos de reconhecer que no período focado, a estabilidade de uma realidade “nacional”, algo distinta, se consubstanciou muito nestas condições políticas, ditadas pela autoridade de um regime, com as suas representações culturais de sentido nacionalista e conservador. Mas essas condições pressupõem também um posicionamento perante realidades da evolução do mundo em geral, quer no domínio ideológico, quer no dos alinhamentos

políticos concretos, ligado, pois, em boa parte, a condições mais gerais que nos transcendiam.

Em segundo lugar, destacamos a marca de uma dimensão económica, com a existência de um mercado nacional e de um determinado conjunto de empresas que, nesse âmbito, desenvolveram importante actividade. Movimentando-se, é certo, dentro de um quadro de realidades, recordamos em especial as empresas de distribuição que participaram numa organização do sector e contribuíram para a definição de condições de oferta e de possibilidade de consumo, com influência na realidade do cinema efectivamente visto nos vários tipos de salas do país. Também neste âmbito, porém, o significado de uma especificidade tem de ser considerado na relação do nosso contexto com realidades mais gerais de produção, distribuição e exibição, quer noutros países, de particular influência, quer ao nível de uma implantação internacional.

Sublinhamos, em terceiro lugar, uma vertente sócio-cultural, muito condicionada pelas próprias representações emanadas do universo social existente. Tem a ver com um panorama de referências culturais e mentais, em cujo contexto nacional se consideraram tanto gostos de consumo, como questões de natureza moral, relacionadas com a imagem do cinema. Para lá das políticas oficiais, das manifestações de sectores de opinião ou da acção da Igreja, as opções concretas das empresas, no campo comercial, não deixaram também de reflectir bastante esta vertente contextual, em particular, na adequação de um perfil de programação e na forma como os filmes foram apresentados e promovidos. Esteve, pois, aqui também subjacente uma imagem de nós mesmos e do que seria o nosso interesse que não podia dispensar uma determinada consciência da nossa posição perante uma pretensa realidade exterior.

Da produção à recepção há, pois, um largo caminho de articulações. Não se trata aqui de perceber uma simples transposição unidireccional, de condições e factores de influência, por exemplo, empolando o significado da realidade local como ilustração de panoramas históricos mais gerais. Os diversos níveis que podem ser referenciados e as respectivas condições específicas induziram, não só realidades particulares, mas influências diversas, de sentido multidireccional, num nexos de articulação de escalas, entre o local e o global.

No caso do cinema, é evidente que o filme enquanto produto comercializado ou ainda enquanto meio de comunicação, portador de mensagens de vária natureza e com importante poder de influência, suscitou sempre preocupações relativamente à sua previsível recepção por parte de um público. Os resultados e sinais concretos que daí

advieram exerceriam, na verdade, uma retro-informação que, por sua vez, condicionou de algum modo todas as instâncias a montante.

Estas articulações, compondo uma realidade mais vasta e dinâmica, terão, portanto, de ser definidas de acordo com o sentido específico de uma abordagem temática, enquanto vertente básica na problematização de um objecto de estudo. A importância da definição de um espaço temático prende-se com a própria abrangência da história local que não tem, desse ponto de vista, uma especificidade própria, no âmbito dos estudos históricos. A sua diferença, perante a história geral, é essencialmente de abordagem, com um ajustar de focagem relativamente a um âmbito de estudo mais restrito.

Trata-se de uma história mais próxima das pessoas e dos traços particulares de um contexto vivido. Mas, se por um lado, as realidades a estudar se nos apresentam aqui vantajosamente integradas, na coesão de um concreto, por outro lado, pela sua vastidão e interligação, podem levar à dispersão e à superficialidade de análise, na falta de uma segura orientação de estudo. Compreende-se, assim, do ponto de vista científico, a vantagem da adopção de um tema central, na sua abordagem.

Manifestaram-se, a propósito, receios quanto a uma excessiva especialização. Contudo, uma história local e regional de incidência temática pode conciliar as potencialidades de uma focagem sistemática e bem fundamentada com a exigência de um estudo interpretativo, de sentido integrador. É relacionando vertentes da vivência humana que podemos desenvolver mais correctamente uma abordagem temática. Uma adequada problematização permitirá simultaneamente centrar uma focagem e abrir a investigação a todo um leque possível de articulações.

Considera-se, portanto, redutora uma perspectiva que subordine de forma demasiado estreita a abordagem da história local ao estudo de temáticas específicas, em função dos interesses da história geral. Tratar-se-ia de uma exploração com um mero cariz instrumental que iria diminuir, na realidade, o alcance da leitura possível.

Afigura-se como mais ajustada uma abordagem que, consciente das temáticas da história geral, respeite aquele sentido próprio, potencialmente abrangente, da história local. É estudando com abertura essa realidade concreta, plena de significados, que melhor se poderão compreender problemáticas, remetendo também para contextos de estudo mais amplos.

Temos de reconhecer que para lá do assumir de uma percepção genérica quanto ao sentido e ao valor de uma nova história local, influi no nosso caso a sua adequada

combinação com as características de uma problemática específica, no domínio amplo das manifestações culturais. Referimo-nos à história do cinema e da exibição cinematográfica, como se sabe, com conotações particularmente abrangentes.

O filme é em si uma criação que reflecte múltiplos vectores e instâncias bem distantes do contexto local. A sua exibição, para lá de decorrer, como sabemos, de factores de enquadramento, também mais gerais, processa-se num estreito diálogo com um meio. Passa por um modelo de exploração regular, com determinada capacidade de investimento e de organização, que ofereceu a uma comunidade a possibilidade de frequentar um espectáculo, apenas assegurado, na sua continuidade, mediante um mínimo de rentabilidade. Relativamente ao meio local, só uma caracterização ampla permitirá compreender a consolidação de uma realidade de exibição cinematográfica e a importância que passou a ter num contexto de vida. São, naturalmente, muito diversos os aspectos económicos, sociais e culturais que se poderão considerar, transcendendo esta estreita formulação.

Se, como vemos, a abordagem temática é compatível na história local com um importante sentido de abrangência na compreensão dos fenómenos sociais, é necessário também reflectir sobre a concepção de espaços que está subjacente ao desenvolvimento destes estudos. A estreita ligação a um pequeno meio é, portanto, desde logo, um factor fundamental para a compreensão da própria existência e das condições de exploração de um cinema de província como este, com tudo o que isso possa ter de útil para o estudo, mais geral, da história do espectáculo cinematográfico. A pequena empresa da Pampilhosa e a sua actividade constituem, assim, o fulcro do nosso trabalho, partindo daí a reconstrução das várias articulações e a possibilidade de leituras mais amplas.

Relativamente ao espaço considerado, os princípios teóricos, quanto a esse vector fundamental, no enquadramento da história local e regional, têm de ser entendidos no contexto da especificidade das dinâmicas estudadas. Na permanente reformulação dos estudos históricos, parece-nos ser particularmente frutuosa, nesta matéria, a recusa de um conceito de espaço unidimensional, permanecendo em aberto a questão da respectiva delimitação. Na verdade, também a redefinição de espaços, a partir da própria consideração de um determinado âmbito de focagem, é produto de uma construção, em que perante quadros prévios o historiador terá de se movimentar, seleccionando, redefinindo e articulando espaços, tendo em mente determinadas perspectivas de estudo.

Não tendo uma especificidade própria do ponto de vista temático, quanto aos diversos aspectos da vida em sociedade, a história local caracteriza-se, como sabemos, por uma focagem em função de um determinado território, ou seja, pela consideração de um espaço restrito, relativamente ao qual é possível estudar uma realidade humana coerente. Pensando na frutuosa articulação com outras realidades particulares e quadros de estudo mais vastos, parece evidente que a articulação do local ao global passa também por uma reconsideração de espaços, em especial, de acordo com contornos determinados pela dinâmica da própria problemática em estudo.

A consideração rígida das delimitações mais habituais, como a noção de região ou a divisão administrativa do território, pode revelar-se, assim, perante a perspectiva de estudo adoptada, como claramente inadequada. Em geral, o que pode ser entendido como espaço social apresenta, na verdade, contornos bastante flexíveis, como nos parece especialmente claro no presente campo das realidades culturais.

Os quadros espaciais a considerar devem ser redimensionados em função das perspectivas de problematização adoptadas, num dado âmbito de abordagem temática. É, aliás, no decorrer da própria investigação que se poderá adquirir uma melhor percepção de espaços e dos seus diferentes níveis de escala, mediante um reconhecimento concreto de identidades e conexões. Note-se, assim, que não está em causa um simples redefinir de espaços, mas um reconstituir de redes de articulações, que, mediante um determinado fundo de critério temático, permita considerar diferentes instâncias.

No nosso estudo, a actividade da Empresa Cinematográfica Pampilhosense relaciona-se com um meio que transcende desde logo a mera povoação da Pampilhosa, uma vez que o público que conseguiu atrair a esta sala de espectáculos incluía muitas pessoas residentes em diversas outras localidades vizinhas. Aliás, à partida, as características do teatro erigido em 1906 pressupunham a crença num papel mais amplo desta terra como centro de progresso. Devia ser um pólo, não só de vida económica, mas de irradiação de um desenvolvimento, no quadro de horizontes de uma época, também expresso na área da civilidade e da cultura. O orgulho na prosperidade local tinha também, então, esta vertente que obviamente transcendia a dimensão de uma simples “aldeia”, afinal com uma população própria ainda muito limitada.

A extensão de um protagonismo cultural e recreativo, englobando as zonas próximas, vinha corresponder ao sentido alargado, também, de um impacto económico e social da actividade local. Podemos pensar no exemplo dos operários das várias

unidades fabris, no quadro dinâmico do pólo industrial que aqui verdadeiramente se constituiu desde finais do século XIX. Em boa parte, este operariado era constituído por gente das redondezas que diariamente se deslocava para o seu trabalho na Pampilhosa.

Numa abordagem histórica, esta capacidade de atracção de um público mais vasto, em concreto, no que concerne ao espectáculo cinematográfico, durante o largo período estudado, tem de ser considerada como uma realidade dinâmica que se alterou ao longo do tempo. Para lá da evolução de uma implantação, em geral, do cinema e do “ir ao cinema”, nos gostos e nos hábitos das populações, esteve em causa a capacidade de afirmação de uma empresa na região, assumindo em dada fase um papel pioneiro que lhe conferiu especial destaque, e a história de outros locais de exploração concorrentes.

O alargamento do nosso âmbito de atenção decorrerá do estudo desse quadro de referência central que para nós constitui a actividade de exibição cinematográfica por parte da empresa sediada no T.G.I.R. da Pampilhosa. O sentido da sua presença, em termos de região, passa, portanto, pela avaliação daquele protagonismo, perante a existência ou não de outros exibidores e a notícia de quão alargado terá sido o seu público.

No plano do exercício de uma influência cultural, podemos considerar, a propósito da exibição cinematográfica, que a Pampilhosa constituiu um pequeno pólo com um dado papel na difusão de aspectos da vida moderna. Teve uma área de influência na afirmação de modelos urbanos relativos, designadamente, à aquisição de hábitos de lazer, ao apreço por um novo produto cultural e à integração numa outra esfera de mundividência. Participou, assim, num processo em que também a vida em meios rurais e em pequenas localidades começou a ser mais largamente impregnada por esses diferentes modelos, abrindo-se mais amplamente o universo dos conhecimentos e das representações em contextos de província, até tarde ainda muito fechados sobre si mesmos e a região envolvente.

Pode-se considerar, com particular interesse, o significado e a amplitude das redes de contactos, de vária natureza, estabelecidos pela empresa da Pampilhosa, fundamentalmente no período em que incide a nossa especial atenção, ou seja, da década de vinte à de quarenta. Em termos de região, houve, como veremos, acordos de exploração temporária noutras localidades, definindo uma zona de influência, alguma correspondência com outros pioneiros da exibição regular de cinema, no caso de Luso e Mortágua, mas, principalmente, fica clara a ligação a Coimbra como cidade capaz de proporcionar alguma colaboração e serviços de apoio, sem, inversamente, significar

qualquer concorrência de exploração, no período especialmente estudado, em virtude da escassa circulação de pessoas.

Como vemos, estando o concelho da Mealhada integrado no distrito de Aveiro, os contactos desenvolvidos pela E.C.P. definem, no entanto, como centro regional de referência a cidade de Coimbra, sem dúvida bem mais próxima e previsivelmente com outro tipo de dinâmicas. Não estamos a considerar, como é óbvio, o domínio administrativo em que, naturalmente, o governo civil de Aveiro teve competências na esfera da tutela das casas de espectáculo e de outros estabelecimentos abertos ao público.

A notícia do que se passava em Coimbra podia servir de referência, embora, como modelo mais significativo de um contexto urbano, todos os testemunhos mais frequentes apontassem para Lisboa, relativamente a padrões de vida e de gosto, expressos, por exemplo, na notícia do sucesso de espectáculos. Aliás, nesse campo, havia que contar com o papel divulgador da imprensa.

Relativamente aos espectáculos de palco, Coimbra tinha os seus amadores e o dinamismo da sua academia que não raras vezes se projectava noutros meios com as saídas de grupos artísticos de estudantes, como muito significativamente acontecia com as festejadas actuações do Orfeon Académico, logo nas primeiras décadas do século. Também de Coimbra chegavam ecos do sucesso de grandes companhias teatrais, na linha do que, por esse tempo, as várias salas de província procuravam ainda apresentar, mediante a possibilidade de aproveitar artistas em *tournee*. A 4 de Janeiro de 1925, um jornal da Pampilhosa noticiava, assim, com entusiasmo: “No Teatro Avenida a Companhia Palmira Bastos deu cinco récitas que foram cinco enchentes colossais.”⁴

Relativamente à exibição cinematográfica, o contacto com empresas de Coimbra passou, concretamente, por casos pontuais de compra de material, de oportuna cedência de equipamento ou de ocasional contratação do serviço de um projeccionista. Merece, ainda, referência um outro tipo de contactos, menos directamente ligados à área do espectáculo, mas que também evidenciam os laços estabelecidos com esse centro urbano próximo. Referimo-nos às aquisições de artigos diversos no comércio local e ao recurso a empresas de carácter mais especializado na venda de material e prestação de serviços, designadamente no campo, em geral, da iluminação e das instalações eléctricas.

⁴ A *Defesa*, Ano II, N° 51, de 4/1/1925.

O Porto surge-nos ligado a alguns contactos com sucursais de empresas distribuidoras, relativos à contratação e ao fornecimento de filmes, embora no essencial esta matéria fosse tratada com as respectivas sedes em Lisboa. Era um centro cinéfilo importante na formação de uma opinião sobre os filmes em exibição, em particular, se pensarmos num exibidor de província, não muito distante, interessado em colher informação actualizada e que inclusivamente poderia assinar publicações especializadas aí surgidas. No nosso caso, não pode ser ignorado que o principal sócio da E.C.P. trabalhou, durante largos anos, na mesma cidade, onde frequentava as salas de cinema, vindo à Pampilhosa apenas aos fins-de-semana, altura em que tinham lugar as sessões cinematográficas, sendo ele o projeccionista.

Foi, portanto, também aqui natural a realização de compras, a contratação do fornecimento de equipamento e o recurso a serviços de reparação. Como veremos mais em detalhe, na área dos equipamentos eléctricos de som, rádio e cinema, existia no Porto um desenvolvimento apreciável, em sectores especializados que ainda estavam em divulgação no período que estamos a destacar.

Lisboa era então, sem dúvida, o grande centro nacional relativo à distribuição e à exibição. Já referimos o primeiro aspecto e quanto ao segundo é óbvio que a estreia na capital e o acolhimento por parte do seu público e da sua crítica constituíam uma referência relevante, aliás, invocada pelas empresas distribuidoras na promoção dos seus filmes a nível nacional. Resta também acrescentar a importância das empresas que em conjunto ou não com a actividade de distribuição, representavam fabricantes de equipamento, tinham serviços técnicos de montagem e de reparação, vendiam material de consumo e, inclusivamente, aconselhavam e divulgavam informação técnica, numa função essencial para os exibidores de província.

A implantação nacional do sector cinematográfico passou, pois, por um quadro de organização bastante centralizado. Fica em aberto o reconhecimento de patamares de prioridade na circulação dos filmes pelas salas do país, consoante o diferente interesse comercial dos vários meios, definindo-se assim possivelmente diferentes realidades, não só quanto à actualidade dos filmes, mas também relativamente ao perfil da programação e ao custo do espectáculo cinematográfico.

É relativamente às datas de produção e de estreia em Lisboa que situamos, portanto, a actualidade dos filmes exibidos na Pampilhosa, mas seria importante conhecer mais pontos de referência quanto à exibição na província para melhor integrarmos este caso num contexto nacional de organização dos circuitos de

distribuição e de realidade de exibição. Apenas fizemos um ensaio comparativo, tomando como referência meio ano de exibição cinematográfica nas salas de cinema de Coimbra, o qual obteve, aliás, resultados bastante interessantes para a compreensão dessa realidade na década de trinta.

A consideração das relações numa escala mais ampla, do nacional ao mais geral, leva-nos naturalmente a um domínio muito vasto que não podemos aqui explorar na sua complexidade. Não deixaremos, porém, de sugerir as articulações que se revelarem oportunas, já que temos bem presente a estreita dependência destas temáticas, relativas à circulação de um produto e ao impacto geral de uma manifestação cultural. Numa teia de elevada integração e intensa troca, a própria ideia de um cinema nacional pode ser afinal difícil de definir com contornos precisos, envolvendo uma individualização perante outras cinematografias.

Também a esse nível, a abordagem comparativa é fundamental no estudo histórico do cinema. A carência de trabalhos tem, no entanto, a ver com a dominância de quadros de estudo nacionais que, nesta matéria, não devem ser tomados com um sentido demasiado restritivo, esquecendo aquela integração. Não se trata de diminuir o significado do estudo de realidades nacionais, mas de destacar a importância de uma perspectiva complementar⁵, mais ampla, tal como temos referido relativamente a outros níveis de articulação, desde o âmbito local.

A matéria em causa tem a ver com as várias vertentes da realidade internacional do cinema, tanto no que concerne aos filmes em si, enquanto objecto de criação cultural, como relativamente à organização que envolveu a sua produção e distribuição. Neste domínio, a comparação das estruturas nacionais permite, nomeadamente, reconhecer semelhanças e influências mútuas, para lá dos contactos comerciais e das estratégias de cooperação.

Dada a natureza da temática em estudo, com uma importante articulação de instâncias, envolvendo diferentes escalas de focagem, parece óbvia a utilidade de um oportuno relacionamento, mediante uma adequada problematização. É essa dinâmica interpretativa de forte complementaridade que pode, em especial, contribuir para um

⁵ Citamos aqui a ressalva de James Chapman: “não se sugere que a história comparativa deva ser vista como uma abordagem melhor do que a das histórias nacionais, mas simplesmente que ela proporciona uma perspectiva diferente que não é necessariamente evidente numa focagem apenas de cinemas nacionais.” James Chapman, *Cinemas of the World*. London, Reaktion Books, 2003, p. 47.

maior desenvolvimento do conhecimento histórico e projectar um sentido de maior utilidade, relativamente aos estudos locais.

Os elementos concretos de uma realidade, como a da Pampilhosa, relativa à exibição cinematográfica num pequeno meio, reflectem, pois, no quadro de uma especificidade, a projecção prática de um conjunto de condições, resultantes da sobreposição de vários níveis de contexto.

No pólo oposto ao âmbito mais global, impõe-se-nos a questão do sentido dos vários elementos particulares, integrando um contexto local. A sua exploração deverá poder enriquecer uma leitura histórica, no terreno das múltiplas condições que serviram de suporte a uma presença de importante significado social e cultural.

Os receios relativos ao excessivo particularismo estão associados à consciência já referida das limitações de uma certa história local. Não é essa evidentemente a nossa perspectiva, mas a verdade é que, no contexto de um estudo histórico, a consideração minuciosa de elementos particulares só ganha real pertinência em função de uma capacidade de os questionar e interpretar num contexto de vida. Constitui, assim, um permanente desafio.

A evolução de concepções permite valorizar, sem dúvida, a micro-história e os seus mais diversos elementos parcelares, na medida em que podem ser adequadamente integrados em contextos interpretativos. Nesse sentido, a micro e a macro-história deverão apresentar-se como proveitosamente complementares, no plano de um interesse mais geral.

Essa relação envolve, pois, uma exploração do particular que ultrapasse o meramente descritivo. O registo factual deve ganhar significado e, independentemente da sua minúcia, não pode servir um objectivo de simples levantamento de memórias e curiosidades locais. A dita “pequena história”, como já tem sido notado, afinal só será “pequena” quando cultivada por “pequenos” historiadores, menos esclarecidos e capazes de explorar o seu potencial sentido.

De acordo com a evolução geral de um objecto de estudo, sublinhou-se, como sabemos, a importância de todo o tipo de testemunhos, num contexto local em que avulta o lado humano de uma história com intervenientes. Nesta perspectiva, podem destacar-se protagonismos mais marcantes ou com especial valor representativo e, na linha do actual interesse pelas histórias de vida, haverá inúmeros aspectos do comportamento social a valorizar a partir da consideração de casos concretos.

Ao abordarmos uma história não muito distante, relativa a um século especialmente rico na diversidade dos testemunhos, dispomos, aliás, de particulares possibilidades de estudo, com uma apreciável proximidade relativamente à consideração dessa componente vivida. Acrescente-se que esta se reveste de assinalável importância numa matéria como a história do espectáculo cinematográfico, combinando vertentes culturais de natural subjectividade.

A exibição cinematográfica vive em estreita ligação com um público que, num contexto de recepção, não foi passivo nem estático. Ao longo do tempo, também ele evoluiu e interagiu na moldagem de uma realidade. Manifestou, nomeadamente, preferências concretas, reflectindo, mais em geral, o entendimento de uma mensagem, que, frequentemente, chegava de meios bem distantes, pese embora os eventuais efeitos de mediatização, entretanto, introduzidos. O último de entre estes passaria, aliás, pela acção do pequeno exibidor local, o qual procurava organizar a sua programação e a própria argumentação de apresentação dos filmes, previamente distribuída, enfatizando o que, de acordo com uma imagem do seu público, poderia gerar mais expectativa e, portanto, uma maior afluência.

O caso da Pampilhosa poderá, naturalmente, ilustrar importantes aspectos relativos à vida de muitas pequenas salas de província e à realidade mais geral da presença do cinema na nossa sociedade. Explorando bem o seu âmbito de estudo, a história local não deve, como é óbvio, ficar associada a uma prática redutora de leituras históricas, no quadro de uma limitação de horizontes. Uma realidade concreta só pode ser adequadamente compreendida mediante uma contextualização que possibilite a devida consideração do seu significado perante a história geral. Assim se destacará, nomeadamente, tanto o que possa ser particularmente representativo, favorecendo a percepção de fenómenos mais amplos, como os traços próprios de uma eventual especificidade, sendo certo que este aspecto não é menos pertinente quanto ao contributo destes estudos para uma compreensão global.

Sem as referências de um conhecimento mais vasto, facilmente pode ser tomado por excepcional o que é, afinal, comum, no âmbito de quadros mais gerais, e, inversamente, o que mereceria especial destaque pode perder-se por entre uma aparente banalidade. Como temos visto, no nosso âmbito temático esta questão ganha especial interesse não só nas articulações do local ao nacional, mas também nas relativas à realidade internacional.

O conhecimento de diferentes posições relativas, num determinado contexto, contribui para uma leitura dinâmica, relativamente às suas interacções e ao seu sentido evolutivo. Ponderar essa diversidade, compondo um quadro global, com os seus mecanismos de articulação pressupõe, pois, a possibilidade de um estudo comparativo, projectando o sentido das várias análises parcelares.

Só bem entendida, a história local pode sobressair em todo o seu significado, quer correspondendo de forma eficaz e equilibrada aos interesses legítimos de um meio, quer expressando correctamente as suas potencialidades perante as problemáticas gerais. É, assim, importante associar o sentido do valor da história local a uma definição mais precisa da mesma, enquanto abordagem cientificamente rica e válida.

3. Um espaço na História do Cinema e na História em geral

A história do cinema impôs-se no âmbito dos estudos académicos e é hoje inquestionável o seu significado na História, mais geral, do mundo contemporâneo. Embora se possam considerar abordagens restritas e delimitações teóricas, relativamente ao que se entende por história do cinema, o sentido que nos interessará cultivar é naturalmente o mais abrangente. Não sugerimos com estas palavras uma perspectiva de generalidade ou superficialidade, na abordagem desta temática, mas antes a noção de uma integração tão alargada quanto possível de aspectos múltiplos, merecedores da maior atenção específica.

A temática concreta do espectáculo cinematográfico não tem apenas a ver com a compreensão dos aspectos práticos da presença do cinema na vida das populações. A partir desta realidade, proporciona um desafio relativamente a uma leitura mais vasta, considerando as várias vertentes de estudo do cinema, objecto em si mesmo de conhecimento histórico, e a história geral, com as suas diversas temáticas e escalas de abordagem. Trata-se, pois, de uma perspectiva que abre caminho a um desenvolvimento de especial interesse, se tivermos bem presente o alcance do cinema enquanto fenómeno social.

O vasto domínio da história do cinema permite, sem dúvida, uma diversidade de abordagens e é nesse quadro de possibilidades que, no nosso trabalho, a história local se apresenta, desde a formulação do problema, como um importante factor de orientação e de coerência. A nossa focagem da história da exibição e do espectáculo cinematográfico afasta-se, portanto, obviamente, de uma noção restrita de história do cinema, no âmbito

da qual os filmes são a fonte de estudo privilegiada e devem ser prioritariamente analisados no seu desenvolvimento histórico enquanto “meio”.

É hoje bem reconhecido como o desenvolvimento dos estudos cinematográficos foi marcado por uma diferença de abordagens com importantes consequências práticas e conceptuais. Não existe afinal um único grande projecto relativamente ao que deverá ou poderá ser a história do cinema, para o qual se tenderia necessariamente, adoptando-se, em termos ideais, uma perspectiva correcta e reunidos todos os factos. Afirmou-se, na verdade, uma pluralidade de modelos e de abordagens, sem que, no entanto, esta deva favorecer uma excessiva pretensão por parte dos respectivos cultores. A correcta compreensão destes contributos múltiplos deve pressupor tanto uma capacidade de reconhecimento do seu valor, como uma certa humildade relativamente ao alcance real de cada um. Todos poderão ter as suas potencialidades e também limitações.

Para o desenvolvimento de estudos específicos, pressupondo uma análise suficientemente detalhada e bem fundamentada, é de óbvia utilidade a concentração num determinado tópico ou numa dimensão de estudo. Mas, na construção de leituras mais completas, os diversos contributos deverão ser entendidos no âmbito de uma perspectiva múltipla, de acordo com a complexidade da matéria em estudo, ou seja, o cinema e a sua relação com a sociedade. Há, pois, hoje, nesta área, uma consciência quanto à necessidade de abarcar uma vasta gama de significados e de efeitos, que leva ao reconhecimento da importância de abordagens mais complexas e multidimensionais.

O sentido dessa perspectiva múltipla prende-se também, assim, com o facto de o cinema ter existido sempre no contexto de um meio social. Foi, nomeadamente, nesse quadro que se verificou a realização de filmes, eles próprios produtos complexos, e também a sua distribuição e recepção. Essa relação com a sociedade acentua, pois, a pertinência de uma diversidade de abordagens, proveitosamente complementares. Como exemplo, pode citar-se a análise da política económica da indústria cinematográfica e da produção de filmes, a leitura crítica e analítica de textos cinematográficos e o estudo da apropriação e do uso dos filmes por parte do público ou dos públicos de cinema¹.

¹ Cf. Douglas Kellner, “Culture industries”. In, Toby Miller; Robert Stam (eds.), *A Companion to Film Theory*. Malden/Oxford, Blackwell Publishing, 2005, p. 217.

4. O historiador e o cinema

A atitude dos historiadores, perante o cinema, evoluiu, de acordo com um percurso de afirmação com a sua própria história. Deverá hoje expressar o claro reconhecimento de uma relevância de estudo, não só no que diz respeito à exploração do filme como testemunho, mas também à compreensão, mais geral, de uma realidade histórica do cinema, com uma determinada presença e influência cultural, no âmbito de uma sociedade em evolução, ao longo do século XX.

Sem pensarmos apenas nos estudiosos especializados na História e na Teoria do Cinema, importa o desenvolvimento de uma melhor compreensão, e de uma maior motivação de abordagem, por parte dos historiadores em geral. Esse interesse passará, necessariamente, por um aprofundamento do sentido do filme como documento e por uma mais esclarecida problematização do cinema enquanto acontecimento. A obra cinematográfica é um produto cultural indissociável da apresentação a um público. Da produção à valorização num percurso de exibição, existe em articulação com contextos sociais, estabelecendo-se, assim, importantes laços de interacção, sem a compreensão dos quais o próprio significado histórico da obra permanecerá menos claro.

O filme, só por si, não nos revela, obviamente, em que medida foi visto, em determinada época, e como é que foi entendido. Estas questões prendem-se, nomeadamente, com a ponderação de uma construção de significado e com a discussão da efectiva influência da obra e das razões do seu eventual sucesso ou insucesso. Insiste-se, deste modo, no reconhecimento da importância do contexto, no âmbito dos estudos históricos de cinema.

O lugar conquistado pelo cinema na vida da sociedade moderna e o seu forte impacto social impõem, pois, o estudo de uma realidade ampla e complexa, comportando, concretamente, o exame das relações entre o filme e o(s) contexto(s) da sua circulação e recepção. Como exemplos práticos desse universo de análise, obviamente, do interesse do historiador, recordamos o quadro legal de regulamentação e a intervenção em geral do poder público, as condições económicas envolvendo a prática da promoção e da exibição de filmes, os contextos sociais de recepção, subjacentes a reacções de opinião e resultados concretos de bilheteira, ou a imagem, menos fácil de objectivar, da efectiva influência cultural de toda essa realidade do cinema.

Por parte do historiador, é oportuno recordar o empenho no alargamento do seu objecto de estudo. A valorização de todos os aspectos da vida em sociedade, numa

interligação dinâmica, permitiu, como se sabe, desenvolver um novo olhar sobre a cultura e as mentalidades e, mais em particular, relativamente a vertentes como o lazer e o divertimento, com particular expressão no mundo contemporâneo.

A evolução dos estudos foi, no entanto, recente e podem continuar a registar-se queixas relativamente à atitude de alguns historiadores, menos capazes de valorizar esta área de pesquisa, quando ainda se debatem as relações entre História e Cinema. Em França, destacou-se o impulso de Marc Ferro, na década de setenta, denunciando o habitual alheamento dos meios académicos e mesmo o desprezo que uma visão do cinema como matéria menor podia suscitar entre os historiadores. Ferro reconhece a evolução verificada neste domínio, desde o início dos anos sessenta, com uma aproximação entre os dois “universos”, assente numa nova relação entre a escrita e a imagem e na consciência do interesse histórico do filme enquanto testemunho². Nesta matéria, o seu contributo seria inquestionável, evidenciando o significado do filme como fonte privilegiada para o estudo da história do último século. Esse interesse não deixaria, aliás, de se aprofundar como reconhecem os contributos mais recentes³.

A integração do cinema no âmbito das fontes do historiador levou ao sublinhar do seu valor específico. Destacou-se, nomeadamente, o poder revelador do filme tanto pelo que de forma involuntária pode deixar transparecer, como pela expressão de uma evidente carga de intencionalidade. Trata-se de perspectivas de análise que nos ajudam a perscrutar aspectos menos visíveis da realidade que podem não perdurar registados na documentação tradicional e tendem a ficar esquecidos na “história oficial”. Num sentido dinâmico, há que analisar o próprio papel do cinema enquanto agente da história, ou seja, na medida em que não só reflectiu, mas exerceu algum tipo de influência, no contexto de uma época.

Esta realidade tem sido habitualmente reconhecida a propósito de produções com um mais óbvio sentido de intervenção política e social, mas na verdade tem um alcance mais vasto. Abre-se nesta matéria um largo campo de estudo em que haverá que considerar motivações e expressões de diversa natureza, a par de uma real aferição da sua eficácia e influência prática, sem nos conformarmos com esquematismos pré-estabelecidos.

² Cf. Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*. S.l., Gallimard, 2003, p. 11.

³ “Cada vez mais, os historiadores estão a encarar os filmes como testemunhos do passado”. Marnie Hughes-Warrington, *History Goes to the Movies: studying history on film*. London/New York, Routledge, 2007, p. 12.

A este propósito, é bem conhecido o exemplo da exploração do cinema por parte de regimes totalitários, em particular do período entre as duas guerras mundiais, que condicionaram a produção de filmes e os procuraram utilizar como veículos de promoção de uma ideologia e mesmo de aberta propaganda. Mas pode notar-se, por exemplo, como também nas democracias liberais desse tempo o cinema tendeu a servir de algum modo uma ordem, neste caso pela promoção de uma ideologia de consenso, estimulando a harmonia e a integração social.

Não é aqui oportuno discutir o sentido teórico da obra de arte, entre a plena acção criativa do indivíduo e o jogo das condições sociais de produção que também reflecte, ou, mais especificamente no campo do cinema, ponderar os fundamentos e os limites de um culto do autor. Neste campo, é evidente a distância relativamente a uma imagem literária do autor ou do artista individual, uma vez que prevalece uma forma de produção com um forte cunho colectivo, requerendo, designadamente, divisão de trabalho, diversidade de competências e partilha de responsabilidades.

O que vale a pena acentuar é a dimensão histórica de uma construção que se apresenta particularmente ligada a um quadro contextual, sabendo-se, na verdade, como o filme resulta, em larga medida, de um trabalho de equipa, envolve avultados meios e recursos financeiros e a sua viabilidade depende, normalmente, da confirmação de determinadas perspectivas de recepção. A este facto há a acrescentar o forte poder de produção de sentido, característico do discurso cinematográfico, através do qual o filme reflecte mentalidades e se constitui como poderoso veículo ideológico. Como realçou Marc Ferro, a imagem fílmica é ao mesmo tempo documento histórico e agente da história relativamente a uma época e a uma sociedade que a recebe e também a produz⁴. Neste último aspecto, devem considerar-se não só os condicionamentos concretos que influíram numa realização, mas em geral um contexto histórico de época e as motivações de vária índole que nela se possam ter expressado.

Como nota Michèle Lagny, o cinema enraíza-se na história das sociedades tanto ou talvez mais do que qualquer outra forma de expressão⁵. Participa obviamente numa cultura e constitui um dos modos de expressão da sua identidade, pelo que, enquanto testemunho, não existe independentemente das maneiras de pensar e de sentir da

⁴ Cf. Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, p. 17.

⁵ Cf. Michèle Lagny, *De l'Histoire du Cinéma: méthode historique et histoire du cinéma*. Paris, Armand Colin Éditeur, 1992, p. 182.

sociedade. Poderá, nomeadamente, reflectir a manifesta influência de uma ideologia contextual e a vigência de um conjunto de interesses e de expectativas num quadro social, mediante experiências concretas, explorando gostos, crenças e representações. Trata-se de expressões que, naturalmente, traduzem a própria natureza complexa do cinema, simultaneamente prática criativa e objecto de consumo numa actividade de lazer.

São, pois, evidentes as possibilidades de proveitosa investigação, dentro de um vasto campo de opções de abordagem. Explorando o latente por detrás do aparente ou o que fica esquecido para lá do que permanece como mais óbvio, cabe ao historiador indagar e proceder a um questionar mais profundo para uma melhor compreensão de significados e das relações amplas do filme como produto.

Também a temática concreta da abordagem da história, no cinema, tem um sentido que devemos precisar. O chamado “filme histórico”, dentro de alguma diversidade, enquanto género ou subgénero, é uma obra de ficção que nos dá uma imagem do passado que fundamentalmente nos interessa pelo seu significado num determinado presente. Trata-se, na realidade, de “leituras” e é nessa perspectiva, bem contextualizada, que estes filmes assumem real valor para o historiador. Afinal, como já tem sido bem sublinhado, “não são uma forma de história, mas são história”⁶.

O filme é, naturalmente, um artefacto cultural e mesmo os filmes de actualidades e os documentários devem ser alvo de um esforço de desconstrução no âmbito da crítica histórica, independentemente de as imagens, em si, se poderem revestir de evidente valor, enquanto registo do passado. Sem excluirmos a possibilidade de encenação e mesmo de manipulação, na produção destes filmes há, nomeadamente, espaço para a selecção e a montagem, pelo que, num quadro geral de apresentação, não deixarão, também, de se expressar múltiplos aspectos inerentes a um contexto.

Enquanto agente da história, o filme foi concebido para ir ao encontro de um público, para obter sucesso e de algum modo intervir, beneficiando de um poder de

⁶ Marnie Hughes-Warrington, *History Goes to the Movies: studying history on film*, p. 12. A temática da exploração da história no cinema de ficção tem o seu interesse próprio e vem merecendo, mesmo, uma significativa atenção como testemunham vários exemplos de estudos recentes. De entre os citados na mesma obra de Marnie Hughes-Warrington, destacamos por ordem de publicação: M. Carnes (ed.), *Past Imperfect: history according to the movies*, New York, Henry Holt, 1995; B. Toplin, *History by Hollywood: the use and abuse of the American Past*, Urbana, University of Illinois Press, 1996; M. Landy, *Cinematic Uses of the Past*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996; M. Landy (ed.), *The Historical Film: history and memory in media*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2001; F. Sanello, *Reel vs. Real: how Hollywood turns fact into fiction*, Lanham, Taylor Trade, 2003.

fascínio. De forma mais ou menos consciente e com diferente carga intencional esse facto deu um sentido à obra fílmica que ocupou determinado espaço e exerceu determinado papel numa ordem existente. Pode, assim, questionar-se em que medida suscitou ou efectivamente contribuiu para certas transformações, com a sua capacidade de veicular representações, apresentar modelos e exercer uma influência ideológica, também obviamente de natureza política, havendo aqui potencialmente lugar, tanto para o discurso do poder, como para o do contra-poder.

Regressamos aqui à importância do filme enquanto presença efectiva junto de um público, ou seja, ao cinema estudado enquanto acontecimento na vida social contemporânea, com a consciência, porém, da reciprocidade das relações de influência. Numa perspectiva histórica, todos os filmes exibidos têm, portanto, significado, independentemente do seu valor artístico e para lá dos filmes de longa metragem, há naturalmente que considerar também, no âmbito do espectáculo cinematográfico, a importante realidade dos filmes de complemento, compreendendo uma diversidade de produções.

Os filmes projectados alimentavam no seu conjunto uma imagem do cinema e motivavam hábitos de “ir ao cinema” com um importante significado num contexto social. É preciso ter presente a historicidade desses domínios de estudo e conferir a devida atenção à própria realidade do espectáculo cinematográfico. Apresenta-se aqui um desafio particularmente pertinente, tendo consciência da distância que pode existir e que interessa sem dúvida reduzir entre a realidade histórica ao nível do vivido e a sua perspectivação por parte do historiador.

A consideração da obra cinematográfica num quadro histórico de leitura exige, portanto, um correcto entendimento da problemática da produção, circulação e recepção e da potencial articulação dinâmica de todos esses vectores, num contexto de época. É claro que dificilmente alguma obra poderá dar suficientemente conta de uma totalidade e muito menos quando a sua focagem se apresenta, desde logo, manifestamente presa a um limitado entendimento temático. As diferentes abordagens, desejavelmente esclarecidas no seu desenvolvimento específico, deverão constituir contributos válidos, capazes de proporcionar uma iluminação recíproca na análise da realidade histórica.

Sem cairmos em qualquer paradoxo, compreende-se que a multiplicidade das abordagens e a especificidade dos estudos possíveis, também se devam fazer acompanhar de uma consciência da artificialidade dos limites, da globalidade dos fenómenos e, portanto, daquela complementaridade dos contributos. Nestas condições, a

evolução dos estudos não se processou num sentido favorável ao entendimento da história do cinema como um domínio autónomo, mas podemos dizer que foi também nessa medida que a mesma ganhou relevância para o historiador.

Uma análise de fundo, confirmando o vasto alcance da afirmação do cinema na sociedade contemporânea, sublinha, também, assim, os inevitáveis limites de qualquer abordagem restrita que nesta matéria isole o seu objecto de estudo. Este é, aliás, um campo de investigação que nos evidencia, a propósito desse especial impacte do cinema, a realidade de um mundo bastante dinâmico, numa perspectiva naturalmente importante para o historiador. Distanciando-nos de uma imagem simples de evolução, linear no seu desenvolvimento e pacífica nas suas aquisições, sobressai antes uma visão dialéctica, com um permanente jogo de tensões, recheadas de diferentes aspectos que em larga medida tendem a ficar esquecidos. É por entre opiniões e paixões, expectativas e receios, interesses e pressões, que em larga medida se tecem aqui os ritmos da história.

A admissão recente do cinema no domínio de trabalho dos historiadores em geral está relacionada com uma evolução de concepções, como sabemos, tanto relativas à história do cinema, como à história em geral. Esse facto traduziu-se em novas possibilidades de convergência de abordagens e de frutuosa articulação de saberes, mediante uma adequada problematização.

A história do cinema, em particular nos domínios de intersecção social que nos interessa cultivar, ou seja, no que diz respeito à circulação de filmes e ao espectáculo cinematográfico é, pois, um campo de pesquisa em desenvolvimento, cujas possibilidades se nos irão revelando na medida em que, perante as diversas questões que o cinema possa sugerir, soubermos reconhecer o que pode ser estudado na perspectiva do historiador. Assim conclui, nomeadamente, Michèle Lagny, depois de se ter interrogado sobre esse espaço do cinema no território do historiador. Pode questionar-se, por exemplo, se constitui ou não um fenómeno específico no quadro da história em geral, quais os seus laços relativamente a outros fenómenos ou qual a sua autonomia relativa. Nesta linha de pensamento, o cinema considerado no âmbito dos estudos históricos não deverá ser tanto um objecto pré-estabelecido de uma história particular, mas sim um campo aberto a uma investigação histórica que nos possa levar a uma melhor compreensão de realidades⁷.

⁷ Cf. Michèle Lagny, *De l'Histoire du Cinéma*, p. 51.

Traduz-se aqui uma realidade mais geral, no desenvolvimento dos estudos históricos, na medida em que o alargamento do seu objecto, dentro de um sentido amplo do “social”, implica necessariamente um reajustar de métodos, apurando o historiador constantemente o seu olhar. Também na área da história do cinema, a formulação de novas questões é um desafio à consideração de diferentes tipos de dados e de hipóteses, sendo o historiador de algum modo levado a forjar ferramentas de acordo com a matéria que escolhe tratar⁸.

Em função de uma redefinição do objecto do nosso conhecimento verificou-se, assim, designadamente, uma evolução quanto à noção das fontes a utilizar. Num campo em que a história tradicional valorizava essencialmente o filme, o historiador é levado a considerar cada vez mais uma diversidade de testemunhos, tendo consciência de que os filmes se integram, na verdade, numa rede extensa de relações e de produtos e de que o estudo do cinema como acontecimento está naturalmente ligado a uma multiplicidade de traços. Coerentemente, a uma visão mais conjunta e integrada desta área de estudo, tem correspondido uma maior consciência quanto à utilidade de metodologias múltiplas e interligadas, originalmente associadas a diferentes abordagens e campos específicos de trabalho⁹.

A valorização da temática do cinema no âmbito dos estudos históricos levou, como se compreende, ao desenvolvimento de uma atitude crítica relativamente aos trabalhos existentes ou aos novos contributos nesta área. O modelo de um velho discurso na área da história do cinema apresenta-se obviamente limitador do nosso olhar ao mostrar-se, por exemplo, refém de uma concepção linear da evolução do cinema ou de critérios de classificação e hierarquização, na composição de uma espécie de panteão de obras de arte e de grandes autores.

Na prática, a crítica incide frequentemente na falta de rigor científico de autores menos preparados, embora animados por uma sincera paixão cinéfila. Não se aceitam, nomeadamente, os devaneios de uma história passional, a insuficiência de uma adequada exploração de fontes, a falta de coerência no alinhar de monografias, ou, mais em geral, a ideia de uma disciplina sem objecto porque sem função clara num corpo de estudos.

⁸ Cf. *Idem*, p. 72.

⁹ Podem citar-se, por exemplo, os domínios específicos da psicologia, dos estudos literários, dos estudos de cinema, da estética, da economia e do marketing. Cf. Marnie Hughes-Warrington, *History Goes to the Movies: studying history on film*, p. 190.

Tendo-se tornado bem evidente a importância do cinema no estudo da História Contemporânea, nomeadamente nos domínios social, cultural e político, não deixou, porém, de ser matéria de debate toda esta relação entre história e cinema. Assim tem acontecido, concretamente, a propósito do valor dos filmes enquanto fonte para o estudo de uma época. A realidade do cinema integrou, como se sabe, uma nova cultura popular e, como tal, por ela passou em larga medida uma consciência do século XX. As dificuldades surgirão antes na apreciação concreta do que reflectem os vários filmes e do que significou a sua interacção relativamente a um quadro social. Trata-se de interrogações que, no seu desenvolvimento, transcendem o âmbito deste trabalho, embora não devam ser ignoradas.

Há autores que denunciam o risco de uma visão demasiado simplista na interpretação do filme de acordo com um modelo reflectionista, ou seja, enquanto obra espelhando uma sociedade e uma realidade cultural. Existindo o receio de algum reducionismo na consideração do determinismo histórico, no pólo oposto, também pode cair-se numa valorização excessiva da análise da obra em si, ao querer-se compreender o filme nos seus próprios termos, como um texto auto-suficiente, sem se dar a devida atenção ao cinema como instituição e prática social. Parece necessário um equilíbrio na consideração quer das propriedades formais dos textos fílmicos, quer da sua localização num contexto histórico, sendo reconhecido, no entanto, que a relação entre o filme e a sociedade pode ser altamente mediada e extremamente complexa.

James Chapman, por exemplo, perante a realidade dos diferentes cinemas nacionais é levado a destacar o facto de os filmes terem sido de algum modo moldados em função das sociedades e das circunstâncias em que foram produzidos. Para este autor, as possibilidades formais e estilísticas do cinema são partilhadas, em larga medida, à escala internacional, mas já assim não acontece com os referidos contextos de produção, pelo que no caso das diferenças entre cinematografias nacionais seria bem evidente a influência específica das condições sociais, políticas e económicas¹⁰.

Uma melhor compreensão do filme enquanto produto cultural e da realidade do cinema num contexto social está, pois, naturalmente ligada à necessidade de um estudo da complexidade dos fenómenos num quadro amplo de interacção histórica. Usando as palavras de Luís Reis Torgal, podemos, assim, concluir que “o cinema deve ser visto

¹⁰ Cf. James Chapman, *Cinemas of the World*, p. 32.

como uma realidade que faz parte de todo o processo histórico e que vive num sistema complicado de inter-relação com outras realidades”¹¹.

5. O cinema como objecto de estudo

Como se sabe, o cinema adquiriu rapidamente um importante papel na vida das populações não só enquanto principal divertimento pago, mas também como poderoso meio de comunicação, capaz de divulgar mensagens de conteúdo muito diverso. Constituiu, na verdade, uma das grandes referências de um mundo moderno que ajudou a construir.

Perante o seu poder de fascínio, o debate em torno da imagem do cinema e das suas potencialidades reflectiria, significativamente, pressupostos ideológicos e mesmo interesses concretos de domínio. Mas para lá destes vectores, é óbvio que a realidade do cinema e do espectáculo cinematográfico se definiu num vasto quadro histórico em que, no âmbito de uma nova cultura de massas, de inaudita expansão e universalidade, se interligaram motivações e condicionantes de natureza muito diversa.

Nas suas diversas vertentes, os estudos das últimas décadas reforçaram, pois, uma percepção particularmente rica do cinema, enquanto objecto de estudo. Trata-se, sem dúvida, de um fenómeno complexo, susceptível de um amplo leque de abordagens, com um efectivo desdobramento em estudos de diversa natureza. Esta consciência consolidou-se em função, não apenas do volume e da riqueza dos contributos, mas também por via da confrontação de concepções e do vivo debate. Assim, o sentido da maturidade de uma área de estudos, desbravando caminhos, plena de vitalidade, fez-se acompanhar de uma particular necessidade de reflexão. A rápida transformação e a radicalidade dos desafios incentivaram, nomeadamente, o levantar de questões de natureza epistemológica, desde logo relativas à explicitação de um objecto de estudo, de métodos de trabalho e de finalidades num âmbito disciplinar.

Em vez de constituírem um campo bem distinto, com marcada autonomia, os estudos relativos ao cinema têm antes apontado para configurações interdisciplinares mais vastas. Numa perspectiva histórica, há que valorizar uma problematização de acordo com os principais eixos da disciplina, com especial ênfase no estudo de uma evolução ao longo do tempo e de uma inserção no todo social, havendo clara

¹¹ Luís Reis Torgal (coord.), *O Cinema sob o Olhar de Salazar*. Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, p. 17.

consciência da multiplicidade de vectores que forçosamente se conjugam na definição de realidades sempre temporárias. Desafiando a concepção comum de um tempo linear, poderá contribuir-se, em particular, para o desenvolvimento de uma mais correcta perspectiva de multitemporalidade no estudo de relações complexas no domínio social. A necessidade concreta de fundamento documental e a exigência de rigor metodológico e discursivo completam, ainda, um conjunto de traços coerentes, capazes de balizar um conceito de história do cinema, no quadro da actual fluidez dos contornos disciplinares. Esta reflexão deverá estimular, aliás, um sentido de pertinência, correspondendo a uma necessidade mais geral de repensar o que é verdadeiramente útil, em face da sucessão de contributos e da multiplicidade das abordagens¹².

Parece-nos oportuno procurar distinguir o âmbito da história do cinema relativamente aos denominados estudos cinematográficos, uma vez que partilham um terreno comum e se desenvolveram em paralelo desde o despertar da década de setenta, quando, nomeadamente, a temática do cinema passou a constar dos currículos universitários. Considerando uma diferença de abordagens e métodos, a história do cinema apresenta-se-nos particularmente empenhada na análise contextual, analisando o sentido dos filmes enquanto obra cultural e, designadamente, as condições mediante as quais foram produzidos, as intenções que influíram nessa produção e a forma como foram recebidos, não só por uma elite de críticos, mas pelo público das salas de cinema.

Relativamente aos estudos cinematográficos, *film studies* na designação em língua inglesa, as afinidades disciplinares prendem-se mais com o progresso dos estudos no domínio da Literatura, da Filosofia ou da Psicologia, destacando-se, neste caso, uma importante aplicação dos modelos psicanalíticos. A prioridade é dada à análise textual, com particular incidência na problemática estética, relativa à forma e ao estilo, e na exploração de significados. Tendo em conta os citados domínios, reflectiram-se preocupações semelhantes, pelo que também aqui se verificou o aprofundamento de questões de autoria, género e narrativa e o recurso a métodos analíticos ligados às teorias linguísticas e, em especial, ao desenvolvimento da semiótica e do estruturalismo. Os estudos revestiram-se, assim, de um forte pendor teórico, bastante tributário da influência de alguns autores mais marcantes nos anos de setenta e oitenta. Existe aqui, aliás, uma mais ampla possibilidade de interpretação subjectiva, em função de uma

¹² Cf. Jill Nelmes (ed.), *An Introduction to Film Studies*. 3ª edição, London, Routledge, 2003, p. 130.

diversidade de leituras da obra cinematográfica as quais podem projectar significados no âmbito também de perspectivas de análise muito diferentes.

Perante esta realidade, os estudos de cunho histórico têm antes acentuado as potencialidades de uma abordagem empírica e a valia de um método. Baseiam-se num trabalho de investigação e devem, naturalmente, assumir toda uma coerência metodológica, alicerçada na exploração concreta de uma rede de fontes, de acordo com um objecto de estudo. A articulação de texto e contexto é considerada essencial, pelo que se propõe o estudo de tudo o que, no quadro histórico de um terreno social, possa ter a ver com a produção e recepção de filmes e se possa relacionar com o fenómeno cinematográfico em geral. Como temos dito, o contributo dessa análise não deixará de projectar luz relativamente às próprias abordagens mais decididamente centradas na obra cinematográfica.

Na área da história do cinema, os contributos, sempre mais ou menos parcelares, não podem esquecer hoje o sentido da globalidade da temática em que de algum modo se inserem. Essa perspectiva, relativamente ao cinema, passa, pois, necessariamente também pela localização de aspectos tão variados como a indústria do cinema, os géneros e os movimentos cinematográficos, no âmbito de contextos históricos. O encarar do fenómeno cinematográfico sob toda uma série de ângulos deverá ser assim compatível com a consciência de que o cinema é um facto social total¹³.

O objecto da história do cinema supera, portanto, o âmbito de uma abordagem restrita, em torno de filmes, realizadores ou géneros. Se até meados dos anos setenta predominava, na verdade, uma história de filmes, esteticamente orientada, preocupada com o cânon da arte cinematográfica, a evolução verificada, desde então, afirmou uma visão mais ampla do cinema como fenómeno complexo. A investigação desdobrou-se de acordo com novos sentidos de problematização e estabeleceram-se relações de articulação, entre o cinema e, por exemplo, a economia, a tecnologia, as instituições, as outras formas de lazer e, é claro, o público. Foi, neste contexto, que se desenvolveu, nomeadamente, a investigação relativa à história social da frequência do cinema, tendo em conta questões como a composição do público de cinema ou a recepção histórica dos filmes. A chamada “nova história do cinema” contribuiu em especial, desde os anos oitenta, para um desafio da ortodoxia, explorando esta renovação de perspectivas quanto ao objecto e à metodologia. Acrescente-se, porém, que essa evolução relativa à

¹³ Cf. Michèle Lagny, *De l'Histoire du Cinéma*, p. 90.

orientação dos estudos foi acompanhada de uma coerente expressão prática quanto a um efectivo progresso da investigação¹⁴.

Robert C. Allen e Douglas Gomery, na linha da referida *new film history*, merecem aqui particular referência pelas suas reflexões e pela sua proposta de sistematização de domínios de abordagem, no âmbito da complexidade de um objecto de estudo. Para lá da sua valiosa produção historiográfica, publicaram sobre esta matéria, em 1985, uma obra clássica – *Film History: theory and practice* – que teve larga divulgação e não deixaria de ser considerada por outros autores empenhados na discussão de conceitos e linhas orientadoras.

Allen e Gomery sublinham o sentido do cinema como fenómeno multifacetado, destacando, concretamente, as suas vertentes enquanto forma de arte, produto cultural, instituição económica e realidade tecnológica. Neste quadro, não centram a sua atenção na história estética do cinema, mas sim na sua expressão como fenómeno social, com a produção em massa de filmes, entendidos como bens culturais de consumo. Decorre daqui, nomeadamente, a necessidade de considerar toda uma realidade, incluindo a de um cinema popular, sem se aceitar a sua habitual marginalização em função da valorização de um cinema de arte. Nesta perspectiva, o fundamental não é a descrição e avaliação dos filmes, mediante a análise das suas características formais e estilísticas, mas estudar a sua existência num quadro social e em particular os mecanismos relacionados com a sua produção e recepção. Tem-se sublinhado, assim, a amplitude das possibilidades de investigação que se abrem ao historiador neste campo de estudo¹⁵.

Cada filme em si pode ser simultaneamente encarado como uma obra de arte, um produto económico, um testemunho social ou uma utilização da tecnologia. Mas, para lá dos filmes, interessa, pois, analisar o facto de os mesmos terem sido produzidos e consumidos dentro de certos contextos históricos específicos¹⁶. Compreende-se, assim, por exemplo, a valorização do cinema como um empreendimento económico,

¹⁴ Um exemplo especialmente surpreendente é o do avanço verificado, desde o fim dos anos sessenta, no estudo do período do cinema mudo, fazendo ressurgir um mundo em larga medida já esquecido. Verificou-se, nomeadamente, um esforço de exploração sistemática, com um levantamento e tratamento criterioso de fontes, em arquivos de todo o mundo. Cf. Gian Piero Brunetta, “Histoire et historiographie du cinéma”. In, Irène Bessièrre; Jean A. Gili (dir.), *Histoire du Cinéma: problématique des sources*. Paris, Institut National d’ Histoire de l’ Art [...], s. d., pp. 226-227.

¹⁵ Cf. Robert C. Allen; Douglas Gomery, *Film History: theory and practice*. New York, McGraw-Hill, 1993, p. 42.

¹⁶ “Os filmes não aparecem simplesmente; eles são produzidos e consumidos dentro de contextos históricos específicos”. Cf. *Idem*, p. 37.

ligado ao desejo de gerar lucros, quanto mais não seja para garantir a própria sobrevivência de uma capacidade de produção e de uma viabilidade de exploração. Essa perspectiva prática integra, no entanto, uma realidade mais geral e, como se sabe, o cinema representou, também, nomeadamente, um conjunto de sistemas interactivos complexos na comunicação humana e na interacção social, tal como significou, igualmente, uma área de expressão artística e de exploração tecnológica. É em função, pois, da existência de um conjunto de possibilidades de análise que se pode enfatizar o estudo dos diversos mecanismos de interligação¹⁷.

A obra cinematográfica não se define apenas perante as referências extremas de objecto de entretenimento ou de manifestação de arte. É, nomeadamente, também, parte de uma cultura industrial e política, parecendo evidente que a complexa realidade do cinema só poderá ser devidamente compreendida através de abordagens que, na sua pluralidade, saibam considerar o contexto histórico. Na opinião de Toby Miller, o desenvolvimento desta consciência, com “uma historicização radical do contexto”, foi talvez, mesmo, a “inovação mais significativa” da reflexão teórica recente¹⁸. A análise das características do texto e dos processos relativos à apropriação pelo espectador deve ser, assim, complementada por um estudo de circunstâncias concretas que especifique as condições mediante as quais o texto foi produzido, circulou e foi recebido, interpretado e criticado.

O cinema é visto, portanto, como um território onde se cruzam problemáticas muito diferentes, susceptíveis de múltiplas abordagens, em larga medida, associadas a disciplinas de âmbito já bem definido, como a história da arte, a história das técnicas e das indústrias, a história dos grupos sociais e culturais ou a história política e

¹⁷ Parece-nos bastante ilustrativa a forma como numa obra recente se procurou tratar claramente uma diversidade de vertentes, mediante a seguinte organização, aplicada aos diversos períodos tratados: Pessoas (incluindo aqui a consideração de realizadores e estrelas), Negócio, Tecnologia, Formas, Representações, Espectadores, Debates (estimulando-se, nesta parte, com particular evidência, a reflexão e a permanente abertura ao progresso do saber). Trata-se de uma proposta de operacionalização coerente, depois de, logo na introdução, os autores terem declarado a sua crença “num entendimento aberto do que o ‘cinema’ é” e de terem reconhecido que a investigação básica em muitas áreas “ainda continua em larga medida por fazer”. Cf. Michael Temple; Michael Witt, *The French Cinema Book*. London, British Film Institute, 2004, p. 1. As distinções referidas não podem significar obviamente uma compartimentação e situam-nos perante uma dificuldade já antes bem assinalada, por exemplo, por Christine Gledhill, ao justificar a divisão, em partes, seguida numa outra obra. Também na introdução, a autora esclarece que aquelas “representam ênfases na abordagem e na focagem” e “não demarcações rígidas” e nota já que é crescente “a impossibilidade de separar indústria e texto, economia e estética, sociologia e semiótica, políticas culturais e psicanálise e tudo isto da história”. Cf. Christine Gledhill (ed.), *Stardom: Industry of Desire*. London/New York, Routledge, 1991, p. xvi.

¹⁸ Cf. Toby Miller; Robert Stam (eds.), *A Companion to Film Theory*, p. 4.

institucional. Perante essa abrangência, é importante que o estudo dos diversos aspectos, assim relacionados, se processe a partir da definição de hipóteses precisas de trabalho e da formulação concreta de questões. O reconhecimento da existência de diferentes níveis de análise pressupõe o entendimento de que estes não são autónomos e de que, na realidade, os diversos mecanismos se conjugam.

Tudo está ligado, mas esta necessidade de articulação não passa, contudo, pelo estabelecimento de um sistema de relações definido, acreditando numa explicação global. Prefere-se a ideia de um sistema aberto em que se podem reconhecer determinados conjuntos de laços de relacionamento, conjugando-se esta perspectiva com a imagem de um estudo histórico menos comprometido, ou seja, mais positivo e livre, relativamente ao alinhamento com sistemas interpretativos¹⁹.

Da realidade dos fenómenos ao debate sobre o perfil de uma “verdade” teórica, fica-nos ainda a percepção de que não se pode atender apenas ao contributo de uma determinada orientação de estudo. Há que evitar a ignorância mútua, ou mesmo a má imagem, e facilitar a comunicação multilateral, reconhecendo a luz que as diversas abordagens poderão lançar na construção de um conhecimento.

O desenvolvimento historiográfico recente não deve ser visto também à luz de uma dicotomia entre uma “velha” e uma “nova” história, tal como bem referiu Michèle Lagny. Em vez de um conceito de escolas, num conflito de gerações, esta autora prefere equacionar uma diferença, mais geral e flexível, de práticas. Perante a influência ainda reconhecível de práticas tradicionais, distingue, assim, essencialmente, o desenvolvimento de novos percursos, mais directamente alicerçados numa reflexão actualizada²⁰. Mais recentemente, Robert Stam, numa reflexão sobre a evolução das últimas décadas, corrobora esta percepção, não reconhecendo a existência de “escolas”, mas antes de diversas correntes e tendências em termos da orientação de “questões” e de “problemáticas”²¹. A abertura a um amplo espectro de abordagens deverá passar, neste contexto, por uma maior consciência na construção de um trajecto, tanto relativamente ao papel do historiador, como à especificidade da matéria tratada.

¹⁹ Cf. Gian Piero Brunetta, “Histoire et historiographie du cinéma”. In Irène Bessière; Jean A. Gili (dir.), *Histoire du Cinéma: problématique des sources*, p. 226.

²⁰ Cf. Michèle Lagny, *De l’Histoire du Cinéma*, p. 21.

²¹ Cf. Robert Stam; Toby Miller (eds.), *Film and Theory: an anthology*. Malden/Oxford, Blackwell Publishing, 2005, p. xiv.

Neste último âmbito, e tendo em conta a evolução concreta dos estudos, podem salientar-se, como referimos, algumas áreas maiores, numa proposta de organização do território do historiador. Continua a ser preponderante a história estética do filme, ou o estudo do cinema como arte, incluindo a habitual avaliação dos filmes, mas sem se ignorar o valor das pistas proporcionadas pelos diversos outros eixos de efectivo desenvolvimento dos estudos.

A abordagem sociocultural do fenómeno cinematográfico ganhou relevância numa progressão recente, apresentando-se, obviamente, muito ligada ao âmbito vasto da história social, na sua relação com a história das representações, das mentalidades e dos fenómenos culturais, em geral. Trata-se de um estudo que hoje tem a sua coerência própria, numa linha de autonomia perante as considerações de natureza estética. O público, as instituições e a problemática da recepção constituem aqui vectores fundamentais de análise.

A história económica do fenómeno cinematográfico desenvolveu-se no contexto da história económica geral. Está ligada à percepção do filme como produto e, mais em detalhe, ao estudo da vida empresarial e das condições materiais de actividade. O domínio económico, durante muito tempo negligenciado, foi, efectivamente, alvo de particular atenção, nas últimas décadas, havendo a registar um trabalho de investigação muito produtivo, em especial no caso já referido da historiografia norte-americana.

Embora estreitamente articuladas com o domínio anterior, as realidades técnicas têm merecido uma focagem particular, ganhando um maior sentido, na medida em que se recuse uma visão linear e simplista da sua evolução e se saiba reconhecer a complexidade de factores com os quais se prende. Um novo quadro de problematização permitirá, assim, aferir melhor o papel da tecnologia e o significado do seu progresso na história do cinema.

Seguimos aqui uma definição de áreas maiores de investigação na linha da visão clássica de Allen e Gomery, mas estes mesmos autores esclareceram desde logo que não se trata da única divisão que se pode considerar. Procurou apenas corresponder a uma conveniência de exploração, proporcionando um modo útil de agrupar métodos, problemas e oportunidades. Não deve sugerir, obviamente, a existência de disciplinas com objectos de estudo separados, uma vez que a compreensão histórica do cinema envolve, em última análise, toda essa diversidade de vertentes. O grande desafio será, assim, o de discutir como é que os vários factores operaram “como

mecanismos individuais generativos em casos históricos específicos e, para lá disso, como é que estão inter-relacionados”²².

Os contornos apresentados não têm, pois, qualquer carácter limitativo, num quadro estável de vigência. O território da história do cinema deve ser reconhecido como tendo fronteiras em constante reajustamento, sendo útil a confrontação de contributos e de modos de pensar. Faz parte, de forma cada vez mais significativa, da história do mundo contemporâneo, mas é um campo de estudo amplo e em crescimento, resultando a sua especificidade da particular natureza da obra cinematográfica e da vasta gama de realidades com que a mesma se articula²³, tanto na sua criação, como na sua posterior vida, no contexto de diferentes meios e épocas. A história do cinema não se reduz, pois, a uma “história de filmes”, mas assume a complexa e importante tarefa de “explicar a evolução histórica de um fenómeno”²⁴, com uma consciência clara do seu importante lugar no mundo contemporâneo. Como oportunidade de expressão de um olhar mais amplo sobre a realidade da vida colectiva, esta área de estudo pode mesmo entender-se como “um observatório histórico privilegiado”, proporcionando ao historiador um espaço particularmente favorável no assumir do desafio da complexidade²⁵.

6. Entre a teoria e o estudo prático: uma clarificação de focagens

Centrando-nos na história do espectáculo cinematográfico, impõe-se-nos com especial pertinência o relacionamento de diferentes vertentes de análise. Entendemos mesmo que esta formulação traduz um quadro de problematização proveitosamente mais abrangente do que parece sugerir a mais habitual referência a uma história da distribuição e da exibição cinematográficas. O espectáculo cinematográfico, com os seus múltiplos contornos, constitui uma importante realidade na articulação de um fenómeno complexo, tendo como referência, por um lado, as obras fílmicas e, por outro,

²² Robert C. Allen; Douglas Gomery, *Film History: theory and practice*, p. 21.

²³ “São numerosíssimas as obras que se têm centrado em destacar as componentes que confluíram em torno do fenómeno cinematográfico ao longo das últimas décadas”. José-Vidal Pelaz; José Carlos Rueda (eds.), *Ver Cine: los públicos cinematográficos en el siglo XX*. Madrid, Rialp, 2002, p. 9.

²⁴ Robert C. Allen; Douglas Gomery, *Film History: theory and practice*, p. 21.

²⁵ Cf. Gian Piero Brunetta, “Histoire et historiographie du cinéma”. In, Irène Bessière; Jean A. Gili (dir.), *Histoire du Cinéma: problématique des sources*, p. 220.

a vida das populações. A seu propósito há, nomeadamente, que prestar atenção a um amplo leque de condições de funcionamento, do contexto político e institucional aos aspectos técnicos e económicos, bem como à relação entre a prática da exibição de filmes e a realidade de um público, reconhecendo neste um importante papel enquanto receptor. Abre-se, pois, um vasto campo de estudo em torno de uma realidade concreta de “ir ao cinema”, sendo certo, como nota Kathryn Fuller, que “quase todas as comunidades têm uma história rica de frequência do cinema que está à espera de ser explorada”²⁶.

É necessário considerar, assim, domínios em que, como temos visto, se verificou, não apenas uma expansão do nosso conhecimento, mediante novos estudos especializados, mas uma significativa re-interpretação de conceitos, enfatizando a sua relevância e pertinência na história do cinema²⁷. Para lá da diversidade das linhas de focagem, ficou clara também a importância da respectiva articulação, no âmbito da compreensão de um fenómeno complexo e, nomeadamente, a estreita conexão entre arte e indústria, comércio e tecnologia. Entre as problemáticas que têm merecido estudos especializados de inegável relevância, podem citar-se, por exemplo, as relativas aos géneros cinematográficos, às estrelas de cinema, aos estúdios, com a sua organização e estratégia comercial, ao significado dos cinemas nacionais ou à intervenção do poder político e de outras instâncias de pressão na área do cinema.

Tendo em conta a nossa perspectiva de estudo, afigura-se também muito significativa a afirmação de uma opinião especialmente favorável ao desenvolvimento de novos trabalhos de investigação, fundados numa exploração sistemática de fontes de natureza diversa. Está em causa a necessidade de ampliar conhecimentos e de testar concepções gerais, mediante a perspectiva realista de estudos bem delimitados e documentados. A história do espectáculo cinematográfico é precisamente uma área de estudo em que esta orientação tem particular pertinência, em especial no que diz respeito à consideração do quadro local e regional. As questões mais gerais ligadas à

²⁶ Cf. Kathryn Fuller, *At the Picture Show: Small-town audiences and the creation of movie fan culture*. Washington, Smithsonian Institution Press, 1996, p. xiv. Desafiando porventura mitos largamente aceites, pode questionar-se desde logo: que filmes foram vistos, que discurso foi veiculado a seu propósito, quem viu os filmes, como é que os espectadores receberam os filmes, que preferências manifestaram, como é que os filmes se vieram a incorporar na cultura popular, etc.

²⁷ Segundo James Chapman, muitas das abordagens tradicionais não puderam, precisamente, dar conta de toda esta complexidade do cinema como prática cultural e social. Cf. James Chapman, *Cinemas of the World*, p. 39.

problemática da recepção podem, nomeadamente, articular-se aqui muito proveitosamente com o estudo de condições concretas, em âmbitos de recepção restritos. Richard Maltby notou bem como, nessa abordagem, os estudos históricos, em vez de tentarem abarcar o significado dos filmes como objectos, tendem, na verdade, a encará-los como acontecimentos, pretendendo examinar, fundamentalmente, as relações entre o filme e os contextos da sua recepção²⁸.

As histórias gerais podem, como sabemos, mostrar-se vagas, incompletas e eventualmente mesmo incorrectas, havendo que valorizar o contributo de análises mais precisas. A delimitação de um campo de estudo tem a ver, no entanto, com a fixação de um conjunto de parâmetros dentro de um leque de variáveis de diversa natureza. O âmbito espacial é sem dúvida um elemento englobante, mas, à partida, é apenas uma linha de critério, no quadro da definição coerente de um objecto. Mais em geral, importa saber reconhecer a importância do singular, na construção de um conhecimento global, integrando a perspectiva de uma história no plural.

A defesa desta orientação, na área da história do cinema, foi acompanhada pelo desenvolvimento de uma forte opinião crítica relativamente ao excessivo domínio da “grande teoria”. De acordo com um pensamento revalorizador dos estudos de base empírica, os trabalhos deveriam ser orientados mais em função de problemas do que de doutrinas. Sublinhamos aqui, em especial, as posições marcantes de David Bordwell e Noël Carroll que questionaram em particular a influência da escola francesa de teoria do cinema, tal como se desenvolveu a partir dos anos sessenta e setenta²⁹. Tendo-se já anteriormente valorizado o filme enquanto produto de autores criativos, enfatizou-se, então, na verdade, o estudo do seu conteúdo ideológico e político, bem como da forma, de algum modo codificada, como a obra cinematográfica pode reflectir ideologias dominantes. Numa abordagem teórica e formal do cinema focaram-se, em particular, os mecanismos cinemáticos específicos que ajudam a produzir o significado.

A evolução verificada nas décadas de oitenta e noventa trouxe, naturalmente, novos contributos no domínio da teoria do cinema, com uma confrontação de ideias

²⁸ Cf. Cf. Richard Maltby, *Hollywood Cinema*. Oxford, Blackwell Publishing, 2003, p. 554.

²⁹ Veja-se, concretamente: David Bordwell; Noël Carroll, *Post-Theory: reconstructing film studies*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1996. Richard Maltby considera, já com um natural distanciamento crítico, que o desenvolvimento da “teoria do cinema” em França, nos anos sessenta, reflectiu a interacção de três tradições intelectuais – o estruturalismo, o marxismo e a psicanálise. Em sua opinião, esse desenvolvimento contribuiu para legitimar o estudo académico do cinema, insistindo na complexidade intelectual da sua actividade. Cf. Richard Maltby, *Hollywood Cinema*, p. 553.

associada a uma multiplicidade de abordagens. Douglas Kellner reconhece bem essa realidade, ao defender, a propósito das relações entre o filme e a sociedade, a validade de um “modelo multi-perspectivo”: “As guerras teóricas dos anos 80 e 90 levaram à proliferação de uma enorme quantidade de novas teorias que foram aplicadas ao cinema. Consequentemente, estruturalismo e pós-estruturalismo, psicanálise, desconstrução, feminismo, pós-modernismo, e uma quantidade de outras construções teóricas geraram uma diversidade de abordagens, frequentemente desconcertante, quanto à teorização do filme”³⁰.

No domínio teórico, não estava em causa a análise textual concreta ou as perspectivas de natureza histórico-social, de que nos temos ocupado, mas antes a produção de ensaios que pudessem levar a uma melhor compreensão do cinema como meio específico. A teoria do cinema pode considerar-se, assim, hoje, juntamente com a análise de filmes e a história do cinema, como uma das três principais áreas de estudo relativas ao cinema, embora se tenham também desenvolvido as abordagens de marcada transversalidade³¹.

Seguindo a opinião de Robert Stam, a evolução verificada neste domínio tendeu para um afastamento relativamente às ambições totalizantes de uma grande teoria, caracterizando-se a teoria mais recente por uma feição epistemologicamente mais modesta e, naturalmente, menos autoritária³². Considera-se, com mais realismo, que a teoria do cinema tem a ver, pois, com uma pluralidade de abordagens e métodos, no âmbito de uma actividade teórica ligada à produção de conceitos e de explicações. Diz-lhe respeito, portanto, qualquer reflexão generalizada sobre padrões e regularidades, relativamente a questões como as características do filme enquanto meio, a linguagem do filme, a natureza do texto cinematográfico e o fenómeno da recepção.

É nesse contexto evolutivo que se situa, designadamente, a obra de Carroll e Bordwell, com o referido sentido crítico, relativamente à “grande teoria”, e o apelo à teorização de “nível médio”, partindo da base, sem a presunção de que essas teorias de alcance mais modesto pudessem levar a uma única grande visão. Posteriormente, surgiu alguma reflexão que se distanciou dos autores anteriores na busca de um maior

³⁰ Cf. Douglas Kellner, “Culture industries”. In Toby Miller; Robert Stam (eds.), *A Companion to Film Theory*, p. 209.

³¹ Cf. Jill Nelmes (ed.), *An Introduction to Film Studies*, p. 130.

³² Cf. Robert Stam; Toby Miller (eds.), *Film and Theory: an anthology*, p. xvi.

equilíbrio. Robert Stam, concordando no essencial com os mesmos, adverte para a necessidade de não se exagerar na atitude crítica, caindo-se no erro de evitar abordar quaisquer questões políticas e filosóficas mais amplas, relativas ao cinema³³. Não se deve também pensar que todas as grandes questões já estão colocadas e que apenas interessa desenvolver estudos num âmbito de pequena escala, susceptíveis de uma confirmação empírica directa. A excessiva modéstia ou falta de ambição na formulação teórica seria, assim, igualmente perniciosa.

Mas, registadas estas reservas, perdura o sentido de uma orientação teórica muito céptica quanto ao predomínio de generalizações que só aparentemente dão conta de toda a complexidade do real. Este quadro de pensamento favorece, sem dúvida, o desenvolvimento de estudos práticos, solidamente fundamentados e numa escala mais reduzida, no domínio, como sabemos, vantajosamente redesenhado, da história do cinema. É nesta linha que tem aumentado o interesse quanto aos estudos no âmbito da história local do cinema centrados no espectáculo cinematográfico e na experiência do seu público. Descrentes da utilidade de uma “super-história”, já Allen e Gomery notavam esse facto e a sua relação, em especial, com uma consciência das importantes possibilidades de trabalho que se devem poder rasgar a partir de uma abordagem socio-cultural³⁴.

A preocupação dominante será a de fazer avançar realmente os conhecimentos e isso obriga a repensar o trabalho do historiador, num tempo marcado por um crescente interesse e um efectivo progresso dos estudos. Sem complexos de inferioridade, deve desenvolver a actividade de investigação que lhe é própria, marcada, nomeadamente, por um sentido de problematização e por um estudo fundamentado, com um importante rigor crítico e metodológico, reafirmando a investigação de arquivo, a precisão factual e os testemunhos verificáveis. Mas, numa prática consciente e bem orientada, será sempre fundamental um adequado enquadramento teórico, até para se evitar a perspectiva por vezes receada de um excessivo fraccionamento, por via de abordagens particulares, que se possam perder num eventual “desconstrutivismo caótico e arbitrário”. Há, em geral, que saber assimilar a teoria, embora sem se ficar demasiado dependente da mesma, segundo bem nota Gian Piero Brunetta, “de modo passivo ou oportunista”, neste caso, por exemplo, quando o historiador do cinema se serve dela para mascarar a sua

³³ Cf. *Idem*, p. xvi

³⁴ Cf. Robert C. Allen; Douglas Gomery, *Film History: theory and practice*, p. 267.

incapacidade de tratar a matéria em estudo, na sua real complexidade. Como conclui o mesmo autor, “é importante conseguir adoptar um olhar que permita a visão próxima e a visão de conjunto, sempre tendo consciência da descontinuidade das configurações e da possibilidade de abertura a novos conhecimentos”³⁵.

É de algum modo neste quadro que se deve entender a actual necessidade de estudos com um real valor histórico e, em especial, de análises concretas e específicas, no âmbito do desejado desenvolvimento do nosso conhecimento, podendo este passar pelo desafiar de algumas concepções dominantes e o reestruturar de um entendimento global.

A abordagem da história do cinema a partir da história local leva-nos, sem dúvida, a ter bem presente a necessidade de articulação de uma investigação que se deseja mais sistemática e bem fundamentada, tendo em conta leituras mais gerais. É nesse âmbito esclarecido que importa saber explorar, por exemplo, a possibilidade de uma análise quantitativa³⁶, de acordo com uma recolha suficientemente vasta e coerente de dados, ou ainda de uma interpretação proveitosa da chamada micro-história, num e noutro caso dando um sentido mais rico à leitura do concreto. Trata-se aqui de saber relacionar a parte e o todo, atribuindo o devido sentido à focagem do que à partida se pode apresentar como um detalhe, mas que de facto poderá constituir um exemplo representativo de algo mais vasto, se lhe soubermos reconhecer um significado³⁷.

O estudo da história do cinema numa abordagem empírica das várias vertentes da presença do cinema, enquanto fenómeno complexo, num contexto socio-cultural, coloca, pois, questões significativamente diferentes das que têm sido habitualmente consideradas no âmbito dos estudos cinematográficos, estando estes, nomeadamente, mais ligados “à textualidade dos filmes, aos actos de interpretação do significado textual

³⁵ Gian Piero Brunetta, “Histoire et historiographie du cinéma”. In, Irène Bessière; Jean A. Gili (dir.), *Histoire du Cinéma: problématique des sources*, p. 219.

³⁶ A valorização da análise quantitativa no âmbito de uma abordagem empírica da história do cinema foi um aspecto característico da chamada “new film history”. Pretendia-se por essa via emprestar um maior rigor às generalizações, evidentemente, na medida em que aquele tratamento for possível. Cf. Robert C. Allen; Douglas Gomery, *Film History: theory and practice*, p. 166.

³⁷ Paul Coates defende, nomeadamente, a focagem de pormenores significativos na medida em que estes podem “ser lidos como alegorias do todo”, pelo que, na sua opinião, a tarefa essencial consiste na localização desses pormenores. Paul Coates, *Film at the Intersection of High and Mass Culture*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. xiv.

e às abordagens teóricas destes actos de interpretação”³⁸. Vale a pena, também por isso, alongar-nos um pouco mais no esclarecimento de algumas perspectivas de estudo que se têm rasgado em âmbitos temáticos específicos, de particular interesse para a história local do espectáculo cinematográfico. Referimo-nos, concretamente, à realidade económica inerente à produção, distribuição e exibição de filmes e à problemática da frequência dos cinemas e da recepção por parte de um público. Trata-se, pois, de conferir uma maior atenção à análise do cinema como uma instituição económica e como um meio de comunicação, aspectos que são essenciais, no actual quadro de desenvolvimento da investigação, ultrapassando um estudo do cinema excessivamente focado na crítica e na teoria.

7. O texto e o contexto: a vertente económica

Integrando uma evolução mais geral do mundo contemporâneo, o filme depressa se tornou no produto de uma indústria em acelerado crescimento e desenvolvimento. Román Gubern reconheceu bem o significado desse facto no conjunto de uma realidade complexa:

“Indústria e comércio; isso é o cinema para lá de arte e espectáculo. Quem definir o cinema como arte narrativa baseada na reprodução gráfica do movimento, não faz mais que fixar-se num fragmento do complicado mosaico. Quem acrescentar que o cinema é uma técnica de difusão e meio de informação terá acrescentado muito, mas não tudo. Além de ser arte, espectáculo, veículo ideológico, fábrica de mitos, instrumento de conhecimento e documento histórico da época e da sociedade em que nasce, o cinema é uma indústria e a película é uma mercadoria, que proporciona receitas ao seu *produtor*, ao seu *distribuidor* e ao seu *exibidor*”³⁹.

Mas não basta aceitar o sentido imediato destas afirmações. É preciso extrair consequências, interligando vertentes num quadro de análise⁴⁰, visto que foi também em

³⁸ Richard Maltby; Melvyn Stokes, (eds.), *Hollywood Abroad: audiences and cultural exchange*. London, British Film Institute, 2004, p. 8.

³⁹ Román Gubern, *Historia del Cine*. Barcelona, Editorial Lumen, 2003, p.11.

⁴⁰ Edgar Morin, no prefácio à nova edição de *O Cinema ou o Homem Imaginário*, reconhece, numa reflexão já com algum distanciamento crítico, como “no que diz respeito ao cinema, o próprio modo de pensar reinante oculta a unidade complexa e a complementaridade do real e do imaginário, porque uma destas noções exclui necessariamente a outra”. Acrescenta, ainda, com clareza: “esta forma de pensar quebra, sob a forma de alternativas disjuntivas, aquilo que faz a própria originalidade do cinema, isto é, que ele é ao mesmo tempo arte e indústria, fenómeno social e fenómeno estético, fenómeno que remete ao mesmo tempo para a modernidade do nosso século e para o arcaísmo dos nossos espíritos”. Edgar Morin, *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa, Relógio d’ Água Editores, 1997, p. 16. Parece-nos a este propósito significativo o facto de Edgar Morin preferir agora considerar o cinema como fenómeno “complexo”, em detrimento do conceito de “multidimensional”. Cf. *Idem*, p. 18.

virtude de razões de natureza económica que se definiu uma realidade global, relativa, nomeadamente, à produção de filmes e a um panorama de programas efectivamente distribuídos e exibidos que suscitaram determinado acolhimento junto de um público.

A historiografia das últimas décadas tem vindo a contribuir para a confirmação e o aprofundamento de uma consciência da importância dos condicionalismos de ordem económica relativamente ao cinema⁴¹. Não está em causa apenas a produção de filmes, mediante factores diversos que podem influenciar um produto cultural, mas a existência de um sector de actividade multifacetado, com uma determinada organização num quadro mais ou menos favorável de viabilidade. Numa perspectiva económica, o cinema será, assim, “uma indústria de serviços, assumindo a comunicação como uma mercadoria”⁴².

A produção de filmes tem por base uma tecnologia relativamente pesada e necessita obviamente de um importante esforço de investimento e de um trabalho bem organizado no âmbito de uma colaboração diversificada. Compreende-se que o desenvolvimento de uma oferta, com maior significado no volume e na regularidade das produções, correspondendo a uma procura em rápido crescimento, implicasse o nascimento de uma indústria. O filme é ao mesmo tempo um objecto cultural e um produto destinado a ser consumido e a proporcionar uma rentabilidade, satisfazendo os interesses das diversas instâncias envolvidas no sector: produtores, distribuidores, exibidores, outras empresas prestadoras de serviços e o próprio Estado que beneficia da cobrança de impostos. Enquanto mercadoria, circulando no contexto de uma economia de mercado, os filmes não devem deixar de ser estudados também nesta perspectiva, pois que, de outra forma, poderemos subestimar uma componente e comprometer a adequada explicação histórica de toda uma realidade. Este facto parece-nos desde logo relevante no caso do estudo do cinema português em que esta vertente de análise, tal como, aliás, acontece noutros países⁴³, continua a ser insuficientemente considerada.

⁴¹ “Nem comércio nem cultura eram conceitos prontamente utilizados pelos historiadores do cinema no passado. Ainda hoje, escrever sobre filmes como uma mercadoria comercial, um objecto de negócio, ofende os amadores e os estetas que pensam no filme como arte”. Ian Jarvie, *Hollywood's Overseas Campaign: the North Atlantic movie trade, 1920-1950*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 20.

⁴² Robert Stam; Toby Miller (eds.), *Film and Theory: an anthology*, p. 98.

⁴³ Podemos citar o caso da França em que, por exemplo, como lamenta Michelle Millar, o estudo da história do cinema, relativamente aos seus primórdios, se tem concentrado, sobretudo, nos aspectos artísticos, tecnológicos e sociológicos e não tanto nos de ordem comercial. Não tem dúvidas, porém, em afirmar que “enquanto não tivermos uma imagem mais completa e precisa das forças comerciais e

Tino Balio, um historiador destacado nesta área de investigação do cinema norte-americano, lembra-nos, como exemplos de temas de estudo, a evolução das disposições legais, os progressos tecnológicos, a organização dos estúdios e os seus procedimentos, o domínio financeiro, as práticas comerciais de distribuição e as preferências dos exibidores⁴⁴. Quanto à importância das realidades económicas na história do cinema, afirma, no mesmo passo, convictamente: “Nenhuma outra forma de arte americana, incluindo o teatro, a dança, a música e outras belas artes, se subordinou a tantos constrangimentos, nem nenhuma outra arte foi influenciada tão marcadamente pelas escolhas do mundo dos negócios”.

A nova atenção conferida a esta vertente de realidades levou a um aprofundamento de linhas de problematização que sublinhou a sua importância. No caso da análise sócio-económica dos cinemas nacionais, será necessário, por exemplo, verificar como é que factores específicos afectaram a realidade do cinema, designadamente, quanto ao contexto da produção, distribuição e exibição de filmes e quanto à constituição do público. Entre esses factores podem apontar-se, concretamente, as estratégias industriais, a evolução das condições económicas gerais, nacionais e globais, incluindo a inflação, as taxas de câmbio ou os acordos comerciais, as eventuais formas de apoio estatal e de protecção do sector a nível nacional, a interferência do Estado, por exemplo, através da censura, e a infraestruturura demográfico-social e cultural do mercado alvo de uma indústria que é particularmente influenciada por uma dinâmica de oferta e procura. Esta relação de inter-influência não interessa, porém, ao historiador só na medida em que possa ter condicionado uma obra fílmica, mas também como jogo de factores de uma realidade sócio-cultural, relativa ao pleno significado da presença do cinema no mundo contemporâneo. Não podemos deixar de entender o cinema como um sistema de relações, pelo que a amplitude das oportunidades de estudo tem a ver com uma multiplicidade de pontos de intersecção, relativamente a um contexto de realidades.

Também no domínio económico, os estudos de âmbito restrito podem facultar um desenvolvimento concreto de evidente interesse. Para lá de dados que constituem uma manifestação directa de um quadro geral de funcionamento do sector, o uso de

concorrenciais que influenciaram o crescimento da insipiente indústria cinematográfica, não compreenderemos verdadeiramente a formação e o desenvolvimento do primeiro cinema em França”. Cf. Michelle Millar, “Business 1890-1930: a re-examination of key milestones in the development of the industry”. In, Michael Temple; Michael Witt, *The French Cinema Book*, p. 34.

⁴⁴ Cf. Tino Balio (ed.), *The American Film Industry*. Madison (Wis.), University of Wisconsin Press, 1985, p. ix.

ferramentas de análise micro-económica pode proporcionar o conhecimento de detalhes de grande valor ilustrativo, susceptíveis de comparação com outras realidades e capazes de sugerir novas pistas de reflexão. Essa análise a partir de uma actividade local pode, nomeadamente, ajudar a explicar as práticas do negócio em torno do cinema, tal como se processaram ao longo do século XX.

As fontes a explorar podem não ser fáceis de localizar, mas é também perante um quadro restrito de actividade que eventualmente será mais fácil reunir documentos, num conjunto suficientemente vasto e coerente⁴⁵. As fontes em causa estão ligadas a uma vida empresarial normalmente já terminada há bastante tempo sem que, habitualmente, haja o posterior cuidado de preservar o respectivo acervo documental. Este é, afinal, constituído, em larga medida, por testemunhos ligados a práticas comuns, pelo que podem ser particularmente desvalorizados, logo que ultrapassado o imediato interesse de uma função comprovativa. Acrescente-se que a relevância histórica deste tipo de testemunhos tem muito a ver com a existência de uma coerência de conjunto que proporcione uma proveitosa complementaridade informativa. Não podemos esquecer a pertinência aqui de uma noção alargada de documento, associada a todos os materiais susceptíveis de fornecer informação. Citamos, assim, a título de exemplo, os catálogos e os diversos materiais de promoção comercial dos filmes, os contratos celebrados com empresas distribuidoras, os programas, os registos de bilheteira, a correspondência comercial, os ofícios de entidades oficiais, as facturas de aquisições e de reparações e, em geral, os registos de receita e de despesa das empresas. Num plano menos particular, recordamos ainda toda a documentação, como regulamentos, circulares, representações do sector e boletins de informação periódica, que localmente podemos encontrar, reflectindo a actividade de associações e outras organizações do sector. Conduzem, obviamente, a uma relação com um quadro amplo de condições políticas e económicas.

A história local da exibição cinematográfica, em casos como o da Pampilhosa, tem a ver claramente com a realidade de uma pequena empresa, cuja vida tem de ser compreendida à luz de uma dinâmica empresarial, com uma determinada organização e uma escala de recursos, com uma aposta em investimentos e estratégias comerciais

⁴⁵ James Chapman, consciente de que a natureza das fontes disponíveis determina sempre a história que é possível fazer, lamenta o facto de as fontes necessárias para o desejável estudo da história do cinema se revelarem habitualmente fragmentárias e incompletas. Considera mesmo que o cinema dos Estados Unidos da América tem sido mais estudado também por ser aquele que se encontra mais documentado, dando alguns exemplos de documentos bem preservados nesse país. Cf. James Chapman, *Cinemas of the World*, p. 21.

adequadas a um público, com a luta permanente por uma exploração lucrativa, capaz de garantir uma viabilidade presente e futura, necessariamente ligada a uma capacidade de evolução, mantendo uma competitividade. É nessa perspectiva que muitos traços particulares têm de ser interpretados, reconhecendo a especificidade do sector do cinema. O permanente progresso é aqui condição de prosperidade e este desafio obriga, concretamente, a um permanente esforço para garantir a actualização de uma oferta e o interesse de um público, mais ou menos, poderosamente aliciado por outras opções de recreação.

É neste quadro local que vemos reflectidas realidades económicas mais amplas, em que o filme constitui em larga medida uma mercadoria, produzida e transaccionada no âmbito de uma indústria e tendo em vista um mercado. Mas este fenómeno tem de ser compreendido também na plena percepção da universalidade do cinema, sendo esta uma característica essencial inerente ao seu desenvolvimento. Não nos referimos aqui apenas à difusão de um meio de comunicação e de uma forma de arte popularizada, mas à dimensão económica associada, de acordo com a qual o cinema se tornou um empreendimento de negócio internacional.

A dimensão do fenómeno, transcendendo, obviamente, os quadros nacionais, reveste-se de um intenso dinamismo, numa articulação de diferentes espaços, com realidades algo próprias, nomeadamente, quanto ao nível de organização e à capacidade de produção, pelo que se verificou o choque de interesses específicos e de estratégias, tanto ligadas a intuítos de expansão como de defesa. A este propósito é bem significativa, por exemplo, a crítica de Ian Jarvie aos historiadores da indústria cinematográfica britânica que teriam esquecido uma dimensão crucial ao produzirem interpretações demasiado centradas no seu próprio país, quando, a seu ver, muitos factos daquela história ocorreram em função do dinamismo do cinema norte-americano, mediante realidades efectivas ou apenas previstas⁴⁶. A obra deste autor é, na verdade, particularmente marcante quanto ao estudo do filme como mercadoria no comércio internacional.

A história da indústria cinematográfica norte-americana tem merecido, naturalmente, uma especial atenção, centrada na actividade dos grandes estúdios e na dinâmica do chamado *studio system* que marcou durante décadas a respectiva produção. Mas, também aí, o estudo da organização e da estratégia comercial das empresas não

⁴⁶ Cf. Ian Jarvie, *Hollywood's Overseas Campaign: the North Atlantic movie trade, 1920-1950*, p. xvi.

pode deixar de se desdobrar, entrelaçando uma realidade no mercado interno e um posicionamento a nível internacional.

Como nota, concretamente, Douglas Kellner, a produção de filmes nos Estados Unidos foi, desde cedo, um modo de actividade comercial controlada por indústrias de entretenimento empenhadas em atrair o público para os seus produtos, pelo que “a produção de filmes foi coerentemente organizada segundo um modelo industrial com uma produção em massa procurando garantir a adesão de uma parte significativa do público e assim realizar um lucro substancial”⁴⁷. A indústria norte-americana do cinema definiu-se, na verdade, como uma organização complexa, uma instituição com regras estabelecidas e métodos de trabalho, que teve a sua própria história. Evoluiu, desde os primórdios, passando pelo rigor do período clássico do *studio system*, dominado por um pequeno número de companhias, até se virem a estabelecer condições de produção bastante mais flexíveis, num quadro já de crise daquele modelo.

O exemplo da indústria americana serviu, naturalmente, de referência e, tendo em conta, também, a implantação mundial dos seus filmes, constitui um significativo objecto de estudo. Foi, nomeadamente, estabelecida, desde a década de trinta, uma associação entre o conceito de uma indústria cultural, racionalmente organizada, e a consciência de uma nova cultura de massas, em larga medida ligada ao cinema, que se tornara um negócio global, enquanto fenómeno maior de cultura comercializada.

Não se pode, evidentemente, esquecer a presença de filmes em circuitos de exibição alternativos, nomeadamente, com condições peculiares para a exibição de um cinema-arte. Essas circunstâncias evoluíram e têm de ser aferidas em diferentes contextos de espaço e de época, mas o que importa sublinhar é que, no essencial, a presença do cinema como fenómeno sócio-cultural, no mundo ocidental, tem a ver com a existência de uma economia de mercado, em que os filmes produzidos tomam a forma de mercadoria em circulação. Assim, a produção tem normalmente em conta uma perspectiva de viabilidade, procurando o lucro ou pelo menos um retorno que compense minimamente o investimento realizado. É agradando a um público que os filmes garantem uma continuidade de produção. Excluem-se, como se compreende, as condições particulares de financiamento e de patrocínio, em especial, por parte de entidades oficiais, quando empenhadas numa política de incentivo ao desenvolvimento

⁴⁷ Douglas Kellner, “Culture industries”. In, Toby Miller; Robert Stam (eds.), *A Companion to Film Theory*, p. 205.

do cinema nacional, ou ainda interessadas numa acção de propaganda e manipulação ideológica, como foi corrente nos regimes totalitários.

Embora sem entrarmos em consideração com a diferença de épocas e de realidades nacionais, as condições de uma produção para mercado não são em geral ignoradas, sendo nesse sentido artificial uma dicotomia, tendo como opostos, concretamente, um cinema popular, de que é modelo a grande produção comercial de Hollywood, e um cinema-arte, expressão mais individual da criatividade do autor. Afinal o próprio culto destes pode servir desígnios comerciais, identificando um produto e promovendo a sua venda. Como conclui Steve Neale, “a vários níveis”, o cinema-arte também “funciona e sempre funcionou em termos de uma concepção do filme como mercadoria”⁴⁸.

O filme é evidentemente uma obra com um significado social, um valor cultural e até um sentido político, mas simultaneamente não deixa de ser, também, um produto comercial. As relações habituais de produção e de consumo envolvem, pois, a produção, a distribuição e a exibição. No entanto, mesmo para a mais restrita compreensão de uma dinâmica económica, importa estudar bem a forma como esta realidade se relacionou com um público, num plano de inter-influência. A existência, concretamente, de um cinema popular, tal como se desenvolveu no período clássico, decorre da adesão de um vasto elenco de espectadores, atraídos pelo fascínio do cinema, tudo se processando de acordo com esse esquema de relações bem enfatizado por John Sedgwick⁴⁹. A exibição proporciona o consumo mental do filme por parte de um público animado por um conjunto de referências prévias e de expectativas de prazer. O número de espectadores e os resultados de bilheteira dão, por sua vez, uma retro-informação aos agentes económicos envolvidos no sector, sendo o desempenho do filme avaliado enquanto transação o que proporciona mais uma indicação quanto às preferências do público, condicionando, assim, as opções futuras desses diversos agentes envolvidos em todo o processo, da produção à exibição.

⁴⁸ Segundo defende este autor: “O cinema-arte é, fundamentalmente, um mecanismo de discriminação. É uma forma de produzir e manter uma divisão dentro do campo global do cinema, uma divisão que funciona economicamente, ideologicamente e esteticamente. Os termos dessa divisão estão fundados numa discriminação entre arte e indústria, cultura e entretenimento, significado e lucro. Contudo, a divisão e as suas discriminações não funcionam, em geral, de modo a desafiar as bases económicas, ideológicas e estéticas da instituição cinematográfica tal como habitualmente existe”. Steve Neale, “Art cinema as institution”. In, Catherine Fowler (ed.), *The European Cinema Reader*. London/New York, Routledge, 2002, p. 119.

⁴⁹ Cf. John Sedgwick, *Popular Filmgoing in 1930's Britain: a choice of pleasures*. Exeter, University of Exeter Press, 2000, p. 10.

Na perspectiva de uma história económica, pode ver-se assim esta dinâmica do cinema, perante um público, como um sistema de aprovisionamento que une um padrão particular de produção e um padrão particular de consumo, de tal modo que cada um é modelado pelas relações estabelecidas. Este sistema de aprovisionamento difere do de outros tipos de mercadoria, devendo neste aspecto considerar-se, mais precisamente, o conjunto das características que definem e distinguem o filme enquanto tipo de mercadoria. Nesse aspecto, as suas características específicas contribuem para moldar o perfil de um sector de negócio e o seu funcionamento, mediante um conjunto adequado de práticas.

Seguindo a análise de John Sedgwick, recordamos, nomeadamente: o carácter único de cada filme, enquanto obra individualizada, susceptível de sucesso ou fracasso; o facto de tecnicamente cada filme poder ser infinitamente reproduzido, podendo mesmo atingir uma difusão universal; o facto de o interesse despertado poder passar rapidamente, pelo que o essencial das receitas resulta habitualmente de um período limitado em exibição, declinando logo depois, e o facto de se registar uma progressiva deterioração física do material de suporte, eventualmente precipitada por um uso excessivo ou indevido das cópias em circulação. Foi em função destas condições que, designadamente, nasceu e ganhou corpo a prática do aluguer de filmes, própria do sector da distribuição.

Mas estas focagens mais específicas, permitindo uma aplicação de conceitos e métodos de diferentes áreas disciplinares, não conduzem afinal a visões demasiado parcelares, antes devendo levar a um reafirmar da natureza complexa do fenómeno em estudo. Distante de qualquer outro tipo de mercadoria, o filme emerge claramente como uma produção distinta, tal como muito em especial demonstra a sua importância cultural e estética para os consumidores, em vastas regiões do mundo. O seu conjunto alargado de características comporta, inequivocamente, dois aspectos fundamentais – o material e o imaterial – que se reflectem articuladamente em toda a sua fenomenologia.

Esse facto sobressai, desde logo, numa correcta leitura da incerteza e do risco que envolve toda a produção cinematográfica. Mas em toda a circulação comercial do filme há múltiplos aspectos que o reforçam. Relativamente aos Estados Unidos há, por exemplo, a consciência de que os filmes não são uma mera mercadoria de exportação, como claramente afirmava Will H. Hays, já em 1923: “Cada filme que sai da América para o estrangeiro, para onde quer que seja enviado, deve retratar correctamente perante

o mundo os objectivos, os ideais, as realizações, as oportunidades e a vida da América”⁵⁰.

Os filmes representam, pois, uma expressão da América com um sentido de influência, nomeadamente, quanto à prosperidade económica do país, abrindo caminho à expansão do seu comércio em geral, e quanto à imagem de uma ordem sócio-política, podendo servir como instrumento de uma política. Não foram, portanto, apenas considerações de natureza económica que guiaram as autoridades no apoio ao sector, defendendo a nível internacional os interesses de exportação americanos⁵¹. No sentido contrário, também não foram apenas intuítos económicos de defesa de um sector de actividade que levaram os governos de diversos países a conduzirem, ao longo do tempo, políticas de incentivo à respectiva produção cinematográfica e de protecção do mercado nacional, perante a concorrência estrangeira e, em especial, o predomínio do cinema norte-americano.

São aqui por demais evidentes os valores culturais e políticos que se reconhecem projectados na obra cinematográfica, pelo que fica bem ilustrada a importância de uma compreensão abrangente da sua natureza, na história do cinema. Sendo os filmes, simultaneamente, objectos culturais e produtos para consumo, não pode ser ignorada ou desvalorizada a vertente da sua existência comercial e afinal, como nota Richard Maltby, é também com esse profundo conhecimento que a complexidade do cinema pode ser mais completamente analisada⁵².

8. O público de cinema

Como temos referido, a afirmação do cinema, no contexto do mundo contemporâneo, remete-nos para problemáticas de particular amplitude e complexidade. A própria criação da obra cinematográfica não pode ser vista apenas na perspectiva de uma autoria, mas no quadro de uma análise social do “meio do cinema”. A produção de filmes é desde logo condicionada, num determinado contexto de época, por estratégias específicas de produção e exibição. É preciso, pois, neste campo, estudar a base material

⁵⁰ Citado por Richard Maltby; Melvyn Stokes, (eds.), *Hollywood Abroad: audiences and cultural exchange*, p. 1.

⁵¹ Cf. Ian Jarvie, *Hollywood's Overseas Campaign: the North Atlantic movie trade, 1920-1950*, p. 389.

⁵² Cf. Richard Maltby, *Hollywood Cinema*, p. 553.

da indústria de cinema e questionar a produção na sua articulação com a recepção, ou seja, o relacionamento entre a exibição e o produto fílmico e entre a exibição e o público. O pleno significado da obra só será, assim, verdadeiramente entendido se, para lá do texto em si, se ponderar o modo como foi produzido e o modo e o momento do respectivo consumo⁵³.

Num amplo espaço intermédio, a circulação da obra deve levar-nos, por sua vez, à consideração de um conjunto de condições peculiares, concretamente, no que diz respeito ao funcionamento das “mediações institucionais e culturais” que podem influenciar o que efectivamente foi exibido e, portanto, “consumido” por um público⁵⁴.

A ideia que hoje temos deste último evoluiu, também, consideravelmente, no âmbito de um campo de estudo que já tem sido considerado como um dos mais complexos, interessantes e, afinal, pouco conhecidos, “não só da história do cinema, mas da própria história da comunicação, e por extensão do nosso século XX”⁵⁵. A institucionalização do cinema, como divertimento e forma de arte, não se processou, obviamente, no vazio, pelo que o estudo do público é fundamental para se perceber a respectiva implantação, na sua relação com o meio social, e a importância que assumiu como meio de massas.

A par do sentido de universalidade já referido, é oportuno recordar aqui essa presença maciça do cinema, no mundo contemporâneo, também em função da abrangência do seu público. A sua nova dimensão, enquanto forma de espectáculo, passou, concretamente, por uma inédita adesão dos diversos sectores da sociedade, como também iremos verificar. Assim se compreende melhor o alcance de um fenómeno com tão importante poder de influência, designadamente, quanto à evolução das representações e dos comportamentos colectivos. Citamos a propósito Gian Piero Brunetta, para quem “o cinema constituiu – entre outras coisas – um espaço privilegiado de ritual laico, um local onde o homem do século XX metamorfoseou a luz do ecrã e esta comunhão face às imagens em energia emocional, social e ideológica”⁵⁶.

⁵³ Cf. Paul Kerr (ed.), *The Hollywood Film Industry*. London/New York, Routledge & Kegan Paul, 1986, p.204.

⁵⁴ Cf. Michèle Lagny, *De l'Histoire du Cinéma*, p. 200.

⁵⁵ Cf. José-Vidal Pelaz; José Carlos Rueda (eds.), *Ver Cine: los públicos cinematográficos en el siglo XX*, p. 9.

⁵⁶ Cf. Gian Piero Brunetta, “Histoire et historiographie du cinéma”. In, Irène Bessière; Jean A. Gili (dir.), *Histoire du Cinéma: problématique des sources*, p. 240.

No passado, o estudo do público de cinema não foi similarmente valorizado, em particular, devido ao predomínio de uma focagem que privilegiava as obras e os autores, o texto em detrimento do contexto, incluindo-se aqui a vertente já referida da indústria cinematográfica. No âmbito de uma compreensão mais ampla, e com maior sentido histórico, da realidade do cinema, afirmou-se, assim, de forma coerente, um novo questionar da recepção, realçando o papel do público como parte de um esquema de comunicação. De acordo ainda com o autor que citámos, o seu estudo prático pode debruçar-se, designadamente, sobre a história dos públicos locais, dos grupos ou sectores do público e dos públicos com reacções semelhantes.

O estudo de contextos de recepção repousa, pois, na consciência de que os filmes são alvo de uma apropriação por parte de públicos com diferentes formações pessoais e comunitárias, reflectindo essas formas de apropriação, com uma determinada atribuição de sentido, os campos de forças activos num contexto social. Em lugar de se questionar a correcta leitura de cada obra, interessa aqui ponderar o impacto da mesma na esfera pública, reconhecendo como os filmes podem ser alvo de uma diversidade de leituras e de processos de leitura, em determinados momentos históricos. Desta ponderação poderá resultar, designadamente, o reconhecimento de um particular efeito e de uma diferente resposta por parte dos espectadores. As realidades assim reconhecidas têm a ver, pois, com uma percepção do filme enquanto acontecimento, envolvendo o exame das relações entre o filme e os contextos da sua circulação e recepção.

Os progressos, tanto ao nível da reflexão teórica como dos conhecimentos práticos obtidos, permitiram, na verdade, um aprofundamento de perspectivas e uma evolução rápida de conceitos e orientações de estudo. Tem-se contestado, nomeadamente, a persistência de uma noção demasiado geral e teórica do público de cinema, enquanto entidade indistinta e padronizada, e de uma imagem essencialmente passiva do mesmo, quanto ao seu papel em toda esta temática. A perspectiva de um circuito produção-mediação-consumo não deve, em especial, ser concebida em termos de uma “determinação unívoca”, de acordo com esta ordem de relacionamento, mas sim de “interconexões comutáveis”, para usar ainda as palavras de Michèle Lagny⁵⁷.

Não será preciso lembrar a importância de que se revestem os sinais de resposta do público consumidor para uma produção envolvida em investimentos de vulto, como são os da indústria cinematográfica. Mas para lá, obviamente, da afluência do público e

⁵⁷ Cf. Michèle Lagny, *De l'Histoire du Cinéma*, p. 200.

dos resultados de bilheteira, ditando sucessos e fracassos, há outras formas de pressão, nomeadamente, ao nível de uma expressão de opinião, em especial por parte dos sectores mais influentes ou já com uma voz organizada. Estamos a pensar, por exemplo, no caso dos Estados Unidos, quando a imagem dos negros nos filmes de Hollywood tende a melhorar, a partir de 1942, não tanto em resultado de uma evolução generalizada das mentalidades, mas de uma maior influência concreta dos grupos defensores dos direitos humanos⁵⁸.

Já quanto à noção de mediação, na referida fase intermédia, interessa esclarecer que não é aqui obviamente utilizada no sentido exacto de uma mera actividade de distribuição, uma vez que, tal como o termo bem sugere, a introdução e a distribuição dos filmes no mercado nacional foi também, em diversa medida, acompanhada de uma intervenção no sentido de uma acomodação ou mesmo adaptação. Para lá das óbvias razões políticas e morais, patentes na conhecida acção da censura oficial ou ainda na vigência de um quadro legislativo de regulamentação, verificou-se uma intervenção por parte dos agentes económicos que ultrapassou o âmbito de uma eventual auto-censura.

Assim, o eco das estratégias internacionais de distribuição, a selecção dos filmes, a adopção de títulos para o mercado nacional, a acção de promoção ou a definição de um percurso comercial influenciaram, por exemplo, a recepção, no quadro nacional e regional, em função de uma leitura de condições sociais e culturais, sendo esta informação permanentemente actualizada a partir das respostas concretas do público, no terreno da exibição. É, pois, importante o estudo de tudo o que contextualizou a circulação de filmes, a par da descrição mais concreta dessa realidade que precedeu o visionamento por parte de um público.

Considerando a fase do consumo final, importa-nos destacar o estudo não só de um contexto institucional, reflectindo quadros mais gerais, mas também de um contexto local, com a identificação, mais precisa, dos traços específicos de um meio. O estudo do público passa por uma caracterização social e cultural, no âmbito desse meio local, e pela análise de uma actividade concreta de ver cinema, tendo em conta o perfil de uma oferta e todos os factos associados a uma prática de frequência.

Na relação do público com o filme, não se verifica o determinismo de uma leitura única, pelo que aqueles deverão ser entendidos como textos abertos. Oferecem uma vasta possibilidade de prazeres incidentais embora numa oferta que a definição de

⁵⁸ Cf. Robert C. Allen; Douglas Gomery, *Film History: theory and practice*, p. 159.

géneros cinematográficos de algum modo tendeu a organizar, ajustando-se a produção a perfis de expectativas que se exploravam e alimentavam num relacionamento com o público. Pode entender-se, assim, que, em termos gerais, os filmes incentivam mais do que reprimem a escolha dos consumidores, uma vez que estes podem valorizá-los, mediante o que entenderem retirar deles. Parece evidente que essas escolhas são significativas pelo que espelham quanto ao contexto de uma época e ao perfil dos espectadores que compõe um público. Mas também importa considerar a influência dessa realidade, enquanto factor, na evolução duma dinâmica mais geral do cinema.

Os estudos devem prestar, portanto, a devida atenção às características do público consumidor e à natureza das suas escolhas, num determinado contexto histórico, sabendo-se que se trata de realidades que evoluíram ao longo do tempo. O público de que falamos, não é, na verdade, uma construção teórica, mas um grupo de espectadores com real existência histórica que enquanto tal foi influenciado nos seus hábitos por uma identidade social e cultural própria.

Nestas condições, o público manifesta as suas preferências em função de uma determinada selecção de aspectos que entendeu valorizar, nos filmes com que foi confrontado. O que efectivamente realçou, na perspectiva de uma leitura, é, pois, um facto significativo, numa problemática que interessa analisar. Temos, assim, de reconhecer o importante papel do espectador, tanto na produção de um significado, relativamente ao filme, como na concretização de uma resposta, ocorrendo com diferente intensidade às salas de exibição. Definindo um perfil de sucesso ou de insucesso, dá, assim, um sinal de natureza económica, capaz de influenciar futuras produções, no sentido, quer da reprodução de modelos, quer da sua superação, ou ainda de condicionar as estratégias das empresas distribuidoras e as opções dos exibidores.

O processo que leva os espectadores às salas de cinema, ou seja, que conduz a um facto concreto de evidente impacto, é, no entanto, também algo complexo quanto aos diversos factores que o enformam. Em parte, o “ir ao cinema” tem a ver com hábitos e comportamentos sociais, que evoluíram no tempo, e, por outro lado, a opinião sobre o filme é consolidada não apenas em função do seu directo visionamento, mas também de uma multiplicidade de canais indirectos de influência. Como destacaram Allen e Gomery, há outros “encontros” com os filmes, fora, portanto, das salas de cinema, podendo referir-se, a propósito, diferentes formas de discurso sobre os mesmos, como a

reportagem, a publicidade, os anúncios e o próprio fenómeno das estrelas⁵⁹. No caso do nosso estudo, as circunstâncias do meio considerado e as características do seu público levam-nos a valorizar, em particular, o texto dos programas que divulgavam os espectáculos. Mantinham, efectivamente, um contacto regular com os frequentadores desta sala de espectáculos, gerindo um conjunto de expectativas e mediatizando um discurso com uma base de formação mais distante.

A abordagem a que nos reportamos tem como base um estudo concreto e bem delimitado de realidades, no âmbito da exibição cinematográfica e da frequência dos cinemas. Não se trata aqui, portanto, de desenvolver uma focagem mais teórica, relativa, por exemplo, aos mecanismos de articulação entre texto e sociedade, com relevância na produção de significados, ou quanto aos processos de representação que contribuem para um poder de atracção e fascínio. É conhecida a linha de estudo que se tem debruçado sobre estas problemáticas e outras afins, incluindo o sentido ideológico das obras produzidas, os recursos expressivos do cinema e o seu real poder enquanto meio de comunicação, no quadro de uma cultura de massas.

Adensou-se, porém, a crítica relativamente a muitos contributos, precisamente pelo seu “ahistoricismo”, ou seja, pelas limitações decorrentes da falta de um mínimo de precisão histórica, num tempo em que o sentido desta se afigurou cada vez mais pertinente. Esta percepção veio desafiar, nomeadamente, o alcance de abordagens centradas quer numa supremacia do texto, quer na do espectador individual, como espaço único de produção de significado.

O desenvolvimento de estudos de base empírica, coligindo sistematicamente dados concretos sobre o espectáculo cinematográfico e o seu público, afirmou-se em especial, nas últimas décadas, ganhando um espaço próprio, perante uma teoria geral da recepção. Toby Miller distingue bem entre *audience research* e *spectatorship theory*, enquanto duas formas principais de análise das relações entre os filmes e quem os visionou⁶⁰. É, pois, mais na linha da primeira que nos situamos, essencialmente no que diz respeito ao estudo concreto da frequência das salas de cinema e dos factos associados.

Numa perspectiva de “investigação”, interessa, designadamente, focar a origem e o perfil do público que frequentava a sala, tendo em conta os dados gerais de um

⁵⁹ Cf. *Idem*, p. 186.

⁶⁰ Cf. Robert Stam; Toby Miller (eds.), *Film and Theory: an anthology*, p. 337.

contexto sócio-cultural e uma imagem estratificada da frequência, bem expressa numa diferente ocupação de lugares e, necessariamente, numa determinada composição da receita. Complementando outros testemunhos, o tratamento quantitativo das receitas de bilheteira, com a imagem de uma diferente reacção aos filmes, mediante uma variação do número de espectadores, deverá contribuir para uma mais correcta qualificação de gostos e preferências.

A frequência do cinema constitui, em si, matéria de caracterização, pelo que a recolha de dados pode conduzir à definição de modelos quanto à natureza do “ir ao cinema”. O percurso de estudo proposto, do descritivo ao interpretativo, abre aqui um campo bem mais complexo e interessante do que à partida se poderia julgar, conjugando vertentes, no quadro de uma relevância do cinema na vida das comunidades. A análise do público que vai ao cinema, do seu perfil como sujeito social, dos seus interesses e das suas motivações específicas, está obviamente muito ligada a todo o estudo da exibição cinematográfica, reconhecendo-se um processo de directa interinfluência na moldagem de realidades.

A consideração dos hábitos e comportamentos dos frequentadores do cinema deverá integrar-se também numa percepção mais ampla do seu sentido num âmbito de articulação com outros espaços e formas de lazer. Mas, além de um sentido de concorrência, em função de uma oferta de opções de recreação com características particulares, será necessário ponderar, também, a existência de interessantes traços de continuidade e interinfluência, como mais proximamente terá acontecido nas relações entre teatro e cinema.

Na medida do possível, coloca-se, enfim, o desafio de procurar avaliar o alcance das alterações induzidas por este meio numa comunidade, ou seja, a ponderação de uma função e de um efeito real, na sequência de uma interacção entre os filmes e o público. Em todos esses vectores de estudo, sobressai o sentido histórico de uma realidade com um perfil de especificidade potencialmente variável em função dos meios e da época considerada⁶¹.

⁶¹ Esta noção de historicidade e o reconhecimento da importância da sua compreensão têm estado, na verdade, subjacentes à valorização recente do estudo do público de cinema. Cf. Jackie Stacey, *Star Gazing: Hollywood cinema and female spectatorship*. London, Routledge, 1994, p. 33. Os estudos culturais do público de cinema evidenciaram, naturalmente, a necessidade de uma adequada compreensão do espectador como objecto de estudo da história. Acentuou-se, portanto, a consciência da sua especificidade histórica, no âmbito do desenvolvimento de um modelo interactivo, articulando texto, público e contexto. A popularidade do filme e o prazer do espectador são, nomeadamente, exemplos de uma necessária situação histórica. Cf. *Idem*, p. 47.

É verdade que a teoria da recepção se debruça, também, sobre o efeito dos filmes junto dos espectadores, mas a um nível diferente de formulação teórica. Recorre, em particular, ao domínio da psicanálise para explorar como é que mecanismos, supostamente universais, relativos à formação da subjectividade, se expressam no ecrã e nas mentes dos espectadores. Apesar de, antes de mais, tenderem a ver o espectador como uma entidade singular, confrontada com a projecção de um filme no ecrã, estes estudos tentam construir perspectivas de generalidade quanto ao comportamento de todos os espectadores e em particular quanto à forma como observamos filmes. Neste sentido, tem, evidentemente, significado o uso distinto dos conceitos de público e de espectadores de cinema.

O estudo do público de cinema tem emergido, portanto, dando ênfase a um outro sentido de abordagem. O público existe na cultura como fenómeno social, relativo a grupos com determinados contornos, pelo que a sua compreensão não poderá ignorar uma articulação contextual, considerando vários factores e quadros concretos. É importante, nomeadamente, reconhecer como o público se constitui e evolui em função de uma efectiva presença do cinema, e como, de facto, a respectiva existência permanece estreitamente inter-relacionada.

O público de cinema deve ser, pois, compreendido na sua especificidade histórica, integrando o quadro complexo de contextos de exibição. Significativamente, a evolução dos estudos, mesmo quando da consideração de grandes conjuntos, não tem apontado tanto para um sentido de generalidade. Neste domínio, tem-se privilegiado, em particular, os factores locais e específicos que possam explicar o comportamento do público e a sua interacção com a realidade de uma oferta. Como já se tem notado, a prática de focagens convenientemente delimitadas poderá evidenciar melhor as diversas condições de fundo e as motivações dos sub-grupos que constituem o público mais amplo⁶².

O estudo do público de cinema progrediu, na verdade, com uma valorização da abordagem de realidades concretas que possa proporcionar uma expansão do nosso conhecimento, ultrapassando os limites de concepções algo genéricas ou abstractas, naturalmente distantes de uma verificação prática e do respectivo rigor quantitativo. O que nos pode trazer não se limita obviamente ao domínio de uma pequena realidade factual. Como temos frisado, não está em causa, apenas, um acumular de dados

⁶² Cf. Jill Nelmes (ed.), *An Introduction to Film Studies*, p. 95.

particulares, mas uma real possibilidade de contribuir para um melhor entendimento global dos fenómenos. Pode evidenciar-se, muito especialmente, a complexidade multifacetada da temática do cinema, a diversidade das realidades possíveis, dentro de um quadro global, ou ainda a dinâmica específica de certas vertentes de estudo, aqui objecto de uma abordagem mais documentada.

No actual panorama dos estudos sobre a recepção, interessa-nos destacar o âmbito de uma focagem sócio-cultural que, na verdade, se tem desenvolvido no quadro de uma reconhecida diversidade de perspectivas de conceptualização relativas ao espectador⁶³. Nesse quadro, pode sublinhar-se, essencialmente, o contributo de três linhas maiores de estudo, centradas, designadamente, no jogo dos aspectos psíquicos, discursivos e sociais. Há hoje, porém, a forte convicção de que nenhuma delas se pode considerar dominante, na medida em que nenhuma consegue lidar só por si com todas as problemáticas evidenciadas pelas diferentes abordagens.

A linha de estudo destacada, valorizando o objecto social, desenvolveu um olhar mais aberto à multiplicidade e à complexidade dos sujeitos e conferiu uma maior atenção relativamente à respectiva existência material. Contrariaram-se, assim, nomeadamente, teorias demasiado ambiciosas, quanto a um determinismo e sentido totalizante, em particular no que concerne a uma dependência do público relativamente a factores como a pressão ideológica de um discurso dominante ou o poder encantatório do cinema, mediante a exploração de processos psíquicos inconscientes.

Tem de se reconhecer, pois, a existência de uma diversidade de abordagens teóricas e metodológicas nesta vasta área de estudo, relativa aos espectadores, ao público e à sua resposta perante os filmes. Curiosamente, há quem proponha um certo eclectismo, numa atitude aberta à consideração prática do que se afigure particularmente útil, quanto a um potencial contributo das várias perspectivas de abordagem. Citamos a propósito a leitura de Patrick Phillips que, numa obra de orientação geral⁶⁴, destaca, nomeadamente, a teoria cognitiva, enfatizando a construção de significados pelo espectador, os conceitos de formação social e hegemonia, permitindo explicar o leque limitado de respostas por parte de um público constituído por uma multiplicidade de indivíduos e o contributo dos estudos culturais contemporâneos, incentivando o estudo

⁶³ Cf. E. Deidre Pribram, "Spectatorship and subjectivity". In, Toby Miller; Robert Stam (eds.), *A Companion to Film Theory*, p. 146.

⁶⁴ Cf. Patrick Phillips, "Spectator, audience and response". In Jill Nelmes (ed.), *An Introduction to Film Studies*, p. 124.

específico de casos, contrariando, como dissemos, as generalizações teóricas, com a consideração detalhada de diferentes respostas e de uma variedade de usos e de prazeres motivadores da frequência do cinema. Em termos gerais, seria desejável a combinação de abordagens quer mais baseadas num trabalho teórico, quer centradas numa recolha de informação empírica bem fundamentada.

A noção histórica do espectador, que, naturalmente, privilegiamos, deve permitir uma importante combinação de leituras, envolvendo texto e contexto, mas conferindo a devida atenção à identidade social dos públicos particulares. É nessa perspectiva que se compreende, também, o novo significado conferido às experiências da vida quotidiana e às especificidades que compõem uma história.

Não podemos, é claro, cair num contextualismo radical, na consideração das experiências do público, com base num estudo empírico. O terreno é complexo e requer também uma interligação de traços subjectivos. Os estudos devem ter em conta essa realidade, desenvolvendo um particular esforço de inter-relação, no entendimento de um “processo fluido de articulação”, uma vez que a temática da história humana se constrói na confluência de discursos, práticas e actividades diferentes⁶⁵.

O sentido amplo de uma história sócio-cultural está bem expresso, por exemplo, na realidade do “ir ao cinema”. Está relacionada não só com o interesse que cada filme, por si, pode ou não despertar, mas também com uma imagem geral do espectáculo cinematográfico, num contexto de época, com o seu significado perante outras opções de lazer e com os hábitos instalados num quadro de sociabilidade. A este propósito houve já quem notasse como nos testemunhos orais uma parte importante das antigas recordações, invocadas com saudade, não tem tanto a ver com o conteúdo dos filmes, mas sim com aspectos sociais de uma experiência de frequência do cinema, o que parece ser de algum modo significativo quanto à importância desta vertente de motivação⁶⁶. Trata-se aqui, é claro, de apenas parte de uma realidade multifacetada, pelo que de modo algum se reduz o significado da existência de escolhas, em função das características dos filmes e das preferências do público. O estudo detalhado da frequência do cinema, especificamente, no caso de um pequeno meio, deverá permitir a

⁶⁵ Cf. E. Deidre Pribram, “Spectatorship and subjectivity”, in Toby Miller; Robert Stam (eds.), *A Companion to Film Theory*, p. 162.

⁶⁶ Cf. Richard Maltby; Melvyn Stokes, (eds.), *Hollywood Abroad: audiences and cultural exchange*, p. 10. Richard Maltby sublinha aqui, concretamente, que “para a maior parte da história do cinema, a principal relação que a maior parte das audiências teve com o cinema, não foi com filmes individualmente, mas com o ir ao cinema como experiência social”. Cf. *Idem*, p. 8.

análise deste facto e a extracção de conclusões de significado bem mais global.

Allen e Gomery reconheceram como os projectos locais podem contribuir valiosamente para a identificação de padrões de frequência, num contexto histórico, variando, nomeadamente, de acordo com a região, a classe social, os rendimentos, a idade e a etnia dos espectadores⁶⁷. Sendo importante esta consciência da diversidade do público receptor, a sua formulação, com distinções algo académicas, pode não favorecer um correcto sentido da conjunção de todos esses aspectos tal como se nos apresentam no quadro real. A realidade de cada público deve ser estudada, portanto, com abertura, no âmbito de um meio, partindo de um conhecimento concreto para a formulação das necessárias articulações e visões gerais.

Cresceu a consciência da diversidade e da complexidade no âmbito da exibição cinematográfica e, nesse quadro, o público de cinema não pode ser entendido como se fosse uma massa homogénea. Há, efectivamente, públicos de cinema a estudar e a existência desse grau de diversidade tem evidente significado na dinâmica geral de uma história. O seu conhecimento está, pois, ligado ao desenvolvimento de estudos de base empírica que vieram desafiar, necessariamente, no plano da recepção, concepções teóricas dominadas por uma noção genérica de público e pela ideia de um ascendente da obra na “construção” do espectador⁶⁸. Mas também há que pôr em causa visões históricas mais concretas que, estando insuficientemente documentadas, podem, nomeadamente, revelar simplismo na sua referência à composição social do público de cinema, mediante uma adscrição rígida e errónea.

Na opinião de James Chapman, é mesmo a grande heterogeneidade dos públicos de cinema que torna especialmente difícil a história social da sua frequência⁶⁹. Num estudo particular, não se está, aliás, perante a realidade de um grupo estruturado, mas sim perante algo que se reconstrói em cada ocasião de ida ao cinema. É esse facto que está na base das criações abstractas do estudioso. Ilustrando esta concepção, podemos pensar na oscilação da composição do público, também ao nível de um pequeno cinema de província, como o nosso, tendo em conta, por exemplo, a ocasião da sessão cinematográfica ou o género do filme.

⁶⁷ Cf. Robert C. Allen; Douglas Gomery, *Film History: theory and practice*, p. 156.

⁶⁸ Cf. James Chapman, *Cinemas of the World*, p. 61. O autor considera mesmo que “o público permanece o grande factor desconhecido da história do cinema”.

⁶⁹ Cf. *Idem*, p. 62.

O público não tem a ver só com indivíduos no abstracto, mas com pessoas específicas em contextos sócio-culturais, e o seu estudo não pode conformar-se, pois, com visões redutoras de uma complexidade. Muitos dos estudos recentes têm enfatizado, nesta matéria, a consideração de alguns eixos maiores de identidade, influentes tanto na produção, como na recepção da obra cinematográfica. Destacaram, designadamente, no estudo do público de cinema, a diferença quanto à nacionalidade, classe social, idade e sexo, mas afigura-se mais frutuoso considerar aqui, numa formulação mais genérica, o significado que podem assumir “as diversas formas de estratificação que moldam tanto a arte como a vida social”⁷⁰.

A consideração da individualidade está naturalmente associada à questão da representatividade, tendo como referência uma realidade dominante, num estudo que se pretende tão significativo quanto possível. No caso do nosso âmbito de trabalho, esta questão terá a ver com a caracterização dos diferentes meios em que se desenvolveu o espectáculo cinematográfico, no nosso país, da grande cidade, às pequenas localidades de província, e a necessidade de estudar tanto as suas similitudes, relativamente a um padrão geral, como a sua eventual divergência. Num plano mais vasto, podem considerar-se quadros de pluralidade a nível internacional, embora em qualquer dos estudos se deva evitar uma sobrevalorização, eventualmente simplista, na ponderação do âmbito nacional⁷¹. Como se disse acima, apesar da sua importância, este constitui apenas um dos elementos de identidade com influência num quadro de recepção. O cinema é um fenómeno complexo que sempre gerou divergência e debate e em que a especificidade do mais concreto e os traços do global se estão permanentemente a entrecruzar, desafiando frequentemente o peso de instâncias de mediação, como a censura, operando a nível nacional. Richard Maltby e Melvyn Stokes editando, por exemplo, várias obras com contributos para um melhor entendimento das “múltiplas histórias dos públicos de Hollywood”⁷², reconheceram o carácter potencialmente polémico do cinema, gerando diferentes percepções e discursos de recepção, mesmo no

⁷⁰ Robert Stam; Toby Miller (eds.), *Film and Theory: an anthology*, p. 661.

⁷¹ O cinema deu um novo sentido à comunicação no mundo moderno, por via de uma realidade global de transmissão audio-visual. O encarar, pois, da produção e da recepção em termos transnacionais leva a que a noção de uma esfera unificada de público nacional se afigure cada vez mais complicada e fragmentada, podendo considerar-se antes a dinâmica de esferas paralelas onde muitas experiências diferentes de modernidade ocorrem nas intersecções do global e do local. Cf. Tim Bergfelder; Erica Carter; Deniz Göktürk (eds.), *The German Cinema Book*. London, British Film Institute, 2002, p. 214.

⁷² Cf. Richard Maltby; Melvyn Stokes, (eds.), *Hollywood Abroad: audiences and cultural exchange*, p. 2.

caso do público norte-americano.

Quanto ao fenómeno da recepção, aqui inerente, tem-se contestado a ideia de um público constituído por populações mudas e passivas, como se fossem uma *tabula rasa* onde se inscreveriam as imagens e as influências culturais, induzidas pelo cinema. Como devemos entender, afinal, esse sujeito que se senta perante o ecrã, quanto à actividade que efectivamente desenvolve? Será que é um receptor passivo perante significados que já estão determinados no ecrã? Não o sendo, até que ponto o seu modo de ver é influenciado por um contexto mais amplo de relações sociais e de referências culturais?

Aceitando-se que não constitui um mero objecto de moldagem, há que reconhecer que o público de cinema manifesta posicionamentos e que estes podem mesmo contrariar o que à partida seria previsível, embora não deixem de reflectir condições ligadas a contextos sociais e culturais de óbvio sentido histórico. É nesse quadro que uma mensagem externa obtém um determinado acolhimento e é objecto de uma determinada interpretação. Não enveredamos, como temos referido, por uma perspectiva teórica de abordagem, questionando, por exemplo, o que torna uma experiência de visionamento particularmente fascinante e significativa ou a natureza do relacionamento que se estabelece entre o indivíduo e o filme, no confronto com o ecrã, a narrativa e as personagens.

Mais uma vez o que se contesta é a ideia de uma comunicação unidireccional, associada a um significado unívoco do texto e a uma absorção passiva. Na verdade, tem-se definido a imagem activa do público como a de um grupo que, não sendo marcante ao nível da produção cultural, já o é enquanto “comunidade interpretativa”⁷³. O texto só é verdadeiramente produzido no momento da interacção com os membros do público. Segundo este modelo, destaca-se, pois, o papel do público como leitor e recusa-se uma visão padronizada da sua resposta, registando-se antes a possibilidade de uma diversidade de respostas. Esse facto explicaria, aliás, muitos dos receios por parte dos produtores cinematográficos e das autoridades públicas, tentando influenciar e controlar o que seria entendido na recepção. O público pode mesmo resistir aos códigos dominantes e forjar leituras de oposição, participando, pois, na construção da sua própria identidade.

Como nota Richard Maltby, o filme na prática da sua exibição é sempre mais do

⁷³ Cf. Robert Stam; Toby Miller (eds.), *Film and Theory: an anthology*, p. 342.

que um artefacto ideologicamente predeterminado, uma vez que, perante os diferentes quadros de recepção, não deixa de poder estar sujeito a “processos de descontextualização e de reinterpretação”⁷⁴. Nessa medida, pode concluir-se, nomeadamente, como a consideração do real significado de um filme, em termos da sua função cultural, num contexto de época, não pode limitar-se ao campo da análise textual, envolvendo também o estudo de perfis de valorização e de uma margem de reconfiguração da obra, num quadro de recepção. O historiador não pode assim deixar de procurar caracterizar os públicos cinematográficos como parte importante na definição de uma realidade. Nessa linha, importa, em especial, questionar como é que o filme foi entendido por um determinado público e o que é que este valorizou na mesma obra, testemunhando um quadro de referências e de interesses. Numa visão articulada, terá de se questionar, também, nessa perspectiva, a própria existência desse produto, enquanto criação dirigida, tendo por referência um determinado horizonte de consumo.

Contudo, é necessário equilíbrio na apreciação do papel do público, evitando também uma eventual sobrevalorização do seu poder, ao tentar-se, fundamentalmente, contrariar a ideia de um público entendido como receptor passivo de uma cultura de massas. A vida de uma sala de espectáculos decorre no seio de um determinado enquadramento social e mediante a adesão de um público receptor. Este último não pode deixar de estar, assim, ligado a contextos e, mais especificamente, é portador de matrizes culturais que influem no acto de leitura e interpretação dos filmes exibidos.

Também é preciso ter em conta que os espectadores que se dirigiam às salas de espectáculo, faziam-no, em parte, por razões, como o desejo de divertimento ou de convívio, não ligadas, portanto, à natureza do filme em exibição. Mas, como dissemos, no essencial, trata-se de um público que fez escolhas e manifestou preferências, dando sinais que os agentes do sector não podiam ignorar, quando efectivamente dependiam da realidade de uma adesão que, à partida, era sempre incerta e que, em termos gerais, apenas podiam prever.

Pode, naturalmente, discutir-se sempre o alcance de uma efectiva manipulação, no âmbito de uma cultura de massas, por via de um determinado consumo de produtos culturais, capaz de influenciar a evolução de crenças e de interesses. É, no entanto, necessário ultrapassar um quadro de generalidade e considerar como o poder de escolha

⁷⁴ Cf. Richard Maltby; Melvyn Stokes, (eds.), *Hollywood Abroad: audiences and cultural exchange*, p. 16.

do público estava sempre condicionado, não só pelo que à partida era produzido, mas pela programação que, em última análise, lhe era proporcionada, em resultado de uma multiplicidade de factores. Podemos considerar que o exibidor de cinema era o primeiro conhecedor do seu público e que estava interessado em corresponder aos seus interesses, mas um estudo detalhado poderá mostrar os condicionalismos, de vária ordem, que efectivamente limitavam a sua possibilidade de escolha, em função de um contexto global e de um posicionamento específico perante dinâmicas mais gerais.

Alargando o nosso olhar, podemos, assim, questionar, desde a produção, até que ponto as obras realizadas corresponderam aos interesses dos públicos de cinema, bem como o facto de, em maior ou menor grau, os filmes que chegaram à exibição, nas diversas salas, resultarem já de um processo de múltipla selecção e serem mesmo já o produto de uma certa reconfiguração. Este último facto pode ser evidente, tanto quanto à forma concreta de uma versão cinematográfica, por exemplo, em resultado de eventuais cortes, como no que diz respeito ao título e ao discurso de promoção associado, induzindo uma determinada orientação de leitura, perante um contexto de recepção. As considerações comerciais, culturais e políticas compõem, assim, um conjunto de factores que, como sabemos, se combinam interligados num quadro de produção e mediação, resultando numa limitação ou num condicionamento de escolhas. O facto de estarmos perante um pequeno cinema de província levanta a questão da particular incidência de algumas destas questões em função de um posicionamento numa hierarquia de salas e de perfis de público, tendo em conta um valor comercial e um previsível sentido de interesses.

Uma visão articulada deve sublinhar, pois, a pertinência do estudo do público, no âmbito da problemática da recepção histórica da obra cinematográfica, e de tudo o que, na verdade, condicionou a realidade do cinema e o seu significado no mundo contemporâneo. É um estudo que leva à abordagem de áreas difíceis de perscrutar, tendo particularmente em conta o sentido imaterial de algumas realidades e a sua falta de expressão em testemunhos directos. Sendo recente o desenvolvimento dos estudos, o investigador tem de lidar também com uma previsível falta de informação já organizada e de exemplos de análise que, designadamente, possam favorecer uma leitura comparativa e uma mais adequada problematização. Escasseiam, ainda, as fontes secundárias que possam, por exemplo, proporcionar dados estatísticos fiáveis e suficientemente detalhados, quanto ao número de espectáculos e de espectadores ou quanto às receitas obtidas pelos filmes nos diversos mercados. A nível local, também há

aqui que lamentar a habitual falta de disponibilidade de um elenco de fontes suficientemente completas, documentando a evolução histórica do espectáculo cinematográfico.

O estudo, relativo à composição social dos públicos de cinema e à recepção popular de filmes, pressupõe, assim, um particular esforço de investigação, passando, necessariamente, pela localização e interpretação de largos conjuntos de testemunhos originais. Mas às dificuldades próprias de uma base de estudo, há que acrescentar o reconhecimento de uma delicadeza de tratamento que exige sempre uma adequada reflexão teórica, na perspectivação e reorientação do trabalho. Como nota, por exemplo, Jackie Stacey, as questões ligadas à interpretação são também aqui complexas⁷⁵. As fontes não podem, obviamente, ser entendidas como “falando por si mesmas” e as conclusões decorrentes do seu estudo apresentam-se sempre moldadas por factores discursivos, correspondendo, em maior ou menor grau, a um conjunto selectivo de conhecimentos. Está, portanto, bem identificado o desafio que nesta área se coloca ao historiador.

9. Articulação e complementaridade

Retomamos, pois aqui, o importante sentido de que julgamos dever revestir-se uma abordagem da história do cinema por via de um estudo centrado na história local e os principais domínios em que a mesma poderá ser particularmente frutuosa, ante a referida complexidade daquela área de estudo. Mais uma vez, vale a pena destacar o seu sentido integrador, permitindo equacionar uma diversidade de aspectos, estreitamente inter-relacionados no contexto real, e as possibilidades de um estudo sistematicamente documentado, por via do tratamento de uma multiplicidade de informações concretas e de longas séries de dados quantitativos. Afinal, uma parte importante da investigação de base que importa realizar terá de ser feita usando materiais disponíveis a nível local⁷⁶.

Partindo de uma realidade restrita que inicialmente se nos apresenta como mero elemento particular, há que construir uma leitura, aferindo um poder de ilustração – uma representatividade ou um sentido de excepcionalidade – em função da articulação de

⁷⁵ Cf. Jackie Stacey, *Star Gazing: Hollywood cinema and female spectatorship*, p. 50.

⁷⁶ Cf. Robert C. Allen; Douglas Gomery, *Film History: theory and practice*, p. 42.

diferentes instâncias, numa escala desde a pequena parcela ao mais geral, e ainda no diálogo entre o concreto e o abstracto, o descritivo e o interpretativo. Acreditamos mesmo que esta é uma dimensão fundamental na escrita da História, porventura ainda não habitualmente valorizada, a par dos seus bem conhecidos eixos maiores.

Pelas suas características, com uma estreita articulação de factores e uma forte presença de traços de marcada universalidade, a matéria em estudo, relativa à história do cinema e da exibição cinematográfica, apresenta-se-nos particularmente favorável ao desenvolvimento deste tipo de leituras. Perante um conhecimento geral, esta via poderá, nomeadamente, contribuir para a revisão das concepções existentes e o progresso dos estudos, mediante uma frutuosa reformulação de problemas e a construção de uma percepção mais completa e segura.

A abordagem proposta faculta-nos, pois, múltiplas linhas de articulação que sistematicamente nos remetem para quadros mais gerais da história do século XX. Para lá de um interesse local, abre-se, assim, uma particular possibilidade de relacionamento de vertentes de estudo, no âmbito da história do cinema, e uma melhor integração desta na história mais geral do século.

Abordar a história do cinema pela focagem da história local deverá corresponder a um desafio devidamente balizado, tendo por referência um conjunto de conceitos actualizados quer relativos à articulação do local e do global nos estudos históricos, quer no que diz respeito a uma percepção da história do cinema, como área de estudo. Nessa medida, a exploração da história local, enquanto via de problematização, deverá contribuir para uma visão potencialmente integradora de uma realidade complexa como a do cinema, com múltiplas linhas de articulação, na história geral do século XX.

Ao contrário do que à partida se poderá menos avisadamente esperar, a história do espectáculo cinematográfico, num pequeno meio de província, proporciona-nos, a abordagem de uma dinâmica particularmente aberta. Na prática, a existência aqui de uma sala de espectáculos significou um permanente esforço de afirmação, em estreita ligação com um meio e de acordo com uma determinada inserção em contextos mais gerais. Para lá de uma formulação algo comum, relativamente a problemáticas próprias de um sector de actividade, o estudo destas histórias particulares deverá mostrar-se, assim, bem representativo, tendo em conta um quadro de funcionamento especialmente sensível.

Temos, sem dúvida, consciência da limitação decorrente da impossibilidade de um estudo suficientemente detalhado de todos os vectores susceptíveis de investigação.

O terreno do concreto possibilita, no entanto, a consideração de uma realidade de interligação de factores, enquanto modelo possível num determinado contexto histórico, numa análise de grande interesse para uma discussão mais profunda de mecanismos e dinâmicas. Explorando a viabilidade de uma escala de estudo do todo social e o poder significativo dos mais diversos factos de um quotidiano, deverá ser possível, numa abordagem de base empírica, centrada na história local e regional, avaliar, com especial acuidade, o real alcance de uma experiência humana, tendo em conta problemáticas de interesse mais geral para a história de um século.

III – O caso da Pampilhosa

O encontro com o progresso

O núcleo antigo da Pampilhosa situa-se na sua parte alta, onde se destacam a igreja paroquial e o antigo celeiro do mosteiro do Lorvão, outrora com o senhorio dominial destas terras, bem como a chamada "casa quinhentista" e certas residências de maior vulto. Durante séculos, a vida dos locais incidiu, fundamentalmente, nos trabalhos do campo, onde sobressaía a cultura de cereais (trigo, milho e cevada), da vinha e da oliveira. Para lá da agricultura e da pecuária, estavam aqui, naturalmente, representados diversos ofícios tradicionais que mais imediatamente satisfaziam as necessidades deste mundo rural. A existência de matéria-prima adequada justificava a actividade de pequenas unidades de produção artesanal, de base familiar, em especial, na área dos fornos de cal para construção e da produção de peças de barro vermelho para uso doméstico.

Decorria, pois, uma existência modesta e, na verdade, de acordo com as palavras da autora de um estudo monográfico, a Pampilhosa terá chegado ao século XIX "em situação em tudo semelhante à dos séculos anteriores"¹. É certo que as reformas do liberalismo provocaram alterações na posse da terra, sobressaindo algumas casas de lavoura, mas as grandes transformações locais aconteceriam apenas no contexto da revolução dos transportes verificada no último terço do século.

Em 1854, a freguesia da Pampilhosa era ainda uma das menos povoadas do concelho da Mealhada². A construção da linha de caminho-de-ferro entre Lisboa e Porto fez com que já a partir de 1864 os comboios passassem junto da Pampilhosa, mas, inicialmente, não tinham aqui paragem regular, o que acontecia apenas em Souselas e na Mealhada. Seria bastante mais decisiva para o desenvolvimento local a criação de um importante entroncamento ferroviário em virtude da construção da Linha da Beira-Alta, estendendo-se desde a Figueira da Foz à fronteira de Vilar Formoso, ou seja,

¹ Maria Alegria Fernandes Marques, *Pampilhosa: oito séculos de história*. Coimbra, 1986, p. 24.

² Cf. Alice Correia Godinho Rodrigues, *Pampilhosa: origem do lugar do Entroncamento; subsídio para o estudo dos caminhos-de-ferro portugueses; a linha da Beira Alta (1882-1920)*. Mealhada, Câmara Municipal da Mealhada, 2006, p. 19.

estabelecendo uma ligação fundamental entre o litoral e o interior do país e servindo de via de comunicação com o estrangeiro.

Os trabalhos decorreram entre 1878 e 1882, ano em que foi inaugurada a linha. Na ocasião, o rei D. Luís e a família real foram recebidos na Pampilhosa, com grandes demonstrações festivas, a 3 de Agosto. A estação estava toda engalanada com bandeiras e escudos reais e as ovações de boas vindas foram acompanhadas de música e foguetes. Não muito depois, em 1886, o mesmo local foi palco de mais um momento festivo com a chegada a Portugal da princesa D. Amélia, que, vinda de comboio, se encontrou nesta gare com o seu noivo, o futuro rei D. Carlos, que a viera esperar³.

O pleno funcionamento da estação da Pampilhos contribuía, entretanto, de forma decisiva, para uma nova realidade local, precipitando um importante ciclo de industrialização e desenvolvimento. Poucos anos volvidos, era, na verdade, já evidente o despontar de um significativo pólo industrial e ferroviário, como testemunhava *O Conimbricense*, em 27 de Março de 1886: "A estação na Pampilhosa e o grande movimento que aí existe estão para ali chamando a atenção de vários industriais". Como já tem sido notado, para lá da falta de alternativas modernas de transporte, o estado geral das vias de comunicação existentes no país era ainda muito deficiente, o que mais destacava a importância do caminho-de-ferro, sendo então frequente a aglomeração das indústrias em função deste.

Influíram aqui várias circunstâncias favoráveis como a existência, no local e na região, de matéria-prima, particularmente barro e madeira, com a necessária qualidade e abundância, e, naturalmente, a realidade das novas condições de transporte e de colocação dos bens produzidos, num mercado alargado. Este abrangia agora, não apenas as zonas próximas, mas todo o país, numa fase de significativo crescimento industrial e desenvolvimento urbano, estendendo-se inclusivamente até ao estrangeiro e às colónias. Pode também citar-se a disponibilidade de mão-de-obra na região e a fácil deslocação de funcionários qualificados, o crescimento populacional e o trânsito regular de viajantes na estação local, bem como o efeito cumulativo da instalação de empresas e da realização de negócios. Estes e outros factores desenvolveriam, pois, um conjunto de interesses complementares, referentes não só à indústria, mas ao comércio e aos serviços.

Uma nota de prestígio era dada pela comunicação internacional. No que se refere

³ Cf. Alice Correia Godinho Rodrigues, *Pampilhosa: origem do lugar do Entroncamento* [...], pp. 42 e 44.

tanto ao transporte de pessoas como de mercadorias, o caminho-de-ferro, e esta Linha da Beira Alta, em particular, eram, de facto, a grande alternativa da época. O *Sud-Express*, estabelecendo a ligação até Paris, desde 1884, viria a ser durante largos anos um símbolo dessa mais fácil articulação internacional. Começou por circular uma vez por semana, mas logo depois passaria a prestar um serviço bissemanal e, no começo do século XX, diário, com o requinte próprio de um comboio de luxo.

Mas também nas ligações nacionais era patente a importância da localização da estação da Pampilhosa, em virtude da sua centralidade e da confluência de linhas. Num tempo em que o transporte de comboio se efectuava ainda com alguma morosidade, ocorreram aqui, por exemplo, em diversas ocasiões, manifestações organizadas, com a participação de autoridades da região, prestando homenagem a individualidades em trânsito, demonstrando-se assim claramente as novas condições que valorizavam esta localidade.

A proximidade das termas do Luso e da mata do Buçaco motivava também, mais em particular, a passagem de pessoas ilustres. Numa época ainda sem a alternativa dos modernos transportes rodoviários⁴, muitas dessas pessoas, atraídas pelo enorme prestígio daqueles destinos, escolhiam descer na estação da Pampilhosa, em vez de aguardarem por uma ligação ferroviária, com uma chegada porventura demasiado tardia à estação do Luso. Acorrendo também a essas necessidades, criou-se desde cedo na Pampilhosa uma pequena hospedaria de requinte, o Chalé Suíço, e um serviço de trens de aluguer, naturalmente, de tracção animal. O hoteleiro Paul Bergamin, “cidadão suíço”, surge-nos ligado a estas iniciativas e também à exploração do restaurante da estação⁵. Já com reputação no sector, fixou-se aqui atraído precisamente pela nova dinâmica trazida pela linha da Beira Alta. Gozando da confiança do rei D. Carlos, seria o primeiro responsável pela exploração da hospedaria monumental que, entretanto, se

⁴ A dependência do comboio, com os seus horários e percursos estabelecidos, só se começaria a esbater depois da Primeira Grande Guerra, mas mesmo assim seria necessário aguardar ainda muito tempo pela real divulgação de uma alternativa rodoviária. Aparecendo, por enquanto, o automóvel como uma verdadeira raridade, não admira a existência de notícias como esta na imprensa regional: “No seu magnífico automóvel passou na 4ª-feira nesta vila, acompanhado de sua Ex.ª Família, o Sr. Dr. Fernando Ferrão, de Sepins” (*Mealhada*, Ano III, Nº 124, de 11/6/1916). O estado dos caminhos, bem como as prestações e a fiabilidade das mecânicas, também não incentivavam uma maior utilização destes veículos, propriedade apenas de alguns privilegiados. Na Pampilhosa, na década de vinte, era ainda a cavalo que o médico local, Dr. António Branquinho, se deslocava para prestar assistência aos doentes e os populares continuariam por bastante tempo a deslocar-se a pé até à sede de concelho ou mesmo até destinos bem mais distantes.

⁵ Assim é identificado, por exemplo, numa escritura de 12 de Fevereiro de 1891 (Arquivo Distrital de Aveiro, Tabela do julgado da Mealhada José Duarte da Pega, Livro 79, fl. 5v.).

construiu no Buçaco⁶.

Os espanhóis, em especial da região de Salamanca, tal como, por exemplo, muitas famílias do interior do país, passariam também pela Pampilhosa em trânsito para um outro tipo de destino turístico em expansão: a temporada de férias na praia, neste caso, na Figueira da Foz. Ilustrando ainda as novas possibilidades criadas pelo caminho-de-ferro, há, nomeadamente, com diferente sentido, também notícia de deslocações populares as importantes romarias da Beira Alta como a da Senhora do Castelo, em Mangualde, e a de Santa Maria Maior, em Fornos de Algodres⁷.

Como se compreende, neste novo contexto, iriam multiplicar-se as construções de diversa natureza nas proximidades da estação de caminho-de-ferro da Pampilhosa. Nessa parte baixa, passou a organizar-se, portanto, um novo espaço para onde se estendeu a povoação, sendo essa zona significativamente designada de "Entroncamento". Com o tempo, viria mesmo a surgir uma certa rivalidade entre as duas áreas habitadas, a antiga e a de expansão recente.

No âmbito do desenvolvimento económico local, destacou-se desde cedo o sector da cerâmica industrial, com o estabelecimento de três empresas maiores que se fixaram junto à linha de caminho-de-ferro, onde dispunham de ramais próprios, para o escoamento da produção. Para lá de uma dimensão acima do habitual, sobressaía a concepção das instalações, bem adequadas à função, a organização da produção industrial e o seu nível de mecanização.

A primeira dessas fábricas pertencia à empresa António Almeida da Costa & C^a, proprietária da Fábrica de Cerâmica das Devesas, em Vila Nova de Gaia, e surgiu logo em 1886. Produzia telha, tijolo e manilhas de grés. Com excepção de alguns transportes, o trabalho era mecânico, sendo as diversas máquinas postas em movimento por um motor a vapor horizontal de 31 cavalos, com duas caldeiras fixas, fabricadas no Porto e em Gaia. Em 1911 empregava 134 operários, dos dois sexos, e dois empregados de escritório⁸.

⁶ “O chalé possuindo uma cocheira privativa fazia com as suas charrettes a ligação dos hóspedes para o Buçaco. Estava ligado ao Palace Hotel do Buçaco por um telégrafo, dos primeiros existentes em Portugal. Grandes figuras da realeza e da política de então por aí passaram”. Cf. Alice Correia Godinho Rodrigues, *Pampilhosa: origem do lugar do Entroncamento* [...], pp. 30 e 31.

⁷ Cf. Alice Correia Godinho Rodrigues, *Pampilhosa: origem do lugar do Entroncamento* [...], pp. 82 e 83.

⁸ Cf. Aníbal Gomes Ferreira Cabido, “Chorographia Industrial dos Concelhos da Mealhada e Vagos (Distrito de Aveiro)”, in *Boletim do Trabalho Industrial*, N^o50. Lisboa, Imprensa Nacional, 1911.

A fábrica da firma Mourão, Teixeira Lopes & C^a Ld^a foi fundada em 1901, evidenciando, em especial, o talento e o poder de iniciativa da família Teixeira Lopes. Os elementos desta família estabelecidos na Pampilhosa tinham vindo, inicialmente, de Vila Nova de Gaia ao serviço da fábrica anteriormente referida e só depois criaram esta empresa própria, juntamente com investidores da família Mourão, também do Norte.

Esta unidade fabril produzia telha, tijolo e outros materiais de construção e, em 1911, dava emprego a 69 operários, dos dois sexos, e a dois empregados de escritório. Nesse tempo a fábrica tinha já um dínamo de 50 amperes por 120 volts, que servia para lhe fornecer luz eléctrica, e o trabalho era quase todo mecânico, sendo as diversas máquinas operatórias postas em acção por um motor a vapor de 30 cavalos, construído no Porto.

Pouco depois, em 1903, estabeleceu-se a Fábrica de Cerâmica Excelsior, da firma Lacerda, Figueiredo C^a. Ld^a., também conhecida vulgarmente por “Fábrica Navarro”, em virtude de nesta sociedade avultar, como figura proeminente, exterior ao meio local, Ernesto Navarro. Era uma das maiores unidades cerâmicas de toda a região. Produzia telha e tijolo, além de vender cal e outros materiais de construção.

Em 1911, a fábrica dava emprego a 117 operários, dos dois sexos, e a um empregado de escritório. O edifício, construído todo em tijolo, tinha 62 metros de comprimento por 25 de largura e dispunha de três pavimentos. O barro e os vários produtos eram conduzidos através de elevadores movidos a vapor até aos secadores e daí ao forno. O motor, accionado a vapor, tinha 25 cavalos de potência e era de origem suíça.

Outro sector próspero seria o da serração de madeira, com algumas empresas que, a partir de 1907, se viriam a evidenciar também pela sua dimensão e actualização tecnológica. Foi concretamente nesse ano que se estabeleceu na Pampilhosa a empresa Tomás da Cruz & Filhos. Com sede na Praia do Ribatejo, ficaria a possuir três serrações de madeira: nessa localidade, na Pampilhosa e em Caxarias. A sua laboração incluía travessas para caminho-de-ferro, rolos, costaneiras e tábuas para trabalhos de minas, vigamentos, barrotes e vigotas para edificações, postes telegráficos e madeiras de todas as dimensões, aparelhadas de acordo com as encomendas. A matéria-prima utilizada era principalmente madeira de pinho proveniente de Cantanhede e das matas da Beira Alta. Em 1911, dava emprego a 39 operários e a um encarregado. O trabalho da maquinaria instalada era alimentado por um motor a vapor, de construção francesa, com 30 cavalos de potência.

Mas, a par destas empresas, de maior vulto, existiriam, igualmente, unidades industriais mais pequenas e de laboração basicamente artesanal, repartidas por diversos sectores de actividade. Na linha de uma tradição local, ganhou especial incremento o fabrico de cal e gesso, com um aumento significativo do número de estabelecimentos, embora sem que estes atingissem dimensões assinaláveis. Este desenvolvimento prendia-se também com a necessidade, mais geral, deste tipo de materiais de construção, particularmente sensível até à posterior generalização do uso do cimento. Despachavam-se, assim, regularmente, carregamentos de cal, para os mais diversos destinos. O transporte era feito em caixas de madeira, seguindo em carros de bois até à estação de caminho-de-ferro.

Já seria menos favorável a situação dos pequenos oleiros, fabricantes artesanais de louça corrente, telha e tijolo⁹. Eram unidades de dimensão familiar, naturalmente, com um mercado muito confinado no seu alcance, que não podiam competir com as novas empresas de dimensão industrial localmente estabelecidas, as quais se impuseram mesmo na compra de terrenos para a extracção de matéria-prima.

O comércio desenvolveu-se com armazéns de distribuição e venda e lojas de venda a retalho, explorando, não só as crescentes necessidades de consumo a nível local e regional, mas o acesso a mercados mais amplos, mediante as novas condições de transporte. Em 1912, uma publicação da região proclamava, a propósito da instalação de mais uma sociedade comercial, ligada à “venda de adubos químicos, sulfato de cobre, enxofre, sabão, sal, bacalhau e cal”: “A Pampilhosa é já um importante centro comercial e principalmente devido à rede dos caminhos-de-ferro que ali converge, sendo fáclimas as comunicações”¹⁰.

Merece destaque o estabelecimento de armazéns na área do comércio de adubos, representando empresas com expressão nacional, tal como depois também aconteceria com armazéns de exportação de sarro. Neste período anterior à Primeira Grande Guerra já vemos, por exemplo, estabelecida na Pampilhosa uma importante empresa com sede em Lisboa. Referimo-nos ao depósito de adubos químicos de O. Herold & C^a.

Deve notar-se, assim, como uma boa parte destes investimentos mais significativos, ligados ao desenvolvimento da Pampilhosa, corresponderam à captação do interesse de empresários e de empresas de meios distantes. Foi o caso da primeira

⁹ Cf. *Idem*, pp. 15-16.

¹⁰ *Bairrada Ilustrada*, Ano III, N^o 76, de 15/1/ 1912.

fábrica de cerâmica, depois conhecida por “fábrica velha”, como sabemos, filial de uma empresa de Vila Nova de Gaia, cujo estabelecimento também motivaria a vinda de membros da família Teixeira Lopes, logo depois ligados à fundação da segunda grande unidade fabril da Pampilhosa, juntamente com outros dois sócios do Norte. O mesmo se reconhece no caso da serração de Tomás da Cruz, da Praia do Ribatejo, e, portanto, também agora com esta empresa O. Herold, de Lisboa.

Na verdade, todo este desenvolvimento se acelerou na primeira década do século XX, no contexto de um clima mais geral da economia portuguesa. Nos transportes por caminho-de-ferro, os números relativos à circulação de passageiros e de mercadorias, neste caso aferidos em toneladas, mais que duplicaram, nos dez anos entre 1895 e 1905. Para final da década, podia reconhecer-se claramente a prosperidade dos últimos anos, traduzida, nomeadamente, em mais fábricas e mais construções urbanas, no desenvolvimento da mecanização da agricultura, na formação de companhias e na multiplicação das casas de comércio por grosso e a retalho¹¹.

Neste contexto, passavam também pela Pampilhosa muitas mercadorias relativas a importações e exportações, tendo sido inclusivamente instalado um posto da Guarda Fiscal. Os numerosos passageiros que, em viagem, paravam na Pampilhosa, justificavam já, também, a existência de duas hospedarias, no início do século, e a abertura, como referimos, de um restaurante de excelente qualidade na estação de caminho-de-ferro. Houve também lugar para a criação de pequenos estabelecimentos de comidas e bebidas e, naturalmente, também, de tabernas de frequência popular. Em vários casos, as instalações precárias com que alguns destes estabelecimentos iniciaram a sua actividade na zona da estação dariam depois lugar a construções de maior solidez no âmbito da expansão da Pampilhosa nesta zona baixa do “Entroncamento”.

A população da Pampilhosa iria crescer rapidamente, como ficou documentado nos censos oficiais. Entre 1900 e 1920, o número de habitantes passou de 1070 para 1715 e em 1930 já era de 2334. A construção de fábricas e armazéns seria, assim, secundada pela de novos bairros e residências, que na sua diversidade reflectiam também as diferenças da sociedade local. Destacaram-se, como se compreende, as moradias erigidas por industriais que se radicaram definitivamente na Pampilhosa. Infelizmente, das três mais significativas, apenas uma, a de Adriano Teixeira Lopes, se

¹¹ Cf. José Mattoso (dir.), *História de Portugal*. S.l., Círculo de Leitores, 1994. Vol. VI [“A Segunda Fundação”], p. 232.

encontra hoje habitada e em boas condições de conservação¹². Como exemplo curioso de pequeno bairro ligado à industrialização, merece particular atenção o de Santa Miquelina, bem concebido como conjunto planificado e funcional. Testemunha a evolução de uma preocupação social, associada ao desenvolvimento de novas condições no campo económico e empresarial.

Definiu-se, portanto, uma nova realidade social, mesclando os locais com pessoas de origem diversa aqui reunidas pelas oportunidades de trabalho e de estabelecimento lucrativo, desde as famílias ligadas à gerência das principais empresas industriais, até aos numerosos ferroviários e operários¹³, passando pelos profissionais mais qualificados¹⁴, pequenos comerciantes e empregados de armazém. Uns fixar-se-iam para sempre, empenhando-se nos destinos de uma terra que passaram a considerar como sua, enquanto outros apenas residiram temporariamente, seguindo depois outros rumos na sua vida pessoal e profissional. Foi esse o caso do jovem médico Fialho de Almeida que, enquanto escritor, veio a situar na estação da Pampilhosa um dos seus contos, intitulado "O Filho", publicado em *O País das Uvas*, em 1893¹⁵.

O sector dos ferroviários adquiriu natural importância em toda esta dinâmica, pelo seu número e forte presença no conjunto da sociedade local, pelas referências

¹² Lamentamos, em particular, os anos de abandono e os actos de vandalismo a que ficaram sujeitas a Quinta de S. João, pertencente a outro membro da família Teixeira Lopes, e a Vila Rosa, onde residiu inicialmente Joaquim da Cruz. Afinal, tem sido também esse o destino das principais instalações fabris que tristemente bordejam as linhas de caminho-de-ferro.

¹³ Segundo alguns testemunhos orais, a fixação de operários não teve a ver, apenas, com a vinda de gente de uma ampla região envolvente, mas inscreveu-se no âmbito mais vasto de uma deslocação de população no país, verificando-se, nomeadamente, a vinda de um número considerável de famílias oriundas da Beira Baixa. Assim regista também, no seu estudo, Alice Correia Godinho Rodrigues: "De Castelo Branco, sobretudo 'das Idanhas', vinha muita gente à procura de trabalho nas fábricas. Tratando-se de mão-de-obra barata eram 'aproveitados' pelos empresários que construíram bairros para sua residência" (*Pampilhosa: origem do lugar do Entroncamento* [...], p. 62).

¹⁴ Citamos o exemplo dos professores do ensino primário. Dos cinco, trabalhando na Pampilhosa e terras vizinhas, que em 1923 eram redactores do jornal *A Defesa*, então fundado, só um deles era natural do concelho. Logo no segundo número do jornal esclarecia-se, porém: "Mas estão todos tão integrados nos seus interesses e tão cientes das suas necessidades que seria ilícito esperar da sua parte uma atitude que não fosse a de uma defesa constante desses mesmos interesses e necessidades" (*A Defesa*, Ano I, Nº2, de 9/12/1923).

¹⁵ Foi o primeiro médico nomeado para o posto clínico da Companhia dos Caminhos-de-Ferro da Beira Alta na Pampilhosa, tendo assumido essas funções em 1888. "A Companhia construiu um barracão em madeira, o Lazareto, para onde eram levados todos os que em trânsito nos comboios, se suspeitasse que sofriam de pestes, então epidémicas. Era uma espécie de hospital rural. Aí ficavam em quarentena até ao desenvolvimento ou cura da doença. Quando esta atingia uma maior gravidade o doente dava entrada nos Hospitais de Coimbra". Cf. Alice Correia Godinho Rodrigues, *Pampilhosa: origem do lugar do Entroncamento* [...], pp. 34 e 67.

culturais de que eram portadores ou ainda pela sua coesão e o seu significativo poder de organização. Muitos participaram, efectivamente, de forma particularmente activa na vida da Pampilhosa. Dentro de uma hierarquia de quadros, destacamos em especial o papel daqueles que, ocupando posições de maior responsabilidade, reflectiam, na sua vivência local, uma melhor preparação cultural e uma maior abertura de horizontes. Interessa, a propósito, frisar como a concentração de ferroviários na Pampilhosa não resultava apenas da importante localização deste entroncamento de caminhos-de-ferro. A estação da Pampilhosa tinha, na verdade, um significado muito particular no conjunto da actividade da empresa responsável pela exploração da linha da Beira Alta.

A imagem da Pampilhosa era agora a de uma localidade bem inserida no contexto de um novo tempo, como também notava um pequeno jornal em início de publicação: “Há poucos anos, tem esta terra progredido muito e experimenta uma laboração intensa, febril”.

O mesmo periódico, depois de citar as principais unidades industriais, destacava, obviamente, a dinâmica própria de uma “estação ferroviária de primeira ordem” por onde passavam “produtos das mais variadas espécies” que as locomotivas, símbolo do progresso, espalhavam “velozmente por esse mundo fora”. Podia assim concluir, talvez com algum empolamento quanto à dimensão dos factos: “Estas condições de trabalho em larga escala para aqui atraem famílias dos pontos mais diversos do país que cá se concentram a fim de exercerem a sua actividade e adquirirem meios de viver que nas suas terras escasseiam”¹⁶.

Mas a Pampilhosa era também o local de confluência de numerosos habitantes das terras próximas que aqui vinham trabalhar diariamente, regressando depois aos seus lares. Era, assim, frequente uma complementaridade de actividades, sem que nesses casos o trabalho das fábricas cortasse uma ligação ao mundo rural¹⁷.

Na realidade, as condições de vida do operariado industrial eram duras e grande parte dessa força de trabalho era ainda analfabeta. Tendo em conta o estudo de 1911, a que já aludimos, dos 134 operários da fábrica mais antiga, só 47 sabiam ler e nas restantes duas maiores, o panorama era semelhante, com uma proporção de 43, em 117,

¹⁶ *Madrugada*, Ano I, Nº 1, de 10/4/1911.

¹⁷ “Era frequente, por volta de Fevereiro, começarem os camponeses-operários a trazerem a sua enxada [...] quando de manhã vinham para a faina na cerâmica. Após o ‘terminus’ às cinco horas da tarde, quando o diverso toque das sirenes das fábricas atordoava os ares os operários transformavam-se em camponeses e iam para os trabalhos rurais”. Cf. Alice Correia Godinho Rodrigues, *Pampilhosa: origem do lugar do Entroncamento* [...], p. 62.

no caso da Cerâmica Excelsior. Merece também referência o emprego de pessoas de ambos os sexos, explorando uma discriminação salarial da mulher¹⁸, e ainda de menores, com o trabalho dos “meninos do barro”, cuja memória perdurou entre os locais.

O sentido do progresso levou, naturalmente, à construção de instalações escolares, quando também se erguiam fontanários e rasgavam arruamentos. O ensino primário oficial era, na verdade, de instituição recente, mas iria testemunhar igualmente a prosperidade local com um evidente incremento do número de alunos. José Manuel Cristina, natural da Pampilhosa, fora o primeiro professor de instrução primária nesta localidade. A respectiva nomeação interina coincide com a criação da escola e data de 5 de Outubro de 1866, obtendo a nomeação definitiva, pouco depois, no dia 31 de Janeiro do ano seguinte¹⁹. O alargamento da escola, com a frequência dos dois sexos, ou mais tarde a criação de uma segunda escola, na zona do “Entroncamento”, levaria à mobilização de contributos, com um amplo apoio.

A educação devia ter um papel fundamental no progresso local e constituía então uma causa maior que, aqui, como no país em geral, apelava ao empenho de todas as pessoas esclarecidas²⁰. Sabemos, em especial, como, no contexto do ideário republicano e, depois, da prática política da Primeira República, a questão da instrução pública se apresentava como prioritária.

Também nesta área se registou na Pampilhosa a colaboração dos múltiplos sectores da sociedade, incluindo, naturalmente, também, os industriais ligados às principais empresas. Sendo das pessoas com mais recursos no meio local, manifestavam em geral uma atitude particularmente aberta ao futuro, num tempo de significativa evolução técnica e de crença no desenvolvimento próximo. São, por exemplo, testemunho dessa realidade as viagens que alguns fizeram ao estrangeiro, em inícios de novecentos, não apenas com um sentido de lazer, mas também num quadro de estudo e de actualização, relativamente a produtos e processos de fabrico.

A evolução da ciência e o progresso técnico eram elementos maiores numa dinâmica de progresso que alimentava as melhores expectativas dos mais informados,

¹⁸ De acordo com os dados estatísticos publicados, o salário médio dos operários na indústria cerâmica do Distrito de Aveiro, em Agosto de 1921, era de 3\$40 para os homens e de 1\$32 para as mulheres. Cf. *Anuário Estatístico de Portugal: ano de 1921*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1925, p. 222.

¹⁹ Cf. *Bairrada Elegante*, Ano X, Nº 186, de 25/2/1925.

²⁰ “A escola é a mãe do progresso”. *O Campeão Regional*, Ano II, Nº 75, de 22/4/1917.

bem cientes da marcha rápida de um novo tempo. Citamos as palavras do distinto padre António Breda, proferidas na Mealhada, em 1915: “Eu contemplo sempre com indizível regozijo os astros de primeira grandeza que brilham no vasto e formoso céu da ciência. Eu contemplo admirando essas luminosas constelações científicas [...] que formam como que a via láctea intelectual que vai esclarecendo e guiando os homens pela estrada larga do progresso e da civilização”²¹.

A imprensa regional, que então se desenvolvia, assumia também claramente a responsabilidade de contribuir para as mudanças que se perspectivavam. Logo no seu primeiro número *A Bairrada* proclamava, por exemplo: “O nosso jornal será, pois, uma escola e um templo donde irradiará simultaneamente a luz do bem e do progresso; será a agulha de marear para os que, obscurecidos e presos à tarefa do campo, vivem sem conta e sem guia ao capricho aventureiro do temperamento da raça; será enfim o catecismo e cartilha que perseguirá o analfabetismo e a cegueira do povo”²². Como reflecte este passo, as clivagens sociais e culturais eram profundas nestes meios de província de inícios do século XX. A evolução ao longo deste século teria a ver, na verdade, com uma promoção de condições de vida e uma aproximação de referências e vivências, que permitiram, como se sabe, o desenvolvimento dos fenómenos de massa próprios do mundo moderno.

Era com horror que os mesmos jornais divulgavam ocorrências extremas, envolvendo gente rude e incivilizada que importava corrigir e educar, trazendo-a à civilização própria de um outro tempo. Os títulos chamavam a atenção para actos de violência, classificados como bárbaros e indignos. Crianças e mulheres maltratadas, acidentes por incúria, agressões e rixas violentas, assassínios por motivos fúteis, linchamentos e actos de justiça popular, tudo era noticiado sem se omitir a referência ao estado “horroroso” das vítimas²³. A miséria moral e material aflorava ainda em actos de

²¹ *Bairrada Elegante*, Ano I, Nº 5, Maio de 1916.

²² *A Bairrada*, Ano I, Nº 1, de 30/8/1905.

²³ Lembramos, a título de exemplo, o teor de três notícias, publicadas, em 1918, na *Bairrada Elegante*. Com o título de “Crime Bárbaro” descreve-se como um alferes foi assassinado à enxada por trabalhadores do campo, na sequência de os ter repreendido por ofensas às mulheres que passavam (Ano III, Nº 37, de 20 de Abril de 1918). O corpo apareceria “cortado aos bocados, espalhados pela estrada”. Com o título de “Feras”, a mesma publicação refere como, noutra caso, os responsáveis por um assassínio, já depois de presos “foram linchados pelo povo, que deixou as vítimas horrorosamente desfiguradas” (Ano III, Nº 42, de 4 de Julho de 1918). Ainda com o título de “Crime horroroso”, noticiava-se no mês seguinte como entre Mealhada e Sernadelo fora encontrado morto à cacetada “em estado horroroso” um proprietário que seguia de noite pela linha de caminho-de-ferro para tomar o

desespero comoventes, como o suicídio de mulheres e de idosos, vítimas do maior desamparo.

A par de uma imagem de contrastes sociais ainda muito vincados, as notícias dos jornais da região reflectiam bem uma sensibilidade apegada a um dramatismo que, frequentemente, se afigura, aos nossos olhos, como excessivo e mesmo de mau gosto. Esse tipo de enraizamentos, a par de outros traços culturais bem implantados, é, aliás, merecedor de particular atenção para a compreensão, mais geral, do perfil de muitos dos produtos culturais da época e da forma como eram acolhidos pelo público.

Todas as intervenções no meio social deviam assumir a eminente carga de um pedagogismo aperfeiçoador, ao serviço do interesse geral de uma comunidade que se desejava mais evoluída e feliz. Nesse esforço, a escola seria a primeira esperança, na linha de uma persistente acção de fundo. O seu significado era mesmo referido com evidente paixão, por exemplo, quando se lembravam as “criancinhas pobres”, que deveriam ter quem as ensinasse e as conduzisse no desbravar de uma ignorância que as “definhava moralmente”²⁴.

A premência dos problemas sociais, enfatizada por um olhar crítico deste “país de iletrados”²⁵, não era, pois, ignorada e a promoção das condições materiais e culturais fazia parte de um vasto ideal de progresso. Foi dentro desse espírito que, já no período da República, se defendeu, por exemplo, a criação de um curso nocturno na Pampilhosa, lembrando-se, nomeadamente, o peso de uma população analfabeta, especialmente atraída pelo desenvolvimento da actividade económica na parte baixa da localidade: “Essa gente que hoje se mete pelas tabernas, como passatempo provocando desordens e cenas pouco edificantes, passaria parte das noites na escola colhendo ensinamentos úteis para a sua vida de cidadãos e chefes de família. Mas há mais. Nas fábricas andam crianças com a idade escolar. Os pais não as podem tirar de lá, porque lhes fazem falta os magros vinténs que elas recebem ao fim da semana”²⁶.

Por razões bem opostas às da escola, a imagem da taberna assumia também uma importante dimensão simbólica para os críticos da realidade social. Em 1911 escrevia-

comboio na Mealhada e ir a Coimbra visitar o filho. O móbil do crime teria sido o roubo (Ano III, Nº 45, de 25/8/1918).

²⁴ *Bairrada Elegante*, Ano VIII, Nº 143, de 15/4/1923.

²⁵ *Bairrada Elegante*, Ano VIII, Nº 141, de 15/3/1923.

²⁶ *A Mealhada*, Ano I, Nº 48, de 19/9/1914.

se, por exemplo: “O Álcool, eis um dos factores que mais tem contribuído para o estado degradante em que infelizmente a sociedade se encontra”²⁷. A contraposição era assumida muito claramente, noutra parte do mesmo artigo: “o lema dos que quiserem o bem da sociedade deverá ser: guerrear a taberna e abrir escolas!”

A questão do lazer não deixaria, pois, de se relacionar com a temática da educação, assumindo uma crescente importância no âmbito das transformações sociais em curso. Estas levavam, na verdade, a uma maior concentração de população e à difusão de uma nova realidade de tempos livres. Ocupar e divertir, tal como civilizar e instruir, eram, de facto, intuitos que ganhavam uma nova dimensão e se mesclavam quando da promoção de novas iniciativas, seguindo o exemplo polido do que também, por esse tempo, acontecia noutros meios.

As clivagens sociais eram, portanto, notórias, tendo uma inevitável expressão nos diversos aspectos das representações e vivências. Compreende-se, assim, no nosso caso particular, que os modelos urbanos se difundissem, muito especialmente, em função do protagonismo de sectores mais viajados e informados, atraídos à Pampilhosa pelas condições de desenvolvimento económico e pela organização dos serviços de transporte que temos referido. Mas importa frisar como as experiências de mais assumido sentido cultural se iriam promover aqui com uma particular abertura social, tanto em resultado das características de uma comunidade, com elites restritas, heterogéneas e de composição recente, como em função do sentido solidário de ideais de progresso, envolvendo um aperfeiçoamento social e uma aproximação mais geral à civilização, que se difundiam na linha das expectativas próprias de um tempo.

Foi no quadro de uma das fábricas de cerâmica que se criou uma primeira banda de música que curiosamente ficaria conhecida por banda dos Teixeiras, precisamente numa referência à família Teixeira Lopes. Também no domínio da música, a Pampilhosa passou a contar em 1910 com uma Tuna Recreativa²⁸. No domingo, dia 4

²⁷ *Madrugada*, Ano I, Nº 25, de 22/12/1911.

²⁸ *Bairrada Ilustrada*, Ano I, Nº 20 de 11/6/1910. A bandeira da Tuna Recreativa da Pampilhosa foi depois pintada por um artista de Coimbra, António das Neves Eliseu (*Madrugada*, Ano II, Nº 44, de 20/8/1912). Segundo algumas fontes, este pintor-decorador teria sido também o responsável pela ornamentação interior do teatro da Pampilhosa. Não tivemos, contudo, oportunidade de encontrar qualquer prova documental relativamente a esta matéria e Sousa Bastos no seu *Dicionário* indica outro nome (Cf. *Dicionário de Teatro Português*. Coimbra, Minerva, 1994, p. 342). Sendo esta publicação de 1908, e registando a mesma que o teatro ainda não havia sido então inaugurado, é possível que esta informação diga respeito a um projecto que não foi concretizado, vindo a obra a ser efectivamente realizada pela mão de mestre Eliseu que, entretanto, vemos assim, de facto, ligado à Pampilhosa.

de Agosto de 1912, nas festas da padroeira Santa Marinha, vemo-la, por exemplo, actuar a par da filarmónica do Luso e da banda de Infantaria 23. A Tuna Recreativa da Pampilhosa exhibia então uma nova bandeira “dum belo gosto artístico” comprada, como por esse tempo era significativamente frequente, com o produto duma subscrição²⁹. O apoio do industrial Joaquim da Cruz seria, no entanto, também aqui notório, assumindo pouco depois o cargo de presidente da direcção da Tuna³⁰.

Seguia-se, portanto, o exemplo de muitas outras localidades de província, incluindo as principais da região, onde a existência de filarmónicas e outros grupos musicais era motivo de orgulho, tornando-se a sua presença um ponto maior nos principais momentos de recreação pública. Num certo contexto de intercâmbio regional, estes grupos serviam, mesmo, como pequenas embaixadas que levavam o nome da terra às comunidades vizinhas. A Pampilhosa também assim se fazia representar. A sua Tuna esteve mesmo presente em Coimbra, na romaria do Espírito Santo de Maio de 1913, ecoando na imprensa regional a sua boa imagem: “É um excelente grupo musical, numeroso e bem ensaiado, que executou correctamente diversos números de música. Apresentou-se com uma bonita bandeira de seda”³¹.

A Pampilhosa também se afirmava, pois, neste domínio e, mesmo sem ser longa a vida da referida tuna, o culto da música ganhava importantes raízes entre a gente activa da Pampilhosa, prosseguindo a aprendizagem por parte dos mais novos e a formação de grupos. Como exemplo dessa perenidade, recordamos a realização de dois bailes de carnaval, em 1919, animados por um sexteto formado, precisamente, por “elementos da antiga tuna”³². Não espantaria, assim, a fundação, pouco depois, de uma dinâmica filarmónica que se manteve em actividade até ao presente.

O gosto pelo teatro aprofundou-se no mesmo contexto de confiante progresso, tendo motivado a construção, logo no início do século, de uma verdadeira sala de espectáculos. Tratou-se de um passo decisivo, ficando a Pampilhosa dotada de um importante espaço cultural e recreativo que, por muitos anos, serviria valiosamente a comunidade local.

²⁹ *Bussaco*, Ano I, Nº 7, de 15/8/1912.

³⁰ *Bussaco*, Ano I, Nº 21, de 5/1/1913.

³¹ *Bussaco*, Ano I, Nº 35, de 25/5/1913.

³² *O Campeão Regional*, Ano IV, Nº 146, de 16/3/1919.

A criação do G.I.R.

As expectativas de progresso, no início de um novo século, tiveram uma decisiva expressão prática no abraçar de um projecto que se pode considerar particularmente ambicioso se tivermos em conta a dimensão da Pampilhosa e o seu desenvolvimento ainda recente. Referimo-nos, pois, à construção de uma boa casa de espectáculos na sequência da constituição do Grémio de Instrução e Recreio, em 1906.

O gosto pelo teatro e a construção de salas apropriadas em muitas cidades e vilas de província ganhara expressão na segunda metade do século XIX, sendo, sem dúvida, um fenómeno de grande significado sócio-cultural, porventura ainda não suficientemente estudado, na sua dimensão local e nacional. A expansão do teatro e a divulgação, mais em geral, de formas públicas mais civilizadas de lazer prendem-se com mutações de fundo, numa evolução de condições que necessariamente preparou a realidade do século XX.

Alargando a nossa atenção a um enquadramento regional mais amplo, podemos lembrar vários exemplos representativos da referida expansão. Além dos contornos concretos de uma materialização, interessa prestar atenção ao perfil das iniciativas e afinal às características do movimento dinamizador subjacente. Seguindo um critério cronológico, encontramos, assim, as seguintes referências, em 1908, no *Dicionário do Teatro Português* de Sousa Bastos³³: Em 1862, começou a construir-se o Teatro da Lousã, propriedade do Club Louzanense. Depois de algum tempo de abandono, foi reconstruído em data já próxima de 1908. Em 1878, começou a construir-se, em Anadia, o Teatro Anadia, pertença de uma sociedade dramática. Em 1880, começou a construir-se em Tentúgal, o Teatro Príncipe D. Carlos, pertença da Sociedade Instrução, Recreio e Beneficência. Em 1881, começou a ser edificado, em Buarcos, o Teatro Duque, por iniciativa de um particular. Em 1891, começou a construir-se, em Soure, o Teatro Sourense, pertença da Sociedade Literária-artístico-dramática Sourense. Em 1893, começou a construir-se, em Mortágua, o Teatro Club, pertença de uma sociedade com o mesmo título. Em 1900, foi mandado reedificar, em Montemor-o-Velho, o Teatro Infante Dom Manuel, pertença de uma comissão composta por cinco figuras locais. Em

³³ Cf. António de Sousa Bastos, *Dicionário de Teatro Português*. Coimbra, Minerva, 1994 [edição fac-similada da publicação de 1908].

1903, começou a construir-se, em Miranda do Corvo, o pequeno Teatro Mirandez, pertença da Sociedade Recreativa local. Em 1906, começou a construir-se, em Aguim, o Teatro Aguinense, pertencente à Sociedade Club Recreativo Aguinense. Também em 1906, começou a construir-se, no Luso, o Teatro Chalé Recreativo, por iniciativa de um particular, Abel Duarte Pimenta, seu proprietário. Em data incerta, foi construído, na Figueira da Foz, o Teatro Príncipe D. Carlos, por iniciativa de um grupo de quatro particulares. Ergueu-se também aí o Teatro Circo Saraiva de Carvalho, depois transformado num club. Acrescentamos, ainda que, em Coimbra, o saudoso Teatro Avenida, originalmente Teatro Circo Príncipe Real, começou a ser edificado em 1891 e foi inaugurado em 1893, tendo três proprietários.

Na sede do concelho, também se avançou com a construção de uma casa de teatro, bastante simples, que não aparece referida na obra de Sousa Bastos. O Teatro da Mealhada, ou Teatro Mealhadense, como inicialmente foi denominado, foi erigido por iniciativa de uma sociedade por acções num terreno cedido por um benemérito local, aliás, com uma situação menos feliz, junto à linha do caminho-de-ferro. A conclusão do essencial da construção deverá datar de 1905³⁴, mas os acabamentos só seriam dados verdadeiramente por completos dez anos depois³⁵, o que talvez explique a omissão do *Dicionário*. Nesse período de tempo, esta sala de espectáculos foi funcionando com as condições disponíveis. Por altura da sua conclusão, em 1915, o teatro já havia sido oferecido generosamente à Santa Casa da Misericórdia da Mealhada que dele tiraria algum rendimento até o deixar cair em completa ruína, para finais da década de trinta, após um progressivo declínio³⁶.

Noutras localidades, embora sem se ter erguido um edifício expressamente destinado à realização de espectáculos, a actividade de amadores locais e mesmo de grupos em *tournee* podia ter lugar em espaços adaptados para o efeito, como de resto inicialmente aconteceu na Pampilhosa. Sousa Bastos refere o caso curioso da vila de

³⁴ António Breda Carvalho publicou o programa de uma récita posta em palco no Teatro Mealhadense a 25 de Janeiro de 1905, expressamente promovida “em benefício da conclusão do mesmo teatro”. Cf. António Breda Carvalho, *Mealhada: a escrita do tempo*. Mealhada, Edição dos Bombeiros Voluntários da Mealhada, 1997, p. 168. Em 1907, um jornal local dá conta do projecto de uma outra récita de amadores, no mesmo teatro, também devendo o produto ser aplicado ao seu acabamento, uma vez que “incompleto” se estava “deteriorando”. *O Bussaco*, Ano II, Nº90, de 3/11/1907.

³⁵ “Estão concluídas as obras do nosso teatro. O pano de boca e o cenário, executados pelos hábeis cenógrafos Rogério e José Reynaud da Figueira da Foz, já foram colocados achando-se tudo disposto a funcionar, com boa iluminação a gás acetilene e boa mobília”. *A Mealhada*, Ano II, Nº83, de 30/5/1915.

³⁶ Cf. António Breda Carvalho, *Mealhada: a escrita do tempo*, p. 167.

Condeixa onde se acomodara um pequeno “teatrinho”, com 100 lugares de superior e 40 de geral, no primeiro andar de um prédio, cedido gratuitamente pelo proprietário³⁷.

A expansão do gosto pelo teatro era, portanto, bem mais vasta do que a enumeração apresentada poderá sugerir. Penetrava mesmo noutros espaços de vivência da comunidade, como na escola, e chegava ao meio doméstico, com a realidade da leitura individual e da dramatização no seio da família e entre amigos.

Entre os promotores que vemos localmente ligados à construção de salas de espectáculo podemos de algum modo distinguir, no amplo contexto de uma valorização da arte cénica, o investimento por parte de figuras empreendedoras, a colaboração desinteressada de personalidades locais e o entusiasmo associativo, integrando vontades num esforço conjunto ao serviço da comunidade.

Na Pampilhosa, a iniciativa de construção do Teatro Grémio de Instrução e Recreio, em 1906, não tinha claramente um intuito lucrativo. Expressava-se, sim, a vontade de possibilitar o desenvolvimento de uma actividade cultural e recreativa de importante significado na vida local. Centrava-se, então, essa actividade, própria de uma sala de espectáculos, numa variedade de espectáculos de palco, com realce naturalmente para a presença da arte de Talma.

O teatro, para lá de uma função recreativa, era, como temos dito, uma importante manifestação cultural, muito valorizada no seguimento de uma herança oitocentista. Num quadro de possibilidades de comunicação ainda restrito, deveria, sem dúvida, exercer uma notável função formativa como instrumento de civilização. Servindo uma progressiva ilustração e educação dos povos, permitiria, nomeadamente, uma maior divulgação de referências culturais, um apuramento de sensibilidades e uma aproximação de gostos e hábitos. Ao reunir, num determinado espaço, uma diversidade de espectadores, em torno de uma mesma experiência, actuava muito em particular como agente socializador, estimulando a vivência de normas de correcção, num quadro de convivência mais abrangente. Na verdade, o teatro difundia-se com entusiasmo numa sociedade em evolução que, assim, procurava garantir a concretização de mais amplas oportunidades de lazer e de agradável sociabilidade, na ocupação de tempos livres, a par de uma efectiva promoção cultural, moral e cívica.

Como se compreende, o grupo de entusiastas que na Pampilhosa impulsionou a criação do Grémio de Instrução e Recreio, em 1906, era, pois, essencialmente animado

³⁷ Cf. *Idem*, pp. 328-329.

por uma crença no teatro, enquanto principal actividade de uma casa de espectáculos ao serviço do progresso local. Ao interesse cultural, bem expresso no destaque dado ao nome de grandes vultos da nossa literatura registados na ornamentação interior, em medalhões pintados nas guardas dos camarotes³⁸, acrescia a necessidade de um convívio saudável e de uma actividade recreativa, quando, por esse tempo, as alternativas de divertimento nas pequenas localidades eram bastante escassas, em especial aos olhos mais exigentes dos sectores mais instruídos da população. Compreende-se que fossem principalmente esses sectores, também com maior conhecimento da experiência de vida noutros meios, que mais contribuíssem para a dinamização do teatro amador e para impulsionar a construção de uma verdadeira sala de espectáculos. Ficou uma memória vaga dos primeiros tempos de actividade teatral quando se adaptavam armazéns e se traziam bancos da estação para que grupos de amadores pudessem actuar.

O teatro local, cuja construção se iniciou em 1906, afigurava-se como um evidente símbolo do progresso que deveria colocar a Pampilhosa, também neste vector cultural e recreativo, ao nível das terras em franco desenvolvimento, num tempo em que acompanhar o progresso era motivo de desafio e orgulho. À iniciativa dos mais activos, veio juntar-se a esforçada colaboração de um leque muito alargado de pessoas representando toda a população local. Como se sabe, esta colaboração colectiva, unindo as várias classes sociais num projecto de participação cívica, inseria-se bem nos ideais democráticos progressistas que se divulgavam decisivamente nos últimos tempos da monarquia, vindo a animar a implantação da república e o seu contexto de esperança.

O Grémio de Instrução e Recreio constituiu-se oficialmente como sociedade, por escritura realizada, na Pampilhosa, a 5 de Abril de 1906. Este acto surgia, no entanto, na sequência de reuniões anteriores. A primeira acta existente diz respeito a uma assembleia geral, realizada a 19 de Março, onde se decidiu criar a sociedade, precisamente com o fim expresso de “construir uma casa destinada a um teatro e club”. Nomeou-se logo então uma comissão para dar início aos trabalhos e, em especial, incumbiram-se duas figuras locais, Feliciano Rocha e Adriano Teixeira Lopes, do levantamento da planta e da direcção da construção. Acordou-se também em divulgar a iniciativa, a fim de se obter o “maior número de donativos”. De acordo com o deliberado em outra sessão da assembleia geral, a 25 de Março de 1906, o capital inicial

³⁸ Apesar do mau estado da tela pintada que reveste as guardas dos camarotes, ainda hoje se podem reconhecer, por exemplo, os nomes de Camões, Feliciano de Castilho, Almeida Garrett (em significativa posição central), Alexandre Herculano e Sá de Miranda.

seria de 3000\$000 réis, dividido em 1200 acções de 2\$500 réis.

Não foram, como dissemos, apenas as pessoas mais instruídas ou abastadas que manifestaram vontade de participar na concretização de mais este evidente símbolo do progresso da Pampilhosa. O apoio seria de facto bastante amplo, verificando-se muita determinação e sincera colaboração num esforço representativo de toda a comunidade. Para lá de importâncias em dinheiro, a partir de 2\$500 réis, correspondentes a uma acção, houve quem participasse com outro tipo de donativos, nomeadamente, com materiais para a construção. Cada um terá ajudado de acordo com as suas possibilidades.

Destacou-se, logo à partida, a generosidade de Paul Bergamin, antigo director de uma cadeia de hotéis em Lisboa e organizador de banquetes da casa real, que se instalara, como dissemos, na região, com a inauguração da linha férrea da Beira Alta. Tinha fundado uma pequena, mas requintada, unidade hoteleira na Pampilhosa, o chamado “Chalé Suíço” e iniciava então a exploração do edifício do Palace Hotel, recém construído no Buçaco. Cedeu o terreno para o teatro, pelo valor de 40\$000 réis, mas aceitando que esse pagamento fosse convertido simbolicamente em acções do G.I.R. tal como aconteceria com os restantes contributos de benfeitores. Subordinava, no entanto, a validade da venda, ao efectivo cumprimento do fim em vista, ou seja, “a construção de uma casa ou club recreativo”, conforme deixou expresso na respectiva escritura, também a 5 de Abril de 1906.

O industrial Adriano Teixeira Lopes realizaria, por sua vez, conforme previsto, o projecto do teatro. Sem ser arquitecto, mostrou sempre grande gosto pelo desenho, colaborando também dessa forma noutras obras locais, em particular, no que diz respeito à ampliação, pouco tempo depois, da escola primária da Pampilhosa. Toda a família Teixeira Lopes, estabelecida na Pampilhosa, aparece, aliás, ligada à fundação do G.I.R., ilustrando bem a influência mais ampla da actividade industrial, num quadro de desenvolvimento local.

A escritura de constituição do G.I.R., de 5 de Abril de 1906, identifica bem os sectores sociais mais presentes no arranque deste projecto, ao referir os intervenientes como sendo “a maior parte deles proprietários e a outra parte empregada do caminho-de-ferro”. Relativamente aos ferroviários, destacamos a participação do chefe da estação, Lúcio de Oliveira e Silva, então um grande entusiasta do teatro amador local. Aliás, este acto de escritura decorreu na Pampilhosa, onde o notário foi chamado, precisamente no escritório do mesmo chefe da estação do caminho-de-ferro da Beira

Alta e foi Lúcio de Oliveira e Silva que representou o G.I.R. na outra escritura realizada ainda nesse dia, relativa à compra do terreno onde se iria erguer o teatro.

Algumas das figuras citadas não viveriam muitos anos, mas o seu contributo não foi esquecido pelos conterrâneos e não deverá hoje ser ignorado quando recordamos a fundação do G.I.R. e o contexto em que ocorreu. Relativamente ao referido chefe de estação, encontramos algumas notas interessantes no jornal *A Defesa*, publicadas em 1924, tendo ele já então falecido. O seu papel de impulsionador é assim descrito num artigo saído na edição de 6 de Abril:

“Tal era o amor que o povo hospitaleiro da Pampilhosa lhe consagrava que um belo dia conseguiu reunir todos os elementos necessários no nosso meio, dos quais alguns do sexo feminino, para dar o primeiro impulso ao teatro. Todos os seus esforços foram coroados do melhor êxito, de forma que, pouco tempo depois, levava-se à cena na Pampilhosa o primeiro drama [...]. O resultado desse grande feito de que não temos memória de outro, deu origem a que nos achássemos grandes num meio tão pequeno; e daí a iniciativa para a construção duma casa de Instrução e Recreio[...]”.

Outro artigo publicado na edição de dia 20, do mesmo mês e ano, corrobora esta informação referindo-se a Lúcio de Oliveira e Silva como “a *alma mater* do edifício que aí está e a quem se deve a ideia da sua edificação”. A 1 de Junho, ainda de 1924, no artigo de outro colaborador, este “zeloso funcionário de caminho-de-ferro” é descrito como sendo um “amador impenitente” que dedicava um “verdadeiro culto” à arte de representar. Tratar-se-ia de um verdadeiro “apóstolo da arte dramática”.

Nos esforços que foi possível congregar não faltou, pois, a boa vontade de muitos, com uma particular incidência dos dois sectores de actividade que então mais contribuía para o desenvolvimento da Pampilhosa. Citamos a propósito a carta de um ferroviário, datada de 19 de Janeiro de 1934 já também em tempo de homenagem póstuma a dois membros da família Teixeira Lopes:

“Quisera poder assistir amanhã à homenagem a prestar aos falecidos amigos João Teixeira Lopes e Adriano Teixeira Lopes, homenagem bem merecida porque sem o seu auxílio teria sido impossível a construção desse teatro, embora os empregados dos Caminhos-de-Ferro da Beira Alta, a maioria já falecidos, tivéssemos boa vontade e todos prestaram o seu auxílio na medida do possível”³⁹.

A construção do teatro era, na verdade, uma iniciativa ambiciosa, tendo em conta a verdadeira dimensão de uma localidade que, como referimos, só em 1920 atingiria os 1715 residentes. É certo que, desde a sua fundação, a participação de

³⁹ Carta de 19 de Janeiro de 1934, proveniente da Guarda e assinada por José dos Santos, conservada no arquivo privado do G.I.R., caixa n.º 4.

peessoas de localidades próximas havia apontado para um papel capaz de transcender a esfera meramente local, mas esse facto não diminui aquele sentido próprio do projecto.

Parece óbvio que se acreditava no crescente desenvolvimento da Pampilhosa, adquirindo um papel central na região, e no fomento de uma participação alargada da população, correspondendo, cada vez mais, a um progresso social, com uma nova realidade de cultura e divertimento. Este significado da sala de espectáculos é desde logo evidente se tivermos em conta a sua lotação e a compararmos com outros exemplos da época.

Os teatros de província que destacámos atrás, com base no *Dicionário* de Sousa Bastos, proporcionam-nos uma amostra representativa de um quadro regional. Não considerando o Teatro Avenida, já próprio de um meio urbano, e o caso de Montemor-o-Velho, com informação insuficiente, verificamos que se trata de dez salas de pequena e média dimensão, cuja capacidade, exceptuando os lugares de camarotes e frisas, variava entre um mínimo de 100 espectadores e um máximo de 500, com um número médio de 293⁴⁰. Ora, na Pampilhosa, completado o seu teatro, a geral ficaria a poder receber mais de 300 espectadores e as cadeiras cerca de 100, perfazendo uma lotação total muito apreciável, tendo em conta o que então era corrente por terras de província, mesmo em localidades maiores.

A decoração interior com pinturas em tela, no amplo tecto da sala, na boca de cena e no friso dos camarotes, tal como o significativo recurso a elementos figurativos de sentido alegórico⁴¹, reflectem a já referida ambição quanto ao sentido cívico e cultural deste projecto e a dignidade que se pretendia conferir a este espaço. O seu acabamento como teatro “elegante”, não tem, como vemos, qualquer sentido de apelo a uma frequência restrita de elite. Num meio com as condições que conhecemos, este “amplo e magnífico teatro” era um espaço para toda a população da Pampilhosa, apelando, assim, a um aperfeiçoamento da respectiva realidade, num contexto de

⁴⁰ Explicitamos o número de espectadores referido na obra de Sousa Bastos, relativamente às dez salas, não considerando aqui os lugares de camarotes e frisas: Lousã 380, Anadia 200, Tentúgal 210, Buarcos 323, Soure 310, Mortágua 300, Miranda do Corvo 100, Aguim 278, Luso 500, Figueira da Foz 330. O número de camarotes destes teatros, para lá do perfil próprio de cada construção, não deixa também de reflectir as características dos diferentes meios, verificando-se, naturalmente, um maior número nas localidades mais populosas e com uma maior presença de elites. Lembramos, assim, relativamente aos mesmos teatros, o número concreto de camarotes, indicado pela mesma fonte: Lousã 13, Anadia 15 (e 8 frisas), Tentúgal 0, Buarcos 12, Soure 0, Mortágua 0, Miranda do Corvo 10, Aguim 0, Luso 23, Figueira da Foz 42.

⁴¹ As máscaras da comédia e da tragédia que originalmente embelezavam a boca do palco devem-se ao industrial João Teixeira Lopes. Cf. Maria Alegria F. Marques, *Pampilhosa: oito séculos de história*, p. 66.

participação civilizada e responsável.

De acordo, é certo, com uma organização do espaço que, de algum modo, reflectia nesta sala a estrutura mais geral de uma ordem social, o progresso passava então aqui pela possibilidade mais alargada de se partilharem experiências de valor cultural e pela concretização de novas condições de socialização, incrementando uma coesão social. Tratava-se de valências importantes numa época particularmente empenhada na expansão da escolaridade, na criação de bibliotecas ou ainda na proposta de cursos livres, combatendo-se a ignorância e o vício que tão figurado estava na imagem sórdida da taberna, como expressão obsessiva do atraso de uma realidade social e cultural. Não era, pois, desprovida de sentido a escolha da designação da sociedade que, dentro de um forte espírito associativo, erigiu o teatro: Grémio de Instrução e Recreio.

Com a coerência de uma terra de desenvolvimento recente, próspera pela força do trabalho e do investimento, conjugando pessoas de origens e condições diferentes, era aqui particularmente sensível uma abertura de espírito e uma crença na evolução dos tempos. As condições específicas da Pampilhosa favoreceriam o enraizamento de uma ideologia defensora da participação cívica e do exercício da cidadania, com forte marca republicana⁴², a qual se expressaria em múltiplos aspectos da vida local. Teria, ao longo do tempo, compreensíveis reflexos quanto ao posicionamento político, verificando-se uma particular persistência de convicções e perseverança de atitudes, numa linha democrática e solidária.

Na concretização da obra do teatro, as dificuldades surgiram, naturalmente, por entre momentos de particular dinamismo, mas tudo se iria vencendo, em virtude da própria força encontrada na comunidade local, reflectindo uma crença no destino comum e uma decidida congregação de vontades.

A construção do teatro da Pampilhosa arrancou, na verdade, logo depois da fundação do G.I.R., em 1906, mas o acabamento da obra arrastar-se-ia por mais algum tempo, dependendo ainda de apoios decisivos, em virtude da envergadura do projecto e da insuficiência dos meios. O *Dicionário* de Sousa Bastos, como sabemos de 1908, confirma o início das obras em 1906 e informa que o teatro deveria ser inaugurado em

⁴² “Ser republicano” era, por este tempo, um elogio ligado a uma imagem democrática de progresso, como se pode ver, por exemplo, relativamente a Lúcio de Oliveira e Silva no jornal *A Defesa* de 1 de Junho de 1924.

breve⁴³. Julgamos, de facto, que houve já aqui espectáculos nesse ano de 1908, embora só tenhamos conhecimento de informações concretas relativamente a realizações que tiveram lugar em 1909. Decorreram certamente em circunstâncias ainda precárias, uma vez que só por volta de 1912 podemos reconhecer um impulso decisivo para dotar o teatro das desejadas condições⁴⁴.

Enquanto decorria este tempo, é importante notar que prosseguiu a actividade local de amadores e que esta se estruturou mesmo em moldes de alguma estabilidade, tendo-se formado um grupo cénico que actuou na Pampilhosa e na região. Referimo-nos ao Grupo Dramático de Instrução e Recreio que vemos, nomeadamente, a realizar um espectáculo no Teatro da Mealhada, no dia 1 de Maio de 1909⁴⁵. A existência de uma verdadeira sala de espectáculos na Pampilhosa funcionava inevitavelmente como um estímulo à actividade cultural local, num quadro de colaboração associativa. Transcendendo o campo restrito da arte dramática, a fundação da já referida Tuna da Pampilhosa, em 1910, integrava-se nesta dinâmica. Antes de mais, segundo a imprensa da época, a iniciativa correspondia, na verdade, ao desejo de “realizar espectáculos, bailes, saraus e outras diversões no teatro da localidade”⁴⁶.

Quanto à utilização concreta do teatro da Pampilhosa, limitamo-nos por agora a lembrar algumas iniciativas dos primeiros tempos, mais precisamente, relativas ao ano de 1909. No início do mesmo, a família Teixeira Lopes, que, como sabemos, havia apoiado decididamente o projecto do teatro⁴⁷, ficou enlutada com o falecimento de Joaquim Teixeira Lopes, a 22 de Janeiro de 1909, também ele um dos iniciadores do G.I.R. O facto motivou a suspensão de qualquer actividade no teatro da Pampilhosa

⁴³ Cf. António de Sousa Bastos, *Dicionário de Teatro Português*, p. 342.

⁴⁴ Já Abel Godinho, um estudioso local, teve ocasião de notar como os trabalhos de acabamento do teatro se arrastaram até 1912 e como nessa fase se verificou já a existência de actividade teatral embora muito restrita. Cf. Abel Godinho, “A vida de uma instituição cultural: o Grémio de Instrução e Recreio de Pampilhosa”. In, *Pampilhosa: uma terra e um povo*, Nº 9, Junho de 1990, p. 96.

⁴⁵ Cf. António Breda Carvalho, *Mealhada: a escrita do tempo*, p. 169.

⁴⁶ *Bairrada Ilustrada*, Ano I, Nº20, de 11/6/1910.

⁴⁷ Como vimos, esta família esteve presente em todo o processo, desde a escritura de fundação do Grémio de Instrução e Recreio e da fase de concepção do edifício, sendo o projecto da autoria de Adriano Teixeira Lopes, até à sua concretização final. Mais tarde, pôde, assim, explicar-se, relativamente a este teatro, que foi “construído por acções mas acabado pelo falecido e respeitado velho João Teixeira Lopes, tio do grande escultor António Teixeira Lopes”. *A Defesa*, Ano II, Nº 9, de 15/2/1925. O ramo da família Teixeira Lopes estabelecido na Pampilhosa e ligado à fundação do G.I.R. compreendia, portanto, o “velho” João Teixeira Lopes e os seus três filhos, Adriano, Júlio e Joaquim.

entre Janeiro e Maio⁴⁸, altura em que se procedeu a uma homenagem a este membro da direcção e a um outro, entretanto, também falecido.

Foram depois postos em palco vários espectáculos, tendo-se concretizado um, logo no dia 16 do mesmo mês de Maio, com o produto a reverter a favor das vítimas de uma catástrofe que então impressionava o país em geral, o terramoto de Benavente⁴⁹. No mesmo espectáculo actuou um grupo de fora, mais concretamente, o Grupo Dramático dos Bombeiros Voluntários de Coimbra⁵⁰. Este grupo voltou a actuar no teatro da Pampilhosa, a 10 de Julho seguinte, com o mesmo intuito caritativo. Além da declamação de uma poesia e da interpretação de uma cançoneta, foi representada uma comédia, em três actos, intitulada “Um Amigo dos Diabos”⁵¹. Colaborou na ocasião a Tuna Recreativa de Barcouço, ilustrando assim o tipo de intercâmbios a que já aludimos. Pouco depois, a 19 de Julho, um grupo em *tournée*, a Companhia Dramática Portuguesa dava aqui espectáculo, pondo em cena “O Infanticida” e “Confeiteiro”⁵².

Para lá dos amadores locais, desenhou-se desde logo, portanto, um quadro de funcionamento na linha do que então era habitual em pequenos teatros de província, com a vinda também de grupos de amadores da região e com a passagem de companhias profissionais que partiam em *tournée* pelo país, principalmente no Verão. Não faltariam, também, nos tempos próximos, outras formas de utilização deste espaço que, dentro de um leque de opções de diferente natureza funcional, realçariam ainda mais o importante significado da fundação do G.I.R. e da construção do seu teatro, na vida da comunidade local e da própria região.

⁴⁸ *A Bairrada*, Ano IV, Nº163, de 30/4/1909.

⁴⁹ Este sismo que, em 23 de Abril de 1909, assolou em particular a vila ribatejana de Benavente motivou, aliás, a realização de um documentário filmado, nos primórdios do nosso cinema. Cf. João Bénard da Costa, *Histórias do Cinema*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, pp. 12-13.

⁵⁰ *A Bairrada*, Ano IV, Nº164, de 10/5/1909.

⁵¹ *O Bussaco*, Ano III, Nº109, de 10/7/1909. Curiosamente, o espectáculo teria de estar terminado à meia noite para que os espectadores de fora e o grupo responsável pelo espectáculo pudessem utilizar o comboio n.º 8 (correio) que partia da estação da Pampilhosa às 12h 34 m, ficando assim ilustrada a importância do caminho-de-ferro, perante a evidente falta de alternativas de transporte na época.

⁵² *O Bussaco*, Ano III, Nº111, de 25/7/1909.

IV – Os primeiros tempos

Hábitos de lazer e expectativas de progresso

A Pampilhosa era uma localidade que se afirmava por si neste início do século XX, criando mais um centro de desenvolvimento no conjunto do concelho da Mealhada. Como vimos, o incentivo trazido pelo caminho-de-ferro, a implantação da indústria e o incremento do comércio, levaram à instalação de serviços e ao assumir de um novo protagonismo da Pampilhosa a nível regional.

Também no plano cultural e recreativo assim aconteceria, muito em especial, por via da construção do teatro do G.I.R.. Mas, mesmo no quadro das práticas tradicionais, vemos florescerem por esse tempo as festas populares, dedicadas a Santa Marinha, e foi, nomeadamente, significativo o sucesso alcançado pela realização de uma feira mensal, envolvendo também um certo carácter lúdico, num contexto de socialização.

A este propósito, vale a pena lembrar uma notícia, publicada no jornal *Bussaco*, relativa à feira realizada no domingo, dia 6 de Outubro de 1912, enaltecendo este melhoramento local devido ao industrial Joaquim da Cruz, um “ilustre democrata” que, de facto, beneficiava de um particular protagonismo, nesses primeiros anos da República. Registam-se, na ocasião, algumas notas descritivas, bem representativas de uma vivência colectiva: “A feira esteve muito concorrida, tocando por várias vezes a tuna local. As ruas do Entroncamento, Pampilhosa e feira estavam ricamente embandeiradas e ao ar subiram dezenas de foguetes”¹.

Quanto às festas da padroeira da Pampilhosa, *O Bussaco* informava, em Julho de 1909, como os rapazes trabalhavam então afanosamente “a fim de as ruas ficarem brilhantemente ornamentadas”². No domingo da festa, tradicionalmente, o primeiro de Agosto, além da cerimónia religiosa, houve à noite fogo preso, como noticiou no número seguinte o mesmo periódico.

Também nos festejos de 1912, “à noite houve fogo no ar, que muito agradou”. Os “festejos foram muito concorridos pelo povo dos arredores” e contaram, como já dissemos, com a actuação da banda de Infantaria 23, da tuna da Pampilhosa e da

¹ *Bussaco*, Ano I, Nº 13, de 15/10/1912.

² *O Bussaco*, Ano III, Nº 110, de 18/7/1909.

filarmónica do Luso³. No ano seguinte, os festejos, realizados no domingo, 13 de Agosto, incluiriam uma quermesse em benefício da caixa escolar.

Toda essa realidade se inscrevia na linha do que era habitual acontecer nas festas das diversas outras localidades da região. Citamos o exemplo de Casal Comba que, em Junho de 1910, festejou o S. João “havendo missa cantada, sermão, procissão, música de Covões e Zé-Pereira” e à noite “fogos de artifício e danças populares”⁴. Para as festas da Senhora Sant’Ana, que se realizaram na Mealhada a 31 de Julho e a 1 e 2 de Agosto do mesmo ano, organizaram-se “ranchos” que ensaiaram danças e cantares populares⁵.

No Barcouço, realizou-se no domingo, 1 de Agosto de 1909, a popular romaria de S. Tomé. Na véspera, houve fogo de artifício e iluminações, tocando duas bandas de música, e no próprio dia da festa teve lugar uma “missa cantada a grande instrumental, procissão e à tarde arraial”⁶.

É sobre o pano de fundo de uma realidade de hábitos de lazer que se inscreveram novas opções recreativas que, em função de diferentes influências e possibilidades concretas, iriam ter um importante lugar numa dinâmica mais geral de desenvolvimento sócio-cultural. Interessa, por isso, centrar a nossa atenção, antes de mais, nesse conjunto de práticas de recreação pública, existentes na região, nos primórdios do século.

O caso do Luso afigura-se um tanto distinto, em especial, se tivermos em conta a realidade mais rotineira das diversas pequenas localidades da região, sobretudo ligadas à actividade rural. A prosperidade local assumira contornos muito particulares na segunda metade do século XIX, em associação com o notório incremento da exploração termal e com o fulgor romântico que paralelamente valorizara, aos olhos de todo o país e mesmo do estrangeiro, a mata do Buçaco.

A povoação cresceu, dotada agora de instalações hoteleiras e de equipamentos de apoio ao termalismo. Significativamente, várias figuras de relevância social e política edificaram aqui moradias, que serviram para estadias temporárias, em tempo de veraneio, ou mesmo para fixar residência. O exemplo maior seria o do conselheiro Emídio Navarro, ministro das obras públicas entre 1886 e 1889, que nesta terra construiu um imponente chalé onde, aliás, faleceu, a 16 de Agosto de 1905. Não

³ *Defesa de Luso*, Ano I, Nº 17, de 11/8/1912.

⁴ *O Bussaco*, Ano IV, Nº 160, de 3/7/1910.

⁵ *O Bussaco*, Ano IV, Nº 164, de 31/7/1910.

⁶ *O Bussaco*, Ano III, Nº 111, de 25/7/1909.

podemos esquecer, também, a forte nota dada pela família real que frequentou bastante o Buçaco depois de estar suficientemente concluída a obra da hospedaria monumental. Afinal, foi aqui que o rei D. Manuel II passou uma boa parte do Verão de 1910, colhendo também os benefícios das termas do Luso.

Os exemplos maiores permitiam cultivar uma imagem que atraía uma frequência distinta e, naturalmente, o investimento em novos melhoramentos. Um jornal local noticiava, a 3 de Agosto de 1911, a saída para Lisboa do 6º Marquês de Pombal, acompanhado de sua família, considerando-o “um *habitué*” do Luso. O mesmo periódico saudava então, também, a chegada da Condessa de Foz de Arouce, descrevendo assim o acontecimento: “uma comissão de cavalheiros e a filarmónica de Luso foram, em seu nome e no do povo da freguesia, apresentar-lhe as boas vindas”⁷. A vida termal continuava animada.

A 24 de Agosto de 1913, um outro periódico registava o ponto máximo da época, com “os hotéis repletos e as casas todas tomadas”, informando que “no casino, onde todas as tardes e noites se faz ouvir muito boa música, se tem dançado animadamente, talvez como em nenhum outro ano”⁸. É-nos referido aí também o exemplo significativo de um “sarau de caridade” composto, na primeira parte, por uma abertura tocada a violino e piano, canções interpretadas por solistas e coros, czardas tocadas em piano a quatro mãos e uma valsa cantada, ao que se seguiu, na segunda parte, mais uma abertura tocada a violino e piano, a interpretação de um fado, o monólogo “Modas de Paris”, duas peças, incluindo uma sonata de Beethoven, ao piano, um solo de violino, uma cançoneta interpretada por uma menina e uma canção.

As notas relativas à sociabilidade e ao recreio teriam, pois, a marca de uma particular vivência de elite, que se expressava em realizações particularmente notáveis na época alta de afluência às termas. Para aqui se transpunham realidades próprias dos meios mais desenvolvidos e das camadas sociais mais prósperas, mas naturalmente mediante eventos vividos em círculos algo restritos. Mesmo sem envolverem o conjunto da população, sempre terão exercido alguma influência, no apelo a hábitos de recreação polida, num contexto em que o desenvolvimento de opções de lazer esteve associado ao crescimento dos sectores sociais intermédios, na construção de uma realidade social mais moderna.

⁷ *Bussaco-Luso*, Ano I, Nº 6, de 3/8/1911.

⁸ *Defesa de Luso*, Ano II, Nº 67, de 24/8/1913.

Como exemplo da recreação de elites no contexto das termas do Luso, seguimos ainda a descrição na imprensa de uma “noite cheia de alegria”, que teve lugar no seu Casino, a 25 de Outubro de 1916⁹. Depois de “uma época cheia de distrações, de intermináveis saraus e de animadas noites de baile”, realizou-se então um “cotillon”, promovido por “um grupo de galantes senhoras e simpáticos cavalheiros”. Constituiria o “mais agradável e animado divertimento”, reunindo muitas senhoras e cavalheiros do Luso e “gentis aquistas”.

O baile teve um “par marcante”, sendo a dama do mesmo a “rainha da festa”. Foi depois servida uma primorosa ceia volante que terminou com significativos brindes às principais famílias. A noite prosseguiu dançando-se, novamente, realizando-se jogos, cantando-se e recitando-se poesia. Houve ainda lugar para “um distinto chá” servido por várias senhoras e assim durou a festa até às 5 horas da manhã”.

Noutros locais e noutras circunstâncias, terão existido na região festas e bailes no âmbito restrito de certas famílias distintas, mas parece evidente que era em torno da animação termal do Luso que se reuniam, em especial, as condições favoráveis à concretização destas realizações com particular brilho e exclusiva frequência. O Casino de Luso era o centro dessa sociabilidade de elite, numa terra em que a passagem de pessoas ilustres continuava, como sabemos, a merecer destaque na imprensa regional, reforçando uma marca de prestígio¹⁰.

Mas o Luso, a Mealhada e depois a Pampilhosa, sendo os principais centros de vida económica e social do concelho, foram naturalmente, também, as localidades onde mais se desenvolveram as realizações de índole recreativa animadas de um espírito já mais moderno, tanto no que concerne a um maior leque de opções civilizadas de lazer, como à possibilidade de uma maior democratização das mesmas. O facto tem a ver, não

⁹ *O Campeão Regional*, Ano II, Nº 53, de 29/10/1916.

¹⁰ O último jornal que citámos assinalava assim, por exemplo, em 1917, que se encontrava “no seu elegante chalé a passar o verão o ilustre titular, Sr. Conde do Ameal, acompanhado de sua ex^a família” ou ainda que se encontrava a passar a época balnear “na sua casa de Luso, a distinta família do Ex^o Sr. Conde de Proença” (*O Campeão Regional*, Ano II, Nº 92, de 19/8/1917). Entretanto, verificara-se no contexto da Primeira República algum fraccionamento, também de natureza política, que terá prejudicado o bom clima da sociedade local, como parece sugerir esta outra nota, recordando o papel tutelar do saudoso Emídio Navarro: “[O Luso] está afectado de doença crónica. Teve em tempos idos um grande vulto que lhe deu o grande sopro da vida, mas depois disso só vive de intriga de bairro. E não é assim que os grandes meios prosperam” (*A Mealhada*, Ano II, Nº 94, de 18/10/1915). Outra notícia relativa ao fim de um clube na Mealhada corrobora esta ideia, referindo: “Parece que a maldita política que em Luso tem destruído todas as reuniões deste género, espalhou os tentáculos até à Mealhada” (*O Campeão Regional*, Ano II, Nº 78, de 13/5/1917).

apenas com a existência de condições mínimas de materialização, mas, igualmente, com a resposta a determinadas condições efectivas de procura.

A expansão do lazer pressupõe, em geral, uma sociedade mais moderna, com novas possibilidades de divulgação de hábitos e modelos, com uma elevação concreta de níveis de vida e com a expansão de uma outra organização do trabalho profissional e da vida diária. Abriu-se, assim, espaço para uma oportunidade prática e uma diferente necessidade de ocupação de tempos livres, tendo implícita uma liberdade individual na escolha de actividades.

O baixo nível cultural, os limitados meios de subsistência e a precariedade do modo de vida de grande parte da população não favoreciam esse progresso. Em tempos de particular crise, como aconteceria por altura da Grande Guerra, logo afloravam sinais bem visíveis de miséria e facilmente despertava a criminalidade¹¹. A evolução global das condições sociais passaria, como sabemos, pelo desenvolvimento das comunicações, da indústria, do comércio e dos serviços e por uma expansão dos sectores intermédios da sociedade, permitindo uma consolidação mais alargada de modelos.

A imprensa regional, que aqui vemos em desenvolvimento na primeira década do século XX e, principalmente, durante a Primeira República, adquiriu uma evidente relevância enquanto influente meio de comunicação. Não deixaria, porém, também de reflectir aquela evolução das condições mais gerais, tendo em conta a necessária articulação da publicação com um público leitor, passando a respectiva viabilidade pela constituição de uma rede de assinantes e ainda pelo contributo dos anunciantes locais.

O desenvolvimento do associativismo é outro importante testemunho do progresso das condições sociais e culturais, em curso, estreitamente relacionadas com a evolução das preocupações sociais e das formas de sociabilidade. O associativismo teve evidente expressão concreta no âmbito das manifestações artísticas e recreativas, como no caso do G.I.R. da Pampilhosa, mas também teria notável incremento nas mais diversas áreas, compreendendo, nomeadamente, associações de classe, associações humanitárias e de socorros mútuos, agremiações desportivas ou corpos de bombeiros, num movimento que teria o seu apogeu na década de vinte.

¹¹ “Na estação dos caminhos-de-ferro apareciam os ‘carteiristas’ e os roubos sucediam-se quer aos transeuntes quer aos produtos que circulavam para diversas paragens”. Cf. Alice Correia Godinho Rodrigues, *Pampilhosa: origem do lugar do Entroncamento* [...], pp. 77 e 78.

Uma solução capaz de aglutinar interesses, com algum sentido de abrangência, num pequeno meio de província, passaria, nos inícios do século, pela criação de clubes e de sociedades recreativas que pudessem proporcionar festas aos seus associados e a prática de “qualquer género de sport”. Assim se referia um jornal da região aos esforços que, entretanto, se desenvolviam na sede do concelho, acrescentando as seguintes justificações, bem significativas: “Sim, meu caro, a distracção do espírito é também uma das necessidades do homem que trabalha, não só sentado a uma carteira, como também semeando o pão de cada dia. Mas nesse meio, por falta de iniciativa talvez, passava-se a mais monótona existência e por vezes era-se atacado de profundo tédio nessa quadra, já de si triste, que se chama inverno. E porquê? Porque não havia um centro de reunião onde todos pudessem, desta ou daquela maneira, desanuviar um pouco o cérebro, da labuta quotidiana. E não sou só eu que assim penso, tu bem o sabes meu amigo”¹².

Também neste campo, o exemplo da capital não podia deixar de constituir uma referência¹³. A imprensa regional fez, por exemplo, eco do sucesso de um clube de Lisboa nos seguintes termos: “Este club [o Club Nacional] é uma das melhores e mais concorridas casas de recreio de Lisboa, frequentado pela nossa primeira sociedade. Belas salas de recreio, um amplo e confortável salão de baile e um higiênico bufete. Todas as noites. se vê ali numerosa e escolhida concorrência, onde se passa delectosamente o tempo, nos mais agradáveis divertimentos”¹⁴.

Retemos a ideia da oferta regular de uma forma de recreação civilizada que, para lá do correcto convívio e dos jogos de salão, assentava fortemente na organização participada de bailes. Na província era assim que se podia criar um espaço de realização, entre os bailes públicos, promovidos especialmente em datas festivas, e os bailes particulares, decorrendo em meios naturalmente mais restritos¹⁵.

¹² *Mealhadense*, Ano I, Nº 5, de 20/4/1920.

¹³ O interesse pelo exemplo da capital e a expectativa com que se acolhiam as informações relativas à sua vida mais civilizada ficam, por exemplo, bem patentes no espaço que Lisboa merece na imprensa local. Nomeadamente, na *Defesa de Luso* saía regularmente uma “Carta de Lisboa” e na *Madrugada* uma “Crónica de Lisboa”.

¹⁴ *O Campeão Regional*, Ano III, Nº 105, de 25/11/1917.

¹⁵ Citamos um exemplo, também referido na imprensa local: “Em casa do Sr. Manuel Rodrigues Breda de Melo, proprietário desta vila e digno funcionário da Câmara Municipal, realizou-se no dia de Ano Bom uma *soirée* que decorreu animadíssima. Gentis pares ao som de harmoniosa música dançaram com entusiasmo e arte até cerca das duas horas da manhã. Foi um principiar de 1916 cheio de alegria”. A *Mocidade Académica*, Ano I, Nº 1, de 10/1/1916).

O Clube Recreativo Mealhadense, com sede provisória no Teatro da Mealhada, é um bom exemplo de agremiação local, dentro deste âmbito recreativo. As festas de inauguração do clube decorreram nos dias 1 e 2 de Maio de 1909, integrando uma récita de teatro amador, uma conferência e, naturalmente, um “grandioso baile”, estando para o efeito o teatro “belamente ornamentado”¹⁶. Restringindo suficientemente a admissão, de modo a garantir um determinado nível de ambiente, procedia-se, porém, também, a uma divulgação já mais alargada de práticas e hábitos, devendo compreender-se nesse sentido a designação de “popular” dada à iniciativa. A este título é bem elucidativa a notícia de que a mesma agremiação promoveria, em Agosto, “um esplêndido baile popular”, “para os seus sócios e suas famílias, à maneira do que ultimamente [...] realizou, que correu o mais animadamente possível”¹⁷. Os abusos seriam reprimidos com particular determinação, evitando que pudessem comprometer uma imagem de elevação e respeito¹⁸.

Este tipo de iniciativas ia, em especial, ao encontro do interesse dos sectores mais jovens e dinâmicos da sociedade, manifestando um particular sentido crítico, relativamente à realidade de província. Estariam prontos a participar em realizações que seguiam não só os exemplos dos meios urbanos mais evoluídos, mas também o que, mais proximamente, se via já acontecer noutras terras de província.

Não pode assim ser desprezado o próprio efeito cumulativo das várias iniciativas protagonizadas a nível regional as quais, na prática, constituíam também um desafio para as diferentes comunidades locais. Há, pois, que valorizar igualmente esse sentido, no quadro de um paralelismo de realizações, aqui reconhecível, neste início de século, relativamente à fundação de agremiações, à criação de espaços de recreação e ao desenvolvimento de actividades de lazer.

Era preciso, como então claramente se escrevia, “dar um pouco de vivacidade à pasmaceira indígena”¹⁹. Pouco depois dos eventos referidos, inaugurou-se, na

¹⁶ *A Bairrada*, Ano IV, Nº 163, de 30/4/1909 e Ano IV, Nº 164, de 10/5/1909.

¹⁷ *O Bussaco*, Ano III, Nº 111, de 25/7/1909.

¹⁸ Recordamos, por exemplo, como, ainda em 1909, a direcção do Clube Recreativo Mealhadense resolveu retirar ao promotor de um baile a possibilidade de organizar novos bailes, durante meio ano, “por não haver evitado irregularidades no ingresso de indivíduos não sócios”. Também então, a mesma direcção decidiu “expulsar um sócio por haver oferecido bilhetes de ingresso no baile a mulheres de má nota”. *A Bairrada*, Ano V, Nº 187, de 7/11/1909.

¹⁹ *A Mealhada*, Ano II, Nº 69, de 21/2/1915.

Mealhada, um outro clube, de frequência mais restrita, o Clube dos 21, motivando este facto, também, o seguinte comentário: “prometem para breve festas e reuniões, que virão dar uma nota alegre e interessante na habitual pasmaceira da vida desta vila”²⁰. Em 1915, a organização de dois bailes de máscaras, por altura do Carnaval, era igualmente referida na imprensa como devendo “proporcionar à mocidade mealhadense [...] uma diversão alegre e chic”²¹. Os bailes eram então, sem dúvida, um elemento fundamental de mobilização, quanto à participação dos locais em momentos de recreação²².

Entretanto, também no Luso surgiram iniciativas similares, constituindo-se clubes de natureza recreativa que, além de organizarem festas e animados bailes²³, possibilitavam aos associados, devidamente documentados, a frequência regular das suas instalações, dotadas de mesas de jogo. Como sabemos, nesta localidade fazia-se sentir, em particular, a influência do dinamismo recreativo próprio de uma estância termal que, embora de acordo com um ritmo sazonal, atraía frequentadores de meios mais evoluídos. No início da época de 1911, um periódico notava, por exemplo: “Todas as noites há bonitos divertimentos, havendo bailes muito animados”. A 3 de Setembro, a mesma publicação confirmava: “A concorrência de banhistas e não banhistas tem sido superior à dos anos passados, havendo grande animação. No ‘Grémio’ dança-se muito e tem havido outros importantes divertimentos”²⁴.

As agremiações de índole não prioritariamente recreativa serviam também de base para a realização de actividades de diversão pública, por via, em especial, do dinamismo do seu corpo de associados, da disponibilidade de espaços utilizáveis e da motivação filantrópica que podiam despertar. Assim aconteceria, aliás, nos meios de

²⁰ Referimo-nos ao “elegante” Clube dos 21, inaugurado a 17 de Março de 1910 (*O Bussaco*, Ano IV, Nº 145, de 20/3/1910). Com a participação das famílias dos sócios, e estando representada a “elite mealhadense”, houve então “baile até de madrugada”.

²¹ *A Mealhada*, Ano II, Nº 69, de 21/2/1915.

²² A promoção de mais bailes por parte do Clube Recreativo Mealhadense é, nomeadamente, a sugestão apresentada num jornal local quando, um ano depois da sua fundação, se notava já um esmorecer do entusiasmo dos sócios (*O Bussaco*, Ano IV, Nº 151, de 1/5/1910).

²³ Sobre o Clube de Luso pode consultar-se, por exemplo, a *Bairrada Ilustrada*, Ano II, Nº 60, de 5/8/1911. Sobre o Clube Recreativo pode ver-se, por exemplo, *O Campeão Regional*, Ano III, Nº 107, de 27/12/1917.

²⁴ *Bussaco-Luso*, Ano I, Nº 4, de 3/7/1911 e Ano I, Nº 8, de 3/9/1911.

província, durante largas décadas do século XX, em torno de associações humanitárias, corporações de bombeiros, sedes de filarmónicas, etc.

O incentivo a uma frequência popular seria aqui particularmente evidente embora também existissem, neste quadro, realizações dirigidas ao convívio das elites locais. Na época em que nos centramos, a Associação de Bombeiros Voluntários do Luso foi, por exemplo, palco de animados bailes nos anos de 1915 e de 1916, com uma assistência “formada pelas pessoas mais gradas” da localidade, reunindo “as famílias mais distintas”²⁵.

A realização de bailes reflectiria, também, como se compreende, uma progressiva divulgação de modelos, sendo, aliás, a música não só um instrumento de animação, mas uma óbvia manifestação cultural que teria ao longo do século um importante significado no contexto de uma generalização de gostos e padrões de referência. Os locais utilizados traduziriam a abertura a um carácter mais público destas realizações, em que avultava o especial empenho dos sectores jovens.

Na passagem de ano de 1916, a “mocidade” da Mealhada realizou um baile “na casa de escola do sexo feminino, que decorreu com brilhantismo, dançando-se com grande entusiasmo até quase às 5 da manhã”²⁶. O aproveitamento das salas de espectáculos locais, para a efectivação de bailes, desenvolveu-se também dentro deste espírito, muitas vezes surgindo estas realizações como importante complemento dos espectáculos de palco, tal como também aconteceria, por vezes, depois de sessões de cinema. Por agora, as condições sociais evoluíam, porém, lentamente, continuando ainda a merecer destaque o nível das pessoas presentes e, mesmo, a concretização de realizações mediante convite²⁷.

O desenvolvimento de uma participação alargada em actividades recreativas que assumiam um novo alcance social, como no caso do teatro e, mais tarde, do cinema, deveria, naturalmente, passar pela difusão de normas de civilidade e de correcção no âmbito de uma convivência desejavelmente harmoniosa. A educação pública era, pois, um desafio que condicionava essa via evolutiva própria do mundo moderno, a qual, em

²⁵ *O Campeão Regional*, Ano I, Nº 12, de 4/1/1916 e Ano I, Nº 13, de 9/1/1916.

²⁶ *A Mealhada*, Ano III, Nº 105, de 9/1/1916.

²⁷ “No próximo domingo, 27, realizar-se-á um esplêndido baile de carnaval em casa do Sr. João de Oliveira Pessoa [...] proprietário da importante e acreditada ‘Casa Popular’ desta vila, sendo conferido um prémio à dama que melhor costume carnavalesco apresentar. O baile é por convites, promete ser grandioso e a ele não faltará a concorrência do costume”. *A Mealhada*, Ano III, Nº 111, de 20/2/1916.

larga medida, passaria pelo próprio significado social das experiências culturais e recreativas que se proporcionavam e pela implantação das representações associadas.

Num âmbito mais global, havia, naturalmente, realidades de fundo em evolução que podiam suportar e favorecer essa progressão relativa ao lazer e ao divertimento público. A partir de 1910, o contexto político e ideológico favoreceu, nomeadamente, o desenvolvimento de uma perspectiva de participação cívica mais mobilizadora do conjunto do tecido social.

O Carnaval constituía um momento do ano particularmente propício a um questionar dos comportamentos e a uma intervenção reorientadora de práticas, sendo certo que os bailes despertavam, então, uma participação especialmente entusiástica. Havia aqui uma tradição popular que se procurava desenvolver, num contexto social e cultural mais evoluído. Tratava-se de uma importante ocasião para um folgar colectivo, que apelava muito em particular ao sacudir da rotina e ao alegre extravasar de manifestações, notoriamente mais livres e irreverentes.

Não se ignorava que a transgressão temporária de normas e o desafiar de uma ordem estabelecida poderiam abrir caminho ao desrespeito agressivo e ao mau gosto em geral, pelo que, também aqui, uma vivência mais estruturada e participada envolvia um sentido de correcta convivência e civilidade, inerente, afinal, a um assumir responsável da liberdade. Lembramos, nesse sentido, as críticas que se expressavam na imprensa regional relativamente a alguns excessos, sublinhando as perspectivas de progresso inerentes a essas notas.

A *Defesa de Luso* noticiava, por exemplo, em 1915: “Já há muito que o Carnaval não é tão limpamente festejado neste concelho”²⁸. Depois de destacar a grande animação dos bailes realizados na Mealhada e na Pampilhosa, conclui sobre a realidade do Luso, onde não tinha havido realizações similares: “Enfim, ‘poucos pós’, pouca porcária, e isso já é muito. Parece que o Carnaval se vai civilizando, e ainda bem”. Dois anos antes, um outro periódico local publicara um artigo particularmente contundente, mas bastante esclarecedor:

“Para o Carnaval não basta uma transformação de política, é preciso uma transformação de costumes e sobretudo de civilização! É preciso ensinar a ler e escrever, é preciso educar, civilizar, para fazer desaparecer dos usos velhos esse porcalhão, cada vez mais repugnante e mais safado. Nas ruas não se pode passar, porque um garotão logo com farinha vai emporcalhar quem com decência passa. Meninas à janela, de calcanhares rotos e pescoço sujo, têm até o direito de, nessa também suja

²⁸ *Defesa de Luso*, Ano III, Nº 130, de 21/2/1915.

época, se meter, de sujar e vexar quem passa, que pode muito bem não ter outra roupa para vestir. Enfim, um nojo. Farinha, água e mil porcarias se atiram a quem passa. Acabaram com usos e costumes popularíssimos que não faziam mal a ninguém e deixaram ficar essa tradição porca das brincadeiras brutais pelas ruas, que em nome das coisas novas e modernas devia findar”²⁹.

Depositava-se uma particular esperança no espírito de iniciativa dos jovens e na sua atitude de maior abertura ao progresso. São eles que integram em especial as comissões organizadoras dos festejos que se vão realizando. No Carnaval de 1916, *A Mealhada* noticiava: “Um grupo de simpáticos rapazes desta vila tencionam já realizar uma *soirée masquée* no domingo magro. É bom que a mocidade se divirta nestes três dias de pândega e folia”³⁰.

Na falta de uma adequada organização e participação em demonstrações de rua³¹, o entusiasmo projectava-se em especial, como dissemos, em bailes e festas que, nas suas formulações socialmente mais abrangentes, decorriam particularmente em salões e salas de teatro que se adaptavam para o efeito, adquirindo desde cedo o teatro da Pampilhosa um particular destaque, neste tipo de realizações.

O bom sucesso destas iniciativas passava pela feliz combinação de uma forte afluência, de uma viva animação e de um ambiente ordeiro e respeitador, onde todos se pudessem sentir bem. Definiam-se, por vezes, com muita clareza as regras de sã convivência a respeitar, saudando-se, posteriormente, a ausência de qualquer incidente desagradável, numa acção de reforço positivo que fomentava a confiança em futuras realizações, dadas as comprovadas garantias de civilidade.

Lembramos, por exemplo, dois bailes de máscaras organizados na Mealhada, no domingo e na terça-feira de Carnaval, de 1915, em que se anunciava não ser consentida a permanência dentro do salão de pessoas que perturbassem a boa ordem, nem ser permitido o uso de *confetti* misturado ou qualquer brincadeira que ocasionasse estragos³². Mas na mesma localidade, também no Carnaval de 1915, surgia a notícia contrastante de actos de desordem pública, na noite de segunda-feira, na “rua de cima”,

²⁹ *Bussaco*, Ano I, Nº 24, de 5/2/1913.

³⁰ *A Mealhada*, Ano III, Nº 110, de 13/2/1916.

³¹ Na rua, salvo algumas excepções, a rotina por esses anos afigurava-se pouco mobilizadora. Em 1916, comentava-se: “Há muitos anos que os dias de Carnaval se não apresentavam tão convidativos e apesar disso decorreu o mais sensaborão possível. Pouca ou nenhuma diferença faz de qualquer outro dia vulgar”. Cf. *A Mealhada*, Ano III, Nº 114, de 12/3/1916.

³² Cf. *A Mealhada*, Ano II, Nº 68, de 14/2/1915.

“por causa da velha e indecente costumeira dos apupos”, havendo “socos e cacetadas” e um ferido ligeiro³³.

Numa linha precursora dos grandes desfiles carnavalescos, bem preparados, com manifestações de saudável humor satírico e com forte participação da população, registamos a interessante organização, na Mealhada, de um cortejo com vários carros alegóricos, em 1914. Um dos carros fazia propaganda à casa comercial “A Tentadora”, cujo proprietário Jaime Lopes Breda, fora um dos responsáveis pela iniciativa, a par de um funcionário da repartição de finanças do concelho³⁴. Cumpre aqui destacar o dinamismo dos sectores da sociedade que ambos representavam, concretamente, classes médias ligadas ao comércio e aos serviços. O facto não é de menor significado já que, como veremos, a mesma confiança no progresso terá animado Jaime Lopes Dias a tentar a sua sorte como pioneiro na exploração local do espectáculo cinematográfico.

Entre as grandes ocasiões de recreação capazes de motivar a confluência de numeroso público no contexto deste concelho da Mealhada, terá de se referir também o caso curioso das touradas que conheceram então um período de especial desenvolvimento. A sua realização, com foros de grande divertimento público, projectou-se depois da inauguração de uma praça de touros na Mealhada, em 30 de Julho de 1899.

As corridas de touros despertaram, na verdade, grande entusiasmo, atraindo aficionados de uma vasta região, em especial, nas touradas que se realizavam por altura das festas da padroeira Sant’Ana. Além de nomes grandes do toureio nacional, houve espaço para a actuação de amadores e constituiu-se, mesmo, localmente, um grupo de forcados. O declínio desta actividade, que partindo da iniciativa de um grupo de “carolas”, passou depois pela gestão de empresários do sector, ocorreria no período da Grande Guerra e na década de vinte³⁵. Até aí, a continuidade de exploração deixou recordações de boas touradas, com grande luzimento e casas à cunha, ou, simplesmente, de tardes bem passadas, cheias de episódios engraçados³⁶.

Algumas actividades desportivas iriam, também, adquirir maior expressão pública, depois de inicialmente terem sido cultivadas apenas em meios restritos. A

³³ Cf. *A Mealhada*, Ano II, Nº 69, de 21/2/1915.

³⁴ Cf. António Breda Carvalho, *Mealhada: a escrita do tempo*, pp. 189-190.

³⁵ Cf. António Breda Carvalho, *Mealhada: a escrita do tempo*, pp. 177-179.

³⁶ Cf. *A Bairrada*, Ano I, Nº 1, de 30/8/1905 e *Madrugada*, Ano II, Nº 43, de 10/8/1912.

imagem do “sport” adquiria um sentido de modernidade e através da sua divulgação contribuía para a consciência social de um novo tempo. O desporto devia, nessa medida, ser um testemunho de progresso, num outro contexto de valorização do lazer e do divertimento. No verão de 1915, a propósito da notícia da organização de um torneio de tiro aos pombos, comentava-se, assim, por exemplo: “Quem tal diria! A Mealhada a animar-se com jogos desportivos, terra bonita em que a mazombice dominava”³⁷.

As competições desportivas constituiriam, assim, um novo motivo de interesse no contexto de um mundo em evolução, surgindo aqui frequentemente integradas no conjunto das actividades que compunham os festejos locais. Lembramos o caso interessante do ciclismo cujas provas logo se revestiram de uma visibilidade capaz de fomentar o entusiasmo popular.

É certo, porém, que nestes primórdios o número de concorrentes era limitado. Amplas camadas da população apenas se poderiam limitar a acompanhar os eventos, dados os custos que envolviam a prática da modalidade, quando as bicicletas em geral ainda não constituíam um veículo largamente acessível.

Em 1909, quando da fundação do Clube Recreativo Mealhadense e na sequência da sessão inaugural, a 1 de Maio, no Teatro da Mealhada, realizaram-se, no dia seguinte, várias actividades em benefício da nova agremiação. Incluíram uma quermesse, corrida de bicicletas e teatro à noite³⁸.

Os festejos de Santa Marinha, realizados na Pampilhosa, em 1915, mostram-nos também uma curiosa inserção no conjunto dos festejos tradicionais. O programa incluía “a procissão, fogo à moda do Minho e corridas de bicicletas”. Desfilou o “tradicional Zé Pereira” e não faltou a inevitável animação musical, neste caso, com “a Filarmónica 10 de Agosto da Figueira da Foz que, como sempre agradou, e a Tuna da Pampilhosa”³⁹.

A imagem do ciclismo implantava-se, aliás, promovida por realizações de alcance mais vasto, com a efectivação de concentrações e de competições percorrendo maiores distâncias. A imprensa noticiava estes eventos, como no caso da prova de 4 de Outubro de 1908, com a ida do Luso até Águeda e o regresso⁴⁰, num total de 50 quilómetros, em que se seguia já respeitosamente o regulamento da União Velocipédica

³⁷ *A Mealhada*, Ano II, Nº 91, de 8/8/1915.

³⁸ *O Bussaco*, Ano III, Nº 100, de 9/5/1909.

³⁹ *A Mealhada*, Ano II, Nº 91, de 8/8/1915.

⁴⁰ *A Bairrada*, Ano IV, Nº 144, de 20/10/1908.

Portuguesa. Poucos anos depois, a *Bairrada Ilustrada*, divulgava a organização de uma “grande parada ciclista em Coimbra”, para a qual se encontravam abertas inscrições, não só naquela cidade, mas “em diferentes terras do país”⁴¹.

Por sua vez, a divulgação do futebol conduziria, como se sabe, a um futuro de particular relevância, mas, por enquanto, as vivências dos pequenos meios não passavam das primeiras experiências de entusiastas locais. Só na década de vinte reconhecemos a fundação de clubes desportivos com maior consistência, em termos do apoio obtido e da continuidade do projecto. De qualquer forma, é visível desde cedo o dinamismo de grupos de jovens com um particular apelo mobilizador.

Na sede de concelho constituiu-se nomeadamente, em 1916, o Sport Club Mealhadense, podendo ler-se na imprensa da época: “É com muito prazer que damos a notícia da formação dum grupo desportivo nesta vila, sendo de louvar a rapaziada mealhadense que para isso trabalhou dedicadamente. Foram já feitas várias aquisições de apetrechos para o football, e arrendado um espaçoso terreno, junto da estação do caminho-de-ferro, para ali ser devidamente instalado o campo de football”⁴². Apelava-se então à colaboração de todos, a bem de um progresso do desporto ainda localmente “desconhecido”, e antevia-se já a realização de jogos com clubes de Coimbra e Cantanhede.

Os exemplos a nível regional tinham, pois, o seu peso nesta fase de expansão inicial de uma modalidade desportiva particularmente mobilizadora de uma vivência colectiva, não só enquanto desporto de grupo, mas também como factor de convívio, de prática associativa e de convergência de interesses. Como dissemos, no início da década de vinte estariam já reunidas as condições para uma outra etapa de afirmação. Citamos, também, uma publicação da época: “Há tempos a esta parte, o football tem-se desenvolvido muito em Portugal. Rara é a cidade, vila ou aldeia, onde se não jogue. Até já os garotos fazendo bolas de farrapos querem mostrar as suas competências de ‘footballers’”⁴³.

Diferentemente, por exemplo, do ténis, que andava então mais ligado a uma imagem do desporto associada às elites, davam-se, portanto, passos no âmbito de outras

⁴¹ *Bairrada Ilustrada*, Ano II, N° 41, de 25/1/1911.

⁴² *A Mealhada*, Ano III, N° 119, de 23/4/1916.

⁴³ *Bairrada Elegante*, Ano VI, N° 103, de 15/7/1921.

modalidades que apontavam para uma evolução da dimensão social do desporto, designadamente, enquanto actividade de lazer e espectáculo público.

Destacamos aqui, em geral, o esforço associativo de pessoas desejosas de criar localmente novas condições de progresso e bem-estar, envolvendo o desenvolvimento de diferentes oportunidades de convívio e divertimento, no quadro civilizado de um novo século. Essa actividade, integrando, como sabemos, a vertente recreativa e cultural, foi especialmente significativa no âmbito da constituição de agremiações e da organização de pequenos grupos, ligados à música, à dança e ao teatro. Já referimos o florescimento de tunas e filarmónicas, mas importa salientar, ainda, o desenvolvimento do teatro amador.

O teatro, escola de civilização

Muito do que se conhece sobre a realidade teatral portuguesa circunscreve-se aos grandes centros urbanos, escasseando os estudos relativos à expansão do teatro por terras de província. Como dissemos, a construção de múltiplas salas de espectáculos, em especial, para finais do século XIX e em inícios do século XX, documenta, no entanto, bem essa expansão. Importa, sem dúvida, conhecer melhor os seus contornos, tendo em conta que a estas salas corresponderam determinados contextos de utilização e realizações concretas, com um efectivo significado enquanto manifestações culturais e formas de intervenção social.

Destacamos a influência de uma cultura urbana que, mercê de novas condições sócio-culturais e de novos meios de divulgação da informação, estreitou cada vez mais os laços relativamente às terras de província, no espaço nacional. Os modelos da capital constituiriam em especial uma referência bem presente, com a divulgação de gostos e hábitos, a notícia do sucesso concreto de peças e espectáculos ou ainda a notoriedade de companhias e artistas. Os textos das peças representadas pelos amadores de província eram em geral editados nos grandes centros e vendidos, destinando-se à venda para todo o país. As lojas de adereços eram também próprias das grandes cidades, abastecendo-se nelas os grupos dramáticos de província. Mas, a tudo isso, há que somar a efectiva realização sistemática de *tournées* por parte de companhias profissionais que chegavam aos mais diversos lugares do país, contratando a actuação nas respectivas salas.

Essa presença exercia uma evidente influência cultural, estimulando o gosto do público pela arte cénica e a actividade local de grupos de amadores. Por sua vez, estes empenhados cultores da arte de Talma conseguiam criar momentos de grande sucesso e de intensa vivência comunitária, preenchendo um importante espaço no quadro já descrito de falta de oferta local de alternativas de convívio e lazer, perante uma sociedade em evolução. Nessa perspectiva, é importante notar a forte proximidade criada relativamente a um meio. Sem objectivos de lucro pessoal, podia reconhecer-se uma saudável aglutinação de contributos que não raras vezes, para lá dos intuitos culturais e recreativos, perfilhava claramente objectivos de beneficência e intervenção filantrópica. A própria composição concreta dos grupos dramáticos testemunhava uma

colaboração socialmente diversificada, dentro de um quadro de respeitabilidade e civismo.

É essa realidade que vemos ilustrada no concelho da Mealhada, em inícios do século, altura em que localmente se ergueram verdadeiras casas de espectáculo⁴⁴. Sem nos centrarmos, por enquanto, no caso da Pampilhosa, podemos lembrar a actividade teatral então reconhecível nas salas da Mealhada e do Luso, como sabemos, todas com uma data de fundação próxima. Destacamos, pois, alguns exemplos.

No Teatro de Luso realizou-se, no dia 25 de Abril de 1907, um espectáculo em benefício da Sociedade Filarmónica Lusitana. Um grupo de amadores levou à cena duas pequenas peças: *Coração e estômago* e *Por causa de um algarismo*⁴⁵. Poucos dias depois, a 12 de Maio de 1907, actuou um grupo dramático do Porto, “Os Modestos”, dirigido por um actor do Teatro Carlos Alberto, que aqui trouxe um drama em um acto, *Milagre da Virgem*, uma comédia em três actos, *Chegada do Marquês*, monólogos e canções⁴⁶. No dia 7 de Julho verificou-se a actuação de “uma excelente troupe de Coimbra”, constando o programa de três comédias de um acto cada, *Uma anedota*, *O Tio Torquato* e *As duas gatas*, e um interessante acto de Folies Bergères⁴⁷. Esta actuação foi muito aplaudida e o grupo voltou ao Luso para dar mais duas récitas, a 3 e 4 de Agosto do mesmo ano⁴⁸.

Podemos notar desde já que, apesar do alcance normalmente temporário das iniciativas, a actividade de amadores locais se nos apresenta, no seu conjunto, com uma importante linha de continuidade. Tal como, na verdade, reconhecemos nesta região, por entre a incerteza de realizações algo pontuais, habitualmente fruto de entusiasmos e de associações muito circunstanciais, irá impor-se, em geral, uma acumulação de experiências e um enraizamento do gosto pelo teatro. Num quadro evolutivo mais geral,

⁴⁴ Dado o âmbito do nosso trabalho, não procurámos, naturalmente, pesquisar as raízes de uma actividade anterior. Não esquecemos, contudo, que, a nível nacional, a expansão do teatro amador por terras de província se verificou a partir de meados do século XIX e que a edificação de teatros se desenvolveu claramente no último terço do século, como atestam os exemplos referidos nesta região. No conjunto do país, em 1866, existiam já 67 casas de espectáculos legalmente consideradas como “teatros públicos”, mas só entre aquele ano e 1890, construíram-se perto de seis dezenas de edifícios. Cf. José Mattoso (dir.), *História de Portugal*. S.l., Círculo de Leitores, 1993. Vol. V [“O Liberalismo”], p. 532.

⁴⁵ *O Bussaco*, Ano II, Nº 68, de 28/4/1907.

⁴⁶ *O Bussaco*, Ano II, Nº 70, de 12/5/1907.

⁴⁷ *O Bussaco*, Ano II, Nº 78, de 7/7/1907.

⁴⁸ *O Bussaco*, Ano II, Nº 82, de 4/8/1907.

este processo traduziu-se numa divulgação a estratos sociais mais amplos, com uma participação que aproximou pessoas de diferentes camadas sociais, pertencentes a também diferentes grupos etários, com desigual perfil cultural e experiência cénica⁴⁹.

A 10 de Novembro de 1912, realizou-se no Luso a primeira récita de um grupo dramático de amadores, constituído pouco tempo antes. O programa constou de um drama e de uma comédia original, da autoria de um dos sócios do grupo, aliás, também um jovem, referido então como “um rapaz trabalhador e com boa vontade”⁵⁰. Ainda no mesmo mês, o designado Grupo Dramático Recreativo daria um segundo espectáculo e, no domingo, dia 8 de Dezembro, um terceiro, encerrando uma sequência que obviamente testemunhou a boa receptividade do público, apesar de se reconhecer o amatorismo e a inexperiência da maior parte dos intervenientes. Afinal, o mais importante era que não desanimassem, podendo, assim, continuar a proporcionar entretenimento à comunidade local, nas “longas e aborrecidas noites de inverno”⁵¹.

Assim se pensava, pois, num tempo em que, como temos vindo a notar, se afirmava a consciência da falta de alternativas civilizadas de recreação. O alargamento das camadas sociais com razoáveis condições de vida e suficiente nível de formação permitia o aprofundamento deste tipo de interesses, quando mais decididamente se divulgavam os modelos urbanos, no quadro das perspectivas de progresso com que se abria o novo século.

No Luso, o Grupo Dramático Recreativo deu ainda espectáculo no domingo de Carnaval de 1913. Apresentaram então duas comédias que terão indiciado progressos,

⁴⁹ É interessante notar como, frequentemente, as elites locais não apenas se envolvem, de forma mais ou menos decisiva, na iniciativa de construção de salas de espectáculo, mas participam na formação de grupos amadores, associando-se a outros elementos mais instruídos da comunidade. Ter-se-á, pois, verificado uma progressiva difusão do gosto pela actividade cénica, com um correspondente alargamento da participação, constituindo o teatro amador, na fase estudada, um notável factor de convergência social, em torno de uma actividade recreativa de reconhecido valor cultural e cívico. Chegaríamos também à constituição de grupos cénicos marcadamente populares, tanto em meios de aldeia, como em agremiações urbanas de bairro, numa actividade que vemos, nomeadamente, parodiada no cinema português das décadas de trinta e quarenta. Quanto à referida fase de difusão inicial por terras de província, lembramos, fora da região considerada, o exemplo do Teatro Lousanense, inaugurado em 1863 precisamente com o *Frei Luís de Sousa* de Almeida Garrett, representado por amadores pertencentes às principais famílias. Cf. Dinis Manuel Alves, *Do Teatro Club ao Cine Teatro da Lousã (1933-1947)*. Lousã, Câmara Municipal da Lousã, 1997, p. 15. Mais tarde, a 24 de Maio de 1914, actuaria também, por exemplo, no mesmo teatro da Lousã, um grupo de amadores de Poiães, referido na imprensa da época como “composto, na sua essência, da elite daquela terra”. Estes elementos, “não se importando com preconceitos pueris”, teriam tratado de se reunir “a fim de, fazendo arte, quer musical, quer dramática, se divertirem e proporcionarem noites agradáveis aos seus conterrâneos”. Cf. *Idem*, p. 207.

⁵⁰ *Defesa de Luso*, Ano I, Nº 30, de 10/11/1912.

⁵¹ *Defesa de Luso*, Ano I, Nº 33, de 1/12/1912.

“sendo mais do que regularmente interpretadas”⁵². A vida deste agrupamento não terá sido longa e poucos anos depois, no início de 1916, já era com expectativa que se falava da formação de um novo grupo cénico que permitisse aos locais “passar umas noites alegres e divertidas”⁵³. Interessa aqui notar como era então já salientada a experiência anterior de alguns dos intervenientes, lembrando-se um passado local, em que, como frequentemente terá acontecido, os primórdios do teatro amador passaram por realizações improvisadas de amadores, antecedendo a fundação das primeiras salas de espectáculos. Neste caso, recordava-se uma revista, representada nos baixos da casa do Conde da Graciosa, cuja lembrança perdurava “nítida e impagável”⁵⁴.

Comparando com o exemplo do Luso, o Teatro da Mealhada, erguido também na primeira década do século, teve uma vida mais longa, ao serviço da recreação e do progresso cultural local. Significativamente, no caso do Luso, viria a surgir uma nova casa de espectáculos logo nos anos vinte, tendo sido a primeira construção, entretanto, adaptada a outros fins⁵⁵. Aliás, nas duas primeiras décadas do século promoveram-se no Luso espectáculos de teatro, e, como veremos também, de cinema, noutros espaços que, embora mais improvisados, poderão ter concorrido com aquela primeira sala de espectáculos, prejudicando o seu quadro de viabilidade. É o caso da utilização do “Grande Salão”, na rua Dr. Francisco A. Diniz, ou ainda dos espectáculos de teatro na Associação dos Bombeiros Voluntários do Luso. Neste local, já referido a propósito da realização de bailes, actuou, por exemplo, nos dias 4 e 5 de Dezembro de 1915, a Troupe Rodrigues que deu a apreciar “as mais agradáveis produções do seu vasto repertório”⁵⁶. Pouco depois, no dia 6 de Janeiro de 1916, também a Troupe Monteiro deu uma récita na mesma Associação, motivando “grande enchente”⁵⁷. Interessa, ainda, ponderar como, no Luso, existiam alternativas de lazer que continuavam a mobilizar as elites, em ambientes restritos, no seguimento de uma dinâmica termal, obviamente,

⁵² *Defesa de Luso*, Ano I, Nº 42, de 9/2/1913.

⁵³ *A Mealhada*, Ano III, Nº 106, de 16/1/1916.

⁵⁴ *O Campeão Regional*, Ano I, Nº 19, de 20/2/1916.

⁵⁵ De acordo com os testemunhos orais recolhidos, o edifício do referido teatro, erguido pelo senhor Abel Pimenta, veio a ser adaptado para alojamento de aquistas das termas, estando hoje ali instalada a Pensão Choupal. Voltaremos a falar destas instalações uma vez que também aqui se realizaram espectáculos cinematográficos nos primórdios da sua difusão a nível regional.

⁵⁶ *O Campeão Regional*, Ano I, Nº 9, de 12/12/1915.

⁵⁷ *O Campeão Regional*, Ano I, Nº 13, de 9/1/1916.

muito própria. Pensamos, designadamente, nos saraus e concertos que se realizavam no casino ou no convívio em torno da moderna prática desportiva, como no caso do ténis.

O Teatro da Mealhada espelharia, pois, uma actividade mais continuada como pequena sala de província, com a responsabilidade acrescida de se situar na sede do concelho. Foi aqui bem visível a combinação de espectáculos de amadores locais, de amadores da região e de profissionais em *tournee*. O nível artístico destes poderia variar bastante, numa época em que nos pequenos meios o desejo de recreação permitia acolher por vezes artistas pouco acima do nível de saltimbancos. Até na Ventosa, uma aldeia rural do concelho, onde não existia nenhum verdadeiro teatro, há notícia da actuação de “comediantes”⁵⁸.

É claro que, no caso da Mealhada, era legítimo um outro tipo de expectativas. Mas, embora pudesse haver alguma selecção, relativamente ao que se admitia como digno de um verdadeiro teatro, na prática, a irregularidade seria um facto, decorrendo o perfil dos espectáculos e o seu nível de qualidade, da própria diversidade das ofertas que iam surgindo. Como se sabe, por terras de província, a possibilidade de actuação de companhias ou de simples artistas em digressão, decorria de um ajuste prévio quanto ao aluguer do teatro, usualmente, estipulando o pagamento de uma percentagem da receita.

O exemplo de outras localidades permite comprovar estas realidades, por via do estabelecimento de paralelos. O Teatro da Lousã era cedido, por exemplo, em 1909, mediante o acordo da entrega de 10% da receita e o pagamento da despesa referente à iluminação da sala. Mas, exceptuando alguma companhia mais importante, a realidade habitual, registada num jornal local, era a passagem ocasional de grupos, quase sempre, compostos por pessoas que ganhavam “de dia para comer à noite ou vice-versa”⁵⁹. No concelho da Mealhada, as condições decorrentes da localização e o dinamismo eventualmente gerado, em torno das suas salas de espectáculos, facilitariam, então, como se compreende, a atracção de boas companhias dos nossos principais centros urbanos.

A sequência de eventos que podemos identificar para as duas primeiras décadas do século, no Teatro da Mealhada, desenha-nos um perfil claro do que seria, então, o funcionamento característico de um pequeno teatro de província. Os espectáculos de

⁵⁸ Em 1913, a imprensa regional noticiava o caso do desaparecimento e eventual rapto de “uma mulata de 15 anos, filha de uns comediantes que ali davam espectáculos”. *Bussaco*, Ano II, Nº 40, de 15/7/1913.

⁵⁹ *Comércio da Lousã*, Nº 21, de 2/9/1909. Citado por Dinis Manuel Alves, *Do Teatro Club ao Cine Teatro da Lousã (1933-1947)*, p. 206.

teatro constituíam obviamente a actividade central, embora num quadro de polivalência quanto à utilização deste tipo de estruturas, como melhor veremos relativamente ao TGIR da Pampilhosa, sendo certo que o reconhecimento da actividade concreta noutras salas de espectáculos da região se reveste, naturalmente, de grande interesse para uma melhor compreensão da representatividade do próprio caso da Pampilhosa.

A já referida inauguração do Clube Recreativo Mealhadense, a 1 de Maio de 1909, foi ocasião para uma sessão pública no Teatro da Mealhada na qual, para lá das palavras de circunstância do presidente da direcção da nova agremiação, que enalteceu os seus objectivos, houve também ocasião para ouvir “uma interessante conferência”, proferida por um “laureado académico”⁶⁰. Também já citámos, em particular, a ocorrência de bailes, mas a actividade fundamental numa sala com estas características era obviamente a realização de espectáculos de palco, com destaque para a arte dramática, como a designação de “teatro” claramente indicava. Os espectáculos de teatro, para lá de serem os mais frequentes, revestiam-se de um prestígio muito peculiar, com uma dimensão cultural e artística que ultrapassava bem a perspectiva do simples divertimento. Essa realidade não nos pode, porém, fazer esquecer os contornos de uma utilização mais vasta, cuja abrangência potenciou a importância histórica de um espaço, na sua estreita relação com uma comunidade.

As próprias homenagens ou celebrações, envolvendo pessoas e instituições locais, podiam passar pelas casas de espectáculos de província, tal como, também, as manifestações com mais directo sentido político e ideológico. No Teatro da Mealhada, realizou-se, por exemplo, no dia 20 de Maio de 1914 “um lauto banquete” em honra de um benemérito do concelho, Augusto Cerveira de Melo, sendo o teatro, nesta ocasião, “caprichosamente ornamentado”⁶¹. Findo o banquete, abriu-se uma subscrição entre os assistentes para a efectivação de melhoramentos no teatro, reunindo-se mais de 300\$000 réis.

No plano da vida política, também por esse tempo, já na vigência da Primeira República, aqui se realizaram actividades ligadas a várias formações partidárias. No dia 25 de Março de 1913, teve lugar, por exemplo, “uma importante reunião de evolucionistas”, com o fim expresso de nomearem o seu delegado ao primeiro congresso do Partido Republicano Evolucionista e de elegerem a comissão organizadora

⁶⁰ *O Bussaco*, Ano III, N° 100, de 9/5/1909.

⁶¹ *Bussaco*, Ano II, N° 70, de 29/5/1914.

do partido neste concelho. Foi na ocasião redigido o seguinte telegrama, enviado ao Dr. António José de Almeida, “ilustre presidente” do mesmo partido: “Evolucionistas concelho Mealhada, reunidos para eleição, delegado congresso, saúdam V. Ex. ^a, comissão dirigente e partido”⁶².

Reflectindo o dinamismo da vida democrática e, naturalmente, as divisões, entretanto, verificadas no campo republicano, foi convocada, em Julho do mesmo ano, uma outra reunião significativa, tal como se podia ler nos jornais da época: “Com o fim de organizar o Partido Republicano Democrático neste concelho [...] vêm os abaixo assinados convidar todos os cidadãos deste concelho e que sigam a orientação do mesmo Partido, a comparecerem no Teatro da Mealhada no dia 20 do corrente pelas 14 horas”⁶³.

As diferentes realizações, possíveis num pequeno teatro de província, desenhavam, portanto, um novo panorama de ocasiões de encontro da comunidade local, motivando uma importante convergência, numa afluência representativa. Não será demais frisar, aliás, como o que acontecia nas salas de espectáculos que temos vindo a considerar, no concelho da Mealhada, não diferiria muito da realidade vivida em muitos outros meios de província. Citamos, por exemplo, a expectativa causada, na vizinha Anadia, pelo anúncio de dois espectáculos no teatro local, a 26 e 27 de Junho de 1912. Neste caso, tratava-se de “saraus musicais” com a actuação de “dois exímios professores [...], reputados como os primeiros executantes, respectivamente de guitarra e viola”. Constituíam, também aqui, uma ocasião reconhecidamente especial, que, na perspectiva dos sectores sociais mais informados, vinha romper o marasmo de uma rotina cada vez mais intolerável, na sua falta de oferta de momentos de convívio e divertimento. Esperavam-se, pois, como abertamente se escrevia: “duas noites bem passadas, caso raro cá pelo sítio”⁶⁴.

No contexto de um também novo apelo à responsabilização cívica, as realizações e demonstrações culturais eram, muito frequentemente, associadas a causas do interesse comum. No caso do teatro amador, seriam normais, como se sabe, as manifestações de generosidade e de abnegação por parte dos dinamizadores e de todos os participantes. Conjugava-se, assim, o gosto pelo convívio e a consciência do valor de

⁶² *Defesa de Luso*, Ano I, Nº 50, de 6/4/1913.

⁶³ *Defesa de Luso*, Ano II, Nº 64, de 17/7/1913.

⁶⁴ *Defesa de Luso*, Ano I, Nº 10, de 23/6/1912.

uma actividade cultural, com um sentido mais imediato de serviço à comunidade, por via da angariação de fundos com intuitos filantrópicos. O espectáculo de beneficência facultava, nomeadamente, um fundamento válido que permitia conciliar o pagamento de entradas com o efectivo desinteresse dos seus promotores. Tratando-se, na realidade, de espectáculos que precisavam de se auto-financiar, o pagamento dos respectivos encargos seria, habitualmente, o primeiro destino da receita, aplicando-se depois as verbas ainda disponíveis na prometida acção de beneficência, pelo que se reuniam, também, assim, as condições necessárias para a manutenção de uma actividade.

A comunidade local revia-se com particular prazer no espectáculo de amadores, participando numa vivência do que era seu, por via de uma expressão em palco, potencialmente nobre. Compreendem-se as palavras de simpatia na imprensa local, mesmo nos casos em que parecem temperar a realidade de actuações modestas. O incentivo era, obviamente, bem-vindo, como reconhecemos a propósito de um espectáculo na Mealhada, em Abril de 1909: “Os nossos parabéns ao arrojado grupo e que não esmoreçam”⁶⁵.

No domingo, dia 1 de Maio de 1910, integrado no conjunto dos festejos promovidos pelo Clube Recreativo Mealhadense, realizou-se, também no teatro local, um sarau dramático. Benevolmente considerado como “muito regularzinho”, motivou comentários bem ilustrativos da inserção num pequeno meio: “Havia lá umas vozezinhas fracas, mas em compensação tínhamos o Augusto e a Piedadezinha que nos encheram as medidas. Na comédia ‘Os Dois Teimosos’, o Joãozinho da ‘Mercearia Popular’ devia ter dado aquelas risadas com gosto, com mais um bocado de mestria. De resto não andou mal. E o seu companheiro mostrou até ter habilidade para aquilo... A orquestra, boazinha, não se pode dizer o contrário. Recitaram-se vários monólogos. Uns regularmente, outros (não se pode agradar a todos), assim... assim...”⁶⁶.

No ano seguinte, organizou-se um novo grupo de amadores, o Grupo Dramático Mealhadense, que apresentou no teatro local um espectáculo no dia 14 de Maio, com o drama *O Mártir e o Bandido*, o monólogo *O Condecorado* e a comédia *Amor por Anexins*⁶⁷. Interessa-nos reter, deste exemplo, a composição de um programa marcado pela diversidade e pela complementaridade das partes, bem como a vitalidade

⁶⁵ *A Bairrada*, Ano IV, Nº 162, de 20/4/1909.

⁶⁶ *Bairrada Ilustrada*, Ano I, Nº 17, de 15/5/1910.

⁶⁷ *Madrugada*, Ano I, Nº 5, de 20/5/1911.

de uma sensibilidade apreciadora de manifestações pesadamente dramáticas ou mesmo de sabor melodramático.

A 11 de Junho, o mesmo grupo voltou ao palco do Teatro da Mealhada para representar desta feita um programa particularmente influenciado pela actualidade política e com o particular interesse de incluir textos de criação local. Representou-se, concretamente, a comédia *A Lei do Divórcio*, o drama *O Inválido*, um acto de folies-bergères, a comédia *O Toureiro e a Beata* e o drama *A Caminho da Vitória, ou Avante pela República*, sendo este drama um texto original de um local, Adelino Cerveira, que se baseou de facto em episódios revolucionários⁶⁸.

Entretanto, a dinâmica das iniciativas culturais no meio local, sofreria com um outro factor próprio da evolução dos tempos, já que só um efectivo desenvolvimento regional poderia prender os jovens desejosos de agarrar novas oportunidades pessoais e profissionais. É conhecida a dinâmica da emigração vinda do século XIX. No novo século, cresceria o interesse pela África de colonização portuguesa e principalmente seria bem sensível o poder de atracção dos grandes centros urbanos, com destaque para a capital. Um jornal local lamentava, em 1914: “Do nosso burgo, pobre de figuras, tem emigrado tanta gente que é um êxodo. Não pode ser”. Mas, implicitamente, reconhecia-se o fascínio de uma imagem: “Aquilo por Lisboa é uma pândega, e nós a gemer saudades”⁶⁹.

No sentido inverso, a vinda de companhias em *tournée*, frequente por esse tempo, trazia, de algum modo, a realidade dos grandes centros de Lisboa e do Porto às terras de província. No caso da Mealhada, pode considerar-se como favorável o facto desta vila ser servida pelo caminho-de-ferro da Linha do Norte, mas a verdade é que, como ficou dito, o teatro local demorou a ser completado, no seu equipamento interior, e só a partir de 1915 ficaria em condições de mais perfeitamente acolher os espectáculos das companhias profissionais. Dados os limitados recursos disponíveis, foi necessário abrir uma subscrição pública e, como também aconteceu em casos similares, acabou por destacar-se o contributo de algumas individualidades locais e de instituições mais significativas, devendo-se aqui referir a Misericórdia da Mealhada a quem pertencia, já então, o pequeno teatro⁷⁰. Tudo isso ficou bem documentado na imprensa da época,

⁶⁸ *Madrugada*, Ano I, Nº 8, de 20/6/1911.

⁶⁹ *A Mealhada*, Ano II, Nº 58, de 6/12/1914.

⁷⁰ *A Mealhada*, Ano II, Nº 83, de 30/5/1915.

onde inclusivamente foi publicada uma “Relação das despesas feitas com mobiliário, cenário, pano de boca e canalização de gás acetileno”⁷¹.

Em 1915, realizaram-se vários espectáculos, tendo actuado com grande sucesso a Companhia Dramática, dirigida por Alfredo Campos. A sua estreia, na Mealhada, ocorreu no dia 26 de Agosto, e, embora sem podermos precisar a data dos espectáculos seguintes, sabemos que estes tiveram lugar, regressando a companhia a esta vila, ainda antes do final do ano. Além do actor Alfredo Campos, subiram ao palco Marques da Silva, José e Carlos Dubini, João d’Aguiar, Maria Pinto e Alice Campos, entre outros, pelo que o público local podia agora aplaudir a actuação de verdadeiros profissionais. Com um repertório rico, puseram em cena, vários dramas e comédias, nomeadamente, *A Mãe dos Escravos*, baseada no romance *A Cabana do Pai Tomás*, *A Casa de Babel*, *A Morgadinha de Val Flor*, *O Santo António*, *A Filha do Saltimbanco*, *Distracções dum Criado*, *O Leão dos Mares*, *O Diabo atrás da Porta*, *O Condenado* e vários monólogos que muito agradaram. Nos intervalos, ouviu-se, por exemplo, a interpretação de fados, variações à guitarra ou, ainda, trechos de música executados por um sexteto. O público encheu o teatro e os artistas receberam calorosos aplausos. Estreitando os laços com um meio que tão bem a recebeu, a companhia ofereceu o benefício de um dos espectáculos para apoiar “a compra de material escolar para os alunos pobres”⁷².

Também de fora chegavam grupos de amadores, mas, neste caso, provenientes, habitualmente, de localidades de uma região envolvente, mais ou menos alargada. Em Março de 1916, realizou-se, por exemplo, numa noite de domingo, uma récita promovida por um grupo de alunas e alunos do Liceu de Aveiro⁷³. No dia 30 de Abril do mesmo ano, foi posta em palco uma récita em benefício da música dos Bombeiros locais, com a participação de um grupo de distintos amadores da Academia de Coimbra⁷⁴.

Em 1917, reconhecemos novamente a actuação de artistas profissionais, concretamente, integrados em companhias que, como sabemos, faziam, em especial, no verão, a sua digressão por terras de província. Nos dias 3 e 4 de Julho, a Troupe Guignol, do Teatro República de Lisboa, realizou dois “esplêndidos” espectáculos que

⁷¹ *A Mealhada*, Ano II, Nº 104, de 26/12/1915.

⁷² *A Mealhada*, Ano II, Nº 101, de 5/12/1915.

⁷³ *A Mealhada*, Ano III, Nº 115, de 26/3/1916.

⁷⁴ *A Mealhada*, Ano III, Nº 120, de 30/4/1916.

“agradaram bastante”⁷⁵. Pouco depois, temos notícia de mais duas récitas, apresentadas pela Companhia Dramática Portuguesa, que “decorreram com certa animação”⁷⁶, sendo uma delas em benefício do hospital da vila, carente de recursos e também propriedade da Misericórdia local. A 1 e 2 de Setembro seria a vez de vir ao Teatro da Mealhada a *tournee* do actor Carlos d’ Oliveira, com as “distintas actrizes” Lucinda Simões e Emília d’ Oliveira⁷⁷.

Agravando-se as condições de vida, no contexto da Primeira Grande Guerra, não é de estranhar a particular promoção de espectáculos de beneficência. Por esses anos, realizou-se, nomeadamente, com grande adesão da sociedade local, um sarau na noite de sábado, dia 23 de Fevereiro de 1918, “em benefício dos pobres da Mealhada”, no qual generosamente actuou um grupo de estudantes da Universidade de Coimbra. Destacaram-se, então, os fados cantados por António Menano, acompanhados à guitarra por Alberto Menano, mas também se ouviram guitarradas e solos de violino, representou-se uma pequena peça, em um acto, e recitaram-se versos⁷⁸.

Estes exemplos não deixariam de influenciar os amadores locais e em especial a mocidade mais instruída. Depois de uma récita em benefício do hospital, a 28 de Dezembro de 1919, que “decorreu bem e teve enorme enchente”⁷⁹, temos ainda conhecimento, já no início de 1920, de mais dois espectáculos com o mesmo fim, sendo a maior parte dos intervenientes estudantes do colégio da Mealhada, ensaiados pelo Major António d’Azevedo Pinho⁸⁰. A preocupação com as graves necessidades do hospital explica a persistência de espectáculos em seu favor⁸¹, mas, nesse quadro, compreende-se também como, a prazo, as prioridades da Misericórdia da Mealhada não apontariam tanto no sentido de privilegiar as obras de melhoramento ou mesmo de manutenção do teatro, ditando assim de algum modo o seu declínio.

⁷⁵ *Bairrada Elegante*, Ano II, Nº 17, de 11/7/1917.

⁷⁶ *Os Factos*, Ano I, Nº 23, de 5/8/1917.

⁷⁷ *Bairrada Elegante*, Ano II, Nº 20, de 25/8/1917.

⁷⁸ *Bairrada Elegante*, Ano III, Nº 32, de 21/2/1918 e *A Mocidade Académica*, Ano III, Nº 13, de 7/3/1918.

⁷⁹ *Bairrada Elegante*, Ano V, Nº 75, de 15/1/1920.

⁸⁰ *A Mocidade Académica*, Ano IV, Nº 20, de 24/2/1920.

⁸¹ *Bairrada Elegante*, Ano VII, Nº 119, de 15/4/1922.

Afinal, estava em causa o próprio perfil da entidade detentora desta casa de espectáculos e o sentido com que havia sido investida como sua proprietária, devendo a mesma proporcionar verbas de apoio à obra de assistência da Santa Casa, mais do que suportar uma actividade lucrativa, numa lógica de iniciativa e investimento empresarial. Daí o facto também de esta sala, relativamente à implementação do espectáculo cinematográfico, ter permanecido fundamentalmente tributária de propostas de exploração exteriores que se traduziram apenas em realidades de exploração temporária.

A utilização deste teatro, como em muitos outros casos contemporâneos de província, estava marcada, desde a sua fundação, por uma evidente precariedade. A sala de teatro não era, de modo algum, um espaço com uma oferta regular de espectáculos. A sua dinamização dependia da consistência de projectos associativos e de iniciativas concretas, partindo da comunidade local, e das propostas de utilização pontual por parte de agentes exteriores, sabendo-se como o interesse destes, e a possibilidade de uma oferta de diversa qualidade, decorria das condições mais ou menos aliciantes, facultadas pelos diferentes meios.

Interessa aqui lembrar o sentido com que o próprio *Dicionário* de Sousa Bastos, em 1908, procurava, também, inventariar os teatros de província⁸². Podia proporcionar o reconhecimento de uma oferta de espaços cénicos a nível nacional, com uma identificação de elementos, como, por exemplo, a lotação das salas, o seu possível rendimento e as condições de aluguer, que favorecesse a preparação de digressões e, portanto, o incremento da actividade das companhias teatrais. Como temos verificado, esta realidade tinha, então, a ver com uma evidente valorização da arte cénica, num determinado quadro evolutivo da oferta de alternativas de cultura e divertimento, no nosso país.

Nos pequenos meios de província, facilmente se criava, no contexto da época, uma forte expectativa relativamente à notícia de um próximo espectáculo. A sua ocorrência era entendida como um momento especial que cortava a monotonia da vida local e que podia, assim, motivar uma afluência particularmente numerosa e entusiasta. Recordamos, a propósito, algumas notas na imprensa da época, antecedendo a vinda da já referida Troupe Guignol à Mealhada, em 1917: “Com tão bons elementos é de prever que estas récitas comecem desde já a despertar o maior interesse, sendo em breve um

⁸² “[D]esde esta publicação, qualquer companhia que queira percorrer as províncias, consultará este *Dicionário*”. António de Sousa Bastos, *Dicionário de Teatro Português*, p. 380.

facto a procura de bilhetes. Apesar de distantes, esperamos com ansiedade essas noites de festa em que o público escolhido ovacionará delirantemente o empolgante trabalho da Troupe Guignol⁸³. Estamos perante um conjunto de expectativas positivas que podem alimentar um importante interesse colectivo em torno dos espectáculos que se iam realizando. Mas, o mesmo passo permite discernir duas importantes componentes de valorização, naturalmente interligadas num mesmo fenómeno. A satisfação que se espera obter assistindo a um espectáculo de teatro de notória qualidade e o gosto decorrente de uma participação numa experiência social, indo ao teatro e partilhando as emoções de uma vivência colectiva.

A alusão a um “público escolhido” recorda-nos de novo a questão do perfil do público local e da evolução verificada neste campo, numa relação entre realidades e modelos de referência. A notícia da presença das elites, nesta primeira década da República, não sobressai pelo acentuar de um sentido de exclusividade, com a defesa de uma rigorosa selecção social, na frequência de uma sala de espectáculos de província. Tinha antes a ver com a promoção de uma imagem que devia contribuir para a qualificação da realidade local do espectáculo e, portanto, para o seu sucesso. A esse nível, o exemplo das elites era um indicador fundamental que contribuía para uma frequência mais geral, em particular das classes intermédias, dado o cunho de respeitabilidade que emprestava às realizações, sem contarmos aqui, obviamente, com o facto de os sectores mais abastados poderem proporcionar um contributo material especialmente importante no suporte de uma actividade.

Tendencialmente, a diversidade do público presente seria, mesmo, um indicador de progresso cultural, uma vez que mostrava ser já possível a participação de mais amplas camadas da população em experiências civilizadas, de modelo urbano, dentro da maior harmonia social, mediante o cumprimento dos indispensáveis padrões de educação e de respeito. Afinal também era por esse caminho que o teatro, mais amplamente, deveria servir como instrumento de civilização, correspondendo aos anseios de progresso de um tempo.

Compreende-se, assim, a insistência, bem sensível nesta época, quanto ao saudar da boa ordem com que decorriam os espectáculos realizados. Como sabemos, o sentido do progresso tinha muito como referência uma opinião crítica sobre a realidade cultural de amplos sectores sociais, ainda bastante marcados pela escassez de recursos, a falta de

⁸³ *Os Factos*, Ano I, Nº 10, de 15/4/1917.

instrução e, mesmo, a rudez dos comportamentos. As potencialidades do espectáculo teatral recortavam-se, assim, num contexto em que era também muito viva a consciência de um atraso cultural e em que se fazia sentir uma opinião particularmente empenhada na educação, como caminho de dignificação humana e progresso social. Tinha-se a sensação de se estar numa "parvoaria", onde se ia criando o gosto pelo teatro⁸⁴. Como claramente também se escrevia, "o teatro devia ser, pela sua natureza, um factor de progresso e civilização, um elemento educativo", num país em que, de Norte a Sul, havia "uma escassez de educação extraordinária"⁸⁵.

A motivação de promotores e participantes, acreditando, a uma nova luz, no sentido cultural e cívico dos seus projectos, bem como a própria viabilidade de uma oferta local de espectáculos, passava, decisivamente, por uma participação mais ampla da comunidade. O incremento de vivências culturais e recreativas, de acordo com os conceitos de um mundo mais evoluído, devia processar-se, pois, por diversas razões, em associação com a conquista de uma progressiva abrangência, sendo de enaltecer a harmonia das vivências, num quadro geral de evolução cultural e mental.

Ideologia e sentido prático caminhavam a par, embora podendo convergir ou divergir no seu sentido de influência. A propósito de um espectáculo de teatro, em 1915, no Teatro da Mealhada, um jornal local explicitou bem o que importava conciliar na criação de uma nova realidade social de frequência: "a representação da peça em 4 actos [...] decorreu com brilhantismo e sossego fora do vulgar, o que nos não pasmou devido à competentíssima fiscalização e ordem mantida com a máxima seriedade [...] e se assim não fosse, [...] por certo as famílias não mais lá iriam, e nós sentiríamos imensa falta das noites que tão agradáveis se nos proporcionam"⁸⁶.

A referência relativa à frequência por parte de "famílias", às vezes, mesmo, expressamente mencionadas como das "mais distintas" da região, merece alguma atenção⁸⁷. Como elemento decisivo, na consolidação local de uma nova realidade de

⁸⁴ *A Mealhada*, Ano II, Nº 99, de 21/11/1915.

⁸⁵ *A Mealhada*, Ano I, Nº 28, de 19/4/1914.

⁸⁶ *A Mealhada*, Ano II, Nº 96, de 30/10/1915.

⁸⁷ Recordamos o seguinte comentário, a propósito do espectáculo realizado a 17 de Setembro de 1916, no Teatro da Mealhada, em benefício da corporação local de bombeiros voluntários: "A concorrência foi enorme, vendo-se entre a assistência muitas famílias, das mais distintas da Mealhada e arredores". *O Campeão Regional*, Ano I, Nº 49, de 24/9/1916.

espectáculo e divertimento, representa o sublinhar de um importante padrão simbólico, tendo em conta a mentalidade da época. Corresponhia, nomeadamente, à necessidade de afirmação de uma imagem de bom gosto, de ordem e de respeitabilidade que permitisse uma afluência confiante dos vários sectores da sociedade. Do mesmo modo, a referência à sala de espectáculos como um teatro “elegante” procurava sublinhar, não apenas a existência de determinadas condições materiais, relativas, por exemplo, ao conforto dos espectadores, mas a garantia de um ambiente geral, com um bom nível de frequência e uma adequada correcção de comportamentos. Não se pretende, com estas palavras, menosprezar a importância daquelas condições concretas e, como veremos melhor, o investimento nesse domínio seria relevante para a imagem pública das diversas salas de espectáculos.

Outro exemplo, concretamente, a propósito de um espectáculo no Luso, em 1912, permite confirmar o mesmo quadro de referências e, em particular, o tipo de receios associados à realidade de uma frequência mais popular, aqui representada pelos lugares de “plateia”. Notava, assim, o periódico *Defesa de Luso*: “Também a plateia se portou mais ordeiramente, ao contrário do que aconteceu na primeira récita. É preciso que alguns indivíduos saibam estar num teatro e provemos que Luso já não é nenhuma aldeola insignificante onde a educação corre paralela com a insolência, vendo-se às vezes muitas famílias obrigadas a retirar da sala porque não estão dispostas a ser incomodadas com tanto barulho, com certas palavras malsoantes à mistura. Toda a decência e toda a cortesia é pouca para nos apresentarmos devidamente”⁸⁸.

As condições, nos primórdios de uma nova realidade de espectáculos públicos, eram, pois, ainda incertas, pelo que podiam, na verdade, surgir ocorrências menos positivas. Também a título de exemplo, recordamos algumas referências, na imprensa local, relativas ao espectáculo realizado na Mealhada, no dia 14 de Maio de 1911: “Lamentamos a nota discordante que houve, motivada pela desorientação que o álcool produz em certas cabeças, e seria muito útil que, para o bom nome da Mealhada, tais cenas se não repetissem e se tomassem providências para lhes pôr cobro daqui para o futuro”⁸⁹.

Na verdade, a nota que iria perdurar seria a dos exemplos de civilidade, graças ao entusiasmo e à dedicação dos diversos agentes culturais e à adesão de mais amplos

⁸⁸ *Defesa de Luso*, Ano I, Nº 33, de 1/12/1912.

⁸⁹ *Madrugada*, Ano I, Nº 5, de 20/5/1911.

sectores sociais, sensíveis aos modelos de um quadro mental mais aberto e evoluído. Era, assim, com regozijo que se registava, nomeadamente: “O espectáculo decorreu sem o menor incidente”⁹⁰.

Para lá da questão da afluência de espectadores, interessava também ponderar mais cuidadosamente o real conteúdo dos espectáculos, tanto no valor artístico da representação, como no perfil dos textos postos em cena. O encontro com os interesses de um público, em particular, nestes casos de província, podia, na verdade, significar um caminho de cedência, tendo em conta os horizontes de recepção. Num meio em que só alguns dispunham de cuidada formação cultural, a comédia parecia, em geral, adaptar-se melhor ao gosto popular, mais simples e apreciador de um ambiente festivo. Tendia, pois, a cultivar-se menos o drama pesado, embora, pretensamente, com um maior sentido moralizador. Algumas opiniões críticas denunciavam esse eventual abuso de comédias ligeiras, e mesmo brejeiras, por vezes vistas como simples fábrica de gargalhada. Esse tipo de teatro podia, mesmo, ser considerado como imoral, inútil e até prejudicial.

Uma forma de equilíbrio, perante os diferentes interesses em presença, era conseguida através de espectáculos compósitos, como verificámos em vários dos casos citados. Evitavam-se peças longas e, em especial no âmbito das chamadas “récitas”, entremeavam-se momentos de puro divertimento, com outros de mais rica percepção artística, apelando, nomeadamente, à sensibilidade e à adesão emocional do espectador. Sem falarmos da presença de outras formas de expressão, como nos casos do canto e da música instrumental, a verdade é que, naquele âmbito compósito de apresentação, a oferta de dramas curtos, monólogos, declamações e outros momentos de maior intensidade dramática podiam, assim, satisfazer um determinado gosto do público. Exploravam, nomeadamente, um mais evidente sentido artístico da representação e uma directa carga dramática dos textos, então ainda muito apreciada, de acordo com a sensibilidade dominante.

O empenho de alguns vultos locais traduziu-se, mesmo, em algumas experiências de criação de textos originais, podendo este facto estimular ainda o interesse do público. O teatro cultivado por alunos das escolas, sob a orientação dos respectivos professores, sublinhou, muito em particular, a estreita relação das diferentes perspectivas em presença, cruzando o lúdico e o educativo. A escola aproximava-se do

⁹⁰ A *Mealhada*, Ano II, Nº 101, de 5/12/1915.

espectáculo de teatro, na medida em que, também, se reconhecia neste um valor pedagógico semelhante ao da escola, no aperfeiçoamento da realidade social.

As actividades recreativas deviam revestir-se, em geral, de uma evidente marca cultural e cívica, no contexto mais vasto de uma sociedade em evolução, com os seus novos modelos e as suas perspectivas de renovação ideológica e mental. Os choques produziam-se, aliás, facilmente, evidenciando linhas de tensão e mesmo de fractura. A afirmação de uma cultura urbana e laica seria um dos aspectos, eventualmente, com reflexos polémicos, na utilização das salas de espectáculos, principalmente em meios de província, tendencialmente mais tradicionalistas.

Sem sairmos do período considerado, podemos citar algumas opiniões que evidenciam bem esta realidade, concretamente, a propósito de um espectáculo realizado no Luso, a 16 de Março de 1913. O Grupo Dramático, então existente, tinha previsto inicialmente a data de dia 9, mas, por motivos imprevistos, acabou por adiar a apresentação da sua récita para o dia referido. Todos os sócios do grupo trabalharam com afinco neste espectáculo, declaradamente em benefício de cinco pobres, dos mais necessitados do Luso. Contudo, surpreendentemente, a presença de público foi diminuta, o que gerou algumas considerações amargas na imprensa local, procurando explicar o ocorrido. Tratar-se-ia de uma prova do “fanatismo” que ainda imperava por aqui, pelo que se escreveu: “Parece incrível, mas é verdade. O povo (não é todo) prefere o caminho da igreja, ao progresso e à civilização. Ainda houve algumas pessoas que tiveram o descaramento de dizerem que não iam lá por ser Quaresma! Sim senhor, assim é que deve ser! Então por ser Quaresma devemos deixar morrer à míngua esses que não têm em sua casa um bocado de pão para mitigar a fome?”⁹¹.

Não nos espanta a conclusão tirada, invocando mais uma vez as referências mobilizadoras próprias da época: “E é assim que caminhamos para a civilização a passo de tartaruga”! Associava-se, pois, aqui a expressão de um certo anticlericalismo e o apelo de um humanitarismo laico de inspiração positivista, como se sabe com particular presença na opinião republicana. Apontaremos, mais à frente, manifestações concretas dessa orientação, muito sensível após a implantação da República, quando se procurou contrapor, nos meios de província, o aparato de novas celebrações laicas ao domínio das tradicionais festividades religiosas, tão importantes na vida das comunidades locais.

⁹¹ *Defesa de Luso*, Ano I, Nº 48, de 23/3/1913.

Tudo isso passaria também pela utilização das salas de espectáculos, em particular no âmbito mais vasto da sua já referida polivalência, nas pequenas localidades de província. A proximidade relativamente ao meio fomentava a integração da sala em contextos festivos, surgindo muitas vezes a sessão solene, ou, mesmo, o espectáculo no teatro, no conjunto de celebrações mais amplas. O lançamento de foguetes foi, por esse tempo, um aspecto curioso dessa integração numa vivência festiva, mobilizadora da comunidade, evidenciando cedências a um gosto popular, numa prática de que houve mesmo algum abuso. Nas festas promovidas pelo Clube Recreativo Mealhadense, no domingo, 1 de Maio de 1910, o sarau dramático, realizado à noite, foi precedido do desfile da banda de música de Oliveira do Bairro, até ao teatro local, queimando-se, na ocasião, “um lindo fogo do Minho” que agradou bastante⁹².

Mas para lá das novas oportunidades que se desenvolviam, num quadro colectivo de lazer e divertimento, interessa frisar mais uma vez a consciência da forte presença de um universo social, a diversos níveis, ainda distante dos modernos padrões civilizados. Essa contraposição estava presente quando se advogava o incremento local de todas as actividades associadas ao progresso e, em particular, das que se podiam constituir como seu instrumento.

Nos meios mais rurais, as manifestações de sociabilidade continuavam muito ligadas quer à rotina das práticas tradicionais, relacionadas com o trabalho, quer ao carácter especial das datas festivas, associadas ao sagrado. Nestas, a missa e a procissão eram, naturalmente, pontos altos que se revestiam de particular dignidade, mas, em paralelo, desenvolvia-se a festa profana, expressando-se, desde logo, o entusiasmo popular no cuidado com que se ornamentavam as ruas para a ocasião. A esta componente da festa correspondiam, nomeadamente, os foguetes, a música, a quermesse e o arraial popular. O poder de atracção destes eventos persistiria localmente forte, ainda por largas décadas do século XX. Perante a rotina de uma existência, a festa continuava a poder funcionar como “válvula de escape”, rompendo “com as normas, os ritmos e os ritos do quotidiano”⁹³.

O gosto pelas romarias, como ocasião de alegre encontro de gente de diferentes localidades, perdurou, também, assim, com forte alcance regional. É conhecida a

⁹² *Bairrada Ilustrada*, Ano I, Nº 17, de 15/5/1910.

⁹³ Cf. José Mattoso (dir.), *História de Portugal*. S.l., Círculo de Leitores, 1993. Vol. V [“O Liberalismo”], p. 517.

vitalidade da romaria de Quinta-feira da Ascensão, no Buçaco, mas podemos ainda lembrar o forte significado de outros exemplos. Citamos, a propósito as memórias de um natural da Pampilhosa, já nascido em 1920: “Supersticiosa, minha mãe? Crédula? Não mais do que a gente da sua idade, nascida nas aldeias para lá da serra. Conservava, porém, os seus gostos de menina. Cantava no quintal quando estendia a roupa ou quando tratava das rosas. Gostava de romarias. Uma dessas romarias era o Senhor da Serra, em Semide. Minha mãe preparava o farnel e lá íamos”⁹⁴.

Seguindo ainda o mesmo testemunho, verificamos como mais depressa esmoreciam, entretanto, nesta região, as velhas tradições de convívio popular em torno das tarefas rurais: “Na minha infância começava já a perder-se o costume das escamisadas. Serões onde se reuniam rapazes e raparigas para esfolhar milho. Eram horas de convívio, no Outono, ao fim de um dia de labuta. Ria-se muito, contavam-se histórias. Bela ocasião para namoricos. Espiga vermelha tinha direito a beijoca”⁹⁵. As condições de pequeno meio, algo fechado nas suas limitações e carências, fariam, no entanto, perdurar ainda velhos hábitos de convívio no quotidiano: “As moças gostavam de ir ao Preto [fonte na Pampilhosa]. Era ponto de encontro. Aí falavam umas com as outras, sabiam notícias da terra e dos arredores. No regresso, de cântaro à cabeça, marcavam na rua a harmonia do seu porte”⁹⁶.

As opções de lazer, que se afirmavam no século XX, iriam, assim, nos meios de província, conviver com este conjunto de realidades, a nível regional, sendo necessário compatibilizar uma articulação. Importava adequar uma oferta, podendo isso passar, quer por uma integração no quadro das dinâmicas existentes, quer, inversamente, por uma limitação da mesma oferta, nos casos em que essa harmonização parecesse inviável. Os limites dos pequenos meios locais assim o exigiriam.

Onde não podia haver transigência era relativamente aos hábitos de convívio e de recreação populares que comprometessem a implantação de um ideal civilizado de progresso social. Já referimos este ponto, relativo a chagas sociais como a frequência de tabernas e o alcoolismo, ou mesmo a prostituição. Mas é importante notar que, também aqui, as realidades seriam, infelizmente, mais persistentes do que muitos poderiam

⁹⁴ Américo de Carvalho, *Entre Dois Tempos*. Coimbra, Edições Minerva Coimbra, 2004, p. 58.

⁹⁵ Américo de Carvalho, *Entre Dois Tempos*, p. 48.

⁹⁶ Américo de Carvalho, *Entre Dois Tempos*, p. 52.

esperar no início do século, dada a permanência, ainda ampla, de condições sociais desfavoráveis, marcadas pela pobreza e pela falta de instrução.

Na Mealhada, existiam em 1920 “onze tabernas” e o discurso crítico da vivência associada a esses espaços públicos de lazer continuava a ter forte presença na imprensa local⁹⁷. Escrevia-se, então, nomeadamente: “É sem dúvida um dos grandes males da vida social, que infelizmente se alastra por esse país além, donde nos advêm espectáculos verdadeiramente vergonhosos”⁹⁸. Na taberna passavam-se longas horas da mais estúpida e nojenta “pagodeira”, distraindo das suas obrigações familiares tantos pais de família que assim gastavam o magro produto do seu trabalho, no álcool e, mesmo, no vício do jogo. Eram, também, fonte de desordens e de ofensas à moral pública⁹⁹.

A questão transcendia, obviamente, o quadro regional estudado e constituía o evoluir de condições que, vindas da centúria anterior, perdurariam, em termos mais gerais, bem até meados do século XX¹⁰⁰. Compreende-se, no entanto, que seja na consideração de realidades particulares que estes problemas se nos tornem mais evidentes, dada, ainda, a peculiar persistência de traços, em meios de província menos evoluídos.

Mas, o progresso, criando novas condições favoráveis à circulação e concentração de pessoas de origem diversa, podia também contribuir para um vincar de alguns aspectos negativos da realidade social. Lembremos o exemplo da Pampilhosa, onde o desenvolvimento, com a movimentada estação de caminho-de-ferro e o

⁹⁷ *Mealhadense*, Ano I, Nº 11, de 1/7/1920.

⁹⁸ *Mealhadense*, Ano I, Nº 13, de 20/7/1920. No mesmo artigo, com honras de primeira página, é deixado, mais uma vez, o apelo: “Por isso, conterrâneos e amigos, evitai a permanência nas casas dessa laia. Retirai-vos dessas tascas tão prejudiciais à vida humana e empregai-vos somente no vosso trabalho, nesse trabalho honesto que é o lema dos homens de bem”. Ilustrando esta linha de opinião, já anteriormente Fontana da Silveira havia escrito num outro periódico da região: “Fujamos da taberna. Ela representa a ruína moral e material da humanidade”. *Defesa de Luso*, Ano III, Nº 107, de 26/7/1914.

⁹⁹ “Mais casos de desordens se têm dado e parece-nos muito conveniente e até de justiça que nesta localidade se obriguem certas casas de vinhos a fechar pelo menos às 10 horas da noite, para que se evitem não só as desordens, como a linguagem viperina que certos frequentadores do álcool proferem nas ruas, ofendendo a moral [...]. As obscenidades fazem eco, e para bem do decoro e da moral, é preciso que terminem”. *Defesa de Luso*, Ano II, Nº 79, de 30/11/1913.

¹⁰⁰ Cf. “[N]as vésperas da Primeira Guerra Mundial a França contava 480.000 tabernas, e nas vésperas da Segunda 500.000 [...]. A mais pequena das aldeias tinha várias tabernas e nas cidades operárias elas proliferavam [...]. De qualquer forma, de meados do século XIX a meados do século XX, a vida privada das gentes do povo prolongava-se para além das casas nesses lugares públicos [...] que eram as tabernas”. Philippe Ariès e Georges Duby (dir.), *História da Vida Privada*. Porto, Edições Afrontamento, 1991. Vol. V [“Da Primeira Guerra Mundial aos nossos dias”], pp. 120-121.

incremento da actividade económica, no sector da indústria e do comércio, também era compatível com queixas deste tipo: “Mulheres de vida fácil e indivíduos de poucos escrúpulos trazem esta localidade em sobressalto com a prática de actos que pouco depõem a favor do civismo deste meio”¹⁰¹.

Perante ocorrências especialmente graves, não bastava a crença no lento progresso social, por via dos factores de aperfeiçoamento habitualmente reconhecidos. Apelava-se à mais imediata intervenção das autoridades, num olhar que sublinhava as responsabilidades do Estado e que, de algum modo, nos sugere uma associação das noções de ordem e de modernidade que, como sabemos, teria o seu futuro na afirmação de soluções autoritárias. Citamos um desses desabafos: “Não se compreende que num país que se quer apresentar como civilizado se cometam tais infâmias e que tendo as autoridades locais conhecimento do facto as não reprimam e castiguem severamente”¹⁰².

A crítica a tudo o que perdurava rude e incivilizado, numa época em que largos sectores da população ainda careciam de verdadeiro acesso aos benefícios do desenvolvimento, traduzia, pois, uma consciência que acreditava também nos importantes contributos da educação, da participação cívica e da saudável recreação pública, em prol de um efectivo progresso. O novo tempo que se abria deveria combinar, naturalmente, as conquistas da técnica e a prosperidade material com um amplo aperfeiçoamento social e cultural, expresso, nomeadamente, no desenvolvimento das relações de cidadania.

Neste contexto histórico, reveste-se de particular significado o estudo da vida quotidiana que, afinal, só mais recentemente tem merecido a devida atenção dos historiadores. O caminho que se abria no novo século, em particular, com o incremento das condições de vida e o novo alcance da difusão cultural, passava por uma evolução social e mental, em que o lazer e o divertimento não eram apenas traços de um tempo, mas factores de mudança, na construção do mundo moderno.

¹⁰¹ *Bussaco*, Ano II, Nº 66, de 6/4/1914.

¹⁰² *Bussaco*, Ano III, Nº 81, de 18/9/1914.

A primeira década de actividade do T.G.I.R. da Pampilhosa

1. Uma rápida afirmação: o brilho dos primeiros tempos

Assistiu-se, pois, à construção de numerosas salas de espectáculos um pouco por todo o país, nas últimas décadas do século XIX e neste início do século XX. Mais largas camadas da população puderam, dessa forma, participar numa vivência cultural que reflectia os modelos mais evoluídos dos meios urbanos, podendo dispor de um poder de influência que, nomeadamente, transcendia o alcance do texto impresso. Sabe-se, aliás, como este último, apesar dos notáveis progressos verificados, tinha, afinal, um âmbito de divulgação ainda socialmente limitado, devido aos baixos padrões de vida e ao elevado índice de analfabetismo.

A sala de espectáculos, de uma forma ainda mais ampla, assumia um importante papel, enquanto espaço de utilização polivalente, constituindo uma nova estrutura ao serviço da afirmação de uma cultura laica, num quadro de desenvolvimento social. Para lá da igreja e das festividades religiosas ou ainda das ocasiões populares de recreio informal, tratava-se de um novo espaço de encontro e de comunicação, mediante vivências bem organizadas e codificadas, com um sentido de crescente abrangência social.

De forma mais ou menos directa, estavam em causa, não apenas intuítos de natureza cultural e recreativa, mas também a efectiva difusão de valores, modelos e representações ideológicas. Nesse sentido, o significado histórico de uma determinada utilização do espaço e, portanto, o seu real alcance em termos de função, está directamente relacionado com uma realidade concreta de frequência. Os espectáculos e as outras realizações públicas, nos pequenos teatros de província, correspondiam de facto à ocorrência de factos de natureza social, a avaliar, também, na medida em que serviam uma realidade de progressiva integração, num quadro social em transformação, ou em que espelhavam e, eventualmente, favoreciam a exclusão ou mesmo a marginalidade.

Importa, pois, seguir um percurso concreto que permita confirmar o efectivo significado da utilização de uma estrutura num quadro de desenvolvimento. O exemplo do T.G.I.R. da Pampilhosa corresponderia, no essencial, ao que já identificámos a

propósito das outras salas de teatro do concelho e, afinal, ao que aconteceria em muitos outros meios de província.

O que no caso da Pampilhosa poderemos realçar é a estreita ligação a um meio, com características particulares, em termos de composição social e de dinamismo associativo, e a notável continuidade que foi possível imprimir na exploração e conservação da sala, mediante uma gestão coerente. Noutras situações, a estreita dependência de um meio, também com limitados recursos, acentuou antes uma evidente precariedade de exploração, capaz de comprometer a própria sobrevivência das salas de espectáculos. A vida destas, por terras de província, seria sempre um terreno particularmente sensível, cruzando diferentes soluções de tutela, entre o protagonismo das figuras mais influentes, o vigor da dinâmica associativa e o arrojo da iniciativa empresarial.

Já referimos as primeiras notícias de que dispomos relativas à exploração do T.G.I.R. da Pampilhosa. Passando aos anos seguintes, podemos lembrar, em 1910, uma récita realizada a 13 de Março pela Tuna Académica do Liceu de Coimbra, a qual “agradou muitíssimo”¹⁰³. Tinham também já aqui lugar eventos de diferente natureza, concretamente, bailes como os realizados no Carnaval, do mesmo ano, a 6 e 8 de Fevereiro. Além de “deslumbrantes bailes de máscaras”, prometia-se para esses dias “outras diversões atractivas, como: comédias, cenas cómicas, lindos e maviosos trechos musicais, etc.”¹⁰⁴. Os preços definiam, significativamente, níveis bastante distintos de frequência, com o acesso ao salão a custar 200 réis e os lugares comuns facultados por metade desse valor.

Em 1911, o chamado Grupo Dramático de Beneficência, entretanto organizado na Pampilhosa, ensaiou e apresentou uma récita, associando a iniciativa ao importante objectivo de angariar fundos para a edificação de uma nova escola, na Pampilhosa. A expansão na parte baixa do chamado Entroncamento, ou seja, em toda a área nas proximidades da estação do caminho-de-ferro, onde se tinham fixado as fábricas, os armazéns e muitos dos estabelecimentos que já referimos, atraía residentes, no contexto de um desenvolvimento económico, e justificava agora a construção de uma escola própria. Os industriais locais teriam um importante papel no suporte da iniciativa e, em particular, como veremos, os mais activamente ligados à afirmação de um ideário

¹⁰³ *Bairrada Ilustrada*, Ano I, Nº 12, de 21/3/1910.

¹⁰⁴ *Bairrada Ilustrada*, Ano I, Nº 7, de 1/2/1910.

republicano. Mas o apelo à responsabilidade cívica e à participação da comunidade, no seu conjunto, estaria, aliás, também de acordo com as mesmas convicções, então triunfantes. Nesta ocasião, além da receita dos bilhetes vendidos, a comissão promotora do evento fez saber que aceitaria qualquer donativo de quem desejasse contribuir mais significativamente.

O espectáculo teve lugar no dia 23 de Abril de 1911, participando, além do referido grupo cénico local, a Tuna Recreativa da Pampilhosa e a de Brasfemes. Representou-se, então, o drama em três actos *Escravos e Senhores* e a comédia em um acto *Quem se mete com rapazes*¹⁰⁵, verificando-se aqui, mais uma vez, juntamente com a parte musical do espectáculo, a prática de uma articulação compósita do programa dramático, capaz de conciliar arte, cultura e divertimento. Procurava-se, assim, o agrado do público, também na perspectiva progressista de uma tendencial mobilização do conjunto da comunidade. Segundo a imprensa da época, “foi uma noite de festa, extraordinariamente concorrida, pois que a casa do teatro se achava completamente cheia de espectadores, que assim vieram pôr uma nota de entusiasmo”. Os amadores do Grupo Dramático de Beneficência receberam “muitos aplausos pela forma correcta como os papéis foram desempenhados”¹⁰⁶.

O sucesso obtido pelo espectáculo, a par da boa causa que devia servir, explicam a sua repetição, pouco depois, no dia 7 de Maio, “também em benefício da Escola Democrática”¹⁰⁷. Além da reposição das peças do espectáculo anterior, pôs-se em palco a comédia *Morte de Galo* e o monólogo *Está aqui, mas é meu...*. A Tuna Recreativa da Pampilhosa colaborou igualmente neste evento.

A dinamização deste espaço continuaria diversificada, em função também, como sabemos, das oportunidades que iam surgindo, quanto à actuação de artistas e grupos de fora. No dia 13 seguinte, realizou-se, nomeadamente, “um brilhante concerto musical por um quarteto de saxofones, composto por músicos de Infantaria 23” e, logo no dia imediato, teve lugar outro espectáculo “dado por uma companhia ambulante de artistas estrangeiros”, o qual “agradou imenso”. Vale a pena precisar a natureza deste último, pela ilustração de um conjunto de actuações, capazes de fascinar o público, no âmbito dos espectáculos de variedades, frequentes na época: “tocaram maravilhosamente

¹⁰⁵ Cf. *Madrugada*, Ano I, Nº 3, de 1/5/1911.

¹⁰⁶ Cf. *Idem*.

¹⁰⁷ *Madrugada*, Ano I, Nº 5, de 20/5/1911.

algumas composições musicais em instrumentos exóticos, como guizos, campainhas, copophone, etc.; apresentação de cães belamente ensinados, que executaram cenas de acrobatismo e um deles que fazia com rigor cálculos aritméticos; houve bailado e a formação rápida da caricatura de alguns políticos em evidência”¹⁰⁸.

Esta companhia de artistas, atraída provavelmente pela localização da Pampilhosa, na comunicação ferroviária com o estrangeiro, resolveria permanecer aqui mais alguns dias, dando um segundo espectáculo, no T.G.I.R., a 21 de Maio. O perfil do espectáculo foi semelhante ao anterior e também causou boa impressão, pelo que os intervenientes “foram fartamente aplaudidos”¹⁰⁹.

A 9 de Junho de 1911, o teatro da Pampilhosa encheu por completo por ocasião da passagem de uma companhia de especial nomeada, concretamente, a companhia do Teatro Nacional Almeida Garrett, anteriormente, Teatro de D. Maria II. Os espectadores “aplaudiram entusiasticamente o brilhante trabalho dos artistas” que representaram *A Santa Inquisição*, uma obra de Júlio Dantas. Não é difícil reconhecer o sentido de propaganda anticlerical de que se revestia a representação de uma tal peça, por terras de província, no contexto político e ideológico da época. Aliás, a própria imprensa local, de inspiração republicana, esclareceu claramente esse significado. Tratava-se de levar ao público uma “brilhante peça de combate contra a reacção clerical, onde o talentoso e ilustre escritor descreve e mostra ao público esse organismo de crimes monstruosos e vícios repugnantes, e esse mecanismo de torpezas, essa engrenagem de infâmias que era a Inquisição, servida por essas almas de feras em corpos de forma humana que foram os frades de S. Domingos”¹¹⁰. Também neste caso, a Tuna Recreativa da Pampilhosa tomou parte no espectáculo, tocando nos intervalos.

Em Agosto, na segunda-feira, dia 7, depois do domingo festivo, dedicado à padroeira da Pampilhosa, em que se inaugurou a feira local, houve espectáculo no teatro, promovido novamente pelos amadores do G.D.B., então particularmente activos. Levaram à cena o drama em um acto *O Filho do Crime* e as comédias, igualmente em um acto, *Doidos com Juízo* e *O Casamento do Cabo d’ Ordens*¹¹¹.

Ainda em 1911, podemos apontar o exemplo de um espectáculo realizado, a 5 de

¹⁰⁸ Cf. *Idem*.

¹⁰⁹ *Madrugada*, Ano I, Nº 6, de 31/5/1911.

¹¹⁰ *Madrugada*, Ano I, Nº 8, de 20/6/1911.

¹¹¹ *Madrugada*, Ano I, Nº 13, de 12/8/1911.

Novembro, por uma companhia de variedades¹¹². Foram apresentadas “várias sortes de prestidigitação e cançonetas, que agradaram”, mas na imprensa local, a companhia não mereceu especial identificação e a afluência de público terá sido apenas “regular”¹¹³, pelo que também aqui estaria patente a diversidade dos espectáculos que podiam ocorrer num pequeno teatro de província.

Falta-nos informação concreta sobre os espectáculos realizados no ano de 1912, mas, no balanço apresentado no início do ano seguinte, encontramos o registo da importância de 91\$610, identificada como “produto de espectáculos e bailes”. Não há, na verdade, razão para se pensar numa quebra de actividade. Pelo contrário, os sinais de empenho são evidentes, confirmando o importante dinamismo desta primeira fase de funcionamento.

Nesse ano, investiu-se, em especial, na instalação do gasómetro que permitia a iluminação do teatro da Pampilhosa, através do chamado carbureto, num tempo em que o edifício ainda não dispunha de rede eléctrica. Mais propriamente, o sistema utilizava carboneto de cálcio que, colocado no referido gasómetro, reagia em contacto com a água, produzindo gás acetileno, cuja chama era utilizada para iluminação. Curiosamente, cruzando a história deste teatro com o protagonismo de figuras locais, num contexto de mudanças políticas, verificamos que este melhoramento se deveu ao apoio de Joaquim da Cruz, como sabemos, estabelecido na Pampilhosa como industrial do sector da serração de madeiras, que então se afirmava como destacado republicano, ao nível do Município da Mealhada.

Desenvolvia-se, assim, um projecto que continuava a congregar contributos generosos. Significativamente, também no ano de 1912, foi aprovado um regulamento interno, com data de 25 de Fevereiro. A leitura do mesmo permite-nos reconhecer traços significativos do quadro de perspectivas então existente. O fim declarado deste grémio era “promover a instrução e o recreio e festas de caridade”. A sua direcção contava com cinco membros efectivos, de entre os quais se escolhia o presidente, o vice-presidente e o tesoureiro. Havia, ainda, cinco vogais suplentes que deveriam exercer funções no caso de se verificar o impedimento permanente ou temporário de elementos efectivos.

Procurava-se, portanto, consolidar o funcionamento do G.I.R., designadamente,

¹¹² Segundo Alice Correia Godinho Rodrigues, tratava-se da “Trupe de Variedades Lisbonense, da qual fazia parte a cançonetista Ludovina Frias (A Lusitanita) com lindas canções portuguesas e espanholas”. Cf. Alice Correia Godinho Rodrigues, *Pampilhosa: origem do lugar do Entroncamento* [...], p. 75.

¹¹³ Cf. *Madrugada*, Ano I, Nº 22, de 12/11/1911.

pela definição de uma orgânica no que dizia respeito às atribuições da Direcção e da Assembleia Geral. Competia, por exemplo, à Direcção, contratar artistas, actores e companhias dramáticas, alugar o teatro a companhias de artistas dramáticos ou a grupos de amadores, cobrando uma percentagem do rendimento bruto, e ceder gratuitamente o mesmo a estabelecimentos ligados à instrução e à beneficência, para a realização de qualquer espectáculo ou sessão de carácter não político. Deveria, obviamente, velar pela preservação do teatro, promovendo as obras necessárias, e procurar garantir a boa ordem em todas as realizações.

Quanto à Assembleia Geral, composta pelos accionistas em plena posse dos seus direitos, deveria reunir ordinariamente no terceiro domingo de Janeiro, de cada ano, para eleger a respectiva mesa e, concretamente, proceder ao exame e à aprovação de contas. Acrescente-se que as eleições para os corpos dirigentes foram convocadas, nestes anos, com evidente regularidade¹¹⁴, completando assim a imagem de uma instituição bem fundada.

As actividades desenvolvidas, no teatro da Pampilhosa, ao longo do ano de 1913, seriam, na verdade, bastante esclarecedoras da dinâmica criada. Num importante conjunto de iniciativas, sucederam-se, então, realizações de particular significado, cuja diferente natureza mostrava claramente como este espaço podia servir a comunidade local, no quadro de uma complementaridade de funções¹¹⁵.

Pela primeira vez, notamos, também, a importância de que se podiam revestir os espectáculos aqui realizados, com repercussão na própria região. Para lá do contributo de amadores, a actuação de companhias profissionais tornara-se uma real possibilidade prática, agora que se dispunha de uma sala com os indispensáveis requisitos.

Como vimos, o caminho-de-ferro era então o principal meio de transporte e a estação da Pampilhosa constituía um importante entroncamento que se situava a meio caminho do norte do país, articulando dois eixos fundamentais de circulação, em

¹¹⁴ Lembramos aqui as Assembleias Gerais do G.I.R., para eleição dos respectivos corpos gerentes, convocadas para o salão do teatro, nas tardes de 14 de Janeiro de 1912 e de 16 de Fevereiro de 1913. Cf. *Madrugada*, Ano I, Nº 26, de 9/1/1912 e *Bussaco*, Ano I, Nº 25, de 15/2/1913.

¹¹⁵ Esta realidade foi bem reconhecida por Alice Correia Godinho Rodrigues, no estudo que temos citado: “Era grande a actividade cultural existente no Grémio de Instrução e Recreio. Desde conferências, onde imperava a ideologia republicana, aos números de circo com apresentação de cães adestrados, bailados e caricaturas dos políticos de então, até aos concertos musicais realizados pela Tuna Recreativa da Pampilhosa ou de Barcouço, ou pelo quarteto de saxofones composto por músicos do Quartel de Infantaria de Coimbra, tudo isto ia ‘bebendo’ o povo da Pampilhosa” (Cf. Alice Correia Godinho Rodrigues, *Pampilhosa: origem do lugar do Entroncamento* [...], p. 76).

concreto, as linhas do Norte e da Beira Alta, então operadas por companhias distintas. Com a lentidão dos transportes e a falta de alternativas válidas, a Pampilhosa oferecia aos passageiros um ponto de escala de valor apreciável. A estação dispunha de um restaurante e a localidade estava dotada de outras instalações que permitiam acolher os viajantes para pernoitar ou tomar refeições.

Por esse tempo, os profissionais de teatro dos grandes centros partiam, frequentemente, em *tournée*, indo com as respectivas companhias realizar espectáculos nas mais diversas salas de província. Tudo pressupunha uma boa organização e o desenvolvimento prévio de contactos, procurando rentabilizar a deslocação. Se associarmos a estes factores o dinamismo dos entusiastas locais, são compreensíveis as razões que favoreceram a vinda de companhias profissionais ao teatro da Pampilhosa, algumas das quais incluindo nomes de particular relevância.

Foi nesse contexto que o público da região ficou particularmente surpreendido com o nível do espectáculo de 2 de Julho de 1913, de alguma forma tomando consciência do significado desta sala de espectáculos. Pôde apreciar-se uma comédia com grande sucesso em Lisboa, *A Menina do Chocolate*, levada à cena pela Tournée Artística do Teatro do Ginásio Dramático de Lisboa, companhia que então encetava um período de actividade particularmente brilhante, no domínio do teatro alegre. Actuaram artistas consagrados, a par de valores com particular futuro, destacando-se o veterano Pato Moniz, o actor e empresário Mendonça de Carvalho, a actriz Adélia Pereira, que nesta peça terá atingido um dos pontos máximos da sua carreira, e os notáveis actores Maria Matos e Silvestre Alegim. O espectáculo foi abrilhantado pela Tuna Recreativa da própria localidade que, nos intervalos, executou “maviosos trechos do seu novo e vasto repertório”¹¹⁶.

A imprensa regional não deixou de comentar este “grande triunfo”, registando, nomeadamente: “Nunca supusemos que num teatro de aldeia chegássemos a ver o teatro tão bem representado”¹¹⁷. Esta sala de espectáculos, já completa no seu equipamento e no arranjo do espaço interior, impunha-se como um teatro “elegante”, digno das melhores expectativas e do maior respeito. A direcção do G.I.R. colheu merecidas palavras de incentivo, esperando-se que continuasse “a marcar sucessos iguais”, visto

¹¹⁶ *Triunfo*, Ano I, Nº 3, de 29/6/1913.

¹¹⁷ *Defesa de Luso*, Ano II, Nº 63, de 10/7/1913.

que possuía “um edifício de primeira ordem”¹¹⁸.

Datam, também, do mesmo ano, de 1913, as primeiras notícias de sessões cinematográficas que encontramos documentadas neste teatro. Como à frente veremos, estávamos, melhor dizendo, no tempo do cinematógrafo, com tudo o que isso podia significar quanto a uma realidade pioneira, no que diz respeito aos filmes apresentados e às condições de projecção.

Tratava-se de temporadas curtas a cargo de pequenos exibidores ambulantes que, vindos de fora, contratavam o aluguer desta sala, normalmente, a troco de uma percentagem da receita de bilheteira, à imagem do que acontecia com os espectáculos de palco das companhias em *tournee*. Mas, enquanto estas, em virtude da limitada disponibilidade de público local e da necessidade de prosseguir em digressão, utilizavam este espaço dando um ou dois espectáculos, no caso do cinema, os exibidores ambulantes que aqui instalavam temporariamente o seu equipamento, procuravam explorar durante mais algum tempo o interesse que a novidade das imagens em movimento pudesse despertar.

Mas a actividade fundamental do teatro da Pampilhosa continuaria a estar ligada aos espectáculos de palco, promovidos antes de mais por amadores locais, tendo-se organizado, em especial, o mencionado Grupo Dramático de Beneficência. Para lá das suas récitas e das de amadores de outras localidades, mais ou menos próximas, havia, naturalmente, que aproveitar a oportunidade de assistir aos já referidos espectáculos de grupos profissionais em digressão.

O nível de qualidade podia, naturalmente, ser desigual e além dos espectáculos de teatro, propriamente ditos, havia, como sabemos, a possibilidade de outro tipo de actuações, dentro do que era normal na época. Pelo palco podia, assim, passar a declamação de poesia, o canto e a dança, a música e, em geral, os números de variedades ou mesmo de circo, por exemplo, com ilusionistas, equilibristas e ginastas acrobatas.

Em 1913, o livro de receita e despesa do G.I.R. testemunha, na verdade, uma actividade bastante significativa, sucedendo-se os eventos de diversa natureza. A aquisição de bilhetes, por parte da nova direcção, testemunhou, nomeadamente, o seu empenho no desenvolvimento de uma exploração regular de acordo com os modelos mais evoluídos. Ficou, concretamente, registada, em 23 de Abril de 1913, a despesa de

¹¹⁸ *Triunfo*, Ano I, Nº 4, de 13/7/1913.

7\$350, relativa à aquisição de 700 bilhetes selados para o teatro, seguida, pouco depois, a 2 de Maio, de mais 200 bilhetes selados por 2\$100 e, logo no dia 10, de mais 100. O equipamento merecia naturalmente a melhor atenção e, a 10 de Maio do mesmo ano, foi, por exemplo, registada a despesa de \$440 com a aquisição de 24 bicos de acetileno para a iluminação dos camarins. Investiu-se, ainda, no arranjo da porta do teatro, com a compra de uma nova fechadura e de dobradiças por \$280, e na pintura da frontaria do edifício, a qual importou em 45\$000.

Os espectáculos sucederam-se, para além dos já referidos, animando este espaço que se pretendia de recreio e cultura. A 11 de Maio, o G.I.R. recebeu 8\$100, como percentagem da receita de uma récita, levando   cena *As Pupilas do Senhor Reitor*, e a 1 de Junho, registou-se a entrada de 9\$700, na sequência de outra récita, desta feita com a peça *O Moleiro d'Alcalá*. Ficamos infelizmente sem saber quem foram os intervenientes nestes dois espectáculos.

Já no dia 1 de Outubro, temos conhecimento da actua o de um grupo de artistas da companhia do Teatro da República que aqui apresentou *Os Velhos*, peça, em três actos, de D. João da C mara¹¹⁹. Tratava-se de uma obra representativa da evolu o do teatro português, inaugurando uma linha realista, por via de um retrato rigoroso do Alentejo de final do século XIX e de uma abordagem da diferença entre gera es, no quadro das transforma es económicas e sociais ligadas   implanta o do caminho-de-ferro¹²⁰. O espectáculo agradou muito, tanto pela escolha da peça, particularmente significativa para os locais, como pelo desempenho dos artistas. A afluência de público foi, contudo, prejudicada pelo mau tempo e a receita foi, por isso, mais reduzida, tendo a direc o do G.I.R. recebido 4\$130, importância correspondente a 10% daquela.

Ainda em 1913, realizaram-se a 14 e a 21 de Dezembro, dois outros espectáculos que, sendo da responsabilidade de amadores locais, testemunham, claramente, o seu entusiasmo e a sua real actividade. Estiveram a cargo do já conhecido Grupo Dramático de Beneficência, sob a direc o do amador Alfredo Fernandes de Almeida, revertendo o produto dos espectáculos a favor do fundo para a constru o da escola na zona baixa do Entroncamento, onde continuava a expandir-se a Pampilhosa. Foi então posto em cena o drama, em três actos, *Quinze anos de prisão* e três comédias em um acto, *Está c  o*

¹¹⁹ A *Mealhada*, Ano I, N  1, de 5/10/1913.

¹²⁰ Cf. Duarte Ivo Cruz, *História do Teatro Português*. S.l., Editorial Verbo, 2001, p. 193.

Augusto, O Tio Torcato e A Despedida. No dia 21 seguinte, foi repetida a representação daquele drama e no final realizou-se um baile¹²¹.

Logo depois, no dia 1 de Janeiro de 1914, o mesmo grupo de amadores apresentou o drama, em quatro actos, *O Domador de Baleias* e a já conhecida comédia, em um acto, *Está cá o Augusto*¹²². Nas contas do G.I.R. entrou a importância de 40\$070, relativa ao produto deste espectáculo que rematou, à noite, um dia de “brilhantes” festejos na Pampilhosa. Esta articulação entre a utilização do teatro e um quadro mais geral de festejos leva-nos a considerar, mais uma vez, como estamos perante uma sala ao serviço da comunidade, definindo-se a sua história em estreita ligação com a vida da mesma.

2. Nos alvares da República

As condições de afirmação política nos tempos imediatamente posteriores à implantação da República reflectiram-se aqui de forma bem ilustrativa, verificando-se um aproveitamento desta sala para intervenções de acentuado cunho ideológico. O teatro constituía em certo sentido um espaço laico de reunião. Aqui se reencontrava também a comunidade, mas sob uma tutela ditada por valores de índole cultural e cívica, em alguma contraposição com a igreja, um espaço comum de celebração formal, vinculado a uma crença e a uma liturgia. A importância desta perspectiva terá de ser compreendida à luz da época, uma vez que, podendo embora o laicismo ser partilhado por diferentes sectores políticos, só no âmbito do republicanismo ele se apresentava verdadeiramente articulado com um “programa político e cultural”, conseguindo essa orientação captar apoios significativos junto da opinião pública¹²³.

No plano da intervenção cívica, a utilização da sala de teatro revestia-se então de um significado que transcendia o do mero aproveitamento de uma ampla reunião da comunidade local. Para lá da oportunidade de comunicação, explorava-se uma eficácia da comunicação que passava pelo fascínio da encenação e pelo poder sugestivo da participação num acto público rodeado de brilhantismo. Em geral, os activistas

¹²¹ *Bussaco*, Ano II, Nº 56, de 25/12/1913.

¹²² *Bussaco*, Ano II, Nº 57, de 5/1/1914.

¹²³ Cf. Fernando Catroga, *O Republicanismo em Portugal: da formação ao 5 de Outubro de 1910*. Coimbra, Faculdade de Letras, 1991. Vol. II, p. 253.

republicanos, desejosos de diminuir a influência social da Igreja, tentaram exercer uma pedagogia democrática, divulgando um novo imaginário de recorte positivista, enaltecendo o mundo natural, a par do fervor patriótico ou dos valores da cidadania. O discurso servia como momento alto de comunicação, frequentemente, no conjunto organizado de uma sucessão de manifestações. A conferência surgia, paralelamente, com um intuito mais declarado de instrução pública, nomeadamente, pela subordinação ao tratamento de um tema de reconhecido interesse social e cultural.

Vale a pena inserir, assim, o referido espectáculo de 1 de Janeiro de 1914, no conjunto das celebrações, com evidente sentido ideológico, então realizadas na Pampilhosa. De acordo com a imprensa da região, o espectáculo dessa noite concluía, na verdade, uma “grande festa patriótica” que tivera por fim a apresentação da Bandeira Nacional oferecida ao posto local da guarda fiscal¹²⁴.

Logo de manhã, a festa foi anunciada por uma girândola de foguetes e a filarmónica, vinda do Luso, postou-se em frente ao posto da guarda fiscal, que estava “vistosamente embandeirado e com linda ornamentação”¹²⁵, executando aí vários trechos do seu repertório. Ao meio-dia, foi solenemente hasteada a bandeira, ao som do hino nacional, também interpretado pela mesma filarmónica, e os alunos da escola da Pampilhosa entoaram a *Portuguesa* e *Maria da Fonte*. Das cinco às sete da tarde, a filarmónica convidada realizou um grande concerto musical e à noite teve lugar, então, o espectáculo no teatro.

Mas, neste espectáculo, para lá das peças representadas, há ainda que destacar o sentido das intervenções que ocorreram, dentro do espírito dos festejos. Lembramos uma passagem bem esclarecedora da forte divulgação do ideário republicano e do esforço de afirmação da nova ordem política por terras de província, tal como aparece transcrita na imprensa regional. Dirigindo-se às crianças de ambos os sexos, significativamente, presentes, neste espectáculo, com os seus professores, um dos oradores proferiu as seguintes palavras de forte carga política, associando a República, simbolizada na nova bandeira, ao destino venturoso da Pátria:

“A vós, queridas crianças, que sois os obreiros de amanhã, vos peço, do fundo da minha alma de verdadeiro português, que ameis e respeiteis sempre a Bandeira da Pátria e dai, sempre que seja oportuno, o vosso concurso a festas como a de hoje, porque a vossa presença representa a Verdade e a Fé, duma pureza sem mancha. Sim,

¹²⁴ *A Mealhada*, Ano I, Nº 15, de 17/1/1914.

¹²⁵ *Bussaco*, Ano II, Nº 57, de 5/1/1914.

queridas crianças! Quanto é belo e quanto é doce beijar a Bandeira da vossa querida Pátria, confiada à guarda duma República que nos salvará dos crimes e dos roubos que durante tantos anos, nos dotou uma monarquia de bandidos! Essa monarquia de falperra, manto e coroa, queridas crianças, faliu para sempre!”¹²⁶.

Por terras de província, a intervenção dos republicanos mais dinâmicos passava por acções de propaganda como esta, que ocorriam também em função das condições próprias dos meios. O caso favorável da Pampilhosa evidencia bem, nesta fase, a importância da festa e do discurso, a par da escola, da intervenção cultural ou da imprensa, enquanto veículos eficazes de propaganda, podendo explorar-se a promoção de eventos no domínio da recreação pública.

Se a consistência da implantação republicana nos principais centros urbanos parece evidente, já a realidade em pequenos meios de província poderá ser menos conhecida, pelo que a consciência destas dinâmicas locais e regionais, com os seus agentes e as suas práticas, deverá ajudar a compreender o processo de real consolidação do novo regime à escala nacional. A massa da população, pouco instruída e alheia à vida política, seria particularmente sensível às influências locais e às dinâmicas que efectivamente se constituíram. No caso da Pampilhosa, à fraca expressão dos sectores tradicionalmente influentes, contrapunha-se, como sabemos, o desenvolvimento de uma particular realidade social, no contexto de um progresso recente, favorável à difusão das convicções democrática e republicana. Este cunho progressista, definido no âmbito da dinâmica política que agora se implantava, deixaria a sua marca ao longo do tempo, em associação, aliás, com o perdurar da imagem carismática de figuras mais influentes, no contexto de um pequeno meio.

O sector da vida cultural e recreativa local seria, pois, um importante campo de intervenção, concitando contributos numa linha de coerência ideológica. As palavras de inflamado republicanismo, que acima citámos, foram, por exemplo, proferidas pelo ensaiador do grupo dramático que subiu ao palco da Pampilhosa, precisamente, nessa noite de 1 de Janeiro de 1914. Mas também se pode destacar o facto de o principal dinamizador da participação infantil, o professor Guilherme Ferreira da Silva, ser um republicano convicto que, de acordo com um ideal de participação cívica, era já, por esse tempo, colaborador activo da imprensa regional.

¹²⁶ A *Mealhada*, Ano I, Nº 15, de 17/1/1914.

A par de tudo isto, interessa ainda lembrar a clara expansão da maçonaria nestes primeiros anos da República¹²⁷, contribuindo para a difusão de ideais e a concretização de iniciativas mobilizadoras. Sem nos ocuparmos da expressão local deste fenómeno¹²⁸, em termos da efectiva adesão de figuras influentes, parece-nos mais pertinente a consideração, em termos gerais, de uma inspiração maçónica, então patente em realizações concretas, com real efeito no meio local.

No âmbito da festa laica, com forte sentido cívico, também passou pelo teatro da Pampilhosa a celebração da Festa da Árvore, envolvendo um sentido simbólico e um significado político e ideológico muito peculiar, nestes primeiros anos da República¹²⁹. A Lei de Separação entre o Estado e as Igrejas, de 20 de Abril de 1911, e os normativos, restringindo, nomeadamente, a prática de manifestações religiosas fora dos locais de culto¹³⁰, não deixavam de traduzir um sentimento anticlerical que grassava, por vezes com particular radicalismo, no campo republicano. Também aqui houve exemplos claros. Em Agosto de 1911, podia ler-se num pequeno periódico da região: “Ouve-se... – Que as procissões vão caindo em desuso; que o próprio povo ignorante vai abrindo os

¹²⁷ “Entre 1910 e 1911, o número de lojas e triângulos no continente subiu de 122 para 168. Fora de Lisboa produziram-se 55% das iniciações de novos *maçons*. Em 1911, os *maçons* eram 3192 e, no ano de 1913, 4341, quase tantos como os padres católicos”. Cf. José Mattoso (dir.), *História de Portugal*. S.I., Círculo de Leitores, 1994. Vol. VI [“A Segunda Fundação”], p. 481.

¹²⁸ Foi, nomeadamente, fundada em 1909, na Pampilhosa, a loja “José Falcão”, n.º 306, do Rito Escocês Antigo e Aceite, extinta em 1913, porventura no quadro das cisões que então afectavam a maçonaria portuguesa. Mais tarde, em 1931, foi aqui instalado o triângulo n.º 308, do Rito Francês, posteriormente “desaparecido durante a clandestinidade”. Cf. A. H. de Oliveira Marques, *Dicionário de Maçonaria Portuguesa*. Lisboa, Editorial Delta, 1986. Vol. II, col. 1084. Segundo a investigadora Alice Correia Godinho Rodrigues, pertenceram à loja “José Falcão” os empresários locais republicanos Joaquim da Cruz e Abel Godinho, situando-se nesta linha de filiação ideológica o jornal *A Madrugada*, fundado e dirigido na Pampilhosa por Joaquim da Cruz. Cf. Alice Correia Godinho Rodrigues, *Pampilhosa: origem do lugar do Entroncamento* [...], p. 71.

¹²⁹ A celebração da Festa da Árvore, sobretudo entre as crianças, foi promovida pela maçonaria portuguesa (Grande Oriente Lusitano) a partir de 1908, mas só teria verdadeiro impulso no contexto do regime republicano, concretamente, na sequência de iniciativas maçónicas, em finais de 1912, que levariam aos festejos generalizados de Março seguinte. Cf. A. H. de Oliveira Marques, *Dicionário de Maçonaria Portuguesa*. Vol. I, col. 104.

¹³⁰ “Dum decreto do governo provisório da República [...] publicado há dias, vê-se no § único do artigo 4.º que a prática do culto de qualquer religião, fora dos lugares dos templos ou recintos fechados, destinados ao culto, será punida com as penas de desobediência, além das que no caso couberem, quando não se tiver obtido ou for negado o consentimento, por escrito, da respectiva autoridade administrativa”. *Bairrada Ilustrada*, Ano II, N.º 44, de 25/2/1911. A Lei de Separação consagraria ainda esta orientação, definindo, como critério de aprovação, a condição dessas manifestações exteriores de culto constituírem um hábito inveterado da generalidade dos cidadãos, delas não podendo advir tumultos ou alterações da ordem pública.

olhos, chegando já a rir-se de tal pepineira. – Que para o ano que vem talvez se não façam, não se perdendo nada com isso”¹³¹.

É claro que a realidade ficaria distante destas ilusões apaixonadas, próprias dos primeiros tempos do novo regime. Aconteceram mesmo reacções violentas em defesa de tradições julgadas ameaçadas. Os exemplos também não andaram longe. Na freguesia de Barcouço, a 15 de Junho de 1913, houve um levantamento de populares que agrediram selvaticamente os delegados do administrador do concelho, deixando-os feridos com gravidade¹³². No anterior domingo, tinha tido lugar a festa anual do Santíssimo Sacramento, mas sem a habitual procissão, em virtude de o administrador do concelho ter negado à comissão organizadora a necessária autorização, baseado no parecer de alguns locais. Este facto motivou, pois, aquela reacção indignada, em pretenso desforço de uma ofensa às crenças e tradições da localidade.

Apesar do excesso destes acontecimentos, a situação que lhes deu origem não era, por essa altura, invulgar, reflectindo as tensões que se podiam gerar entre os entusiastas do novo regime e o país real. No mês anterior, do mesmo ano, tiveram lugar no Luso as festas do Espírito Santo, concretamente, nos dias 11 e 12, podendo ler-se na imprensa: “Ontem e hoje, realizaram-se as festas do Espírito Santo, mas o senhor administrador do concelho proibiu a procissão, que era uma das melhores do concelho da Mealhada. O povo está indignado pela proibição aludida”¹³³.

O republicanismo português assumia uma visão pretensamente esclarecida do mundo cuja implantação deveria passar pela progressiva instrução de um povo que, em larga medida, e principalmente no caso da gente rural de província, era visto como inculto, dominado pelo obscurantismo e, portanto, distante do ideal de cidadão responsável em que se devia fundar a nova ordem. Explica-se, assim, não apenas o pedagogismo inerente às diversas intervenções, mas uma atitude de certo modo paternalista que podia, mesmo, denunciar uma visão essencialmente urbana, pouco realista no seu intuito reformista. À escala nacional, a verdade dos factos passaria, obviamente, não apenas pela coexistência de uma diversidade de realidades, mas também pela necessidade, em geral, de uma estabilização, mais pragmática, ultrapassando o radicalismo próprio dos primeiros tempos.

¹³¹ *Madrugada*, Ano I, Nº 13, de 12/8/1911.

¹³² Cf. *Triunfo*, Ano I, Nº 2, de 22/6/1913.

¹³³ *Bussaco*, Ano I, Nº 35, de 25/5/1913.

Havia, portanto, convicções a difundir e valores a afirmar, pelo que, numa linha racionalista e naturalista, se procuraram implantar novos símbolos e vivências colectivas, no âmbito da divulgação de uma cultura republicana e laica. Merece aqui destaque a Festa da Árvore, com todo o aparato festivo de que se revestiu, na busca de um maior envolvimento da comunidade. A consideração descritiva dos factos deve, pois, ter em conta a verdade dos conceitos em causa e o sentido de uma festa que se assumia claramente como “moralizadora e educativa”¹³⁴.

A árvore é evidentemente um símbolo maior de uma natureza generosa que o homem deve amar e preservar, sendo este reconhecimento muito antigo, ou, mesmo, imemorial, e transversal a diferentes culturas e civilizações. No contexto político e ideológico do momento considerado, sobressaía, pois, com um sentido mais polémico, ligado à afirmação de um pensamento e de um valor simbólico, muito marcados pela influência maçónica. Esta duplicidade de sentidos transparece na documentação local relativa a estes festejos, muito em particular, nos artigos da imprensa. Contrapomos, assim, duas citações esclarecedoras desta realidade.

Em 1913, podia ler-se, por exemplo, no jornal *Defesa de Luso*: “O dia 9 de Março foi dia de festa para todo o país: festa de crianças em comunhão com a natureza”. Mas, mais à frente, acrescentava-se que esta festa não tinha outro fim que não fosse o de “incutir no espírito de todos o culto pela árvore que com tantas riquezas nos paga a indiferença que lhe tributamos”¹³⁵. Já transcende, porém, este domínio de uma formação cívica, de aceitação geral, a adopção de um sentido ideológico, mediante uma visão comprometida com uma particular interpretação do mundo, num quadro polémico de afirmação política. Assim, transparece, nomeadamente, num outro artigo publicado, no ano seguinte, no mesmo jornal, já com um outro jogo de sentidos: “No passado domingo, por todo o país, festejou-se a Árvore. As crianças das escolas, entoando hinários de alegria, foram em cortejo, proceder à plantação desses ‘Santos’ vegetais! Eis um culto útil e benfazejo, que o governo protege, numa campanha generosa e redentora. Tem por templo a Terra e por Deus o Sol”¹³⁶.

¹³⁴ *Bussaco*, Ano II, Nº 65, de 29/3/1914.

¹³⁵ *Defesa de Luso*, Ano I, Nº 47, de 16/3/1913.

¹³⁶ *Defesa de Luso*, Ano II, Nº 91, de 20/3/1914. No mesmo jornal, há quem desenvolva o tema num tom de protesto individual, com um sentido de provocação, bem revelador da implantação combativa de um pensamento: “Se fosse possível, quando eu morrer, gostaria que os meus filhos plantassem na terra que me há-de cobrir, uma macieira. Não a julguem a árvore do mal. [...] Será esse o meu túmulo de Naturista, continuando após o destroço orgânico, ainda a servir aos visitantes os frutos de que vivo, na

O esforço de afirmação de um materialismo naturalista, como contraponto à influência dos valores sagrados tradicionais, que a citação anterior parece associar à imagem de um culto inútil e perverso, é uma realidade histórica conhecida e passou por experiências bem anteriores, como as ocorridas na Revolução Francesa. Interessa-nos apenas aqui reconhecer os traços com que esse tipo de posições se apresentou, nesta fase, em termos da vivência local, num quadro de movimentação festiva que também passou pela utilização de salas de espectáculos de província, como a da Pampilhosa.

As escolas e os professores primários seriam os principais agentes desta mobilização que, na verdade, almejava um maior alcance social. Assim, referiam claramente as instruções oficiais, então distribuídas, designadamente, uma circular da Direcção Geral da Instrução Primária, datada de 16 de Dezembro de 1912. Aí se apelava não só à atribuição do “brilho possível” aos festejos, “dentro dos recursos de cada localidade”, mas a uma real acção educativa que deixasse “uma impressão viva e duradoura”, sendo para isso “convenientíssimo” que os professores primários comessem “desde já a preparar-se para fazerem conferências”, que deveriam ser “um dos mais importantes números desse festejo nacional”¹³⁷.

Centramos, pois, a nossa atenção na forma como decorreu a Festa da Árvore, em 1913, na Pampilhosa, havendo, todavia, notícia de que a mesma se revestiu, não só aqui, mas “em todo o concelho”, de “um carácter de verdadeira animação e simpatia”¹³⁸, surgindo estes qualificativos na linha da adesão popular que se poderia esperar de uma aposta festiva.

Associando sempre os valores patrióticos, reafirmados pela República, a festa na Pampilhosa teve início com um desfile das crianças de ambos os sexos da escola local, acompanhados dos respectivos professores, da tuna da Pampilhosa e de muito povo, que se dirigiram, entoando a *Portuguesa*, até ao local de plantação das árvores. Uma vez aí, o professor Manuel de Sousa Andrade “proferiu um brilhante discurso” e em seguida procedeu-se à plantação de oito árvores¹³⁹. Seguiu-se um cortejo, em direcção ao edifício do teatro, onde se realizou uma sessão solene. As crianças recitaram, então,

transformação da matéria, a qual nunca se destrói: só muda de forma e aspecto exterior. Plantemos as árvores e seremos justos e bons. A Festa da Árvore é a Festa da Natureza! Hossana!”

¹³⁷ Cf. *Defesa de Luso*, Ano I, Nº 37, de 5/1/1913.

¹³⁸ *Bussaco*, Ano I, Nº 28, de 15/3/1913.

¹³⁹ Cf. *Bussaco*, Ano I, Nº 29, de 25/3/1913.

algumas poesias e cantaram o *Hino da Árvore* e novamente a *Portuguesa*. O professor Guilherme Ferreira da Silva encerrou, por fim, a sessão dirigindo algumas palavras de agradecimento ao povo participante.

A par do hino nacional, também a nova bandeira era alvo de um culto patriótico que passava por uma exteriorização colectiva, nos oportunos momentos de celebração. O primeiro de Dezembro seria uma dessas datas. No mesmo ano de 1913, foi muito festejado na Pampilhosa, logo de manhã ouviu-se o estrealajar dos foguetes e a bandeira nacional “flutuava em muitas janelas”¹⁴⁰.

A tentativa, porém, de atribuir expressão pública à Festa da Árvore, como vimos de base escolar, parece, no entanto, ter esmorecido logo depois do aparente sucesso das realizações de 1913, nas diversas localidades do concelho. As notas na imprensa, relativas aos festejos de 1914, mostram já, na região, um âmbito muito limitado aos pequenos alunos das escolas, sem que alcançassem especial brilho ou uma participação pública assinalável. Para esse facto poderá, aliás, ter contribuído alguma propaganda contrária, como sugere um jornal da região: “Muitas criaturinhas, não se lembrando de mais nada para desconsiderar a República, espalham no meio do povo humilde e simples a afirmação de que a Festa da Árvore é obra da Maçonaria, tentando afastar dela a concorrência do mesmo povo que pela sua ignorância vê na dita Maçonaria qualquer coisa de... diabólico”¹⁴¹. A um nível, portanto, mais modesto, a Festa da Árvore continuaria a realizar-se, por determinação oficial, nas escolas do país¹⁴².

No contexto político e cultural que temos referido, importa salientar o recurso à alocução, ao discurso e à conferência, como formas públicas de eficaz comunicação, em particular no que concerne à utilização de salas de espectáculos, em pequenos meios. Já citámos exemplos, mas temos de estar conscientes de que não constituíam casos isolados. Sendo ainda limitados os recursos disponíveis, para uma larga divulgação da opinião, e sendo, em termos sociais, também restritas as condições indispensáveis a uma ampla recepção, resulta aqui evidente a importância do uso directo da palavra, a propósito de quadros festivos, celebrações e comemorações diversas. O interesse dos receptores era, aliás, frequentemente ampliado por um particular envolvimento emotivo,

¹⁴⁰ Cf. *Defesa de Luso*, Ano II, Nº 80, de 7/12/1913.

¹⁴¹ *Defesa de Luso*, Ano II, Nº 91, de 20/3/1914.

¹⁴² “Por determinação do senhor Ministro da Instrução realiza-se no próximo dia 11, em todas as escolas do país, a simpática Festa da Árvore”. *Os Factos*, Ano I, Nº 4, de 4/3/1917.

num clima de forte participação colectiva. O brilho das palavras, capaz de suscitar reacções de entusiasmo, não servia apenas um intuito comunicativo, mas, em muitos casos, constituía um evidente ponto alto no desfrutar de um conjunto de manifestações festivas.

A mensagem dos oradores reflectiu, naturalmente, o quadro político dominante e as preocupações culturais associadas. Existindo uma utilização multifacetada das casas de espectáculos, numa relação próxima com o meio, não faltariam, pois, ocasiões, de diversa natureza, para que assim se expressasse um sentido de participação cívica. Podemos lembrar o apoio prestado a causas e acções concretas, relevantes para a comunidade local, ou a realização de eventos, servindo, mais genericamente, um aperfeiçoamento social e cultural. A conferência teria aqui um lugar particularmente significativo, sendo evidente a já referida preocupação pedagógica, perante a realidade de um meio de província.

O uso da palavra revestira-se de óbvio sentido no seio do liberalismo e a acção dos políticos republicanos passara naturalmente, também, pelo discurso público, adquirindo alguns uma particular reputação nesse domínio. Após a implantação da República, nos pequenos meios de província, as novas condições políticas terão, pois, favorecido um empenhado activismo local, em que, também neste aspecto, se difundiam os modelos urbanos, articulando formas de comunicação e mensagens divulgadas. No caso da conferência, correspondendo, à partida, a um desenvolvimento temático, pode considerar-se, em especial, quer um significado cultural e político, ao nível do discurso, quer o seu próprio sentido e eficácia enquanto evento e meio de efectiva divulgação, num contexto social. É este último aspecto que aqui sublinhamos, verificando a implantação local desta forma de intervenção, despertando expectativas e conseguindo um amplo aplauso, perante um auditório que deveria representar toda uma sociedade válida. Acrescente-se, ainda, que o exemplo do teatro da Pampilhosa permite comprovar a importante persistência, nas décadas seguintes, desse modelo de conferência, aberta à comunidade e procurando servir a comunidade, com generosos intuits de intervenção cívica, cultural e política, mesmo quando perante condições políticas menos favoráveis, ou, talvez, mais significativamente ainda nesse caso.

Referimos já algumas ocasiões concretas em que o uso público da palavra se revestiu de especial significado, no teatro da Pampilhosa. Há, ainda, alguns outros exemplos que nos interessa salientar, nestes anos iniciais do regime republicano. Surgem particularmente associados a um desejo de envolver a comunidade em causas

que eram então especialmente valorizadas, de acordo com um conjunto de princípios característicos de um ideário.

A instrução pública era, como sabemos, um desígnio maior e, de acordo com um ideal de cidadania, havia que co-responsabilizar, nesta matéria, os diversos elementos da comunidade, enquanto cidadãos livres e emancipados, promovendo a sua colaboração, com intuitos filantrópicos, num quadro de harmonia social. A festa surgiria aqui, com frequência, plenamente justificada como motor dessa participação cívica, em que a angariação de recursos corresponderia, na verdade, a apenas uma parte dos objectivos em causa, sendo relevante, ainda, o exercício de uma espécie de pedagogia colectiva, em termos do desenvolvimento de uma consciência democrática.

O espectáculo de 23 de Abril de 1911, em benefício da construção de uma nova escola, a que atrás já nos referimos, teve início precisamente com dois discursos “muito aplaudidos”, em que “eloquentemente” se procurou mostrar ao auditório “a vantagem duma escola”, no que ela tinha de “força impulsiva do progresso como foco da instrução e educação”¹⁴³. Os oradores foram, concretamente, o Dr. Francisco Cruz, um reputado republicano, sócio, juntamente com o seu bem conhecido irmão Joaquim da Cruz, de uma empresa de serração com sucursal na Pampilhosa, e um militar, o Major Silva Bandeira, de Infantaria 23, de Coimbra.

O teatro serviu também de local de reunião, sendo no seu salão que, no final de 1912, reuniu a comissão, entretanto, constituída para a construção da escola. O presidente da mesma era o referido Dr. Francisco Cruz, então “deputado da Nação”¹⁴⁴. O terreno destinado à construção foi oferecido pela empresa de serração da sua família e o irmão, Joaquim da Cruz, passou a integrar a comissão, oferecendo também o vigamento grosso para o telhado. Os donativos em dinheiro prometidos ou já recebidos atingiam a verba de 404\$205 e os proprietários das fábricas de cerâmica existentes na Pampilhosa foram avisados de que, em tempo oportuno, lhes seria solicitado o cumprimento dos seus donativos, em material de construção. Os trabalhos iriam de facto começar, em 1913, mas outras circunstâncias ditariam depois a sua suspensão, sendo, como veremos, a nova escola terminada e inaugurada bastante mais tarde.

Foi ainda no contexto do arranque desta obra que ocorreram os espectáculos, também já citados, do Grupo Dramático de Beneficência, a 14 e 21 de Dezembro de

¹⁴³ Cf. *Madrugada*, Ano I, Nº 3, de 1/5/1911.

¹⁴⁴ Cf. *Bussaco*, Ano I, Nº 19, de 15/12/1912.

1913. Realizados em benefício da nova construção, no primeiro destes espectáculos houve ocasião também para uma conferência “sobre a utilidade da escola”, sendo o orador, como habitualmente, “muito felicitado”¹⁴⁵. Tratava-se de José de Almeida Júnior, redactor e editor do jornal *O Dever*, semanário publicado em Arazede, no qual colaborava o professor da Pampilhosa Guilherme Ferreira da Silva, pelo que se ilustrava aqui uma colaboração a nível regional, também com os seus fundamentos de proximidade política.

Interessa, pois, sublinhar outras realizações e vivências colectivas ocorridas no teatro da Pampilhosa, reflectindo mais largamente um contexto histórico e uma noção da utilidade desta instituição, enquanto espaço ao serviço do interesse público. De um modo geral, a estreita proximidade relativamente a uma comunidade, num projecto simultaneamente recreativo e de amplo sentido cultural, é, pois, um traço desde logo definido, que deixará marcas duradouras na história desta sala de espectáculos.

3. Da plena actividade à crise da Grande Guerra

Nestes primeiros anos, a dinamização da sala de espectáculos desta pequena localidade conseguira, na verdade, concretizar um sentido que estivera claramente presente em todo o esforço da sua fundação. Orgulhoso espelho do progresso local, o teatro da Pampilhosa apresentava-se como um factor de desenvolvimento, tal como este era entendido pelos sectores ilustrados de então. A sua actividade prosseguia e, como veremos, o brilho alcançado só seria ensombrado um pouco mais à frente, em consequência de uma temporária alteração de realidades.

Relativamente à arte cénica, temos, na realidade, notícias de espectáculos realizados nos anos de 1914 e 1915 que confirmam ainda o prolongar de um dinamismo. Num domingo de Maio, de 1914, em data para nós incerta, realizou-se no teatro da Pampilhosa uma récita de amadores de Coimbra, em benefício de um empregado dos caminhos-de-ferro. Levaram à cena o drama *As Torturas de um Escravo* e as comédias *Pagas tu ou pago eu* e *O diabo à solta*¹⁴⁶. O espectáculo foi abrilhantado por um sexteto formado por elementos da Tuna Recreativa que agradou bastante. A 11 de Junho, voltaria em *tournee* à Pampilhosa a companhia do Teatro do Ginásio de

¹⁴⁵ Cf. *Bussaco*, Ano II, Nº 56, de 25/12/1913.

¹⁴⁶ *A Mealhada*, Ano I, Nº 34, de 30/5/1914.

Lisboa, nesta ocasião apresentando a comédia, em quatro actos, *O Deputado Independente*¹⁴⁷.

Os amadores locais do G.D.B. realizaram novamente uma récita, a 6 de Janeiro de 1915, curiosamente, em benefício dos feridos de guerra, quando já chegavam os ecos do primeiro grande conflito mundial. Este tipo de intenção exercia, como sabemos, um particular apelo junto da comunidade local, criando um especial dever de participação numa vivência colectiva, tal como, aliás, era confirmado na imprensa da época: “Atendendo ao fim a que esse espectáculo se destinou a concorrência foi grande”¹⁴⁸. Mas, este facto também resultaria, certamente, do conhecido esmero dos intervenientes e do interesse do próprio programa, constituído pelo drama, em dois actos, *O Gaiato de Lisboa* e pela comédia, também em dois actos, *Casado... sem mulher*.

Continuando em actividade, o mesmo grupo local apresentou, a 12 de Julho, um outro espectáculo em que subiram à cena: o drama, em um acto, *Os Carbonários*, as comédias, em um acto, *Simplício Castanha e C^a* e *A Prima Chica* e vários monólogos dramáticos, *A Fome Só*, *Amor Pátrio*, *Ferrão e Ferraz* e *PPPP*¹⁴⁹. Tal como noutras ocasiões, a componente musical, nesse tempo tão importante para o brilho destas récitas, esteve a cargo da Tuna Recreativa da Pampilhosa. Convém salientar que o espectáculo, também como já vimos num caso anterior, foi realizado em benefício de um funcionário dos caminhos-de-ferro, naturalmente tocado pelo infortúnio. A relação próxima com um meio e o peso do sector dos ferroviários, não apenas na sociedade local, mas, mais especificamente, na dinamização destas iniciativas culturais, explicam este tipo de acção filantrópica em que, para lá das causas de sentido geral, se procurava atender, expressamente, a situações concretas, nomeando-se mesmo, publicamente, o nome dos beneficiados, neste caso o ex-factor dos Caminhos-de-Ferro da Beira Alta, Álvaro Dias.

Dentro de um outro tipo de espectáculos de palco, realizara-se, um pouco antes, a 9 de Maio, um curioso sarau literário-musical que ilustra bem não só uma diversidade de utilização do espaço, mas a prática de uma efectiva função cultural, juntamente com a mais óbvia oferta de divertimento e o contributo para uma evolução social e mental, no quadro do desenvolvimento de novas condições de sociabilidade.

¹⁴⁷ *A Mealhada*, Ano I, Nº 35, de 6/6/1914.

¹⁴⁸ *Bussaco*, Ano III, Nº 92, de 8/1/1915.

¹⁴⁹ *A Mealhada*, Ano II, Nº 88, de 11/7/1915.

O sarau foi promovido pelo “exímio” professor de guitarra Roberto Catão que, vindo do Porto, se fez acompanhar por mais dois “distintos” professores de guitarra e viola francesa, António Martins e Arnaldo Correia, os quais “executaram em conjunto as melhores peças do seu repertório”. A brilhou ainda este sarau “o distinto *diseur* portuense Evaristo Pereira que executou lindíssimos monólogos e engraçadíssimas canções”. Apesar do perfil, aparentemente menos popular deste tipo de programa, o jornal da época que estamos aqui a citar registou que “a casa estava à cunha”. Na verdade, a vinda de artistas conceituados, dos grandes centros, justificaria adequada preparação, despertando natural expectativa, como mostraria o cuidado posto na ornamentação da sala, “ricamente enfeitada com flores naturais”. Tratava-se de actuações que, como sabemos, se revestiam, nesta região, de uma certa aura de excepionalidade, dada a habitual pacatez dos meios.

Apenas em circunstâncias pontuais e, em princípio, no caso de grupos menores, aconteceria uma permanência mais dilatada de artistas no contexto de uma região com as características desta, ou seja, onde as localidades eram afinal de reduzida dimensão, dispondo eventualmente de várias salas de teatro, mas de modesta capacidade e com um público naturalmente limitado. É um exemplo desse tipo que podemos ainda aqui reconhecer no ano de 1915.

Nesse ano, como já vimos, a Companhia Dramática, dirigida por Alfredo Campos realizou vários espectáculos no Teatro da Mealhada, onde se estreou a 26 de Agosto de 1915. Por entre alguns contratemplos, cujos pormenores desconhecemos, prolongou, de facto, a sua presença na região, não só efectuando outras actuações na mesma sala de espectáculos, mas tendo ainda ocasião para pisar os palcos dos vizinhos teatros de Anadia, Aguim e Pampilhosa. Neste último caso, foi num domingo de Novembro que a referida companhia apresentou o seu espectáculo, pondo em cena um drama em cinco actos, *A Morgadinha de Valflor*, de Pinheiro Chagas. A actuação “decorreu com brilhantismo” e os artistas foram “alvo de um inaudito aplauso”¹⁵⁰.

Em Março do ano seguinte, por altura do Carnaval, realizaram-se bailes de máscaras neste teatro, “abrilhantados por um sexteto de música do 23, de Coimbra”¹⁵¹. Este tipo de realizações vinha tendo lugar, com assinalável sucesso, como sabemos, desde a fundação do T.G.I.R. No ano de 1914, por exemplo, a descrição dos bailes de

¹⁵⁰ A *Mealhada*, Ano II, Nº 100, de 28/11/1915.

¹⁵¹ A *Mealhada*, Ano III, Nº 113, de 5/3/1916.

22 e 24 de Fevereiro merece mais alguma atenção pelo seu valor ilustrativo.

O baile de domingo teve uma casa “à cunha” e durou até à madrugada de segunda-feira, dançando-se sempre animadamente, ao som de “finas peças” do reportório de uma orquestra formada por elementos da filarmónica do Luso. No baile de terça-feira, a concorrência foi também “enorme” e o baile prolongou-se até às 6 horas da manhã. Em ambos os dias, prometeram-se brindes para a senhora e o cavalheiro que se apresentasse com melhor traje carnavalesco¹⁵².

Os preços de entrada eram convidativos, dentro do habitual critério de escalonamento, distinguindo claramente o acesso ao salão, quase três vezes mais caro. Para que nada faltasse, disponibilizava-se, para venda, uma grande quantidade de *confetti*, serpentinas francesas, pó brilhante, etc. Perante este tipo de festejos, parecia claro o contraste das práticas populares, mais distantes dos modelos urbanos que então entusiasmavam os sectores intermédios e elevados da sociedade. Aos olhos destes, o Carnaval das “povoações rurais” afigurava-se, por esse tempo, “de pouco gosto”¹⁵³.

Este panorama festivo rapidamente se desvaneceria com a rápida generalização dos efeitos da Grande Guerra que afinal exporia duramente, para lá das mais ou menos entusiásticas expectativas de progresso, as reais fragilidades da realidade económica, social e até política, do próprio país. Nessas condições, e seguindo uma orientação mais geral¹⁵⁴, não houve neste teatro festejos carnavalescos em 1917 e 1918, ou seja, ao tempo da participação portuguesa na guerra. Quanto aos espectáculos de palco, faltam-nos informações sobre as realizações em 1916 e nos anos imediatamente posteriores, mas importa salientar que, para lá das eventuais falhas de documentação, se verificou, de facto, por esses anos, uma notória quebra de actividade no teatro da Pampilhosa.

Foi, pois, evidente o efeito das condições sociais e económicas desfavoráveis, que marcaram o tempo da Primeira Grande Guerra e do imediato pós-guerra. Como sabemos, a base económica do desenvolvimento local expunha, muito particularmente, a Pampilhosa às variações de um contexto geral. Afinal, também aqui se tinha especialmente beneficiado da prosperidade que, vinda da primeira década do século se prolongara pelos primeiros anos da República, o que, num estreito paralelismo com uma

¹⁵² *Bussaco*, Ano II, Nº 61, de 16/2/1914.

¹⁵³ *Bussaco*, Ano II, Nº 62, de 28/2/1914.

¹⁵⁴ “O governo resolveu proibir os festejos carnavalescos, este ano, em virtude do estado de guerra em que nos encontramos”. *Bairrada Elegante*, Ano II, Nº 5, de 10/2/1917.

realidade social, não deixou de se reflectir nos ritmos da história das actividades culturais e recreativas.

Sem falarmos na óbvia ausência dos mobilizados, lembramos, pois, como, neste pequeno meio com forte presença de operários e funcionários, com poucos recursos, seria, agora, especialmente sensível um quadro geral, marcado pela escassez de bens essenciais, a desvalorização da moeda, a inflação e a degradação dos salários, o aumento da miséria e a instabilidade social. Em tempos de crise, seriam, aliás, particularmente afectadas as actividades económicas no âmbito da indústria e do comércio, sectores que, como sabemos, eram fundamentais para o progresso da Pampilhosa, tendo as dificuldades das empresas evidentes reflexos na vida local.

As consequências negativas da conjuntura mundial eram reconhecidas, no contexto local, já antes da directa participação portuguesa na Grande Guerra: “A conflagração europeia, essa terrível hecatombe que funestamente se repercute no mundo inteiro, de há tempo se vem reflectindo mesmo em Portugal, atingindo, dolorosamente, a vida económica do país. De todos os pontos surgem queixumes, falta de trabalho, encarecimento de vida e, como agravamento de tudo isso o tempo pernicioso arrastando a agricultura a um medonho descalabro. Enfim, é uma situação deplorável, péssima e triste”¹⁵⁵.

A imprensa regional faria, na realidade, eco de uma preocupação crescente, dando conta da alarmante amplitude dos problemas. Em Fevereiro de 1916, podia-se ler, já, por exemplo: “lavra pelo país a maior e mais tremenda das crises – a crise da fome – cujas consequências funestas não é fácil prever, atentas a forma violenta por que as suas vítimas se manifestam e a maneira brutal e infrutífera por que o governo tenta resolvê-la”¹⁵⁶.

O abastecimento de bens de primeira necessidade agravou-se decisivamente em 1917. No ano anterior, a Comissão Executiva da Câmara Municipal da Mealhada conseguira adquirir grande quantidade de milho, do distrito de Viana do Castelo, e de farinhas, das fábricas de moagem do Porto, recebendo também vários vagões de milho colonial, por intermédio do Ministério do Trabalho. Mas em meados de 1917, a mesma Comissão já desesperava pelo resultado infrutífero de todas as diligências, entretanto

¹⁵⁵ *Bussaco*, Ano III, Nº 102, de 18/4/1915.

¹⁵⁶ *Bussaco*, Ano IV, Nº 130, de 5/2/1916.

feitas¹⁵⁷.

O Presidente da Comissão era o conhecido industrial da Pampilhosa Joaquim da Cruz que assinou então um telegrama bem esclarecedor, apelando ao Ministro do Trabalho: “A fome ameaça esta região pois que preço milho atingiu último mercado, em virtude grande falta, 1\$70 15 litros. Espero por isso que V. Ex. ^a mande satisfazer com urgência requisições feitas por esta Câmara [...], pois receio venha haver graves tumultos atenta circunstância numeroso operariado fábricas Pampilhosa”¹⁵⁸.

Infelizmente, o problema era geral e o Ministro do Trabalho, sensivelmente na mesma altura em que recebia o telegrama da Câmara da Mealhada, alertava ele próprio em Conselho de Ministros para a realidade de a capital apenas ter pão para três dias. A 19 e 20 de Maio deu-se, em Lisboa, uma vaga de assaltos a estabelecimentos comerciais, padarias e mercearias, acompanhada de distúrbios especialmente graves, em que poderão ter perdido a vida dezenas de pessoas¹⁵⁹. Atingindo diferentes proporções, os motins também aconteceram, na verdade, por terras de província e, conforme se temia no telegrama citado, ocorreram, também aqui, na Pampilhosa. Os assaltos atingiram o comércio local, as mercadorias em trânsito na estação e mesmo as transportadas em comboios em movimento, o que, aliás, não era também um facto único no país.

A falta de policiamento favoreceu estes factos, mas a verdadeira causa era naturalmente mais profunda, como bem notaria, já em 1918, um periódico local: “Os factos que se têm dado a respeito das subsistências no nosso concelho, bem contadinhos, bem reconstituídos nos seus pequeninos pormenores, davam uma tragédia verdadeira, a que não faltaria o lado cómico para ser completa. Contam-se coisas extraordinárias. Correm de boca em boca coisas que nos revoltam, coisas que nos entristecem e coisas que nos fazem rir, rir perdidamente, se não fosse um facto, a miséria do povo, se a fome nos não tivesse batido ainda à porta da maneira lúgubre como tem batido”¹⁶⁰.

¹⁵⁷ Cf. J. J. Carvalhão Santos, “O Concelho da Mealhada e a Primeira Grande Guerra: documentos de história local”. In, *Aqua Nativa. Revista de Cultura da Região da Bairrada*, nº 19, Dezembro de 2000, p. 52.

¹⁵⁸ Cf. *Idem*, p. 54. Dois anos antes, os mesmos quinze litros custavam apenas \$54, ou seja, menos de um terço do valor referido no telegrama de 1917.

¹⁵⁹ Cf. José Mattoso (dir.), *História de Portugal*. S.l., Círculo de Leitores, 1994. Vol. VI [“A Segunda Fundação”], pp. 521-523.

¹⁶⁰ *O Campeão Regional*, Ano III, Nº 126, de 6/5/1918.

O artigo citado não esquece, na verdade, os assaltos e mesmo a ocorrência de uma morte na Pampilhosa que poderia ter-se evitado. Na verdade, foi na Pampilhosa que ocorreram os factos aparentemente mais graves de alteração da ordem pública neste concelho, não só em função de condições locais, mas também pela afluência de pessoas de outras proveniências, sendo este um importante entroncamento ferroviário. Além dos roubos a particulares, verificava-se aqui um particular prejuízo para a Companhia dos Caminhos-de-Ferro da Beira Alta, vítima da repetida falta de “fardos de fazendas e [de] outras mercadorias”¹⁶¹.

Fora da estação, de acordo com testemunhos orais que ainda nos foi possível recolher¹⁶², o comércio local foi também atingido, em particular, no caso de um dos principais estabelecimentos, a Casa Africana, de António Gomes de Carvalho. Uma multidão de populares, mais ou menos desesperados e dispostos a tudo, acometeu essa casa que vendia todo o tipo de artigos e saqueou-a por completo, sem que fosse possível sustê-la. O caso mortal ocorreria na estação de caminho-de-ferro, encontrando-se retido nas linhas de manobra um vagão de milho. De caixa baixa, e apenas coberto por um oleado, o vagão foi alvo de uma tentativa de roubo, pelo que o chefe da estação chamou a Guarda, houve disparos e foi mortalmente atingido um homem que tinha família a seu cargo.

Foi, pois, compreensivelmente, no Entroncamento da Pampilhosa que incidiu também, desde logo, a necessidade de reforço do policiamento, tendo-se instalado aqui um posto permanente da Guarda Republicana, em Abril de 1917. Na verdade, como se notava então, “era principalmente neste ponto do concelho onde mais se fazia notar a sua falta”¹⁶³.

Toda esta conjuntura, aliada, eventualmente, a outras circunstâncias particulares, contribuiu para uma crise da própria vida associativa do G.I.R. da Pampilhosa e para uma diminuição do número dos espectáculos e um declínio da sua relevância, neste teatro. Aliás, no contexto sensível da integração num pequeno meio, o efeito das condições adversas ter-se-á reflectido, também, na sorte de outras iniciativas de índole cultural e recreativa. Pensamos, concretamente, no caso da tuna da Pampilhosa que,

¹⁶¹ *O Campeão Regional*, Ano II, Nº 75, de 22/4/1917.

¹⁶² Seguimos essencialmente o testemunho do Sr. Faustino Pinho Santos, nascido em 1912, que entrevistámos, juntamente com a esposa, Sr^a D. Lucília Ferreira Agante, em Outubro de 2004.

¹⁶³ *Os Factos*, Ano I, Nº 10, de 15/4/1917.

depois de anos de interessante actividade, se encontrava então “meio desorganizada”, de acordo com um testemunho de 1917, que, lamentando a actual situação, a justifica, no entanto, esperançosamente, mais pela falta de persistência dos intervenientes, do que pela real falta de meios para a sobrevivência do projecto¹⁶⁴.

A consciência das dificuldades tocava, na verdade, o conjunto da sociedade, sem considerarmos, obviamente, aqui, os lucros “imperdoáveis” de pessoas, eventualmente, capazes de explorar as necessidades existentes. Na Mealhada, o elegante Clube dos 21, fundado, como vimos, em 1910, agonizava em 1916 e prolongaria a sua existência apenas até ao ano seguinte¹⁶⁵. Noutro âmbito de convivência social, as tradicionais festas dos Santos Populares ressentiam-se também, por exemplo, tal como se registava, logo em 1916: “Este ano o santo casamenteiro foi pouco festejado. Apenas uma dança e essa pouco animada”¹⁶⁶. A própria romaria de Quinta-feira da Ascensão reflectiu este conjunto de realidades, podendo citar-se o testemunho claro de um jornal da época: “Esta tradicional festa, que se costuma fazer no Buçaco, foi este ano pouco animada. Nem uma música ou tuna”¹⁶⁷. Na Pampilhosa, a festa anual de Santa Marinha passou a fazer-se nesses anos, também, com evidente falta de “luzimento”¹⁶⁸.

Entretanto, o campo, junto à estação de caminho-de-ferro da Mealhada, onde, como vimos, começara a ter lugar a prática local do futebol, depressa passou a servir para a chamada Instrução Militar Preparatória, ministrada aos mancebos do primeiro ano, de acordo com um pedido do respectivo capitão instrutor, apresentado à Câmara¹⁶⁹. O tempo não era, pois, propício a festejos e foi precisamente no mês anterior ao dos tradicionais Santos Populares que a Pampilhosa se despediu dos primeiros militares licenciados na freguesia. Partiram, mais precisamente, a 4 de Maio de 1916, para

¹⁶⁴ *O Campeão Regional*, Ano II, Nº 75, de 22/4/1917.

¹⁶⁵ *A Mealhada*, Ano III, Nº 128, de 9/7/1916 e *O Campeão Regional*, Ano II, Nº 77, de 6/5/1917, e Nº 78, de 13/5/1917.

¹⁶⁶ *A Mealhada*, Ano III, Nº 126, de 25/6/1916.

¹⁶⁷ *Bussaco*, Ano IV, Nº 142, de 5/6/1916.

¹⁶⁸ *O Campeão Regional*, Ano III, Nº 129, de 11/8/1918.

¹⁶⁹ Cf. J. J. Carvalhão Santos, “O Concelho da Mealhada e a Primeira Grande Guerra: documentos de história local”. In, *Aqua Nativa. Revista de Cultura da Região da Bairrada*, nº 19, Dezembro de 2000, p. 49.

Coimbra, a fim de se incorporarem no Regimento 35¹⁷⁰.

Continuando centrados na vida do T.G.I.R. da Pampilhosa, temos conhecimento, nesta fase, de uma série temporária de sessões de cinema, em 1917, desta feita a cargo de Francisco Gomes de Moraes, proprietário do equipamento instalado. Segundo uma notícia publicada a 14 de Janeiro¹⁷¹, haviam-se já realizado nessa data dois espectáculos que teriam agradado “bastante”.

Merece também referência a realização de uma récita infantil, significativamente, promovida pelos professores da escola desta freguesia, “em benefício dos feridos portugueses da guerra”. Mais uma vez, ficava patente não só uma valorização do sentido cultural da arte cénica, mas um apelo à participação cívica, num quadro de recreação pública. Num contexto de dificuldades, não se deixava também de acentuar, desta forma, uma crença no valor da arte e da cultura como lenitivo do sofrimento humano e factor de esperança no futuro.

Por esse tempo, também noutras salas de espectáculos se realizavam espectáculos animados por um intuito similar. Em Aveiro, por exemplo, o Clube dos Galitos organizou, em Maio de 1917, actividades em benefício dos soldados mutilados de Infantaria 24, compreendendo uma exposição de flores, com venda de entradas e de postais, bem como um sarau e uma récita, no teatro local, que obtiveram, respectivamente, a receita bruta de 351\$020 e 196\$440.

No dia 8 de Abril, os jovens escolares da Pampilhosa apresentaram, portanto, “diversos monólogos, cançonetas e comédias que agradaram bastante”¹⁷². Entre aqueles que mais se destacaram figurava, com o seu monólogo do “Zé Calino”, o ainda menino, Abel da Silva Lindo, futuro médico, posteriormente muito ligado à vida da Pampilhosa. Figura grada, no plano da assistência sanitária, não deixaria também de representar o regime de Salazar como chefe político local¹⁷³.

Contribuiria, ainda, para alegrar esse Domingo de Páscoa, a colaboração gratuita de um sexteto de músicos. As crianças foram, pois, “entusiasticamente ovacionadas” e

¹⁷⁰ “Foram eles os senhores José S. d’Almeida, Alfredo S. Miranda, Manuel Lopes, Joaquim A. Miranda, Manuel Lemos e Francisco Ramos”. *A Mealhada*, Ano III, Nº 121, de 7/5/1916.

¹⁷¹ *O Campeão Regional*, Ano II, Nº 63, de 14/1/1917.

¹⁷² *Os Factos*, Ano I, Nº 10, de 15/4/1917.

¹⁷³ Cf. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Delegação de Coimbra da P.I.D.E., processo Nº 8387, informação de 13/11/1953.

não faltou igualmente, no intervalo, “um eloquente e patriótico discurso”, naturalmente, também “delirantemente ovacionado”. A apologia da instrução pública e do benemérito fim a que se destinava o produto da récita era, naturalmente, bem acolhida no contexto de forte sentimento nacionalista que então se vivia. Mas, como sabemos, o discurso público não era apenas, por esse tempo, um importante meio de interven o, em termos de difusão de uma opinião. Integrava-se também num ambiente de festa e de consagra o colectiva como parte essencial da exalta o de um momento, com os seus impressionantes recortes de eloquência e brilho expressivo.

A casa esteve composta, com a ocupa o de quatro camarotes de frente e seis de lado, 53 cadeiras e 193 lugares da geral. Para l  do agrado do público, os objectivos foram atingidos, tendo sido apurados 20\$00 para o fim proposto, que foram enviados, com o devido registo, para Lisboa. Concretamente, a receita total foi de 32\$65 e a despesa ascendeu a 12\$69, sendo uma boa parte da mesma relativa   ilumina o do teatro, com a aquisi o de gasolina e de uma manga para o candeeiro Wizard e, principalmente, de velas e carbureto para as noites dos ensaios dos músicos e do próprio espectáculo.

Em 1918, somente temos notícia de dois espectáculos modestos, em domingos sucessivos, no mês de Julho, apenas com a participa o do actor João Luís, da mulher e dos seus filhos¹⁷⁴. Numa linha de variedades, o programa apresentado incluía números de prestidigit o, duetos e can es.

Por esse tempo, as dificuldades continuavam e as expressões de desalento e protesto repetiam-se, bem sensíveis, na região: “Luso tem fome!   este o verdadeiro termo! Esta pobre terra, desamparada de todos e por todos, está lutando com a miséria. Não há milho, a alimenta o basilar deste povo, e o pouco que aparece ou conseguem através de mil dificuldades e perigos,   caríssimo”¹⁷⁵.

Esta popula o debilitada seria ainda gravemente atingida pela doença, com a expressão local de surtos epid micos que mais em geral contribuíam para o sofrimento das famílias e um sentido de crise. Podem, também a este propósito, citar-se notícias, da imprensa da época, ilustrativas dos dramas sociais que então se viveram. Em Outubro de 1918, assinalava-se a forma assustadora como a gripe pneum nica grassava pelo país, chegando a este concelho onde fizera já as suas vítimas, “levando o luto a muitas

¹⁷⁴ *O Campeão Regional*, Ano III, N  126, de 21/7/1918.

¹⁷⁵ *O Campeão Regional*, Ano III, N  112, de 3/3/1918.

casas”¹⁷⁶. Mas também a varíola aparecera na região, contribuindo para a lista de ocorrências mortais nos meses seguintes.

No caso específico da Pampilhosa, referia-se, concretamente, em Abril de 1919: “Continua a produzir nesta freguesia os seus terríveis efeitos a epidemia da varíola. São já para cima de 25 os óbitos causados por aquela doença, o que, logicamente, traz alarmado o povo da Pampilhosa. Ultimamente também nos tem visitado o tifo, encontrando-se actualmente algumas pessoas atacadas dessa moléstia e tendo já falecido com ela três pessoas”¹⁷⁷. A este propósito, denunciavam-se as deficientes condições higiénicas ainda existentes.

Entretanto, chegara a alegria da paz e com o tempo viriam também os sinais de progresso quanto à situação económica e política do país, melhorando igualmente a capacidade de prover às dificuldades dos mais necessitados. A eleição de António José de Almeida para a Presidência da República em 1919 prometia, nomeadamente, no plano político, um equilíbrio pacificador. A *Bairrada Elegante* registava, assim, com esperança, em Agosto desse ano: “O Senhor Dr. António José de Almeida, o respeitável presidente eleito da República, num discurso que pronunciou, afirmou que um dos seus maiores empenhos seria contribuir para a pacificação portuguesa, de modo que sob o regime republicano, todos pudessem viver, sem ser necessário andarem aos encontros”¹⁷⁸.

As manifestações colectivas, na sua dimensão festiva, ganharam brilho, com um renovado espírito de iniciativa e uma participação mais numerosa e entusiástica. Afinal, era agora, em especial, tempo de acreditar na vida, partilhando momentos de recreação e agradável sociabilidade.

Assim, reconhecemos, por exemplo, com o retomar da realização de touradas na Mealhada, nos dias 27 e 28 de Julho de 1919. Citamos, a este propósito, passagens bem esclarecedoras da *Bairrada Elegante*: “Devido ao sr. Messias Batista, vamos este ano ter as touradas, que há anos não tínhamos, por ocasião dos tradicionais festejos à Senhora Sant’Ana não só pelo motivo da guerra que nos assolava, mas também pelo péssimo estado em que a praça se encontrava”¹⁷⁹. A população correspondeu, apesar das

¹⁷⁶ *Bairrada Elegante*, Ano III, Nº 49, de 10/10/1918 e Ano III, Nº 50, de 28/10/1918.

¹⁷⁷ *O Campeão Regional*, Ano IV, Nº 149, de 20/4/1919.

¹⁷⁸ *Bairrada Elegante*, Ano IV, Nº 66, de 31/8/1919.

¹⁷⁹ *Bairrada Elegante*, Ano IV, Nº 64, de 23/7/1919.

dificuldades que ainda se viviam, e as duas corridas de touros foram motivo de evidente regozijo: “Magnífica, especialmente, a de 28. Casa à cunha. E o milho a 4\$000 réis. É que esta vida são dois dias!”¹⁸⁰. Havendo condições mínimas de existência, a recreação representava, naturalmente, também, uma possibilidade de evasão que ajudava a viver o quotidiano, pelo que as relações entre crise e divertimento permaneceram, na verdade, complexas.

Refere-se aqui, mais uma vez, o papel dinamizador de empresários ligados a sectores económicos em expansão, neste caso o do comércio de vinhos. Dispondo de um particular poder de intervenção, completavam, sem dúvida, a acção de outros agentes locais de progresso, em especial, no âmbito das classes intermédias em desenvolvimento, designadamente, tal como temos identificado, comerciantes e pequenos empresários, professores primários e quadros da administração, ferroviários e funcionários qualificados de empresas.

Neste ano de 1919, já, portanto, em tempo de paz, realizaram-se no T.G.I.R. da Pampilhosa dois bailes carnavalescos, no chamado domingo gordo e na terça-feira de Carnaval. Actuou então um sexteto de músicos, agora claramente referidos como elementos da “antiga tuna”, confirmando-se, assim, simultaneamente, o fim deste grupo e o enraizamento de uma actividade cultural, capaz de alicerçar um relançamento futuro. Os bailes “decorreram com a maior animação”, não havendo, de acordo com o testemunho citado, “o mais pequeno incidente desagradável a registar”¹⁸¹. Este comentário não era, como temos dito, de somenos importância e importa ter presente que o aperfeiçoamento de mentalidades e comportamentos, numa linha de civilização, era necessariamente um caminho lento e progressivo, sendo ainda frequentes as reservas quanto às atitudes de um público mais alargado, num pequeno meio de província. Voltando à memória da récita infantil da Páscoa de 1917, encontramos, por exemplo, a nota de que correu bem já que “até os costumados espectadores belicosos desapareceram”¹⁸².

A actividade teatral que conhecemos restringe-se, nesse ano, à realização de mais uma récita de alunos da escola da Pampilhosa, por altura do Domingo de Páscoa. A iniciativa devia-se em especial ao professor Guilherme Ferreira da Silva, natural desta

¹⁸⁰ *Bairrada Elegante*, Ano IV, Nº 65, de 15/8/1919.

¹⁸¹ *O Campeão Regional*, Ano IV, Nº 146, de 16/3/1919.

¹⁸² *Os Factos*, Ano I, Nº 10, de 15/4/1917.

localidade, que, não só ensaiou os jovens participantes, mas também escreveu alguns dos textos declamados na ocasião. Por entre a habitual apresentação de canções, monólogos e pequenas comédias, destacou-se uma destas, *As diabruras de Gonçalo*, precisamente da autoria daquele professor. A receita apurada destinava-se a apoiar a compra de utensílios escolares¹⁸³.

Guilherme Ferreira da Silva continuaria a sua actividade de dinamização cultural, manifestando o seu apego ao teatro. Concretamente, logo no ano seguinte, voltou a apresentar uma récita infantil no teatro da Pampilhosa, desta vez em benefício das crianças pobres da sua escola¹⁸⁴. Mas estávamos então já em 1920, quando se abria um novo capítulo na história local desta sala de espectáculos, reflectindo, sem dúvida, também, um novo quadro geral de evolu o.

No período até agora considerado, relativo aos primeiros tempos de vida do teatro da Pampilhosa, pudemos verificar, portanto, a sucessão de fases distintas. A consciência destes diferentes momentos ficou, por exemplo, desde logo bem expressa numa visão retrospectiva publicada, na imprensa local, em 1924. Assim, na sequência do impulso dado pelos fundadores, “durante alguns anos” fora possível apreciar a actua o no palco deste elegante teatro de “várias companhias dos teatros da capital”. Porém, de acordo com o mesmo testemunho, “a despeito da boa vontade e competência que animara os seus fundadores, um sem número de circunstâncias, entre as quais a de maior vulto foi a desvaloriza o da moeda, contribuíram para que o teatro da Pampilhosa fosse decaindo de mais em mais a ponto de haver quem julgasse que já não existia”¹⁸⁵.

  verdade que havia aqui algum exagero de aprecia o e, como também nos apercebemos, não houve, entretanto, uma interrup o completa de actividade. Seria, no entanto, necessário esperar pelos ventos do pós-guerra para que, felizmente, se verificasse um redobrar de ânimo, com o retomar de condi es favoráveis a um novo dinamismo, na explora o desta sala de espectáculos. Manifestando-se uma outra gera o de jovens, em muitos casos com uma acrescida visão do mundo moderno, e diminuindo os sobressaltos, relativos   crise geral, o início da década de vinte mostraria, como veremos, sinais evidentes de confiança num novo tempo. Aprofundar-se-ia, então,

¹⁸³ *Bairrada Elegante*, Ano IV, N  61, de 17/5/1919.

¹⁸⁴ *Mealhadense*, Ano I, N  4, de 10/4/1920.

¹⁸⁵ *A Defesa*, Ano I, N  10, de 10/2/1924.

na realidade, a participação num processo global de mutação, com a decisiva afirmação da modernidade própria do século XX.

Primórdios do cinema e do espectáculo cinematográfico

1. A difusão do cinematógrafo e os primeiros filmes portugueses

Quando da fundação do G.I.R. e do arranque da construção do teatro da Pampilhosa, em 1906, não se pensava propriamente no espectáculo cinematográfico que, em geral, se encontrava, ainda, por esse tempo, numa fase inicial de expansão. Deixámos atrás descrito um horizonte de utilização, tendo, sem dúvida, o teatro como actividade maior, mas em harmonia com uma grande abertura, relativamente a um aproveitamento polivalente. Seria nesse espaço de abertura que, mediante acordos pontuais de cedência temporária, aqui haveria oportunidade, como também já sugerimos, para as primeiras experiências ocasionais de exibição cinematográfica, numa exploração comercial a cargo de pequenos exibidores ambulantes. Importa, porém, contextualizar essa actividade, aqui sensível na segunda década do século XX, num quadro mais geral de evolução do cinema e do espectáculo cinematográfico.

A célebre apresentação do cinematógrafo dos irmãos Lumière, Louis e Auguste, ocorrera, em França, apenas cerca de dez anos antes da fundação da sala de espectáculos da Pampilhosa. Foi, na verdade, a 28 de Dezembro de 1895 que teve lugar a apresentação pública do seu invento, como se sabe, em Paris, num salão de modestas dimensões do Grand Café, no número 14 do Boulevard des Capucines, contratado para o efeito. Trata-se de uma referência fundamental, entendida habitualmente como data de arranque da história do cinema, no que concerne às primeiras projecções públicas. O cepticismo dos espectadores depressa deu então lugar a verdadeiras manifestações de entusiasmo, podendo ler-se rasgados elogios nos jornais parisienses do dia seguinte, apesar dos filmes exibidos serem muito curtos e mostrarem “imagens absolutamente vulgares e inocentes”¹.

A atenção conferida a este acontecimento, sem dúvida notável, não pode, no entanto, levar ao esquecimento do trabalho de outros pioneiros, sendo os anos posteriores a 1890 pródigos em experiências no domínio da apresentação de imagens em movimento. O cinema nascia num processo alimentado por múltiplos contributos, no contexto, mais amplo, de uma forte crença no progresso, num tempo de revolução científica e industrial, em que as assombrosas possibilidades de exploração da ciência e

¹ Cf. Román Gubern, *Historia del Cine*, p. 24.

da técnica eram constantemente sublinhadas pela notícia de novas realizações, repletas de iniciativa, saber e engenho. Estabelecido o desafio da fotografia, importava dominar mais completamente a possibilidade de registo da imagem, incluindo a captação do seu movimento. Paralelamente, o mesmo esforço de progresso se verificava relativamente ao som. Eram, afinal, passos num programa mais geral de ambicioso domínio do real, aqui incidindo em âmbitos que envolviam muito especificamente a consciência humana.

Com a nova realidade do cinematógrafo, abria-se, como sabemos, um caminho verdadeiramente irreversível, mas é num quadro mais amplo, para lá da consideração de contributos específicos, que se poderá compreender a rápida evolução do cinema como meio e a sua prodigiosa difusão como espectáculo. Neste momento de arranque, merece ainda especial destaque, do outro lado do Atlântico, o trabalho fecundo de Thomas Edison, que além do êxito imediato do seu kinetoscópio, um aparelho de visão individual de imagens em movimento, nos aparece ainda ligado a vários outros inventos, relacionados com o cinema. Mas podem-se naturalmente enfatizar outros nomes, em particular, quando entramos no domínio dos diversos pioneiros a nível nacional, também com o seu próprio trabalho criativo.

Estava-se, ainda, como se compreende, num tempo de busca de soluções e de exploração de caminhos, mas a verdade é que, no plano técnico, da experimentação, ao fabrico e venda de equipamento, a evolução seria muito rápida, permitindo uma espantosa divulgação. As diversas propostas de equipamento, combinando a criatividade técnica e a generalização de soluções já encontradas, reflectiriam o efectivo interesse e o concreto investimento experimental que este desafio suscitava, não apenas no caso da França, mas, também noutros países maiores do mundo industrializado, como a Inglaterra, a Alemanha e os Estados Unidos. Os exemplos bem sucedidos precipitariam um particular dinamismo, mobilizando novos entusiastas empenhados na exploração das possibilidades que se abriam.

Na realidade, o progresso do cinema combinaria várias vertentes concretas que, só evoluindo paralelamente, permitiriam um sucesso global. Articular-se-iam, assim, nomeadamente, o fabrico de equipamento, o desenvolvimento da produção de filmes e a expansão da exibição comercial. Em 1896, já era, por exemplo, possível adquirir um aparelho semelhante ao dos Lumière, criado em Inglaterra pelo óptico Robert William Paul, com o nome de bioscópio, e também nos Estados Unidos se fabricavam já aparelhos de projecção, rodando-se, num e noutro caso, filmes que começavam a ser vendidos para os primeiros empresários interessados na exibição.

Os Lumière abandonariam a produção de filmes ainda antes do final do século, mas por essa altura prosseguia já, portanto, uma vasta actividade, destacando-se iniciativas que, motivadas por uma forte crença no futuro do cinema, procuravam lançar as bases de uma organização industrial. Assim acontecia, designadamente, com Charles Pathé (Pathé Frères) e Georges Méliès (Star Film), em França, e com o já referido Thomas Edison, nos Estados Unidos da América, tendo este depressa reconhecido o verdadeiro caminho do cinema como espectáculo.

Neste último país, seria especialmente atribulado o desenvolvimento inicial do sector. Num clima particularmente aguerrido, o destino de muitos pioneiros foi aí sacrificado em demandas judiciais, envolvendo o domínio de patentes e direitos, para não falarmos dos abusos na exploração de cópias ilegais de filmes chegados da Europa. Além da Edison Company, merece aqui destaque a fundação de outras empresas mais sólidas, como a Biograph, em 1897, e a Vitagraph, em 1898.

Num contexto propício, pois, à sua expansão, o cinema não demorou também a fazer a sua estreia em Portugal. Pensando, antes de mais, na realização de filmes, teremos de salientar, logo em 1896, a iniciativa de Aurélio da Paz dos Reis, um comerciante do Porto já anteriormente apaixonado, como amador, pela fotografia. Impressionado pelas primeiras sessões cinematográficas que presenciou no Porto, também ele quis comprar um aparelho cinematográfico dos Lumière, numa viagem a Paris, em Agosto desse ano, e como outros, teve de enfrentar a sua recusa. Optaria por um aparelho não identificado, depois eventualmente adaptado por si. Assim equipado, Paz dos Reis rodou mais de três dezenas de pequenos filmes, que não seriam, aliás, mais do que simples “quadros vivos”, com uma duração entre um e dois minutos, e “organizou o primeiro espectáculo de cinema feito por portugueses”².

Independentemente de a investigação especializada poder apontar de forma vaga outros possíveis pioneiros, o facto é que, como notou João Bénard da Costa, “são de Paz dos Reis os mais antigos ‘filmes’ que se conhecem rodados por um português e de que a Cinemateca Portuguesa tem cópia”, tendo sido estes exibidos ainda no ano de 1896, concretamente, em Novembro, no Porto e em Braga³. Desalentado depois de uma viagem ao Brasil, em inícios de 1897, onde apresentou a sua produção, o mesmo

² Cf. Luís de Pina, *História do Cinema Português*. Mem Martins, Publicações Europa-América, 1986, p. 15.

³ Cf. João Bénard da Costa, *Histórias do Cinema*, p. 10.

cinema acabaria por abandonar a actividade.

Situou-se, pois, no Norte, o arranque do cinema português, mas seria em torno da capital que se desenvolveriam, desde logo, as experiências mais consistentes da fase inicial da sua história. Reconhecemos, em particular, a importância da actividade de Manuel Maria da Costa Veiga e de João Freire Correia. No quadro de insipiente organização que ainda se vivia no despontar do espectáculo cinematográfico em Portugal, estes homens envolveram-se não apenas no desenvolvimento da produção, mas também na distribuição e exibição de filmes. Como foi habitual nos primórdios do cinema, os filmes rodados incidiram, antes de mais, em aspectos da vida quotidiana, panorâmicas das nossas paisagens e, naturalmente, acontecimentos relevantes da vida nacional.

Costa Veiga, um entendido em mecânica e electricidade, começou por interessar-se pela exibição cinematográfica, comprando um aparelho de projecção no ano de estreia do cinema em Portugal, ou seja, em 1896. Fundou depois, em 1898, a primeira produtora portuguesa, denominada de Portugal Filme, desenvolvendo na primeira década do novo século, uma larga actividade de produção de filmes, que inclusivamente vendeu para o estrangeiro, sem, contudo, se desinteressar da exibição. A possibilidade de sucesso comercial passaria, na verdade, também por este tipo de contratos, explorando o interesse que suscitava, a nível internacional, não só a divulgação de aspectos característicos de diferentes países e regiões do mundo, mas também, a cobertura de eventos de especial notoriedade, como, por exemplo, no nosso caso, a visita de soberanos e outros chefes de estado a terras portuguesas. A família real foi, aliás, repetidamente filmada, registando-se, logo em 1899, imagens do rei D. Carlos e do seu primogénito, D. Luís Filipe, em *Aspectos da Praia de Cascais*⁴. Não se verificava aqui nada de muito diferente do que acontecia internacionalmente, desde os primeiros momentos do cinema, bastando lembrar que o próprio cinematógrafo Lumière se empenhou, logo em Maio de 1896, na filmagem da coroação do czar Nicolau II da Rússia. O desenvolvimento das reportagens de actualidades teria aqui, como se compreende, um terreno particularmente sensível aos intuítos de propaganda política.

Em Portugal, o exemplo dos filmes de Costa Veiga, a par da produção de outros pioneiros menos conhecidos, terá incentivado outras iniciativas. Seria particularmente importante, também em Lisboa, a actividade de João Freire Correia, segundo Félix

⁴ Cf. *Idem*, p.12.

Ribeiro, “uma das figuras representativas dos primeiros passos da indústria cinematográfica entre nós”⁵. Depois de ter rodado várias reportagens, fundou, em 1909, a Portugália Filme e preparou um pequeno estúdio, talvez decidido a cometimentos maiores. Nesse ano, teve, aliás, oportunidade de produzir um documentário de grande divulgação, dentro e fora do país, sobre o sismo que, em Abril, assolou a vila de Benavente, no Ribatejo. Os eventos de natureza política que precipitaram a mudança de regime tiveram, também, pela sua parte, a correspondente cobertura cinematográfica, como aconteceu com as cerimónias fúnebres, após o regicídio, e com a implantação da República, a 5 de Outubro de 1910.

Entre 1908 e 1910, a história do cinema em Portugal entrava, de facto, numa nova fase, com a concretização de algumas iniciativas de particular significado no âmbito da produção e da distribuição. Relativamente ao primeiro destes campos, já recordámos o sentido ainda embrionário da nossa realidade. Mas a verdade é que agora, no final da década, os progressos bem sensíveis na cinematografia de outros países, com uma particular evolução técnica e artística, e os sinais de iniludível expansão do espectáculo cinematográfico deveriam estimular, muito em especial, uma consciência da necessidade de cometimentos mais ambiciosos. Comprovando esta afirmação, poderemos lembrar o facto de algum do investimento efectivamente realizado provir precisamente de pessoas já ligadas ao sector do cinema e, portanto, conhecedoras das referidas realidades mais gerais, em evolução.

Na verdade, além do caso referido da Portugália Filme, de João Correia, contribuiu, então, em especial, para uma certa animação da produção, o espírito empreendedor de Júlio Costa, porventura o primeiro industrial de cinema que entre nós procurou explorar de forma coerente a produção, a distribuição e a exibição⁶. Sendo proprietário do mais antigo cinema de Lisboa, o Salão Ideal, decidiu passar à produção, fundando, em 1910, a Empresa Cinematográfica Ideal, que além de um estúdio próprio, teria um laboratório e um escritório de distribuição⁷. De acordo com um anúncio de 31 de Março de 1910, propunha-se, na verdade, produzir “fitas completas, de mão portuguesa e de assuntos genuinamente nacionais, muito da simpatia do nosso

⁵ M. Félix Ribeiro, *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português: 1896-1949*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1983, p. 27.

⁶ Cf. M. Félix Ribeiro, *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português: 1896-1949*, p. 51.

⁷ Cf. Luís de Pina, *História do Cinema Português*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1986, p. 17.

público”⁸. Parece-nos muito curiosa esta referência a um público que manifesta já com coerência uma determinada sensibilidade, permitindo a construção de uma tal imagem, por parte dos interessados no sector.

Para lá da produção de documentários e reportagens, nesta fase da história do nosso cinema, tentaram-se, efectivamente, novas realizações, inclusivamente com forte cunho experimental. Deste trabalho resultaram dois filmes muito significativos, apresentados nos anos de 1910 e 1911, que marcam o início do cinema de ficção em Portugal. Concretamente, a 1 de Maio de 1910, estreou-se com sucesso em Lisboa, no Salão Central, *Rainha depois de Morta*, um filme produzido pela Empresa Ideal, de Júlio Costa, que pode ser entendido como um primeiro ensaio de filme histórico. Por sua vez, João Correia deixou-nos, como produção mais notável da sua Portugália Filme, *Os Crimes de Diogo Alves*, um filme estreado, com excelente acolhimento do público, no Salão da Trindade, a 26 de Abril de 1911 e ainda exibido em reposição, com bons resultados, nos anos seguintes.

Estes filmes, marcantes no nosso meio, representavam um evidente esforço de actualização, tendo em conta a realidade mais geral do cinema. A principal produção de Júlio Costa, *Rainha depois de Morta*, foi na época significativamente apresentada como sendo um “filme de arte” e também nesse sentido foi alvo de apreciações críticas, que condenavam a eventual imitação dos correspondentes exemplos franceses e italianos.

A influência dos modelos estrangeiros tem de ser compreendida no contexto de uma evolução que, produzindo-se com rapidez, impunha o constante desafio de novas realidades a ter como referência. A nível internacional, a produção cinematográfica depressa ultrapassou a realização de filmes de muito curta extensão, pouco mais do que quadros vivos do quotidiano ou aspectos pitorescos de monumentos e paisagens. Evoluiu o documentário ligado ao fascínio da descoberta de um mundo que cada vez mais se abria a um conhecimento generalizado, as actualidades ganharam o interesse regular dos espectadores e a ficção definiu-se como um campo aberto à criatividade, onde se afirmaria progressivamente a especificidade narrativa própria do cinema. Vários géneros começariam, assim, desde cedo a desenhar uma presença na história do cinema, permitindo destringer filmes, nomeadamente, em função de temáticas, perfis de realização e interesses explorados.

Infelizmente, no caso português, o impulso que referimos no campo da produção

⁸ Cf. João Bénard da Costa, *Histórias do Cinema*, p. 15.

cinematográfica não teve o desejável seguimento, num contexto porventura a merecer melhor esclarecimento. No caso de Júlio Costa, um incêndio, em Setembro de 1911, veio pôr fim ao seu projecto, destruindo o estúdio da sua empresa, nas proximidades da Rua da Madalena. Logo depois, em 1912, seria a vez da Portugália Filme, de João Correia, também terminar abruptamente a sua actividade, desistindo dos projectos já iniciados.

Os anos seguintes foram marcados, essencialmente, pela realização de documentários que obtiveram, aliás, uma importante divulgação, na época, e constituem, para nós, um testemunho com evidente valor histórico. Só depois de 1918, despertaria no nosso país um verdadeiro ciclo de produção de longas metragens de ficção. Destacou-se, então, aliás, o contributo de uma actividade centrada no Porto, impulsionada, em especial, pela famosa Invicta Film, entretanto refundada em 1917, depois de uma actividade inicial, desde 1912, no âmbito da produção de documentários.

Manifestou-se, assim, desde cedo, uma particular dificuldade em desenvolver, nas condições do nosso meio, projectos viáveis no domínio do cinema de ficção. Anunciava-se, na verdade, um panorama em que, ao longo do tempo, se sucederiam as iniciativas, mais ou menos sólidas, depois comprometidas por dificuldades de vária natureza. Daí resultariam os sucessivos ciclos e a habitual falta de continuidade das empresas ligadas à produção, diferentemente do que aconteceria noutros sectores de actividade na área do cinema.

Quanto ao interesse do público, os sinais eram animadores, apontando à partida, como reconhecemos no citado anúncio de 1910, para uma expectativa positiva relativamente às produções nacionais. O sentimento nacionalista combinava-se com os mecanismos de identificação possibilitados pelo próprio do cinema, contribuindo para uma especial valorização das produções nacionais aos olhos de um público interessado. Tratava-se, por um lado, de reconhecer, com prazer, traços característicos de uma identidade colectiva, através da sua dignificação no ecrã, e, por outro lado, de desfrutar com orgulho manifestações de vitalidade cultural que projectavam de algum modo uma capacidade nacional. Esses sentidos ganhavam relevo, na medida em que o cinema era em si mesmo um meio associado ao progresso, revestindo-se de uma universalidade que punha em contacto e confrontava diferentes realidades, num contexto em que os novos tempos impunham também novos desafios à perenidade dos valores nacionais.

Independentemente da realidade descrita no campo da produção, o espectáculo cinematográfico, fundado num contexto de distribuição e de exibição, consolidou-se na

segunda década do século, justificando claramente a consideração de uma nova fase. Não se tratava apenas de aumentar uma presença do cinema no nosso meio, mas de preparar também uma evolução qualitativa, designadamente, enquanto negócio bem estruturado e espectáculo de reconhecido valor artístico e cultural, capaz de mobilizar um público diversificado, incluindo sectores sociais mais exigentes.

Acompanhava-se aqui, naturalmente, uma evolução mais geral do cinema e do espectáculo cinematográfico que então se afirmavam decisivamente, adquirindo um novo significado a nível internacional. Recorde-se que, como nota James Chapman, os historiadores do cinema têm precisamente tendido a adoptar uma periodização em que o período dos primórdios é entendido como decorrendo até cerca de 1910⁹. É natural que diferentes focagens da problemática ampla do cinema possam levar à fixação de referências ligeiramente diferentes¹⁰, mas no essencial, afiguram-se-nos, assim, bem balizadas, as importantes transformações que se processavam e a especificidade da fase seguinte.

Também no nosso país, as possibilidades que cada vez mais se rasgavam, exigiriam um maior investimento e uma mais sólida organização comercial. Os sectores da distribuição e da exibição iriam desenvolver-se, no âmbito de uma lógica empresarial marcada pelo espírito de iniciativa, num contexto em permanente evolução. Perante uma concorrência de diversa natureza, importava cimentar posições, ou mesmo adquirir posições dominantes, na disputa de um mercado que, no seu conjunto, estava afinal ainda numa fase inicial de construção, mediante o esforço dos próprios agentes do sector.

Interessa-nos, pois, centrar a nossa atenção nos primeiros tempos do espectáculo cinematográfico em Portugal e na região estudada, sem perdermos obviamente de vista o equivalente contexto internacional.

2. Nos primórdios do espectáculo cinematográfico

São logo de 1896 as primeiras notícias de espectáculos cinematográficos no país. Anteriormente, já se havia dado a conhecer entre nós o Kinetoscópio de Edison,

⁹ Cf. James Chapman, *Cinemas of the World: film and society from 1895 to the present*, p. 51.

¹⁰ Patrick Phillips, por exemplo, considera o período inicial da história do cinema como decorrendo entre 1895 e 1915. Cf. Jill Nelmes (ed.), *An Introduction to Film Studies*, p. 97.

designadamente, em sessões realizadas desde finais de 1894, no Hotel Avenida Palace¹¹, o que nos testemunha a rapidez com que então se processava a divulgação de novos inventos de especial impacto público. Foi nessas condições que, na verdade, a novidade do cinema depressa correu mundo. Como nota Chapman¹², se o cinema “nasceu” em 1895, o ano seguinte pode desde logo ser considerado como o ano em que o cinema se difundiu.

Na vizinha Espanha, a primeira projecção ocorreu em Madrid, nas festas de Santo Isidro, a 15 de Maio de 1896. Mas a novidade deste “prodígio dos novos tempos”, também não demoraria a chegar a outras cidades, como mostra o exemplo de Valladolid onde a estreia do espectáculo cinematográfico teve lugar a 15 de Setembro do mesmo ano, a par do que aconteceu em Sevilha¹³.

O caso português figurava, pois, como nos apercebemos, bem inserido nesse contexto. A primeira sessão de cinema teve lugar na noite de 18 de Junho de 1896, no Real Coliseu de Lisboa, um teatro-circo situado na Rua da Palma, no bairro da Mouraria. Chegava pela mão de um estrangeiro, Edwin Rousby, delegado da empresa inglesa de William Paul, numa actividade itinerante de divulgação¹⁴. A afluência de público foi significativa e a dúvida inicial, quanto à natureza do espectáculo que se anunciava, dissipou-se de facto, dando lugar à admiração. Segundo o *Diário de Notícias* do dia seguinte, 19 de Junho, estava-se perante “um dos mais pitorescos e belos espectáculos e uma das mais modernas aplicações da fotografia” que encantava e maravilhava “por ser a reprodução da vida”. Os espectáculos prosseguiram, causando sensação durante mais de um mês¹⁵.

Foi então utilizado um projector inglês criado pelo já referido pioneiro Robert William Paul e em Julho seguinte a exibição cinematográfica estreava-se no Teatro D. Amélia, também em Lisboa, com recurso, segundo julgamos saber, a equipamento americano da casa Edison. Meses depois, também já há notícia da realização de sessões

¹¹ Cf. João Bénard da Costa, *Histórias do Cinema*, p. 7.

¹² Cf. James Chapman, *Cinemas of the World: film and society from 1895 to the present*, p.54.

¹³ Cf. José Luis Castrillón Hermosa; Ignacio Martín Jiménez, *El Espectáculo Cinematográfico en Valladolid (1920-1932)*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1996, p.12 e p.16.

¹⁴ Antes de se instalar em Lisboa, havia passado numa presença relativamente curta por Madrid. Cf. M. Félix Ribeiro, *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português: 1896-1949*, p. 7.

¹⁵ Cf. Luís de Pina, *História do Cinema Português*, p. 13.

recorrendo ao cinematógrafo dos Lumière, com destaque para o espectáculo de 12 de Fevereiro de 1897, no Coliseu dos Recreios. No Porto, foi a 17 de Julho de 1896 que o animatógrafo se estreou, no Teatro-Circo Príncipe Real, impressionando então, como vimos, o nosso pioneiro Aurélio da Paz dos Reis. A iniciativa devia-se ainda ao mesmo Edwin Rousby, que apresentara o novo invento no Real Coliseu de Lisboa, o qual, depois do Porto, ainda percorreu nesse Verão outras localidades do litoral, até voltar a instalar-se em finais de Agosto na referida sala de Lisboa, onde se manteve em actividade até final do ano.

Como nota João Bénard da Costa¹⁶, estes primeiros tempos seriam caracterizados por uma apresentação do “cinema” enquanto novidade, havendo, de algum modo, nestas várias experiências uma verdadeira “guerra aberta”, no que diz respeito à concorrência entre empresários e à comparação de realidades de projecção. Nos periódicos de então podia ler-se, nomeadamente:

“Sem dúvida alguma o cinematógrafo do D. Amélia é mais completo do que o animatógrafo do Real Coliseu. Há mais naturalidade de movimentos, mais precisão nas figuras. Se a luz ainda por vezes faz pirraça, é porque Edison, o grande americano, ainda não disse a última palavra sobre o maravilhoso invento”¹⁷.

A realização de sessões cinematográficas nas salas de espectáculos existentes surgia, na verdade, no âmbito da apresentação de uma novidade que despertava natural curiosidade. A imprensa reflectiu, pois, essa sensação, nomeadamente, na sequência da referida estreia, a 15 de Agosto de 1986, no conceituado Teatro D. Amélia:

“Uma verdadeira maravilha o cinematógrafo, que se exhibe no Teatro D. Amélia. Poderá não ser uma das mais úteis, mas é certamente uma das mais curiosas e das mais surpreendentes descobertas realizadas nos últimos tempos, esta da fotografia animada. Fica-se assombrado, boquiaberto... Agora só falta a fala para dar à fotografia do homem a ilusão completa da vida. *Ça viendra.*”¹⁸.

A realidade do cinema nestes primórdios não permitia obviamente que conquistasse de imediato um lugar próprio na programação regular das salas de espectáculo, podendo mais facilmente surgir em espectáculos mistos, no âmbito de uma diversidade de atracções então frequente, em complemento de uma utilização maior, naturalmente, vinculada ao teatro. Aliás, curiosamente, a citada primeira projecção, em Lisboa, ocorreu num teatro-circo com uma ocupação muito associada ao mundo das

¹⁶ Cf. João Bénard da Costa, *Histórias do Cinema*, p. 8.

¹⁷ Cf. *Cinéfilo*, Ano II, Nº 25, de 9/2/1929.

¹⁸ Cf. *Cinéfilo*, Ano II, Nº 25, de 9/2/1929.

variedades. Ali se puderam ver espectáculos de companhias equestres, acrobáticas, ginásticas, mímicas, de ópera, ópera cómica, zarzuela e opereta¹⁹.

A exibição cinematográfica em Julho de 1896 no Teatro D. Amélia, em Lisboa, ilustrou desde logo esta possibilidade de integração em espectáculos mistos, como se pôde recordar mais tarde: “O gracioso Vale fazia comédias em um acto do seu reportório e Mercedes Blasco cantava canções. A segunda e a quarta partes eram formadas por fitas, projectando-se em cada uma delas seis fitas”²⁰. Tratava-se obviamente de filmes muito curtos, como era natural na época, habitualmente de escassos minutos, que podiam até ser repetidos duas e três vezes, na mesma sessão, em resposta aos aplausos do público²¹.

O programa de um espectáculo realizado a 16 de Março de 1901 no Coliseu dos Recreios, em Lisboa, mostra-nos ainda a mesma associação entre cinema e variedades, reflectindo também já, curiosamente, uma evolução da produção cinematográfica e da capacidade de exploração das potencialidades do cinema, na sua relação com o público²². No que respeita aos filmes projectados, embora sendo simples quadros, o interesse era suscitado mediante a complementaridade de três momentos distintos. Anunciava-se um quadro fantástico com o título de *O Livro Mágico*, lindíssimo, deslumbrante e do mais surpreendente efeito; as últimas novidades cinematográficas das campanhas da Guerra do Transval, com cenas emocionantes e sensacionais, incluindo a prisão e o fuzilamento de um espião boer e, por fim, um lindíssimo quadro português, *A Batalha das Flores na Avenida da Liberdade*. Apostava-se também na garantia de qualidade técnica. Seria utilizado um equipamento Royal Kosmograph, “a máquina de projecções animadas mais perfeita e moderna”. Mas a par da novidade, representada pelo cinematógrafo, no mesmo programa a empresa investia nas habituais variedades, com a actuação de equilibristas, ginastas, palhaços, cães amestrados e até, na linha dos fenómenos de feira, um extraordinário cão-cavalo!

O cinema teria de percorrer, ainda, um amplo caminho próprio de afirmação, como manifestação cultural e como espectáculo, até que pudesse, mais tarde, ocupar um

¹⁹ Cf. António de Sousa Bastos, *Dicionário de Teatro Português*, p. 312.

²⁰ Cf. *Cinéfilo*, Ano II, Nº 25, de 9/2/1929.

²¹ Cf. *Cinéfilo*, Ano II, Nº 25, de 9/2/1929.

²² Programa do espectáculo de 16 de Março de 1901 no Coliseu dos Recreios. Exemplar arquivado na Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.

lugar dominante na exploração de salas já consagradas ou motivar a construção específica de salas de maior vulto e prestígio. O cinema, enquanto espectáculo autónomo, era, na verdade, uma realidade ainda muito embrionária que, para lá da referida exibição em espectáculos mistos, se difundia num quadro naturalmente modesto. Seria a época, em especial, das projecções cinematográficas temporárias, em pavilhões precários ou noutros espaços contratados por pequenos exibidores, e ainda do início da exibição regular em salões, de proporções mais ou menos ambiciosas, a cargo de alguns empresários mais arrojados, crentes nas possibilidades do novo meio.

Curiosamente, como nos apercebemos no pequeno meio da Pampilhosa, por terras de província a falta de condições para outro tipo de iniciativas favoreceu, desde cedo, a contratação das salas de espectáculo locais para curtas temporadas de exibição cinematográfica, numa prática com evidente importância na divulgação mais geral do cinema. A história dos primórdios do espectáculo cinematográfico, no que concerne à sua rápida difusão e implantação, transcende, naturalmente, a habitual atenção conferida à realidade dos grandes meios. Há que ser sensível ao entusiasmo dos múltiplos pioneiros que, embora correndo evidentes riscos financeiros, contribuíram no terreno para a construção de uma nova realidade.

Centrando-nos nesses primeiros tempos do espectáculo cinematográfico, parece-nos evidente que, independentemente do lento despontar da produção nacional, a evolução geral do cinema facultaria uma oferta concreta de filmes e permitiria também no nosso meio um progressivo desenvolvimento de expectativas. Tem-se referido o risco de uma quebra de interesse por parte do público, depois da novidade inicial, fundamentalmente, em virtude do arcaísmo das condições técnicas de projecção e da natureza dos filmes disponíveis, exibindo-se inicialmente simples quadros, centrados na captação de imagens da vida real.

A ter existido, em certos meios, uma reacção deste tipo, a verdade é que desde logo se desenharam caminhos de progressão, tendentes a cativar e alargar a necessária adesão pública, no plano do aperfeiçoamento técnico, como no da produção cinematográfica. Neste domínio, é disso exemplo, como sabemos, a captação de imagens das mais diversas paragens e a oportuna cobertura de actualidades. Também não demoraria o investimento na área da fantasia e da ficção, que teve, nomeadamente, um conhecido marco, em 1902, com o filme, de Georges Méliès, *A Viagem à Lua*. Aliás, nessa fase, seria fundamental o contributo francês não só relativamente ao desenvolvimento do cinema, enquanto nova possibilidade de expressão artística e

cultural, mas também quanto à afirmação de uma dimensão industrial, essencial à sua expansão como espectáculo, na oferta de filmes, como na organização da distribuição e na divulgação de equipamento.

Em meios mais periféricos, a realidade do cinema iria, pois, chegando em função de um contexto geral em evolução, mediante experiências várias que, no conjunto, desenharam um caminho de progresso. Havendo ritmos a precisar, deverão, sem dúvida, evitar-se generalizações abusivas, resultantes da falta de um adequado conhecimento.

Lembramos o caso da cidade do Porto, onde, segundo um estudo concreto, “o cinema parece ser um meio de diversão que evoluiu desde o seu aparecimento, sem conhecer sobressaltos significativos ou desinteresse por parte dos consumidores”²³. De qualquer forma, numa região de província, como a da Pampilhosa, parece-nos bem evidente o facto de as primeiras experiências de divulgação do cinema e as que imediatamente se lhe seguiram terem surgido num âmbito de expansão do espectáculo cinematográfico, com uma determinada dinâmica instalada e, portanto, reflectindo já uma certa fase evolutiva do contexto geral.

No nosso país, os sinais de progresso, a nível central, afiguram-se claros a partir de 1904, tendo nesse ano surgido em Lisboa a primeira sala construída propositadamente para servir como cinema, o Salão Ideal, ao Loreto. Começava a ultrapassar-se a mera projecção pontual em salas de teatro, no âmbito de espectáculos mistos, ou a apresentação ao nível dos pequenos espaços adaptados, das esplanadas e dos barracões de animatógrafos itinerantes. Seguiu-se a criação de novas salas de projecção, designadamente, em 1906, 1907 e 1908. Neste último ano foi também fundada em Portugal a primeira casa distribuidora de filmes, num passo que bem ilustra a globalidade dos fenómenos em estudo, articulando várias vertentes. Tratava-se da Empresa Portuguesa de Cinematografia, criada pelo austríaco Carlos Stella²⁴.

Os novos cinemas da capital, como, em 1908, o Salão Central e o Chiado-Terrasse, confirmam-nos, pois, a expansão do sector da exibição, correspondendo a uma consolidação de expectativas de negócio, mediante uma progressiva conquista de público. No mesmo ano, também o Salão Ideal foi profundamente remodelado, precisamente quando se ressentia já de uma diminuição da frequência, em virtude da

²³ Cf. Victor Manuel Miranda Correia, “O Cinema no Porto 1893-1935”. [Dissertação de Mestrado] Porto, Faculdade de Letras, 1993, p. 14.

²⁴ Cf. João Bénard da Costa, *Histórias do Cinema*, p. 14.

nova oferta²⁵. Estava instalada, pois, uma dinâmica de concorrência que marcou, afinal, todo o desenvolvimento do espectáculo cinematográfico, exigindo um permanente esforço de actualização ao nível da qualidade das instalações e do equipamento, tal como relativamente ao assegurar de uma programação.

Interessa-nos, porém, frisar, como, para além dos grandes centros, o estudo a nível local, relativo às terras de província, deverá também contribuir para a compreensão de um panorama mais vasto, aclarando realidades com um importante lugar no desenvolvimento geral do cinema e do espectáculo cinematográfico. Um testemunho claro do alcance da evolução em curso seria a afirmação do sector da distribuição, processando-se a actividade das primeiras empresas, como dissemos, já desde 1908.

Ora, o diminuto número de salas, a sua habitual fraca lotação e o limitado número de espectáculos, no contexto inicial da exibição cinematográfica nos grandes centros, só podiam enfatizar a importância do mercado de província que também então emergia. Este condicionou a existência de uma realidade nacional minimamente compensadora, com reais perspectivas de negócio. Aliás, é importante notar o interesse que os empresários pioneiros da organização económica do sector do cinema, sediados na capital, logo manifestaram pela expansão do espectáculo cinematográfico em terras de província, não só por via dos contratos de distribuição de filmes, mas envolvendo-se, mesmo, em vários casos, na exploração de salas, quer assumindo total encargo, quer contratando uma parte das responsabilidades e dos benefícios. Desenhava-se, pois, um equilíbrio que nas décadas seguintes iria favorecer o dinamismo do espectáculo cinematográfico por terras de província e o perfil qualitativo da sua oferta.

O desenvolvimento do cinema, no seu desdobramento ao longo do tempo, teria, aliás, mais a ver com a coerência de uma articulação de componentes, na sua relação com um contexto social, do que com o estreito determinismo de condições parcelares, afinal relativamente acessórias. Pensamos, nomeadamente, na realidade da progressiva electrificação do país, podendo notar-se como as carências dessa natureza não impediram o recurso a outras soluções que permitissem a instalação de animatógrafos. Para lá da inicial utilização de geradores, o exemplo da Pampilhosa, ilustra bem, como veremos, outras possibilidades de fornecimento de energia eléctrica, servindo uma actividade regular.

²⁵ Cf. M. Félix Ribeiro, *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português: 1896-1949*, p. 41.

Um olhar pelos primórdios do espectáculo cinematográfico permite verificar não só o sentido inovador das primeiras iniciativas, mas também a brevidade com que se deram novos passos, numa evolução de realidades. Em poucos anos, o cinema tomou forma como expressão cultural, com características específicas, e o que fora, aos olhos do público, uma promissora curiosidade, estruturou-se como verdadeiro espectáculo. A consideração de realidades concretas, com base num quadro regional, poderá ajudar-nos a compreender esse processo, na sua multiplicidade de facetas.

Nas proximidades da região da Pampilhosa avulta, naturalmente, o caso de Coimbra, onde as sessões regulares de cinema tiveram início em 1908, no Salão da Trindade, instalado nos espaços de um antigo colégio com o mesmo nome²⁶. Também aqui a novidade não era propriamente a projecção cinematográfica, mas sim a existência de uma realidade permanente de exibição, fundada num quadro de viabilidade. Esta pressupunha uma correspondência, entre o perfil de uma oferta e a resposta de um público, aliás, ainda em formação. Nas condições da época, podia não ser fácil a manutenção de um equilíbrio minimamente satisfatório, pelo que, em muitos casos, as iniciativas redundaram em experiências pouco duradouras, quer com o encerramento de espaços de projecção, quer, pelo menos, com a forçada mudança de gerência.

Mas, independentemente dessas perspectivas gerais, importa registar como também em Coimbra teve lugar muito cedo a primeira apresentação do cinematógrafo, concretamente, no Teatro Circo Príncipe Real, o bem conhecido Teatro Avenida²⁷, num espectáculo misto, em 1897, só se tornando possível bem mais tarde a realidade do cinema como espectáculo autónomo e regular. Entretanto, Coimbra conheceu também a experiência dos pavilhões temporários de exibição cinematográfica instalados em espaços públicos, pelo menos, segundo sabemos, no Largo da Portagem.

Em 1908, além do Salão da Trindade, também o próprio Teatro Circo Príncipe Real passou a albergar, embora não de forma exclusiva, a exibição cinematográfica. Relativamente ao Salão da Trindade, importa salientar a interessante relação que este caso permite reconhecer entre a organização empresarial do sector que despontava na capital e a expansão do espectáculo cinematográfico no país. Na verdade, o

²⁶ Seguimos a informação recolhida por Luís Filipe Torgal, em “Memórias dos Animatógrafos de Coimbra: do Mudo ao Sonoro (1897-1935)”. [Trabalho policopiado] Coimbra, Faculdade de Letras, 1999.

²⁷ Esta importante sala de espectáculos, depois de cerca de um século de vida, foi inqualificavelmente demolida para dar lugar a um infeliz centro comercial, integrando algumas salas de cinema, entretanto também já inactivas!

fornecimento de filmes processava-se, em sintonia com os desenvolvimentos mais recentes, através de um acordo com a nossa primeira casa distribuidora, fundada então em Lisboa por Carlos Stella, provando-se, assim, a importância do progresso articulado dos vários sectores ligados ao cinema, nesta sua afirmação geral.

Concretamente, como já tivemos ocasião de referir, os passos que se começavam a dar, estruturando o sector da distribuição, não só criaram condições de organização que permitiram uma ampla divulgação, actualizada, da grande produção internacional, mas levaram essas mesmas empresas a interessar-se pela exibição, na capital e mesmo na província. Aliás, a sua actividade também teria reflexos no domínio da produção nacional, quer pela encomenda e compra de filmes, quer através de um envolvimento mais directo em projectos concretos²⁸, não só, fundamentalmente, no campo dos documentários e das actualidades, mas também nas longas metragens de ficção.

Nesta fase, e como mostra o exemplo atrás referido, do Salão da Trindade, em Coimbra, os acordos firmados entre os exibidores locais e os principais agentes responsáveis pela distribuição, sediados na capital, podiam representar um forte estímulo ao desenvolvimento local do espectáculo cinematográfico, no quadro de uma expansão geral do sector, de evidente interesse para as várias partes envolvidas. O contrato firmado, em Março de 1908, com a empresa de Carlos Stella, afigura-se, assim, particularmente significativo, uma vez que o distribuidor se obrigava não só a fornecer todos os filmes a exhibir no Salão da Trindade, mas assumia o encargo de contratar e custear um técnico encarregado da projecção, arrecadando, em contrapartida, 25% das receitas obtidas na exploração comercial do salão.

O exemplo de Coimbra enfatiza também o efeito mobilizador de que estas iniciativas se podiam revestir, uma vez assegurada uma exploração de aparente sucesso. Como vimos, a experiência do Salão da Trindade terá porventura contribuído para cimentar uma crença nas novas possibilidades de afirmação local do cinema, como espectáculo, surgindo ainda no mesmo ano, de 1908, uma actividade concorrente, na principal sala de espectáculos da cidade.

Na segunda década do século, a exibição cinematográfica no Teatro Avenida foi secundada, em 1913 e 1914, pelas sessões de cinema no Salão Central, que funcionou

²⁸ Mencionamos, a título de exemplo, o caso de Raúl Lopes Freire que, tendo fundado em 1917 uma das nossas mais importantes casas distribuidoras, tentou também a produção cinematográfica, associando-se a Henrique Alegria na criação da Pátria Filme. Cf. M. Félix Ribeiro, *Os Mais Antigos Cinemas de Lisboa, 1896-1939. A Distribuição de Filmes em Portugal, 1908-1939*. Lisboa, Cinemateca Nacional, 1978, p. 125.

efemeramente nas instalações da Associação dos Artistas de Coimbra, e, a partir de Novembro de 1914, pelas sessões no Teatro Sousa Bastos, depois por várias vezes suspensas e retomadas, sob a direcção de diferentes empresários. Nesse período ganhou, pois, expressão a exibição cinematográfica regular nas salas de teatro da cidade, embora no caso do Sousa Bastos, ainda muitas vezes na linha da realização de espectáculos mistos. Tanto o Teatro Avenida, como o Sousa Bastos, eram casas de prestígio que atraíam um público amplo, em que se incluíam sectores sociais mais exigentes, pelo que a realidade descrita reflectia um caminho de afirmação do cinema, de acordo com o que acontecia mais em geral por esse tempo.

Os ritmos definidos pelo caso de Coimbra parecem-nos uma referência interessante para a compreensão da expansão do espectáculo cinematográfico no país. A actividade bem sucedida do Salão da Trindade, entre 1908 e 1910, coincide com um período em que nos diversos sectores do cinema se definiram novas condições de expansão e, portanto, a partir do qual também em terras de província as populações foram cada vez mais ganhando contacto com o espectáculo cinematográfico.

É claro que as realidades seriam diferentes no que concerne à possibilidade de instalação de uma exibição regular, quer em pequenos salões, quer já tomando posição nas salas de espectáculo existentes, sendo, contudo, importante frisar que, na verdade, prosseguia ainda em larga medida a actividade dos animatógrafos itinerantes. Influíam aqui, sem dúvida, factores como a dimensão da localidade, destacando-se, a nível regional, os principais centros, o dinamismo económico e cultural local e a própria situação geográfica, podendo esta favorecer contactos e influências, mediante a existência de facilidades concretas de transporte.

O exemplo do desenvolvimento do espectáculo cinematográfico, entretanto, sensível em Lisboa e Porto, contribuía ainda para a multiplicação de novas iniciativas e para a expansão do cinema em terras de província, sabendo-se como tendiam, então, a ser seguidas as referências de civilização, emanadas dos principais centros urbanos. Em 1910, existiam já 18 “animatógrafos”, em Lisboa²⁹, mas, para lá dessa informação quantitativa, importa salientar o significado das primeiras salas de cinema com características mais ambiciosas, relativamente à dimensão, ao conforto e a uma imagem geral de qualidade. Esta evolução dos espaços de projecção cinematográfica integrou

²⁹ Cf. José Mattoso (dir.), *História de Portugal*. S.l., Círculo de Leitores, 1994. Vol. VI [“A Segunda Fundação”], p. 651.

naturalmente o progresso mais geral de uma oferta e a construção de uma nova imagem do cinema, em associação com a conquista de uma outra implantação junto do público.

Nesse sentido, na segunda década do século, surgiram ou foram remodeladas salas de cinema com maior lotação e sentido de ambição, avultando antes de mais o exemplo do Olímpia. Aliás, a atribuição deste tipo de nome traduzia, em si mesmo, um desejo de dignificação do espaço de cinema, na linha da designação de outras salas no estrangeiro. Traduzia, ainda, uma imagem de universalidade do cinema, sendo este um aspecto fundamental do reconhecimento da sua especificidade e do seu poder enquanto manifestação cultural, meio de comunicação e forma de divertimento no mundo moderno. Essa evolução verificar-se-ia, pois, já na década de dez, lançando as bases para uma maior implantação do espectáculo cinematográfico.

Inaugurado em 1911, o Olímpia adquiriu uma relevância, no quadro do espectáculo cinematográfico de Lisboa, que foi especialmente notória a partir de 1916. A sua exploração evidenciou, então, grande dinamismo, “através das mais variadas e interessantes iniciativas”, assumindo não só objectivos de “nítida propaganda”, mas de “verdadeiro sentido cultural”³⁰. Verificando-se um incremento mais geral do cinema e do espectáculo cinematográfico, a partir dos anos finais da Grande Guerra, as salas de cinema traduziram, na verdade, na sua evolução, não apenas uma expansão do público que frequentava este espectáculo, mas também uma natural progressão da oferta, como à frente referiremos.

Em Lisboa, avultavam ainda, por esse tempo, como salões de estreia, o Chiado Terrasse, o Salão da Trindade, o Salão Foz, o Salão Central e o Condes³¹. O caso deste

³⁰ Cf. M. Félix Ribeiro, *Os Mais Antigos Cinemas de Lisboa, 1896-1939. A Distribuição de Filmes em Portugal, 1908-1939*, p. 114. A par da exibição cinematográfica, desenvolveram-se, então, actividades complementares, no sentido de fomentar o interesse do público e de aumentar o prestígio da sala de espectáculos, sendo estas iniciativas características de uma fase ainda de transição numa evolução da presença regular do cinema. A efectivação de sorteios ou a organização de eventos culturais de diferente natureza, eram, portanto, elementos que, em associação com o cinema, se inseriam nesse processo de captação de interesse e de valorização do espectáculo cinematográfico. Foi, assim, que nomeadamente, “o Olímpia passou a efectuar espectáculos de tarde, que intitulava *Matinéas de Arte* em que para além dum programa cinematográfico especial, gente de teatro, de assinalável craveira artística e profissional, tomava parte”. Inseriu-se nesse contexto a célebre “conferência que, a 1 de Junho de 1917, na respectiva *Matinée de Arte*, pronunciou António Ferro no exíguo palco do Olímpia”. Cf. *Idem*, pp. 114-115.

³¹ Destacamos os interessantes termos em que se fazia publicidade a essas salas, concretamente, no que diz respeito à afirmação de uma imagem de qualidade e prestígio. Citamos algumas expressões utilizadas, recorrendo a um dos números de uma publicação especializada da época: “A casa de diversões mais distinta do país”, “Os melhores filmes da actualidade”, “O animatógrafo mais elegante de Lisboa”, “O mais luxuoso cinema da capital”, “Às segundas-feiras *Soirées Elegantes*, às quintas-feiras *Soirées da Moda*”, “Este salão é o mais amplo, cómodo e elegante de Lisboa”, “O cine da moda”, “Rendez-vous elegante”, “Todas as noites dedicadas à mais distinta sociedade elegante”. Era evidentemente distinta a condição de outras salas, desenhando-se, na grande cidade, uma realidade de diferentes espaços,

merece, ainda, atenção, tanto pela sua passagem de antigo teatro a sala de cinema, a partir de 1915, como pelo facto de a exploração dessa sala se ter relacionado com o desenvolvimento de uma importante empresa do sector da distribuição. Concretamente, esta sala passou, a partir de 1916, a ser explorada pela nova empresa Castello Lopes, tendo adquirido definitivamente a designação de Cinema Condes.

Procurando-se corresponder ao aumento do número de espectadores e captar também um público mais selecto, outras importantes salas foram, ainda, ocupadas, embora, por enquanto, não exclusivamente, pelo cinema e novos trabalhos de renovação melhorariam as condições de atracção e de conforto, no caso das salas de cinemas já existentes, principalmente para final da década. Pensamos, no primeiro caso, nos exemplos maiores do Eden Teatro e do Teatro Politeama e, no segundo caso, no Chiado Terrasse, no Salão Central e no Cinema Condes, intervencionados, em 1917, o primeiro, e em 1919, os dois últimos.

No sector da distribuição, a evolução sensível nesse tempo traduziu-se, em particular, no início da actividade, neste domínio, de duas das empresas mais importantes no nosso panorama nacional, as casas de Castello Lopes, em 1918, e de Raúl Lopes Freire, em 1917, esta última proprietária do Salão Central. Curiosamente, em ambos os casos as empresas foram fundadas por personalidades anteriormente ligadas a uma grande empresa distribuidora já existente no nosso mercado, a Companhia Cinematográfica de Portugal, fundada em 1912, com a qual ficariam a concorrer.

É certo, contudo, que também houve alterações que se relacionaram com circunstâncias decorrentes da Primeira Grande Guerra, visto que foram então expulsos de Portugal dois nomes então influentes nos sectores da exibição e distribuição, o alemão Carlos Gotschalk e o austríaco Carlos Stella. Este último, como temos dito, fora uma figura particularmente importante nos primeiros tempos da actividade de distribuição cinematográfica em Portugal e ambos ocupavam lugar de destaque entre os sócios fundadores da Companhia Cinematográfica de Portugal. Os destinos desta companhia ficariam depois nas mãos da família Levy³².

envolvendo também um desigual perfil, nomeadamente, em termos de localização, programação e público. Assim, sugeria, por exemplo, na ocasião, o anúncio relativo ao Animatógrafo de Alcântara, referindo-o como “o mais vasto e popular cine da capital” (*Cine-Revista*, Ano I, Nº 9, de 15 de Novembro de 1917).

³² Cf. M. Félix Ribeiro, *Os Mais Antigos Cinemas de Lisboa, 1896-1939. A Distribuição de Filmes em Portugal, 1908-1939*, p. 217.

As três empresas referidas manteriam, portanto, o seu destaque no sector da distribuição, do mercado português, até ao surgimento de uma maior concorrência para finais da década de vinte, em especial, com o estabelecimento de sucursais de companhias norte-americanas, num contexto novamente em forte renovação.

Olhando para o caso do Porto, verificamos que também esta cidade teria então o seu Olímpia, que, juntamente com o Passos Manuel, “o mais antigo dos cinemas do Porto”, se destacou como uma das grandes salas da cidade³³. Mas igualmente aqui a evolução era recente, uma vez que os locais de exibição cinematográfica só por volta de 1906 haviam passado a abandonar as instalações precárias e as barracas de feira “para se localizarem em construções com condições mais apropriadas à tipologia do espectáculo e aos requisitos sociais que o deviam acompanhar”³⁴.

Merece destaque o caso do Salão High Life que, em 1906, era ainda um barracão de sucesso na Feira de S. Miguel, à Boavista. Em busca de melhores condições, transitou, logo depois, para a Cordoaria e por fim para a Praça da Batalha, num edifício definitivo, bem localizado. As perspectivas de desenvolvimento do cinema já justificavam, pois, um investimento considerável, atraindo também a atenção de homens de negócio ligados a outros sectores de actividade.

Neste caso, a edificação deve-se ao empresário e mestre-de-obras Manuel da Silva Neves e surgiu claramente destinada à realização de “sessões de cinematógrafo”, como constava do pedido para construção apresentado à Câmara do Porto, em 1907³⁵. Como nova criação, podia testemunhar o despontar de uma arquitectura de cinema, com o recurso a uma decoração de particular sentido cenográfico, o investimento na boa imagem e na comodidade, tanto da sala de projecção como dos espaços de convívio social, e, naturalmente, o aperfeiçoamento das condições gerais de higiene e segurança. Aqui funcionou o novo Salão High Life e, depois de 1915, o Cinema Batalha, devendo sublinhar-se o significado desta mudança de designação, de “salão” a “cinema”, no contexto de afirmação do espectáculo cinematográfico que então se vivia.

Nos pequenos centros a nível regional, a existência de pequenos salões de perfil mais ou menos ambicioso, foi uma realidade compatível com uma evolução geral em que o cinema chegou prioritariamente por via da instalação temporária de animatógrafos

³³ Cf. João Bénard da Costa, *Histórias do Cinema*, p. 25.

³⁴ Cf. Victor Manuel Miranda Correia, “O Cinema no Porto 1893-1935”, p. 41.

³⁵ Cf. Victor Manuel Miranda Correia, “O Cinema no Porto 1893-1935”, pp. 41-42.

itinerantes. A qualidade destes seria variável, tanto relativamente à qualidade técnica da projecção, como no que respeita ao perfil e ao estado dos filmes exibidos, pelo que estes exibidores não devem ser encarados como estando apenas ao nível das atracções de feira. Em muitos casos, seriam figuras respeitáveis a nível regional, nomeadamente, com uma experiência ligada à fotografia ou ao domínio da electro-mecânica, em geral, que investiam numa exploração comercial itinerante, contratando as salas de espectáculo existentes, sem qualquer recurso a pavilhões ou barracas de feira. Acrescente-se, aliás, que nos principais meios urbanos a instalação de pavilhões em locais públicos, como vimos no caso do Largo da Portagem em Coimbra, pôde corresponder, nos primórdios do espectáculo cinematográfico, a uma exibição de acordo com os melhores padrões disponíveis na época.

Neste quadro de diversidade, as condições em que então se processavam algumas destas experiências de projecção cinematográfica por terras de província podiam, naturalmente, não corresponder às expectativas do público e deixar alguma insatisfação. Assim, reconhecemos, por exemplo, no caso da Lousã, onde, por esse tempo, estando já divulgada, até pelas notícias na imprensa e o exemplo dos grandes centros, uma ideia quanto às potencialidades do cinema, no trazer de um pouco da civilização que ia “por esse mundo”, houve ocasião para se lamentar a forma como a curiosidade do público local havia sido “escandalosamente” explorada, por exibidores que utilizavam ainda “aparelhos manhosos”.

Esta não seria, na verdade, uma regra geral e também são reconhecíveis, como veremos, notícias de temporadas de exibidores itinerantes, marcadas por uma projecção de qualidade, obtendo particular sucesso junto do público local. Nesse sentido, prepararam um interesse público, por via da criação de expectativas positivas relativamente ao cinema, e incentivaram o aparecimento de iniciativas locais no sentido do estabelecimento de uma exibição regular. Voltando ao exemplo da Lousã, a mesma nota crítica que citámos, registava com agrado, em 1914, a notícia de que iria instalar-se proximamente no teatro dessa vila um cinematógrafo dos mais aperfeiçoados. Esperava-se, assim, desfrutar regularmente aos domingos e por pouco dinheiro de uma agradável distracção, através de um espectáculo evoluído que deveria permitir aprender um pouco mais sobre a civilização que ia por esse mundo³⁶.

As realidades não seriam diferentes em muitas outras localidades do país,

³⁶ Cf. Dinis Manuel Alves, *Do Teatro Club ao Cine Teatro da Lousã (1933-1947)*, p. 208.

registando-se uma rápida expansão da exibição cinematográfica, na segunda década do século, favorecida pelo próprio desenvolvimento da distribuição, quando obviamente também a produção internacional se situava noutra patamar evolutivo. Os exemplos poderão multiplicar-se à medida que se forem realizando novos estudos a nível local e regional. Em Sesimbra, por exemplo, vemos em funcionamento um cinematógrafo no teatro local, em 1913³⁷, e, em 1914, temos conhecimento de que em Maфра era explorado um cinematógrafo público em dependências pertencentes ao antigo convento³⁸.

Na região próxima da Pampilhosa, também em Anadia o cinematógrafo era notícia em 1913³⁹. Não se tratava ainda da realidade de uma exibição regular, mas de uma temporada de respeitáveis sessões de cinema no teatro local. Aníbal Santos era o nome do proprietário do equipamento, responsável pela realização dos espectáculos, e os filmes exibidos eram fornecidos pela Companhia Cinematográfica de Portugal.

A referência às empresas distribuidoras dos filmes constituía, aliás, uma importante informação utilizada na promoção do espectáculo cinematográfico, junto do público local. Alimentava, na prática, uma imagem de qualidade, pela garantia de uma cuidada selecção e actualidade dos filmes em exibição. No caso referido, a notícia dos espectáculos na imprensa local, não deixava de acentuar que se tratava de fitas novas e escolhidas entre as melhores.

O cinema, assim apresentado, proporcionava experiências que podiam ser avaliadas, designadamente, em termos das condições do espaço utilizado, do equipamento de projecção e dos programas apresentados, sendo certo que as expectativas, quanto ao nível dos espectáculos, podiam, naturalmente, condicionar a afluência dos vários sectores sociais. Nos pequenos meios de província, o esforço de qualidade tornava-se mesmo fundamental para o sucesso comercial das iniciativas, devido à escassa dimensão do público local e à consciência crítica que já começava a existir, nos sectores mais instruídos, quanto ao que havia a esperar do cinema. O nível exigível já não era então de modo algum o da simples difusão de uma curiosidade ou novidade técnica, pelo que uma experiência de inferior qualidade poderia ser localmente mal recebida, em virtude até da comparação com outros espectáculos, entretanto, já

³⁷ Cf. <http://debates.parlamento.pt.>, *Diário da Câmara dos Deputados*, sessão de 23/1/1913, p. 10.

³⁸ Cf. <http://debates.parlamento.pt.>, *Diário da Câmara dos Deputados*, sessão de 3/4/1914, p. 23.

³⁹ *Bairrada Livre*, Ano III, Nº 125, de 24/5/1913.

presenciados. As notícias na imprensa regional confirmam as expectativas já existentes, por via dos diversos argumentos positivos expressos na divulgação dos espectáculos.

Quanto à recepção por parte dos sectores mais conhecedores, é importante ter consciência do seu peso em espectáculos que se dirigiam ao conjunto do público local e dele dependiam num quadro de viabilidade. As suas opções influenciavam uma opinião mais ampla e as consideráveis diferenças de nível de vida significavam também, como à frente melhor veremos, uma diversidade de preços de entrada que realçava o contributo dos diversos sectores de público para uma receita global. Segundo julgamos entender, os limites sensíveis quanto ao potencial número de espectadores e quanto ao seu efectivo poder de compra, em termos de actividades de lazer, inviabilizavam, nos pequenos meios, o lançamento de uma exibição cinematográfica regular, tendo por base uma clientela estritamente popular.

Apesar da falta de documentação disponível, importa, pois, prestar atenção à oferta de espectáculos, neste período inicial da presença do cinema, na Pampilhosa e na sua região, confirmando, nomeadamente, que público se pretendia conquistar e com que argumentos. Interessará reconhecer mais precisamente o perfil dos espectáculos e a imagem do cinema que se procurava divulgar, tendo em conta que a realidade estudada não resultou apenas do entusiasmo visionário de agentes dinamizadores, mas da consonância das suas iniciativas com um quadro geral em evolução. Por entre as várias experiências, amadureciam as condições para o que viria a ser, a nível nacional, a decisiva implantação do cinema, como espectáculo regular de massas, nos anos vinte, em particular na segunda metade da década.

3. A divulgação local do espectáculo cinematográfico

Nos primórdios do espectáculo cinematográfico, a concretização de uma rápida expansão, também em terras de província, terá de ser compreendida dentro de um amplo contexto. Entre os aspectos favoráveis de sentido mais geral, podem destacar-se as expectativas criadas em torno do progresso tecnológico e dos seus benefícios para a vida colectiva.

Anunciando-se as novas realidades do mundo moderno, verificava-se uma concreta evolução económica e social que, tendo por referência os modelos urbanos, possibilitava uma mais generalizada valorização do lazer e condições favoráveis ao desenvolvimento de novas formas de divertimento. O aumento do bem-estar e o acesso

a novas comodidades constituíam perspectivas que se iriam consolidar ao longo do século XX, naturalmente, mediante ainda uma longa história, com os seus próprios ritmos e tensões.

O automóvel, sendo uma raridade nestas duas primeiras décadas do século, não deixava, por exemplo, de ser um importante símbolo de quanto prometia o progresso tecnológico. Juntamente com muitos outros testemunhos de progresso, alimentava-se assim uma atitude de crença na técnica, apresentando-se esta associada à criação de novas condições de desenvolvimento, bem-estar e felicidade. A par de um progresso material, estavam também em causa, como temos visto, perspectivas de evolução social e de promoção cultural num quadro mais amplo de difusão da civilização. Neste aspecto, o peculiar sentido de universalidade, associado ao desenvolvimento de novos meios de comunicação, seria naturalmente um traço maior na definição de uma nova realidade cultural, embora suscitando importantes reacções de sinal diverso, entre a adesão entusiástica e a contraposição indignada e receosa.

Importa ter em conta o particular significado desta problemática em terras de província, onde sectores mais activos se empenharam no acompanhar do contexto geral, não só no plano do desenvolvimento de uma consciência, mas, também, dando corpo a iniciativas concretas e prestando efectivo apoio às mesmas. Pode, assim, reconhecer-se, desde cedo, a par da abertura à novidade, o investimento concreto na novidade, acreditando-se na existência de novas oportunidades de negócio e de rendimento, num quadro de progresso. Essa dinâmica própria da época, sensível, antes de mais, na área das principais actividades económicas, teria, igualmente, expressão no domínio, mais específico, da exploração do divertimento pago.

A iniciativa de tipo empresarial afirmou-se, pois, também aqui, através de uma dinâmica que era, aliás, susceptível de gerar tensões particulares, no terreno concreto das localidades de província, perante uma actividade amadora que, entretanto, se enraizara, com um particular sentido civilizador, no plano das manifestações culturais. A nobreza dos princípios associados a esta última, não obstou, em geral, à existência de óbvias limitações no que diz respeito à capacidade de investimento e à eficácia de gestão. Estas condições, mais associadas a uma dinâmica empresarial, seriam essenciais no desenvolvimento de novas realidades no âmbito da cultura e do divertimento, apresentando-se, como se compreende, especialmente ligadas à problemática da afirmação do espectáculo cinematográfico.

O baixo custo e a curiosidade do público faziam da projecção de filmes um

espectáculo potencialmente popular, que, de acordo também com um perfil de oferta, surgia inicialmente por terras de província, como já notámos, pela mão de exibidores ambulantes, numa presença temporária, muito ao nível das simples atracções correntes. A eventual superior qualidade de alguns exibidores permitiria um afluxo de público mais significativo, mas o verdadeiro desafio qualitativo passaria pelo estabelecimento de uma exibição regular, em pequenas salas adaptadas ou, mais tarde, explorando salas de espectáculo já existentes, o que, nos pequenos meios, levou a encarar, desde logo, a necessidade de conquista de um público alargado. Esse desafio exigia a concretização de uma oferta com um mínimo de nível, no que concerne às várias vertentes de afirmação do cinema como espectáculo. As características dos filmes exibidos seriam apenas parte, embora importante, dessa imagem global, para a qual contribuíamos, por exemplo, ainda, a qualidade técnica de projecção, as características da sala e a imagem da sua frequência.

Como sabemos, estes desafios também eram sensíveis no quadro da exibição nos grandes centros urbanos, contribuindo para uma evolução geral do cinema, enquanto arte e espectáculo. A diferença mais significativa é que a existência de diversas salas permitia aqui alguma diversidade de realidades, com uma segmentação de salas, em função, nomeadamente, da sua localização, das suas características arquitectónicas, do seu conforto, do seu público habitual e, naturalmente, da sua linha de programação.

Centrando-nos na realidade da Pampilhosa e da sua região, é possível, apesar da escassez de testemunhos, reunir um conjunto de informações significativas, quanto aos primórdios do espectáculo cinematográfico, na sua difusão por terras de província. No caso da Pampilhosa, já em 1911 se anunciava na imprensa local a próxima realização de “algumas sessões de cinematógrafo” no teatro local⁴⁰. Não temos, porém, notícias concretas sobre as mesmas pelo que só encontramos documentadas as sessões aqui realizadas, como referimos, em 1913. Até essa data, temos conhecimento de uma actividade de exibição cinematográfica particularmente significativa no vizinho Luso, sem dúvida estimulada pelo desenvolvimento desta localidade enquanto estância termal.

Em 1911, encontramos aqui estabelecido um animatógrafo, significativamente, na época de maior afluência das termas⁴¹. O facto de ser anunciado, na imprensa local,

⁴⁰ “Consta-nos que brevemente se realizarão algumas sessões de cinematógrafo no GIR da Pampilhosa”. *Madrugada*, Ano I, Nº 4, de 10/5/1911.

⁴¹ Cf. *Bussaco-Luso*, Ano I, Nº 4, de 3/7/1911.

como um “animatógrafo Pathé”, recorda-nos, naturalmente, o importante papel desta empresa no desenvolvimento do cinema e do espectáculo cinematográfico, nas duas primeiras décadas do século. A partir de França, estendeu a sua influência a nível internacional, construindo um verdadeiro império, com escritórios em diversos pontos do mundo. O alcance da sua acção transcendeu o campo, naturalmente, fundamental, da produção cinematográfica e estendeu-se, nomeadamente, à distribuição de filmes, ao fabrico de equipamento de projecção e à venda de outro material indispensável a este sector de actividade. A firma de Charles Pathé conheceu o seu apogeu precisamente entre 1907 e 1916 e o prestígio que granjeou explica bem a exploração da sua imagem, junto do público em geral, enquanto grande referência de qualidade a nível internacional, nesta fase de difusão do cinema. Aliás, no nosso país, este nome surgiu desde cedo associado à experiência de divulgação do cinema por via da instalação temporária de pavilhões, em meios de alguma dimensão.

Como se compreende, as expectativas despertadas pelos espectáculos surgiam, à partida, ainda muito na linha do mero divertimento. Citando a mesma notícia na imprensa regional da época, seria de esperar “um bocado bem passado com que a gente mais sisuda se ri”. Mas, a evolução estava em curso e a verdade é que filmes e condições de projecção permitiam já o significativo reconhecimento de que as sessões estavam a agradar “muitíssimo, sobressaindo fitas verdadeiramente interessantes como *Salomé, Santa Capela e Episódios de Campanha*”.

Estes espectáculos decorriam, como foi frequente, por esse tempo, num espaço adaptado, concretamente, o do “antigo Café Recreativo, em frente à loja do senhor José das Chitas”. Existindo já então no Luso, como vimos, um “elegante teatro”, esta utilização de outros espaços, menos ambiciosos, ao ensaiar-se uma exibição mais regular, afigura-se naturalmente significativa quanto aos primórdios da afirmação local do espectáculo cinematográfico.

Tem-se sublinhado como só mais tarde o cinema estaria, na verdade, em condições de motivar a adaptação permanente de teatros à projecção de filmes e, no caso dos grandes centros, a construção de edifícios específicos ombreando com as boas salas de teatro. Mas, em termos de exibição temporária, é preciso reconhecer que, frequentemente, como no caso da Pampilhosa, o teatro local foi desde cedo cedido para pequenas temporadas de exibição cinematográfica, o que mais facilmente poderá ter acontecido, precisamente, nos pequenos meios.

Com poucas opções de recreação, haveria aí uma particular disponibilidade para acolher propostas dinamizadoras da sala de espectáculos existente, representando estas, não só uma nova oportunidade de recreação para o público local, mas também uma receita suplementar para as entidades proprietárias, mediante condições de cedência previamente acordadas. Do ponto de vista dos pequenos exibidores itinerantes, esta solução exigiria um menor volume de meios e de investimento, tornando a deslocação compatível com a magreza do mercado local a explorar. Como se compreende, a inicial montagem de barracões temporários, por exemplo, por ocasião de feiras e festejos, fazia mais sentido em meios com maiores possibilidades de afluxo de público, numa presença mais dilatada.

Como também aconteceu com frequência, a referida actividade de projecção cinematográfica, no Luso, em Julho de 1911, era completada por números de variedades, na linha dos espectáculos mistos a que já nos referimos. Neste caso, era o artista Fernandine que apresentava, complementarmente, “belos trabalhos de prestidigitação ou ilusionismo”⁴². Na verdade, o contributo deste artista ajudava bastante a encher aquele salão situado na rua Dr. Francisco Diniz, causando particular sensação o número em que, perante a admiração geral, Fernandine se mostrava capaz de engolir uma espada de 60 centímetros.

O cinema destacava-se, portanto, ainda pouco das diversas atracções de variedades que, por esse tempo, concitavam o interesse público, em momentos de lazer, embora se deva salientar, mais especificamente, a já citada referência à qualidade das películas, “lindas e variadas”, e a menção à cuidada proveniência das mesmas. Aludindo-se ao sector da distribuição, naturalmente, então ainda em fase de arranque, no que respeita à organização, um jornal local garantia ao público que os filmes eram fornecidos, mediante contrato especial, por uma empresa que possuía “o maior e mais variado repertório em películas, de extraordinária novidade”⁴³. Anunciava-se aqui, portanto, um caminho de evolução que marcaria um novo nível de afirmação do espectáculo cinematográfico, na segunda década do século.

A realidade que reconhecemos no Luso, em 1913, apresenta já alguns aspectos que julgamos significativos num processo de afirmação do espectáculo cinematográfico. A presença do cinema mostra-se mais consolidada quando, em vez de notícias

⁴² *Madrugada*, Ano I, Nº 11, de 21/7/1911.

⁴³ *Bussaco-Luso*, Ano I, Nº 6, de 3/8/1911.

ocasionais sobre exposições temporárias, encontramos referências a uma actividade mais regular num espaço já familiarmente identificado como o “animatógrafo cá da terra”⁴⁴. Era sem dúvida uma actividade ainda precária e, por enquanto, com poucas possibilidades de perdurar mais longamente, mas colocava já um desafio significativo no que concerne à relação entre cinema e público, permitindo um primeiro contacto local com as novas possibilidades que, entretanto, se rasgavam, no contexto de um decisivo progresso da produção cinematográfica.

Era já um facto a exibição de fitas de maior extensão que, pelo seu conteúdo temático e pela sua qualidade narrativa, transcendiam, obviamente, o alcance das curtas farsas ou das tomadas de vista de diverso valor documental. Expandia-se, nomeadamente, o interesse do público mediante filmes com um mais profundo sentido dramático, mais ambiciosos na exploração da ficção e mais empenhados no tratamento cuidado de temas de reconhecida dignidade. Era nesse contexto que se podia destacar, já então, o peculiar sucesso de algumas produções cinematográficas, decorrente das suas características enquanto produto específico, perante um horizonte de recepção.

Parece-nos, assim, ilustrativa, no caso do Luso, a forma como a imprensa local salienta, em Dezembro de 1913, a exibição do filme *História d' uma Mãe*⁴⁵. Depois da respectiva projecção, pôde ler-se que se tratava de uma “esplêndida fita” que enchera as medidas aos espectadores, pelo que se davam os parabéns à empresa responsável pelo espectáculo. Escreveu-se mesmo, concretamente: “Podemos dizer que é a melhor fita que ali temos visto, constando-nos que outras em breve se exhibirão”. Por esta forma, procuravam alimentar-se expectativas relativamente a espectáculos futuros, tentando fomentar-se mecanismos que, na verdade, seriam mais tarde fundamentais no processo de consolidação de uma exibição regular, com a satisfatória fidelização de um público. Infelizmente, as condições existentes ainda não se mostravam capazes de suportar satisfatoriamente um tal processo, como também então claramente se receava: “é pena que a casa não estivesse boa, para que não faltasse vontade, daqui para o futuro, de apresentar fitas como a de domingo”.

Era perante a realidade de experiências concretas, bem sucedidas, que se podia, na verdade, expandir a consciência das verdadeiras possibilidades e do potencial valor

⁴⁴ Cf. *Defesa de Luso*, Ano II, Nº 80, de 7/12/1913. O mesmo periódico local no seu número seguinte, de 17/12/1913, refere o mesmo espaço como o “salão cinematográfico da terra”.

⁴⁵ Cf. *Defesa de Luso*, Ano II, Nº 81, de 17/12/1913.

do novo meio de comunicação e expressão cultural. Foi aqui particularmente expressivo o sucesso, no mesmo mês de Dezembro, do filme *Vida de Cristo* que, de acordo com a imprensa local, motivou “grossas enchentes”⁴⁶. Considerando-se a fita “bem imaginada e nítida”, era, no entanto, o alcance do tema que, em nosso entender, verdadeiramente justificava o interesse do público local, tal como, aliás, aconteceu na generalidade dos meios da época, a nível nacional e internacional⁴⁷, e tal como se continuaria ainda a verificar, em especial, como veremos mais detalhadamente, na década seguinte.

Mas, curiosamente, a propósito daquele evidente sucesso, manifestaram-se, também, posições polémicas, compreensíveis no contexto histórico dos primeiros anos da República, quando a temática religiosa era especialmente sensível. Concretamente, o autor do artigo publicado na *Defesa de Luso*, de 7 de Dezembro de 1913, estranhava o facto de assim se passarem os assuntos mais sagrados para o nível de mero espectáculo, “tirando-lhes o seu verdadeiro lugar” que era o templo. Ao afirmar-se que os “assuntos sagrados nunca deveriam andar por casas de espectáculo”, estava-se necessariamente a jogar com a própria imagem pública destas salas e das manifestações culturais que aí decorriam.

A argumentação reveste-se, pois, aos nossos olhos, de particular significado, ao evidenciar alguma incerteza quanto a uma definição social e cultural do estatuto do cinema e do espectáculo cinematográfico. Parecia evidente a rápida evolução do meio e a sua crescente difusão, mas havia, nomeadamente, um caminho a percorrer quanto à consciência da potencial diversidade de níveis de exploração e quanto à dimensão de respeitabilidade que poderia alcançar. O cinema não iria, de modo algum, ficar vinculado a uma imagem menor, compreensível se apenas considerado no quadro dos divertimentos correntes e com as limitações próprias dos seus primórdios. A sua afirmação passaria necessariamente pela evolução de uma oferta e pela conquista de um vasto público, podendo corresponder, num quadro de diversidade, às expectativas dos seus vários sectores.

As temáticas mais respeitáveis, de natureza religiosa, histórica ou literária, tratadas em produções mais ambiciosas, tiveram neste contexto a sua função,

⁴⁶ Cf. *Defesa de Luso*, Ano II, Nº 80, de 7/12/1913.

⁴⁷ O sucesso obtido pelo filme *La Vie et la Passion de Notre Seigneur Jésus-Christ*, da casa Pathé, motivava já nesta data a saída de diferentes versões, completadas com mais episódios da vida de Cristo. Cf. Roland Cosandey ; André Gaudreault; Tom Gunning, *Une Invention du Diable? Cinéma des premiers temps et religion*. Sante-Foy (Québec), Les Presses de l'Université Laval, 1992, p. 139.

contribuindo para a mobilização de importantes sectores de público e, obviamente, para a consolidação de uma imagem definitivamente mais rica do cinema. Aprofundando-se a consciência das amplas possibilidades de expressão e comunicação do novo meio, depressa este passou a merecer uma maior atenção por parte dos sectores mais criativos e influentes, que participaram no seu desenvolvimento ou procuraram acompanhá-lo, numa lógica de exercício do poder. Já nos anos vinte, iremos verificar, por exemplo, como a exibição de um filme como a *Vida de Cristo* era precedida, na sua promoção, por uma nota, referindo, inequivocamente, a aprovação da autoridade eclesiástica.

Mas o referido caso do Luso e a polémica associada, em 1913, acaba por nos interessar ainda pela confirmação de um outro sentido de exploração do cinema, numa dimensão sem dúvida marginal, mas já desde cedo também conhecida e denunciada. Referimo-nos ao filme de temática mais ousada, traduzindo uma maior ligeireza de costumes ou assumindo mesmo algum conteúdo erótico. Trata-se, pois, numa outra ordem de valores, de sublinhar a possibilidade de exploração comercial de produções deste tipo, em sessões, certamente, de frequência mais restrita.

O artigo que citámos invoca este facto de forma acintosa, no âmbito da referida contestação do filme de temática religiosa, na linha, afinal, de um certo radicalismo republicano: “Então o escrínio dos vossos pensamentos é assim tão sincero que o deixais andar a abandalhar-se por locais onde se exibem cenas de Paulo de Kock?”⁴⁸. Para o autor, o sucesso popular da *Vida de Cristo*, constituía, na verdade, “um sintoma de decadência” da própria religião, afirmando, em tom de provocação: “não pode ter futuro uma religião *sagrada e divina* que já há muito anda a servir de passatempo em teatros. Já há muito que a *Vida de Cristo* dá nos filmes as mesmas enchentes que uma sessão só para homens...”.

Este nível de exploração do cinema não era, portanto, desconhecido, chegando a sua discussão às páginas dos jornais de província, como mostra claramente uma notícia no *Bairrada Livre*, de Anadia, em Agosto de 1912⁴⁹. Manifesta-se aí, naturalmente, a consciência de que a questão da pornografia não dizia apenas respeito ao cinema, antes se tendo estendido a este, no contexto de uma expressão mais vasta, envolvendo outras

⁴⁸ Charles Paul de Kock é aqui referido como autor de novelas que, retratando uma certa vida mundana parisiense, vieram a ter grande difusão fora de França, com evidente carga simbólica. São vários os títulos traduzidos para português e publicados entre nós, como, por exemplo, *O Amante da Lua*, em 1899, *Mulher, Marido e Amante*, em 1900, ou *As Mulheres, o Jogo e o Vinho*, em 1908. Acrescente-se que pelo menos a primeira destas obras foi adaptada ao cinema num filme italiano, *L' Amante della Luna*, de 1919.

⁴⁹ Cf. *Bairrada Livre*, Ano II, Nº 83, de 3/8/1912.

formas de divulgação escrita e visual. A sua exploração pelos animatógrafos surgia, assim, a par do que podia acontecer “pelos teatros, pelos livros, etc.”. Temia-se, no entanto, a expansão de toda essa “indecência”, criticada tanto na “imprensa honesta do estrangeiro”, como já em “alguns jornais do nosso país”, e censurava-se o que se julgava ser a complacência das autoridades, perante o risco de corrupção dos costumes, podendo levar “as sociedades à decadência”. A questão não se circunscrevia, pois, ao meio da capital, nem o poderia ser, tendo em vista as novas condições de divulgação da informação, pelo que o mesmo artigo, de 1912, alertava para o facto de o “germen pornográfico” se estar a desenvolver pela província, “com uma celeridade espantosa”.

Apesar dos eventuais sucessos pontuais, a realidade de exibição cinematográfica no Luso, a que nos temos referido, não vingou, em termos de consolidação de uma oferta regular de cinema. O mesmo aconteceu, aliás, com outras iniciativas similares nos primórdios do espectáculo cinematográfico, em que as fortes expectativas iniciais facilmente redundaram, dadas as condições da época, em experiências algo efémeras. O facto seria particularmente compreensível em pequenos meios de província, no caso de iniciativas notoriamente precoces, sem poderem consolidar ainda um quadro estável de exploração.

Na imprensa não encontramos mais referências a esse primeiro salão cinematográfico e, segundo sabemos, pouco depois, em 1916, a única “casa de diversões” em actividade no Luso era já só o Casino. Seguimos aqui uma notícia publicada em fins desse ano, informando ainda que a nova empresa responsável pela exploração desse espaço tencionava proporcionar, “entre as inovações” para a próxima época, “a instalação de um cinematógrafo”⁵⁰. A expectativa que assim se criava parece confirmar, pois, a inexistência, por esse tempo, de outra oferta local no campo da projecção cinematográfica.

Na Pampilhosa, como já referimos, a presença inicial do cinema teve a ver com a utilização temporária do teatro local, mediante contratos de exibidores itinerantes. Tratando-se de um pequeno meio, muito limitado quanto à dimensão e às possibilidades do público, não se desenhava aqui naturalmente a possibilidade de estabelecimento de um salão especificamente dedicado ao cinema, à imagem do que por esse tempo ocorreu noutras localidades.

⁵⁰ Cf. *O Campeão Regional*, Ano II, Nº 59, de 10/12/1916.

A realidade que primeiramente reconhecemos na Pampilhosa integrava, pois, o cinema no amplo conjunto das diversas actividades que, sem um sentido de regularidade, animavam o teatro local, despertando pontualmente o interesse público. Nessas ocasiões era possível a ocorrência de enchentes, mas a verdade é que seriam outros os requisitos necessários para a consolidação de uma oferta de recreação mais estável.

O livro de receita e despesa do G.I.R., relativo a 1913, testemunha, na verdade, como vimos, uma actividade geral bastante significativa no teatro da Pampilhosa, com a existência de uma diversidade de vertentes de exploração, às quais se associava, ainda de forma pontual, o espectáculo cinematográfico. Só mais tarde, concretamente, na década de vinte, esta presença ganharia aqui relevância, passando a ocupação da sala a ser dominada de forma regular pela realização de sessões de cinema. Não se perdendo o sentido da relevância cultural do teatro e da potencial abertura da sala a uma diversidade de eventos e formas de recreação, foi a partir de então que se difundiu a imagem do cine-teatro que, aliás, iria evoluir, em termos de real expressão prática⁵¹.

As primeiras sessões de cinema de que temos conhecimento, no teatro da Pampilhosa, terão ocorrido numa curta temporada encerrada a 5 de Maio de 1913, data em que a direcção do G.I.R. recebeu o pagamento de 16\$060 pela cedência da sala. Desconhecemos o nome do exibidor, mas, pouco depois, em Agosto e Setembro, verificou-se uma nova série de espectáculos cinematográficos, havendo desta vez a indicação de que foram dirigidos por Justiniano Gomes e de que teriam “agradado bastante”⁵². De acordo com a prática habitual, a direcção do G.I.R. cobrou, também relativamente a estas sessões de “cinematógrafo”, uma percentagem pela cedência do teatro, tendo, concretamente, arrecadado a importância de 26\$200.

Não temos informação sobre a ocorrência na Pampilhosa de espectáculos de cinema nos anos seguintes e a verdade é que, a terem existido, não se teriam revestido de especial significado, em termos de qualidade da oferta ou de interesse do público. Assim indicia a falta de notícias na imprensa regional, até 1917, ano em que voltamos a

⁵¹ Essa evolução aconteceria, não só em função do triunfo hegemónico do cinema, como principal espectáculo pago de massas, e das dificuldades experimentadas por outras formas de espectáculo, na sua expressão por terras de província, mas também de acordo com o sentido das próprias políticas governativas, por via da sua intervenção relativamente ao sector e do seu contributo para a definição de um contexto geral, mais ou menos favorável ao direito de associação e livre expressão pública.

⁵² “Tem estado nesta localidade um cinematógrafo dirigido pelo Sr. Justiniano Gomes. As sessões têm agradado bastante”. *Bussaco*, Ano II, Nº 45, de 5/9/1913.

detectar neste teatro uma actividade de exibição cinematográfica merecedora de particular atenção.

Em 1917 temos, na verdade, conhecimento de uma série temporária de sessões de cinema, desta feita a cargo de Francisco Gomes de Morais, proprietário do equipamento instalado. Segundo *O Campeão Regional*, de 14 de Janeiro, haviam-se realizado até então dois espectáculos que teriam agradado “bastante”⁵³. O progresso das condições técnicas seria um factor importante para uma crescente adesão do público, destacando-se, neste caso, a qualidade do “magnífico aparelho”, “da acreditada marca Pathé-Frères”. As fitas eram também julgadas “interessantes”, havendo algumas que provocavam “farta gargalhada aos espectadores”. Mas seria particularmente significativo o facto de o desenvolvimento da produção cinematográfica já permitir a aposta em filmes de metragem superior, noutra âmbito de explanação narrativa. No último espectáculo realizado, projectara-se, por exemplo, um filme dramático, *Quando a Terra Treme*, julgado de “efeito surpreendente”, e, no próprio dia daquela notícia, apresentava-se ao público um outro “sensacional drama”, *O Licor Fatal*. Numa freguesia em que “não abunda[va]m as distrações”, concluía-se que o cinematógrafo, em funcionamento, no T.G.I.R. da Pampilhosa, era “um empreendimento digno de todo o louvor”.

As sessões realizavam-se apenas no domingo à noite, mas prolongaram-se ainda durante algum tempo, pois que, o mesmo jornal, no seu número de 1 de Abril de 1917, refere que, tanto na Pampilhosa, como na Mealhada, continuava a haver cinematógrafo “todos os domingos” com a exibição dos “mais acreditados filmes” e grande afluência de público⁵⁴.

Esta realidade paralela, de exibição cinematográfica na Pampilhosa e na Mealhada, em 1917, afigura-se bastante significativa enquanto testemunho da difusão do espectáculo cinematográfico. Evoluía, na verdade, o perfil qualitativo da oferta de filmes e a sua projecção, em condições de mais larga aceitação, tornava-se mais presente, conquistando público, também em terras de província. O caso da Mealhada difere, porém, do da Pampilhosa, permitindo, assim, o destaque de duas realidades frequentes por esse tempo. Não se tratava já da instalação temporária de um cinematógrafo na sala de espectáculos local, mas sim da tentativa de estabelecimento de

⁵³ Cf. *O Campeão Regional*, Ano II, Nº 63, de 14/1/1917.

⁵⁴ Cf. *O Campeão Regional*, Ano II, Nº 73, de 1/4/1917.

uma oferta regular de cinema num espaço próprio, adaptado para o efeito.

Depois do exemplo pioneiro já referido no Luso, registamos, pois, também, na Mealhada, uma tentativa, particularmente significativa, de criação de um salão cinematográfico. Já em 1914 há notícias nesse sentido, podendo ler-se na imprensa local: “Vamos ter um cinematógrafo nesta vila que segundo nos consta será instalado num barracão adaptado a tal fim”⁵⁵. Note-se que, como sabemos, já existia então um teatro na localidade, pelo que a abertura de um tal salão correspondia bem à tentativa de lançar uma exploração independente, com um carácter de regularidade, num tempo em que, para a exibição cinematográfica, era ainda inviável uma perspectiva de contratação a título permanente da sala de espectáculos local. Como testemunham os exemplos estudados, o projecto de estabelecimento de um salão cinematográfico em pequenos meios de província, apesar da sua limitada ambição, era já por si suficientemente aventuroso. Compreende-se bem esse facto se tivermos em conta as condições da época, tanto relativamente à oferta que se podia proporcionar, como relativamente às reais possibilidades de um horizonte de recepção, de acordo com um contexto económico, social e cultural.

De acordo com as informações disponíveis, o ciclo de vida deste salão pode situar-se entre o final de 1916 e o mês de Setembro de 1917. *O Campeão Regional* anunciava, na verdade, a 24 de Dezembro de 1916: “Deve começar a funcionar na vila da Mealhada um belo cinematógrafo”⁵⁶. Efectivamente, logo no número seguinte, o mesmo periódico podia registar já com agrado: “Tem havido enchentes no nosso cinematógrafo da Mealhada, apresentando-se primorosos filmes”⁵⁷.

A imediata resposta de público, aqui referida, prendia-se obviamente com a falta de alternativas de lazer na vida habitual da localidade, em especial nesta época do ano. Mas correspondia, também, a uma expectativa positiva relativamente ao espectáculo cinematográfico que não tinha já tanto a ver com um sentido de novidade ou de mera curiosidade, mas com um interesse em função de uma perspectiva do que podia ser o cinema, enquanto espectáculo, mediante informação sobre o desenvolvimento do mesmo, nos principais centros e no mundo em geral. Assim nos mostra, em especial, o teor das notícias relativas a este cinematógrafo, publicadas na imprensa local, ao longo

⁵⁵ *A Mealhada*, Ano I, Nº 20, de 21/2/1914.

⁵⁶ *O Campeão Regional*, Ano II, Nº 61, de 24/12/1916.

⁵⁷ *O Campeão Regional*, Ano II, Nº 62, de 31/12/1916.

dos seus meses de vida. Confirmam-nos, de facto, a difusão de um conjunto de expectativas de qualidade, associadas ao desejo de bom sucesso desta presença regular do cinema no panorama recreativo e cultural da região.

Já citámos uma referência inicial à exibição de “primorosos filmes”, mas na verdade continuaram a escrever-se comentários com o mesmo sentido, relacionando-se, significativamente, esse nível de qualidade do espectáculo cinematográfico com o sucesso alcançado. Na *Bairrada Elegante* podia, por exemplo, ler-se, em Março de 1917: “O cinema na Mealhada tem sido muito concorrido. As fitas assim o merecem”⁵⁸.

Devia viver-se, então, um momento de particular sucesso na curta história deste salão cinematográfico de província, cuja designação de Salão Popular francamente apelava a uma ampla frequência de público, acreditando-se nas potencialidades do cinema. No mesmo Março de 1917, *A Mocidade Académica* registava: “No Salão Popular têm-se exibido belos e interessantes filmes; no domingo último tivemos o prazer de apreciar *Os Fluídos Funestos!*”⁵⁹. Como se vê, a composição dos espectáculos já não tinha definitivamente a ver apenas com a exibição de um conjunto de filmes de curta e média metragem, explorando a mera diversão cômica ou a curiosidade de valor documental. Caminhava-se para a consolidação de programas centrados na exibição de filmes de ficção de longa metragem, embora continuando a apresentar em complemento alguns filmes mais curtos, os quais perante o público continuariam, como veremos, a ser muito importantes para o interesse do conjunto do espectáculo.

Neste quadro de exploração, a extensão do filme surgia já como um atributo ou, melhor, um indicador capaz de criar expectativas de interesse, em associação com a consciência de uma capacidade narrativa e de um poder de expressão dramática. O cinema revelava, no entanto, aqui as suas potencialidades ainda muito na linha de uma transposição de expressões artísticas consagradas. Nesta fase, o aproveitamento da obra literária e da tradição teatral era obviamente um importante caminho de afirmação. Mas, para lá desse uso de referências, com um evidente sentido de dignificação, era na prática ao teatro que se iam buscar muitos artistas mais ou menos consagrados nesse esforço de desenvolvimento do cinema.

Tudo isto nos aparece localmente bem expresso, por exemplo, no jornal *Os Factos* de 29 de Abril, testemunhando também a interessante complementaridade que o

⁵⁸ *Bairrada Elegante*, Ano II, Nº 8, de 10/3/1917.

⁵⁹ *A Mocidade Académica*, Ano II, Nº 8, de 23/3/1917.

cinema desenvolverá com outros meios de comunicação, incluindo o livro impresso, a revista e o jornal, como forma de amplificar uma relação com o público. Noticiava o referido periódico a realização de “duas sensacionais sessões cinematográficas”, no Salão Popular da Mealhada, no domingo, 20 de Maio seguinte, com a exibição do “filme de grande sensação e o melhor da actualidade, em 5 partes com 3000 metros, *Marcela*”⁶⁰. Embora tributário do teatro, o cinema é aqui significativamente apresentado como um meio plenamente capaz de desenvolver uma estrutura narrativa e um sentido dramático, dispondo de um forte poder de comunicação junto do espectador.

Vale a pena, pois, citar as palavras então impressas, a propósito deste filme italiano de 1915: “O drama, de princípio a fim, vai aumentando de intensidade com uma força excepcional. Com efeito, *Marcela* é, das peças de Sardou, aquela em que o grande mestre do teatro moderno mais revela o seu excepcional talento e manifesta de uma forma inexecedível o seu estranho poder de conservar sugestionado o espírito do espectador, desde a primeira até à última cena, interessando-o duma maneira irresistível e comovendo-o até à exaltação. A figura da heroína encontrou no cinema, na pessoa da genial Hesperia, a intérprete que o autor decerto havia idealizado e que porventura nunca encontrou nos palcos onde a peça foi representada”⁶¹. A descrição do argumento do filme prolongou-se depois, procurando-se, assim, despertar mais vivamente o interesse do público. Só foi, aliás, concluída no número seguinte da mesma publicação⁶².

A gerência do Salão Popular reconhecia bem o papel da imprensa na divulgação e promoção do espectáculo cinematográfico. Em busca da desejável colaboração, tomava a iniciativa de oferecer bilhetes aos periódicos em publicação, como reconhecemos pelos agradecimentos expressos, em resposta. De qualquer forma, continuavam as referências elogiosas, fazendo-se já referência à existência de um público especialmente interessado e, naturalmente, com particulares expectativas relativamente ao cinema: “Os admiradores da cinematografia têm encontrado no Salão Popular da Mealhada, fitas de muita sensação. Tem sido um primor e estamos certos de

⁶⁰ Cf. *Os Factos*, Ano I, Nº 12, de 29/4/1917.

⁶¹ *Os Factos*, Ano I, Nº 12, de 29/4/1917. O dramaturgo francês Victorien Sardou (1831-1908) foi autor de numerosas peças, principalmente, comédias e dramas históricos. Quanto a Hesperia, a actriz italiana referida, participou em numerosos filmes a partir de 1912, acompanhando esta primeira fase de especial desenvolvimento do cinema do seu país.

⁶² Cf. *Os Factos*, Ano I, Nº 13, de 6/5/1917.

que a digna empresa não deixará de continuar a escolhê-las com gosto e acerto”⁶³.

Devia ser, no entanto, ainda pouco segura a garantia de uma afluência regular de público, com uma receita de bilheteira suficientemente compensadora, em resultado não só das limitações do meio, mas também da conjuntura económica e social claramente desfavorável no contexto da participação portuguesa na Primeira Grande Guerra. A propósito, ainda, dos referidos espectáculos de 20 de Maio, podia ler-se o seguinte apelo, noutra publicação: “Conhecemos o filme e sabemos que é dum entrecho e encenação primorosos, merecendo por isso geral acolhimento. Ide, pois, ao Salão Popular”⁶⁴.

O decorrer da Grande Guerra enfatizou o poder documental e informativo do cinema, levando com actualidade imagens dos acontecimentos às paragens mais distantes. O cinema podia assim satisfazer o desejo público de informação, com imagens únicas sobre a guerra. Como se compreende, esse poder desde logo foi compreendido pelas autoridades dos países beligerantes que se empenharam em desenvolver mecanismos favoráveis à produção e divulgação de documentários que pudessem servir os seus desígnios específicos de propaganda. Neste contexto, também no Salão Popular da Mealhada passaram, em 1917, filmes relativos à guerra em curso, obviamente moldados na perspectiva de interesse dos Aliados, procurando incutir ânimo e confiança a uma população mortificada pelo esforço de guerra.

A sessão cinematográfica de 15 de Abril merece, pois, destaque pelo interesse que rodeou a projecção da “grande e sensacional película” *O Avanço das Tropas Inglesas no Ancre e Fabrico de Munições*, tendo-se já como referência a exibição anterior de um filme sobre a Batalha do Somme⁶⁵. A *Bairrada Elegante*, de 14 de Abril, dá conta desse interesse ao conferir honras de primeira página à promoção deste espectáculo, alongando-se na descrição das expectativas criadas:

“Este sensacionalíssimo e grandioso filme é o mais completo que até hoje se tem obtido no teatro da guerra. Os sacrifícios feitos para a aquisição deste filme foram grandes, mas a satisfação que tem de pôr à disposição dos seus clientes a fita de mais valor e de informação mais completa e detalhada dos diversos serviços de guerra, da maneira humanitária como são tratados pela Grã-Bretanha os prisioneiros inimigos, dos combates e intensos bombardeamentos de trincheiras por parte da artilharia inglesa é compensação bastante para esses sacrifícios. Os espectadores poderão observar neste

⁶³ *Bairrada Elegante*, Ano II, Nº 12, de 1/5/1917.

⁶⁴ *O Campeão Regional*, Ano II, Nº 79, de 20/5/1917.

⁶⁵ Cf. *Os Factos*, Ano I, Nº 10, de 15/4/1917.

filme a vida das trincheiras, os grandes canhões e obuses de grande calibre e a precisão de pontaria dos artilheiros da nação aliada e amiga, bem como a disposição em que os soldados ingleses partem para o combate, desprezando os perigos, alegre e corajosamente. Por isso não deixe ninguém de ir ao Salão admirar o filme de maior sucesso e de mais flagrante actualidade”⁶⁶.

A actualidade da informação que se disponibilizava, relativamente a um tema especialmente pertinente, revestia-se de um óbvio interesse comercial para as empresas exibidoras. Assim comprova, por exemplo, a publicidade do mesmo Salão Popular, na imprensa da região, anunciando o espectáculo de domingo, dia 23 de Setembro, em que, no conjunto de um programa anunciado como de “verdadeiro êxito”, se dá claro destaque à projecção de um filme sobre a participação portuguesa na guerra⁶⁷. Tratava-se do documentário, em duas partes, *Tropas Portuguesas no Front*, produzido significativamente pela recente Secção Cinematográfica do Exército, em colaboração com a casa francesa Pathé⁶⁸. Acrescente-se que, na referida publicidade, se invocava ainda um argumento frequente em terras de província, o sucesso anteriormente já obtido na capital⁶⁹.

Relativamente à actividade do Salão Popular da Mealhada, temos ainda notícia da exibição, a 17 de Junho, da “importante fita *O Fogo*”⁷⁰, que não conseguimos hoje identificar, e em inícios de Agosto do filme *Corrida de Touros*⁷¹, muito provavelmente um dos documentários que sobre o tema se produziram, entre nós, na segunda década do século. Nesse mês de Agosto deveriam ser já notórias as dificuldades do salão cinematográfico desta vila⁷², o que terá levado a sua gerência a reagir mal às iniciativas que, entretanto, se promoviam, com récitas de beneficência, no teatro local, vistas como

⁶⁶ *Bairrada Elegante*, Ano II, Nº 11, de 14/4/1917.

⁶⁷ Cf. *Bairrada Elegante*, Ano II, Nº 21, de 12/9/1917.

⁶⁸ Cf. José de Matos-Cruz, *Prontuário do Cinema Português: 1896-1989*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1989, p. 25.

⁶⁹ “Este filme foi exibido há pouco em Lisboa obtendo maravilhosa sensação”. *Bairrada Elegante*, Ano II, Nº 21, de 12/9/1917.

⁷⁰ Cf. *Os Factos*, Ano I, Nº 18, de 17/6/1917.

⁷¹ Cf. *Bairrada Elegante*, Ano II, Nº 19, de 5/8/1917.

⁷² Um jornal local, comentando a actividade mantida pelo salão cinematográfico durante as festas da padroeira Sant’Ana, regozijou-se, nos seguintes termos, com a afluência de público: “o cinema, além de animar o comércio local, diverte o Zé e tira do encabranço os caras direitas dos seus empresários”. Cf. *Os Factos*, Ano I, Nº 23, de 5/8/1917.

uma concorrência ruinosa, num meio com escassas possibilidades⁷³.

Encerrada esta primeira experiência de presença regular do cinema na Mealhada, sendo de 23 de Setembro a última referência conhecida, relativa a um espectáculo no Salão Popular, interessa-nos lembrar o perfil do homem que nos aparece como empresário responsável por esta iniciativa. Trata-se de um comerciante local, Jaime Lopes Breda, proprietário da casa de “modas, fazendas brancas e miudezas” *A Tentadora*.

Este activo comerciante pode ilustrar-nos a realidade de muitos outros entusiastas locais que em meios de província puseram os seus recursos pessoais ao serviço de projectos pioneiros. Eram animados tanto pelo desejo de contribuir para o progresso da sua terra, abrindo-a aos benefícios do mundo moderno, como pela crença na existência de novas oportunidades de negócio, confiando no alcance das transformações em curso. Era, em particular, sensível, a crescente importância da recreação e do lazer numa sociedade mais coesa e evoluída, bem como o inquestionável poder do progresso técnico ao serviço da civilização, revolucionando, nomeadamente, as possibilidades de expressão e de divulgação cultural.

O exemplo do comerciante Jaime Lopes Breda insere-se ainda, num quadro de afirmação das classes intermédias e de crença no progresso social, próprio, como sabemos da Primeira República. Também ele viveu intensamente esses tempos de abertura a realidades mais arejadas e promissoras, assumindo um notório protagonismo público, pela participação activa em múltiplas iniciativas.

Foi um dos organizadores do cortejo carnavalesco com carros alegóricos que, como referimos, se realizou na Mealhada, em 1914. Como sabemos, um desses carros representava precisamente o seu estabelecimento comercial⁷⁴, afinal, também ligado a uma poderosa expressão de progresso – a moda. Assim transparecia, por exemplo, num curioso comentário da imprensa local ao seu afamado estabelecimento, bem situado

⁷³ Concretamente, surgiram na imprensa acusações de que se teria tentado impedir a participação de músicos da filarmónica local numa recita de beneficência promovida pela Misericórdia, proprietária do teatro, com a actuação da Companhia Dramática Portuguesa. Parecia indesculpável que a mesma gerência tivesse, ainda, anunciado, “para a mesma noite, um baile gratuito no seu salão cinematográfico”. Cf. *Os Factos*, Ano I, Nº 24, de 12/8/1917.

⁷⁴ Depois do carro da vila, do coche de gala, do carro infantil, do carro do jornal crítico anual da Mealhada, do carro político e do carro da zurrapa, o cortejo terminava com um “carro reclame da ‘Tentadora’”. Um carro lindamente enfeitado com grinaldas e flores, conduzindo um grupo de crianças vestidas de costumes carnavalescos, distribuindo uns prospectos”. Cf. *A Mealhada* Ano I, Nº 21, de 3/3/1914.

entre o Largo Dr. Costa Simões e a Rua Dr. Teófilo Braga: “A Tentadora é a ratoeira que há anos se armou ali em baixo às meninas presumidas e luxentas que lá têm caído a comprar as belas das chitas e dos armures...”⁷⁵.

Num quadro de participação política e cívica, vemo-lo em Novembro de 1915 a assinar um edital enquanto presidente da comissão concelhia de administração de bens pertencentes ao Estado, pondo em arrematação pública a azeitona das oliveiras das extintas confrarias de várias localidades do concelho. No mesmo ano, manifestou o seu optimismo quanto à existência de novas oportunidades de investimento, num contexto de progresso, ao interessar-se pela exploração do subsolo da região⁷⁶.

Poderá hoje apontar-se a ingenuidade de muitos destes passos que a realidade da vida acabou por desfazer em desilusão, mas a verdade é que foi dentro de um mesmo espírito e contexto de iniciativa que também, por esse tempo, na região, se investiu com sucesso, por exemplo, nas potencialidades terapêuticas das águas da Curia, construindo-se de raiz o seu importante centro termal, incluindo o grande parque com lago artificial.

Importa ainda salientar, a partir do caso referido, como a promoção da recreação e do *são convívio*, numa sociedade mais aberta e civilizada, era então uma preocupação premente, até pela consciência do atraso local, relativamente a outras referências contemporâneas. O sentido de que havia carência de diversões em meios de província era, portanto, um fenómeno vasto, bem significativo das transformações em curso. Nas mais diversas paragens, importava contribuir para uma maior inserção do meio local no processo de modernização. Ora, este pressupunha, no campo social e cultural, relativo ao lazer e ao divertimento, não só o aperfeiçoamento de uma oferta, quanto às opções que se proporcionavam, mas também a progressiva constituição de um novo público, mais heterogéneo e transversal às diversas classes sociais. Havia aqui, naturalmente, uma correspondência relativamente ao próprio crescimento de certos sectores sociais e ao seu maior peso na vida da época, não se devendo esquecer o interessante indicador constituído pelo incremento do acesso à informação, através de meios como o livro impresso, o jornal e a revista.

Em 1915, Jaime Lopes Breda volta a surgir ligado à realização de festejos carnavalescos na Mealhada, integrando a comissão organizadora de dois bailes de

⁷⁵ *A Mealhada*, Ano II, Nº 100, de 28/11/1915.

⁷⁶ “Por indicações dum engenheiro de minas que vem de percorrer parte da nossa região em estudo geológico o nosso amigo Jaime Lopes Breda, proprietário da ‘Tentadora’, registou nas Câmaras de Cantanhede e de Penacova minas de petróleo e chumbo.” *A Mealhada*, Ano II, Nº 100, de 28/11/1915.

máscaras, com serviço de buffet e venda de *confetti* e serpentinas, no domingo, dia 14, e na terça-feira, dia 16 de Fevereiro⁷⁷. No ano seguinte, encontramos o mesmo nome como um dos dirigentes do Clube dos 21 empenhados na renovação desta “casa de recreio” da Mealhada, procurando torná-la mais confortável para os seus associados⁷⁸. Não espanta, pois, que este “activo comerciante” tivesse concretizado, em finais de 1916, a iniciativa de estabelecer aqui, como vimos, um “belo cinematógrafo”⁷⁹.

Em termos gerais, aproveitamos para sublinhar como a aposta na divulgação do cinema se enraizava no terreno fértil de um mundo fascinado pelas perspectivas de progresso de um novo tempo, ajudando esse facto a explicar a rápida difusão da nova realidade por terras de província. Este clima geral de crença alicerçava-se, naturalmente, numa visão da herança do século XIX, em cujo património de conquistas científicas e técnicas, também avultava a invenção do cinematógrafo. Em Lisboa, na sessão de 28 de Novembro de 1911 da Câmara dos Deputados, puderam ouvir-se, por exemplo, as seguintes palavras, relativas ao século anterior: “Contemplemos esse século mágico, deslumbrante, que penetrou os segredos da natureza, dominando-lhe os elementos; que inventou a máquina motriz e a operatória, o vapor, o telégrafo e o telefone; que descobriu a electricidade e fez as suas maravilhosas aplicações; que descobriu o radium e o mundo dos infinitamente pequenos; que com o cinematógrafo inventou a fotografia animada e com o gramofone achou a fotografia do som, alargando, em tudo o mais, a grande expansão do saber humano”⁸⁰.

Cabia ao mundo moderno desenvolver este caminho de progresso, explorar novas potencialidades e, segundo se esperava, generalizar benefícios. Não faltavam referências demonstrativas de um novo tempo, com o conhecido sucesso das exposições industriais e a construção de infra-estruturas de diversa natureza. A fé no progresso estava associada à difusão de uma cultura que admirava o avanço tecnológico e a utilização da máquina no trabalho e na vida quotidiana.

O cinema, como conquista recente, afirmava-se decisivamente, na segunda década do século XX, como expressão artística e cultural e como espectáculo

⁷⁷ Cf. *A Mealhada*, Ano II, Nº 68, de 14/2/1915.

⁷⁸ Cf. *A Mealhada*, Ano III, Nº 105, de 9/1/1916.

⁷⁹ Cf. *O Campeão Regional*, Ano II, Nº 61, de 24/12/1916.

⁸⁰ Palavras proferidas pelo deputado Fernão Boto Machado. Cf. *Diário da Câmara dos Deputados*, 18ª sessão, em 28 de Novembro de 1911, p. 10.

verdadeiramente importante na vida contemporânea. Evoluiu, pois, rapidamente, alterando-se a sua dimensão como fenómeno social, em função, nomeadamente, do que foi, ao longo do tempo, a produção de filmes, a sua distribuição e exibição e a realidade da sua recepção. Num contexto favorável, difundiu-se uma consciência da importância do cinema e das suas possibilidades, num processo de transformação social e cultural, tendo em conta, nomeadamente, as vertentes de informar, educar e divertir.

Estava-se, porém, ainda, numa fase inicial e, no campo da exibição cinematográfica, para lá das perspectivas encorajadoras, era elevado o risco de fracasso para pequenos cinematógrafos de província, como o Salão Popular. Podemos lembrar factores como a exiguidade dos meios e as limitadas condições locais, nos planos económico, social e cultural, a relativa precocidade das iniciativas, perante a incipiente organização e implantação deste sector de negócio, ou a insuficiente garantia de razoáveis condições técnicas. Acrescente-se que se tratava de um sector particularmente exigente quanto ao investimento necessário e à eficácia da gestão requerida, envolvendo, pois, uma dinâmica facilmente mal avaliada nestes primeiros tempos.

As dificuldades do período da guerra terão retardado também as possibilidades de uma evolução mais positiva, afectando toda a vida em geral e necessariamente, como temos dito, o dinamismo cultural e recreativo local. Na região estudada, como noutros meios de província, a semente estava, porém, lançada no que dizia respeito aos primeiros contactos com o espectáculo cinematográfico e mesmo quanto às primeiras tentativas sérias de uma oferta regular de espectáculos de cinema, com uma certa imagem de qualidade. Acrescente-se, aliás, que a Primeira Grande Guerra, para lá dos evidentes efeitos negativos, permitiu uma movimentação de camadas jovens e um contacto mais amplo destes com o mundo evoluído, o que, de algum modo, contribuiria depois, no domínio considerado, para o dinamismo do pós-guerra.

O exemplo dos primeiros tempos de exibição cinematográfica, no concelho da Mealhada, com um primeiro esforço de investimento numa actividade regular e uma aposta mais exigente no cinema, enquanto arte e espectáculo, reflecte um contexto evolutivo mais geral que, na segunda década do século, se mostrou decisivo para o desenvolvimento do cinema e do espectáculo cinematográfico. O salto quantitativo e qualitativo que então se processou não pode ser, portanto, ignorado, no que se refere, também, à articulação com a realidade de província.

Como salientámos, o papel dos exibidores itinerantes revestiu-se de evidente importância na divulgação do cinema, prolongando-se a sua actividade, em especial,

junto de meios de menor dimensão ou de alguma forma menos favorecidos no acesso a uma exibição regular. Para lá dessa realidade, as primeiras iniciativas no sentido de se estabelecer uma presença mais regular do cinema, capaz de impressionar e fidelizar um público interessado, surgiram, nestas pequenas localidades de província, muito ligadas ao entusiasmo de figuras locais. As condições de mercado não eram de molde a interessar empresários de outros meios, mas, em contrapartida, fazia-se sentir com frequência, entre os residentes, fossem naturais ou filhos adoptivos da terra, um sentido de orgulho bairrista que favorecia um particular empenho na promoção do progresso.

Reconhecemos, em concreto, o investimento na abertura de salões, em instalações adaptadas à exibição cinematográfica, sendo, por enquanto, como referimos, inviável a contratação a longo termo das salas de teatro existentes, vinculando-as predominantemente ao cinema. A sua imagem era ainda a de um espaço aberto, não só à realização de espectáculos dramáticos, mas a uma ocupação multifacetada, em estreita relação com a vida da comunidade.

Puderam, assim, coexistir pontualmente ambos os tipos de salas, tanto no caso do Luso, como no da Mealhada, sem que, no entanto, conseguissem corresponder com a desejada continuidade às esperanças depositadas, muito em função das limitações dos próprios projectos e do meio local. Já no caso da Pampilhosa, o T.G.I.R. fundado em 1906 correspondia, pela sua ambição no quadro de um meio, a um projecto colectivo que sempre concentrou o conjunto da oferta recreativa local relativa à ocupação de uma sala de espectáculos. Esse facto, a vitalidade do meio e o dinamismo dos responsáveis pela gerência deste espaço contribuiriam, afinal, para a realidade de uma história particularmente pujante e longa.

O estudo ao nível do local e regional permite, deste modo, a identificação de dinâmicas concretas, cuja consideração poderá ajudar a compreender a realidade de outros meios de província. Por falta de estudos desta natureza, não é possível, porém, desenvolver uma análise comparativa, no sentido, quer da confirmação de semelhanças, quer da aferição de diferenças, no justo equilíbrio com que toda a realidade se compõe. Cremos que a interpretação da possível diversidade não deixará de ter em conta factores como as características sociais e culturais de cada meio, a sua dimensão em termos do público disponível, a distância dos principais centros, as actividades locais e os fluxos específicos de pessoas de diferente origem ou ainda as condições relativas à facilidade de transporte.

Citamos, a título de exemplo, o caso das Caldas da Rainha que, relativamente à

mesma época, permite lembrar, mediante um trabalho já publicado, a realidade de um outro meio. Num contexto mais urbano e com um mais vasto horizonte de público é, nomeadamente, significativo notar aqui a participação de um empresário que alcançou destaque no panorama do negócio cinematográfico em Portugal, envolvendo-se, pois, localmente na expansão e na gestão lucrativa da exibição cinematográfica. Assim aconteceu com o Salão Ibéria que de acordo com o jornal *Círculo das Caldas*, de 8 de Agosto de 1917, proporcionava então belos espectáculos de cinema, recebidos com “geral agrado”⁸¹.

Concretamente, o proprietário do salão era, então, o empresário Salomão Levy, que, ligado aos sectores da exibição e, principalmente, da distribuição, desenvolveu larga actividade, num quadro de expansão do cinema, e chegou, curiosamente, a abrir, em 1919, um escritório em Nova Iorque “especialmente destinado à aquisição de filmes americanos para o mercado português”⁸². Dotado de reconhecida sagacidade, a sua aposta no salão das Caldas envolveu naturalmente também uma imagem de qualidade e de actualidade, fundamental para a decisiva afirmação do cinema. As “lindas sessões” eram “sempre variadíssimas” e a máquina de projecção havia sido adquirida recentemente, sendo “das melhores” então em funcionamento, “em casas de espectáculo desta ordem”⁸³.

De acordo com as condições do meio, esta actividade pôde desenvolver-se, e ter continuidade, a par da existência também de um teatro, de origem já anterior. Tratava-se do Teatro Pinheiro Chagas, inaugurado, em 1901, “com uma récita promovida por um grupo de amadores”⁸⁴. O seu dinamismo representava bem o modelo do teatro de província de início do século, como espaço de cultura, recreação e saudável convívio, onde tinham lugar actuações de diversa natureza, frequentemente no âmbito de espectáculos de beneficência, relacionados com o desenvolvimento da vida associativa. Numa fase posterior, este teatro, tal como muitos outros, passou a ter uma ocupação dominada pelo cinema, acabando por ser remodelado para reabrir como cine-teatro.

⁸¹ Cf. Mário Lino, *O Cine-Teatro Pinheiro Chagas e o Salão Ibéria: duas memórias das Caldas*. Caldas da Rainha, Câmara Municipal, 1997, p. 33.

⁸² Cf. M. Félix Ribeiro, *Os Mais Antigos Cinemas de Lisboa, 1896-1939. A Distribuição de Filmes em Portugal, 1908-1939*, pp. 212 e 218.

⁸³ Cf. Mário Lino, *O Cine-Teatro Pinheiro Chagas e o Salão Ibéria: duas memórias das Caldas*, p. 33.

⁸⁴ Cf. António de Sousa Bastos, *Dicionário de Teatro Português*, p. 353.

Quanto à realidade vivida nos principais centros urbanos, o exemplo do que, entretanto, aí acontecia revestia-se, sem dúvida, de um especial valor de referência, enfatizando bem, aos olhos dos mais informados, o crescimento do sector do cinema e os ritmos de mudança do mundo moderno. Impõe-se, pois, um rápido olhar, procurando salientar, mediante a consideração de uma pluralidade de dimensões, o alcance da evolução que permitiu, tanto nesses meios, como a nível geral, uma decisiva afirmação do cinema.

Um quadro de afirmação do cinema e do espectáculo cinematográfico

1. Uma evolução articulada

A implantação do espectáculo cinematográfico, enquanto presença regular junto de um largo público, está associada à evolução de uma multiplicidade de condições. Assim aconteceu, tanto relativamente à realidade da produção, com o incremento de uma capacidade técnica, artística e empresarial, como no que diz respeito à organização da distribuição e às condições de exibição, passando naturalmente pela quantidade e pelo perfil dos filmes disponíveis.

Como se sabe, por altura da fundação do T.G.I.R. da Pampilhosa, em 1906, havia-se completado uma década relativamente à invenção do cinematógrafo e às experiências pioneiras de projecção cinematográfica. Vivia-se, ainda, uma fase inicial da história do cinema, mas, em meios mais evoluídos, estava já em marcha a realidade de uma primeira fase de exibição regular.

Nomeadamente, no caso dos Estados Unidos, multiplicavam-se, principalmente desde 1905, os famosos *nickelodeons*, salas de projecção, com uma exploração permanente, que conquistavam, por esse tempo, um primeiro público fiel, oferecendo espectáculos relativamente curtos, com uma duração de entre quinze minutos e uma hora, pela módica quantia de cinco cêntimos, ou seja, um *nickel*, facto que explica aquela sua designação corrente. Correspondiam, de algum modo, ao que foram muitos dos nossos primeiros salões, nas duas primeiras décadas do século, instalados em armazéns e outros espaços adaptados à projecção cinematográfica e dispendo de uma escassa capacidade, quanto ao número de lugares¹.

Coerentemente, esta difusão do cinema enquanto espectáculo autónomo, de baixo custo e potencialmente popular, estimulou a evolução da produção e toda a organização de um sector que despontava promissor. Da mesma forma aconteceria com a crescente ambição de uma implantação mais ampla, mobilizando um público mais vasto, por via de uma melhor exploração das possibilidades do cinema e de uma maior consciência das suas potencialidades.

Também por esse tempo, a produção de filmes ganhava cada vez mais expressão

¹ No caso dos *nickelodeons* de além Atlântico, o número de lugares disponíveis era normalmente inferior a duzentos. Cf. James Chapman, *Cinemas of the World: film and society from 1895 to the present*, p. 63.

no quadro de um negócio de dimensão internacional, envolvendo, naturalmente, uma diversidade de empresas, de diferente dimensão e consistência. Até às mudanças de final da década, a indústria com maior dimensão era a francesa, sendo a empresa Pathé Frères, fundada em 1896, o maior produtor mundial de filmes. Como dissemos, esta empresa desenvolveu uma estratégia integrada de expansão, oferecendo uma complementaridade de produtos e serviços na área da exploração cinematográfica, e apostando decididamente na construção de um verdadeiro império, com representação a nível mundial.

A par do fabrico e da comercialização de equipamento, a produção de filmes em larga escala, desenvolveu-se a partir da construção, em 1902, de um estúdio próprio de cinema em Vincennes. Em 1907, a empresa impulsionada por Charles Pathé passou a apostar no aluguer de filmes aos exibidores, ou seja, no desenvolvimento do sector da distribuição cinematográfica, quando até então era habitual a venda de filmes. Mas na linha de uma integração vertical, a casa Pathé interessou-se também pela exibição, tendo adquirido salas de cinema.

A implantação da mesma empresa a nível mundial processava-se, entretanto, de forma organizada, representando bem, num sentido mais amplo, a própria expansão do cinema como área de negócio. Foram, nomeadamente, abertos escritórios em locais tão distantes como Londres, Nova Iorque, Budapeste, Kiev, Calcutá e Singapura. Também é bem significativo o facto de se estimar que em 1908 a Pathé era responsável por mais de metade dos filmes vendidos na América, embora esse domínio não pudesse durar muito, dada a reacção da indústria e do mercado norte-americanos².

Destacou-se também, em França, a capacidade de Léon Gaumont, cuja empresa de produção cinematográfica seguiu um percurso paralelo ao da concorrente Pathé, com um apogeu entre 1907 e 1916 e um declínio nos anos vinte. Para o sucesso da empresa contribuiu uma consciência precoce do valor comercial do cinema e uma particular sensibilidade, relativamente aos gostos do público.

Também neste caso a produção beneficiou da criação de um grande estúdio de cinema, em 1905, desenvolveu-se depois um sector de distribuição, seguindo a iniciativa de Charles Pathé, iniciou-se a organização de uma rede de salas de cinema e estabeleceram-se representações no estrangeiro. A par da eficaz gestão dos negócios, Gaumont soube rodear-se de uma equipa artística de grande qualidade, construindo,

² Cf. James Chapman, *Cinemas of the World: film and society from 1895 to the present*, p. 72.

assim, uma marca de prestígio, num processo em que se destacou o contributo de Louis Feuillade como realizador de numerosos filmes e director artístico da empresa.

Mas para lá destes primeiros magnatas do cinema, representativos de uma poderosa aliança entre arte e organização industrial, lembrámos também já a Star-Film e o valor criativo da obra de Georges Méliès, fundador de um estúdio em Montreuil-sous-Bois, no ano de 1897. Os seus numerosos filmes ajudaram então o cinema a libertar-se de uma dimensão inicial como mero registo de imagens em movimento, captadas do real, impulsionando a evolução do novo meio, pelo seu sentido de fantasia e a concreta combinação dos efeitos ópticos e da narrativa.

O sucesso dos seus filmes levou-o mesmo a abrir um escritório de vendas nos Estados Unidos, em 1903, mas cedo, também, entrou numa fase de declínio, mostrando-se incapaz de acompanhar as novas condições de concorrência, num contexto em rápido desenvolvimento. O seu completo colapso comercial verificou-se ainda antes da Grande Guerra.

Os riscos inerentes ao investimento neste sector de actividade eram reais, mas a pressão de uma crescente procura de filmes e a consolidação de uma imagem mais rica, quanto às potencialidades do cinema, favoreceriam, naturalmente, outras iniciativas e o aparecimento de múltiplas empresas. Merece, ainda particular relevo, no caso francês, a fundação, em 1907, da sociedade de produção de filmes Éclair, a qual constituiria, entre 1908 e 1918, a terceira firma mais notável do país, depois da Gaumont e da Pathé.

A par do aperfeiçoamento de uma organização industrial, os filmes evoluíam notoriamente, tal como, aliás, as condições técnicas. Neste capítulo, a padronização alcançada no meio, relativamente à tecnologia do cinema, favoreceria em particular a expansão internacional de todo o sector, passando pelo uso de patentes, relativamente à película cinematográfica, às câmaras de filmagem ou ao equipamento de projecção.

A relação entre estas realidades está bem patente, por exemplo, no facto de uma melhoria das condições de projecção³, reduzindo, em particular, o cansaço provocado pela cintilação das imagens, possibilitar um menor número de pausas e a exibição de filmes mais longos, com a evidente distinção entre longas e curtas metragens. Por sua vez, a maior extensão dos filmes também veio pôr à prova, designadamente, a capacidade técnica e narrativa da realização, tornando em muitos casos bem evidentes

³ Tiveram particular efeito, por exemplo, os melhoramentos introduzidos nas máquinas perfuradoras de película e nos obturadores de projecção. Cf. Román Gubern, *Historia del Cine*, p. 63.

as limitações existentes.

Nestes vários domínios, foram particularmente marcantes os anos imediatamente anteriores e posteriores a 1910, pelo que o exemplo do caso português, com os progressos na produção e distribuição que já assinalámos, se situa bem nesse contexto internacional em transformação, que permitiria a decisiva afirmação do espectáculo cinematográfico na segunda década do século.

Sem nos ocuparmos, obviamente, da análise da obra cinematográfica interessanos, contudo, salientar alguns traços evolutivos quanto à definição e estabilização de um produto, constituído pelos filmes que principalmente se disponibilizavam para exibição, no contexto de um espectáculo em expansão. Uma primeira fase da história do cinema, que se pode situar entre 1895 e 1902, caracterizou-se, naturalmente, pela produção de filmes curtos. Predominavam os documentários e o cinema distanciava-se pouco da imitação directa de formas existentes.

Prosseguindo no mesmo ensaio de periodização, podemos considerar uma outra fase, ainda nos primórdios do cinema, abrangendo, concretamente, os anos de 1902 a 1908. Definiu-se, então, um percurso de progressivo investimento no filme narrativo, cuja produção viria a suplantiar a de documentários. A exploração da ficção deixaria aberto um amplo campo de criação, capaz de entusiasmar novos cultores e de satisfazer o interesse de um público cada vez mais vasto, cuja adesão ao espectáculo cinematográfico não podia declinar no contexto de uma mera repetição de fórmulas. Ao desenhar-se uma diversificação de produções, a fantasia ganhou espaço no cinema, incentivando muito em particular o exercício de uma criatividade técnica e artística.

Desenvolveu-se também, naturalmente, uma abordagem mais complexa da produção de filmes. Diversificaram-se as perspectivas de filmagem e reuniu-se material mais heterogéneo, com múltiplas cenas filmadas, podendo incluir-se, por exemplo, no mesmo filme, cenas de interior e de exterior. Mas, a crescente extensão dos filmes e a aposta na encenação de narrativas não conduziram apenas a um acrescentar de quadros filmados. O desafio que se colocava, com a exploração de uma sequência mais extensa de eventos interligados, levaria ao desenvolvimento de uma capacidade de expressão articulada e coerente, envolvendo uma continuidade de acção, numa obra construída com um sentido de unidade, num quadro peculiar de tempo. Estas noções seriam importantes no tratamento equilibrado do tema central de cada filme, numa progressão que deveria manter vivo o interesse do espectador.

Estava, pois, já em curso uma evolução que resultaria na posterior definição de

como se devia construir um filme narrativo. Por enquanto, exploravam-se, no entanto, ainda, esquemas narrativos, inspirados, em especial, na novela e no drama, no quadro de uma influência entre artes, de que o cinema era tributário. Verificou-se um esforço de investimento na caracterização das personagens, desenvolvendo os respectivos traços psicológicos, e as adaptações literárias passaram, designadamente, a servir um sentido de arte e a busca de um mais vasto reconhecimento qualitativo do cinema. No seu conjunto, esses anos pioneiros foram marcados por uma elevada experimentação, num tempo em que, em termos de modelo narrativo, a produção cinematográfica não dispunha, ainda, portanto, de fórmulas claramente consolidadas e a extensão dos filmes podia, também, ser ainda muito variável.

Na história do filme, os anos de 1909 a 1917 seriam de transição, no que diz respeito a um processo de standardização, considerando-se que é a partir de 1917 que encontramos já estabelecido o paradigma clássico, num quadro de institucionalização do cinema. A afirmação do filme de longa metragem de ficção, doravante o fulcro da produção cinematográfica, processou-se, assim, mediante modelos que, entretanto, se estabeleceram a nível internacional, partilhando-se, numa base de regularidade, múltiplos aspectos relativos à forma e ao estilo.

É nestes anos que se ultrapassam decisivamente as soluções próprias de uma fase ainda primitiva do cinema e se verifica a adesão a normas clássicas, envolvendo um conjunto de premissas quanto à construção de um filme, na sua estrutura narrativa e estilística. Mais em geral, pode-se reconhecer como os produtores de filmes convergiram nas suas concepções, sobre o filme, a narrativa, a técnica ou o público de cinema, moldando a sua actividade de acordo com as mesmas⁴.

O progresso geral da imagem do cinema, e a efectiva elevação do estatuto do filme entre as artes, verificou-se em consonância com um investimento concreto na melhoria da qualidade da oferta de filmes. Designadamente, procurou-se, dessa forma, corresponder a uma crescente procura, estimulando sempre o interesse dos espectadores, e conquistar um público mais amplo, favorecendo, em especial, a captação de sectores mais exigentes, pelo aperfeiçoamento de uma percepção das possibilidades do meio. Nesse sentido, o contexto revelava-se, aliás, favorável, com uma paralela evolução social e cultural, em que se afirmavam ideais de modernidade que incentivavam a

⁴ Cf. David Bordwell; Janet Staiger; Kristin Thomson, *The Classical Hollywood Cinema: film style and mode of production to 1960*. London, Routledge, 1991, p. 157.

criação, fazendo a apologia de um novo tempo.

É óbvio, no entanto, que o cinema ao aproveitar o contributo de diversas artes, não só se enriquecia na exploração das suas possibilidades expressivas, como também assumia uma concorrência enquanto espectáculo, perante as alternativas de lazer existentes. Na busca de temas para tratamento, recorreu-se, nomeadamente, à adaptação de peças de teatro e de obras literárias consagradas, aproveitando-se uma herança cultural em que o público leitor se expandira significativamente desde meados de oitocentos, com a forte implantação de um conjunto de modelos e referências.

A indústria cinematográfica não deixaria, pois, de explorar esses valores, ultrapassando, no entanto, como se sabe, o domínio de uma simples apropriação directa. Na mesma linha, não faltou, também, então, o aproveitamento de artistas consagrados dos palcos. Como veremos, essa matriz não deixaria de ser ainda bem sensível, nos anos vinte, quando da decisiva implantação social do cinema como valiosa expressão cultural e grande espectáculo de massas do nosso tempo.

Num olhar amplo, importa reconhecer a articulação dos importantes passos que, entretanto, se davam na afirmação do cinema, podendo, citar-se, nomeadamente, a par da modelação de convenções formais, a efectiva implantação de estruturas industriais ou, ainda, a significativa evolução dos espaços de exibição. Coerentemente, datam já deste período, até cerca de 1917, múltiplas referências de especial relevância na história do cinema que, na complementaridade das suas vertentes, como arte e como espectáculo, integraram, pois, um processo de desenvolvimento no mundo contemporâneo. Não será demais, referir, por exemplo, obras incontornáveis como *O Nascimento de uma Nação* (1915) e *Intolerância* (1916), do americano D. W. Griffith, tal como a arte e o extraordinário sucesso de figuras ímpares como Max Linder e Charlie Chaplin, ou as grandes produções, de fundo histórico, do cinema italiano e o vedetismo das suas primeiras estrelas femininas.

Aliás, também a propósito desta última realidade, podemos lembrar interessantes elementos de contextualização, sabendo-se como, no arranque do nosso Modernismo, António Ferro proferiu em Lisboa, em 1917, uma primeira conferência sobre cinema⁵, precisamente a propósito do carisma das grandes atrizes “trágicas” italianas, Francesca

⁵ O próprio António Ferro apresentou esta conferência, subordinada ao título de “As Grandes Trágicas do Silêncio”, como a primeira entre nós realizada sobre o assunto. Cf. Luís Reis Torgal, “O Modernismo Português na formação do Estado Novo de Salazar. António Ferro e a Semana de Arte Moderna de São Paulo”. In, *Estudos em Homenagem a Luís António de Oliveira Ramos* [Vol. III]. Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, p. 1096.

Bertini, Pina Menichelli e Lyda Borelli. O cinema começa, assim, por esse tempo, a ser já seriamente encarado e debatido pelos intelectuais como forma de arte, própria de uma nova época “febril”, em que o tempo se acelerava e a sociedade verdadeiramente se precipitava no futuro. Na imprensa especializada, que então também despertava, notava-se, concretamente, como a iniciativa de António Ferro constituía um “passo firme no caminho a seguir para a devida interpretação da Arte no cinema”⁶.

Estava a produzir-se, pois, uma evolução significativa, tanto quanto à natureza concreta da oferta de filmes, como relativamente à construção de uma imagem do próprio cinema e da obra cinematográfica. No caso citado, António Ferro deixa transparecer, para lá da crença no valor do cinema, enquanto “domínio da arte”, uma expectativa quanto ao seu significado no mundo moderno. Sem se esquecerem, também aqui, as referências perante as quais o cinema se afirmava, considerava-se, mesmo, que este era “o teatro do futuro”⁷.

2. Um panorama de contributos significativos

Centrando-nos no domínio da produção, salientámos já atrás a importância da cinematografia francesa na primeira década do século, expressa tanto na organização e implantação internacional das principais empresas, como no volume da sua produção e na difusão alcançada pelos seus filmes e, principalmente, no caminho trilhado em termos de evolução qualitativa da oferta. Neste último domínio, pode destacar-se, nomeadamente, a diversificação das produções, por via de uma gama mais alargada de géneros, e a busca de um maior sentido cultural e artístico, capaz de ultrapassar limites e de seduzir um público mais amplo. Essa evolução foi particularmente notória nos últimos anos daquela década e, naturalmente, nos seguintes.

A necessidade de uma afirmação qualitativa, destacando decisivamente o cinema do simples terreno das pantomimas burlescas e, mais em geral, da vulgaridade e da superficialidade, ficou, nomeadamente, bem patente, a partir de 1908, com a produção do chamado *film d'art*. Esta teve, de facto, início em França, na sequência de uma crise

⁶ Cf. António Pedro Pita, “Temas e figuras do ensaísmo cinematográfico”. In, Luís Reis Torgal (coord.), *O Cinema sob o Olhar de Salazar*. Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, p. 43.

⁷ Cf. Luís Reis Torgal, “O Modernismo Português na formação do Estado Novo de Salazar. António Ferro e a Semana de Arte Moderna de São Paulo”. In, *Estudos em Homenagem a Luís António de Oliveira Ramos* [Vol. III], p. 1096.

de crescimento do cinema que Román Gubern descreve nos seguintes termos: “o público estava a cansar-se daquele brinquedo óptico que oferecia sempre os mesmos assuntos, idênticos melodramas ou palhaçadas, incapaz de uma evolução madura, de um progresso dramático”⁸.

Ultrapassando a realidade francesa, esse sentido de resposta, buscando atributos para uma maior implantação, tinha a ver, na verdade, com condições mais gerais de crescimento. Pode citar-se, a propósito, o exemplo do mercado norte-americano onde, perante a reacção da produção nacional, a empresa Pathé procurou responder, sendo pioneira na oferta de filmes europeus de mais evidente ambição cultural⁹. Nessa linha, investiu-se, portanto, no tratamento de temas clássicos, com destaque para as adaptações de obras literárias de autores consagrados e as epopeias históricas, tendo o exemplo do *film d'art* francês influenciado a produção cinematográfica de outros países europeus, em especial as da Dinamarca e da Itália, e também a dos Estados Unidos.

Para lá do desenvolvimento de uma crença nas potencialidades do cinema, estava, pois, igualmente em causa um compreensível empenho na consolidação e expansão de uma presença concreta, perante o desafio de um público e a realidade de uma concorrência. Consolidava-se um interesse cultural e comercial na promoção do cinema, embora houvesse ainda um caminho a percorrer quanto ao reconhecimento da sua especificidade como forma de arte.

A exploração de uma imagem de qualidade, envolvendo a mobilização dos mais respeitáveis padrões culturais estabelecidos, num processo de “nobilitação” do cinema, não deixaria, também, de se revestir de outros significados, nomeadamente, no que diz respeito à possibilidade de uma leitura nacionalista, particularmente importante para o público das primeiras décadas do século, num quadro político de plena afirmação do Estado-Nação. A expressão patriótica de uma identidade, mediante a orgulhosa consagração no écran do que se entendia como “nosso”, esteve, na verdade, desde cedo, associada à exploração de referências culturais e históricas nacionais, podendo contribuir, naturalmente, para a obtenção de um particular sucesso. Mais em geral, a sensibilidade e o gosto próprio da época eram favoráveis, no seguimento de uma tradição oitocentista, a um culto do drama e a um reviver romântico do passado,

⁸ Román Gubern, *Historia del Cine*, p. 59.

⁹ Cf. Geoffrey Nowell-Smith (ed.), *The Oxford History of World Cinema*. Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 25.

mediante evocações históricas apaixonadas, desde os simples artigos regulares na imprensa local, lembrando figuras e efemérides, às obras consagradas de autores como Walter Scott, Victor Hugo ou Alexandre Dumas.

O cinema já havia ocasionalmente recorrido à literatura e aos temas históricos, na sua busca de argumentos, mas foi por este tempo que se definiu uma exploração mais consistente e sistemática, quando também, como sabemos, se abria uma nova etapa no desenvolvimento de uma capacidade narrativa, com filmes mais longos, argumentos mais complexos e uma maior variedade de cenas. É esse aspecto que nos interessa salientar, mesmo que do ponto de vista da realização cinematográfica pudessem ser pobres muitas iniciativas, acusando o peso de uma ligação ao teatro e à literatura, que apostavam, por exemplo, na simples transposição de peças e no recurso a artistas de palco consagrados, enquanto outras produções, porventura menos pretensiosas, eram efectivamente mais ricas, no desbravar de caminhos criativos e de uma capacidade própria de expressão.

Como marco de referência deve, sobretudo, apontar-se, no referido ano de 1908, a fundação, em França, de duas sociedades dinamizadoras deste tipo de produções. Referimo-nos à Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres (SCAGL), impulsionada, precisamente, pela Pathé, e a sociedade do *Film d'Art*, cujos filmes foram também distribuídos pela Pathé, evidenciando-se, assim, o sentido comercial de uma produção bem organizada. Foi significativo o sucesso que rodeou, em Paris, a 17 de Novembro de 1908, a estreia de um programa desta segunda sociedade, tendo como filme principal *O Assassinato do Duque de Guise*, interpretado por actores ilustres da Comédie Française. O exemplo foi seguido, consagrando a influência do *film d'art* até ao advento da Primeira Grande Guerra.

Em França, o país com maior volume de produção, nos primórdios do cinema, verificou-se, nesse período até à Grande Guerra, uma combinação feliz entre o dinamismo de uma organização industrial e a oportuna mobilização de uma capacidade criativa, conciliando arte e comércio. Nessas condições, foi possível concretizar já uma importante diversificação no campo da produção de filmes, com o esboçar de uma multiplicidade de géneros¹⁰, em função de uma evolução articulada da oferta e da procura.

¹⁰ Cf. Rémi F. Lanzoni, *French Cinema: from its beginnings to the present*. New York/London, Continuum, 2002, p. 39.

As firmas de maior dimensão, Pathé e Gaumont, destacaram-se, naturalmente, apresentando uma produção diversificada, mediante o trabalho de vastas equipas de profissionais bem enquadrados por uma direcção esclarecida. Avultaram, assim, nomes de cineastas como Ferdinand Zecca, que, ao serviço da Pathé, se pode considerar “o pai do cinema popular de grande difusão”¹¹, e também o já referido Louis Feuillade, que, como director artístico da Gaumont, impulsionou desde 1906 a produção desta casa, a ponto de superar a sua rival, em 1912.

Como regista Román Gubern, na ampla oferta destas empresas incluía-se, designadamente, “o *film esthétique*, os filmes bíblicos, os dramas mundanos, os dramas ‘realistas’ e ‘sociais’, as cenas ‘reservadas para cavalheiros’, as adaptações literárias...”¹². Não perderemos de vista o persistente sucesso dos filmes bíblicos e, da mesma forma, há que avaliar melhor o sentido cultural de um apreço pelo drama, em especial, no que concerne ao agrado do público relativamente aos dramas sentimentais ou melodramas.

Pensando, por exemplo, no contributo de Feuillade, podem salientar-se as reconstituições históricas, os dramas de guerra, os filmes de aventuras, os filmes cómicos, os filmes policiais e as séries por episódios. Relativamente a este último tipo de produções, foi marcante, designadamente, a popularidade alcançada pela série *Fantômas*, num conjunto de cinco filmes, realizados em 1913 e 1914, devendo registar-se também, quanto a este policial, a interessante articulação entre o seu sucesso, no écran de cinema, e o da correspondente obra literária, na livraria. No campo dinâmico de uma nova cultura de massas em edificação, a afirmação do cinema possibilitou, na realidade, um interessante campo de inter-relacionamento relativamente à expressão escrita, em livro como também em folhetins de publicações periódicas, o qual iria transcender, necessariamente, o âmbito unidireccional da clássica passagem ao cinema de obras já consagradas. Para lá dos argumentos, há que ter presente a influência de estruturas e soluções narrativas, podendo os filmes por episódios proporcionar um interessante exemplo relativamente às novelas de folhetim, com a frequente interrupção da acção, no final de cada episódio, em momentos de particular interesse dramático, procurando, assim, deixar-se o leitor, ou, no caso do cinema, o espectador, na expectativa dos desenvolvimentos seguintes.

¹¹ Jean-Loup Passek (dir.), *Dictionnaire du Cinéma*. Paris, Larousse, 2000, p. 2357.

¹² Román Gubern, *Historia del Cine*, pp. 63-64.

Em França, as produções da Gaumont, dentro daquele tipo de filmes, não surgiram isoladas, podendo lembrar-se nomeadamente o exemplo da concorrente *Éclair* que investiu igualmente, pela mesma época, em algumas séries de sucesso. Mas também nos Estados Unidos se produziram séries de grande popularidade, destacando-se, em particular, a projecção que através delas alcançou a actriz Pearl White, em 1914 e 1915, tornando-se, porventura, na primeira heroína do cinema, capaz de protagonizar as mais incríveis aventuras.

O sucesso destas produções, encadeando uma multiplicidade de episódios, foi particularmente característico desta segunda década do século, num tempo em que, mais em geral, o espantoso êxito de certos filmes e actores integrou, efectivamente, uma afirmação geral do espectáculo cinematográfico, no âmbito da constituição de um novo contexto social de recepção e da progressiva definição de uma cultura de massas própria do mundo moderno.

No caso específico deste género de filmes, muito ligados a um gosto popular, o seu sucesso declinou para o final da década e, principalmente, como veremos, nos anos vinte. Não deixou, entretanto, de contribuir para estimular a frequência das salas de cinema, captando, nomeadamente, a atenção dos espectadores pela inesgotável sucessão de aventuras, recheadas de sobressaltos¹³. Ficava também, assim, um contributo para o desenvolvimento dos filmes de *suspense* e, mais em particular, quanto ao crime, para a definição do chamado *thriller*.

Quanto à popularidade das primeiras grandes estrelas de cinema, começavam a definir-se então os mecanismos de mitificação que seriam característicos de uma nova cultura de massas, com o culto de imagens bem tipificadas e carismáticas, por parte de um público naturalmente distante, na sua dimensão de marcada universalidade. Os contratos, envolvendo o pagamento de grandes importâncias aos artistas mais destacados, sucederam-se, naturalmente, nesta dinâmica, em função de um desenvolvimento económico do sector, em que o aumento do volume de negócios, significava também uma outra escala de investimentos e receitas. O poder de atracção da indústria cinematográfica norte-americana não demoraria a fazer-se sentir, jogando

¹³ Em Lisboa, a exibição da série *Os Mistérios de Nova York*, protagonizada por Pearl White, teve lugar em 1916, no Salão Central da Praça dos Restauradores. Os 22 episódios foram apresentados sucessivamente entre 10 de Abril e 11 de Setembro, acompanhados pela publicação do respectivo folhetim no jornal diário *O Século*. Montaram-se grandes cartazes de rua e abriu-se um concurso com o prémio de 100 escudos para quem descobrisse a identidade do chefe da quadrilha. O apelo à popularidade do cinema era evidente, atingindo-se aqui o apogeu deste tipo de filmes entre nós. Cf. A. J. Ferreira, *Animatógrafos de Lisboa e do Porto*. Lisboa, Ed. do Autor, 1989, p. 146.

fortemente em todo este domínio, o qual era, afinal, parte importante do mundo de maravilha e fascínio que se constituía em torno do cinema. Mas foi desde logo na Europa que se destacaram algumas das figuras mais marcantes desta primeira fase de desenvolvimento do estrelato.

Foi, nomeadamente, em França que teve origem o sucesso de Max Linder, porventura, a primeira grande estrela internacional do cinema. Este autor e intérprete, com a sua personagem particularmente elaborada de cavalheiro elegante, tornou-se, já no período anterior à Guerra, um verdadeiro rei da comédia. O seu trabalho em numerosas produções contribuiu para a valorização do género, destacando-se no contexto dos pequenos filmes cómicos então correntes, onde imperava o *gag* burlesco, mais ou menos absurdo e violento, dentro de uma mera exploração directa dos factos. Max Linder só em 1916 seguiria para os Estados Unidos, mas, entretanto, não deixou de influenciar, também, por exemplo, uma outra estrela em rápida ascensão e, felizmente, de mais longa carreira, Charlie Chaplin, o genial criador de Charlot.

No cinema, para lá do sucesso destes e de outros artistas, particularmente representativos, estavam a criar-se, mais em geral, condições favoráveis à divulgação de uma multiplicidade de personagens populares, numa dinâmica que, como veremos, alcançaria ampla expressão nos anos vinte. O facto é particularmente compreensível no campo da comédia, visto que os filmes cómicos constituíram, desde os primórdios do cinema, um apreciado divertimento, para um vasto público, e tiveram, por isso, natural importância na afirmação do cinema como grande espectáculo de massas.

O que importa, no entanto, salientar desde já, é o facto de o sucesso destes artistas cómicos, de forte implantação popular, ter passado por modelos que se definiram desde finais da primeira década do século, designadamente, com a exploração de um universo burlesco centrado nas sucessivas aventuras de uma mesma personagem, bem conhecida do público, figurando o nome desta no título dos filmes. Numa perspectiva de desenvolvimento, destacar-se-iam os contributos para a construção de um sentido cómico menos fundado no simples movimento, com as famosas perseguições e sucessivas catástrofes, e mais comprometido com a observação humana e social.

Devemos completar ainda esta curta evocação da diversidade de produções que suportou, por este tempo, o notório desenvolvimento do espectáculo cinematográfico, com uma rápida menção à produção industrial de documentários e filmes noticiosos. Na verdade, a difusão de imagens de valor documental e informativo foi uma realidade

desde as primeiras projecções cinematográficas, mas adquiriu particular dimensão ao consolidar uma presença regular nas salas de cinema, nomeadamente, através dos jornais de actualidades e dos diversos documentários exibidos como complemento de programa.

Foi, concretamente, em 1908 que se iniciou a exibição em França do *Pathé-Journal*, investindo esta casa na produção de actualidades cinematográficas com uma periodicidade semanal. Nos anos imediatos, foi natural a expansão destas produções que se tornaram habituais nos programas. As actualidades filmadas da Pathé passaram a ser distribuídas para numerosos países e a oferta alargou-se, com o contributo de empresas concorrentes, podendo citar-se, por exemplo, ainda no caso da França, o lançamento de *Gaumont-Actualités*, *Éclair Journal* e *Éclipse-Journal*.

Significativamente, a captação de imagens filmadas passou a ser habitual no acompanhamento de expedições e grandes aventuras, como, por exemplo, na expedição de Shackleton, à Antárctida, em 1914, bem documentada com fotografias e registos em filme. Não surpreende, pois, neste contexto, a atenção que durante a Primeira Grande Guerra vai ser já conferida ao cinema, por parte das autoridades dos países beligerantes, promovendo uma exploração com um sentido não só de informação, mas, obviamente, de propaganda. No caso, por exemplo, da França, o Ministro da Guerra criou, em Fevereiro de 1915, o *Service Photographique et Cinématographique de l'Armée*¹⁴. Mas, relativamente ao lado contrário, também é possível notar como na Alemanha se verificou pela mesma altura uma “apropriação quase total do documentário para fins de propaganda militar, industrial e nacionalista”¹⁵. O General Erich Ludendorff confessou claramente que “a guerra tinha demonstrado o supremo poder das imagens e do filme como meios de esclarecimento e de influência”, pelo que se impunha o maior empenho na sua exploração¹⁶. O cinema adquiria decisivamente um novo valor aos olhos da classe política e do poder em geral.

Na frente de batalha, além dos operadores militares, estiveram já presentes correspondentes, devidamente autorizados, que procediam a filmagens e obtinham

¹⁴ Cf. Jean-Luc Douin, *Dictionnaire de la Censure au Cinéma : images interdites*. Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p.202.

¹⁵ Thomas Elsaesser (ed.), *The BFI Companion to German Cinema*. London, British Film Institute, 1999, p. 69.

¹⁶ Cf. James Chapman, *Cinemas of the World: film and society from 1895 to the present*, p. 78.

material que era depois integrado nos jornais de actualidades¹⁷. Esta actividade pressupôs também um exercício da censura, pelo que todos esses aspectos estavam articulados numa época em que a premência dos acontecimentos só podia estimular o interesse público e contribuir para uma maior consciência quanto à importância de uma nova realidade de acesso à informação. Como vimos, os documentários relativos à Grande Guerra chegavam a paragens tão diversas como a própria região da Pampilhosa, numa fase ainda embrionária da difusão local do espectáculo cinematográfico.

A imagem satisfazia o desejo de informação mercê de potencialidades novas no domínio da sua captação e grande difusão. A técnica também aqui triunfava, rasgando novas oportunidades para o desenvolvimento humano, capazes de criar as maiores expectativas. A fotografia apurava a sua qualidade e, mediante progressos também na tipografia, surgia cada vez mais amplamente divulgada, sob formas de publicação diversas. Mas, a possibilidade de explorar o poder de comunicação da imagem atingia agora a sua plena expressão com os meios que permitiam reproduzir imagens em movimento, mais próximas do que nunca das vivências reais. Não se tratava aqui, pois, de algo isolado, mas de uma realidade a inserir no quadro mais vasto da importância conquistada pela reprodução da imagem no mundo contemporâneo.

Voltando ao exemplo da região da Pampilhosa, salientamos como, a propósito da Primeira Grande Guerra, merecia também ser publicitada na imprensa local a venda de uma revista ilustrada¹⁸. Tratava-se, concretamente, de *Portugal na Guerra*, revista quinzenal, publicada em Paris, que se podia encontrar à venda no Luso, na Farmácia Pimenta, e na Mealhada, na loja de modas *A Tentadora*, do dinâmico Jaime Lopes Breda, o nosso já conhecido pioneiro da exibição cinematográfica na Mealhada.

Afinal, o sentido de uma actualidade, sempre renovada, e o empenho no seu directo seguimento eram traços maiores próprios da percepção de um novo tempo, associado à consciência de um outro ritmo de existência, tendo o movimento e a mudança como traços característicos. O cinema, fruto de um recente triunfo científico e técnico, constituía, pois, um novo meio capaz de acompanhar e traduzir, com especial eficácia, toda essa realidade dinâmica, e, na verdade, também assim se pôde identificar com um quadro de modernidade¹⁹.

¹⁷ Cf. Thomas Elsaesser (ed.), *The BFI Companion to German Cinema*, p. 108.

¹⁸ Cf. *Bairrada Elegante*, Ano II, Nº 19, de 5/8/1917.

¹⁹ Passou por esta temática a construção de uma imagem mítica do século XX, tal como mais tarde se

Outro traço já bem vincado, quanto às possibilidades do cinema, dizia respeito ao seu potencial sentido de universalidade, como meio de expressão e comunicação, o que foi, como se sabe, devidamente sublinhado pelo correspondente desenvolvimento de uma ampla actividade comercial a nível internacional. O exemplo francês, que primeiramente temos destacado, é, sem dúvida, especialmente representativo, tanto pelo significado da sua produção cinematográfica, em si mesma, como pela realidade da sua forte presença no mercado internacional, em particular até ao tempo da Grande Guerra²⁰. Esta informação deve, porém, integrar-se, obviamente, no quadro de um desenvolvimento mais geral da produção cinematográfica, em que merece igualmente destaque o contributo de outros países. Os progressos, que rapidamente se difundiam, eram partilhados e incentivavam novas realizações, num processo de grande sentido global. Foi, aliás, nesse quadro de interpretação que referimos, atrás, alguns traços maiores dos primórdios do cinema em Portugal.

Ainda no continente europeu, salientamos, neste período, os casos especialmente interessantes da cinematografia dinamarquesa e italiana. A necessidade de expansão do cinema, enquanto espectáculo, e a pressão da procura, decorrente das elevadas expectativas que, entretanto, se criavam junto do público, favoreciam novas iniciativas, surgindo companhias e empresários, capazes de aceitar o risco de produções mais ambiciosas, tanto em termos do produto criado, como do montante investido. No caso dos países referidos, tal como acontecia mais em geral na Europa, a escassa dimensão dos mercados nacionais impulsionou, em especial, uma olhar mais vasto, que obrigava à procura de soluções, tanto em termos do perfil dos filmes produzidos, como do estabelecimento de contactos comerciais, tendo em vista um maior sucesso de implantação no contexto de um crescimento global. Combinavam-se, portanto, condições gerais e específicas dos diversos países na definição de uma oferta que em certos casos alcançou uma identidade particularmente significativa.

reconhecia nestas palavras: “Hoje, o homem moderno vive sobre este outro valor oposto: a actualidade. A eternidade perdeu-se para ele, carece de significado nesta época em que cada facto de cada dia, grande ou pequeno, histórico ou quotidiano, carregado de gravidade ou ligeiro de diversões, tem que absorver por completo a sua atenção”. Cf. Manuel Villegas López, *Arte, Cine y Sociedad*. Madrid, Taurus Ediciones, 1959, pp. 165-166.

²⁰ “Durante os anos que imediatamente precederam a Primeira Guerra Mundial, foi enorme a presença do cinema francês no mercado mundial de filmes. De acordo com o historiador do cinema Jean-Pierre Jeancolas, só por si, os estúdios Pathé venderam duas vezes mais filmes nos Estados Unidos do que todos os estúdios americanos juntos. Para mais, por volta de 1910, as companhias francesas eram responsáveis por dois terços da produção mundial de filmes”. Rémi F. Lanzoni, *French Cinema: from its beginnings to the present*, p. 38.

Na opinião de James Chapman, a produção cinematográfica dinamarquesa apresenta-nos provavelmente o caso mais vincado de existência de um cinema nacional nas vésperas da Grande Guerra²¹. Pode acrescentar-se, a propósito, que em pequenos países, como Portugal, o seu exemplo não deixaria de constituir um estímulo para a crença no desenvolvimento dos seus próprios cinemas.

A fortuna do cinema italiano, nesta primeira fase da sua implantação internacional, firmou-se rapidamente, acompanhando também o desenvolvimento mais geral do espectáculo cinematográfico, em particular, desde os últimos anos da primeira década do século. Esse ciclo de pujança foi, porém, igualmente, breve, registando-se uma decadência nítida, a partir de 1915, não só em sintonia com as consequências da guerra, mas também fruto das extravagâncias e dos excessos, de uma produção ainda com bases pouco sólidas.

Os primeiros grandes sucessos foram obtidos por filmes cómicos, mas a estes se juntaram os dramas mundanos e, principalmente, os ambiciosos filmes históricos, com destaque para as grandes encenações da Antiguidade. O ainda curto filme, de Arturo Ambrosio, *Os Últimos Dias de Pompeia*, estreado em fins de 1908, obteve grande êxito internacional e foi, nesta matéria, um importante marco. Não faltaram iniciativas, explorando esta linha de sucesso, inclusivamente com a realização de novas versões de filmes já consagrados. No caso referido, seguiu-se, em 1913, outra produção com o mesmo título, mas de mais elevado orçamento e grande efeito, já num diferente quadro de afirmação da longa metragem de ficção. Ainda no período do cinema mudo, seria estreada ainda outra versão, em 1926.

Depois de *A Queda de Tróia*, em 1911, seguiu-se, o sucesso de longas metragens como *Quo Vadis?*, de 1912, *Os Últimos Dias de Pompeia*, de 1913, e *Cabíria*, de 1914. Este último filme, particularmente extenso, com passagens magníficas e um orçamento verdadeiramente colossal para a época, causaria especial impressão a nível mundial, inclusivamente no Japão, merecendo também destaque pelas inovações técnicas. Nos Estados Unidos, influenciaria nomes como D. W. Griffith e Cecil B. DeMille.

Nesta fase, o cinema italiano contou também com o fascínio de algumas estrelas que conquistavam o público, tendo-se projectado, em particular, a imagem carismática de atrizes com um marcado desempenho passional em argumentos dramáticos. Numa realidade de evidente repercussão futura, notabilizaram-se, assim, nomes como

²¹ Cf. James Chapman, *Cinemas of the World: film and society from 1895 to the present*, pp. 78-79.

Francesca Bertini, Lyda Borelli e Pina Menichelli. Mediante perfis, mais ou menos extravagantes, na aparência e nas atitudes, explorava-se de facto a sedução feminina, num jogo em que as figuras do écran se cruzavam com a realidade não menos espantosa da vida caprichosa das vedetas.

Também merece referência o êxito significativo que então obteve uma figura masculina fisicamente poderosa, mais concretamente a de Maciste, que se destacou a partir do seu protagonismo, como escravo, em *Cabíria*. Tratou-se aqui de explorar a imagem do herói corpulento e musculado, capaz de se bater por uma boa causa, numa aposta, igualmente, com um amplo futuro nos ecrãs. O novo poder do cinema ficava, na verdade, bem demonstrado quando se criavam mitos a partir de figuras tão simples como este antigo estivador de Génova, na realidade, Bartolomeo Pagano. Chegando às grandes massas, o cinema mostrava-se decisivamente capaz de promover novas referências no contexto de um imaginário colectivo.

Para lá de um contributo europeu, afirmava-se, entretanto, uma produção cinematográfica norte-americana que viria a dominar o mercado internacional. O tempo da Primeira Grande Guerra seria decisivo nesse processo, designadamente, com as dificuldades que então afectaram a produção europeia, em particular nos países em que esta mais se havia destacado²², e com a possibilidade de os Estados Unidos revelarem mais decisivamente a sua capacidade, espelhando o resultado de uma evolução que já há anos se processava. Esta evolução incorporou, naturalmente, a influência exercida pelo exemplo do cinema europeu, no contexto inicial de desenvolvimento que já referimos, e, uma vez confirmada a pujança da indústria cinematográfica norte-americana, tornar-se-ia, como se sabe, frequente a passagem para além-atlântico de nomes prestigiados do cinema.

No início do século, a produção de filmes nos Estados Unidos da América era dominada por três companhias maiores: Edison Company, Biograph e Vitagraph. A produção ganhou, entretanto, dimensão, satisfazendo um aumento da procura que se mostrou particularmente importante a partir de meados da primeira década do século, em conformidade com o enorme incremento da exibição cinematográfica. Significativamente, entre Novembro de 1906 e Março de 1907, a produção de filmes

²² Curiosamente em alguns países europeus, com uma produção, até então, ainda pouco significativa, o tempo da Grande Guerra trouxe algum incentivo à sua produção cinematográfica, em virtude da menor possibilidade de exibição de filmes estrangeiros. Foi esse o caso, essencialmente, da Alemanha e da Rússia, tendo, designadamente, o primeiro destes países banido todas as importações, a partir de 1916. Cf. James Chapman, *Cinemas of the World: film and society from 1895 to the present*, p. 78.

aumentou de 10.000 pés, por semana, para 28.000, não se conseguindo ainda assim satisfazer a procura²³.

Entretanto, os filmes muito curtos, próprios do início da história do cinema, haviam já dado lugar a produções mais significativas. Em 1903, quando o comprimento corrente dos filmes se situava entre os 100 e os 200 metros, destacou-se, designadamente, *The Great Train Robbery*, uma produção da Edison Company, com uma duração superior à habitual, um argumento mais ambicioso e a divulgação de algumas inovações relevantes. Citamos, nesta matéria, o recurso à crónica do Oeste Americano, contribuindo para a origem do *western*, como género cinematográfico, a existência de um sentido narrativo, explorando o *suspense*, num filme de acção, a utilização de cenários naturais e a combinação de múltiplas filmagens, incluindo planos mais aproximados das personagens, como forma de causar uma particular impressão junto do espectador²⁴.

Considerando, ainda, o aumento da produção cinematográfica, verificamos como este foi decisivo, depois de numa fase inicial os filmes norte-americanos terem tido de enfrentar uma presença particularmente forte do cinema europeu. De entre os 1200 filmes estreados nos Estados Unidos, durante o ano de 1907, só cerca de 400 eram de produção nacional²⁵. Primeiramente, a produção norte-americana preocupou-se, pois, mais, com o domínio do mercado interno, combatendo a presença das produções europeias. A evolução seria, contudo, rápida e em 1914, coroando um esforço de expansão internacional e tirando partido das dificuldades resultantes do início da Grande Guerra, para o cinema europeu, os Estados Unidos estavam em condições de ascender ao lugar cimeiro da produção cinematográfica mundial.

O processo de desenvolvimento da indústria cinematográfica, neste país, passou, designadamente, pela criação de um sistema de protecção do sector, através do controlo de patentes e da concessão de licenças pagas, relativas a filmes e equipamento e, mais em geral, pela organização de uma poderosa estrutura empresarial, articulando interesses dos diversos sectores ligados ao cinema. Em finais de 1908, as principais companhias produtoras, em particular a Edison e a Biograph, procuraram, na verdade,

²³ Cf. David Bordwell; Janet Staiger; Kristin Thomson, *The Classical Hollywood Cinema: film style and mode of production to 1960*, p. 161.

²⁴ Cf. Claude Beylie, *Os Filmes-Chave do Cinema*. Lisboa, Editora Pergaminho, 1997, p. 23.

²⁵ Cf. Geoffrey Nowell-Smith (ed.), *The Oxford History of World Cinema*, p. 24.

defender os seus interesses, estabelecendo um controlo no âmbito da indústria cinematográfica através de uma associação, a Motion Picture Patents Company (MPPC)²⁶. Na prática, a sua acção prejudicou, efectivamente, a presença de filmes estrangeiros no mercado americano, contribuindo para que, um ano depois, estes já somente representassem menos de metade dos filmes estreados.

Mas, volvidos poucos anos, a evolução verificada depressa fez declinar a velha guarda da indústria cinematográfica americana, sobressaindo companhias que em larga medida se afirmaram como produtores independentes. Estas conseguiram desafiar aquela primeira tentativa de controlo do sector, animadas pelo incremento da procura e apostando numa evolução do produto. Por volta de 1912, a MPPC tinha, na verdade, deixado de exercer qualquer controlo sobre o sector e poucos anos depois foi mesmo declarada ilegal.

Carl Laemmle constitui um exemplo significativo de um desses novos produtores, impulsionados pelo sucesso do espectáculo cinematográfico no tempo da expansão dos *nickelodeons*. Em 1909, fundou a Moving Picture Company, conhecida como IMP, que, expandindo-se, daria depois origem à Universal, um dos estúdios mais importantes da época do cinema mudo.

Nas vésperas da Primeira Grande Guerra, várias outras figuras com especial importância na consolidação da indústria cinematográfica dos anos vinte tinham já iniciado a sua actividade no domínio da produção, acompanhando um quadro de expansão do sector. Além do exemplo referido de Carl Laemmle, podem citar-se, também, os casos de Adolph Zukor, Jesse Lasky e William Fox.

O crescimento e a reorganização industrial ao longo da década permitiram a aposta numa evolução e diferenciação da oferta de filmes que passou, igualmente, como se sabe, pelo desenvolvimento de uma nova realidade quanto à contratação de estrelas e exploração da sua imagem, num contexto de afirmação perante um vasto público. Neste aspecto, por meados da década, os dois actores mais populares nos Estados Unidos eram Charlie Chaplin e Mary Pickford, podendo a ascensão desta, entre 1909 e 1918, ilustrar bem a evolução verificada, sob múltiplos aspectos, nesses anos²⁷.

²⁶ Cf. Geoffrey Nowell-Smith (ed.), *The Oxford History of World Cinema*, p. 25.

²⁷ Cf. Joel W. Finler, *The Hollywood Story*. London, Wallflower Press, 2003, p. 60. Mary Pickford, que começou por trabalhar de forma anónima nos seus filmes de 1909 e 1910, tornou-se, em poucos anos, a primeira grande estrela feminina do cinema norte-americano. A par da popularidade, evoluíram, significativamente, os proventos. Depois de ter trabalhado a 10 dólares por dia, foi contratada, em 1910, recebendo 175 dólares por semana. Disputada por outro produtor, passou a ganhar, em 1912, mil dólares

Considerando o período até 1915, pode estabelecer-se, por exemplo, um interessante paralelo entre o progresso da organização industrial da produção de filmes, com a aplicação de novos princípios de gestão, e a própria evolução das características dos filmes, nomeadamente, com a ascensão do filme de ficção de longa metragem e a passagem para segundo plano das produções de curta metragem²⁸. A maior extensão dos filmes e a sua maior complexidade narrativa estiveram naturalmente ligadas a novas exigências em termos de organização, no contexto também de um crescimento do volume de produção.

As companhias subdividiram-se, doravante, em departamentos específicos, seguindo um critério de divisão de trabalho, a fim de alcançarem uma maior produtividade e eficiência, de acordo com os modernos modelos “científicos” de gestão. No seu conjunto, criava-se um sistema estruturado sujeito a um controlo hierárquico, dominado pela figura central de um produtor que autorizava os projectos mediante guiões e orçamentos detalhados. Iria afirmar-se também o papel do realizador, coordenando equipas de trabalho que constituíam verdadeiras unidades de produção dentro das companhias, com um conjunto distinto de técnicos.

Verificou-se, ainda, na viragem para a segunda década do século, o despertar de uma nova realidade em termos de localização da indústria. Numa primeira fase, a produção de filmes esteve centrada, principalmente, na costa atlântica dos Estados Unidos, encontrando-se sediadas em Nova Iorque as três companhias, inicialmente mais importantes, que referimos. Foi, pois, por este tempo que a costa oeste chamou a atenção dos cineastas pelas suas vantagens, em especial, quanto ao espaço e ao clima, garantindo condições de filmagem particularmente favoráveis.

Em 1909, encontramos, assim, já estabelecido na Califórnia, em Edendale, um estúdio permanente de cinema, pertencente à New York Motion Picture Company. Em Janeiro de 1910, a Biograph Company enviou o seu principal realizador D. W. Griffith e uma equipa de técnicos para o Sul da Califórnia, a fim de aí realizarem filmes. Depois desta primeira experiência, voltariam nos dois invernos seguintes.

O primeiro estúdio de cinema estabelecido em Hollywood surgiria em 1911, por iniciativa dos proprietários da Centaur Film Company. No mesmo ano, a já referida

por semana e em 1916 o mesmo estava a pagar-lhe dez vezes mais. Assim, para o final da década a actriz estava em condições de participar com outros nomes maiores na fundação de uma nova empresa, a United Artists. Cf. Román Gubern, *Historia del Cine*, p. 98.

²⁸ Cf. Jill Neldes (ed.), *An Introduction to Film Studies*, p. 7.

New York Motion Picture Company tomou posse de uma vasta propriedade nas imediações de Santa Mónica, onde construiu um estúdio para a rodagem de *westerns* sob a direcção de Thomas Ince.

O ritmo com que se processou a instalação da indústria de cinema nesta região fica, na verdade, bem expresso na breve sucessão cronológica dos eventos²⁹. Em 1912, estabeleceu-se em Hollywood um estúdio da Lubin Company e também a Universal Film Manufacturing Company abriu aqui o seu primeiro estúdio na costa oeste. Destacando só os casos mais significativos, vemos, em 1913, a Vitagraph transferir os seus estúdios para Hollywood, onde ainda nesse ano se instalou igualmente a Jesse L. Lasky Feature Play Company. Em 1914, a Mutual-Triangle toma conta do estúdio Kinemacolor, fundado dois anos antes, e foi aí que D. W. Griffith rodou os seus famosos filmes de 1915 e 1916, *The Birth of a Nation* e *Intolerance*.

Em 1915, abriram os novos estúdios da Universal e o produtor Thomas Ince construiu um estúdio para a recentemente criada Triangle Film Corporation. Em 1916, a Metro arrendou o seu primeiro estúdio em Hollywood, William Fox comprou um estúdio em Edendale e a Mutual concluiu um novo estúdio para a rodagem dos filmes de Chaplin. No ano seguinte, a Fox Film Corporation instalou também um estúdio em Hollywood e, em 1918, seria a vez do produtor, recém-chegado, Louis B. Mayer fazer o mesmo. A história de crescimento continuaria, passando também a contar, a partir de 1919, com a fabulosa edificação de residências de estrelas de cinema, em Beverly Hills, num processo impulsionado pelo exemplo de Douglas Fairbanks.

Durante os anos da Grande Guerra, Los Angeles era, portanto, já o principal centro da indústria cinematográfica norte-americana, estando em marcha a construção da imagem mítica de Hollywood. Mas também por esse tempo, e nos anos posteriores ao conflito mundial, esta indústria cinematográfica passou por um conjunto de transformações fundamentais.

Emergiram companhias ligadas aos diversos sectores de actividade do cinema que, ganhando dimensão, vieram a constituir corporações gigantes, interessadas numa integração dos diversos sectores de negócio. Ficava para trás o tempo em que neste ramo de negócio houvera lugar para a aberta concorrência de uma multiplicidade de pequenas empresas. O investimento de capital aumentou, acompanhando, naturalmente, a ascensão da indústria de Hollywood. Cresceu o montante do orçamento dos filmes, tal

²⁹ Cf. Joel W. Finler, *The Hollywood Story*, p. 15.

como o volume da sua produção, contando-se também com uma reorganização de todo o processo produtivo, numa linha de eficácia industrial.

Tendo em conta uma realidade global, confirmava-se a escala de um grande negócio de sentido mundial, já bem distante dos tempos anteriores à Grande Guerra, quando a produção cinematográfica norte-americana estava mais direccionada para o mercado interno. As condições com que a indústria cinematográfica se confrontava evoluíram decisivamente e o seu crescimento levou, na verdade, ao desenvolvimento de uma organização empresarial cada vez mais complexa, interessada em diversos sectores de actividade e numa multiplicidade de mercados.

A realidade de grandes companhias dominantes não seria, porém, incompatível com a continuação de uma necessidade de cooperação, relativamente a matérias de interesse comum. Depois de outras iniciativas menos bem sucedidas, foi pouco depois, em 1922, que se constituiu a Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA), uma associação de enorme relevância na coordenação da actividade do sector.

Significativamente, seria recorrente o choque entre os interesses monopolistas de companhias empenhadas num controlo integrado do sector, por via de uma integração vertical, e os direitos de produtores e exibidores independentes. Nesse contexto, foram em diversas ocasiões invocadas as disposições legais *anti-trust*, forçando as companhias mais poderosas a penosas batalhas legais em defesa das suas estruturas de negócio.

Considerando as companhias que emergiram na segunda década do século, merece destaque o percurso bem exemplificativo que levou à constituição da primeira *major company* do cinema norte-americano. Em 1916, a Famous Players, fundada em 1912 por Adolph Zukor, uniu-se à Jesse L. Lasky's Feature Play, formando a Famous Players-Lasky Corporation. Logo no ano seguinte, esta empresa integrou a sua companhia de distribuição, a Paramount, dando lugar a uma firma única, a famosa Paramount Pictures Corporation.

O incremento da produção cinematográfica permitira, entretanto, satisfazer e estimular o interesse de um vasto público, passando, naturalmente, a cultivar-se uma diversidade de géneros. Tudo isso aconteceria no contexto de uma maior extensão dos filmes, de um apuramento dos métodos de produção e de um aperfeiçoamento da técnica narrativa, fundamental para o eficaz desenvolvimento de histórias nos filmes de ficção, definitivamente, a parte mais relevante no conjunto da produção dos estúdios.

Também aqui o desenvolvimento inicial do drama teve a ver com a exploração

de um quadro cultural e mental, beneficiando-se, neste domínio, de um particular interesse por temas de forte sentido humano. A produção de filmes baseados em obras literárias, como peças de sucesso e novelas consagradas, foi uma realidade já na primeira década do século, embora a sua adaptação se traduzisse então ainda fundamentalmente na simples apresentação de uma série de quadros, entrecortados por intertítulos.

Como dissemos, a técnica narrativa no filme de ficção conheceu o seu próprio desenvolvimento, até uma efectiva estabilização de modelos. Na segunda década do século, a abordagem dos temas mais sérios, em filmes de ficção de maior extensão, pôde desenvolver-se nesse contexto evolutivo, apelando também a um público mais exigente, o que se inseriu, como sabemos, numa progressão mais geral, tendente a elevar a imagem do cinema. Pelo investimento no filme de qualidade, interessava, em especial, ultrapassar as reservas de alguns sectores influentes e o excessivo peso de uma associação ao universo popular, enquanto forma barata de divertimento. O exemplo do *film d'art* francês deu o seu contributo nesse processo, com a aposta na exploração de fundos romanescos e dramáticos e o recurso, com resultados globalmente discutíveis, a artistas consagrados dos palcos. Inspirou nomeadamente a fundação, em 1912, da já referida firma inicial de Adolph Zukor com o significativo lema *Famous Players in Famous Plays*. Mas já anteriormente se destacara, por exemplo, a aposta da Vitagraph na produção de filmes de fundo literário, histórico e bíblico, particularmente, no período entre 1908 e 1913.

A evolução subsequente no domínio do drama e do melodrama permitiria ultrapassar limitações formais e aprofundar uma expressão mais realista, envolvendo narrativas mais consistentes, uma maior densidade psicológica e vivências mais credíveis, na sua proximidade a quadros de vida, com uma maior diversidade de personagens e situações. Os progressos técnicos e a evolução do desempenho favoreceram, naturalmente, essa progressão.

Recuando no tempo, verificamos como, numa primeira fase, as comédias constituíram a maior parte dos filmes de ficção produzidos nos Estados Unidos, logo depois de, por volta de 1903, ter sido decisivamente suplantada a produção de documentários, dominante nos primeiros anos do cinema. Por essa altura, o chamado filme de perseguição estabeleceu-se como género particularmente popular, combinando acção e comédia em cenas simples.

A partir de filmes de limitada duração, a acção desenvolveu-se, posteriormente,

manifestando uma crescente complexidade. Passou-se, nomeadamente, a apresentar uma série mais longa de acontecimentos, reunindo material diverso, com diferentes planos e filmagens de interior e exterior. A comédia burlesca, na linha da chamada *slapstick comedy*, conheceu particular divulgação e sucesso. Tornaram-se populares as suas perseguições acidentadas, envolvendo a mobilização mais ou menos rocambolesca de veículos, os sucessivos actos de provocação e destruição ou as hilariantes peripécias do conflito entre personagens, com recurso às famosas batalhas com tartes de creme.

O desenvolvimento da comédia, em geral, com o notável incremento da produção na segunda década do século, permitiu, naturalmente, a consagração de um conjunto de artistas que alcançaram grande sucesso junto do público. Para lá do percurso de “Fatty” (Roscoe Arbuckle), tragicamente rematado, assim aconteceu, por exemplo, nos casos maiores de Charlie Chaplin, Harold Lloyd e, depois, Buster Keaton que, com a sua diferente especificidade, souberam prosseguir uma valiosa carreira.

De qualquer forma, a evolução geral da produção cinematográfica, em termos de volume, diversidade e perfil de qualidade, fez com que a partir de 1911 as comédias deixassem de constituir a maior parte dos filmes de ficção produzidos. Manteriam, sem dúvida, uma importante presença, até pelo facto de os pequenos filmes cómicos, enquanto filmes de complemento, serem praticamente indispensáveis na composição dos programas habitualmente exibidos. O investimento na comédia traduziu-se, aliás, como se compreende, no desenvolvimento de filmes com uma realização mais cuidada, para lá do vulgar *slapstick*.

A consolidação do drama e do melodrama seria, então, especialmente significativa, nas condições que apontámos. Mas, considerando outros géneros, no conjunto dos filmes que foram, entretanto, correntemente produzidos e exibidos nos Estados Unidos, pode salientar-se, ainda, a popularidade já conquistada pelos *westerns*, no universo dos filmes de acção, bem como, por exemplo, o interesse suscitado pelos filmes de temática criminal. Neste campo, não se estava longe do sucesso obtido por certos filmes policiais franceses, em especial os da série *Fantômas*, como sabemos, numa articulação com o desenvolvimento da mesma temática no campo da literatura. Não faltaram também os filmes bíblicos, os dramas históricos ou os filmes de guerra.

A diversidade de géneros, entretanto, estabelecida, correspondeu, portanto, a uma efectiva implantação do espectáculo cinematográfico que tornara clara, para os agentes do sector, a necessidade de cativar e manter um público vasto, satisfazendo uma multiplicidade de gostos e interesses. Os principais estúdios norte-americanos

passariam, mesmo, a planear a sua actividade de forma a corresponderem de forma consciente a essa diversidade, produzindo filmes de acordo com as características bem referenciadas dos diferentes géneros, do melodrama ao filme de aventuras, da comédia ao filme policial. Este facto não obstará, como é óbvio, a que cada empresa pudesse manifestar na prática um maior investimento ou imprimir um particular cunho próprio, relativamente a determinados géneros.

Quanto à extensão dos filmes, depois de terem imperado as curtas metragens, de uma e duas bobinas, foi a partir de 1912 que se verificou um aumento decisivo, tornando-se habituais os filmes de quatro e cinco bobinas. Seguiu-se, pois, um quadro evolutivo que levou, em particular, à consagração das longas metragens de ficção. Este processo articulou, como temos visto, uma evolução ao nível dos interesses do público, do desenvolvimento de uma capacidade narrativa, da diversificação de géneros e da decisiva definição de modelos, envolvendo estes uma normalização quanto ao formato dos filmes em que doravante se fundava o espectáculo cinematográfico.

Os filmes de uma e duas bobinas continuariam, naturalmente, a ser largamente produzidos, figurando habitualmente como filmes de complemento, nos programas exibidos. Isso não significaria, aliás, uma excessiva desvalorização dos mesmos, dado o interesse que continuariam a despertar e a relevância das funções associadas, tal como à frente melhor compreenderemos. Concretamente, para lá dos documentários e das actualidades, a produção de filmes de curta metragem no campo da ficção perdurou, como dissemos, com especial vitalidade, no caso dos filmes cómicos com personagens de grande popularidade.

No extremo oposto, a produção de séries, compostas por uma longa sucessão de episódios, teria um ciclo de sucesso mais limitado no tempo, ficando desenquadrado do modelo de programação que se tornou corrente, tendo como base o filme de ficção de longa metragem. Mais precisamente, aquele tipo de filmes ficou ligado a uma imagem de cinema popular e de baixo nível artístico em que o interesse do espectador era mantido, de forma primária, pelo desenrolar de sucessivas peripécias, habitualmente numa longa luta contra vilões e associações criminosas. Buscava-se a sensação fácil pela superação dos mais diversos perigos, criando-se um especial *suspense* de episódio para episódio. Na verdade, considerando-se um sentido intertextual, estava-se aqui ainda próximo dos melodramas representados nos palcos populares e da ficção barata em novelas e folhetins.

O apelo à capacidade de realização, competente e imaginativa, fez naturalmente

realçar o papel de alguns nomes clássicos nestes primeiros tempos do cinema norte-americano. D. W. Griffith permanece, naturalmente, a figura dominante. Depois de se ter afirmado pela qualidade do trabalho desenvolvido na Biograph, entre 1908 e 1912, ficaria ligado, como sabemos, nos anos seguintes, à realização de longas metragens particularmente notáveis. Em 1915, *The Birth of a Nation* constituiu um verdadeiro marco na evolução da arte cinematográfica, sintetizando procedimentos numa utilização sistemática, com grande sentido de funcionalidade. Como conclui Román Gubern, “nunca o cinema havia empreendido uma narração tão longa e complexa [...], nem havia sido capaz de expô-la com tal agilidade, ritmo e coerência narrativa”³⁰.

Mas, nas diferentes vertentes de afirmação inicial do cinema, como arte e grande espectáculo popular, podem destacar-se, ainda, em especial, relativamente à realização e produção, os contributos de Mack Sennett e de Thomas Harper Ince. O primeiro, tendo sido também actor, deu um forte impulso ao cinema cómico norte-americano de grande sucesso popular. Em 1912, fundou a Keystone, uma produtora centrada na comédia burlesca, por onde passaram alguns dos cómicos mais famosos do tempo do cinema mudo. Depois de participar no projecto da Triangle Film Corporation, precisamente com Griffith e Ince, a sua carreira prosseguiria nas décadas seguintes ligada, ainda, a realizações cómicas de Hollywood. Quanto a Thomas Ince, desenvolveu nesta segunda década do século uma importante actividade também como produtor e realizador, com particular relevo na afirmação do *western*, cuja tradição, como género cinematográfico, era ainda curta³¹.

Um pouco mais tardio, no início da sua actividade, o realizador Rex Ingram pode fechar bem esta invocação de nomes maiores, nesta fase de desenvolvimento do cinema americano. Mas, pensando na evolução subsequente, é de sublinhar, também, na segunda década do século, o despontar de um conjunto de realizadores com importante carreira na indústria cinematográfica norte-americana, como Maurice Tourneur, Allan Dwan, Raoul Walsh e Cecil B. DeMille. Deve, no entanto, ficar claro que a figura do realizador não era então ainda habitualmente destacada aos olhos do grande público ao contrário do que começara a acontecer com as primeiras grandes estrelas.

Na verdade, o fascínio criado em torno das estrelas apresentava-se doravante como um importante factor de popularidade do cinema norte-americano no quadro de

³⁰ Cf. Román Gubern, *Historia del Cine*, p. 104.

³¹ Cf. Román Gubern, *Historia del Cine*, p. 88.

uma forte implantação, à escala mundial. Atraíram-se nomes grandes do cinema europeu e, em geral, procurou-se contratar os actores mais bem sucedidos, mediante o pagamento de *cachets* impressionantes. O culto das estrelas, fomentado pelos mesmos estúdios, era, como se compreende, essencial na construção da imagem maravilhosa de Hollywood e na mais concreta eficácia da sua estratégia comercial.

Para lá dos nomes já anteriormente referidos, podemos lembrar, ainda, o sucesso de figuras bem características como o atlético Douglas Fairbanks, a sensual Theda Bara, a audaciosa Pearl White ou o famoso cavaleiro Tom Mix. Depressa se ultrapassou, pois, o tempo em que as companhias produtoras recebiam que a excessiva publicitação dos nomes dos actores pudesse levar à exigência de salários superiores, o que, na verdade, acabou por acontecer, num quadro de desenvolvimento da indústria cinematográfica³². Na segunda década do século, a contratação de estrelas constituiu, mesmo, uma aposta fundamental na afirmação dos novos produtores independentes.

O desenvolvimento paralelo da imprensa especializada permitiu, naturalmente, amplificar este novo fenómeno de popularidade. Em 1918, por exemplo, a Motion Picture Magazine, que publicava regularmente uma lista dos artistas preferidos pelos leitores, tinha uma tiragem de 249000 exemplares, passando a mesma a ser de 400000, logo no ano seguinte³³.

Significativamente, a consideração da popularidade das estrelas de cinema permite-nos reconhecer como a mesma teve a ver essencialmente com artistas que obtiveram a sua notoriedade e o seu grande sucesso popular precisamente através do cinema, apesar de em larga medida poderem ter previamente iniciado nos palcos as suas carreiras artísticas. Essa consagração no cinema, mediante o poder de uma linguagem própria, permite também um interessante relacionamento com os próprios progressos técnicos, entretanto, verificados.

Pode salientar-se, nesta matéria, o aperfeiçoamento do trabalho de montagem, envolvendo a colagem, num contexto funcional, dos diferentes planos filmados, e mais especificamente, a crescente captação de imagens com a câmara a uma menor distância do objecto filmado. Já nos anos anteriores a 1911 se tinha divulgado a filmagem a uma distância que permitia enquadrar as personagens em pé, mas, posteriormente, tornou-se

³² Cf. Tino Balio (ed.), *The American Film Industry*, p. 156.

³³ Cf. Christian-Marc Bosséno; Jacques Gerstenkorn, *Hollywood: l'usine à rêves*. s.l., Gallimard, 1996, p. 27.

normal o recurso a planos cada vez mais próximos, explorando-se, inclusivamente, o grande plano para intensificar um determinado efeito dramático. Neste processo, é conhecido o contributo da cinematografia dos Estados Unidos, perdurando a designação de plano americano, concretamente, no que respeita a um enquadramento dos actores à altura de meia-coxa.

Em termos de desempenho artístico, esta realidade contribuiu para um maior destaque da expressão facial e, mais em geral, das características que permitiam individualizar as personagens. O cinema americano evoluiu, aliás, no sentido de um estilo de desempenho mais realista e menos preso aos traços de um estilo convencional inicialmente associado ao melodrama, o que por sua vez reforçou a percepção pelo público de personagens mais credíveis. Como se compreende, estas condições, tendo favorecido uma maior identificação dos actores, por parte do espectador de cinema, foram importantes também para o incremento da respectiva popularidade e, naturalmente, para o despontar do culto das grandes estrelas de cinema³⁴.

O predomínio internacional do cinema americano, afirmando, mesmo, um estilo dominante, deve explicar-se, pois, mediante um quadro global. Prende-se, na verdade, com um padrão de produção que conjugava, designadamente, a simplicidade temática, permitindo a fácil adesão do espectador, o fascínio das estrelas, a encenação apelativa, a eficácia sóbria de um estilo narrativo e, em geral, a competência técnica. O sucesso das produções de Hollywood no vasto mercado interno e no exterior permitiu, por sua vez, um nível de organização e uma escala de investimento, obviamente, bem distantes do que seria possível concretizar nos países europeus.

Articulando todas as dimensões deste crescimento, afigura-se, aliás, interessante reconhecer, por exemplo, em que medida a implantação internacional do cinema norte-americano e a correspondente consciência da dimensão mundial do seu público passaram, por sua vez, a influenciar significativamente a própria natureza dos filmes produzidos. Ruthe Vasey enfatizou bem essa questão para um período de estudo a partir precisamente de 1918³⁵. As receitas provenientes do mercado externo que inicialmente podiam ser consideradas apenas como um acréscimo de lucro, dada a preocupação prioritária com o mercado interno, passaram a constituir parte fundamental do retorno

³⁴ Cf. Geoffrey Nowell-Smith (ed.), *The Oxford History of World Cinema*, pp. 29 e 32.

³⁵ Cf. Ruth Vasey, *The World According to Hollywood: 1918-1939*. Madison, The University of Wisconsin Press, 1997, p. 3.

expectável. Era, na verdade, de acordo com todo esse horizonte de implantação que a indústria podia assegurar um ritmo de produção, um padrão de qualidade e um nível de investimento, factores, como dissemos, fundamentais para a pujança do cinema norte-americano.

Em Portugal, no contexto da Primeira Grande Guerra, foi significativa a criação dos Serviços Cinematográficos do Exército, sob a tutela do Ministério da Guerra, em Março de 1917, seguindo-se o exemplo de serviços congéneres estrangeiros, já em actividade. Para além do investimento na fotografia, reconhecia-se, assim, o especial valor do cinema, não só em virtude da consciência de um sentido documental, mas também mediante intuítos de propaganda, confiando num contributo para manter elevado o moral das populações. Como notou Félix Ribeiro, “pela primeira vez em Portugal [...] era reconhecido ao cinema, no âmbito das entidades oficiais, uma importância, uma utilidade realmente necessária, uma valia, enfim, que doravante não mais poderia vir a ser postergada”³⁶.

No mês de Outubro seguinte, já estava concluída uma série de documentários relacionados com a vida militar e, em particular, com a participação portuguesa na Grande Guerra. No caso que referimos, da sessão cinematográfica no Salão Popular, da Mealhada, a 23 de Setembro do mesmo ano, importa salientar a colaboração estabelecida com uma entidade estrangeira, a casa francesa Pathé, na produção do documentário, *Tropas Portuguesas no Front*. Deve assinalar-se, ainda, aqui, a rápida disponibilidade do filme para exibição, em especial, tratando-se de uma pequena localidade de província, o que parece comprovar todo o interesse então associado à divulgação deste tipo de produções. Esta realidade integra-se num contexto em que a crescente implantação do cinema lhe permitia, também, cada vez mais, cumprir junto do público uma função informativa que, conjugada, obviamente, com um sentido recreativo, seria um importante factor de atracção, na captação de espectadores.

Ampliavam-se os motivos de interesse em torno da exibição cinematográfica que, evidentemente, se enriqueceria ainda com a maior consciência de um potencial valor cultural e artístico, numa expectativa decisivamente associada a este tipo de espectáculo. Deve acrescentar-se, ainda, o desafio da divulgação de uma presença regular do cinema que, expandindo-se doravante no espaço nacional, permitiria criar novos hábitos e incentivar o desenvolvimento de interesses. Compreende-se, assim,

³⁶ M. Félix Ribeiro, *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português: 1896-1949*, p. 186.

designadamente, o investimento nos jornais de actualidades. Em 1918, estreou-se o *Jornal do Condes*, produzido por Filmes Castello Lopes, e, no ano seguinte, os já referidos Serviços Cinematográficos do Exército lançaram com regularidade as *Actualidades Portuguesas*.

No pós-guerra, o cinema português iria ultrapassar o período de marcado pioneirismo em que tinha vivido, dominado ainda por “esforços pessoais, desgarrados e limitados”³⁷. Dentro das escassas condições do nosso meio, deram-se, então, passos significativos, não apenas quanto aos filmes efectivamente produzidos, mas em termos da fundamentação desse esforço numa mais séria tentativa de organização empresarial e de estruturação industrial.

O nosso cinema iria, na verdade, despertar para um importante ciclo de produção de longas metragens de ficção, nos anos finais da segunda década do século, destacando-se, em especial, a sua produção dramática, onde avultou, antes de mais, o recurso à adaptação de obras literárias, tradicionalmente consagradas ou de sucesso mais recente. É, no entanto, oportuno frisar como o arranque desta nova importante fase de actividade, que decorreu entre 1918 e 1924, se deve, naturalmente, compreender no contexto de uma evolução mais geral.

Como vimos, os sectores da distribuição e da exibição tinham-se, entretanto, expandido no nosso meio, pelo que o país permaneceu, na verdade, em contacto com o desenvolvimento do cinema e da produção cinematográfica que se processava a nível internacional. Significativamente, esta realidade começou também a ter expressão nos jornais e noutras publicações periódicas que circulavam, levando informação ao grande público.

Deve destacar-se, assim, em particular, o aparecimento dos primeiros títulos especializados exclusivamente dedicados ao cinema. Nesta matéria, a primeira publicação conhecida no nosso país, foi a *Cine-Revista* que surgiu no Porto, em Junho de 1912, com uma periodicidade quinzenal. A iniciativa partiu da Empresa Artística Limitada, uma firma empenhada no desenvolvimento do negócio da distribuição e exibição de filmes a qual apostava, assim, na importância de uma informação complementar sobre cinema, estimulando a composição de um público mais conhecedor e entusiasta.

Pode notar-se, pois, como este passo pioneiro resulta da iniciativa de agentes do

³⁷ Cf. Luís de Pina, *História do Cinema Português*, p. 20.

sector, associando o seu interesse comercial a uma efectiva crença nas potencialidades do cinema. Foi, afinal, de acordo com essa perspectiva que se terão multiplicado, no terreno, as várias iniciativas concretas ligadas à expansão do espectáculo cinematográfico. Jorge Pelayo, na sua *Bibliografia Portuguesa de Cinema*, cita outro exemplo curioso³⁸, com o aparecimento, logo no ano seguinte, em Torres Novas, de uma pequena publicação semanal destinada a divulgar a actividade da empresa cinematográfica local, captando-se, em especial, a atenção do público por via da publicação de pequenos argumentos de filmes.

No caso da *Cine-Revista*, primeiramente referido, a resposta do público parece ter sido animadora, já que no seu número dois, de 15 de Junho de 1912, se refere o êxito obtido, “por todo o país”, pelo primeiro número, com uma tiragem de 7500 exemplares. As conclusões então tiradas são bastante esclarecedoras das expectativas associadas ao desenvolvimento do cinema, embora na prática esta publicação tivesse cessado a sua publicação pouco depois. Em função de um compreensível empenho na promoção do novo meio, salientava-se, concretamente, o “interesse, sempre e sempre crescente, absorvente, irresistível“, que a cinematografia estava a despertar em Portugal, inserida num quadro de progresso:

“Digamos, de passagem, que de modo algum deve admirar esse sentimento de interesse, visto como o nosso país está integrado na corrente da Civilização, o povo português é dos mais inteligentes e prontos na compreensão das coisas, e a Cinematografia triunfa definitivamente em todo o mundo – não podendo, pois, deixar de triunfar entre nós”³⁹.

Em compreensível relação com a afirmação de uma imagem do cinema, junto de sectores sociais mais amplos, vemos surgir, a 15 de Março de 1917, com o mesmo título de *Cine-Revista*, uma nova publicação regular, “consagrada a assuntos de cinematografia”. Neste caso, estava sediada em Lisboa, com redacção e administração no Chiado Terrasse. Era já uma publicação com outro fôlego, tanto relativamente ao conteúdo, como à apresentação gráfica, que surgia bem fundada no dinamismo que, por esse tempo, decisivamente se afirmava nos sectores da distribuição e exibição. O seu horizonte de vida seria, portanto, mais longo, mediante condições globais, naturalmente,

³⁸ Cf. Jorge Pelayo, *Bibliografia Portuguesa de Cinema. Uma visão cronológica e analítica*. 2ª ed., Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1998, p. 24.

³⁹ Cf. Jorge Pelayo, *Bibliografia Portuguesa de Cinema. Uma visão cronológica e analítica*, p. 15.

mais evoluídas⁴⁰.

Até final da década, apareceram ainda outros títulos que, independentemente da sua eventual modéstia, de algum modo nos sublinham o progresso de uma implantação do cinema e do espectáculo cinematográfico. Interessa, no entanto, continuar a frisar a persistência de uma ligação ainda estreita destas iniciativas ao dinamismo de figuras e entidades directamente envolvidas e interessadas na actividade do sector.

Voltando aos exemplos concretos que estávamos a referir, verificamos que, também em Lisboa, a revista *O Film*, aparecida em 1919, tinha a sua redacção instalada no Olímpia. No início do mesmo ano, teve vida efémera, na cidade de Viseu *O Cinema*, sendo seu director e proprietário, precisamente, o empresário do Teatro Viriato. Havia um caminho a percorrer no sentido da afirmação de um público entusiasta e de uma actividade cinéfila, que mais independentemente se pudesse reflectir, tanto em publicações periódicas especificamente dedicadas ao cinema, como em secções fixas criadas nos principais jornais, o que, naturalmente, já nos remete para a evolução da década de vinte.

Nesse processo, merece, entretanto, ainda referência, em 1919, o lançamento da revista *Porto Cinematográfico*, um título que se passou a destacar no nosso ainda escasso panorama de publicações específicas ligadas ao cinema, perdurando até 1925. Esta publicação mensal, com interessante ilustração, proporcionava, nomeadamente, informação sobre os filmes exibidos em Portugal, artigos de fundo, críticas de filmes, notícias variadas e respostas concretas a questões enviadas pelos leitores⁴¹.

A nossa produção de filmes de longa metragem no pós-guerra teve, pois, já como referência uma evolução concreta do espectáculo cinematográfico, num quadro social e cultural em decisiva evolução, e uma realidade, mais global, da produção cinematográfica mundial notoriamente mais desenvolvida. Lembramos, como traços maiores dessa realidade, quanto aos filmes produzidos, a definição e estabilização de modelos, em articulação também com uma estrutura habitual dos programas, e ainda o

⁴⁰ A publicação desta revista prolongou-se até 1924. Apresentava, designadamente, um noticiário variado, um calendário de estreias e editoriais com boa matéria de reflexão. Foi iniciada no seu n.º 4, de 15 de Junho de 1917, a publicação da famosa conferência de António Ferro no Olímpia. São significativas as palavras de apresentação: “A iniciativa do Sr. António Ferro abre, sem dúvida, um movimento intelectual valiosíssimo em volta do importante papel reservado à cinematografia, em todos os ramos da actividade e do saber humanos. Louvamo-la, pois, considerando-a o primeiro passo firme no caminho a seguir para a decisiva interpretação da Arte no cinema” (*Cine-Revista*, Ano I, Nº 4, de 15 de Junho de 1917).

⁴¹ Cf. Victor Manuel Miranda Correia, “O Cinema no Porto 1893-1935”, p. 35.

sentido das necessidades próprias de uma verdadeira indústria, exigindo um esforço mais consistente de investimento e de organização.

Essa aposta na longa metragem de ficção envolveu, pois, uma consciência mais avançada quer dos padrões alcançados pelo desenvolvimento do cinema, quer ainda dos próprios meios que a produção de filmes poderia ou deveria mobilizar. Neste sentido apontou a efectiva constituição de novas empresas, levando mesmo à afectação de recursos particularmente significativos.

O exemplo da segunda Invicta Film, fundada por escritura, no Porto, a 22 de Novembro de 1917, foi especialmente importante, mas também outras empresas de menor vulto surgiram, então, empenhadas no desenvolvimento da nossa produção cinematográfica. Em Lisboa, assim aconteceu, com a Lusitânia Filme e a Portugália Filme, mas tratou-se, na prática, de empresas com um ciclo de vida muito curto, nos anos de 1918 e 1919.

Interessa, contudo, ressaltar o facto de aparecerem aqui envolvidas algumas figuras particularmente ligadas à arte e à cultura. Testemunham como, também no nosso meio, se começara por esse tempo a processar uma significativa adesão ao cinema, por parte de intelectuais, seduzidos por potencialidades que se haviam tornado cada vez mais evidentes. Olhando, por exemplo, para o país vizinho, verificamos como foi também então que alguns vultos da cultura espanhola se começaram a interessar mais seriamente pelo cinema, à frente dos quais se destacou Jacinto Benavente, fundador mesmo de uma produtora, a Madrid-Cines, em 1919⁴².

No nosso caso concreto, sobressai o empenho de Leitão de Barros e de Luís Reis Santos no projecto da Lusitânia Filme. Afinal, como sabemos, a primeira conferência sobre cinema no nosso país, da responsabilidade de António Ferro, havia tido lugar há pouco, em 1917, igualmente neste contexto. Recuando ainda um ano, reconhecemos a colaboração do pintor e desenhador Stuart Carvalhais num filme de 1916, em que foi, aliás, um dos intérpretes. Trata-se de *Quim e Manecas*, inspirado na sua obra de humorista, em publicações da época.

Artistas e intelectuais teriam doravante um importante papel, não só mediante uma eventual participação concreta na produção de filmes, mas também pelo seu contributo, mais geral, para a construção e difusão de uma imagem mais evoluída do

⁴² Cf. J. M. Caparrós Lera, *Historia Crítica del Cine Español (Desde 1897 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel, 1999, p. 19.

cinema como manifestação cultural e artística, sem se ignorar a complexa problemática da sua relação com a vida. Também aqui se estavam a criar as condições para o triunfo do cinema nos anos vinte, como valiosa manifestação cultural e grande espectáculo de massas.

3. Um sentido de contextualização

O espectáculo cinematográfico pôde crescer rapidamente, como temos visto, em função de uma evolução da oferta de filmes e de uma multiplicidade de factores em significativa transformação. Inseriu-se, nomeadamente, nesse contexto, o incremento verificado no sector da distribuição que, como se sabe, seria também determinante, não só pela garantia de uma presença sempre renovada de filmes, nas mais diversas localidades⁴³, mas pela influência exercida no terreno da promoção, contribuindo para a divulgação de uma imagem geral do cinema e de um imaginário associado. Da mesma forma, a oferta de um espectáculo capaz de mobilizar um vasto público, passou, sem dúvida, decisivamente, por um melhoramento das condições proporcionadas ao espectador, desde a qualidade técnica da projecção, até às características concretas do espaço explorado.

Tendo sido menos referido o domínio das condições de projecção, lembramos, ainda, como o aperfeiçoamento técnico foi completado pela realidade de uma maior disponibilidade de equipamento, em resultado do incremento da respectiva produção industrial e do aperfeiçoamento de uma estrutura de comercialização, responsável também por algum apoio técnico e pelo fornecimento de consumíveis. Sem que assim se perdesse a ligação entre as grandes empresas produtoras e os múltiplos empresários

⁴³ Nos primórdios, os filmes eram, pois, vendidos, sendo o seu preço habitualmente calculado em função da extensão da película. Os exibidores desenvolviam, então, a sua actividade com base nos filmes que adquiriam, o que especialmente se compreende no caso dos itinerantes, em que a exploração dos mesmos filmes fazia sentido perante a renovação do público. Essa exploração decorria até à sua deterioração, pelo uso, ou até à sua eliminação por outra razão de perda de interesse. Em França, a companhia Pathé promovia, designadamente, a recolha desse *stock* de filmes, já sem préstimo, a fim de proceder ao seu reaproveitamento material na produção de novas películas. (Cf. Rémi F. Lanzoni, *French Cinema : from its beginnings to the present*, p. 37). Foi, aliás, no caso da França, que, em Agosto de 1907, Charles Pathé decidiu implementar um sistema de aluguer de filmes, suplantando a actividade inicial de venda. Esta representava um sério entrave ao incremento de uma projecção regular por parte de exibidores fixos, cujo sucesso dependia necessariamente de uma permanente renovação dos filmes em cartaz. A expansão da actividade de distribuição foi, assim, imediata, em articulação com um desenvolvimento mais geral em curso. Tratava-se de adquirir os filmes aos produtores e, na posse dos necessários direitos, proceder à sua promoção comercial e ao seu aluguer temporário junto dos diferentes exibidores locais, normalmente, mediante várias cópias.

locais, estes passaram a dispor de uma maior possibilidade de investimento numa actividade autónoma de qualidade, enquanto exibidores, pelo que cedo se ultrapassou uma fase inicial caracterizada por alguma dependência de operadores disponibilizados pelas principais empresas.

Para lá da divulgação de uma tecnologia, o real aperfeiçoamento das condições de projecção era, obviamente, um importante factor na afirmação do cinema, proporcionando ao público um espectáculo de renovada qualidade. Na verdade, estava instalado um desafio que seria permanente neste sector de actividade. A possibilidade de se acompanhar o progresso tecnológico seria aqui um atributo sempre fundamental num quadro de concorrência, tanto relativamente a outras empresas do sector, como perante a oferta de outras alternativas de cultura e divertimento, também objecto de evolução.

O caminho rapidamente trilhado seria, pois, o de uma evolução da oferta, nos seus múltiplos aspectos, que permitiu a progressiva construção de uma ampla implantação social, sem que, contudo, o cinema perdesse um cunho popular bem sensível desde os seus primórdios. O baixo custo dos ingressos, a diversidade da oferta que possibilitava e a facilidade de percepção, enquanto meio, permitiram, de facto, que se aprofundasse o sentido de um espectáculo para todos, que, aliás, também por isso se revestia de um admirável cunho de modernidade, servindo uma nova realidade social, animada pelo particular dinamismo de uma cultura de massas.

Essa realidade seria, na verdade, compatível com um forte investimento no desenvolvimento das potencialidades do cinema, como manifestação artística e cultural, que abriu as portas à conquista definitiva de um público alargado, aliciando também os sectores sociais de elite e os intelectuais. Tratava-se, pois, de criar uma nova realidade de cultura e divertimento, sendo significativa a evolução, quantitativa e qualitativa, verificada na segunda década do século.

De facto, não se deverá reter uma imagem demasiado simplista do sentido inicial do cinema como espectáculo popular, deixando para os anos vinte todo o alcance de uma viragem, no que concerne à “profunda transformação” do “perfil do espectador de cinema”⁴⁴. É verdade que se processou então uma decisiva implantação do espectáculo cinematográfico, com a “adesão massiva”, de amplos sectores sociais, num quadro já

⁴⁴ Cf. Eduardo Geada, *Os Mundos do Cinema: modelos dramáticos e narrativos no período clássico*. Lisboa, Editorial Notícias, 1998, p. 67.

consolidado de “respeitabilidade social do cinema”. Mas um estudo mais atento deve apontar, antes de mais, como temos sugerido, para a importância da década anterior, como período de mudança em que verdadeiramente se estabelecem as bases de uma nova realidade do cinema, enquanto narrativa, indústria e, naturalmente, espectáculo.

Num olhar de conjunto, podemos concluir, seguindo James Chapman, que por altura do início da Primeira Grande Guerra “a maior parte dos elementos que iriam caracterizar o cinema como instituição social já estavam estabelecidos de uma forma ou de outra”⁴⁵. Articulando as diversas vertentes consideradas, lembramos, assim, nomeadamente, a afirmação do cinema como meio de entretenimento de massas, com um público já muito vasto espalhado pelo mundo, a evolução de uma exibição centrada em locais fixos, com salas de projecção especificamente adaptadas ou criadas para o efeito, o estabelecimento de uma indústria organizada à altura de uma produção em larga escala, o desenvolvimento de um poder de atracção junto do público centrado na projecção de filmes de ficção e no fascínio das estrelas e a emergência de um discurso em torno do cinema, patente não só nas páginas dos jornais, mas já nas primeiras publicações especializadas, animadas por entusiastas.

Em pouco tempo o cinema deixara de ser uma mera curiosidade ou uma atracção algo marginal, enquanto espectáculo, para se tornar, de forma cada vez mais evidente, uma verdadeira indústria, uma forma de arte e um meio de cultura e entretenimento de inaudita implantação mundial. O estudo da história local e regional do espectáculo cinematográfico não pode ignorar essa rápida evolução, articulando múltiplos vectores. Só assim se procederá a uma correcta contextualização de realidades, reconhecendo a inter-relação próxima com um pano de fundo, animado, afinal, de um dinamismo que não se coaduna com a rigidez de algumas abordagens, frequentemente, desajustadas por uma incorrecta percepção, quer das diferenças existentes entre os vários espaços, quer das rápidas alterações produzidas no tempo. No primeiro caso, podem-se, nomeadamente, transpor modelos de forma menos adequada e, no segundo caso, verifica-se a tendência para querer ver reflectidas imagens que, na verdade, depressa foram, em larga medida, ultrapassadas, em função do ritmo com que o progresso chegava aos mais diversos pontos.

É, pois, com base num percurso de evolução anterior que o cinema vai florescer no pós-guerra, consagrando-se, ao longo da década de vinte, como forma de arte, como

⁴⁵ Cf. James Chapman, *Cinemas of the World: film and society from 1895 to the present*, p. 75.

sector de negócio e como grande espectáculo de massas. Esta realidade passaria pela ampla difusão de uma exibição cinematográfica regular que envolveu não só os principais centros, mas ainda outros meios urbanos e as mais diversas localidades de província, numa evolução com um óbvio sentido de universalidade.

V – O dinamismo dos anos vinte

Nos inícios da década

1. Sinais de dinamismo

Na entrada da nova década foi sensível um espírito de iniciativa que, nos vários domínios da actividade local, favoreceu a retoma de um quadro de desenvolvimento, abalado, entretanto, como referimos, pela conjuntura desfavorável do tempo da Grande Guerra e do imediato pós-guerra. No âmbito da intervenção cívica, e em particular no que respeita ao dinamismo cultural e recreativo, destacava-se, agora, também, o contributo de uma geração mais jovem, em parte marcada pelas vivências da guerra. Estas, se por um lado deixaram inesquecíveis marcas de sofrimento, também, por outro lado, estimularam, entre outras consequências, uma percepção das transformações do mundo moderno e, afinal, um reavivar da crença nas potencialidades do progresso. Uma vez reencontrada a tranquilidade e a confiança, fez-se, pois, sentir uma importante congregação de esforços, envolvendo diferentes gerações e sectores sociais na vida colectiva da Pampilhosa, sob o impulso de uma crença renovada no seu futuro.

No quadro de uma participação cívica, afiguravam-se como particularmente pertinentes novas iniciativas, nomeadamente, de natureza associativa, em domínios que iam desde o incremento da actividade cultural e recreativa, à organização de serviços de socorro e assistência. Lembramos, em concreto, por ordem do respectivo ano de fundação, a Filarmónica Pampilhosense (1920), a Associação de Socorros Mútuos 7 de Agosto (1921), a Associação de Classe dos Empregados dos Caminhos-de-Ferro da Beira Alta (1922), o jornal local *A Defesa* (1923), o Pátria Football Club (1924), a Tuna Vasco da Gama (1925) e a Associação Humanitária dos Bombeiros Voluntários de Pampilhosa (1926).

Esta última iniciativa surgiu impulsionada pela ocorrência de um grande incêndio na estação de caminho-de-ferro, pelas 17 horas de domingo, dia 8 de Agosto de 1926, que causou avultados prejuízos e impressionou vivamente a população, ardendo completamente um cais coberto, dezoito vagões e as respectivas mercadorias¹.

¹ Pode avaliar-se melhor a proporção do sinistro se tivermos em conta que “o incêndio principiou por um vagão de gasolina e alastrou tão rapidamente que em menos de cinco minutos atingia outros vagões onde se encontrava palha, fogos de artifício [em tempo de festas populares], petróleo, tecidos, mercearias, etc.

Importa, também aqui destacar a forte coesão do meio local, com uma ampla conjugação de esforços, expressos mais uma vez em múltiplos donativos².

O caso do Pátria Football Club testemunha-nos uma expansão da prática desportiva que se apresentava como realidade moderna, identificada com o progresso social e com evidente significado em termos do desenvolvimento de novos hábitos de convívio e bem-estar. Concretamente, no dia 3 de Agosto de 1924, procedeu-se na Pampilhosa à inauguração do campo de futebol, com grande participação da população, numa festa abrilhantada pelas músicas da Pampilhosa e do Troviscal³. Para lá do encontro inaugural, em que os jogadores locais do Pátria Football Club defrontaram uma equipa da Figueira da Foz, ressaltava, pois, um sentido de festa profana, acentuado pela actuação da Música do Troviscal que poucos anos antes havia sido alvo de um interdito por parte do bispo de Coimbra⁴. O pontapé inicial do jogo inaugural foi, dado, significativamente, pela filha de um dos industriais locais.

Como se compreende, no caso de um pequeno meio como este, não é de estranhar a frequente repetição dos nomes que aparecem ligados às várias iniciativas, em virtude, quer da sua efectiva participação dinamizadora, quer de uma, mais geral, atitude solidária de colaboração e apoio, particularmente devida no caso dos sectores mais instruídos e com maiores responsabilidades sociais, não estando aqui ausente o culto de uma certa imagem por parte das elites locais, ligadas às actividades mais florescentes. As perspectivas no sentido dessa ampla cooperação, empenhada na causa do progresso social, não deixavam, também, de reflectir a influência de um ideário democrático e republicano, reforçada, aliás, pela filiação maçónica de alguns membros da sociedade local.

A estreita proximidade, possível neste meio, permitia, para lá das intervenções individuais, uma efectiva colaboração entre associações que dentro da sua diversa

Apesar dos grandes esforços do pessoal da estação e do público que se juntou foram infrutíferos os seus trabalhos, devido não só ao intenso calor da atmosfera, como às chamas daquele verdadeiro vulcão, pois que era difícil estar à distância de cem metros”. Cf. *O Rápido*, Ano IV, Nº 44, de 1/9/1926.

² *O Rápido*, no seu número 48, de 1 de Janeiro de 1927, especifica muitos desses donativos, mostrando a forte adesão das empresas e da população local, e regista, nomeadamente: “A subscrição aberta para a compra de material já se eleva a 5240\$00, havendo ainda muitos donativos para receber, pelo que em breve se espera o respectivo material, do mais moderno”.

³ Cf. *Bairrada Elegante*, Ano IX, Nº 175, de 15/8/1924.

⁴ O interdito lançado pelo bispo de Coimbra só foi levantado mais tarde, em 1928. Cf. *Bairrada Elegante*, Ano XIII, Nº 251, de 5/2/1928.

natureza sabiam habitualmente encontrar os desejáveis laços de cooperação, potenciando contributos, em torno de realizações concretas. Dentro de um espírito de boa vizinhança, reinava um quadro solidário animado por uma recíproca prestação regular de apoio. Não descurando os possíveis desentendimentos pontuais, predominava, pois, um sentido vivo do interesse colectivo, tanto mais que no seu diferente âmbito, todas as agremiações subalternizavam os objectivos lucrativos, alimentando-se, essencialmente, de atitudes voluntárias e de um generoso amadorismo.

A actividade económica permitia suportar este novo espírito de confiança, atraindo ainda um crescente número de residentes, com um desenvolvimento estruturado em torno dos dois vectores principais já conhecidos, a Pampilhosa como florescente pólo industrial e como importante centro ferroviário. Neste último domínio, continuava a sobressair o particular significado da Pampilhosa no âmbito da exploração da Linha da Beira Alta, que então se processava ainda por uma companhia específica.

Foi neste contexto que, desde o início dos anos vinte, se verificou um período de grande actividade do chamado Grupo Dramático de Beneficência, explorando as importantes potencialidades da sala de espectáculos local. O contributo do G.D.B. iria, na verdade, transcender o de um simples grupo de teatro amador, como ficou bem evidente pelas responsabilidades que assumiu e pela amplitude da sua intervenção, tendo em conta a sala de espectáculos e a comunidade, até meados da década.

As iniciativas concretas de dinamização do teatro da Pampilhosa, nesse período, passaram, pois, pelo importante papel de um grupo de entusiastas, em boa parte jovens funcionários do caminho-de-ferro, que entenderam dar nova vida ao já anterior Grupo Dramático de Beneficência. Para lá de se empenharem na realização de espectáculos preparados e interpretados pelo próprio grupo, assumiram de facto a gestão desta sala de espectáculos, pondo fim a um período de inoperacionalidade, em que não tinha havido sequer direcções eleitas por parte do G.I.R., como se sabe, a agremiação proprietária do edifício⁵.

Nestas condições, coube mesmo ao G.D.B. promover melhoramentos no teatro, procurando manter uma imagem de qualidade. Assim mostra, por exemplo, a aquisição,

⁵ Esta situação arrastou-se ainda durante um largo período, só passando a existir uma direcção do G.I.R., regularmente eleita, em 1933. Houve accionistas que, entretanto, manifestaram o seu descontentamento, como se podia ler, por exemplo, em 1924, no jornal *A Defesa*: “nós, na qualidade de accionistas e que há seguramente sete anos não somos convidados para assistir a nenhuma assembleia geral para serem nomeados os corpos gerentes, como consta dos estatutos, não acreditamos, porque, em face do exposto, não existe direcção” (*A Defesa*, Ano I, Nº 17, de 6/4/1924).

a 7/10/1920, de 9 metros de veludo vermelho para forrar o estofado dos camarotes, pagos a 3\$50 o metro. Investiu-se também, naturalmente, no aperfeiçoamento das condições cénicas, como no caso das cordas novas para o cenário, adquiridas por 4\$20, a 23/2/1921. A lista de outras intervenções incluiria, designadamente, fechos e dobradiças para as duas portas laterais da “geral” e o arranjo da janela da bilheteira.

A estas despesas havia a acrescentar os encargos ligados à manutenção corrente, incluindo a limpeza do teatro, e, naturalmente, os gastos específicos com a preparação dos espectáculos. A tudo isso supria com entusiasmo o G.D.B., apoiado no rendimento que ia obtendo, em especial, quando da pontual realização de espectáculos. Fazendo justiça ao seu nome, os lucros disponíveis deram origem a donativos, apoiando causas sociais, de acordo com as necessidades do meio local.

As realizações com declarado intuito filantrópico, no que respeita ao destino do previsível lucro, constituíam, como se sabe, uma prática enraizada e podiam ser de diversa natureza, designadamente, espectáculos de teatro, saraus com variedades, bailes e festas. De entre estes eventos destacava-se a importância do teatro amador que permitia, no contexto local, uma sã ocupação dos tempos livres, o aprofundamento de interesses culturais e a já referida prática de actos de filantropia, a favor de indivíduos comissões ou agremiações.

A título de exemplo, podemos lembrar a entrega, a 2 de Abril de 1923, da importância de 60\$00 à viúva do ex-contínuo Alexandrino Saraiva ou, no mês seguinte, a entrega de 300\$00 à Direcção da Filarmónica Pampilhosense, como resultado do espectáculo de dia 20, em seu benefício. Mais orientada para a assistência social, a Associação de Socorros Mútuos 7 de Agosto, fundada em 1921, também, por exemplo, a 5 de Novembro de 1922, beneficiou do produto de uma actuação do G.D.B..

Estavam aqui em causa princípios éticos de altruísmo e de solidariedade que igualmente por outros canais eram então vigorosamente enaltecidos. Em Novembro de 1925, o jornal *A Defesa* reconhecia como: “da grande sementeira que se tem feito das ideias fraternas, alguns frutos se têm colhido”⁶. Este periódico de alcance regional, fundado na Pampilhosa em 1923, constituía, ele próprio, um exemplo dessa realidade, tendo sido significativamente dirigido por um pequeno grupo de professores primários, onde se destacava o pampilhosense Guilherme Ferreira da Silva, vigoroso animador cultural e seguidor convicto do ideário republicano.

⁶ *A Defesa*, Ano II, Nº 33, de 17/11/1925.

As preocupações humanitárias, bem patentes em muitas acções da época, ficam, por exemplo, claramente ilustradas quando recordamos a própria preocupação que despertou a situação de crise vivida num país ainda há pouco inimigo. Só um sentido universal da fraternidade humana podia, na verdade, explicar que, concretamente, em 1924, se apelasse à ajuda da comunidade local para com as crianças alemãs do pós-guerra:

“Continuando na cruzada a que nos impusemos, de novo hoje apelamos para todos os corações generosos e sensíveis, pedindo-lhes auxílio para as crianças alemãs que morrem de fome e de inanição. Auxiliá-las é praticar o mais belo e sublime gesto, é praticar a solidariedade humana, é desfazer a atmosfera de ódio, ambição e destruição que ficou depois da guerra”⁷.

Esta sensibilidade social combinava-se, como sabemos, com o sentido vivo de um dever de cooperação cívica de que o associativismo e as comissões pontuais, com fins específicos, prestavam testemunho regular. Fora em resultado de uma empenhada conjunção de esforços, em prol do progresso local, que nascera o teatro da Pampilhosa, tal como aconteceu com a criação ou beneficiação das escolas locais ou, ainda, em 1926, com a construção de um coreto para actuações de música no Largo do Freixo⁸.

A Escola Tomás da Cruz, na zona baixa de expansão da Pampilhosa, foi concluída em 1923, depois de anos de paragem relativamente ao impulso inicial, em virtude, sem dúvida, do contexto menos favorável que, entretanto, se viveu. Logo então, um conjunto de figuras proeminentes juntamente com o professor Firmino Brito da Costa, recém-colocado na nova escola, constituíram uma comissão, com uma quotização mensal, para proteger as crianças pobres, o “Grupo dos Amigos da Escola do Entroncamento”⁹.

No caso do coreto, a lista dos donativos, se por um lado salienta, num quadro de hierarquização, o contributo pecuniário mais vultuoso das figuras mais destacadas da sociedade local, também por outro lado, evidencia nesse quadro a grande amplitude

⁷ *A Defesa*, Ano I, Nº 21, de 4/5/1924. A solicitação concreta ia no sentido de os professores abrirem nas escolas “subscrições para as crianças alemãs”, correspondendo a um apelo dos seus colegas de Dresden impressionados pelas agruras por que muitas crianças alemãs estavam a passar.

⁸ As escolas da Pampilhosa, concretamente, a primeira na parte alta, que foi, entretanto, ampliada, e a mais recente, inaugurada na zona baixa, devem-se à iniciativa da Junta de Freguesia e à intervenção de beneméritos. Esta situação não era rara na época, em virtude das escassas possibilidades directas do poder público central e apesar das boas intenções associadas à valorização da educação pública. Compreende-se, assim, a crítica num jornal dirigido por professores: “Das seis freguesias do concelho (Mealhada não é freguesia) apenas Luso e o lugar e vila da Mealhada podem quando muito dever as suas escolas à política e portanto aos políticos do concelho”. Cf. *A Defesa*, Ano II, Nº 28, de 2/8/1925.

⁹ Cf. *Bairrada Elegante*, Ano VIII, Nº 159, de 15/12/1923.

social de uma disponibilidade de participação. Para lá das contribuições em dinheiro, encontramos ainda, por exemplo, cinco carros de pedra, um dia de serviço com os bois, a areia precisa, um metro cúbico de cal e um dia de serviço, nos casos em que, com certeza, a única disponibilidade era a do próprio trabalho pessoal. O jornal *A Defesa* podia bem concluir que por aqui se via “o entusiasmo que a construção do coreto provocou entre o povo da Pampilhosa” que uma vez mais afirmava “o desejo ardente” de que a sua terra progredisse¹⁰.

O teatro da Pampilhosa continuava a ser um palco privilegiado por onde passavam os mais diversos testemunhos do dinamismo local. Dava-se, assim, continuidade a uma ocupação multifacetada que, como vimos, se definira desde os seus primeiros tempos, numa realidade semelhante à de muitas outras salas de província¹¹.

Em estreita articulação com a comunidade, este teatro era não só uma casa de espectáculos, mas, mais em geral, um espaço de reunião e comunicação, numa vivência colectiva. As sessões solenes ou os espectáculos de palco podiam, nesse contexto, apresentar-se como acontecimentos isolados ou integrando um conjunto mais vasto de manifestações, mas, de qualquer forma, revestiam-se sempre de um certo carácter excepcional, enquanto pontuação festiva de uma existência rotineira.

Recordamos, a título ilustrativo, as celebrações por ocasião do primeiro aniversário da Associação de Classe dos Empregados dos Caminhos-de-Ferro da Beira Alta, a 28 de Outubro de 1923. Foi organizado, como era então habitual, nestas circunstâncias, um cortejo, com os membros da referida associação, representantes de outras agremiações locais, alunos da escola primária e população em geral, tendo-se dirigido todos ao teatro onde, pelas 16 horas, teve início uma sessão solene.

Com o teatro repleto, discursou o presidente da associação em festa, foi descerrado um novo estandarte, foi ovacionado o autor do hino da associação, descerraram-se retratos dos sócios fundadores e sucederam-se vários outros discursos pondo em relevo a obra erguida. A sessão foi encerrada às 18 horas, “nela sempre dominando o entusiasmo, com vivas à associação e à classe”. À noite, houve um

¹⁰ *A Defesa*, Ano III, 3ª Série - Nº 14, de 20/6/1926.

¹¹ Aliás, o mesmo aconteceu fora do país, ainda no caso de cidades de província, como mostra, o exemplo espanhol de León, relativamente à sua sala mais emblemática, o Teatro Principal, que, tendo origem no século anterior, funcionou até 1961: “ Desde a sua inauguração até aos seus dias finais não existiu acontecimento político, artístico, intelectual ou social que não tivesse como cenário o velho e glorioso Teatro Principal”. Cf. Juan Manuel Álvarez Benito, *El Cine Leonés: un estudio*. Salamanca, Instituto Leonés, 2005, p. 37.

espectáculo do G.D.B., também inserido nas comemorações, mantendo-se o clima festivo:

“O teatro estava a transbordar, não havia um único lugar disponível. As comédias O Padre João do Espírito Santo e Casa de Doidos e o monólogo Meu Fole, agradaram, porque proporcionaram uma noite de franca gargalhada. Tudo correu na melhor ordem. O público aplaudiu por várias vezes, com chamadas sucessivas dos actores, que aos seus papéis deram bastante relevo e que foram os senhores João Cardoso Lemos, David da Fonseca Matos, Joaquim Pires e a menina Branca da Silva”¹².

Aqui vemos no palco alguns dos amadores que mais activamente dinamizavam o G.D.B. e que, fascinados pelas novas realidades que se rasgavam na área do espectáculo, surgiram, em breve, ligados ao arranque da exibição cinematográfica regular na Pampilhosa. Mais em geral, a sua iniciativa prendia-se com o sentido moderno de um outro ritmo de vida, num mundo em que se desenvolviam interesses e abriam oportunidades e em que o vivo sentido do progresso transcendia a óbvia evolução das condições materiais, envolvendo a crença numa transformação mais vasta das condições de vida do homem em sociedade.

Os casos concretos interessam aqui, evidentemente, não tanto como limitado espelho de personalidades particulares, mas, principalmente, enquanto realidade humana, comportando reflexos significativos de um clima geral. O referido amator, David da Fonseca Matos, ilustra bem um contexto em que a confiança no progresso estimulava uma atitude particularmente interventiva no meio social, a qual numa pequena localidade como a Pampilhosa se expressava, frequentemente, num desdobrar de esforços por parte das mesmas pessoas, em diversas áreas de participação.

Este jovem ferroviário era, por exemplo, em 1923, membro da direcção tanto do G.D.B. como da Associação de Classe dos Empregados dos Caminhos-de-Ferro da Beira Alta e, em 1924, tornou-se o primeiro presidente da direcção do Pátria Football Club, fundado na Pampilhosa, a 26 de Maio. O jornal *A Defesa* tece a propósito desta criação algumas considerações significativas:

“Ao registarmos nas colunas do nosso jornal a notícia da organização de um grupo futebolista, fazemo-lo com imenso agrado, porque vemos nestas manifestações da actividade colectiva, em que a mocidade manifesta o grande desejo de educar-se e instruir-se, uma indicação segura da evolução. As condições de vida modificam-se, as casas de vício são condenadas e o horizonte esclarece-se e, portanto, o indivíduo sente necessidade de se preparar para acompanhar o evoluir das ideias e dos costumes”¹³.

¹² *O Rápido*, Ano I, Nº 11, de 1/12/1923.

¹³ *A Defesa*, Ano I, Nº 26, de 8/6/1924.

2. O predomínio do teatro...

A arte dramática constituía para os membros do G.D.B. não apenas uma simples recreação de amadores, mas uma séria actividade cultural que pudesse a vários níveis – cultural, recreativo e filantrópico – revestir-se de um importante significado perante a comunidade local. Da parte desta esperava-se uma adequada colaboração, acima de tudo afluindo ao teatro quando de eventos que eram tão meticulosamente preparados e que, afinal, tinham por suprema motivação o interesse comum.

Logo a 9 de Agosto de 1920, foi possível verificar a viabilidade de uma correcta combinação de ambos os factores, confirmando as condições favoráveis a uma progressão de actividade, no contexto do início da nova década. A receita obtida neste espectáculo, dado pelos amadores do G.D.B., era destinada ao pagamento de reparações urgentes no teatro e a verdade é que, acreditando na validade de uma proposta de espectáculo, quanto à composição do programa, à qualidade da realização e ao destino da receita, o público afluíu e o resultado apurado foi positivo, suplantando a despesa feita. Em termos concretos, os camarotes renderam 25\$20, as cadeiras 40\$00 e a geral 37\$25, perfazendo uma receita total de 102\$45. Como a despesa importou em 42\$64, foi possível apurar um benefício de 59\$81, claramente, compensador.

O nível de empenho colocado pelos amadores da Pampilhosa neste tipo de realizações fica patente quando vemos, entre a despesa feita, o pagamento de 6\$60 pela impressão de 400 programas, numa tipografia de Coimbra, e o pagamento de 9\$00 a um caracterizador também de Coimbra, que obrigou ainda a uma despesa de \$80, referente a uma cama para pernoitar na Pampilhosa. Note-se ainda, a propósito, o tipo de articulações que o desenvolvimento de espectáculos de amadores por terras de província podia comportar tanto relativamente aos centros urbanos mais próximos, num âmbito regional, como no que diz respeito à referência maior que continuava a ser a capital.

Outro exemplo bem documentado pode ajudar-nos, ainda, a visualizar o quadro da actividade própria do G.D.B., neste início dos anos vinte. Referimo-nos à récita do dia 8 de Agosto de 1921, em que, como habitualmente então fez, o grupo procurou ir ao encontro dos interesses de um público mais vasto, explorando a comédia ligeira, concretamente, com uma comédia em 3 actos e uma farsa em 1 acto. Também aqui a despesa com a realização do espectáculo, no valor de 110\$00, foi decididamente compensada por uma forte afluência de público e uma receita total bruta de 164\$00. De

entre os encargos, parece-nos interessante salientar as despesas com a divulgação e montagem da récita (300 programas impressos, por 8\$00, e 340 bilhetes de entrada por 3\$00), com a iluminação do teatro (15 quilos de carbureto, por 18\$00, 4 maços de velas, por 4\$00 e o pagamento de 2\$00 ao operador do gasómetro), e com a vinda de pessoas de fora, convidadas a participar na realização do espectáculo (caracterizador, 10\$00, vinho para os músicos da Filarmónica de Vila Nova de Anços, 4\$00, actriz do Porto contratada, 31\$50, acrescidos de 21\$00 pagos pelo seu alojamento e as suas refeições, na hospedaria–casa de pasto de Joaquim Rodrigues).

Na verdade, os membros do G.D.B. preparavam os seus espectáculos com a maior seriedade, adquirindo o texto de novas peças e alugando adereços, em casas especializadas, principalmente de Lisboa. Havia, efectivamente, editoras e livreiros que orientavam a sua actividade de forma a assegurarem uma ampla oferta de peças de teatro para leitura ou representação que deviam satisfazer o interesse de um vasto mercado urbano e de província. Os seus catálogos e a possibilidade de envio à distância facilitavam esta escala de negócio, em larga medida sustentada pela difusão do teatro amador. Mas não se esqueciam também publicações relativas à música, ao canto ou a outro tipo de actuações, frequentes em tantas récitas da época.

Em Lisboa, na Travessa de S. Domingos, números 9 a 13, podia, por exemplo, visitar-se a Livraria Económica, que proporcionava de acordo com o seu catálogo, “teatro escolhido próprio para amadores e de agrado certo”. Apresentava, ainda, a vantagem de ser “a única livraria que publica[va] peças com papéis impressos”, o que facilitava naturalmente o estudo do texto pelos vários artistas.

Além das mais habituais peças de teatro, disponibilizavam-se, num quadro de variedades, “monólogos, cançonetas, cenas cómicas, poesias cómicas e dramáticas”, bem como “músicas para piano ou orquestra”. A lista das peças de teatro disponíveis era extensa, compreendendo numerosas comédias curtas, em 1 acto, e também em 2 e 3 actos, sendo poucas as de maior extensão. O mesmo acontecia com os dramas, numa oferta menos volumosa. Constavam, ainda, do catálogo desta livraria, entre actos dramáticos, comédias com música, operetas, duetos e tercetos. Algumas peças eram especialmente recomendadas, invocando-se o êxito obtido nas salas de Lisboa, seguido por um marcado sucesso nos teatros de província.

O G.D.B. da Pampilhosa adquiriu diversas publicações a esta empresa de Lisboa, tida como “a mais antiga livraria do país na especialidade teatral”, tal como, por exemplo, também, aconteceu com outra firma igualmente localizada na Travessa de S.

Domingos, neste caso nos números 30 a 34, a Livraria Popular de Francisco Franco, fundada em 1890. Tratava-se de uma casa editora que, num âmbito mais vasto de actividade, investia igualmente no teatro, publicando, designadamente, comédias, dramas e monólogos. O G.D.B. constituiu, assim, uma pequena biblioteca teatral com um fundo de dramas, comédias dramáticas, comédias, entre actos cómicos, cançonetas, poesias e monólogos.

As comédias formavam o conjunto mais numeroso e dentro destas avultavam as mais curtas, apenas em um acto. A facilidade de representação com um pequeno número de actores, o fácil agrado do público e a possibilidade de combinação com outras actuações, num espectáculo mais variado e ligeiro, devem explicar esta realidade expressa efectivamente na actividade de palco da E.C.P.. No âmbito da récita cabiam de facto actuações variadas que despertavam também o interesse do público, como vemos no caso das cançonetas, poesias e monólogos. O recurso à música era importante nesse contexto, e para lá dos possíveis números musicais que integrassem o espectáculo, como no caso referido das cançonetas, surgia frequentemente como complemento que o abrilhantava, no seu início e no intervalo das actuações, com a colaboração de bandas de música da região.

Os espectáculos de palco dos amadores do G.D.B., com a sua realização muito ocasional, envolvendo participantes reputados, da localidade ou da região, e associados a causas de comum interesse, eram, pois, habitualmente, importantes momentos de convívio, recreação e festa. A marcação dos espectáculos reflectia bastante esta perspectiva, verificando-se uma cuidadosa escolha em termos de oportunidade, não só tendo em conta os ritmos do calendário da vida local, em geral, mas, mais concretamente, a associação a celebrações e datas festivas, no contexto do pulsar da mesma comunidade. Aliás, a escassa dimensão do público local, explica essa realidade, evitando-se qualquer forma de concorrência e fazendo-se apelo à máxima participação em momentos de marcada excepcionalidade.

O teatro era apreciado, como sabemos, não só em função de um valor recreativo, mas como importante manifestação cultural e artística, continuando a insistir-se, nomeadamente, no seu contributo “para o aperfeiçoamento da instrução e educação do povo”¹⁴. Esta perspectiva surgia, ainda muito, com um sentido de contraposição, ligada a uma visão crítica da realidade cultural de largos sectores, menos favorecidos, da

¹⁴ Cf. *A Defesa*, Ano III, 3ª Série - Nº 1, de 7/3/1926.

população. Apesar da apologia que vinha sendo feita da escola e da evolução concreta quanto ao acesso à escolaridade, os progressos eram lentos e só a prazo poderia haver mudanças mais evidentes, a par de transformações contextuais mais globais, às quais o próprio cinema, como instrumento privilegiado de uma nova cultura de massas, não seria alheio.

Lembramos, mais uma vez, uma opinião expressa no semanário *A Defesa*, dirigido pelos professores primários da Pampilhosa, Guilherme Ferreira da Silva e Firmino Brito da Costa, respectivamente, o seu director e o redactor principal. Seguindo este periódico um propósito noticioso e educativo, a crítica, relativa ao meio local, apresentava-se, naturalmente, com a garantia de apenas pretender contribuir para o engrandecimento da Pampilhosa e para o seu desenvolvimento sob “todos os pontos de vista”¹⁵. Condenava-se, assim, por exemplo, o abuso na utilização de “palavrões obscenos”, que se verificava a todo o momento na via pública, para se concluir, significativamente: “desejo ardentemente que a minha terra se aperfeiçoe, morigerando os seus costumes e dê provas de que não é um povo selvático. É necessário demonstrar que somos educados e não é proferindo obscenidades e palavrões que por aí se dizem a esmo que faremos essa demonstração”.

Não podemos esquecer o lado habitualmente menos visível da História relativo aos marginalizados e aos comportamentos que eram socialmente condenados. Num meio com as características da Pampilhosa onde confluíam pessoas de origem diversa e onde muitos trabalhadores de pouca instrução viviam ainda em condições precárias, continuavam a perdurar formas e espaços de sociabilidade que eram vistos como perigosos focos de incivilidade. A estes era preciso contrapor uma acção pedagógica e vivências capazes de fomentar uma eficaz promoção cultural e moral.

Já referimos o caso particularmente simbólico da denúncia dos vícios que se associavam à frequência das diversas tabernas existentes. Mas havia outras questões sociais merecedoras de atenção, pela sua má influência no meio local, infelizmente envolvendo vivências, que, reflectindo situações de miséria, continuariam ainda a fazer-se sentir em anos futuros¹⁶.

¹⁵ Cf. *A Defesa*, Ano I, Nº 22, de 11/5/1924.

¹⁶ Citamos, a propósito, um texto publicado, também, no jornal *A Defesa*: “chamamos a atenção para as cenas de desmoralização que, noites seguidas, se vêem junto à estação do caminho-de-ferro desta localidade a que urge pôr cobro para brio de todos nós. É preciso moralizar os costumes e para isso torna-se urgente acabar com as cenas vergonhosas e pouco edificantes a que a mocidade se associa, corrompendo-se” (*A Defesa*, Ano II, Nº 8, de 1/2/1925).

A crença no dinamismo desta sala de espectáculos, enquanto espaço de diversão e cultura aberto à comunidade, era, pois, indissociável, de uma ideia de progresso material e moral. O cunho popular não seria alheio a muitos dos comportamentos dentro do teatro, mas, na realidade, isso não prejudicou um clima geral de marcada respeitabilidade, prevalecendo a boa ordem, sem haver notícia de factos desagradáveis que pudessem afectar uma imagem positiva, essencial a um adequado funcionamento. Em especial no caso dos espectáculos de teatro, estava, pois, em causa uma experiência globalmente enriquecedora, que passava pelo próprio sentido social do ir e saber estar na sala de espectáculos, num quadro de equilibrada convivência.

Alguns relatos proporcionam-nos interessantes apontamentos sobre a frequência do teatro, neste período. Assim, relativamente ao espectáculo de 22 de Dezembro de 1923, escreveu-se, designadamente, em tom crítico, na imprensa local:

“Uma vez ali [no átrio do teatro], aparecem alguns amigos, conversa-se, cumprimento para aqui, tiradela de chapéu para acolá e o tempo vai passando num grande enfado, pois toda a gente está habituada a que o pano de boca suba duas horas depois da anunciada. Isso, de resto, não faz muito mal, porque é preciso dar tempo a que se forme uma zaragata qualquer, pela razão de que alguns cavalheiros querem tomar lugares diferentes dos indicados nos respectivos bilhetes, etc. [...] Começa, finalmente, o teatro. Ao princípio, uma pequena peça em verso, muito comovente, muito bem dita, que agradou. Em seguida, a comédia em três actos – *Um duelo de amor* – interessante, leve, sem tiradas pornográficas e que agradou também. Carlos de Oliveira e Júnia d’Oliveira, as duas principais figuras do elenco, portaram-se admiravelmente”¹⁷.

O público afluía efectivamente e enchia a sala, nomeadamente, nas grandes ocasiões de festa e em espectáculos com fins de beneficência, a cargo de amadores locais¹⁸. A questão do número de espectadores já era mais delicada quando se tratava da actuação de artistas de fora, podendo ou não registar-se grandes sucessos de bilheteira. Ainda ponderando o caso do espectáculo de 22 de Dezembro de 1923, verificamos pela mesma fonte como, apesar dos bons actores, já conhecidos do público da Pampilhosa, a plateia estava “quase vazia”, apontando-se, como causa desta situação, a falta de conveniente divulgação, “a ponto de muitos saberem do teatro depois dele realizado”.

¹⁷ *A Defesa*, Ano I, Nº 6, de 6/1/1924.

¹⁸ Podemos dar outros exemplos, como o espectáculo de 22 de Agosto de 1925, por altura do 4º aniversário da Associação de Socorros Mútuos 7 de Agosto, em que “o teatro estava completamente cheio” (*A Defesa*, Ano II, Nº 32, de 30/8/1925). A 3 de Janeiro de 1926, “a casa encheu-se, sendo todos os intérpretes muito aplaudidos”, num espectáculo em benefício da Filarmónica Pampilhosense (*A Defesa*, Ano III - Nº 5, de 17/1/1926). As récitas infantis, organizadas pelos professores da Pampilhosa, despertavam também uma forte adesão, como no caso da comemoração, “com o brilho que se esperava”, do 1º aniversário da Escola Tomás da Cruz, a 16 de Março de 1924, em que “a casa do teatro estava repleta, tendo-se esgotado todos os bilhetes” (*O Rápido*, Ano II, Nº 15, de 1/4/1924).

Mas a situação não era ímpar. No espectáculo de 25 de Maio desse ano, a companhia do mesmo actor Carlos de Oliveira havia obtido apenas a receita líquida de 140\$00, manifestando-se então a compreensão e solidariedade da direcção do G.D.B., empenhada não tanto na obtenção de lucros, mas na correcta dinamização cultural e recreativa desta sala de espectáculos. Numa nota, logo no dia seguinte, assinada pelo 1º Secretário, Joaquim Pires, determinava-se, concretamente: “Sendo esta importância insuficiente para custear as despesas de estadia da referida companhia em Pampilhosa, ficou resolvido pela Direcção do Grupo, não se lhe fazer desconto algum de percentagem para o teatro a que se refere o artigo 16º do nosso regulamento”.

Na realidade, para lá do diferente interesse que, à partida, os vários artistas e propostas de espectáculo poderiam suscitar¹⁹, era preciso tomar o devido cuidado na preparação destas actuações, atendendo à exiguidade do meio e às escassas possibilidades de grande parte da população. Havia, em particular, que considerar a oportunidade da data, a garantia de estarem reunidos todos os recursos necessários e a promoção eficaz e atempada no contexto local.

Nestes espectáculos ocasionais, actuavam, pois, artistas profissionais em *tournée*, devendo notar-se que, nesta fase, não identificámos a presença na Pampilhosa de grupos de teatro amadores da região, pelo que, a ter existido, deverá ter sido rara e de reduzido significado. Já o mesmo não acontecia com a circulação de bandas de música que, sendo frequente no âmbito das festas públicas de grande participação popular, também se verificava no que dizia respeito à colaboração pontual em espectáculos de palco, emprestando um contributo significativo, quanto a uma apreciada dimensão musical, naturalmente complementar das outras actuações, num quadro de entusiasmo festivo. O desenvolvimento de um gosto mais alargado pela realização de bailes, a par da introdução de novas referências, na música e na dança, nos anos vinte, iria também emprestar um novo significado à actividade a nível regional de grupos musicais, que

¹⁹ Nos espectáculos de 6 e 7 de Junho de 1925, vemos, por exemplo, como o público hesitou na afluência ao primeiro espectáculo, para depois a notícia da qualidade da actuação do artista em palco, “o exímio actor, transformista e cançonetista” Silva Lisboa, levar ao despertar de um forte interesse, “tendo-se esgotado quase todos os lugares” no espectáculo do dia seguinte. A pequena dimensão do meio talvez facilitasse este tipo de reacções colectivas, ficando, pois, a recordação de “duas noites de franca alegria – não isentas de certa surpresa para o público de Pampilhosa”. Na imprensa local, concluíam-se, na verdade, significativamente: “Desde há muito que não vinha ao nosso palco um artista daquela categoria e por isso quem assistiu a estas duas récitas ficou excelentemente impressionado” (*A Defesa*, Ano II, Nº 22, de 14/6/1925). Entendemos que nestas palavras se reflectia já uma consciência do declínio da expressão local dos espectáculos dados por artistas profissionais em *tournée*, sensível, em termos de quantidade e de qualidade, depois da fase particularmente rica dos primeiros anos da década.

quanto aos seus executantes, eram, frequentemente, tributários das filarmónicas e das suas escolas de música.

Verificava-se, sem dúvida, alguma actividade teatral, em várias localidades do concelho, com destaque para os casos de Luso e Mealhada²⁰, mas à parte possíveis excepções, parece prevalecer um certo bairrismo, no desenvolver de uma actividade para o seu próprio meio, que era estimada, precisamente, por ser feita pelos seus. Esse fundamento prevalecia sobre o real valor artístico das actuações, em récitas, com pequenas comédias e actuações diversas, numa gama de variedades, em que se mostravam talentos locais e, por vezes, se fazia alguma crítica social.

Podia acrescentar-se, na verdade, pontualmente, o interesse de textos produzidos por autores locais, matéria em que na Pampilhosa se destacou o professor Guilherme Ferreira da Silva, nas suas récitas infantis²¹. A liberdade de associação e de expressão globalmente vigentes facilitava, afinal, uma espontaneidade local neste tipo de realizações, frequentemente ligadas ao dinamismo de grupos e comissões de vida efémera.

A passagem de artistas profissionais pelo palco da Pampilhosa merece-nos, ainda, um pouco mais de atenção. Reflectia, sem dúvida, em início da década, uma realidade mais geral em que circulavam regularmente em *tournée* pelo país, tanto companhias de renome, que procuravam, assim, explorar melhor os seus sucessos nos principais palcos do país, como pequenos grupos de artistas mais modestos, principalmente ligados aos espectáculos de comédia ligeira e variedades. Com evidente sentido de responsabilidade e uma desinteressada dedicação ao serviço da comunidade, o G.D.B. tinha, pois, como sabemos, a responsabilidade de gerir também esta sala no

²⁰ Podemos destacar um exemplo coevo, do Teatro da Mealhada, que permite reconhecer vivências muito semelhantes: “Realizou-se no passado domingo a anunciada récita em benefício do Sport Club Mealhadense. O teatro encheu-se por completo, ficando ainda muito povo sem bilhetes” (*A Defesa*, Ano I, Nº 9, de 3/2/1924).

²¹ No domingo, 6 de Junho de 1926, foi levada ao palco do T.G.I.R. uma récita infantil dos alunos da escola n.º 1 da Pampilhosa, com a participação da filarmónica local. O produto do espectáculo foi entregue à Junta de Freguesia para apoiar a realização de obras na mesma escola. O evento foi um grande sucesso e a récita seria mesmo repetida no dia 27 seguinte, mas o que importa aqui salientar é a presença na composição do programa de uma peça escrita pelo próprio professor Guilherme Ferreira da Silva, com um sentido de inserção no meio. Significativamente, intitulava-se de *Na Telhatijolândia* e apresentava-se como “ensaios para uma revista”. Como se notou na imprensa local, “durante o desempenho desta, a plateia riu por vezes com entusiasmo, sublinhando com fartos aplausos alguns números”, com destaque para “o coro dos jornais, a peixeira, o rancho do Minho e as fontes”. Mas também as músicas da revista foram feitas na sua maioria por Manuel Maria Pleno, director artístico da Filarmónica Pampilhosense que, abrilhantando o espectáculo, recebeu igualmente os aplausos do público. Cf. *A Defesa*, Ano III, 3ª Série - Nº 13, de 13/6/1926.

que dizia respeito à sua cedência para a realização de outros eventos e espectáculos, mediante um ajuste prévio de condições.

A proeminência, ainda, por esse tempo, do caminho-de-ferro, no contexto do desenvolvimento dos transportes a nível nacional, continuava a favorecer a Pampilhosa, onde os entusiastas do G.D.B. respondiam diligentemente aos diversos pedidos de esclarecimento e às várias propostas de utilização do teatro. Normalmente, estes contactos processavam-se por carta e com a devida antecedência, quando as *tournées* estavam ainda em preparação, mas também acontecia, em particular com artistas já conhecedores deste teatro, que as circunstâncias se proporcionassem encontrando-se os grupos já em digressão pelo país. O facto podia, aliás, gerar alguma precipitação na marcação dos espectáculos, com prejuízo para a sua divulgação e, naturalmente, para a afluência de público.

É ilustrativa uma carta do actor Carlos de Oliveira, enviada de Moura, a 1 de Agosto de 1923: “Como tenho que passar aí no Sábado 11 de Agosto com demora de algumas horas peço o teatro para um único espectáculo, cujo original do programa mando junto para mandarem fazer e prepararem o reclame. Se houver algum inconveniente digam logo que esta receberem por telegrama para a posta restante de Lisboa porque estou lá no dia 4”. O telegrama foi também o meio utilizado pela companhia dirigida por Silvestre Alegrim, a 18 de Fevereiro de 1922: “Companhia Alegrim está Viseu necessita espectáculos aí dias 22 e 23, peço resposta urgente esta via”. Assim aconteceu, para logo chegar novo telegrama, enviado de Tondela, a 21: “Queira marcar dias 24, 25 faça reclame / Alegrim”.

Assim se processou, nesta fase, relativa aos primeiros anos da década de vinte, a frequente actuação de bons grupos dramáticos, que trouxeram até ao palco da Pampilhosa nomes de relevo da cena portuguesa. Além dos reputados Maria Matos e Silvestre Alegrim, lembramos, em especial, as várias visitas de Carlos de Oliveira, no âmbito de um relacionamento particularmente cordial com a direcção do G.D.B., mas outros nomes podiam ser citados, como se pode ver pelo quadro em anexo, relativo aos espectáculos de palco que foi possível identificar neste período.

Note-se, ainda, que foi através destas companhias que, nalguns casos, puderam ser apresentadas, neste palco, peças de maior vulto e actualidade, em termos de transposição de espectáculos com recente sucesso nos grandes centros. Enfatizamos, também, o interesse que tinha esta comunicação num tempo em que as condições de

deslocação e de circulação da informação ainda eram algo limitadas, se pensarmos no conjunto da população.

Estando criadas particulares expectativas quanto a um contexto em mudança, num mundo que se tornava rapidamente mais evoluído, compreende-se que nos pequenos meios de província se prestasse particular atenção a tudo o que chegasse com um cunho de actualidade, tendo como referência os grandes centros. Este facto não conduzia, obviamente, apenas a uma atitude de aceitação ou de imediato mimetismo.

A propósito de diferentes matérias, havia, para lá daquele interesse, larga oportunidade para a manifestação de opiniões desencontradas, entre as quais podia, evidentemente, soar o protesto, ou pelo menos a argumentação, de sectores mais críticos, com natural relevo para as posições de sentido conservador, perante um clima incerto de mudança. Acrescente-se, porém, que, tanto quanto nos podemos aperceber, não é este tipo de posições que então particularmente transparece no caso da Pampilhosa, tratando-se, como se sabe, de um meio com contornos de constituição recente, onde se fazia sentir, com notória vitalidade, uma fundada esperança no progresso.

Num olhar rápido pelos programas de teatro que foi possível consultar, pode notar-se a insistência com que, nas peças representadas na Pampilhosa, se situa a acção na actualidade e em Lisboa, satisfazendo-se, assim, o interesse por realidades urbanas potencialmente mais civilizadas ou evoluídas e, mais em geral, pelo conhecimento de traços de um mundo mais distante, num quadro de crescente aproximação.

Na verdade, de todos os casos conhecidos, foi possível identificar, nos programas dos espectáculos dados por companhias em *tournée*, as seguintes referências quanto ao espaço e ao tempo: 6/9/1921, “actualidade”; 25/2/1922, “a acção passa-se nas proximidades de Lisboa – actualidade”; 26/2/1922, “Lisboa – actualidade”; 31/12/1922, “Lisboa – actualidade”; 20/5/1923, “Lisboa – actualidade”; 25/5/1923, “Paris – actualidade”; 28/10/1923, “Lisboa – actualidade”; 22/12/1923, “Milão, caminho de Nápoles e Nápoles”; 23/12/1923, “Lisboa – actualidade”; 22/6/1924, “Colares e Lisboa – actualidade”; 27/7/1924, “Lisboa – actualidade”.

Esta realidade reflectia um contexto geral e não tinha a ver, obviamente, com a especificidade da Pampilhosa, tanto mais que, como dissemos, se tratava aqui do repertório trazido por companhias em digressão. Estas preparavam, naturalmente, os seus espectáculos pensando, em geral, no interesse amplo de um público de província.

A valorização da imagem dos grandes centros, no âmbito da difusão de múltiplas manifestações de actualidade e progresso, seria aqui depois válida, também, na área do cinema. Era lá que, em princípio, estreavam os filmes e o facto de estes obterem grande sucesso nas principais salas de Lisboa e Porto seria sempre um argumento forte de promoção. É claro que, no caso do cinema, estaria também em jogo uma importante e inovadora dimensão universal, podendo explorar-se a notícia do bom acolhimento dos filmes ou do renome dos seus protagonistas, a nível internacional.

No caso dos espectáculos de palco, a vinda, então frequente, de profissionais em *tournee* dependia, portanto, habitualmente, de uma negociação prévia, esclarecendo os interessados quanto às condições da sala e quanto ao custo de utilização da mesma. Questionava-se, por exemplo, a disponibilidade de cenários e de instrumentos musicais, a lotação do teatro, os preços habitualmente praticados e o número possível de espectáculos, tendo em conta as possibilidades do público local. Em caso de acordo, restava marcar a data das actuações, solicitando-se aos responsáveis locais a melhor colaboração na preparação e divulgação do evento.

Na verdade, os amadores do G.D.B. auxiliavam sempre, “o mais possível”, as companhias em *tournee* que passavam pelo teatro da Pampilhosa, conforme garantia, em nome da sua direcção, Joaquim Pires, numa carta de 1922, dirigida ao responsável pela Troupe Artística Portuguesa. No sentido inverso, quando dessa presença ocasional, também, por vezes, se registou a colaboração de artistas profissionais, prestando algum apoio à actividade dos amadores locais.

Destacou-se, neste campo, a curiosa cooperação do actor de teatro Casimiro Tristão, quando da sua prolongada presença na Pampilhosa, em 1923, acompanhando a preparação de materiais para a construção de uma nova casa de espectáculos em Lisboa, concretamente, o Teatro Joaquim de Almeida, a cujo projecto estava ligado. A sua colaboração representou um particular estímulo para os amadores da Pampilhosa, quer ajudando a ensaiar e a montar espectáculos, quer participando mesmo em actuações conjuntas.

O Grupo Dramático de Beneficência resolveu, pois, justificadamente, oferecer-lhe um jantar de homenagem no restaurante da estação, a 26 de Novembro, quando da sua despedida da Pampilhosa, uma vez terminada a missão que aqui o trouxera²². Por essa altura, porém, no grupo de jovens entusiastas que aqui testemunhavam, mais uma

²² Cf. *A Defesa*, Ano I, Nº 1, de 1/12/1923.

vez, o seu dinamismo, havia já quem sonhasse com a implantação de uma nova realidade cultural e recreativa na Pampilhosa, mais precisamente, ponderando o início de uma actividade de exibição cinematográfica regular no seu T.G.I.R..

3. E o desafio do cinema...

Para lá dos espectáculos de teatro e de variedades, ainda dominantes, a sala de espectáculos da Pampilhosa acolheu, novamente, por estes anos, curtas temporadas de cinema contratadas pelos habituais exibidores ambulantes. Continuamos aqui sem informação sobre os filmes que se projectaram na Pampilhosa, mas conhecemos alguns nomes desses pequenos empresários, estando confirmada a ocorrência de sessões cinematográficas, nos anos de 1922 e 1923.

Curiosamente, verificamos aqui como alguns destes empresários itinerantes não eram apenas oriundos dos principais centros, mas pertenciam já a meios de província, procurando explorar oportunidades de negócio no âmbito da sua região, o que sublinha a vitalidade de formas de divulgação do espectáculo cinematográfico que, no âmbito dos pequenos meios e perante um público popular, perdurariam, aliás, ainda por largos anos, com algum significado. Acrescente-se que o teatro da Pampilhosa, com boas condições e inserido num meio em desenvolvimento, despertava facilmente o interesse de ocasionais exploradores, pelo que se compreende, por exemplo, a iniciativa da Empresa Foto-Cinema, de Anadia, que, no início de 1922, propôs ao G.D.B., então responsável, como sabemos, pela exploração desta sala, a montagem de um aparelho cinematográfico.

Em termos concretos, Francisco Gomes de Moraes, que já aqui estivera instalado, pelo menos, em 1917, realizou neste teatro uma temporada de oito espectáculos em Maio e Junho de 1922. Os resultados não terão sido animadores, talvez em virtude da precariedade de condições e da deficiente qualidade do espectáculo proporcionado. Tendo começado por propor duas sessões por fim-de-semana, no sábado e no domingo, passaria a realizar um só espectáculo semanal, ao domingo, e as receitas totais por espectáculo diminuiram sucessivamente.

No ano de 1923, já seria outro o exibidor instalado temporariamente no teatro da Pampilhosa, constando nos documentos a referência a Artur Batista Gomes & Irmão. O tempo de permanência foi então ainda mais curto, ou seja, praticamente uma semana, durante a qual proporcionou seis espectáculos cinematográficos. Também aqui o

público depressa declinou depois dos primeiros espectáculos, demonstrando a par dos factores inerentes ao perfil de uma oferta, as limitações de um verdadeiro interesse específico, depois de satisfeita uma curiosidade inicial. Ou seja, parece óbvio que não havendo uma verdadeira oferta de cinema também não podia existir à partida, num pequeno meio como este, um público de cinema, interessado numa frequência regular. À falta de hábitos e de conhecimentos, corresponderia ainda o fraco nível de vida da maior parte da população.

Sem especial eco na imprensa, julgamos, na verdade, que estas experiências, correspondendo a uma determinada proposta de espectáculo, pouco terão adiantado relativamente ao que vinha acontecendo noutras terras de província e inclusivamente já ocorrera na Pampilhosa. O pagamento devido ao G.D.B., responsável pela gestão e conservação da sala, era, como habitualmente, definido numa percentagem da receita obtida, permitindo-nos, assim, retirar aquelas conclusões sobre os resultados obtidos.

O que devemos também salientar é como se mantém o desafio do cinema não só por via destas insuficientes experiências, mas também pelo conhecimento óbvio da expansão concreta do espectáculo cinematográfico noutros meios. Tendo em conta as características da Pampilhosa, convém lembrar a particular proximidade de alguns sectores da sociedade local com as vivências urbanas, em função, nomeadamente, da sua anterior residência noutras localidades, das deslocações e dos contactos de âmbito profissional e empresarial e, naturalmente, da sua própria formação e cultura pessoal, estimulando uma atitude atenta perante a informação disponível, em especial, por via da comunicação pessoal e do texto impresso.

Podemos lembrar, em particular, como em Maio de 1924 num jornal local se noticiava o reaparecimento da revista *Porto Cinematográfico*, depois de alguns meses de suspensão da sua publicação. É certo que se correspondia assim à própria estratégia de divulgação da revista, enviando exemplares às redacções dos jornais de província, numa prática aliás representativa de formas habituais de expansão das publicações impressas. Mas importa salientar aqui o bom acolhimento destes títulos especializados, destacando-se, nesta revista, os “artigos de grande interesse para os leitores” e a publicação das “últimas notícias sobre o diverso movimento cinematográfico, acompanhadas de excelentes fotografias dos mais populares [artistas] do ecrã”.

Referiam-se, assim, nomes ainda certamente desconhecidos da grande maioria dos leitores, mas que indicavam já a maturidade dos argumentos com que o cinema se aprestava a dominar os mais diversos públicos, como Ruth Roland, Pola Negri, William

Farnum, Conrad Veidt ou William S. Hart. Num tempo em que, por terras de província, a assinatura de jornais e revistas era uma forma essencial de acompanhar a actualidade e o progresso geral, deixava-se a indicação concreta do endereço do Porto para onde deviam ser enviados os pedidos de assinatura desta revista, cuja leitura obviamente se aconselhava²³.

Como aludimos atrás, temos conhecimento de que, já em finais de 1923, um membro da direcção do G.D.B., encetava diligências, tendo em vista a instalação permanente de um cinematógrafo no teatro da Pampilhosa. Na verdade, o jovem ferroviário João Cardoso Lemos escreveu, a 29 de Novembro, uma carta à empresa distribuidora Castello Lopes, solicitando informações concretas. Pela resposta desta firma, datada de 6 de Dezembro de 1923, ficamos conhecedores das condições em que, então, poderia arrancar uma exploração local de cinema.

Para esta sala, bastaria um equipamento de projecção com um motor de 65 volts e 30 amperes, ficando a instalação completa de projecção em 7300\$00. Posteriormente, a contratação de filmes far-se-ia mediante um preço distinto para filmes correntes e programas especiais. Quanto a estes últimos, o valor seria comunicado caso a caso, mas relativamente aos correntes, sendo eles “fitas de arte”, “naturais” ou “cómicas”, o custo, calculado de acordo com a extensão dos filmes, estava estipulado a 7\$00 por cada parte.

Castello Lopes enviou também, na ocasião, pelo correio, um catálogo dos seus filmes. A escassez de recursos dos interessados não permitiu, no entanto, que, por esse tempo, avançasse o projecto da Pampilhosa, mas a ideia de aqui se investir na exibição cinematográfica não ficou, como veremos, esquecida.

O progresso da organização empresarial do sector da distribuição de filmes e da venda de equipamento de projecção em Portugal facilitava, pois, o cálculo das despesas e a ponderação da viabilidade do projecto, num momento em que se intensificava, a nível nacional, a presença de uma exibição cinematográfica regular. Este decisivo quadro de expansão permitiu estruturar uma mais completa organização do sector, tendo em conta a actividade em todo o território, e consolidar uma escala de negócio que se revestia, naturalmente, da maior importância para o desenvolvimento das principais empresas interessadas.

A escassa dimensão ainda do mercado nos grandes centros, em função do número de salas, sessões e espectadores, fazia com que esta expansão por todo o país

²³ Cf. *A Defesa*, Ano I, N° 23, de 18/5/1924.

fosse, na realidade, relevante, no seu contributo para o conjunto de um volume de negócio. Nestas condições, as salas de província mereciam, compreensivelmente, a maior atenção por parte das empresas dedicadas à venda de equipamento, à distribuição de filmes e em geral a todo o apoio técnico à actividade de exibição.

Foi na verdade ao longo da década que se deu um evidente salto em termos de implantação do cinema como grande espectáculo de massas, levando regularmente aos mais diversos locais, com elevados padrões de qualidade de projecção o cinema que de melhor se fazia em todo o mundo, saltando barreiras numa presença verdadeiramente revolucionária. Foi nesse quadro que nasceu também o cinema da Pampilhosa e é nessa medida que o seu exemplo pode ser representativo.

A fundação da Empresa Cinematográfica Pampilhosense

Centrando-nos na temática do cinema, foi precisamente um grupo de quatro jovens membros do Grupo Dramático de Beneficência, três dos quais ferroviários, que iria tomar a iniciativa de fundar uma empresa cinematográfica. Tratava-se de substituir a esporádica e medíocre exibição de filmes, por parte de pequenos empresários ambulantes, desenvolvendo uma nova realidade mais moderna e séria de exibição cinematográfica, enquanto espectáculo regular e de qualidade, distante do modelo da exploração temporária de uma simples curiosidade popular. A juventude dos impulsionadores é bem representativa do dinamismo da época, em que uma nova geração, depois de ter vivido os dramas do tempo da Guerra, se mostrava agora particularmente confiante.

Acreditava-se num mundo mais próximo, partilhando um progresso benfazejo, em que um maior acesso à cultura e à informação caminhava a par de uma presença mais generalizada do divertimento. O cinema era um elemento fundamental numa difusão, culturalmente mais ampla, da vida moderna. Corresponhia bem ao desejo de novas alternativas de lazer ligado à difusão de modelos urbanos, identificados com civilização e modernidade. Os seus padrões de alegria, distração e cultura pareciam, assim, mais ao alcance de meios até então algo distantes e segmentados, nas suas vivências sociais.

A empresa da Pampilhosa iria poder, assim, assumir um lugar destacado na afirmação do espectáculo cinematográfico em toda a região, depois de ultrapassadas as primeiras iniciativas de investimento, como vimos, já anteriormente registadas noutras localidades. Haviam sido tentativas esperançosas, mas fracassadas em virtude do seu próprio perfil e da sua inserção num contexto local e global. Com um carácter pioneiro, não haviam contado, ainda, nessas várias vertentes, com as indispensáveis condições de viabilidade. Constituíram, por isso, experiências algo efémeras, que não resultaram, como no caso da Pampilhosa, na criação de uma nova realidade presente na vida das populações.

Em sintonia com a evolução de um amplo contexto de realidades, na prática local afiguravam-se agora particularmente evidentes as possibilidades do espectáculo cinematográfico, entendidas também no plano de uma efectiva exploração comercial. A nível nacional vemos multiplicarem-se os exemplos de investimento, incluindo, para lá

da constituição de empresas, a renovação e abertura de salas e a aquisição de equipamento, num sector que estava, portanto, em evidente expansão, nestes anos vinte.

No caso da Pampilhosa, o jornal local *A Defesa*, em que, aliás, colaborava o mais dinâmico dos quatro fundadores, Joaquim Pires, não hesitou em realçar este importante “melhoramento”, historiando muito claramente, no seu número de 23 de Novembro de 1924, as circunstâncias em que surgiu a exibição regular: “Desde há muito que a instalação temporária de cinematógrafo no TGIR, por diferentes empresas exploradoras [...], sugerira no espírito dalguns elementos do Grupo Dramático, a ideia de adquirir um aparelho cinematográfico e proceder a uma instalação eléctrica conveniente e definitiva. Porém, a par da falta de energia eléctrica, para esse fim indispensável, a situação financeira do teatro e do Grupo Dramático não era de molde a conceber-se qualquer protesto de realização”¹.

Mas entre expectativas e dificuldades, o progresso da Pampilhosa ia impor-se, com a disponibilidade de uma fábrica de cerâmica, de que era sócia a família Teixeira Lopes, que passou a fornecer a necessária energia eléctrica. Assim se aventuraram os quatro jovens elementos do Grupo Dramático, empenhados em instalar um “cinematógrafo” na Pampilhosa, Joaquim Pires, Luís Gualberto Teixeira, David da Fonseca Matos e João Cardoso de Lemos. Meteram mãos à obra, promovendo a montagem da almejada instalação eléctrica e, obviamente, adquirindo um aparelho de projecção. Tratava-se de uma pequena máquina, *Le Cinéo*, mandada vir de França, no próprio ano do seu lançamento.

Dentro do ritmo e do entusiasmo próprios de uma época, tudo isso acontecera, segundo *A Defesa*, “sem perda de tempo”, o aparelho era apresentado de forma optimista como “um dos mais modernos e aperfeiçoados” e a sala iluminada pela luz eléctrica tinha adquirido “um novo aspecto com certo tom de modernismo”, aumentando assim a sua “reputação de bom teatro de província”.

Estava em causa, na verdade, um importante salto qualitativo. Propunha-se, também aqui, aproximar ainda mais a Pampilhosa do comboio do progresso, levando a sua população a acompanhar um quadro de realidades em marcha, desta feita ao nível do espectáculo cinematográfico, tal como se via estar a triunfar nos grandes centros. Iria procurar oferecer-se a esta localidade e à região próxima o que de melhor pudesse ser exibido numa sala de província. Desenvolveram-se, assim, contactos comerciais e

¹ *A Defesa*, Ano I, N° 46, de 23/11/1924.

relações de confiança pessoal, tendo em vista a criação de condições mais vantajosas no fornecimento de filmes, praticamente em exclusivo, por parte da firma Castello Lopes. Esta era uma das melhores empresas distribuidoras do país e revelava, por esse tempo, um particular dinamismo, integrando bem, no amplo conjunto das suas representações, a pujança do cinema americano.

O artigo publicado em *A Defesa* espelhava essa aposta num patamar de qualidade. A empresa cinematográfica, que nesse dia realizava a sua primeira sessão, iria exhibir “as mais interessantes fitas”, tendo para o efeito um contrato firmado “com a importante casa Castello Lopes & C^a de Lisboa”. O público da Pampilhosa poderia agora “apreciar todos os bons filmes”, o que até então “só era dado ao público de Lisboa e Porto e outras cidades importantes do país”.

A realidade que se queria implantar era, pois, a própria de um novo tempo, à escala de um progresso geral, bem distante do nível de oferta habitual nos primeiros tempos da difusão do cinema por terras de província. Quarenta anos depois, Joaquim Pires, num artigo publicado no *Diário de Coimbra*, a 1 de Outubro de 1965, regista claramente essas expectativas tal como haviam sido vividas num contexto de época.

O que se fazia sentir, em 1924, era a consciência de estar em curso uma decisiva afirmação do espectáculo cinematográfico, quer numa dimensão quantitativa, quer qualitativa. Sobressaía, então, no seu entender, não só a crescente popularidade do cinema, com a conquista de milhões de admiradores, mas o desenvolvimento do seu significado.

Produziam-se “filmes maravilhosos” tanto na América como na Europa. Os grandes astros do cinema tornavam-se “ídolos das multidões”. Nos grandes centros abriam-se “modernas e luxuosas salas de exibição”, sendo o cinema também “o espectáculo das elites”. Tudo isso prestigiava a sétima arte e patenteava o seu “pleno desenvolvimento”, influenciando as iniciativas que também se multiplicavam, com diferente sucesso, em meios mais pequenos.

Os espectáculos da empresa da Pampilhosa começaram a 23 de Novembro de 1924, com a exibição de um programa composto por uma comédia de 5 partes, *Beleza Angelical*, cuja origem não sabemos identificar com precisão, e três filmes curtos, de complemento. Após essa inauguração do “cinematógrafo eléctrico”, no Teatro Grémio de Instrução e Recreio, as sessões de cinema prosseguiram regularmente até inícios de 1925, com a realização de um espectáculo por semana, domingo, à noite.

Infelizmente, nesta primeira experiência, a realidade prática ficou bastante distante das expectativas iniciais. O pequeno exibidor da Pampilhosa não se impôs logo ao particular cuidado da empresa distribuidora com que se relacionara e, muito em especial, o investimento feito no equipamento revelou-se desastroso, apesar das tentativas de aperfeiçoamento das condições técnicas. Pouco tempo volvido, Joaquim Pires mostrava-se já consciente que sem um adequado nível de qualidade não poderia prosseguir a sua actividade de exibidor, mas, antes de reconhecer a necessidade de completa renovação do equipamento de projecção, continuou ainda a insistir, junto da empresa distribuidora, exigindo o fornecimento de fitas nas melhores condições.

Numa carta de 8 de Dezembro, dirigida à firma Castello Lopes, aquele gerente escreveu, concretamente: “Nós queremos provar de uma maneira categórica que as fitas que vêm para Pampilhosa, são da primeira casa do país e portanto é indispensável que as fitas estejam em bom estado e o assunto seja interessante. De contrário, a frequência acaba por não ser nenhuma”. Confessava, ainda, em tom de apelo, que daqui poderia depender, afinal, “o prosseguimento do cinema em Pampilhosa”.

As respostas de Castello Lopes não deixaram, por vezes, de se fazer sentir ao nível da dureza das queixas. Numa carta de 20 de Dezembro, dirigiam-se, por exemplo, as seguintes palavras a Joaquim Pires: “não percebemos como V^a. Sr^a. nos faz a sua reclamação sobre o estado das fitas. A fita *Esplendores do Ocaso*, passa em todas as máquinas, conquanto não esteja nova, porque não alugamos fitas completamente novas, porque trabalham em outros clientes, isto em perfeito estado de passar. Nós sabemos muito bem que a sua reclamação se deve a ter um aparelho que não serve para nada nem tão pouco para passar fitas de crianças, mas compreende perfeitamente que isso não é razão para V^a. Ex^a. vir dizer que as fitas não podem passar”.

Mais seguramente havia razões de queixa pela forma imperfeita como, por vezes, ainda se processava a distribuição de filmes. Numa tentativa de máxima exploração das cópias disponíveis podiam marcar-se datas de exibição, prevendo um ritmo de circulação de programas talvez demasiado optimista, o que, conjugado com as precárias condições de funcionamento de alguns cinemas, em termos de gerência e de condições de projecção, e com as limitadas opções de transporte ainda sensíveis no conjunto do país, geraria com demasiada frequência lamentáveis situações imprevistas. Houve atrasos na chegada de filmes em virtude de muitas vezes circularem directamente de um exibidor para outro e noutros casos não regressavam ao armazém da distribuidora

dentro da data prevista, prejudicando o próximo envio, ou chegavam, mesmo, imprevistamente danificadas².

Restava o recurso a substituições de última hora³, por vezes, por fitas em inferiores condições, numa prática que dava, pois, reais motivos de protesto, estando o exibidor interessado numa correcta divulgação prévia do filme e não querendo afectar a construção de uma relação de confiança com o seu público. Aliás, podiam já ter sido impressos programas, arcando a empresa exibidora com mais esse prejuízo. Em todo este domínio da organização da distribuição, os progressos seriam contudo rápidos, tendo em conta a evolução geral do sector e também o nível de concorrência existente⁴, pelo que no futuro seria muito rara a verificação de ocorrências como as referidas.

No caso presente da Pampilhosa, era difícil a situação do pequeno exibidor nos primeiros meses de 1925. Perante os maus resultados financeiros, o evidente fracasso quanto à qualidade do espectáculo e a inviabilidade de resolver a situação com os recursos disponíveis, só havia a optar pelo fim da actividade ou pela reestruturação da empresa. A este quadro juntou-se o facto de a estabilidade do grupo de sócios ter sido rapidamente rompida em virtude de diversas circunstâncias profissionais. David da Fonseca Matos e João Cardoso de Lemos tiveram de deixar a Pampilhosa, pelo que o entusiasmo de Joaquim Pires apenas permaneceu secundado pela persistência de Luís Gualberto Teixeira. Este era, aliás, o único dos quatro que não estava ligado aos caminhos-de-ferro, trabalhando como técnico, mais concretamente, como serralheiro mecânico, numa das fábricas da Pampilhosa, a Cerâmica Excelcior da firma Lacerda, Figueiredo & C^a.

Foi novamente a base dinâmica da actividade económica local que serviu de suporte a uma solução, depois de interrompida a exibição cinematográfica durante

² Como se sabe, a imperfeição ou o mau estado dos equipamentos e a falta de preparação de muitos operadores podiam agravar, nesta importante fase de larga expansão do espectáculo cinematográfico, a possibilidade de ocorrência de prejuízos nas fitas. Estas podiam, nomeadamente, ficar muito danificadas na perfuração e cheias de emendas, com sucessivas amputações, em resultado de, naquelas condições, também se partirem excessivamente, o que motivava reparações muitas vezes imperfeitas.

³ O facto podia, assim, ser comunicado por telegramas como este, de 25 de Setembro de 1926: “*Coisas Mocidade* não chegou, segue *Hóspede da Meia-Noite*, 5 partes”.

⁴ A concorrência entre as empresas distribuidoras obrigaria a uma melhor prestação de serviços, o que transcendia o domínio mais óbvio da lista das produções disponíveis e do seu custo. A pressão vinda do sector da exibição podia incidir também, evidentemente, em aspectos importantes como este, referido na citada carta de 8 de Dezembro de 1924, dirigida à firma Castello Lopes: “Renovo por isso insistentemente o que já disse em cartas anteriores. Fitas em mau estado não as queremos para nada. Assim como nada adianta, enviando com uma boa fita, outra em péssimo estado”.

alguns meses. O industrial e filantropo Adriano Teixeira Lopes avançou directamente como sócio, proporcionando o indispensável capital, acompanhado, num primeiro tempo, também, pelo industrial de serração Joaquim da Cruz, o qual deixaria depois esta sociedade⁵. Lembre-se, a propósito, que já fora, como sabemos, a Fábrica de Cerâmica da Pampilhosa, de Mourão, Teixeira Lopes & C^a Limitada, que se responsabilizara pelo fornecimento de energia eléctrica quando do início de actividade da empresa cinematográfica.

As circunstâncias concretas foram curiosas e significativas, pelo que vale a pena recordar as memórias de Joaquim Pires, expressas no já referido artigo publicado no *Diário de Coimbra*. Chegado o verão de 1925 e aproximando-se a quadra das festas de Santa Marinha, padroeira desta localidade, a comissão dos festejos era constituída precisamente pelos dois únicos sócios, ainda ligados à insipiente empresa cinematográfica, e pelos dois industriais já referidos. O presidente da comissão, Adriano Teixeira Lopes, propôs então que, como número especial das festas, se apresentasse cinema gratuito ao ar livre. Pensando na disponibilidade da pequena máquina existente, foi, naturalmente, desenganado por Joaquim Pires, “se em recinto fechado as imagens projectadas eram simples sombras, ao ar livre tudo se diluiria no espaço”. O diálogo continuaria, muito directo: “Mas quanto custa uma máquina de cinema a valer?” – perguntou o industrial. Perante a resposta de que o preço transcendia em muito o justificável para duas noites de festejos, logo contrapropôs: “E porque é que a comissão das festas não se constitui Empresa de Cinema? Eu e o Cruz compramos a máquina e vocês fornecem o resto”.

Joaquim Pires poderia, assim, continuar a sua gestão cinéfila e o seu trabalho de projeccionista, tendo como auxiliar Luís Gualberto Teixeira, capaz de fazer pequenas reparações na máquina e figura habitual na bilheteira. Também aqui se associava, pois, capital e trabalho, nascendo a Empresa Cinematográfica Pampilhosense. O equipamento seria agora do melhor nível, aprofundando-se a relação de confiança com a casa

⁵ Foi este industrial que, nomeadamente, assinou um necessário termo de responsabilidade, a 3 de Novembro de 1925, relativo ao fornecimento de filmes também por parte de outra empresa distribuidora, numa diligência, curiosamente, relacionada com o interesse concreto em projectar uma longa metragem portuguesa, *A Fonte dos Amores*: “Nós Joaquim da Cruz comerciantes e moradores em Pampilhosa do Botão, declaramos pelo presente termo de responsabilidade que ficamos por fiadores de Joaquim Pires, empresário do cinematógrafo em Pampilhosa do Botão, tomando nós inteira responsabilidade por quaisquer estragos, extravios ou danos que possam acontecer aos filmes que a Companhia Cinematográfica de Portugal, Rua Eugénio dos Santos, N^o 110, 2^o, Lisboa, alugar ao referido senhor, assim como pelo pagamento das facturas dos referidos alugueres”.

Castello Lopes que forneceu a nova máquina de projecção Crono Pathé “Quadragem Fixa”.

Havia um longo futuro pela frente e foi essa vida que verdadeiramente começou com a retoma da exibição cinematográfica a 5 de Julho de 1925. Como notou mais tarde Joaquim Pires, no artigo que temos citado, este foi “o primeiro espectáculo de autêntico cinema” no teatro da Pampilhosa. O seu êxito marcou o decisivo arranque de uma história, de espantosa regularidade, que só terminaria em Abril de 1986.

No programa daquele dia, destacava-se a longa metragem *O Aviso na Porta*, uma realização de 1921, de Herbert Brenon, tendo como principal protagonista uma das grandes estrelas da época, Norma Talmadge. Anunciada a inauguração da nova máquina cinematográfica, “último modelo da casa Pathé”, garantia-se, agora, com segurança, a “supressão absoluta da menor trepidação” e uma “projecção nítida”. Era tempo de “ver para crer”, cativando o público num caminho de sucesso.

VI – No tempo do cinema mudo

O cinema conquista um espaço

A Empresa Cinematográfica herdou o encargo da gerência da sala, depois de ultrapassado o brilhante ciclo de vida do Grupo Dramático de Beneficência que, com o seu dinamismo, marcara a primeira metade da década. Joaquim Pires, enquanto sócio-gerente da E.C.P., representava agora, de algum modo, um traço de ligação na passagem de um tempo, dominado pelo teatro, para um outro, em que este passara a ter um papel acessório, apesar de sempre estimado, na vida desta casa de espectáculos. Esta seria doravante dominada, e, no essencial, sustentada, pelo espectáculo cinematográfico.

Com o benefício de uma exploração regular, a E.C.P. passou a assegurar também, na verdade, as despesas de manutenção e assumiu a responsabilidade de significativos melhoramentos na sala. De acordo com esta realidade, o dinamismo da empresa cinematográfica não só permitiu que o cinema tomasse conta desta sala de espectáculos enquanto actividade regular de exploração, mas também possibilitou uma efectiva tomada do poder de gestão e o controlo geral da sala. Nos anos que se seguiram, mais precisamente, até 1933, a gerência a cargo da E.C.P. foi, em especial, favorecida pelo vazio de uma direcção própria do T.G.I.R. com efectivo protagonismo.

No campo dos melhoramentos concretos pôde reflectir-se, na verdade, tanto um poder de intervenção, mediante responsabilidades assumidas, como uma capacidade de assumir encargos, num quadro de exploração lucrativa. O poder de iniciativa da empresa cinematográfica seria particularmente notório a partir de 1927, ou seja, logo que ficou clara a estabilização bem sucedida de uma exploração cinematográfica regular, com a adesão de um público, a consolidação de uma imagem e a confiança, portanto, num quadro de rentabilidade, indispensável para a efectivação de novos investimentos.

Efectivamente, a permanência em funções de uma sala de espectáculos, num contexto de evolução rápida como o do século XX, obrigava a despesas não só de manutenção e de reparação, mas relativas a um esforço de melhoramento de condições, de vária natureza. As razões seriam diversas. Além do desafio dos constantes progressos técnicos e da necessidade de permanente motivação de um público, perante outras formas mais ou menos directas de concorrência, enquanto alternativas de lazer, temos

de ter presente a própria evolução dos critérios de conforto e segurança. Reflectiam-se, neste caso, na definição de novos padrões de exigência e na sua inspecção por parte das autoridades responsáveis, entretanto mais eficazmente estruturadas.

A instalação eléctrica seria, assim, uma preocupação prioritária. Depois do primeiro investimento, a que já aludimos, quando do arranque da actividade da E.C.P., no outono de 1924, houve intervenções maiores na época de 1927/28. Pagou-se, designadamente, para esse efeito, a quantia de 2721\$45, a 20 de Janeiro de 1928. Mas houve, naturalmente, várias outras despesas menos vultuosas relacionadas com a utilização da energia eléctrica. Recordamos a instalação de novos pontos de luz, que levou à compra, por exemplo, de 50 metros de cordão branco, e a preparação do antigo lustre do salão do teatro, o qual, transformado para electricidade, continuaria a servir, ao centro da casa de espectáculos. Para o seu suporte, compraram-se 8 metros de linha de aço, num estabelecimento de aprestos para navios, no Porto. As deslocações de Joaquim Pires, associadas à sua vida profissional, facilitavam, também neste campo prático, o contacto com os grandes centros, para lá da relação com as empresas de Coimbra, obviamente mais próximas.

Desembolsaram-se, ainda, 1135\$00 por conta da vedação e do arranjo dos camarotes. As obras decorreram no início da época de 1928/29 e, no decorrer da mesma, foram gastos mais 637\$49, na construção de novas escadas de acesso a esses lugares.

O esforço de investimento sensível nesta fase é, na verdade, significativo. Importa compreendê-lo, portanto, num contexto de confiança, quer na sua relação com os resultados animadores de uma exploração regular concreta, neste cinema da Pampilhosa, quer tendo em mente um contexto geral, relativamente à afirmação do espectáculo cinematográfico.

No início da época de 1929/30, a E.C.P. procedeu a um novo investimento de vulto. Reflectindo os contactos mantidos com outros meios, despenderam-se 2163\$90 na aquisição de 100 cadeiras, provenientes do Teatro Avenida de Coimbra, com as quais se montou uma nova plateia, inaugurada no espectáculo de 17 de Novembro de 1929.

A regularidade dos melhoramentos perdurou significativa quanto à vitalidade da exploração cinematográfica que fundamentalmente os suportava. Logo nos primeiros meses de 1930, despenderam-se 589\$70 num conjunto de pinturas no interior, incluindo camarotes, portas e janelas, colunas e teia da orquestra. Em Setembro, do mesmo ano, compraram-se, por 80\$00, chapas numeradas de 1 a 80 para as cadeiras da plateia,

fornecidas pelo gravador A. Freire, de Lisboa (Rua do Ouro, 158-164). Nesse início da época de 1930-31, adquiriu-se nos Armazéns Grandella, por 118\$50, veludo verde para o estofó dos camarotes números 13 a 16 e das frisas. Por 140\$00, fez-se também a aquisição, em Coimbra, de 14 metros de passadeira de cairo para a plateia, na casa de artigos de decoração A. Amado & C^a (Rua Ferreira Borges, 115). Instalaram-se ainda novas portas de entrada na “geral” e revestiram-se as partes que as ladeiam a madeira de forro aparelhada, o que, juntamente com a respectiva pintura, importou em 320\$45.

Como é óbvio, não entramos aqui em conta com as diversas pequenas reparações que também iam, naturalmente, acontecendo. Por vezes, podia contar-se ainda com a generosidade de benfeitores, como sabemos, especialmente ligados à indústria local. Em 1927, a despesa com a instalação de uma nova bilheteira e a montagem de uma pequena vedação pôde ser, por exemplo, amenizada pela oferta de madeira por parte de Joaquim da Cruz e da sua empresa de serração.

Foi, pois, evidente a preocupação da gerência da E.C.P. com uma adequada manutenção da sala, bem como o seu forte empenho na melhoria das suas condições, tanto no domínio da actualização do equipamento, como no que dizia respeito ao maior conforto dos espectadores. Havia que garantir as melhores condições de funcionamento e cultivar uma inequívoca imagem de prestígio, mantendo um quadro de prosperidade, sem dúvida, indispensável para a continuidade de uma sólida presença do cinema na Pampilhosa.

A gerência da E.C.P. não fecharia as portas aos espectáculos de palco, embora estes apenas continuassem a surgir como ocorrências extraordinárias que obrigavam a um esforço de calendarização, a fim de se minorar qualquer prejuízo para a actividade de exibição cinematográfica regular. Noutra opção, como sabemos, podia-se articular o cinema com actuações de palco, mediante a realização de espectáculos mistos, para não falarmos de outras realizações complementares, como bailes depois do programa cinematográfico, capazes de suscitar localmente um particular interesse. Em ambos os casos, tratou-se de combinações raras no caso do cinema da Pampilhosa e depressa perderam sentido, em função de uma evolução de realidades. Depois do fulgor dos primeiros anos da década de vinte, foi evidente, nesta sala, um declínio da presença do teatro e, na verdade, a consolidação do cinema, nas condições desse tempo, processou-se aqui, essencialmente, de forma independente, em função da sua própria dinâmica de interesse.

Os espectáculos de beneficência de grupos amadores continuaram, ainda, a merecer, pontualmente, o interesse da comunidade, mas a crise na vinda de profissionais em *tournée* tornou-se evidente, embora pudessem ter ocorrido ainda algumas actuações dignas de relevo. Relativamente ao primeiro tipo de eventos, destacamos o espírito solidário com que um grupo local realizou um espectáculo no domingo, dia 3 de Janeiro de 1926, em favor do regente da Filarmónica Pampilhosense, Manuel Maria Pleno, vítima de um desastre ao atravessar as linhas da estação.

Nesta matéria lembramos ainda que o G.D.B., embora de forma mais reduzida, continuou em actividade, promovendo, por exemplo, a 19 de Agosto de 1928, um espectáculo, com uma comédia em 3 actos e uma farsa em 1 acto, em benefício da Associação de Socorros Mútuos 7 de Agosto. Editaram-se programas aparatosos, pela leitura dos quais podemos verificar, simultaneamente, a existência de alguma renovação no nome dos actores amadores participantes e a persistência de entusiastas, como o próprio Joaquim Pires, capazes de apoiar a continuidade de uma actividade, pela convergência de contributos de elementos mais e menos experientes. Esta prática, importante numa dinâmica local, foi por nós reconhecida muito em especial no teatro do vizinho Luso, concretamente, relativamente à actividade dramática desenvolvida nos anos trinta¹, conforme os quadros que apresentamos em anexo.

No que diz respeito à passagem de profissionais, declinou o número de ocorrências e mesmo o seu nível de qualidade, tornando-se muito pouco significativa esta realidade, conforme também se pode verificar no quadro que apresentamos em anexo, relativo aos espectáculos de palco que pudemos identificar. Para lá de uma crise mais geral do teatro, em tempo de pleno triunfo do cinema, é possível que aqui influísse, ainda, alguma perda de uma vantagem específica da Pampilhosa, quanto à sua localização, perante um desenvolvimento das alternativas de transporte e uma maior rapidez nas deslocações.

Recordamos um exemplo ainda dos anos vinte, concretamente, de 10 de Abril de 1929, com a actuação, neste teatro, da Companhia Sales Ribeiro-Alves da Silva, depois de ter realizado quatro espectáculos em Coimbra. Foi distribuído um programa impresso, algo simples, onde se evoca o “retumbante sucesso” alcançado em Coimbra e

¹ Poderá sempre especular-se sobre a eventual influência da falta de uma exibição cinematográfica regular, uma vez que, por esse tempo, estava já encerrado no Luso o ciclo de exploração protagonizado, desde o início de 1927, pela pequena empresa fundadora do Teatro Avenida. Nestas condições, a falta de uma presença do cinema, como opção regular de diversão, e a particular disponibilidade da sala de espectáculos existente poderão ter, na verdade, favorecido esse especial dinamismo do teatro amador.

se publicita o espectáculo que teria lugar na Pampilhosa. Tratando-se de uma companhia desta categoria, “composta com os melhores ornamentos da cena portuguesa”, de entre os quais se salientavam Sales Ribeiro, Aurélio Costa e Teresa Gomes, a sua passagem devia “ser aproveitada por toda a gente”, garantindo-se que quem assistisse a “esta récita brilhantíssima”, jamais a iria esquecer.

O cinema não se impunha no âmbito de um amadorismo altruísta, mas mediante uma dinâmica de interesse lucrativo, assente num investimento capaz de gerar receita. Havendo uma eficaz gestão, alicerçava-se, assim, um quadro de viabilidade económica, que permitiu suportar, não só um conjunto significativo de compromissos e despesas correntes, mas também uma capacidade de reinvestimento, indispensável a uma renovação da oferta, acompanhando o progresso dos tempos. Só assim era possível perdurar, assegurando uma continuidade, e, na verdade, como sabemos, nem sempre foi esse o destino de muitas iniciativas esperançosas.

A perspectiva empresarial que aqui realçamos, correspondendo ao desejo de desenvolver uma actividade comercial bem sucedida, ou pelo menos, minimamente sustentável, não era, evidentemente, incompatível com uma forte paixão cinéfila e uma crença no futuro do cinema, sendo este traço, como temos visto, bem sensível nos exemplos da região estudada. Não deveria ser diferente a realidade em muitos outros meios, no país. Citamos o exemplo do Montijo onde a família de Gabriel da Fonseca Mimoso se empenhou a partir desse tempo no desenvolvimento da exploração local do espectáculo cinematográfico, vindo mais tarde a estar ligada à construção de uma nova sala moderna, inaugurada em 1957. Tem, assim, sentido o testemunho recolhido junto da família: “O meu avô [Gabriel Mimoso] adorava o cinema e transmitiu esse gosto ao meu pai...”². Também na Pampilhosa haveria familiares que não mais esqueceriam a viva recordação do “avô do cinema”³, tendo Joaquim Pires mantido a sua paixão, à frente da E.C.P., até ao fim dos seus dias.

O caso da E.C.P. ilustra, portanto, também, o significado de uma dinâmica empresarial especificamente ligada ao espectáculo cinematográfico, devendo neste campo reconhecer-se a exigência do cinema como área de negócio. Os investimentos que temos referido, em especial, no domínio do equipamento de projecção e nas

² Cf. José de Matos-Cruz, *Cinema Teatro Joaquim de Almeida: Montijo e o cinema*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001, p. 35.

³ Cf. Ana Pires, “O Avô do Cinema”. In: *Pampilhosa. Uma Terra e um Povo*, Nº 25, Dezembro de 2006.

condições da sala, foram, na realidade, fundamentais para uma reafirmação de qualidade, num sector marcado pela permanente evolução técnica e artística e pela concorrência, envolvendo as várias empresas e salas de espectáculo.

É verdade que, localmente, o sentido empresarial de uma gestão empenhada numa exploração consistente da projecção cinematográfica podia colidir com os interesses, mais amplos e à partida menos presos a uma necessidade objectiva de rendimento, de uma agremiação como o G.I.R., a entidade proprietária desta sala de espectáculos. Fez-se ouvir, por vezes, a voz de sócios inconformados com o que julgavam ser o excessivo domínio e poder da E.C.P. no controlo desta sala de espectáculos. Houve momentos de particular crispação, como aconteceu em 1933, quando passou a haver novamente direcções eleitas do G.I.R., e nos anos quarenta, com a renegociação das condições de concessão da sala à E.C.P. e a curiosa crise de 1946/47, que à frente referiremos.

Relativamente ao período anterior a 1933, convém frisar que a obrigação da E.C.P. era, à partida, fazer reverter para o teatro um valor correspondente a 10% da sua receita de exploração, o que, evidentemente, se traduziu em todas as referidas intervenções de beneficiação custeadas pela Empresa Cinematográfica. Como dissemos, o cinema tornara-se central na dinamização desta casa de espectáculos e o seu contributo seria doravante fundamental, também como suporte de uma adequada preservação e indispensável actualização. As restantes actividades, algumas delas com uma presença em claro declínio, surgiam apenas pontualmente e assumiam um carácter complementar, independentemente do empenho que se pudesse colocar nas mesmas, em função do reconhecimento de um valor cultural e social.

A realidade de um espectáculo

1. Um quadro de funcionamento

O cinema da Pampilhosa funcionava regularmente com espectáculos ao fim-de-semana. Agendar um número maior de espectáculos, para lá do estritamente habitual, envolvia o cálculo de uma previsível resposta, mediante um conhecimento do público local. A empresa, no quadro de um pequeno meio, sabia que uma excessiva oferta esgotaria as possibilidades de aliciar um número minimamente compensador de espectadores. Essa realidade era bem conhecida desde o tempo em que predominavam os espectáculos de palco.

É verdade que ainda se podem considerar os condicionalismos práticos decorrentes do facto de a exibição cinematográfica estar a cargo de pessoas que tinham a sua própria vida profissional – no caso de Joaquim Pires, até bastante longe da Pampilhosa – dedicando-se a esta actividade nos seus tempos livres. Esta realidade envolvia projeccionista, bilheteiro e porteiros. O seu trabalho nesta sala situava-se no plano de uma certa dedicação amadora, em que o benefício material, que pudessem directamente obter, vinha completar a satisfação de um gosto pessoal relativamente ao espectáculo cinematográfico. O ritmo da disponibilidade de todos eles correspondia, pois, também à realidade de um público com a sua vida de trabalho semanal e a natural folga ao fim-de-semana, propícia a diferentes momentos de sociabilidade e lazer. Deve lembrar-se ainda o facto de uma parte desse público ser constituído por pessoas residentes noutras localidades da região o que pressupunha deslocações, normalmente em grupo, só facilmente imagináveis ao fim-de-semana.

Este quadro de funcionamento, basicamente como cinema de fim-de-semana, não difere de muitos outros casos, então correntes, na província, tal como podemos, nomeadamente, verificar através das respostas ao inquérito promovido pela revista *Cinéfilo*, para finais da década de vinte, de que apresentamos uma síntese em quadro anexo.

Na Pampilhosa, para lá da exibição de filmes ao fim-de-semana, promovia-se também, a realização de espectáculos em datas especiais, como o dia de Natal ou o de Ano Novo, que obviamente podiam recair em qualquer dia da semana, sem que se alterasse a oferta habitual. Em algumas fases mais avançadas da história desta sala,

proporcionou-se também, com regularidade, uma sessão de cinema num dia de semana, mas essa realidade foi sempre temporária e nunca aconteceu nos primeiros tempos da exibição cinematográfica local.

Considerando a actividade regular, desenvolvida ao fim-de-semana, nota-se que houve, naturalmente, alterações ao longo do tempo, quanto às sessões de cinema realizadas. Da exibição de apenas um espectáculo, na noite de domingo, evoluiu-se para a oferta de dois espectáculos, por fim-de-semana, uma prática que, depois de alguma irregularidade, se tornaria comum. Durante bastante tempo, estes dois espectáculos, quando ocorriam, tinham lugar nas noites de sábado e de domingo, mas, a partir de 1938, passariam a realizar-se com regularidade somente neste último dia, à tarde e à noite, ou seja, em sessões de *matinée* e *soirée*.

Nesta última situação, que se tornaria, portanto, habitual, a realização de um espectáculo prévio, no sábado, formando um conjunto de três sessões por fim-de-semana, teria um carácter excepcional, embora constituísse também uma realidade sempre possível, em função, do previsível interesse particular do programa a exhibir. As sessões de cinema realizadas ainda segunda-feira foram raras e resultaram de circunstâncias especiais, como, por exemplo, no tempo do mudo, a exibição das partes restantes de um filme apresentado em duas jornadas.

Interessará ponderar a forma como o público correspondeu, ao longo do tempo, a este quadro de oferta de espectáculos, podendo registar-se alguma tendência para uma desigual afluência relativamente aos espectáculos de sábado e de domingo, ou ainda às *matinéés* e às *soirées*. A existência de uma tal consistência terá a ver necessariamente com comportamentos colectivos, de algum significado social, tal como, inversamente, a irregularidade das preferências, entre aquelas diferentes sessões, terá de ser considerada mediante condições de vária natureza, incluindo naturalmente as diversas características dos programas exibidos.

Independentemente do número de sessões cinematográficas, ficou claro, desde cedo, para a empresa da Pampilhosa, que não era possível manter a oferta de uma exibição regular durante todo o ano. O período de Verão era particularmente crítico quanto à afluência de público. Em 1926, foram já poucos os espectáculos promovidos, nesse período, e a partir de 1927 definiu-se um quadro de funcionamento, que se iria manter, de acordo com o qual a exibição cinematográfica era suspensa no início do Verão, para ser retomada só em Setembro ou, mais frequentemente, em Outubro.

A inauguração de uma nova época seria, aliás, ocasião para um relançar do interesse do público, exercendo-se um particular esforço de promoção. Punha-se um especial cuidado na selecção dos filmes que deviam marcar esse momento e, com o tempo, desenvolveram-se estratégias como a publicação de folhetos, divulgando a programação prevista, ou a exposição no átrio do teatro de uma selecção de fotografias representativas desses filmes já contratados.

O final de época apresentava alguma irregularidade quanto aos últimos espectáculos. Em geral, a actividade normal de exibição cinematográfica desenrolava-se até por volta de Maio, ou ainda Junho, sendo já excepcionais as sessões posteriores. De qualquer forma, a partir de Abril era usualmente sensível um decréscimo do número de espectadores. Essa era uma realidade que, mantendo-se ao longo do tempo, reflectia bem um contexto local.

O pequeno cinema estava dependente de um meio com um público pouco numeroso que se por um lado era mais fácil de conquistar, não havendo alternativas de lazer, também por outro lado se tornava difícil de compensar, no caso de existirem outras ocupações mais prementes ou opções de lazer e sociabilidade particularmente aliciantes. Seriam essas as razões que mais deviam jogar nessa crise de afluência de público, marcando cada final de época, e não tanto outras razões, sensíveis em meios urbanos, como as condições desagradáveis das salas na estação quente ou a ausência de sectores do público em tempo de férias. Aqui, para a maioria, o Verão era, nomeadamente, o tempo das festas religiosas e dos folguedos populares, com os seus arraiais e bailes, na Pampilhosa e nas várias localidades próximas¹, para lá dos trabalhos próprios da época e de outras formas informais de convívio.

¹ Na Pampilhosa, este tipo de festejos ganhou novo dinamismo no pós-guerra, mobilizando bastante a população. Seguimos as memórias publicadas por um pampilhosense, no destacar desta realidade que animava o tempo quente de Verão: “ O São João, com as suas fogueiras, era festa pagã. Como tal vinha de tempos remotos a marcar, antes das colheitas, os dias mais longos do ano. A seguir tínhamos São Pedro. Mas a festa grande, a festa com reixelo e missa cantada, era pela Santa Marinha, padroeira da terra. [...] Tínhamos nesse tempo, em Agosto, outra festa, à volta do Preto [pequena fonte local com uma estatueta de garoto, em bronze, da autoria do escultor Teixeira Lopes]. Mas sem pregador. Arcos nas ruas e ranchos com belos trajos. Quermesse, bandeiras por toda a parte. [...] À tarde, sessão solene com oradores da República. Noite dentro, foguetes de lágrimas. Dançava-se até ao despontar da alva”. Até os aniversários de agremiações locais, dando azo a programas festivos, recaíam neste tempo de Verão, como no caso da Associação de Socorros Mútuos 7 de Agosto, pelo que não sabemos se esta última recordação não dirá respeito a uma dessas circunstâncias, vista pelos olhos de uma criança, como era então o autor do testemunho. Assim, parece indicar a referência aos “oradores da República” que, na verdade, frequentemente tomavam a palavra enaltecendo o associativismo no âmbito de uma participação cívica. Cf. Américo de Carvalho, *Entre Dois Tempos*, pp. 50 e 51.

Neste quadro, a empresa cinematográfica também desde cedo procurou ampliar o exercício da sua actividade e, naturalmente, aumentar os seus proventos, realizando, com o seu equipamento, temporadas de exibição cinematográfica noutras localidades da região. Assim, aconteceu, de facto, logo na época de 1925/26 e novamente na de 1926/27 relativamente à Mealhada, utilizando para o efeito o teatro existente, propriedade da Misericórdia local.

A experiência não prosseguiria, de imediato, até porque a conjuntura era favorável à iniciativa de outras empresas que entretanto também investiram nesta actividade, no contexto de uma decisiva expansão e consolidação a nível nacional. Na realidade, apesar das deficientes condições do seu teatro, continuaram, nos anos seguintes, a ocorrer na Mealhada sessões de cinema promovidas por outros agentes, mas, para além da Pampilhosa, a única localidade da região que, por esse tempo, registava uma actividade regular de exibição, verdadeiramente significativa, seria o Luso. Estas duas salas foram então as que efectivamente mais mobilizaram um público de cinema, atraindo residentes das redondezas.

Numa curta referência ao caso do Luso, podemos lembrar como, na sequência de uma outra iniciativa, em inícios de 1926², seria aí marcante a actividade da empresa Ferreira, Simões e Santos Limitada, com destaque para a figura de Francisco Ferreira Moço, que se empenhou na construção de uma nova sala de espectáculos, ao cimo da Avenida Navarro. O Teatro Avenida abriu de facto as suas portas, pouco depois, tal como se podia ler na *Bairrada Elegante* de 10 de Março de 1927: “Em Luso, inaugurou-se esta casa de espectáculos que com grande sucesso fez a sua estreia com uma magnífica sessão cinematográfica. Pela ocasião do Carnaval, além de belos filmes, houve bailes de máscaras sempre com grande animação”³.

A aposta também no teatro, na música e na dança, indo nestes últimos domínios ao encontro de outros interesses em expansão, num quadro de época, reproduzia o que acontecia em muitas outras salas, explorando-se um sentido de complementaridade, no âmbito de uma imagem geral de modernidade. As notícias seguintes, na mesma publicação periódica, confirmam este facto: “Todos os domingos tem havido, no Teatro Avenida, esplêndidas fitas cinematográficas, com a exibição duma orquestra regida pelo

² “Acaba de se formar em Luso uma Empresa Cinematográfica que já deu importantes sessões com fitas lindíssimas”. *Bairrada Elegante*, Ano XI, Nº 209, de 18/2/1926.

³ *Bairrada Elegante*, Ano XII, Nº 231, de 10/3/1927.

senhor Benjamim de Sousa Carvalho. No fim, esplêndidos bailes, que àquela casa chamam a mocidade da região”⁴. Vivia-se, então, um contexto favorável⁵, com um ciclo de desenvolvimento que também reconheceremos no caso da Pampilhosa.

O estudo da realidade desta última localidade, em que nos centramos, mostra-nos que, na sua composição habitual, os espectáculos cinematográficos envolviam a projecção de um filme principal de longa metragem e de vários filmes de complemento. No período em causa, são muito raros os programas duplos e mesmo depois, já no tempo do sonoro, não há uma aproximação significativa a essa prática, o que deve merecer alguma reflexão relativamente aos modelos de programação que se tinham em mente, em especial, por comparação com o que acontecia nas salas, principais e secundárias, dos grandes centros⁶.

Na sua organização mais frequente, durante o período do cinema mudo, os espectáculos começavam com a exibição de documentários, no domínio das “actualidades” e dos chamados “panoramas”, neste caso, com filmagens que divulgavam paisagens e aspectos do património cultural. Neste espaço de projecção, destacou-se, em especial, a presença do *Jornal do Condes* e da *Revista Mundial*, fornecidos pela firma Castello Lopes. Os temas eram relativos tanto ao país como ao estrangeiro, podendo mesclar-se num mesmo documentário, mediante uma montagem de diferentes filmagens. Aqui se incluía também frequentemente, o tratamento de um determinado “assunto português”, pelo que o estudo da programação do cinema da Pampilhosa e dos catálogos da sua principal empresa distribuidora nos permite, ainda, propor o completar de alguns dados relativos a este domínio da nossa produção cinematográfica⁷.

⁴ *Bairrada Elegante*, Ano XII, Nº 234, de 1/5/1927.

⁵ “O Teatro Avenida tem tido uma grande enchente. No fim dos seus deslumbrantes filmes, tem havido bailes animadíssimos, aos quais tem concorrido a flor bairradina”. *Bairrada Elegante*, Ano XII, Nº 236, de 1/6/1927.

⁶ Tem interesse nesta matéria o nosso estudo comparativo relativo às salas de cinema de Coimbra, nos anos trinta. Os quadros que apresentamos em anexo permitem-nos aproximar o cinema da Pampilhosa das salas de maior prestígio, no que concerne à moderada exibição de programas duplos, dominados por filmes de série-B. Como à frente compreenderemos melhor, a possibilidade de alguma diferenciação na frequência das diferentes salas não fazia sentido neste pequeno cinema, cuja vitalidade passava pela adesão dos vários sectores de público, incluindo as elites locais mais exigentes, em torno de uma imagem de qualidade, associada em especial, à natureza do filme principal.

⁷ O referido completamento, no quadro que apresentamos em anexo, tem por referência os dados publicados por José de Matos-Cruz, em *Prontuário do Cinema Português: 1896-1989*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1989.

De entre os muitos filmes desta natureza, exibidos no período do cinema mudo, podemos citar alguns exemplos ilustrativos da sua importância, em especial, pela oportunidade de contacto com uma actualidade mais vasta e pelo contributo para a consolidação de uma identidade, numa interacção implícita com o outro. Lembramos, assim, desde logo, eventos públicos, como as “Homenagens prestadas na Batalha aos Soldados Desconhecidos” (9/8/1925), “O 18º aniversário da República” (31/3/1929) e “Os funerais do Dr. António José d’Almeida” (20/7/1930). As referências a paisagens e valores do nosso património são múltiplas, podendo citar-se, em particular, paisagens do Minho, da Serra da Arrábida, do Vale do Vouga, da Serra da Estrela, do Buçaco, de Sintra, de Sagres e “vistas da nossa África”, com o rio Catumbela; apontamentos de Lisboa, Porto, Vila do Conde, Seixal, Praia das Maças, Azenhas do Mar, Póvoa do Varzim, Penafiel, Lamego, S. Martinho do Porto, Tomar e documentários sobre monumentos, como os mosteiros da Batalha e de Alcobaça. Divulgaram-se ainda registos relativos a eventos desportivos, a festividades tradicionais e actividades económicas. Focando a realidade internacional, foi sublinhada a importância de referências como Veneza, Paris e Nápoles, com o seu Vesúvio, e divulgaram-se expressões culturais como a dança artística, num documentário com os “melhores bailarinos do mundo” (27 e 28/11/1926).

Também a propósito dos filmes de complemento se podia, pois, enfatizar a importância do cinema como “o mais interessante e instrutivo divertimento”, para usarmos as palavras expressas no programa de 15 de Novembro de 1925, quando desde logo se apelava a uma frequência assídua por parte do público local. Os documentários eram um novo canal privilegiado de circulação da informação⁸, ampliando conhecimentos e aprofundando uma consciência, relativamente a um mundo mais vasto. Permitiam, neste aspecto, também o desenvolvimento de interesses, a partilha de emoções e a difusão de convicções e de gostos, associados a novos modelos, aproximando perspectivas e realidades.

Depois destes filmes de complemento, de uma ou duas partes, iniciava-se habitualmente a exibição do filme principal de longa metragem, com uma extensão média que aumentou desde as seis ou sete partes, no início da actividade da E.C.P., em meados da década de vinte, para cerca de oito partes, na viragem para os anos trinta.

⁸ O facto era reconhecido nos programas de divulgação, anunciando, por exemplo, claramente: “um instrutivo documentário de actualidades” (programa do espectáculo de 10 de Outubro de 1926).

Estas são, como se compreende, indicações muito gerais, pois que, na verdade, foram exibidas longas metragens de extensão algo variável. Como se sabe, no caso de produções excepcionalmente longas, que podiam chegar a ter 14 partes, apresentadas num só espectáculo, reduzia-se ou eliminava-se por completo a projecção de filmes de complemento. Com extensão ainda maior, apenas foram exibidos filmes organizados em episódios, cuja apresentação era feita por jornadas, ou seja, repartida por dois ou mesmo três dias. Encontramos, pois, alguns casos de filmes produzidos na sequência da anterior popularidade, noutros meios, dos longos filmes em episódios, mas parece-nos aqui evidente, não só o declínio coevo deste género de produções, mas a sua desadequação, perante a realidade local do espectáculo cinematográfico.

A projecção do filme principal de longa metragem era normalmente interrompida para se realizar um intervalo, em princípio, de 10 minutos. Só depois de completada a apresentação desse filme é que, também de acordo com o modelo mais habitual, se exhibia um filme cómico, normalmente, de duas partes, encerrando a sessão. Este espaço, no conjunto de um espectáculo cinematográfico, aviva bem a percepção da função complementar que tinham estas produções, enquanto filmes “desopilantes”, dispendo bem o público, depois das emoções vividas em filmes de longa metragem com conteúdos habitualmente mais dramáticos ou criadores de alguma tensão e *suspense*. Integrando, desta forma, o conjunto de um programa, podiam, assim, concitar um aplauso alargado, confirmando um sentido do cinema como espectáculo para todos.

Os espectáculos mistos constituíam realizações pontuais e com um evidente carácter extraordinário, como mostra a seguinte enumeração sumária das datas de todos os que identificámos: 14 e 15 de Agosto de 1926, 21 de Agosto de 1926, 20 de Novembro de 1927, 24 e 25 de Outubro de 1931 e 30 de Abril de 1932. Esta realidade testemunha bem a crença da gerência da E.C.P. no valor do cinema e a autonomia com que a mesma encarava o espectáculo cinematográfico, seguindo o exemplo dos centros mais evoluídos. Este tipo de espectáculos faz-nos lembrar obviamente uma situação anterior, quando a projecção cinematográfica, nos seus primórdios, surgiu muitas vezes nos palcos urbanos integrada em espectáculos mistos. A realidade actual estava, porém, já muito distante dessa outra. O que se proporcionava era um espectáculo já maduro, tanto no perfil da sua oferta específica, como nas expectativas próprias que, entretanto, criara junto do público.

É natural que, dentro da flexibilidade com que tradicionalmente se exploravam as salas nos pequenos meios, se prolongasse um pouco a possibilidade de associar ao

cinema a algum outro motivo ocasional de interesse. Essas ocorrências não punham em causa, pois, uma imagem própria do cinema e, como vemos, no caso da Pampilhosa, eram excepcionais. Discordamos, pois, de opiniões que possam ver nessas ocorrências episódicas um sinal, ainda, de menoridade do espectáculo cinematográfico. A regularidade da oferta e a estabilidade já consolidada de modelos e representações são factos indesmentíveis de um quadro de autonomia bem definido.

A empresa cinematográfica podia explorar, de facto, uma certa flexibilidade na criação de ocasiões especiais, no âmbito de uma relação particularmente próxima com o público. Se a ligação a um pequeno meio, representava, por um lado, uma importante dependência de condições restritivas, também, por outro lado, facilitava, no caso de existir uma boa gestão, o desenvolvimento de uma relação de particular confiança e a criação de circunstâncias de especial aliciamento e mobilização colectiva. Trata-se, pois, de um pontual aproveitamento complementar do espaço, que mais em geral podia acontecer nos antigos teatros adaptados ao cinema e nos novos cine-teatros, dotados, portanto, de um palco para actuações e eventos que, deste modo, marcariam, também, uma relação dinâmica e algo flexível, na interacção com o meio.

Também em Espanha, por exemplo na cidade de Valladolid, foi notado como ainda em 1932 as sessões de cinema podiam terminar com bailes, actuações musicais e números de variedades, nomeadamente, de magia⁹. Na região da Pampilhosa, apontámos já o caso do novo Teatro Avenida do Luso, em que foi, então, significativa a realização complementar de bailes, no final de sessões cinematográficas. Estes ocorreram aí, na verdade, com alguma frequência, em função, certamente, de uma necessidade de afirmação da empresa exploradora, depois dos vultuosos investimentos feitos, e do seu empenho em rapidamente conquistar e fidelizar um público, num meio também com evidentes limitações.

Estas realidades decorriam, portanto, mais em geral, da concepção da sala de espectáculos como espaço polivalente ao serviço da comunidade, onde podiam, na verdade, ocorrer eventos de natureza diversa, desde que não colidissem com a regularidade do espectáculo cinematográfico, obrigando este, como se sabe, a um assumir antecipado de compromissos e a uma continuada gestão de expectativas, no âmbito de uma desejada frequência regular do público. Pontualmente, estas diferentes

⁹ Cf. José Luis Castrillón Hermosa; Ignacio Martín Jiménez, *El Espectáculo Cinematográfico en Valladolid (1920/1932)*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1996, p. 25 e p. 70.

vivências podiam surgir, pois, em associação com o espectáculo cinematográfico, sem que isso, de algum modo, nos permita questionar um sentido de evidente autonomia. Aliás, no caso da Pampilhosa, a resposta de público, sensível nos resultados de bilheteira, por ocasião de espectáculos mistos, sublinha bem, pela falta de uma particular expressividade, o que acabámos de dizer.

Embora com raridade, também, na sala da Pampilhosa se realizaram, portanto, espectáculos mistos e bailes, em articulação com a exploração cinematográfica. Ainda no final do período do mudo, o programa do espectáculo de domingo, dia 29 de Maio de 1932, prometia a quem comprasse antecipadamente bilhetes de cadeira ou de camarote, a entrada num baile a realizar no sábado, no salão do teatro, “a título de brinde”. Noutro caso, a 29 de Junho de 1930, realizou-se no final da sessão cinematográfica um animado baile, no palco, sendo a participação aberta a todos os espectadores que nele quisessem tomar parte. Na verdade, estas iniciativas surgiam, para final da época, quando se verificava uma menor afluência de público, e em ocasiões de potencial concorrência de outras opções de divertimento. Pensamos, em particular no Carnaval e nos Santos Populares.

Noutro exemplo a 23 de Junho de 1929, depois do filme principal realizou-se um “grandioso” baile de S. João na plateia, sendo o teatro “brilhantemente iluminado” para o efeito. Mas o grande momento para este tipo de realizações seria o Carnaval até pela maior conveniência dos recintos fechados, para os festejos nocturnos, nessa época do ano.

Sem qualquer ligação com o cinema, a E.C.P. promoveu durante largos anos, mais precisamente até final da década de trinta, bailes muito concorridos, no domingo e na terça-feira de Carnaval, suspendendo a exibição cinematográfica nesse fim-de-semana. Mas no domingo anterior, em alguns anos do final do período do mudo, também se aproveitou para iniciar logo os folguedos carnavalescos, realizando já bailes no final da sessão de cinema, em noites que se anunciavam de “alegria e animação”! A empresa cinematográfica procurava, pois, estar próxima do seu público correspondendo aos anseios de mais animação e divertimento, num quadro civilizado de participação alargada.

O T.G.I.R. da Pampilhosa era, portanto, um espaço aberto que podia acolher diferentes iniciativas, mediante uma especial consideração do interesse colectivo. Damos ainda mais alguns exemplos, também já da década de trinta, capazes de bem testemunharem essa dinâmica mais geral. Salientámos, atrás, em particular, os festejos,

com actuações de palco e mesmo sessões de cinema, por ocasião do aniversário de colectividades locais, bem como as sessões solenes realizadas, a propósito, com o concurso de várias individualidades e diferentes oradores, por vezes vindos de fora¹⁰. Mas as actividades podiam ainda ser muito diversas.

A 20 de Junho de 1927, abriu no salão do teatro um curso gratuito para ensino de bordados à máquina, com o apoio de uma companhia de renome, e volvidas poucas semanas foram aí expostos os trabalhos realizados, para que pudessem ser apreciados pela população em geral¹¹. A introdução da máquina no quotidiano e a agressividade da promoção comercial bem organizada, desafiando barreiras territoriais, faziam parte de um progresso que decisivamente avançara, com um novo quadro de divulgação, nesta década de vinte, o qual mais uma vez passava pela sala de espectáculos local.

Com outra dimensão de significado, manteve-se sempre aqui vivo, em múltiplas iniciativas, um importante empenho de intervenção cultural e cívica, acreditando na promoção das populações e na evolução da sociedade em geral. No contexto da ditadura este foi obviamente um espaço de alguma actividade de sectores locais oposicionistas, bem alicerçados também na vida associativa em domínios tolerados pelo regime. Já na década de trinta, foi, nomeadamente, curiosa a inauguração neste teatro de uma Escola Livre que abriu um curso nocturno no respectivo salão. Na sessão inaugural, presidiu o industrial Joaquim da Cruz, como vimos, uma figura que se destacara na Primeira República¹².

Além do curso nocturno que teve início com grande afluência, a direcção desta Escola Livre promoveu também conferências de grande interesse e surpreendente actualidade. A convite seu, veio, por exemplo, a este teatro da Pampilhosa, o Dr. Adeodato Barreto “que se ocupou das reivindicações da Índia Inglesa, focando sobretudo a figura de Gandhi”¹³. Logo depois, realizaram-se duas outras conferências igualmente significativas, que “foram muito aplaudidas pelo numeroso público”: “A primeira foi feita pela Sr.^a Dr.^a Cristina Torres que versou sobre a ‘independência

¹⁰ “Foram brilhantes as festas de Santa Marinha e as que realizou em 12 a Associação de Socorros Mútuos 7 de Agosto. Na sessão solene, que se realizou no Teatro do Grémio de Instrução e Recreio, usou da palavra o distinto escritor e professor da Escola Normal de Coimbra sr. Thomaz da Fonseca”. Cf. *Bairrada Elegante*, Ano XIII, Nº 262, de 19/8/1928.

¹¹ Cf. *Bairrada Elegante*, Ano XII, Nº 238, de 1/7/1927 e Nº 239, de 15/7/1927.

¹² Cf. *Bairrada Elegante*, Ano XVII, Nº 332, de 17/1/1932.

¹³ *Bairrada Elegante*, Ano XVII, Nº 333, de 6/2/1932.

económica e mental da mulher como elemento primeiro da sua perfeição moral’ e a segunda pelo agrónomo Sr. Albano Homem que versou sobre ‘fabrico e conservação do vinho’”¹⁴. Iniciativas desta natureza seriam, no entanto, travadas pelo clima político triunfante no Estado Novo, abatendo-se em breve a repressão com a primeira prisão do conhecido professor Firmino Brito da Costa e o evidente sinal de moderação imposto às restantes figuras locais até então mais activas¹⁵.

Numa ampla vertente artística, a que, naturalmente, este teatro sempre esteve aberto, é, por exemplo, representativa, igualmente em 1932, uma audição de guitarra, com a actuação do “distinto guitarrista” Júlio Silva que vinha percorrendo vários pontos do país. Segundo a *Bairrada Elegante*, “agradou bastante com a sua audição, recebendo por isso uma entusiástica manifestação de apreço”¹⁶.

Centrando-nos na actividade da empresa cinematográfica, notamos como esta realizou por diversas vezes espectáculos declaradamente em benefício da angariação de fundos para causas diversas de interesse local e, fundamentalmente, para apoiar agremiações de reconhecida utilidade pública. O facto entroncava, como sabemos, numa tradição anterior de promoção de espectáculos de palco com fins de beneficência o que, aliás, também continuaria a acontecer com alguma vitalidade ainda ao longo da década seguinte, por via da actuação de amadores locais e da região¹⁷, como se comprova pelo quadro relativo aos espectáculos de palco que apresentamos em anexo.

Um exemplo óbvio, por parte da empresa cinematográfica, seria, nomeadamente, o apoio dado à Associação dos Bombeiros Voluntários de Pampilhosa, como no caso do

¹⁴ *Bairrada Elegante*, Ano XVII, Nº 335, de 10/3/1932.

¹⁵ Ignoramos as circunstâncias concretas do final desta iniciativa, mas citamos uma notícia que nos parece bem esclarecedora do clima político que se instalou, publicada na *Bairrada Elegante*, a propósito do encerramento de uma organização congénere na sede de concelho, sendo também significativa a solução que nela aparece proposta: “Os arautos da Escola [Livre] ficaram em sessão permanente, cá fora, a tratarem de *démarches* com as forças vivas do Estado Novo. Pelo que se vê, não chegaram a acordo e assim, a Escola fechou. Este jornal, que deseja o progresso do concelho, lembrou por várias vezes a transformação da Escola numa Associação Comercial. Não quiseram. Perdeu-se, pois, uma boa ocasião de se prestar um grande benefício ao concelho”. *Bairrada Elegante*, Ano XX, Nº 399, de 16/6/1935.

¹⁶ *Bairrada Elegante*, Ano XVII, Nº 337, de 15/4/1932.

¹⁷ “No Teatro do Grémio de Instrução e Recreio de Pampilhosa do Botão realizou-se há dias uma récita em benefício da Filarmónica Pampilhosense que abrilhantou o espectáculo, promovido pelo grupo de amadores do lugar da Vimieira composto por 26 figuras [...]. Muito bem. A mocidade da Vimieira portou-se na altura, representando magnificamente pelo que foram muito aplaudidos”. *Bairrada Elegante*, Ano XIV, Nº 279, de 25/6/1929. Quanto aos locais, podemos lembrar outro exemplo: “Com casa cheia e bastante animação, realizou-se no teatro local a récita dos empregados na estação do caminho-de-ferro, destinando-se a receita ao Orfanato Ferroviário”. *Bairrada Elegante*, Ano XVII, Nº 333, de 6/2/1932.

espectáculo de cinema de 23 de Janeiro de 1927. Outras agremiações e, em geral, os pobres da freguesia beneficiaram, pois, de realizações semelhantes. A nova realidade do espectáculo cinematográfico integrava-se, também, assim, na vida local, dando seguimento a práticas anteriormente estabelecidas, tão vivas na motivação dos espectáculos de palco, montados por amadores, e nas múltiplas realizações festivas, nestes pequenos meios das primeiras décadas do século. A um esforço de intuito particularmente nobre, devia corresponder a generosidade de uma adesão pública, no quadro de uma saudável vida comunitária, desejavelmente solidária.

No âmbito dessa proximidade recordamos a colaboração estabelecida entre a E.C.P. e a Filarmónica Pampilhosense ou a Tuna Vasco da Gama, expressa numa participação pontual abrilhantando espectáculos. Normalmente, porém, estes agrupamentos limitavam-se a actuar em certos momentos, como no início ou no intervalo da projecção cinematográfica, sem propriamente fazerem um acompanhamento musical dos filmes projectados, dada a falta de condições de preparação. É certo que por esta forma se poderia ir mais longe na valorização do cinema mudo e que esta preocupação ganhou particular expressão nos anos vinte.

A par de uma afirmação da exibição cinematográfica, o acompanhamento musical mereceu, em geral, a atenção e o interesse dos vários intervenientes, influenciados por factores como a pressão do próprio público, a dinâmica da concorrência e a imagem de qualidade deste tipo de espectáculo. Mas se os principais cinemas da capital podiam manter boas orquestras e disputar os serviços de reputados maestros, cujo adequado acompanhamento musical dos filmes era muito estimado, no caso dos cinemas de província a realidade era algo diversa e muito dependente da sua diferente disponibilidade de recursos. Também nesta matéria nos parece ilustrativa a consulta do quadro, que apresentamos em anexo, relativo ao inquérito promovido pela revista *Cinéfilo*.

Não é verdade que “todos os cinemas do tempo do cinema silencioso” tivessem “uma orquestra privativa”¹⁸, concretamente, se tivermos em conta as múltiplas pequenas salas de província, tanto no nosso país como noutros meios. Nos Estados Unidos, concretamente, Kathryn Fuller observou como muitas destas salas de cinema recorreram, nos primórdios, a soluções de acompanhamento musical com pianos

¹⁸ Cf. José Manuel Costa e outros (org.), *70 Anos de Filmes Castello Lopes*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1986, p. 39.

automáticos, embora, logo que as circunstâncias o permitissem, tivessem vantagem em dispor de música ao vivo, com um pianista, um conjunto musical de dois ou três membros, ou se possível pequenas orquestras, com um maior número de elementos¹⁹.

Estava em causa um cuidadoso acompanhamento instrumental, capaz de sublinhar com grande pertinência o sentido das imagens projectadas no ecrã, já que foram raras ou meramente próprias de uma fase experimental, outras realidades de acompanhamento, com recurso a voz humana. Na década de vinte, os estúdios produtores de filmes preocuparam-se, também, em providenciar partituras com música apropriada ao respectivo acompanhamento, mas o talento dos maestros responsáveis pelas orquestras das diversas salas teve aqui uma especial oportunidade para se exprimir, merecendo este domínio a particular atenção dos espectadores e da crítica²⁰.

Nos meios de província, as filarmónicas eram, entre nós, importantes pólos de instrução musical, a partir dos quais, muito em especial, se formaram, ao longo do tempo, pequenos grupos disponíveis para actuações diversas. Os respectivos regentes e músicos podiam, assim, obter algum rendimento suplementar, em particular, abrilhantando bailes ou, no domínio referido, colaborando em espectáculos de cinema, de forma pontual ou continuada²¹.

A simples contratação de músicos podia, no entanto, não significar só por si o inteiro agrado dos espectadores, sendo delicada esta questão do acompanhamento musical da projecção de filmes. Independentemente da qualidade do maestro ou dos executantes, havia circunstâncias que podiam dificultar uma preparação mais cuidada

¹⁹ Cf. Kathryn H. Fuller, *At the Picture Show: small-town audiences and the creation of movie fan culture*. Washington, Smithsonian Institution Press, 1996, p. 48 e p. 69.

²⁰ “É com prazer que verificamos que, de dia para dia, a Música vai tendo maior desenvolvimento numa colaboração estreita com a Arte da Luz. Os programas musicais, na maioria dos nossos salões, são organizados com o maior escrúpulo e o mais possível de harmonia com os filmes. O público, por sua vez, vai-se interessando pelo acompanhamento musical e olhando com justa simpatia aqueles a quem deve grande parte do prazer espiritual que o cinema em geral concede. [...] Mensalmente, iremos despretensiosamente apreciando o movimento musical nos cinemas de Lisboa, duma forma limitada e incompleta, mas que capricharemos por tentar que seja o mais equitativa possível”. *Cinéfilo*, Ano II, Nº 47, de 13/7/1929. Por essa altura, atingia-se na verdade um patamar de particular qualidade neste domínio do acompanhamento sonoro, no auge do cinema silencioso e quando o desenvolvimento do espectáculo cinematográfico também conduzia a uma crescente concorrência e necessidade de renovada afirmação das diversas salas. Destacou-se, então, o contributo de maestros como Nicolino Milano, no Tivoli, Júlio Canhão, no Central, René Bohet, no Odeon e, depois, no São Luiz, e Flaviano Rodrigues, no Condes.

²¹ Referimos, como exemplo, a realidade em Leiria, nestes anos vinte: “A música de acompanhamento era executada por um grupo de amadores, entre eles alguns militares, que assim auferiam um pequeno extra. Tão depressa era quinteto, como sexteto, hepteto ou octeto. Dependia, claro, do número de executantes disponíveis... e da verba para lhes pagar”. Cf. José Dias Coelho, *Leiria Entre 1920 e 1940: sociabilidade e vida quotidiana*. Leiria, Edições Magno, 1999, p. 120.

por terras de província, como seja o facto de não haver um adequado conhecimento prévio dos filmes e de estes chegarem muito próximo do momento de exibição, ao que se acrescentava o seu pouco tempo em cartaz e, portanto, a sua permanente renovação.

Nas condições existentes havia, pelo menos, que evitar qualquer desajustamento particularmente evidente relativamente às imagens projectadas, sob pena de se prejudicar o seu efeito ou mesmo de se suscitar a reacção adversa dos espectadores, rindo ou protestando, perante o indesejável resultado obtido²². Estava-se, porém, aqui, no domínio do mero acompanhamento musical, visto que os verdadeiros trabalhos de adaptação musical para cinema eram obra essencialmente das orquestras das principais salas que, em particular, podiam preparar com o maior cuidado e apuro artístico cada nova apresentação²³.

Quanto à Pampilhosa, a colaboração dos agrupamentos locais que referimos era, pois, muito ocasional e de significado limitado, integrando-se no espectáculo um pouco à imagem de um programa misto, com intervenções em momentos distintos dos da projecção cinematográfica. Esta realidade acontecia, aliás, num quadro de boa vontade, dentro de um relacionamento local com oportunas contrapartidas e gestos de entreeajuda. Não resolvia, portanto, o desejo de um verdadeiro acompanhamento musical regular, o qual seria também difícil de garantir através da contratação de executantes, dadas as escassas possibilidades da empresa exploradora²⁴.

²² Lembramos, a título de exemplo, a polémica levantada por alguns estudantes da Universidade de Coimbra, relativamente aos espectáculos de cinema no Teatro Avenida. Independentemente da justeza dos comentários, interessará o conteúdo das preocupações e a sua pertinência no contexto das realidades que então se podiam viver: “A variedade dos programas musicais é quase nula e tanto assim é que uma grande parte das músicas são acompanhadas (por a plateia já as saber de cor), por cantos, assobios e por bater com o pé no chão. O mau gosto na escolha é lamentável: pasodobles, foxtrots arcaicos, maxixes, valsas românticas, selecções em geral descabidas de óperas e operetas, etc. [...] A infelicidade na disposição dos trechos musicais é flagrante: muitas vezes o efeito dramático dum filme perde-se num maxixe disparatado. Para citarmos um caso recente, [...] quando o herói encontra o pai morto, a orquestra toca uma música relesmente alegre. [...] Quanto a adaptações musicais, nem falemos! A beleza superior de certas passagens de *Beau Geste*, por exemplo, foi verdadeiramente abandonada e ridicularizada pela orquestra que arranjaram”. *Cinéfilo*, Ano II, N° 28, de 2/3/1929.

²³ Um exemplo de referência poderia ser, em 1929, o espectáculo de abertura da época no São Luiz: “A selecta assistência [...] ficou positivamente assombrada. Todos sabíamos do que René Bohet era capaz, mas não esperávamos que o consciencioso artista levasse o seu desejo de minúcia ao ponto de pormenorizar fielmente cada passagem de cada filme, desde a farsa até às actualidades e ao documentário português”. *Cinéfilo*, Ano II, N° 64, de 9/11/1929. O refinamento atingido era de algum modo o canto do cisne de uma época, já que estava próxima a passagem ao cinema sonoro. No caso do maestro referido, a experiência obtida seria ainda útil nessa nova era, colaborando na produção cinematográfica portuguesa dos anos trinta.

²⁴ Os escassos recursos condicionaram também as boas intenções com que no vizinho Luso a empresa do novo Teatro Avenida recorreu inicialmente ao concurso de uma orquestra regida por Benjamim de Sousa Carvalho, jogando também com o seu contributo na animação de bailes após a sessão de cinema. Pouco

Sendo a música uma componente de espectáculo bastante apreciada, a empresa cinematográfica inaugurou a 13 de Novembro de 1927 uma “soberba” grafonola “Pathé”, comunicando ao seu público que a mesma iria executar “deliciosos números de música” durante a exibição de filmes e nos intervalos. A solução devia ser pouco satisfatória pelo que, na época seguinte, se apresentou outro equipamento, desta feita um auto-piano, inaugurado a 18 de Novembro de 1928, com a significativa declaração de que assim se procuravam satisfazer, “em absoluto”, os “desejos de há muito manifestados pelo público”. A sua função seria também a de proporcionar a audição de “magníficos números de música” durante a exibição dos filmes e nos intervalos²⁵.

Prometia-se o maior escrúpulo na escolha da música tal como vinha acontecendo com os filmes. Os espectáculos de cinema na Pampilhosa, segundo se anunciava, iriam ser, daí em diante, “os melhores dos melhores”. Apelava-se, mesmo, ao orgulho local, explorando uma expectativa de progresso, ao afirmar-se que se tinha conseguido, assim, elevar este cinema à categoria dos bons salões cinematográficos do país, com os quais não teria receio de confronto.

A iniciativa parece ter sido bem recebida, suscitando um efectivo agrado geral, pelo que os programas de divulgação dos espectáculos continuaram a destacar o contributo do auto-piano. Em muitos casos, especificavam mesmo as músicas que seriam apresentadas, em especial a escolhida para a abertura do espectáculo.

Na verdade, a rigidez de uma solução deste tipo aconselhava uma utilização mais dentro de uma perspectiva de complementaridade de atractivos, no conjunto do espectáculo, podendo ser muito questionável a justeza desta produção sonora, em termos do correcto acompanhamento de filmes que pertenciam a géneros, obviamente, diversos e comportavam momentos de sentido bem distinto. Já seriam diferentes os casos ocasionais em que foi possível dispor de música gravada, fornecida pela empresa

depois, dissipado o entusiasmo da novidade, a realidade seria já, contudo, mais modesta, como noticiava uma publicação da região: “agora tem uma pianola que executa com geral agrado números de música muito em voga” (*Bairrada Elegante*, Ano XII, Nº 247, de 1/12/1927).

²⁵ Mais rigorosamente, o auto-piano era propriedade de um dos sócios da E.C.P., o industrial Adriano Teixeira Lopes, em cuja casa tivemos ocasião de o ver, conservado pelos descendentes. Foi, pois, adquirido por este e cedido à E.C.P. para utilização no teatro, onde era accionado por jovens locais, como comprova o pagamento de uma gratificação, no final de 1928, às “auto-pianistas” Capitolina Morais e Beatriz Dias. A boa resposta do público levou a E.C.P. a investir na compra de rolos com novas músicas, mantendo, assim, renovado um motivo de interesse. As aquisições foram feitas no Porto, ao Salão Gustav Lutze, da Rua Formosa, nº 173, publicitado como “a casa mais importante de Portugal, em pianos, auto-pianos, harmónios, etc.”.

distribuidora, juntamente com o filme. Pensamos, em particular, no sucesso obtido pelo filme *O Barqueiro do Volga* que referiremos mais à frente.

É claro que, em circunstâncias excepcionais, continuava a estar aberto o caminho para actuações ao vivo. Por exemplo, no espectáculo extraordinário realizado no Domingo de 9 de Agosto de 1931, precisamente em benefício da Associação de Socorros Mútuos 7 de Agosto, a “parte musical” foi executada, segundo se anunciava, por uma “distinta pianista”, M.elle Palmira Macias, que acabara de obter, no Conservatório de Lisboa, a mais alta classificação em piano. Participava, portanto, a título particular, por “gentil deferência” e “atendendo ao fim” a que o espectáculo se destinava.

2. A imagem de uma oferta

A Empresa Cinematográfica Pampilhosense procurou, desde o seu início de actividade, garantir, localmente, uma exibição de qualidade. A iniciativa de criar um cinematógrafo eléctrico, com uma actividade regular na Pampilhosa, não se limitava ao alimentar de uma simples curiosidade, sem mais ambição do que proporcionar um entretenimento popular e barato, numa terra sem alternativas civilizadas de lazer²⁶. O que estava agora em causa não era já dar a conhecer um invento, enquanto novidade absoluta, ou explorar aquela dimensão pobre, num pequeno meio. Tratava-se de implementar uma nova realidade enquanto espectáculo, evidenciando o valor do cinema e o seu importante lugar na sociedade moderna. Ultrapassado o conceito de cinematógrafo, havia que descobrir o cinema em toda a grandeza da sua expressão, simultaneamente como verdadeira arte e como meio de divertimento, no quadro de um novo tempo.

Os fundadores da empresa da Pampilhosa, cheios de esperança no progresso, tinham então, claramente, como referência, uma aproximação aos melhores padrões de qualidade patentes nos meios urbanos. Conheciam a realidade dos grandes centros, concretamente, frequentando as salas de cinema de Lisboa e do Porto, e acompanhavam

²⁶ É certo que também nos meios urbanos, e, em especial nas cidades de província, o cinema pôde conquistar um importante espaço sem que então existissem alternativas de recreação regular, directamente comparáveis e concorrentes. Citamos mais uma vez o caso bem estudado de Valladolid, onde por este tempo a ida ao cinema constituía uma importante forma de diversão numa sociedade onde escasseavam outras expectativas, em particular, precisamente, no Inverno, quando as condições climatéricas impediam que se tomasse a rua como espaço de descontração. Cf. José Luis Castrillón Hermosa; Ignacio Martín Jiménez, *El Espectáculo Cinematográfico en Valladolid (1920/1932)*, p. 92.

a informação veiculada através da imprensa diária e das publicações especializadas, por esses anos, com uma crescente divulgação. Pensamos, mais precisamente, no caso de Joaquim Pires, um apaixonado pela sétima arte que, naqueles meios, desenvolvia contactos junto das empresas distribuidoras, dos representantes de equipamento e de material de consumo, das oficinas de reparação e dos profissionais, em geral, ligados ao sector. Adquiriu mesmo publicações especializadas em língua francesa, relativas, tanto a temáticas gerais do cinema, como também a informação técnica, com evidente interesse para um operador competente na utilização do seu equipamento.

Trazer, assim, o cinema à Pampilhosa era contribuir para uma vivência mais actual, acompanhando uma evolução em que o espectáculo cinematográfico constituía importante expressão de progresso. A actividade da empresa devia ser, pois, motivo de orgulho, sabendo-se que, também neste aspecto, a Pampilhosa se destacava como terra de província, em particular desenvolvimento.

Recordando uma notícia saída no início da primeira época completa de exibição cinematográfica, podemos reconhecer na *Bairrada Elegante*, de 8 de Outubro de 1925, um pouco do impacto que a actividade da empresa da Pampilhosa efectivamente teve, a nível regional. Escrevia-se então que, na Pampilhosa do Botão, “uma empresa cinematográfica” estava a exhibir no Teatro Grémio “filmes magníficos”, destacando-se, concretamente, *A Vida de Cristo*, *A Sombra d’um Trono* e *O Duelo de Max*, efectivamente aqui estreados, o primeiro, a 9 de Agosto, e os dois últimos, a 20 de Setembro. Estes e outros filmes seriam o bastante para a empresa ganhar “a confiança do público” que aqui podia vir passar “umas boas noitadas”.

Merece, realmente, destaque o sucesso obtido pelo primeiro dos filmes referidos, *A Vida de Cristo*, uma longa metragem de ampla divulgação produzida pela casa Pathé. Também na Pampilhosa a sua exibição teria, na verdade, um importante significado, concretamente, no contexto desta fase inicial de implantação do espectáculo cinematográfico, como presença regular no meio local. Indo ao encontro, afinal, das mais sérias convicções do público, o filme pôde suscitar um forte interesse, com larga adesão popular, e contribuiu também, em geral, para uma dignificação do próprio cinema, um meio que podia tratar as matérias mais respeitáveis, simultaneamente, com grande seriedade e evidente consistência expressiva.

Os outros dois filmes referidos na *Bairrada Elegante*, por ocasião do arranque daquela primeira época de 1925/26, eram, na verdade, uma longa e uma curta metragem, exibidas complementarmente no mesmo espectáculo. O programa desse

domingo, de 20 de Setembro de 1925, merece também algumas reflexões relativamente aos passos decisivos que se estavam a dar na afirmação do espectáculo cinematográfico.

A entidade promotora é referida doravante nos programas sob a designação de Empresa Cinematográfica Pampilhosense, impondo de alguma forma o arrojo e a seriedade de uma proposta, cujos contornos modernos passavam por uma imagem empresarial. A comunicação com o público, através dos programas distribuídos, ampliou-se decisivamente, distanciando-se do tíbio laconismo dos primeiros exemplares. Passou a saber-se aproveitar decisivamente este espaço na transmissão de uma informação, não apenas aliciante para os potenciais espectadores de cada sessão, em particular, mas enriquecedora de uma imagem mais geral do cinema.

A acção pedagógica e informativa era, nas condições culturais de um pequeno meio, complementar de um mero apelo de sentido comercial, contribuindo para a constituição ou consolidação de um público de cinema. Compreende-se, assim, o significado de que se revestem os contornos descritivos e qualificativos de um discurso empenhadamente rico.

No caso do referido espectáculo de 20 de Setembro de 1925, que tomámos como exemplo, é bastante nítida essa atitude no diálogo com o público, num momento particularmente importante, em início de actividade. O programa desse domingo era apresentado como “monumental”, com um filme de longa metragem, em 8 actos, e a exibição como complemento de um filme cómico em 2 actos. No total, tratar-se-ia de “10 actos surpreendentes” numa “noite de arte”. O sentido que transpirava desse “magnífico programa” não era, pois, o do mero divertimento. Tratava-se de um espectáculo pleno de valor, com um significado muito completo, mediante uma diversidade de atributos e funções.

O drama teve uma expressão primordial nas longas metragens do tempo do cinema mudo, o que parece hoje estar algo esquecido, quando perante o grande público essencialmente se recordam as curtas fitas movimentadas dos grandes actores cómicos ou cómico-dramáticos. Como frisaremos à frente, pode até notar-se na época a especial valia associada ao género dramático e aos seus cultores, na senda do que acontecia com os espectáculos de palco. No caso da longa metragem exibida a 20 de Setembro de 1925, mais concretamente *A Sombra d'um Trono*, realizada em 1921, pelo italiano Carmine Gallone, retratava-se “o drama da vida íntima duma grande monarquia” e a principal protagonista era destacada no respectivo programa como “grande trágica”.

O segundo filme do mesmo dia era uma curta metragem e ilustra bem o papel destes filmes cómicos como verdadeiros filmes de complemento, contribuindo, com a sua função recreativa, muito própria, para a satisfação geral do público. Na verdade, como já dissemos, os programas apresentados eram, normalmente, constituídos por uma longa metragem e alguns filmes “curtos”. O destaque dado à divulgação destes mostra bem o interesse que despertavam, enriquecendo o espectáculo no quadro de uma funcionalidade múltipla, com um importante sentido no contexto da época. Por via de uma complementaridade, que combinava o dramático e o cómico, o emotivo e o lúdico, tal como o cultural e informativo, o espectáculo cinematográfico explorava, assim, mais cabalmente as suas potencialidades e agradava mais facilmente a um leque alargado de espectadores.

Neste caso, o particular destaque resultava essencialmente da notoriedade do protagonista, Max Linder, o maior actor cómico do mundo anterior à Grande Guerra, que, aliás, cometera, tragicamente, suicídio nesse mesmo ano de 1925. Esta curta metragem era apresentada como uma “soberba criação do afamado Max Linder, o rei da graça e da elegância”.

Entre os filmes de complemento apresentados, avultavam, pois, as farsas e os filmes cómicos de grande sucesso, habitualmente de duas partes, que constituíam uma realidade quase indispensável em cada espectáculo. Pôde apreciar-se, assim, o desempenho dos principais actores cómicos do tempo do mudo que, em diversos casos, foram também realizadores ou, pelo menos, participaram na realização dos seus filmes. Além de Max Linder, “o mais elegante galã francês”, salientamos, obviamente, a presença muito festejada do “inimitável Charlie Chaplin” e, também, a de Harold Lloyd. Merece, ainda, destaque a exibição de alguns filmes de Mack Sennett, actor, realizador e produtor, com um lugar muito particular no desenvolvimento da comédia burlesca.

Mas a lista era mais extensa, sendo os artistas vulgarmente conhecidos por nomes com um curioso sabor popular que testemunhava o bom acolhimento obtido por filmes e personagens, junto de um largo público. Assim, Harold Lloyd seria entre nós conhecido por Harold, ou Liró, tal como o famoso Buster Keaton, por Pamplinas. Larry Semon era Pencudo, como Monty Banks foi Pafúncio, Ralph Graves, Serafim, Buddy Messinger, Pirolito, Jimmy Aubrey, Sandálio, Earle Fox, D. Casmurro, Al Alt, Celestino, Bobby Ray, Filomeno, Sid Smith, Plácido, Al St. John, Camilo, Snookums, Carrapito, George Davis, Malaquias, Jerry Drew, Fagulha, Lupino Lane, Bibi, Lloyd

Hamilton, Papudo, Johnny Arthur, Tinoco, Eddie Quillan, Timpanas, Monty Collins, Fininho e Richard Talmadge, Ricardito.

Para lá dos filmes mais estritamente recreativos, era habitual também, como referimos, a projecção de realizações de vincado sentido informativo, preenchendo um importante espaço num mundo em que ainda não abundavam os canais de comunicação e em que o acesso aos mesmos estava muito limitado, em virtude de um contexto cultural e material. Já lembrámos, concretamente, a exibição regular de revistas de actualidades, com registos filmados nacionais e estrangeiros, e de documentários de diversa natureza, relativos, por exemplo, a eventos e temáticas nos domínios político, social, cultural ou desportivo.

É claro que a noção de actualidade estava distante do desenvolvimento que foi possível atingir, mais tarde, com a televisão. Como já foi notado noutros estudos sobre a audiência de cinema nesta época, o público não acorria ao cinema na expectativa de um noticiário²⁷. Esperava, sim, ver a expressão em imagens de temas que pudessem então constituir motivos de interesse, com toda a abrangência que esta formulação pudesse comportar.

Em especial num pequeno cinema como este, a informação, no que concerne aos acontecimentos recentes, chegava com natural atraso, surgindo as imagens de alguma forma como a confirmação de um facto que, podendo já ser conhecido, ganhava desta forma outra dimensão e outro efeito em termos de difusão. Assim, notamos, por exemplo, claramente, no caso do programa de 20 de Julho de 1930 em que se anunciava, nos seguintes termos, a projecção do já referido documentário sobre o funeral do Dr. António José de Almeida: “toda a gente pode agora ver o que foi o funeral do eminentíssimo cidadão e antigo presidente”.

Após a chamada Lei dos Cem Metros, de 1927, aumentou a presença de produções portuguesas no âmbito do documentário e de forma evidente passou a constar com frequência nos programas a informação relativa ao “assunto português” inserido nos filmes de complemento. Não consideramos aqui, naturalmente, a qualidade de uma oferta, mas sim a persistência de uma presença e a possível influência global de uma mensagem, que, designadamente, divulgava a paisagem e o património cultural do país, numa acção com alguma influência no reforço de uma consciência colectiva e na

²⁷ Cf. José Luis Castrillón Hermosa; Ignacio Martín Jiménez, *El Espectáculo Cinematográfico en Valladolid (1920/1932)*, p. 22.

evolução de um sentido de identidade²⁸. Na verdade, o efeito do documentarismo nesta matéria deve ser inserido num contexto cultural em que, por diversos meios, o país se revelava mais completamente na diversidade do seu espaço e dos seus valores a largas franjas da população²⁹. As imagens revestiam-se de um sentido de representação, podendo, nomeadamente, servir uma afirmação nacionalista.

Na verdade, o estudo dos filmes de natureza documental e informativa e da sua potencial influência, no contexto de uma época, tem de ter em conta que estes constituem sempre um tratamento criativo que pressupõe uma selecção e uma apresentação orientada, propondo leituras, mesmo em matérias aparentemente tão objectivas como a fixação de uma actualidade³⁰. Propondo-se aparentemente registar a “realidade”, por oposição à ficção, o cinema projecta aqui, efectivamente, uma imagem que se tem das coisas, correspondendo, assim, de algum modo, a uma crescente procura de “imagens” representativas.

Todos estes elementos, integrando com grande estabilidade os programas cinematográficos que então se projectavam, eram, pois, fundamentais para o seu interesse global e para a composição da sua imagem de qualidade. Aliás, antecipando uma leitura geral, devemos notar que se os filmes de complemento não sobressaem como factor condicionador de variações de frequência, sendo, nesse campo, determinante o filme principal, como campo de incidência das eventuais preferências do

²⁸ Para final da década, os “cem metros de assunto português” integravam regularmente “jornais de actualidades” como: *Revista Mundial*, *Jornal Central*, *Cinémagazine*, *Actualidades MGM* e *Revista Paramount*. Cf. *Cinéfilo*, Ano I, N° 19, de 29/12/1928 e Ano II, N° 24, de 2/2/1929.

²⁹ Curiosamente, depois de lembrar os dois primeiros volumes do *Guia de Portugal*, dirigido por Raul Proença, saídos em 1924 e 1927, José-Augusto França acentua, mesmo, o papel das competições desportivas, com o alargamento ao âmbito nacional dos campeonatos de futebol e o início, em 1927, da Volta a Portugal em Bicicleta. Sobre esta última escreveu, concretamente: “poderá pensar-se que foi, em certa medida, esta prova ciclista que, no momento em que o País começava a tomar outro teor de conhecimento ou autoconhecimento, forneceu a Portugal um fio de ligação de Lisboa (e do Porto) à mais recuada província. Com ela, mais do que dantes, o País ganhou uma consciência topológica dele próprio”. José-Augusto França, *Os Anos Vinte em Portugal: estudo de factos sócio-culturais*. Lisboa, Editorial Presença, 1992, pp. 280 e 281.

³⁰ “Uma imagem no ecrã, [...] não é a realidade mas sim o olhar de alguém sobre essa realidade depois de ter passado através dos filtros da sua própria mente e de todos os outros intervenientes que controlam a forma última das mensagens dos *mass media*. Aqueles de entre nós que trabalham em filmes estão bem conscientes de quanto podemos influenciar o que o espectador vê e sente”. Ernest Rose, “The Newsreel on the American Screens”, in Donald E. Staples (ed.), *The American Cinema*. Washington, Voice of America, 1976, pp. 309 e 310.

público, esse facto não pode levar-nos a desvalorizar a respectiva importância para os espectadores de cinema da época.

A cuidadosa referência regular nos programas, ao contrário do que aconteceria noutras fases da história da nossa exibição cinematográfica, demonstra que era uma realidade a expectativa do público relativamente à presença dos filmes de complemento, dentro dos dois momentos do programa que identificámos, ou seja o documentário cultural ou de actualidades e o filme cómico, e que a sua importância se situa num plano de regularidade, diferente daquele em que se situava o filme principal. Na realidade, integravam uma oferta com que o espectador sempre podia contar, na sua ida ao cinema, completando vertentes de interesse, no conjunto de um espectáculo que devia agradar aos vários sectores de público, e serviam sempre, desta forma, de contraponto à especificidade, essa sim bem variável, da longa metragem que encabeçava cada cartaz.

O espectáculo cinematográfico consolidava-se, pois, decisivamente, como presença regular, num meio de província, mediante um modelo de composição dos programas com acentuado equilíbrio, tendo em conta uma presença de filmes principais, de longa metragem, e de filmes de complemento. A regularidade das propostas, em termos da composição do espectáculo, realçava, pois, uma previsibilidade que traduzia a maturidade de uma evolução.

Relativamente às longas metragens que figuravam como filmes principais de cada programa, a sua contratação testemunhou um ponderado equilíbrio entre a satisfação de uma paixão cinéfila, que ambicionaria a apresentação das produções mais prestigiadas, e a gestão realista das limitadas possibilidades de um pequeno cinema de província. Neste domínio, procurou-se alimentar uma imagem geral de qualidade que, de facto, teria de resultar de uma programação constituída, no seu conjunto, por uma diversidade de filmes, integrando, não só uma variedade de géneros, mas também um desigual nível de ambição e uma diferente actualidade, o que, num determinado contexto, teria a devida correspondência em termos de valor comercial e de custo concreto. O estudo detalhado de cada época deverá permitir-nos esclarecer melhor esta realidade, no quadro da interacção prática dos diversos factores em presença.

Na sua programação, a E.C.P. procurou agendar a exibição dos diversos filmes, tendo em conta, nomeadamente, os ritmos habituais de desenvolvimento de cada época e as ocasiões que à partida se afiguravam como mais capazes de atrair uma maior afluência pontual de espectadores, designadamente, a inauguração de uma nova época, ou da segunda metade da mesma, e datas tradicionais festivas. Neste caso, a empresa do

cinema da Pampilhosa criou o hábito de oferecer espectáculos específicos, assinalando, por exemplo, o Natal e o Ano Novo, e noutras ocasiões, como o Domingo de Páscoa, procurou, como vimos, adequar os filmes exibidos ao significado do momento.

A frequência regular devia ser fomentada pela criação de uma relação de confiança pelo que o discurso de promoção, por parte da E.C.P., enfatizou a imagem de uma programação criteriosa, laboriosamente preparada. O público podia confiar. Nesta sala de cinema, poderia desfrutar, sem dúvida, de um bom espectáculo, tendo em conta o que se via de melhor nos grandes centros.

A par da qualidade dos filmes e do seu comprovado sucesso, garantia-se também a maior exigência quanto às condições técnicas do material exibido. Nos casos de filmes menos recentes seriam apresentados em cópia nova, tal como se explicava relativamente aos espectáculos de 26 e 27 de Outubro de 1929: “O filme que apresentamos é um exemplar novo, estreado no ‘Condes’ de Lisboa em Agosto próximo passado ou seja como que em primeiras exhibições, condição esta que pomos sempre na marcação dos nossos programas.”

A relação entre qualidade e preço seria ainda um argumento importante para o desenvolvimento de uma frequência mais alargada e regular, afinal no contexto da decisiva afirmação do cinema no mundo moderno, enquanto espectáculo de massas que conquistava todos os sectores do público. Parecem a esse título bem ilustrativas as palavras no programa de 4 e 5 de Janeiro de 1930: “Os nossos espectáculos impõem-se pela excelência dos programas que apresentamos e pelos seus preços serem sempre inferiores aos estabelecidos em qualquer outro Cinema. Estão sempre ao alcance de todas as bolsas!” Noutro caso, garantia-se também: “O público sabe que o que prometemos é escrupulosamente cumprido” (26 e 27 de Julho de 1930).

O público devia, pois, reconhecer o esforço da E.C.P. e a qualidade do que lhe era oferecido. A empresa estava a assegurar “um brilhante número de programas entre os filmes de grande classe”, colocando “o Teatro da Pampilhosa a par dos Salões de 1ª categoria” (22-11-1931). Podia-se afirmar com determinação: “Os filmes de maior êxito vêm ao Teatro da Pampilhosa!” (22-11-1931).

Consideraremos mais à frente a programação concreta de cada época e a questão da respectiva recepção por parte do público local, ao longo do período do cinema mudo, pelo que não nos alongamos, por enquanto, no destaque de presenças representativas. Lembramos apenas, como exemplo, alguns filmes de longa metragem que atestam alguma presença de qualidade do cinema europeu, num tempo em que estava já bem

definido o domínio de Hollywood: *Sumurum*, de Ernst Lubitsch (9-5-1925), *O Milagre dos Lobos*, de Raymond Bernard (20-6-1926), *Duplo Amor*, de Jean Epstein (15-1-1927), *Os Últimos Dias de Pompeia*, de Amleto Palermi e Carmine Gallone (8-4-1928), *O Cartaz*, de Jean Epstein (29-4-1928), *A Morte Cansada*, de Fritz Lang (22-7-1928), *Os Miseráveis*, de Henri Fescourt (13-10-1928), *O Jogador de Xadrez*, de Raymond Bernard (31-3-1929) e *Napoleão*, de Abel Gance (21-12-1930).

Na evolução da programação local até final da década de vinte, nota-se, na verdade, com grande evidência, a crescente presença do cinema norte-americano. Representando um pouco mais de 50% dos filmes aqui exibidos na época de 1925/26, já na de 1929/30, essa percentagem era superior a 80%. Acompanhava-se, é claro, também aqui, uma realidade mais global.

Assim, relativamente ao cinema norte-americano, em virtude da extensão da lista de filmes exibidos, optamos por não destacar, nesta primeira consideração geral, quaisquer títulos, em concreto, mas antes o nome de realizadores particularmente significativos, com filmes projectados na Pampilhosa, neste período do cinema mudo. Enumeramo-los, numa selecção evidentemente nossa, referindo as datas de estreia dos respectivos filmes de longa metragem: Frank Lloyd (25-1-1925, 1-1-1926, 4-10-1930), Raoul Walsh (12-12-1925), D.W. Griffith (25-12-1925, 30-10-1926, 26-7-1930, 13-12-1930), Clarence Brown (21-8-1926, 3-7-1927), John Ford (29-1-1927), Frank Borzage (18-11-1928, 4-1-1930), Fred Niblo (30-12-1928, 26-10-1929, 8-2-1930, 29-11-1930), Lloyd Bacon (9-11-1929), Cecil B. DeMille (30-11-1929, 5-4-1930), Allan Dwan (19-1-1930, 1-11-1930), Paul Leni (25-1-1930, 25-10-1930), Frank Capra (20-7-1930, 24-1-1931), Paul Fejos (3-5-1931), Henry King (17-5-1931, 9-8-1931) e, também, Charlie Chaplin (4-12-1927). É ainda bastante representativa a presença de longas metragens de realizadores conceituados como Irving Cummings, Alfred Santell, Roy Del Ruth, Lambert Hillyer, King Baggot, Paul Sloane, Rupert Julian, William A. Seiter, Rowland V. Lee, George B. Seitz, J.P. McGowan, Edwin Carewe, Alan Crosland, Erle C. Kenton, Edward Cline, James Cruze e William Beaudine.

A diversidade do conjunto de filmes que integrou a programação da Pampilhosa, independentemente de estar relacionada com a satisfação dos interesses de um público alargado ou com os ditames de uma viabilidade comercial, permite-nos, na verdade, reconhecer a importante possibilidade de um pequeno cinema de província acompanhar, então, muito do que foi a evolução da realidade cinematográfica, nas suas variadas expressões.

Para lá de manifestações típicas de um cinema popular e de uma multiplicidade de filmes de série-B, puderam, em devido tempo, exhibir-se, também, aqui, algumas das principais super-produções de grande espectáculo, que impressionaram as plateias de todo o mundo, e muitas outras realizações de particular apuro criativo, arrojo e modernidade, proporcionando-se, assim, um importante contacto com a cultura, a arte e também as paixões do tempo.

Desta forma, chegava, nomeadamente, ao público da Pampilhosa a nova realidade de uma cultura de massas. Com a reconhecida força de penetração do cinema na sociedade moderna, a ilusão tornava-se objecto de um vasto uso comum, com a partilha de um imaginário que se apresentava fascinante, enquanto verdadeiro maravilhoso moderno. O culto das estrelas de cinema constituía então uma expressão particularmente significativa desse universo mítico. O destaque iria, como se sabe, para as grandes estrelas do cinema norte-americano, intencionalmente promovidas pelos respectivos estúdios.

Um exemplo maior de nítido sucesso, junto do público local, foi, como melhor veremos, o de Douglas Fairbanks, reflectindo-se aqui, paradigmaticamente, um fenómeno geral, visto que este actor terá sido o mais popular do cinema americano da época do mudo. Enquanto Zorro, D'Artagnan ou Robin dos Bosques, entusiasmava as plateias com as suas proezas, em cenários extravagantes. A Pampilhosa não foi, pois, excepção. No plano mais popular das proezas em filmes de acção, destacaram-se, também aqui, os heróis dos *westerns*, como o famoso Tom Mix, ou ainda Hoot Gibson, e, mais em geral, as aventuras de actores atletas como Buck Jones e Reed Howes.

Relativamente à comédia, já foram referidos os principais nomes de culto, a propósito dos filmes de complemento, na sua maioria em duas bobines. No campo mais geral do drama e do melodrama, desfilaram pelo *ecrã* grandes figuras do cinema mudo como John Gilbert, Ramon Novarro, Ronald Colman, William Boyd e os irmãos Lionel e John Barrymore. Entre o fantástico e o terror, teve aqui especial eco a fama de Lon Chaney, o homem das mil caras. Ficaram particularmente memoráveis as suas criações nos filmes *Nossa Senhora de Paris* e *O Fantasma da Ópera* estreados na Pampilhosa, respectivamente, a 27 de Novembro de 1926 e 11 de Dezembro de 1927.

Entre as actrizes, lembramos a “encantadora” Mary Pickford, a “grande vedeta” Norma Talmadge, a “eminente actriz” Gloria Swanson e a “divina” Mae Murray, entre outras referências maiores do cinema americano, como Lillian Gish, Pearl White, e Pola Negri. É verdade que, como à frente melhor compreenderemos, os condicionalismos da

distribuição, no seu relacionamento com um pequeno cinema de província, não permitiram que aqui fossem apreciados filmes de estrelas como Bebe Daniels e Clara Bow, que trabalharam para a Paramount, ou Joan Crawford e Greta Garbo, ligadas à MGM. Não fica, porém, menos claro que através da actividade da E.C.P. o público desta região estava doravante mais inserido na realidade do mundo moderno, passando a contar, nas suas diversas vertentes de alcance, com todo o vigor da presença do cinema na vida do nosso século XX.

A sala de cinema e a possibilidade de um público

1. Uma realidade menos conhecida

A afluência de público ao cinema de uma pequena localidade como a Pampilhosa não teve a ver apenas com uma imagem de qualidade quanto à programação que concretamente se oferecia, mas com representações mais gerais, que se procuraram consolidar, relativamente ao valor cultural e recreativo do cinema e do acto de ir ao cinema. Criar uma audiência de cinema era trabalhar também nesse domínio, articulando a progressiva difusão de uma cultura cinematográfica e a consolidação de um interesse em torno do novo meio, com o desenvolvimento de práticas sociais igualmente favoráveis, em particular, estimulando hábitos regulares de frequência e a sociabilidade associada, mediante um conjunto de condições concretas. Foi nessa perspectiva que reconhecemos desde cedo um forte esforço de investimento no aperfeiçoamento das condições técnicas de projecção e na promoção da boa imagem da sala, em termos de segurança, agradabilidade e conforto¹.

Importa, porém, reflectir mais demoradamente sobre um quadro de viabilidade, tendo em conta o perfil de um público concreto e a sua frequência de um espaço. Como se compreende, a realidade de um espectáculo só existe, e persiste, mediante a adesão de um público, mas, curiosamente, esta dimensão permaneceu até há poucos anos relativamente desconhecida e pouco estudada. Richard Dyer, por exemplo, no final da sua obra clássica sobre estrelas de cinema, foi levado a apontar desde logo este domínio como prioridade para estudos futuros, em função da dimensão lacunar que sentiu no seu próprio trabalho². Não se trata de discutir conceitos genéricos, designadamente, tendo

¹ Quanto à garantia das melhores condições técnicas de projecção e da projecção de películas em bom estado, temos de integrar esse esforço num progresso real das condições em que decorria a exibição cinematográfica no país, nomeadamente, com uma melhoria do equipamento e uma crescente exigência de perfeição, num quadro de desenvolvimento marcado pela concorrência. À partida, havia antecedentes menos felizes, próprios dos primórdios do espectáculo cinematográfico, que justificavam agora a confirmação, perante o público, de padrões de qualidade decisivamente mais evoluídos. Citamos, por exemplo, as distorções, em virtude de deficiências técnicas, a trepidação, a falta de intensidade da luz ou a sua irregularidade, numa oscilação que prejudicava a nitidez das imagens projectadas. Cf. Rafael Garofano, *El Cinematografo en Cadiz: una sociología de la imagen – 1896-1930*. Cádiz, Fundación Municipal de Cultura, 1986, p. 57 e p. 60.

² “Antes de mais, há a questão da audiência. Ao longo deste livro – tal como na maior parte dos estudos cinematográficos – a audiência primou pela ausência. Ao falar de manipulação do consumo, trabalho ideológico, subversão, identificação, leitura e localização, é claramente crucial um conceito da audiência, e contudo em todos os casos eu tive de enfrentar esta omissão no nosso conhecimento e então prosseguir como se isto fosse *meramente* uma omissão” (Richard Dyer, *Stars*. (Nova edição) London, British Film

em consideração níveis de público, entre o espectador esclarecido e a condição do espectador comum. Será mais pertinente reconhecer num estudo como o nosso, centrado num contexto preciso de articulação entre cinema e público, a realidade da potencial existência de públicos de cinema.

Não querendo eventualmente repetir o que melhor esclarecemos noutros passos do nosso trabalho, limitamo-nos por agora a esclarecer alguns traços caracterizadores de uma realidade de base. Tivemos ocasião de frisar, quando das primeiras tentativas de estabelecimento de uma exibição cinematográfica regular, no concelho da Mealhada, a forma como desde logo se procurou aliciar a frequência de um público diversificado, sendo fundamental a imagem de respeitabilidade do novo espectáculo e o aliciamento de sectores sociais com reconhecidos recursos e particular prestígio. Além de um exemplo de referência para outros sectores sociais, essa afluência representava um importante contributo real, em virtude da ocupação de lugares que proporcionavam um especial rendimento, com os seus bilhetes de preço mais elevado, e frequentemente, também, uma particular garantia de receita, pela prática de assinaturas. O desejo de novas possibilidades de recreação, no quadro da evolução social das primeiras décadas do século, e as expectativas ligadas à visão de um mundo em progresso³, criaram um contexto favorável a essa receptividade ou mesmo participação activa das elites locais, como no caso da Pampilhosa, no arranque de uma presença regular do espectáculo cinematográfico.

Tratando-se de pequenos meios de província, estava aqui particularmente em causa a realidade de um limitado número total de residentes e, em termos económicos e culturais, a incidência, nestas primeiras décadas do século, de um baixo padrão de vida,

Institute, 2001, p. 160). Aprofundou-se, portanto, uma consciência dessa falta de conhecimento, tal como reconheceu, também, significativamente, Ian Jarvie, na conclusão da sua obra sobre a expansão comercial do cinema norte-americano: “Por trás de muita história contada neste livro está o enigma do público. Foi e é um enigma para aqueles que tentam adivinhar onde nos pode levar; permanece um enigma para os historiadores que encontram apenas pistas fragmentárias relativamente ao que foi visto e como foi interpretado e daí relativamente ao seu significado”. Cf. Ian Jarvie, *Hollywood's Overseas Campaign: the North Atlantic movie trade, 1920-1950*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 432.

³ Como se sabe, o cinema surgia, desde logo, no contexto de um tempo de forte expectativa relativamente ao progresso tecnológico, muito em particular na medida em que o mesmo se mostrava agora decididamente capaz de se difundir, espalhando os seus benefícios pelas localidades mais diversas (Cf. Rafael Garofano, *El Cinematografo en Cadiz: una sociología de la imagen – 1896-1930*, p. 37 e ss.). Foi por esta altura que, por exemplo, também se processou localmente a divulgação do telefone, igualmente um meio óbvio de aproximação entre o próximo e o distante: “O telefone – É uma realidade cá no concelho, segundo nos informou uma pessoa que nos parece beber do fino. Que os trabalhos já começaram, a principiarem de Coimbra. Os nossos louvores à Câmara Municipal Mealhadense e às pessoas que junto dela se associaram” (*Bairrada Elegante*, Ano VIII, Nº 147, de 15/6/1923).

relativamente a grande parte da população. Aliás, neste último aspecto, o cinema vinha inscrever-se numa linha de acção civilizadora já associada aos espectáculos de palco, e em especial ao teatro, que havia estado, como se sabe, bem presente na iniciativa de construção destas salas de espectáculo por terras de província, desde as últimas décadas do século XIX. Esse sentido, aliás, continuava vivo, como mostram, designadamente, os comentários à récita infantil promovida neste teatro, pelo professor Guilherme Ferreira da Silva, no dia 6 de Junho de 1926:

“Foram umas horas bem agradáveis aquelas que passámos naquele interessante teatrinho onde se tinha reunido tudo quanto a Pampilhosa tem de mais distinto [...]. Bem-haja o ilustrado mestre que nos proporcionou algumas horas de grande prazer espiritual, enlevados no entusiasmo das crianças, nos ensinamentos da peça que foi levada à cena, e nos fins altamente altruístas e pedagógicos que o autor teve em vista”⁴.

Para lá da recreação, o espectáculo devia constituir uma ocasião de correcto convívio e de enriquecimento cultural, inserindo-se, também, assim, o cinema, numa linha favorável de expectativas⁵. A associação da instrução e do recreio, bem expressa na designação do Grémio da Pampilhosa, reflectia um dinamismo que, neste domínio, abria os horizontes das populações a partir das localidades mais desenvolvidas em termos regionais, onde, obviamente, se situavam as salas em causa. Verificava-se, assim, um efeito mais vasto, sendo prática habitual a criação de um poder de atracção sobre as zonas circunvizinhas, num tempo em que a falta de transportes era compensada pelo hábito de percorrer grandes distâncias a pé, e mais tarde também de bicicleta nesse contexto regional.

Na verdade, na década de vinte era ainda limitada a evolução material e cultural dos sectores mais populares da sociedade local, apesar de o progresso se estar a processar e de, sem dúvida, o próprio desenvolvimento da realidade do espectáculo, de que nos ocupamos, ter constituído um instrumento desse mesmo progresso⁶. O

⁴ *A Defesa*, 3ª Série, Nº 14 (114), de 20/6/1926.

⁵ “[S]ó a instrução do nosso povo poderá conduzir-nos um dia àquela grandeza moral e intelectual daqueles povos cultos e modelares onde a civilização é um facto” (*A Defesa*, Ano I, Nº 23, de 18/5/1924).

⁶ Em termos locais era, como temos dito, particularmente nítida a consciência de se estar a trilhar um caminho de progresso, no clima do pós-guerra, embora o sentido bairrista pudesse adensar algumas cores favoráveis, na descrição de realidades: “Está dito e redito que a Pampilhosa é já hoje uma grande terra. As suas indústrias, o seu comércio, a sua instrução, enfim, todas as manifestações da sua vida colectiva, têm tido nestes últimos anos um desenvolvimento extraordinário, que lhe dá um cunho de uma certa importância. Vê-se no seu movimento constante, intenso, variado, um desejo formidável de viver, de progredir, de ser grande” (*A Defesa*, Ano I, Nº 44, de 9/11/1924).

analfabetismo⁷, o alcoolismo, com a imagem associada da taberna⁸, e alguma rudeza de atitudes em geral, eram ainda traços bem presentes na experiência de vida das populações mais distantes do brilho da civilização⁹. Mas, mais decisiva para a viabilidade local de um espectáculo, era a escassez de recursos de grande parte da população, pese, embora, um crescimento dos sectores intermédios, de acordo com o desenvolvimento de uma actividade económica que recuperara o seu caminho de pujança nesta década de vinte, com base nos sectores que conhecemos.

Mais à frente, o nosso estudo das receitas de bilheteira, tendo em conta o seu valor total e, ainda, a sua composição por sectores de público, mostrará claramente a fragilidade decorrente dessa realidade contextual, num pequeno meio de província, em correlação, é certo, com a verificação de uma possibilidade concreta de implantação do cinema que confirmava os extraordinários argumentos dessa nova criação do mundo moderno e o vigor entretanto alcançado pelo respectivo sector de actividade, num quadro de marcada universalidade.

A constituição de um público de cinema numa sala como a da Pampilhosa, nos anos vinte, não se coaduna com a ideia de um espectáculo prioritariamente popular que, posteriormente, evoluiu no sentido da elevação da sua clientela. Ao encararmos um contexto concreto de exploração, importa, sem dúvida, ter presente esse esclarecimento quanto à realidade da audiência que estamos a considerar.

Em termos de espaço e de tempo, não podemos exceder-nos na extrapolação de

⁷ O analfabetismo caiu lentamente durante a Primeira República e, em 1930, a realidade nacional apresentava ainda um panorama desolador, rondando os 67%. Cf. António Reis (dir.), *Portugal Contemporâneo*. Lisboa, Publicações Alfa, 1990, Vol. IV, p. 205. Apesar das transformações entretanto verificadas, Portugal, em comparação com países como a Inglaterra e a Alemanha, podia ainda caracterizar-se como um país “pequeno, pobre e analfabeto”. Cf. José Mattoso (dir.), *História de Portugal*, Vol. VI [“A Segunda Fundação”], p. 32.

⁸ Citamos dois artigos do jornal local *A Defesa*. “Foi há tempo publicada uma lei que por ser justa, higiénica, educativa e de grande alcance social não se cumpre. Referimo-nos à lei sobre as tabernas. Falamos hoje neste assunto porque sendo as tabernas existentes nesta localidade de sobra, acaba de se abrir uma a distância inferior à marcada na lei, sem que as autoridades competentes se dignassem providenciar” (*A Defesa*, Ano I, Nº 21, de 4/5/1924). “Já mais do que uma vez temos feito sentir às autoridades concelhias a importância que há na aplicação da chamada ‘lei seca’ [...]. É preciso sanear, é urgente arranjar um ambiente moral propício à evolução da democracia e nunca proteger a desmoralização que campeia infrene à volta dos nossos lares” (*A Defesa*, Ano I, Nº 31, de 20/7/1924).

⁹ Recordamos notícias ilustrativas concretas, relativas ainda a estes anos vinte. No Carqueijo, povoação do mesmo concelho da Mealhada, “o povo indignado com os maus tratos” que um indivíduo estava dando a sua mulher, a um filho de tenra idade e ao sogro, “aplicou-lhe tal sova, que dela veio a falecer” (*Bairrada Elegante*, Ano IX, Nº 182, de 17/12/1924). Noutra povoação do concelho, ainda, segundo a *Bairrada Elegante*, um jovem de vinte anos “foi barbaramente assassinado à paulada, por ter montado uma bicicleta sem prévia autorização do dono” (*Bairrada Elegante*, Ano XII, Nº 236, de 1/6/1927).

modelos como o dos *nickelodeons* nos Estados Unidos, nos primórdios do espectáculo cinematográfico, os quais, aliás, têm sido também revistos no sentido de se corrigirem algumas leituras simplistas. Afinal, para lá de uma frequência urbana marcadamente popular, onde predominavam imigrantes e classes trabalhadoras, também existiram salas com diferente localização e outro perfil de público¹⁰. Por sua vez, nas pequenas localidades, importa sublinhar que, desde cedo, por razões que o nosso estudo também ajuda a compreender, os empresários locais promoveram a projecção de filmes enquanto entretenimento para a classe média¹¹.

De qualquer forma, nos principais centros urbanos foi bastante rápida a evolução que impôs a imagem dos *picture palaces*, emprestando, logo na segunda década do século, outra dimensão e respeitabilidade ao espectáculo cinematográfico. Foi nessas condições que no pós-guerra o cinema se tornou um entretenimento verdadeiramente abrangente, no plano social, passando a constituir, nos anos vinte, uma instituição genuinamente ligada a uma cultura de massas¹². Combinando fantasia, luxo e conforto, os responsáveis pelas salas construíram uma audiência que ultrapassava os limites das distinções políticas, ou ainda de classe, género e às vezes, até, de raça, embora neste último domínio fossem ainda conhecidos, nesse país, os casos de óbvia segregação, em função do pretenso desejo de não prejudicar a afluência das classes médias, comprometendo uma imagem da sala¹³.

No nosso continente, em países como a França, as audiências dos primórdios do

¹⁰ “Os *nickelodeons* foram caracterizados tipicamente como lugares bastante sombrios e espartanos cujos clientes eram o proletariado urbano e os trabalhadores imigrantes. [...] Embora isto fosse indubitavelmente verdade relativamente a muitos *nickelodeons*, os estudos locais, focados principalmente em Nova Iorque e Chicago, revelaram que havia variações consideráveis quanto à localização e ao tipo de estabelecimento. [...] Parece razoável assumir que, pelo menos nas grandes cidades, os *nickelodeons* fomentaram uma forma de exibição socialmente mais demarcada: dependendo da sua localização atraíram tanto uma clientela predominantemente de colarinho azul como branco”. James Chapman, *Cinemas of the World: film and society from 1895 to the present*, p. 64.

¹¹ Cf. Steven J. Ross (ed.), *Movies and American Society*. Malden/Oxford, Blackwell Publishing, 2005, p. 15.

¹² Cf. Steven J. Ross (ed.), *Movies and American Society*, p. 70. Os *movie palaces* proporcionaram um espaço frequentado pelas várias classes sociais, aproximando, portanto, sectores, num consumo alargado da produção cinematográfica, nesta decisiva etapa de afirmação do espectáculo cinematográfico nos Estados Unidos. Na verdade, nos anos vinte, os *nickelodeons* e os pequenos teatros de antes da Grande Guerra foram substituídos, nos meios urbanos, por *movie palaces* “mais exóticos e fantásticos do que muitos dos filmes que aí passavam”. Para pessoas de modestas condições não deixava de ser fascinante essa ida ao cinema desfrutando de espaços de ambiente civilizado, por vezes, mesmo, luxuoso (*Idem*, p. 89).

¹³ Cf. Steven J. Ross (ed.), *Movies and American Society*, p. 74.

cinema não foram oriundas “tão predominantemente das classes trabalhadoras como as dos Estados Unidos no mesmo período”, podendo notar-se como já antes de 1906 o público nas áreas urbanas era heterogéneo, para se tornar cada vez mais de “colarinho branco” com o posterior estabelecimento de cinemas permanentes¹⁴. Assim, nas cidades europeias, já antes da Primeira Grande Guerra se verifica a localização de salas de cinema também em zonas prestigiadas, servindo os mesmos extractos sociais que iam ao teatro ou ao café-concerto, a par de outras de frequência tendencialmente mais popular.

Nestas condições, o desenvolvimento de uma exploração regular, em salas específicas de cinema, esteve relacionado, em geral, com o incremento de uma demarcação social nas práticas de exibição¹⁵. De qualquer forma, a evolução na Europa conciliou desde cedo essa efectiva distinção entre salas, de acordo com as suas características e a sua localização, e a realidade de uma diferenciação de público na ocupação do espaço, dentro de cada uma, no contexto da afirmação de uma forma de espectáculo que se dirigia a um público heterogéneo do ponto de vista social¹⁶. Assim, para lá da ocupação de teatros já existentes, também as novas salas, expressamente dedicadas à projecção cinematográfica, continuaram a seguir uma organização interior que oferecia ao público uma hierarquia de lugares com preços distintos, na prática, naturalmente ocupados por espectadores de diferentes extractos sociais.

Acrescentamos, ainda, que a tendência para construir *picture palaces*, ou seja, salas específicas de cinema de maiores dimensões e mais sumptuosas, já bem diferentes dos modestos “salões”, habituais nos primórdios do cinema, teve até um início ligeiramente mais precoce na Europa do que nos Estados Unidos da América. Há exemplos evidentes, em cidades como Paris e Berlim, já em 1911, enquanto em Nova Iorque só surgiram salas comparáveis, em 1913 e 1914.

Como sabemos, a esta progressão correspondeu também uma evolução do espectáculo cinematográfico no que diz respeito à constituição dos programas e aos

¹⁴ Cf. Michael Temple; Michael Witt, *The French Cinema Book*. London, British Film Institute, 2004, pp. 78 e 79.

¹⁵ Cf. James Chapman, *Cinemas of the World: film and society from 1895 to the present*, p. 63.

¹⁶ “[O] cinematógrafo impõe-se, desde a origem, como forma de espectáculo destinada a um público heterogéneo do ponto de vista social e difunde-se, de modo capilar, quer na cidade quer no campo, tanto nas praças como em lugares já destinados ao espectáculo (teatros, cafés-concerto,...)”. Raffaele de Berti (coord.), *Un Secolo di Cinema a Milano*. Milano, Editrice Il Castoro, 1996, p. 84.

filmes projectados, com uma afirmação dos filmes de ficção de longa metragem. A publicidade local não deixou de sublinhar bem este facto¹⁷, a par de uma afirmação mais geral da qualidade de uma oferta que passava, nomeadamente, também, pelas condições de projecção, pelo bom estado das películas e pela possibilidade de uma permanente renovação, mantendo um nível de programação, em função dos progressos verificados no domínio da distribuição.

No âmbito do nosso estudo, já reconhecemos como as primeiras tentativas de estabelecimento de uma exibição regular, nesta região, se situam, fundamentalmente, no contexto da referida segunda década do século. Corresponderam, pois, a uma evolução mais ampla, em que a rápida difusão do cinema, incidindo, também, em localidades de província como as do concelho da Mealhada, se verificava, então a par de uma decisiva afirmação de modelos de referência, relativos, simultaneamente, à produção de filmes e à organização do espectáculo cinematográfico.

No seu sentido geral, e em função de uma adequação concreta às condições do meio, explicámos, também, como desde logo se fez sentir aqui a necessidade de investir em projectos capazes de mobilizar um conjunto alargado de espectadores, no caso do estabelecimento de explorações regulares, verificando-se que estas envolviam circunstâncias e exigências algo distintas das relativas à mera exibição temporária por ambulantes, em salas adaptadas ou pavilhões temporários. O facto tinha, pois, o seu próprio fundamento, ilustrando, por isso, a realidade similar de muitos outros cinemas de província.

Lembramos, designadamente, como também na América foi notado que as salas das pequenas localidades, no caso de serem o único local de exibição de filmes, evoluíram como espaços frequentados por pessoas dos vários extractos sociais¹⁸. Kathryn Fuller, notando que as distinções relativas ao espectáculo cinematográfico se tornaram mais evidentes, entre as pequenas localidades de província e os grandes meios urbanos, depois da era dos *nickelodeons*, frisou, em particular, como as salas de

¹⁷ Relativamente a um cinema de Cádiz, inaugurado em 1917, podia ler-se, por exemplo, num periódico local: “Consta-nos que o Sr. Guilloto conta com o exclusivo de surpreendentes e magníficas películas de longa metragem e de grande custo”. Cf. Rafael Garofano, *El Cinematografo en Cádiz: una sociología de la imagen – 1896-1930*, p.71. Como vimos, a mesma evolução foi sensível, também nesse ano, no concelho da Mealhada, destacando a imprensa local as longas metragens exibidas no Salão Popular, como no caso de *Marcela*, uma produção italiana de 1915.

¹⁸ Cf. James Chapman, *Cinemas of the World: film and society from 1895 to the present*, p. 65.

província precisavam de atrair de forma mais ampla a comunidade local¹⁹.

A aposta típica de um pequeno cinema de província, como foi o da Pampilhosa na segunda metade dos anos vinte, não seria, pois, orientada prioritariamente para um sector popular, mas para o compromisso possível de um espectáculo para (quase) todos, ou seja para uma audiência ampla e diversificada, o que passava tanto por uma imagem de qualidade genericamente atraente, como por uma possibilidade de diferenciação de lugares e preços. O cinema permitia em particular a consolidação de uma tal realidade regular, em função do baixo custo das entradas, destacando-se, obviamente, nesta matéria, os lugares mais populares da Geral²⁰. Pode mesmo concluir-se que foi pela combinação desses vectores que se afirmou, mais em geral, a popularidade do cinema, como forma de arte e principal divertimento pago, nestas primeiras décadas do século²¹.

Compreendem-se, assim, as diversas vertentes de um discurso de promoção, sublinhando quer a qualidade do espectáculo oferecido e do cinema em geral, quer o facto de se tratar de um espectáculo, em princípio, para todos e acessível a todos. Afinal, por todas essas formas se acentuava uma consciência do cinema como nova realidade cultural e social no mundo moderno.

A nossa análise não se situa, portanto, neste momento, apenas ao nível de uma interpretação geral, confirmando, nomeadamente, a consolidação de um modelo já anteriormente esboçado. Estamos perante a realidade histórica de uma exploração que desenvolveu uma actividade continuada, num determinado contexto de viabilidade, e importa salientar o facto de as perspectivas enunciadas se terem expressado num conjunto coerente de práticas, que podemos descrever, e num discurso que, de forma insistente, claramente declarou uma linha articulada de intenções, envolvendo, naturalmente, a difusão de um quadro de representações significativas da imagem do cinema e do espectáculo cinematográfico. Uma imagem ela própria em franca evolução, tal como, simbolicamente, traduziu o abandono da designação de “Cinematógrafo”, presente nos programas da Pampilhosa até 1928.

¹⁹ Cf. Kathryn H. Fuller, *At the Picture Show: small-town audiences and the creation of movie fan culture*, p. 50.

²⁰ “Nas bancadas da Geral, formavam-se grupos por afinidade. No meio de cada grupo, o mais letrado lia as legendas para os outros, em voz alta. Ninguém protestava. Os protestos eram só quando a fita se partia. Então, sim, o público punha-se a assobiar, mas sem maldade. Todos sabiam: o senhor Pires lá estava a repor a bobina. A aventura ia continuar”. Cf. Américo de Carvalho, *Entre Dois Tempos*, p. 40.

²¹ Nestas condições, “a partir dos anos vinte toda a gente se podia encontrar nas salas de cinema”. Cf. Eduardo Geada, *O Cinema Espectáculo*. Lisboa, Edições 70, 1987, p. 57.

2. Espaços e condições de frequência

O início da exploração cinematográfica regular no T.G.I.R. da Pampilhosa, em 1925, inseriu-se, obviamente, no panorama mais geral de uma expansão do espectáculo cinematográfico nos anos vinte, particularmente decisiva, precisamente, na segunda metade da década. Curiosamente, um artigo publicado no final desse ano de 1925²², numa revista francesa, dava ainda uma imagem pouco favorável da realidade portuguesa, tendo em conta a situação noutros países, pelo que proporciona, de algum modo, uma referência que permite sublinhar a importância do desenvolvimento subsequente, até aos anos finais da década, quando também aqui ficou particularmente evidente o triunfo do cinema como forma respeitada de cultura de massas.

Em 1925, pôde, assim, notar-se, concretamente, a falta de uma propaganda de forte efeito visual, através de grandes cartazes, que evidenciasse de forma inequívoca, nos meios urbanos, uma vigorosa implantação social do espectáculo cinematográfico. Mas parece-nos ser particularmente significativo o reparo feito quanto ao escasso número de salas de maior vulto, ao serviço da projecção cinematográfica. Concretamente, é registada a existência de “três bons cinemas no Porto” e de quatro em Lisboa, certamente, o Olímpia, o Condes, o Salão Central e o Tivoli, todos eles “agrupados” em torno da “magnífica Avenida da Liberdade, a mais bela via da cidade”.

No mesmo artigo, são de destacar algumas passagens de uma entrevista a Raul Lopes Freire, uma das figuras então com maiores responsabilidades no domínio da distribuição, ligada, também, à gestão de salas de cinema, no plano da exibição. Este queixa-se da escassa dimensão do público disponível, em correlação com o fraco número de salas, e ainda da falta de uma definição clara de preferências que ajudasse os agentes do sector na sua actividade, podendo-se prever melhor a reacção do público.

O facto pode estar relacionado com a insipiência de uma frequência regular, por parte de um público de cinema suficientemente vasto, mas é possível que também se fizesse sentir aqui algum exagero do distribuidor, naturalmente, sempre receoso perante uma incerteza e um risco, que, afinal, estavam sempre presentes nos negócios do sector. Na verdade, o próprio aponta, mais à frente, algumas perspectivas que, como veremos,

²² Cf. “Le Cinéma au Portugal”, in *Mon Ciné*, número de 24 de Dezembro de 1925. Artigo reproduzido em *Jornal do Espectáculo: Mensário da União das Associações de Espectáculos e Diversões*, Ano II, Nº 6/7, Fevereiro/Março de 1978.

pelo nosso estudo da Pampilhosa, se revestiam então de particular significado. Preferiam-se, em geral, “os filmes de grande espectáculo” e o exemplo do “verdadeiro entusiasmo” que suscitou a projecção de *A Tragédia de Lourdes*, a par de outros casos conhecidos, deveria permitir, designadamente, que se concluísse algo mais sobre o sucesso dos filmes de temática religiosa.

Para lá de outras vertentes, relativas à distribuição e exibição de filmes, a evolução verificada, a nível nacional, traduziu-se, compreensivelmente, na oferta de novas salas ao serviço do cinema²³, embora essa percepção não nos deva induzir em erro quanto à verdadeira dimensão do mercado nacional, como sublinharemos, ainda, mais à frente²⁴. Por terras de província, tal como no caso da Pampilhosa, muitos antigos teatros foram adaptados à exibição cinematográfica, embora procurando conservar a sua disponibilidade para ocasionais espectáculos de palco²⁵, e, de forma particularmente

²³ Relativamente a este período, têm-se avançado alguns dados quanto ao número de salas de cinema no nosso país, embora habitualmente sem uma desejável clarificação e fundamentação dos mesmos. Com essa ressalva, lembramos, concretamente, que o número total poderá ter passado de 150, em 1923, para 302, em 1929. Cf. José Manuel Costa e outros (org.), *70 Anos de Filmes Castello Lopes*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1986, p. 27. É compreensível que o número de verdadeiras salas de cinema, em funcionamento regular, tenha de facto aumentado significativamente, acompanhando de algum modo uma tendência geral, nestes anos de evidente expansão. Na Alemanha, por exemplo, o número de salas de cinema com mais de mil lugares passou de 38, em 1918, para 85, em 1925, atingindo-se o número de 171, em 1929. Cf. Thomas Elsaesser (ed.), *The BFI Companion to German Cinema*. London, British Film Institute, 1999, p. 80. Em França, no início da década de trinta, também era visível o resultado de um incremento do número de salas de maiores dimensões, especificamente construídas para cinema, procurando corresponder à evolução do mercado. De acordo com o mesmo critério, relativo aos cinemas com mais de 1000 lugares, pode notar-se que, para lá de Paris, existiam, nomeadamente, salas nestas condições em Marselha (com cinco salas com mais de 1500 lugares), em Lyon (com uma sala de 1800 lugares construída em 1929), em Toulouse (com três salas entre 1680 e 2100 lugares), e ainda, por exemplo, em cidades como Bordeaux, Lille, Nancy, Nantes, Nice e Estrasburgo. De acordo com o que já sabemos, também aqui se pode observar que, “para lá do simples tamanho, os cinemas nos anos vinte e trinta expressaram uma tendência no sentido de uma decoração luxuosa e extravagante, sem dúvida de modo a atrair mais espectadores”, em particular, de sectores prósperos da sociedade. Cf. Michael Temple; Michael Witt, *The French Cinema Book*, pp 168 e 169.

²⁴ A consideração do número de salas em actividade tem de ser combinada com um conhecimento mais detalhado dos vários vectores do seu perfil concreto de funcionamento, na definição de um panorama do mercado nacional. Desde logo, pode observar-se como, para lá de um simples número total, era de um modo geral modesta a realidade da exibição cinematográfica no nosso país – “em quase todas as capitais de distrito e em inúmeros concelhos: um só cinema, sessões duas ou três vezes por semana. Apenas o Porto ‘rivalizava’ com a capital”. Cf. José Manuel Costa e outros (org.), *70 Anos de Filmes Castello Lopes*, p. 30.

²⁵ Apesar do predomínio conquistado pelo cinema, persistia o interesse em preservar a possibilidade, já anteriormente definida, de uma utilização polivalente em estreita relação com o meio, o que, tal como podemos reconhecer no caso da Pampilhosa, passava por espectáculos de palco, mais concretamente, de teatro e variedades, sessões comemorativas, intervenções ou manifestações de índole cívica e política, bailes e outros festejos mobilizadores da comunidade local. O facto podia, sem dúvida, gerar algum choque pontual de interesses, mas tinha um largo alcance por terras de província. Assim se reconheceu, por exemplo, também, em Itália, a propósito da região de Pádua: “Se os edifícios projectados para uso exclusivo do cinematógrafo eram ainda uma excepção na cidade, o mesmo se pode dizer da periferia e do território da província; a tipologia compreendia a adaptação de teatros ou politeamas pré-existentes,

característica, abriu-se também caminho à construção de novas edificações, projectadas, de raiz, com a dupla valência de cinema e de teatro²⁶.

Simultaneamente, também encerraram explorações que haviam funcionado em condições precárias, claramente inaceitáveis perante a decisiva evolução de padrões²⁷. Para lá dos simples barracões, haveria uma multiplicidade de salas deficientemente adaptadas à projecção cinematográfica ou antigos teatros de província sem os necessários requisitos específicos. Pensamos, concretamente, em espaços desprovidos de conforto e sem as necessárias condições de segurança, como no caso das saídas de emergência, escassamente ventilados e com cabinas de projecção precárias, em que a falta de isolamento se podia reflectir no excessivo ruído dos aparelhos de projecção e no próprio risco de propagação de qualquer princípio de incêndio, num tempo em que se trabalhava com películas facilmente inflamáveis.

Num quadro geral, é claro que as novas imposições de regulamentação e de fiscalização se associaram a uma evolução de modelos de referência, no sentido de uma evolução que, ultrapassando uma mera proliferação de explorações, se traduziu na afirmação de um outro contexto qualitativo. Este, impondo-se decisivamente a partir de

nos centros principais [...]; todos estes edifícios conservavam [...] as características de palco para as companhias teatrais, profissionais ou filodramáticas, para as associações corais ou academias de “arte vária”. Cf. Luciano Morbiato, *Cinema Ordinario: cento anni di spettacolo cinematografico a Padova e in provincia*. Padova, Il Poligrafo casa editrice, 1998, pp. 172 e 173.

²⁶ A evolução da designação deste espaço de exibição cinematográfica na Pampilhosa mostra-nos uma primeira utilização do conceito de “cine-teatro” quando da passagem ao cinema sonoro, a 30 de Outubro de 1932. Procurava-se então, sem dúvida, renovar o interesse do público, sublinhando o despontar de uma nova era. Verificou-se, porém, em breve, um recuo, abandonando-se essa denominação no cabeçalho dos programas em favor de uma referência mais conservadora. Talvez em virtude de alguma reacção local, favorável à conservação do antigo nome da sala, passou a explicitar-se aí, uma solução algo híbrida: “Teatro Grémio da Pampilhosa: Cinema sonoro”. Em finais de 1938, passou a adoptar-se uma designação novamente mais arrojada, na expressão do evidente predomínio do cinema, simplesmente: “Cinema da Pampilhosa”. Ainda aqui o facto surgia a par de um esforço de renovação de imagem, patente na adopção em simultâneo, de uma diferente composição e apresentação gráfica dos programas, na linha de uma estética modernista. Esta persistiu, mas a designação da sala, um ano depois, voltava aí a ser “Teatro Grémio da Pampilhosa: Cinema”, ou, mesmo, apenas “Teatro Grémio da Pampilhosa: Empresa Cinematográfica Pampilhosense”. É preciso ter em conta que esta empresa não era proprietária do teatro, mas apenas concessionária da sua exploração como cinema, pelo que não dispunha de um absoluto poder de decisão, em particular nessa década de quarenta em que, como veremos, foi notório o arrastamento de um clima de divergência, entre a gerência da E.C.P. e a direcção do G.I.R..

²⁷ No início de 1929, podia, por exemplo, escrever-se, a propósito da exibição cinematográfica em Vila do Conde: “Chegou a haver barracões, mas hoje só existe o Teatro Afonso Sanches”. Cf. *Cinéfilo*, Ano II, Nº 25, de 9/02/1929. Na mesma altura, em Tondela andava a construir-se um novo teatro apto a funcionar como cinema e previa-se que o existente, sendo já antigo, seria proximamente “transformado numa... adega”. Noutros casos, existindo, naturalmente, edifícios com condições mais favoráveis, encarava-se a possibilidade de corresponder ao desenvolvimento mais geral do cinema, “aumentando a sua capacidade”, como aconteceu em Oliveira do Hospital. Cf. *Cinéfilo*, Ano II, Nº 28, de 2/03/1929.

finais dos anos vinte, condicionou a sobrevivência de muitas daquelas²⁸, imprimindo um sentido de maior exigência ao próprio conceito de “Cinema”, enquanto sala de espectáculos dedicada à projecção cinematográfica, fosse ela uma criação específica de raiz ou um antigo teatro adaptado para o efeito. Essa realidade foi enfatizada ainda pelos novos requisitos técnicos decorrentes da introdução do cinema sonoro²⁹. Foi nesse contexto que situámos a própria evolução das designações associadas à projecção cinematográfica na Pampilhosa, a partir do referido abandono do conceito de “Cinematógrafo” em 1928. Não podemos também nesta matéria esquecer a permanente articulação das vivências de província, tendo em conta um desejo de proximidade relativamente aos meios que se reconheciam como mais civilizados.

Nos principais centros urbanos, a criação de novas salas especificamente dedicadas ao cinema, combinou-se, tendencialmente, com o aumento da sua dimensão e lotação, com o progresso das condições de segurança e de conforto e com o cultivar de uma imagem pública, que passou, nos casos mais relevantes, por um particular apuro arquitectónico e decorativo. Ao tempo dos salões sucedeu o dos cinemas que, na sua diferente ambição³⁰, se impunham, de algum modo, como símbolos urbanos de civilização e modernidade. A evolução das instalações disponíveis reflectiu, pois, o próprio progresso do cinema, enquanto arte e indústria, e a sua decisiva implantação como espectáculo de massas.

Para lá da utilização de uma simbologia específica e de designações prestigiadas, com algum sentido de universalidade, seria, por isso, significativa a vontade de associar uma linguagem moderna à renovação das salas ou à sua nova criação, o que, no nosso

²⁸ No estudo sobre o espectáculo cinematográfico em Valladolid, que temos vindo a citar, é notada a tendência para, num contexto muito competitivo, sobreviverem as empresas com uma melhor infraestrutura, explorando locais de maior qualidade. Nos anos trinta, ainda são aí reconhecíveis vestígios de um cinema primitivo, mas a verdade é que as explorações dispendo de condições menos adequadas vão fechando, pouco a pouco, não acontecendo isso, obviamente, em virtude de um decréscimo do interesse do público pelo cinema. Cf. José Luis Castrillón Hermosa; Ignacio Martín Jiménez, *El Espectáculo Cinematográfico en Valladolid (1920/1932)*, p. 30.

²⁹ Expressava-se, na verdade, uma realidade com um importante alcance geral. “O advento do cinema sonoro iria significar uma dura crise industrial, vinculada à necessidade de novos requisitos infra-estruturais tanto em estúdios como em salas de exibição”. Cf. Juan Manuel Álvarez Benito, *El Cine Leonés: un estudio*, p. 33.

³⁰ A coexistência de salas de diferente perfil e ambição era, naturalmente, própria de meios urbanos, onde era possível a oferta de várias salas de cinema. Nessas condições, como foi notado, por exemplo, no caso de Valladolid, “cada cinema mantinha um estilo próprio de desenvolvimento do espectáculo, respondia a um modelo determinado e inclusivamente a um público e a uma função peculiares”. Cf. José Luis Castrillón Hermosa; Ignacio Martín Jiménez, *El Espectáculo Cinematográfico en Valladolid (1920/1932)*, p. 33.

país, foi bem sensível nos últimos anos da década de vinte, mediante um conjunto de projectos e de obras concretas. Nestes edifícios dos meios urbanos pode, assim, reconhecer-se, frequentemente, um desejo de “auto-identificação”, explorando as novas construções uma linguagem formal diferenciadora³¹.

A importante dinâmica evolutiva da segunda metade da década de vinte esteve, na verdade, também, associada a uma particular renovação no que concerne à arquitectura das próprias salas. Neste campo, José Manuel Fernandes salienta, concretamente, a “crescente utilização do betão armado”, o “advento da linguagem modernista na arquitectura” e a imposição de “novas regulamentações de segurança”, como vectores que acompanharam o desenvolvimento do cinema como “espectáculo urbano por excelência, atraindo multidões”³².

Acrescentamos, como elemento significativo neste contexto, a incidência de um particular esforço de investimento, nos anos finais da década, em evidente articulação com o referido desenvolvimento. “Numa nova fase das salas lisboetas”³³, podemos lembrar, nomeadamente, a inauguração do Odeon, em 1927, a remodelação do São Luiz, adaptado a cinema, em 1928, a inauguração do Royal Cine, em 1929, e a remodelação do Salão Central, também no mesmo ano, não falando já em salas de menor vulto. Neste plano, há que destacar a evolução quantitativa e qualitativa dos chamados cinemas de bairro, como o Salão Portugal, inaugurado em 1928. Na passagem para os primeiros anos da década seguinte é impressionante o número de novas salas, espalhando e intensificando a presença do espectáculo cinematográfico pelas diversas zonas da cidade, como assinalou José-Augusto França, “de Belém à Madragoa, da Mouraria e do Beato à Penha, do Rego ao Rato”³⁴.

³¹ Cf. María Fernanda Fernández Gutiérrez, *Arquitectura y Cine en Mieres, Asturias. Estudio histórico y artístico de los cinematógrafos del concejo y la villa de Mieres*. Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, 2000, p. 35.

³² Cf. José Manuel Fernandes, *Cinemas de Portugal*. Lisboa, Edições Inapa, 1995, p. 9.

³³ Cf. José-Augusto França, *Os Anos Vinte em Portugal: estudo de factos sócio-culturais*. Lisboa, Editorial Presença, 1992, p. 400.

³⁴ Cf. José-Augusto França, *Os Anos Vinte em Portugal: estudo de factos sócio-culturais*, p. 406. Sumariamente, o autor refere, ainda, entre 1928 e 1931, as seguintes inaugurações ou remodelações: Trianon Palace, Lys, Max-Cine, Pathé (remodelado), Europa, Paris, Promotora, Palatino e Capitólio. O surgimento de novas salas de cinema decorreu, então, não só da necessidade de um aumento da oferta, mas também, como temos visto, de um imperativo de modernização, inclusivamente, em articulação com a divulgação do cinema sonoro. Nesse domínio, acompanhou-se uma evolução que, compreensivelmente, foi também sensível noutros países. No caso inglês, por exemplo, “o advento dos *talkies* combinou-se com uma enorme expansão da construção de cinemas [...] e uma crescente opulência decorativa [...]”. Cf. Amy Sargeant, *British Cinema: a critical history*. London, BFI, 2005, p. 113.

De acordo com os modelos de referência³⁵, a valorização arquitectónica e decorativa dos espaços e a melhoria das suas condições de segurança e conforto, combinavam-se decisivamente com a qualidade da projecção ou o aprumo das orquestras, no enquadramento de um florescimento do espectáculo cinematográfico, fundado, naturalmente, no dinamismo de uma relação entre oferta de programação e público. Reflectia-se aqui, também, naturalmente, a pujança dos sectores da produção e da distribuição, mais organizados e empreendedores, num quadro de forte concorrência, em que, como sabemos, se tinha destacado claramente o cinema norte-americano, capaz de combinar volume de produção, nível de qualidade, facilidade de aceitação e grande eficácia comercial, numa implantação à escala mundial. Perante o fascínio de uma oferta, já objecto de intensa promoção, o desenvolvimento da cinefilia ficou bem expresso na difusão de publicações especializadas, marcando o definitivo enraizamento de um universo fílmico, como elemento fulcral na construção de um público dedicado³⁶.

Vale a pena, lembrar neste contexto o panorama dos cinemas de estreia de Lisboa, em especial, tal como foi descrito, em 1928, na revista *Cinéfilo*³⁷, devendo vincar-se a natureza dos traços de caracterização que então se projectavam numa imagem diferenciadora das diversas salas. Por entre teatros adaptados ao cinema e salas já construídas com a perspectiva dessa função, a capital contava, então, com seis salas de estreia. Relativamente ao primeiro caso, deve acrescentar-se que essa conversão ao cinema, relativamente a salas centrais e de grande prestígio, não pode deixar de se considerar como bem representativa da decisiva afirmação do espectáculo cinematográfico, entretanto verificada. Ao contrário dos pequenos meios de província, onde desde cedo se desenhou a perspectiva de instalar uma oferta regular de cinema na única sala de espectáculos existente, aliás, normalmente bastante disponível, em função

³⁵ Em termos gerais, as características arquitectónicas ligadas à afirmação das principais salas de cinema dos anos vinte e trinta podem ser descritas nos seguintes termos: “fachadas altas e impressionantes, com grandes janelas e frequentemente um remate de vidro e um letreiro elaborado, dispondo o nome da sala e anunciando o filme em cartaz. Estas fachadas eram frequentemente altamente decorativas, com molduras, estatuetas, pequenas colunas e medalhões mais ou menos inspirados na Antiguidade. Em resumo, tudo era concebido para atrair o olhar do cliente. No interior, continuava o sonho: um vasto salão de entrada para receber as multidões, magníficas escadarias conduzindo aos andares superiores, longos corredores, bares, [...] tudo isto com uma pesada capa de dourados e coloridos”. Cf. Michael Temple; Michael Witt, *The French Cinema Book*. London, British Film Institute, 2004, p. 169.

³⁶ No final da década podia notar-se, por exemplo, o entusiasmo de tertúlias de cinéfilos, organizadas, muito em especial, em torno dos dois maiores cinemas de Lisboa, o Tivoli e o São Luiz. Cf. João Bénard da Costa, *Histórias do Cinema*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, p. 44.

³⁷ Cf. *Cinéfilo*, Ano I, Nº 18, de 22/12/1928.

de uma utilização apenas pontual, nos grandes centros havia uma alternativa de espaços e podia ocorrer uma reacção desfavorável à conversão dos mais consagrados ao cinema, perante uma tradição gloriosa de espectáculos de palco, associada a uma determinada imagem de vivência social³⁸.

Em Lisboa, o São Luiz, com origem no antigo Teatro D. Amélia, era, pois, agora significativamente apresentado, depois de remodelado, como “um dos nossos melhores cinemas”³⁹. Dispunha de *fauteuils* “cómodas e espaçosas”, à excepção das últimas filas onde prevaleciam “os lugares do antigo teatro”. A projecção era “excelente”, os salões estavam “decorados com gosto”, o pessoal era “atencioso” e a música “agradável”. Beneficiava de uma “frequência selecta” e, “nas noites de grandes estreias” não faltavam “as caras bonitas”, numa sala com “aspecto distinto”.

O “velho Salão Central”, já objecto de um primeiro conjunto de importantes transformações, seria, “nas suas proporções”, “a mais deliciosa e elegante *boîte*” que Portugal possuía, apresentando-se como um cinema onde “o gosto e a comodidade” não faltavam. Proporcionava uma “projecção impecável” e o bar era o melhor que se conhecia.

³⁸ Pode citar-se, como exemplo curioso, em Espanha, o caso da cidade de Cádiz, onde, tal como noutras paragens, o cinema que começara por entrar nas principais salas apenas integrando espectáculos mistos, de cinema e variedades, passou a “invadir” esse terreno que se julgava exclusivo dos espectáculos de palco, graças ao seu “êxito imparável”, ao longo dos anos vinte. Essa nova ocupação não foi, porém, isenta de polémica no quadro de um processo evolutivo. O “Gran Teatro”, inaugurado em 1910, com foros de sala mais elegante, foi inicialmente concedido em exploração aos empresários arrendatários, com a cláusula contratual de não serem permitidas projecções cinematográficas. Alguns anos volvidos, era, porém, já outra a realidade e “também este local nobre foi ‘tomado’ pelo cinema”. Rafael Garofano descreve o interessante debate associado a este processo em que se tentaram serenar opositores, com os nossos conhecidos argumentos a favor do espectáculo cinematográfico, nomeadamente no que concerne ao seu valor cultural e artístico, ao seu triunfo generalizado no mundo moderno e à garantia de respeito pela boa moral e sã convivência social. O autor reconheceu, neste caso, “a resistência da ‘aristocracia local’, das ‘famílias conhecidas’, à ruptura com o passado, à sociedade e aos espectáculos de massas, à invasão popular dos *seus* lugares e teatros, e, por fim, ao cinematógrafo como símbolo de uns tempos que já não eram favoráveis: no ano de vinte e três entrou o cinematógrafo no Gran Teatro e em trinta e um, os republicanos no município”. Cf. Rafael Garofano, *El Cinematografo en Cadiz: una sociología de la imagen – 1896-1930*, p. 73. Entre nós, foi, por exemplo, também alvo de polémica, em 1918, o início da utilização do Eden Teatro, como sala de cinema, facto que foi considerado por alguns como um “crime”. Os tempos mudariam, pois, decisivamente, no espaço de uma década. Cf. M. Félix Ribeiro, *Os Mais Antigos Cinemas de Lisboa, 1896-1939*. Lisboa, Cinemateca Nacional, 1978, p. 107.

³⁹ O facto foi bem destacado por Félix Ribeiro: “Um acontecimento de significativa importância tem lugar a 7 de Abril de 1928. Uma sala de teatro, das mais belas e das mais amplas da capital, de tão acentuadas e brilhantes tradições, ligada durante décadas a manifestações de teatro, e por cujo palco passaram grandes figuras do teatro português, a par das maiores celebridades universais do mundo do espectáculo, [...] acabava de ser definitivamente conquistada pelo cinema – o São Luiz” (Cf. M. Félix Ribeiro, *Os Mais Antigos Cinemas de Lisboa, 1896-1939*, p. 46). Também se pode destacar o caso do Teatro Politeama, inaugurado em finais de 1913. Depois de uma “alternância” de teatro e cinema, passou exclusivamente a funcionar como cinema, igualmente, a partir de 1928 (Cf. *Idem*, p. 130).

O Tivoli, construído havia poucos anos, em plena Avenida da Liberdade, com projecto de Raul Lino, era uma “sala elegante e ampla, de gosto sóbrio, de lugares espaçosos” que mantinha uma “selecta frequência”, já enquanto casa de “brilhantes tradições”. Deve-se frisar, aliás, como, na época, se associava muito significativamente a imagem desta sala de espectáculos, inaugurada em 1924, à concretização de um salto qualitativo, no contexto da consolidação do espectáculo cinematográfico. Citamos algumas palavras esclarecedoras na mesma publicação: “[O Tivoli] mantém sempre a afeição dos cinéfilos que não esquecem que foi, graças a ele, como muito bem nos disse um conceituado empresário cinegráfico, que se soube em Portugal o que é Cinema”. José-Augusto França, numa visão de conjunto, confirmou como esta sala “logo ganhou foros da maior elegância e de excelente programação”, lembrando, ainda, um inquérito d’ *O Século*, realizado em 1927, que recolheu “a opinião quase unânime dos leitores a favor da nova e luxuosa sala”⁴⁰.

O Odeon, que abrira as portas ainda recentemente, em 1927, expressava um modernismo susceptível de dividir opiniões. Apesar de dispor de “*fauteuils* aceitáveis” e de “uma orquestra sobre todas excelente”, havia quem lamentasse, concretamente: “A decoração e as linhas gerais é que, na verdade, não deixam de ser de discutível gosto”.

O Olímpia e o Condes, com um importante passado no contexto da evolução da exibição cinematográfica na década anterior, gozavam de uma imagem algo diferente, situando-se, agora, perante os cinemas de estreia referidos, como mais “populares”. Apontava-se, designadamente, uma menor comodidade, que passava, em particular, pela “estreiteza dos lugares”. Num domínio que à frente melhor compreenderemos, é importante salientar que a “modicidade relativa” dos preços constituía, ainda, um traço distintivo de evidente coerência.

No seu interior, cada sala de espectáculos era um espaço organizado, com diferentes lugares e uma gama hierarquizada de preços, o que, se por um lado,

⁴⁰ Cf. José-Augusto França, *Os Anos Vinte em Portugal: estudo de factos sócio-culturais*, p. 405. O mesmo autor destaca bem o significado de uma orientação ambiciosa da programação que, para lá de filmes mais populares, com grandes estrelas de Hollywood, também apostou, desde logo, em obras de mais específico valor artístico como “*Os Niebelungos* de Fritz Lang, e obras de Pabst, de Murnau, de Dupont, de Wiene ou de Stiller, de Sjoström, de Dreyer, e também o *Nanuk* de Flaherty, *A Mãe* de Pudovkine, *A Quimera do Ouro* e *A Opinião Pública* de Chaplin – ou *A Desumana* de L’Herbier, que foi pateada na estreia por vanguardismo julgado excessivo”. Também importa sublinhar a intelectualidade que acompanhava estas projecções, integrando, designadamente, “artistas e escritores”. Em 1929, o Tivoli anunciava, concretamente, “estreias de sensação” todas as segundas-feiras e “*soirées*” elegantes às terças-feiras, numa prática, então muito característica, de aliciamento de uma frequência de prestígio, no âmbito da concorrência das principais salas. Cf. *Cinéfilo*, Ano II, Nº 41, de 1/06/1929.

reproduzia a desigualdade de uma estrutura social, também, por outro lado, possibilitava a realidade de uma mais ampla frequência. Em especial, no caso de uma pequena localidade de província, como aquela em que nos centramos, podia, por esta forma, garantir-se um quadro de viabilidade comercial, indispensável à continuidade da actividade, e, simultaneamente, proporcionar-se uma importante experiência social e cultural, de amplo sentido para o conjunto da comunidade local.

No contexto dos Estados Unidos, Kathryn Fuller salientou que nos meios de província, no caso de não existir uma sala com essas características, o espectáculo cinematográfico podia ficar prejudicado na sua imagem⁴¹, naturalmente, mediante a limitada vinculação a um determinado perfil de frequência. A sala com diferentes categorias de lugares, na sequência, aliás, de uma tradição enraizada no âmbito da expansão dos espectáculos de palco, era, pois, uma realidade adequada à consolidação do cinema, permitindo uma frequência socialmente abrangente e diversificada, com especial significado em terras de província. Como foi notado no estudo de outras paragens, a “coabitação social do cinema” traduziu-se na realidade de uma “segregação espacial”, no interior de cada sala⁴².

Não nos referimos obviamente a uma particular organização material do espaço, uma vez que nessa perspectiva houve naturalmente lugares que, tendo sentido em espectáculos de palco, não eram próprios para utilização em espectáculos de cinema, em virtude de não proporcionarem ao espectador uma posição minimamente satisfatória, perante o ecrã. A centralidade era, nesse contexto, uma preocupação fundamental no assegurar de condições de visibilidade, para lá da necessidade de se evitarem barreiras mais óbvias.

A história da sala de espectáculos da Pampilhosa proporciona um bom exemplo das transformações que podiam ocorrer ao longo do tempo, com adaptações que reflectiram o definitivo domínio do cinema. O desaparecimento das Frisas e dos lugares de Balcão, estes últimos aqui também com uma situação demasiado lateral, no prolongamento dos Camarotes, apontou desde cedo esse sentido evolutivo, a que não foi alheio o exemplo dos mais modernos cinemas urbanos. O último passo de grande significado seria dado, como referiremos, na década de sessenta, com a reformulação da

⁴¹ Cf. Kathryn H. Fuller, *At the Picture Show: small-town audiences and the creation of movie fan culture*, p. 31.

⁴² Cf. José Luis Castrillón Hermosa; Ignacio Martín Jiménez, *El Espectáculo Cinematográfico en Valladolid (1920/1932)*, p. 100.

Plateia, eliminando-se o corredor central e, principalmente, a bancada da Geral.

O número de lugares, na realidade, diminuiu, sendo sacrificado a melhores condições de conforto e segurança. O exemplo da Geral, sem lugares individualizados e numerados era bem significativo, provindo de um tempo em que inclusivamente podia não haver um controlo rigoroso do número de espectadores⁴³. Aliás, pode entender-se que, nessas condições, a Geral permitia um aproveitamento máximo do espaço. O número de 320 ou 340 bilhetes de Plateia e Geral, por sessão, podia, na verdade, constituir uma referência concreta na encomenda de bilhetes à oficina tipográfica⁴⁴, mas, em meados dos anos vinte, não correspondia ainda a uma real limitação da lotação.

A oferta de lugares bem distintos estava relacionada, evidentemente, com a prática de uma gama de preços que, na sua diversidade, devia servir coerentemente o desejado projecto de consolidação de uma exploração viável, com forte implantação no meio local. A garantia de um espectáculo acessível ao maior número de espectadores esteve desde logo presente, a par de uma promessa de qualidade, que não foi alheia a um envolvimento das elites, que, como sabemos, financiaram o arranque da empresa e, em geral, frequentaram com assiduidade esta sala, nos lugares de maior rendimento.

Com o decorrer do tempo, a empresa continuou a insistir na imagem de um espectáculo particularmente acessível, e também por isso especialmente inovador e moderno, sem abdicar, obviamente, da referida perspectiva de qualidade, num contexto de compatibilização. Esta possibilidade decorria, aliás, quer das potencialidades próprias do cinema, quer das condições sociais e culturais existentes, que na época permitiam uma determinada articulação em termos de realidade de espectáculo.

Para lá das conclusões de uma leitura interpretativa geral, podem destacar-se, nos programas distribuídos, observações concretas que confirmam a referida orientação. Não poucas vezes, a empresa enfatiza mesmo um sentido de sacrifício do seu próprio lucro, em benefício dessa possibilidade de acesso mais geral a uma tal dádiva do mundo

⁴³ Mesmo em meios urbanos podia suceder essa realidade, como por exemplo no Teatro Avenida, em Coimbra, relativamente ao qual se escrevia em 1929: “em período de aulas, a frequência vai, às vezes, além da lotação”. Cf. *Cinéfilo*, Ano II, Nº 28, de 2/3/1929. Na própria capital havia um passado de queixas, relativamente a dias de enchente em que se podiam esgotar os lugares, sem se esgotarem os bilhetes. Nessas condições, o espectador, depois de passar muito tempo na fila de bilheteira para comprar um bilhete de cadeira, corria, nomeadamente, o risco de entrar na sala com esse bilhete, mas para ficar de pé! Cf. *Cinéfilo*, Ano I, Nº 18, de 22/12/1928.

⁴⁴ Em 1925, a encomenda, por exemplo, de cinco colecções de bilhetes de lotação correspondia a 1600 exemplares, ou seja, a um cálculo de 320 bilhetes por espectáculo, importando as cinco colecções em 28\$00.

moderno, sem dúvida, interligando aqui objectivos de generoso progressismo e estratégias lúcidas de mais amplo interesse comercial.

Citamos, pois, algumas passagens ilustrativas, indicando as respectivas datas: “A Empresa, não olhando aos encargos que a exibição duma película desta natureza representa, teve unicamente em vista satisfazer os muitos pedidos até agora recebidos” (30/8/1925), “O melhor, o mais atraente e o mais educativo divertimento em todo o mundo!” (11/10/1925), “Ninguém perca a oportunidade de apreciar este programa verdadeiramente admirável!” (6/12/1925), “Frequentai o Cinema! O melhor divertimento! O mais barato! O mais instrutivo!” (28/2/1926), “A empresa [...] acima de qualquer interesse põe sempre a qualidade e beleza dos espectáculos que organiza” (4/7/1926), “O melhor espectáculo e o mais barato! Ninguém perca a excelente oportunidade de o apreciar!” (30 e 31/10/1926), “Frequentai o cinema! O mais instrutivo, o melhor e o mais barato divertimento!” (9/1/1927), “Os nossos programas impõem-se sempre pela sua esplêndida organização e por os preços serem os mais reduzidos” (23/10/1927), “Os nossos programas impõem-se pela sua esplêndida organização e por os preços estarem ao alcance de todas as bolsas!” (25 e 26/12/1927), “arrastando com os maiores encargos pretendemos apenas que o público aprecie extasiado, verdadeiramente encantado, a maior, a mais surpreendente maravilha” (5 e 6/5/1928), “Os nossos programas impõem-se, pela beleza dos filmes que apresentamos [...] e pelos preços serem os mais reduzidos em espectáculos desta categoria” (1 e 2/12/1928), “Ao contrário do que geralmente fazem todas as empresas quando da exibição deste maravilhoso filme [...], não aumentamos os preços, toda a gente tem o direito de ver as maiores obras cinegráficas sem que isso represente um sacrifício” (30/12/1928), “Todos ao Teatro de Pampilhosa” (23 e 24/6/1929), “Os nossos espectáculos impõem-se pela excelência dos programas que apresentamos e pelos seus preços serem sempre inferiores aos estabelecidos em qualquer outro cinema. Estão sempre ao alcance de todas as bolsas!” (4 e 5/1/1930).

Verificando o preço concreto dos bilhetes, notamos, antes de mais, que, salvo os casos de agravamento, que oportunamente referiremos, predomina uma certa estabilidade, durante o período em consideração e mesmo depois, no tempo já do cinema sonoro, até à década de quarenta. Reflectia-se aqui a possibilidade de o cinema facultar um divertimento acessível, concretamente, em função de um desenvolvimento global do sector, num quadro de ampla concorrência, sem uma excessiva penalização fiscal e num contexto económico em que a inflação dera lugar à estabilidade dos preços.

Nesta última matéria, um estudo realizado no âmbito da região comprova a expressão de uma evolução mais geral. A subida do custo de vida foi especialmente sentida nos anos do pós-guerra, até 1921, tendo-se verificado, então, “constantes pedidos de actualização salarial”⁴⁵. Depois desse pico, a inflação manteve-se, ainda, elevada até 1924. Neste ano desceu claramente e em 1925 passou a ser praticamente nula, mantendo-se depois em torno dos 0%. Na viragem para a década de trinta, sob o efeito da Grande Depressão, verificou-se, mesmo, uma quebra de preços na região e, em 1934, a inflação continuava a cifrar-se nos 0% ao ano.

O estabelecimento de uma exibição cinematográfica regular na Pampilhosa, a partir de 1925, beneficiou, pois, de condições económicas gerais e de uma realidade específica do sector que, na sua conjugação, permitiram a prática de uma tabela de preços marcada pela acessibilidade a um largo público e por uma relativa estabilidade ao longo dos anos. A dificuldade no alargamento de um público regular não estaria relacionada com um custo excessivo dos bilhetes de ingresso ou com um seu eventual agravamento, mas sim com um insuficiente desenvolvimento económico e social, que, como veremos, ficaria bem patente na fragilidade da situação de largos sectores da população perante os efeitos da crise de final da década.

A moderação no preço dos bilhetes, frequentemente alegada nos programas de publicitação deste cinema, tinha evidentemente em conta as condições do meio e daí resultava uma noção das reais possibilidades desta pequena exploração de província, na relação contratual com o sector da distribuição. Este era, na verdade, um dos aspectos que ditavam uma imagem da sala e uma posição relativa no panorama nacional da exibição. O sentido de hierarquização das salas de cinema passava, pois, também, pela prática de diferentes tabelas de preços, cada uma delas expressando, como se sabe, uma determinada gama diversificada de lugares.

Tomando por referência os bilhetes da Plateia e da Geral, ou seja dos lugares individualmente vendidos, respectivamente mais caros e mais baratos, verificamos, para lá dos preços relativos às primeiras tentativas de exibição regular em 1924/25, uma realidade que se mantém inalterada em 1925/29, 1926/27 e 1927/28, com a Plateia a 2\$00 e a Geral a 1\$20, seguindo-se uma tabela ligeiramente mais elevada, em 1928/29,

⁴⁵ Cf. Nuno Rosmaninho, *Anadia durante a Primeira República (1910-1926): o poder local*. Anadia, Edição da Casa Rodrigues Lapa, 1993, p. 123 e ss. Sobre a forte incidência local da inflação nos últimos anos da Grande Guerra e no imediato pós-guerra poderá ver-se o nosso artigo: “O Concelho da Mealhada e a Primeira Grande Guerra: documentos de história local”. In: *Aqua Nativa. Revista de Cultura da Região da Bairrada*, nº 19, Dezembro de 2000.

1929/30, 1930/31 e 1931/32, com a Plateia a 2\$50 e a Geral a 1\$50. Tomando como referência o preço do lugar mais caro, podemos notar que se mantém a proporção relativa à diferença entre lugares, continuando o valor do lugar mais barato a representar 60% do valor daquele outro.

Olhando para outras localidades do país, podemos registar, por exemplo, como em Leiria, em 1926, o preço do lugar mais barato era de 1\$50, nas Galerias, e o lugar de Plateia importava em 2\$50⁴⁶. Situando-se o cinema da Pampilhosa num pequeno meio de província, compreende-se que os preços aí praticados – 1\$20 e 2\$00 – fossem, pois, ligeiramente inferiores relativamente a uma cidade com diferente posição nesse contexto.

Poucos anos volvidos, em 1929, no Salão-Teatro em funcionamento na Praia da Vitória, nos Açores, o preço dos lugares mais populares era igual ao da Pampilhosa – 1\$50⁴⁷. A cidade de Lamego, numa posição menos periférica e com um outro dinamismo enquanto centro de província, dá-nos um outro exemplo, proporcionando, em 1931, os lugares mais populares, de Geral, também a 1\$50. A diferença residia aqui na existência de uma sala com uma maior gama de lugares e na possibilidade de, relativamente aos mesmos, se praticarem preços comparativamente mais elevados, mediante uma maior presença de espectadores com alguns recursos, num meio urbano. Concretamente, os lugares de Plateia custavam, por essa altura, 3\$00 e os de Balcão 5\$00⁴⁸.

Como se compreende, os preços relativos aos lugares de maior prestígio social, concretamente, os Camarotes, ocupados por vários espectadores, também reflectiram esse diferente contexto social. O seu custo era então em Lamego de 20\$00, enquanto na Pampilhosa a tabela corrente propunha um valor de 15\$00, para os Camarotes mais centrais, e de 12\$50, para os laterais⁴⁹. É contudo importante, frisar o facto de, também

⁴⁶ Cf. José Dias Coelho, *Leiria Entre 1920 e 1940: sociabilidade e vida quotidiana*. Leiria, Edições Magno, 1999, p. 122.

⁴⁷ Cf. *Cinéfilo*, Ano II, N° 26, de 16/02/1929.

⁴⁸ Cf. Fernando Cabral, *Cinema em Lamego: do mudo aos nossos tempos*. Lamego, ed. autor, 1996, p. 76.

⁴⁹ No caso citado de Leiria, em 1926, o custo de um camarote de frente, incluindo impostos, era de 12\$50, enquanto na tabela corrente do cinema da Pampilhosa um camarote nas mesmas condições importava então em 12\$00. Cf. José Dias Coelho, *Leiria Entre 1920 e 1940: sociabilidade e vida quotidiana*, p. 122. Esta realidade pouco distante pode reflectir a especial responsabilidade dos sectores sociais com maiores recursos num quadro de viabilidade da exploração cinematográfica na Pampilhosa, tal como à frente melhor veremos.

nestes centros urbanos de província, se contemplar o acesso ao cinema de espectadores com menos recursos. Não existindo, no caso referido, um factor de diferenciação mediante salas de desigual perfil, persistia a possibilidade de, numa mesma sala, se explorar uma gama de lugares, onde, designadamente, encontramos os mesmos bilhetes ao preço popular de 1\$50.

A lição fora colhida desde cedo quando, em 1909 e 1910, a empresa de Edmond Pascaud, com uma sala no Porto, resolveu estender a sua actividade por terras de província a estas paragens, proporcionando temporadas de projecção cinematográfica no Teatro Lamecense, à semelhança do que também vimos acontecer na região da Pampilhosa, sem dúvida, com exibidores mais modestos. Relativamente à resposta do público local, numa dessas ocasiões, escreveu-se, então, significativamente:

“Está de novo funcionando no nosso teatro o Cinematógrafo da empresa Pascaud. O aparelho está bem instalado, as fitas exibidas são regulares, mas a concorrência tem sido fraca. Porquê? É fácil a resposta. Os preços para sessões demasiado curtas, como as têm apresentado, são comparativamente aos cinematógrafos de Lisboa, Porto, Braga, etc., demasiado elevados e portanto pouco convidativos, mormente num meio pobre como o nosso. É nossa opinião que a empresa lucraria mais baixando um pouco os preços. Ora experimente...”⁵⁰

Nos principais centros urbanos, as características das salas de primeiro plano, o seu nível de programação e as possibilidades do seu público permitiam de facto a existência de tabelas de preços globalmente mais elevadas. No Porto, por exemplo, no cinema Olímpia, um dos mais estimados dessa cidade, em 1929, os preços correntes eram de 25\$00 para os Camarotes, 7\$50 para os lugares de Balcão de primeira fila, 6\$50 para os das outras filas do Balcão e 5\$00 para os lugares mais baratos de Plateia⁵¹.

Em Lisboa, os preços que encontramos apontam também para valores superiores, embora não possamos esquecer que a existência de uma maior oferta de salas de cinema, nas principais cidades, permitia, como temos dito, a coexistência de diferentes tabelas de preços, mais ou menos acessíveis, expressando-se, também, desta forma, uma certa hierarquia de salas e distinção de público. Assim, em cinemas de bairro, mais periféricos ou apenas de frequência mais popular, podemos encontrar tabelas de preços mais próximos dos praticados na província, com lugares disponíveis por 1\$50, ou até por valor inferior, como no caso do Éden Cinema, de Alcântara, em finais de 1928, uma sala modesta que servia a população menos favorecida daquele

⁵⁰ Cf. Fernando Cabral, *Cinema em Lamego: do mudo aos nossos tempos*, p. 38.

⁵¹ Cf. *Cinéfilo*, Ano II, Nº 65, de 16/11/1929.

bairro industrial e fabril.

Era, evidentemente, bem diferente a situação das principais salas. Citamos apenas alguns exemplos. Recentemente remodelado, na perspectiva de uma utilização como cinema⁵², o São Luiz beneficiava, como vimos, de uma imagem de sala “bela e elegante”, que oferecia “programas sempre notáveis”. Na sua tabela de preços, em finais de 1929, encontramos lugares de Balcão entre 11\$00 e 6\$00 e de Plateia entre 9\$50 e 8\$50. Com uma estrutura anterior de sala de teatro, dispunha de lugares mais económicos, concretamente, de Peão a 5\$00 e de Geral a 2\$50, mesmo assim valores elevados, tendo em conta as referências que temos vindo a citar⁵³.

Este último tipo de lugares não existia, designadamente, no Salão Central, um cinema de estreia, de limitada lotação e mais restritamente direccionado para uma clientela de certa posição social. Pela mesma altura, de entre os lugares vendidos individualmente, apenas dispunha de bilhetes de Balcão a 8\$50 e de Plateia a 6\$50⁵⁴.

O Royal Cine apresenta-nos outro exemplo curioso enquanto sala recente, inaugurada precisamente em fins de 1929, ou seja, como dissemos, em plena fase de investimento num espectáculo cinematográfico bem consolidado junto de um largo público. Apresentava-se, assim, à partida, como sala concebida para cinema, procurando impor uma imagem de prestígio que passava, tanto por um aparato, em geral, de “arte”, “riqueza” e “conforto”, como, mais em particular, pela oferta concreta de espectáculos de qualidade, integrando, designadamente, adaptações musicais a cargo de uma orquestra privativa, sob notável direcção. Nestas condições, a sala não dispunha, por exemplo, de Geral ou Galerias, e muito menos de Frisas, mas apenas de Camarotes e lugares de Balcão e Plateia. Considerando, pois, os bilhetes destes lugares, verificamos a existência de lugares de Balcão a 7\$00 e 6\$00, bem como de lugares de Plateia entre os 5\$00 e os 3\$00, valores também claramente acima dos praticados em salas de menor categoria, mas, apesar de tudo, mais razoáveis do que os anteriormente referidos⁵⁵.

Tratava-se, afinal, de uma sala integrada num bairro, o Bairro da Graça, que se

⁵² A reabertura do São Luiz como cinema, depois de “consideráveis obras de decoração e melhoria das suas comodidades”, teve lugar a 7 de Abril de 1928. Cf. M. Félix Ribeiro, *Os Mais Antigos Cinemas de Lisboa, 1896-1939*, p. 50.

⁵³ Cf. *Cinéfilo*, Ano II, Nº 64, de 9/11/1929.

⁵⁴ Cf. *Cinéfilo*, Ano II, Nº 71, de 28/12/1929.

⁵⁵ Cf. *Cinéfilo*, Ano II, Nº 71, de 28/12/1929.

procurava posicionar perante os principais cinemas de estreia, de localização central, o que explica ainda o investimento feito logo em 1930, estreando o cinema sonoro no nosso país⁵⁶. Nesse contexto, a sua proposta inicial evidenciou um compreensível dinamismo, no esforço de atracção de um público. A quinta-feira era destacada, em especial, como dia de estreia de novos filmes. Tomou-se a iniciativa de promover, à terça-feira, “*soirées elegantes*” e, à quarta-feira, acabaram por alcançar notoriedade as “*matinéés dançantes*” por convite. Era, assim, evidente a preocupação com a captação da melhor frequência, constituindo essa realidade um aspecto emblemático na afirmação da imagem de uma sala de espectáculos, no contexto que então se vivia⁵⁷.

Na Pampilhosa, dado o escasso número de espectáculos de cinema, muitas vezes, apenas um por semana, não era possível uma segmentação de público em função de diferentes sessões. Era no espaço interior da sala que se definiam as oportunidades de frequência do cinema. Com uma convivência de diferentes sectores de público, no âmbito de uma ou duas sessões semanais, não se verificou aqui, portanto, a prática de preços diferentes, distinguindo, em função da hora ou do dia da sessão, sessões principais e secundárias⁵⁸.

⁵⁶ Cf. M. Félix Ribeiro, *Os Mais Antigos Cinemas de Lisboa, 1896-1939*, p. 168. É interessante notar como, por detrás deste dinamismo, ligado à fundação do Royal Cine, encontramos um empresário de outro sector de actividade, concretamente, Agapito Serra Fernandes, que deixou a gerência a cargo de Aníbal Contreiras. Trata-se de um exemplo do poder de atracção do cinema, sendo este valorizado, quer mediante um entendimento, em geral, das suas potencialidades e da sua importância no mundo moderno, quer em função de uma crença mais concreta nas oportunidades de negócio que se podiam associar a tais perspectivas. Por terras de província, o investimento proveio frequentemente de figuras locais ligadas a outros ramos de negócio, embora deva merecer também atenção, em tempo de expansão do cinema, alguma projecção do investimento a partir dos grandes centros, com a actividade de agentes ligados ao sector interessados em expandir o seu negócio noutros meios. As localidades mais pequenas teriam, porém, de contar, essencialmente, com as forças próprias da região, fosse por via de uma dinâmica associativa, de uma iniciativa empresarial ou da conjugação de ambas, como no caso da Pampilhosa.

⁵⁷ José-Augusto França observou, com alguma ironia: “O Royal-Cine é o mais elegante salão de Lisboa, é o melhor de todos”, afirmava o proprietário que logo promoveu às quartas-feiras *matinéés* dançantes, naturalmente que para ‘a melhor sociedade de Lisboa’. Não foi exactamente assim, embora se publicassem listas de espectadores, a par do Tivoli e do São Luiz, em colunas mundanas dos quotidianos, mas o sonho ingénua e persistente do Agapito deu o primeiro cinema sonoro à capital...” (Cf. José-Augusto França, *Os Anos Vinte em Portugal: estudo de factos sócio-culturais*, p. 406).

⁵⁸ Seria diversa a realidade noutras paragens, como mostra, em Espanha, o estudo que temos citado sobre Valladolid. Aqui também se notou que “a oferta de preços reduzidos procura[va] atrair regularmente um público de capacidade aquisitiva bastante limitada”, mas, como se compreende, no contexto de um meio urbano de certa dimensão, havia salas de maior prestígio em que, conseqüentemente, o preço dos bilhetes era mais elevado. Nas várias salas de cinema, para lá de o preço dos bilhetes ser “muito diferente”, consoante o lugar ocupado pelo espectador, podiam registar-se também diferenças de frequência e de tabela de preços de acordo com a hora e o dia das sessões. As sessões de segunda-feira, eram, por exemplo, objecto de certo preconceito social e entendidas “como próprias de um público mais buliçoso”, o que se reflectia na proposta de preços mais acessíveis. Cf. José Luis Castrillón Hermosa; Ignacio Martín Jiménez, *El Espectáculo Cinematográfico en Valladolid (1920/1932)*, p. 63.

No caso da realização de dois espectáculos, estes tinham lugar nas noites de sábado e de domingo, sem que, nesta fase, fosse aqui habitual a exibição de filmes em *matinée*. Na prática, o público tendia a afluir mais à sessão de domingo, que, normalmente, apresentava uma receita de bilheteira superior, mas este facto chegou a ser contrariado pelos apelos da empresa exibidora, interessada em tirar o máximo partido de ambas as sessões. Compreende-se que a noite de domingo se tivesse revestido de maior implantação, em termos de regularidade e prestígio de frequência, se tivermos em conta a imagem desse dia como descanso semanal e a rotina das práticas, festivas e de lazer, associadas⁵⁹. Afinal, a própria implantação local do espectáculo cinematográfico alimentou esse quadro, ao centrar, desde logo, a sua presença regular na noite de domingo.

É, no entanto, sensível na Pampilhosa a prática, normal na época, de alguma alteração pontual de preços, em função do maior custo de certos programas, notando-se, também já um primeiro exemplo de exploração da mesma a propósito da exibição de um filme de longa metragem de origem nacional⁶⁰. Nesta última matéria, estava a abrir-se, na verdade, caminho a uma prática que só seria comum nas décadas seguintes, quando a grande popularidade do cinema português e o seu particular custo, na era do cinema sonoro, justificaram a proposta mais habitual de uma tabela especial de preços.

A empresa exibidora procurou, por vezes, promover a sua imagem, alegando o seu particular esforço em evitar esse aumento ocasional dos preços, à partida menos favorável à afluência de um largo público. Pretendia, assim, reforçar uma relação de confiança, destacando de algum modo este cinema, perante uma prática corrente⁶¹. Mas,

⁵⁹ Em meios de província, a inserção da ida ao cinema numa prática habitual de domingo, foi um facto que se prolongou bastante no tempo, em função de alguma evolução lenta das opções de lazer e recreação nessas localidades, como comprovou a recolha de testemunhos orais sobre a exploração cinematográfica dos anos 60 no Luso e na Pampilhosa. Citamos outro testemunho esclarecedor, relativo às Caldas da Rainha, também a situar por esse tempo: “Ainda no tempo da minha juventude, a ida ao cinema aos Domingos fazia parte de um périplo e de um comportamento rotineiro de muitos caldenses que tinha início pela manhã com a ida à igreja, para assistir à missa. À tarde [...] a cidade subia até ao Campo da Mata [para assistir a um desafio de futebol] e à noite o ritual completava-se consoante o gosto pelo cartaz com uma peregrinação ao Cine-Teatro Pinheiro Chagas ou ao Salão Ibéria”. (Cf. Mário Lino, *O Cine-Teatro Pinheiro Chagas e o Salão Ibéria: duas memórias das Caldas*. Caldas da Rainha, Câmara Municipal, 1997, p. 21).

⁶⁰ Concretamente, propôs-se uma tabela especial de preços no caso do programa de 17 e 18 de Janeiro de 1931, com a longa-metragem *José do Telhado*. Difundiram-se, então, os seguintes esclarecimentos, naturalmente, significativos: “Por se tratar de um filme nacional de elevadíssimo custo e que se exhibe completamente em cada espectáculo sofrem os preços do costume um insignificante aumento”.

⁶¹ No programa que publicitava o espectáculo de 28 de Agosto de 1932 podia ler-se, por exemplo: “[No Politeama, de Lisboa, e no Tivoli, de Coimbra,] foram os preços aumentados em virtude do elevado custo do filme. Em Pampilhosa, porém, mantêm-se os preços usuais”.

para lá dessa perspectiva, expressava-se aqui, na realidade, um eficaz sentido prático, com base num conhecimento das escassas condições do meio⁶². Em especial, em tempo de crise, procurava-se evitar o risco de perda de sectores de público, essenciais para a sustentabilidade de uma realidade global, envolvendo tanto a manutenção de um nível de receita, como a defesa de uma imagem geral enquanto espectáculo.

3. Contornos de um perfil

Os sectores sociais com mais posses eram tendencialmente constituídos por pessoas mais instruídas, com maior acesso à informação e com uma experiência de vida que favorecia uma maior consciência da realidade vivida nos centros urbanos. Frequentemente, eram indivíduos provenientes de outros meios que aqui fixaram residência de forma temporária ou definitiva, atraídos de múltiplas formas por um quadro de desenvolvimento. Liam os periódicos da época, viajavam, tinham conhecimentos noutras paragens e de algum modo aplaudiam com particular sentido os sinais locais de progresso, tendo em conta um universo mais vasto de referências. Mas esse entusiasmo, reagindo, mais em particular, a uma falta de opções de lazer, também comportava uma especial exigência, a não defraudar.

A programação tinha, como dissemos, de corresponder de algum modo a uma imagem geral de qualidade, a qual, na prática, devia sobressair da oferta de um conjunto diversificado de filmes, reflectindo essa realidade o jogo das diversas condicionantes que influíam na respectiva contratação. Neste momento, apenas salientamos a forma como tem sido relacionado o esforço de captação do interesse de um público mais amplo, e necessariamente multifacetado, com o desenvolvimento de uma programação diversificada, fundada na produção de filmes de diferentes géneros, tal como foi particularmente visível logo na segunda década do século⁶³.

⁶² Era clara a consciência do delicado equilíbrio a preservar na relação entre os preços de ingresso e o nível de afluência, embora, pontualmente, um especial interesse pelo filme pudesse justificar um maior esforço ocasional por parte dos espectadores com menos recursos, não se reflectindo o encarecimento dos bilhetes numa diminuição do número de espectadores. Encontramos, pois, com alguma frequência, explicitações deste tipo: “Posto que se trate dum programa de elevadíssimos encargos, mantêm-se os preços do costume” (28 e 29 de Novembro de 1931). Mas, por vezes, aquela dicotomia entre custo e perfil de afluência é mais claramente referida, concluindo-se, por exemplo: “assim, aqui, toda a gente fica habilitada a ver este espectáculo grandioso” (28 de Agosto de 1932).

⁶³ “Os exibidores fizeram um esforço consciente para atrair uma audiência mais ampla por via de uma programação com uma mistura de temas: comédias, *westerns*, melodramas, actualidades e outros. Os estúdios planearam a sua oferta de forma a corresponderem a essa procura de diversidade. Por exemplo,

Essa orientação integrou claramente, no caso do cinema norte-americano dos anos vinte, uma evolução da produção que prestou particular atenção a uma nova realidade de público, em que se destacava o vasto grupo diversificado de uma classe média em expansão⁶⁴. O cinema de Hollywood, na era do *studio system*, procurou, assim, captar e fidelizar uma ampla gama de espectadores, mediante uma aferição de modelos que pudesse servir esse desiderato, sem alienar sectores significativos, desde as elites socialmente bem estabelecidas, aos sectores mais populares. Num anúncio da Paramount, de finais de 1919, podia ler-se: “Não importa se vem de *limousine*, de *fitney*, de *trolley* ou a pé, é imediatamente arrebatado por estes filmes maravilhosos que deliciam tantos milhares de audiências todos os dias da semana”⁶⁵.

A leitura relativa à efectiva funcionalidade de uma diversidade de géneros terá, no entanto, de ser devidamente precisada e nesse sentido procuraremos também orientar o nosso estudo concreto do espectáculo cinematográfico na Pampilhosa. Pode, nomeadamente, apontar-se, desde já, a pertinência de questionar se, para além de uma tal perspectiva, destacando uma satisfação de interesses por via da diversidade, não deverá igualmente impor-se uma consideração do que foi, na verdade, relevante, em função da referida necessidade de abrangência. Questionando a presença e o sucesso de filmes de diferentes géneros, poderemos, designadamente, vir a reconhecer uma correspondente diferença relativa de significados no conjunto de uma programação.

Deve, ainda, lembrar-se, a propósito, um sentido global dos espectáculos, tendo em conta a sua composição. Há, concretamente, que completar aquela consideração dos diversos filmes de longa metragem, que naturalmente sobressaíam nos programas exibidos, com a consciência da complementaridade das películas que habitualmente integravam estes últimos, sendo esta realidade, como dissemos, também essencial para a alimentação de um amplo quadro de frequência regular. Também dessa forma o espectáculo cinematográfico podia satisfazer uma gama de factores de interesse,

em 1911 a Vitagraph estreava um filme militar, um drama, um *western*, uma comédia e um filme especial [...], em cada semana”. Geoffrey Nowell-Smith (ed.), *The Oxford History of World Cinema*. Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 33.

⁶⁴ Cf. Steven J. Ross (ed.), *Movies and American Society*, p. 64. Noutro passo, da mesma obra, esclarece-se, nomeadamente: “Embora os filmes tenham atraído um grande número de pessoas desde 1905, foi só nos anos vinte que se tornaram uma genuína instituição de cultura de massas – que chegava a *todos* os americanos, independentemente da sua classe, raça, género, etnia ou localização geográfica” (*Idem*, p. 67).

⁶⁵ Cf. Kathryn H. Fuller, *At the Picture Show: small-town audiences and the creation of movie fan culture*, p. 113.

envolvendo, nomeadamente, a emoção, o *suspense*, a acção, o humor, a curiosidade ou o gosto pela descoberta do distante.

Nas várias vertentes da sua composição, a oferta, em geral, de uma programação cinematográfica não podia, de facto, ignorar as características de um público, embora se pudesse compatibilizar a existência de diferentes leituras e formas de apropriação, relativamente, quer à mesma obra, quer às diversas partes de um programa. Este facto pode ser, pois, perspectivado tanto no âmbito de uma abordagem global do tema, como no estudo mais específico de salas de cinema, designadamente, no nosso caso de província.

Trata-se de um importante jogo de significados que esteve desde logo presente no arranque da actividade da Empresa Cinematográfica Pampilhosense, sendo inerente ao seu projecto de exploração cinematográfica regular, num pequeno meio. Se para muitos espectadores bastava uma garantia de divertimento, para outros, havia a esperar, também, o cumprimento de certas perspectivas de qualidade, pelo que a mesma oferta deveria ir ao encontro de uma complementaridade de interesses, podendo satisfazê-los, mediante a referida articulação entre a diversidade na programação e a possibilidade de diferentes níveis de apreciação de uma mesma realidade.

O programa, por exemplo, de 6 de Setembro de 1925, anunciando “películas sensacionais”, procurava de imediato afirmar, mais especificamente, o valor de uma oferta, ao destacar a projecção de uma longa metragem com “11 actos de cinematografia artística”. A referência à dimensão valorativa de um sentido do cinema enquanto arte, está muito presente no texto dos programas logo nesta fase inicial, revestindo-se, na perspectiva referida, de um importante significado na conquista de um público amplo. Lembramos mais alguns exemplos, referindo a data dos programas citados: “10 actos surpreendentes: noite de arte” (20/9/1925), “Sempre filmes d’arte!” (25/10/1925), “mais uma vez a empresa garante que no Cine da Pampilhosa só se exhibirão os filmes de arte mais sensacionais e os de maior fama mundial” (31/1/1926), “Sempre filmes de arte e de inteira novidade” (7/3/1926), “9 actos de esplêndida cinematografia!” (13 e 14/3/1926), “os melhores espectáculos de arte cinematográfica” (15 e 16/5/1926), “A empresa [...] apresenta um dos melhores espectáculos da época que dedica aos amadores da maravilhosa arte do silêncio” (6/2/1927), “[a empresa] tomou a deliberação de só apresentar filmes de reputado mérito” (28/10/1928), “Noite de Arte!” (25/12/1928), “exibição das maiores super-produções de grande arte que têm causado a admiração do mundo inteiro” (apresentação da época de 1928/29), “[o filme põe em

evidência] “ a arte sublime que é hoje, em todo o mundo culto, a cinematografia” (5 e 6/10/1929), “duas grandes noites de arte!” (7 e 8/12/1929), [as produções que apresentamos] “são sempre de reconhecido e indiscutível valor artístico porque à sua marcação preside o maior critério e o conhecimento absoluto do material que pretendemos adquirir” (apresentação da época de 1930/31).

No mesmo sentido, enaltecia-se, pois, também, o nível da programação, tendo em conta, nomeadamente, a actualidade dos filmes ou ainda o seu sucesso nos grandes centros e no mundo da época, em geral⁶⁶. O programa de 5 de Dezembro de 1926 prometia, para todos os domingos, “os mais atraentes espectáculos com as maiores novidades cinematográficas”. Mais especificamente, o programa de 5 e 6 de Maio de 1928, anunciava, também, por exemplo, um filme que de “maneira assombrosa” teria triunfado “em todas as capitais do Mundo”. O programa de apresentação da época de 1929/30 garantia: “Os nossos espectáculos são exclusivamente constituídos pelos filmes que mais sucesso alcançaram nos primeiros cinemas de Lisboa ou Porto, para o que efectuámos convénios especiais”. Mas a garantia era mais vasta: “Sempre as maiores produções cinematográficas de fama mundial no Cine da Pampilhosa” (programa de 25 e 26 de Dezembro de 1929).

É claro que para lá do perfil do filme a projectar, estava ainda em causa, como temos visto, um conjunto de outras dimensões qualitativas, envolvendo a sala, a sua frequência, o seu ambiente e as suas condições de projecção. Esta última preocupação continuava pertinente em meados dos anos vinte. Verificou-se então uma importante evolução das condições de projecção, já não só envolvendo o desbravar de novas possibilidades técnicas, mas a sua efectiva divulgação, nas mais diversas salas.

Era inadmissível a persistência de situações até então muito frequentes, com operadores ineptos e equipamentos ultrapassados ou mal mantidos. Os resultados para o

⁶⁶ É habitual e compreensível essa referência maior que constituía o sucesso nos grandes centros e, em particular, na capital, por onde habitualmente passava a estreia dos filmes e o seu previsível eco de boa recepção. Citamos igualmente o exemplo de Espanha, onde, relativamente ao mesmo tempo, foi possível concluir: “Madrid é o ponto de referência obrigatório da publicidade de toda a empresa cinematográfica que se preze”. Assim acontecia no caso de Julián Coca, empresário de um cinema de Valladolid, quando afirmava: “Toda a produção que passará pelo ecrã do Coca foi vista por mim em Barcelona e Madrid”. Cf. José Luis Castrillón Hermosa; Ignacio Martín Jiménez, *El Espectáculo Cinematográfico en Valladolid (1920/1932)*, p. 38. O teor da permanente comunicação, inerente também à realidade do espectáculo cinematográfico, entre terras de província e meios urbanos, seguindo toda uma informação de referência, leva-nos a questionar em particular a forma com vulgarmente se insiste, de forma pouco crítica, apenas na consideração do público urbano, como consumidor relevante de cinema, pensando-se essencialmente na realidade dos grandes centros. As condições da época estavam precisamente a esbater esse tipo de dicotomias rígidas.

público poderiam traduzir-se numa insuficiente luz de projecção, numa irregularidade da mesma, com uma desconfortável cintilação, numa falta de nitidez e vibração excessiva da imagem e em quebras repetidas da fita. As responsabilidades podiam então ser repartidas, queixando-se os exibidores do mau estado das películas que recebiam e os distribuidores do desgaste prematuro das mesmas, no caso das deficientes condições operacionais já referidas.

Não é de espantar que esta fosse, inicialmente, uma preocupação concreta na comunicação da E.C.P. com o seu público⁶⁷, tal como foi posteriormente bastante significativa a falta de referências a este tipo de condições, confirmando-se a referida melhoria geral. Neste domínio técnico, continuaria a ser sobretudo importante o reavivar de uma perspectiva qualitativa, pela noção de um esforço de permanente investimento, garantindo um nível de actualidade.

Na sua oferta de programação, a empresa exibidora, embora influenciada e, também, sem dúvida limitada, por uma determinada inserção num contexto mais vasto, reflectiu, naturalmente, um particular entendimento das possibilidades e dos interesses do seu próprio meio. No programa de apresentação da época de 1929/30, garantia-se, curiosamente: “Tem esta empresa posto sempre o maior escrúpulo na marcação dos filmes, procurando satisfazer em absoluto o gosto da maioria do seu público”.

Esta realidade, não deixou, portanto, de condicionar, até certo ponto, o panorama concreto dos filmes exibidos, ao mesmo tempo que os sinais subseqüentes de resposta, por parte do público local, continuariam a proporcionar uma retroinformação, com reflexos a montante, junto de outras instâncias ligadas ao sector⁶⁸. O respectivo poder de influência resultaria da possibilidade de existência de muitos outros casos similares, definindo-se, assim, perspectivas de significado mais geral⁶⁹.

⁶⁷ Influía também aqui a necessidade de fazer esquecer a primeira experiência anterior que, nos últimos meses de 1924, fora, como sabemos, pouco feliz neste domínio. Citamos algumas referências exemplificativas: “Projecção nítida!” (programa de 5/7/1925), “Maravilhosa projecção” (programa de 2/8/1925), “Magnífica projecção!” (programa de 6/9/1925).

⁶⁸ Além da manifestação de preferências de sentido mais geral, nomeadamente, tendo em conta os vários géneros cinematográficos ou a diferente origem dos filmes, o público evidenciou, ainda, como se compreende, um apreço mais particular, relativamente a certos actores ou filmes. Em 1930, por exemplo, a E.C.P. anunciou “três *reprises* sensacionais”, no mês de Maio, alegando que o fazia “em satisfação dos desejos de todos os frequentadores deste cinema”. Tratava-se, conforme referia um programa específico, de “três grandes sucessos cinematográficos”: *A Fonte dos Amores*, *O Barqueiro do Volga* e *Nossa Senhora de Paris*. Como veremos à frente, estavam, na verdade, aqui em causa os sinais anteriores de boa recepção por parte do público local e não apenas uma fama geral dos filmes.

⁶⁹ Não se deve, contudo, sobrevalorizar o poder das audiências no plano último do condicionamento da produção de filmes. Nesta matéria, é necessário ter em conta que, se por um lado, os frequentadores das

O cinema como meio de comunicação de massas consolidou a sua expansão numa estreita articulação com o público, no contexto de uma sociedade em evolução. Os jovens interessados na modernidade reagiam ao conservadorismo de uma herança social e cultural, acolhendo com particular entusiasmo novas formas, ritmos e modas, num tempo em que adquiriu especial notoriedade a influência americana, com a imagem de Hollywood e o som das *jazz band*. A classe média emergia, embora com contornos pouco precisos, muito em função de um grau de qualificação, e, nesse novo contexto, as sociedades ocidentais iniciavam um amplo processo de homogeneização dos modos de vida.

O desejo de renovação e a elevação de padrões de consumo teve a sua natural expressão nas actividades de lazer, mediante o correspondente desenvolvimento de uma oferta e de uma procura. Com a sua crescente popularidade, o cinema, a rádio e o desporto teriam, obviamente, um papel importante no processo de desenvolvimento de uma cultura de massas. Mas para lá da evolução geral em curso não se pode esquecer a persistência de um quadro de diversidade, resultando daqui, aliás, a existência de tensões que se revestiram de um sentido dialéctico de múltiplo alcance histórico.

Lembramos, designadamente, pelo interesse da sua projecção na nossa temática, a questão do apego a uma diversidade nacional e regional, perante influências eventualmente descaracterizadoras, ou o significado da existência, ainda, de fortes clivagens sociais e culturais, em face de modelos de eventual sentido massificador. É com base nesse mapa de diferenças que se deve equacionar a realidade da existência, não de um público, mas de públicos, com determinados horizontes de recepção, ou ainda ponderar a questão complexa do poder de influência do cinema e do seu efectivo contributo para uma evolução social e cultural.

Relativamente aos Estados Unidos, Steven Ross considera, concretamente, que a partir da Primeira Grande Guerra se produziram profundas mudanças “na estrutura da indústria cinematográfica, na composição social das audiências e no conteúdo político dos filmes silenciosos”⁷⁰. Os anos vinte, marcados por uma tal dinâmica, foram, assim,

salas de cinema eram livres de acolher com grande sucesso ou de manifestar desinteresse, perante os filmes propostos, por outro lado, a sua influência, enquanto poder determinante, apresentava-se limitada pelo facto de a escolha se processar sempre dentro do universo dos filmes que os produtores, num certo contexto, efectivamente fizeram. Numa influência de sentido inverso, os produtores tentaram moldar os gostos do público de cinema acostumando-o a determinados tipos de filmes e, mais em geral, a indústria de cinema mostrava-se capaz de influenciar as modas populares e os hábitos de consumo. Cf. Steven J. Ross (ed.), *Movies and American Society*, p. 76.

⁷⁰ Cf. Steven J. Ross (ed.), *Movies and American Society*, p. 64.

também importantes no plano da influência exercida pelo cinema, podendo notar-se, em particular, uma articulação relativamente à evolução social, que terá passado pela promoção de determinadas imagens quanto às várias classes sociais e à sua interacção. Aumentava, então, como se sabe, o peso da classe média, e começava a verificar-se uma participação mais alargada dos trabalhadores assalariados numa economia de consumo em desenvolvimento. No conjunto da sociedade, afirmavam-se, neste último campo, padrões que marcavam um nítido contraste com uma cultura anterior, altamente restritiva, dominante na viragem do século.

O poder de influência do cinema perante um público heterogéneo resultou, como se compreende, de uma ampla afirmação na sociedade americana, verificada desde o tempo da Primeira Grande Guerra⁷¹. Distinguindo elementos, neste processo, há certamente que destacar, por um lado, o significado das novas salas de cinema, como espaço intencionalmente valorizado, partilhado por diferentes extractos sociais, e, por outro lado, o próprio conteúdo dos filmes projectados, contribuindo para a divulgação de representações e a consolidação de modelos.

Tendo em conta um vasto universo de recepção, com sinais de resposta por vezes pouco previsíveis, a indústria cinematográfica, com destaque, evidentemente, nestes anos vinte, para a norte-americana, procurou desenvolver uma ampla oferta de divertimento, explorando uma gama de interesses e de aspirações, com um sentido potencialmente abrangente, no quadro do mundo industrializado moderno. O progresso tecnológico, ao possibilitar a difusão de um espectáculo com preços de ingresso comportáveis para largos sectores da população, foi responsável, na verdade, pela construção de uma nova realidade de comunicação e entretenimento, envolvendo múltiplas funções. Neste contexto, pode notar-se, mesmo, como o ir ao cinema enquanto prática social correspondeu bem à afirmação de novos ritmos de vida, na sociedade moderna, articulando de forma diferente o trabalho e o lazer, concretamente, mediante um certo enquadramento de horários e rotinas semanais.

⁷¹ “Embora algumas pessoas bem estabelecidas e da classe média frequentassem o cinema antes da guerra, foi só no pós-guerra que o ir ao cinema se tornou uma prática *regular* nas suas vidas, especialmente no segundo caso”. Cf. Steven J. Ross (ed.), *Movies and American Society*, p. 66. O autor enfatiza a importância de uma mensagem de harmonia social no cinema de Hollywood nos anos vinte, reconhecendo um maior protagonismo das classes médias nesse contexto em que muitos filmes de grande popularidade reflectiram “sonhos de prosperidade, mobilidade, respeito e luxo”. O amor, em particular, surgia como capaz de ultrapassar as barreiras de classe, podendo assim resolver-se todos os problemas tanto pessoais como sociais. A variedade de fantasias, explorando a perspectiva de que o amor e a superioridade moral levariam ao caminho da felicidade, acabou por se expressar em diversos géneros, como a comédia, o drama e o melodrama. Cf. *Idem*, pp. 80 e 81.

A constituição de um público de cinema, com um amplo sentido de abrangência, incluiu, designadamente, o desenvolvimento de uma frequência familiar, com particular sentido num contexto de província, como o nosso, em que era significativa, mais em geral, a realidade de uma frequência em grupo, muitas vezes de espectadores que se deslocavam de povoações vizinhas. Neste quadro, justifica-se, nomeadamente, uma consideração mais atenta da diversidade social dos espectadores, não só em função de uma diferença económica e cultural, mas também de vertentes com outro sentido de transversalidade, como a idade e o sexo. Lembramos uma carta, datada de 29 de Agosto de 1926 e dirigida ao sócio-gerente Joaquim Pires, onde um particular, depois de reconhecer a qualidade da programação deste cinema, com “filmes dignos de serem apreciados” e a “maneira nítida e correcta” como os mesmos estavam a ser projectados, conclui: “por isso creia que toda a vez que possa lá me tem com os meus”.

Deve, desde logo, lembrar-se, a propósito dessa frequência familiar, que neste tempo não existia ainda uma classificação de filmes que fixasse uma qualquer limitação etária. Nestas condições, a empresa exibidora privilegiava o incentivo de uma ampla frequência, prevendo mesmo a presença de espectadores particularmente jovens, com as respectivas famílias, como mostra, por exemplo, o seguinte aviso no programa de 10 de Outubro de 1926: “As crianças até 6 anos, nada pagam quando acompanhadas de suas famílias”.

O apelo do cinema foi naturalmente forte, até pelo seu rosto de modernidade, junto das novas gerações desejosas de novas oportunidades de recreação, sendo certo, portanto, que estas tinham a ver com o quadro mais vasto de uma mudança de atitudes, costumes e gostos que estava a revolucionar os hábitos de consumo⁷². Enquanto meio que expressava um mundo em mudança, o cinema pôde, na verdade, interessar muito em particular a jovens que, culturalmente, cresciam já com esta nova realidade⁷³. Num

⁷² Cf. Steven J. Ross (ed.), *Movies and American Society*, p. 68.

⁷³ Nas pequenas localidades dos Estados Unidos da América, foi notório o inconformismo dos jovens, desde o início da década de vinte, quanto à falta de oportunidades de divertimento. O espectáculo cinematográfico desenvolveu-se inequivocamente nesse contexto, tentando, também aí, os exibidores corresponder à exigência de padrões de oferta mais próximos da realidade dos grandes centros. Em 1921, um observador contemporâneo escreveu, concretamente: “Indubitavelmente o elemento que se destaca na vida do jovem numa pequena localidade é o cinema”. Cf. Kathryn H. Fuller, *At the Picture Show: small-town audiences and the creation of movie fan culture*, p. 112. Relativamente a este período, José-Augusto França notou, também, como, entre nós, “o lisboeta, e pela província fora, ganhava o hábito e a necessidade de ir ao cinema, e uma nova geração nascia já dentro dele, da sua linguagem visual, das suas propostas sentimentais, pautando por ele os seus desejos e os seus sonhos e as suas angústias – a sua história, em suma, durante mais uns quarenta anos seguidos, e sem concorrência de outra arte”. Cf. José-Augusto França, *Os Anos Vinte em Portugal: estudo de factos sócio-culturais*, p. 404.

ambiente de província em que, para a maioria dos residentes, eram ainda limitados os contactos para lá do âmbito regional, abriu-se uma incontornável janela que permitia, sob múltiplos aspectos, acompanhar mais de perto o progresso vibrante do mundo em geral. Mesmo aqueles que menos frequentavam o cinema, em virtude das escassas possibilidades do seu meio familiar ou da falta desse hábito no mesmo, não ignoravam o forte atractivo do cinema no contexto local da época, em resultado das conversas com colegas e amigos que regularmente faziam transparecer experiências e expectativas.

A consideração da composição do público, tendo em conta a presença relativa de ambos os sexos, ressentem-se, evidentemente, da falta de dados objectivos. Relativamente ao público feminino, esclarecemos, contudo, desde logo, que não reconhecemos qualquer sinal de um especial peso quantitativo, enquanto possível sector predominante. Esta concepção já antiga, tendo origem nos próprios Estados Unidos dos anos vinte, pode-se considerar hoje ultrapassada, no contexto do intenso debate que se tem processado sobre esta matéria, com base numa mais correcta análise histórica⁷⁴. Acrescentamos que a questão tem relevância pelas suas implicações, parecendo, designadamente, discutíveis, algumas leituras excessivas em termos da influência do público feminino na orientação de uma oferta cinematográfica, mediante um contributo determinante para o sucesso de certos géneros.

Mais concretamente, como veremos melhor, a forte presença e a boa aceitação de filmes no âmbito do drama e do melodrama prendeu-se com questões contextuais mais amplas. Valorizou-se, assim, em especial, o intenso conteúdo sentimental e a forte vivência emotiva, em função de um quadro mental instalado, envolvendo, nomeadamente, uma tradição cultural e um conjunto de gostos e de critérios de apreciação, com raízes anteriores.

Concordamos, portanto, com a imagem de um público diversificado, sem que possamos sobrevalorizar o contributo de qualquer dos sexos na composição da audiência. Sobre a presença concreta da mulher poderemos mais à frente tecer outras considerações, havendo que saber conciliar a realidade de uma frequência feminina, embora numa deslocação ao cinema ainda normalmente acompanhada, com um contexto social em que a mulher continuava a ser bastante discriminada e um discurso dominante em torno do espectáculo cinematográfico, propondo leituras igualmente

⁷⁴ Cf. Melvyn Stokes; Richard Maltby, *Identifying Hollywood's Audiences: cultural identity and the movies*. London, BFI, 1999, Cap. 2- "Female Audiences of the 1920s and early 1930s".

dominadas por um olhar masculino⁷⁵. De qualquer forma, tem sido salientada a importância dos jovens e das mulheres adultas, como sectores especialmente sensíveis à expansão de uma cultura de consumo, em que o cinema veiculava modelos sedutores, com incidência na imagem própria de cada um e na progressiva perspectivização de uma realidade, mais geral, de desenvolvimento e bem-estar. No contexto de um pequeno meio de província, a criação de uma audiência de massas passaria, então, também, de algum modo, por todas essas dimensões.

Do mesmo modo aconteceria, quanto à combinação de espectadores residentes na própria localidade, com outros provenientes de outras povoações das redondezas e dos meios rurais circunvizinhos. Estava em causa a ausência de alternativas de recreação comparáveis, o poder de atracção do cinema e o prestígio concreto desta sala num determinado âmbito regional. Nas condições próprias da época, tratou-se de uma dinâmica comum a muitos outros meios de província⁷⁶. Lembramos o exemplo do Atalaia-Cinema, próximo de Alenquer. Nas respostas ao inquérito da revista *Cinéfilo* que temos citado, é referido que “sucede muitas vezes esgotar-se a lotação” desta

⁷⁵ Como veremos à frente, quando do estudo concreto da programação desta sala de cinema, pensamos, nomeadamente, numa valorização do homem, enaltecendo qualidades de exemplaridade para o mesmo sexo, como a preparação atlética e a destreza, a valentia e a nobreza de carácter, enquanto na figura feminina tende a ser explorada uma imagem do sexo oposto como objecto de desejo, reflectindo-se modelos, como o da “mulher fatal”, numa perspectiva obviamente masculina. Não nos referimos aqui tanto às características de uma expressão original nos filmes, mas sim aos traços vinculados perante o público local, nos programas distribuídos, preparando uma recepção, tendo em conta o contexto conhecido de um meio e naturalmente um sentido da resposta previsível, de acordo com a valorização pretendida. O tema, desenvolvido, fundamentalmente, a partir da década de setenta, tem, evidentemente, o seu espaço próprio no âmbito dos estudos cinematográficos. Em particular, de acordo com a análise de Laura Mulvey, podem distinguir-se, três níveis de olhar, numa tal representação orientada da diferença sexual: o do realizador e da sua equipa que fixa as imagens, numa representação aparentemente neutra, o da organização interna do filme, envolvendo um determinado relacionamento entre personagens, e o olhar do espectador, influenciado pelos dois anteriores. Cf. Jackie Stacey, *Star Gazing: Hollywood cinema and female spectatorship*. London, Routledge, 1994, p. 20. Os estudos subsequentes têm valorizado esta última dimensão na medida em que se pode reconhecer um papel mais activo do público de cinema na produção de significados, discutindo-se diferentes modelos para o estudo da interacção entre o leitor e a obra, tendo por fundo a influência de um determinado contexto histórico de relações sociais. É nessa perspectiva, pois, que pretendemos enfatizar a importância de um discurso associado ao filme, preparando um determinado acolhimento, mediante uma perspectiva de leitura, num contexto de recepção. Em última análise, estava inclusivamente a influenciar-se um sentido de potencial efeito da obra cinematográfica, o que nos remete para o problema complexo da sua efectiva influência perante um público concreto.

⁷⁶ Interessa moderar algum excesso na leitura da implantação do cinema “por toda a parte”, enquanto “fenómeno caracteristicamente urbano”, tendo, concretamente, em conta “que a maioria da frequência e das salas se localizou nas cidades” (Cf. Eduardo Geada, *O Cinema Espectáculo*, p. 58). Não se podem esquecer as ramificações ligadas à actividade e ao poder de atracção das salas dos pequenos meios de província, que, assim, podiam levar mais longe um sentido de difusão. É certo, porém, que, fora da área de influência de um qualquer destes cinemas, apenas restava a possibilidade de uma eventual passagem de exibidores ambulantes. Esta realidade não desapareceu, mas continuaria a ser necessariamente pontual e pouco significativa na manutenção de um contacto actualizado com o mundo do cinema.

pequena sala, com 350 lugares, mas também se acrescenta, significativamente, que “na sua maioria os frequentadores são das povoações circunvizinhas”⁷⁷.

Esta realidade era importante, como dissemos, para se assegurar um quadro de viabilidade da exploração cinematográfica, em particular, no caso de muitas localidades com um número de habitantes só por si escasso, tendo em conta as exigências inerentes à manutenção de uma exploração regular condigna. Assim, aconteceu, também, designadamente, em zonas de província dos Estados Unidos, onde não foi invulgar a presença do espectáculo cinematográfico, mesmo que só operando uma ou duas noites por semana, em pequenas povoações, apenas com algumas centenas de habitantes, sendo isso possível na medida em que estas salas eram também frequentadas por espectadores das vastas áreas rurais circundantes, bastante povoadas⁷⁸.

A criação de um público, numa perspectiva de história local e regional, tem, pois, a ver com as características próprias de cada sala, na sua inserção perante um meio. Podendo reconhecer-se um paralelismo, relativamente a muitos outros casos de província, potencialmente similares, não interessa aqui considerar apenas um público genérico de cinema, mas sim a existência de públicos que, na sua combinação heterogénea, constituíram determinada realidade de época, na frequência concreta das diversas salas.

A frequência de um leque diversificado de espectadores, na única sala de um pequeno meio de província, relacionou-se, desde logo, em particular, com um processo de desenvolvimento de gostos e um progresso no domínio dos comportamentos. No primeiro destes aspectos, relativos à conquista de um público, compreende-se bem como o contacto com a especificidade do espectáculo cinematográfico, numa presença regular, de boa qualidade, conduziu necessariamente a uma expansão de perspectivas de valorização, com a efectivação de uma aprendizagem por parte de um público alargado, confrontado, nomeadamente, com a peculiaridade de uma inédita abertura à novidade e o fascínio de um não menos surpreendente conjunto de expectativa de prazer, alicerçado na difusão de um novo universo de referências. Na verdade, como já tem sido sublinhado, a explicação da popularidade do cinema passou, em parte essencial, pelo facto de os filmes terem a potencialidade de levar ao seu público uma gama de prazeres

⁷⁷ Cf. *Cinéfilo*, Ano II, Nº 41, de 1/6/1929.

⁷⁸ Cf. Kathryn H. Fuller, *At the Picture Show: small-town audiences and the creation of movie fan culture*, p. 40.

estéticos e, inerentemente, um sentido acrescido de bem-estar⁷⁹.

Quanto ao segundo domínio atrás referido, o modelo de espectador, que se perfilava, apelou necessariamente a uma aproximação de atitudes e procedimentos, no respeito por um quadro de funcionamento⁸⁰. Consolidou-se também, assim, uma nova realidade, no plano da socialização, a partir da existência inicial de referências algo diversas, designadamente com a dicotomia entre populares, habituados a manifestações ruidosas, e outros sectores de público, em princípio, mais exigentes na manutenção de uma formalidade social, neste caso, mediante o respeito por um conjunto codificado de convenções no âmbito da frequência de salas de espectáculo⁸¹. Neste processo, há que salientar, mais uma vez, o particular poder de fascínio do cinema, neste caso no que respeita à conquista da atenção (e do silêncio!) dos diversos espectadores, confrontados com as imagens no ecrã⁸².

Mas para lá da desejada abrangência, que se pretendeu garantir na constituição local de um público de cinema, havia que incentivar práticas com um sentido de regularidade. Essa perspectiva de interesse foi comum a muitos outros exibidores da época, podendo lembrar-se exemplos semelhantes, mesmo em termos das frases de promoção utilizadas. Nos Estados Unidos, em 1929, a publicidade de salas de cinema

⁷⁹ Cf. John Sedgwick, *Popular Filmgoing in 1930's Britain: a choice of pleasures*, p. 19.

⁸⁰ Citamos um exemplo, em Leiria, próprio de uma fase inicial de implantação do cinema. Em fins de Dezembro de 1920, o jornal *Distrito de Leiria*, dando notícia de que as sessões de animatógrafo no teatro local estavam a ser seguidas com muito agrado pelo público, registou, também, significativamente, uma crítica a alguns comportamentos dentro da sala que, surgindo na sequência de hábitos anteriores, seriam incompatíveis com a desejável realidade do espectáculo cinematográfico: “[...] está também a empresa empenhada em acabar com certos abusos que era uso e costume praticarem-se no Teatro, tais como o atirar das galerias com pontas de cigarro, fósforos acesos, escarrar sobre a plateia, fazer barulho, etc.”. Cf. José Dias Coelho, *Leiria Entre 1920 e 1940: sociabilidade e vida quotidiana*, p. 120.

⁸¹ Relativamente, por exemplo, à realidade do espectáculo cinematográfico em França, foi observado como as audiências dos primórdios “tiveram de ser ‘cinematizadas’, ensinadas para poderem ser espectadores ideais: ensinadas, por outras palavras, para poderem agir à imagem da classe média” (Cf. Michael Temple; Michael Witt, *The French Cinema Book*, pp. 78 e 79). Havia, assim, que moderar uma participação popular mais activa, compreendendo, designadamente, assobios de protesto, comentários ao desenrolar da acção, manifestações de alegria ou de repulsa, e, é claro, a leitura em voz alta de intertítulos, em função de um nível de analfabetismo.

⁸² Há testemunhos, por exemplo, relativos à recepção de filmes norte-americanos em França, na segunda década do século, que enfatizam, com alguma admiração, a forma atenta como plateias populares seguiam e apreciavam a projecção. O poder de atracção do cinema mostrava-se capaz de transcender todas as fronteiras. Cf. Richard Maltby; Melvyn Stokes (eds.), *Hollywood Abroad: audiences and cultural exchange*. London, British Film Institute, 2004, p. 30.

da Paramount, referia, concretamente: “Não precisa de saber o que está a ser projectado [...]. É com certeza o melhor espectáculo da localidade”⁸³.

Essa frequência regular desenvolveu-se, porém, como realidade complexa, que se alimentou não só das expectativas que o cinema genuinamente pôde criar, enquanto espectáculo centrado na projecção de filmes, mas também de um significado social do ir ao cinema, enquanto vivência em comunidade. O estudo de testemunhos orais sugere mesmo que, pelo menos a longo prazo, o conteúdo dos filmes permanece como a parte menos memorável da experiência social de ir ao cinema⁸⁴.

A adesão dos vários sectores de público, incluindo as elites locais, ajudava a cimentar modelos de frequência, criando hábitos com um certo poder de influência no conjunto da sociedade local. Citamos o exemplo coevo da Figueira da Foz, onde, normalmente, a população saía pouco à noite, com excepção, precisamente da noite de domingo, para ir ao cinema. Relativamente ao cine-teatro em funcionamento, foi possível observar: “Um lugar havia, contudo, onde os [figueirenses] se davam *rendez-vous*: o Cine-Teatro. Era ali que, aos domingos, a sociedade local se mirava dos pés à cabeça, farejando-se mutuamente”. “Ali também as donzelas, exibindo galas, esperavam noivo”⁸⁵.

Na Pampilhosa, apelou-se, coerentemente, à constituição de uma nova realidade em termos de público, podendo ler-se, por exemplo, no programa de 11 de Outubro de 1925: “frequentai assiduamente o cinema”. Era necessário desenvolver o hábito de ir ao cinema, acreditando simultaneamente no interesse de uma oferta sempre renovada e no critério de uma selecção cuidada a cargo de uma empresa que preparava com o maior escrúpulo a sua programação, desfrutando, conforme abertamente se alegava, de uma relação favorável com o sector da distribuição.

⁸³ Cf. Steven J. Ross (ed.), *Movies and American Society*, p. 351.

⁸⁴ Cf. Richard Maltby; Melvyn Stokes (eds.), *Hollywood Abroad: audiences and cultural exchange*, p. 10, e Paul Grainge (ed.), *Memory and Popular Film*. Manchester/New York, Manchester University Press, 2003, p. 65.

⁸⁵ Cf. José-Augusto França, *Os Anos Vinte em Portugal: estudo de factos sócio-culturais*, p. 277.

4. A empresa e o seu público

A desejada fidelização de um público passava, naturalmente, quer pela promoção da imagem de uma empresa exibidora e de uma sala de espectáculos, em concreto, quer pela difusão, mais em geral, de concepções e informações relativas ao cinema e ao espectáculo cinematográfico. Essa acção impunha um investimento paralelo à simples projecção de filmes, incidindo, em especial, na distribuição regular de programas impressos cujo conteúdo informativo se tornou, de facto, mais completo, depois da singeleza própria dos primeiros tempos.

Nesta matéria, tem-se reconhecido, nos primórdios do cinema, uma certa proximidade dos programas relativamente aos modelos utilizados na publicitação dos espectáculos de teatro⁸⁶. Trata-se de mais um domínio em que se expressou uma necessária inserção inicial do cinema no âmbito de um panorama pré-existente de espectáculos, envolvendo um conjunto de representações e práticas. O cinema impôs, desde então, as suas próprias linhas de especificidade, sem que isso tivesse, contudo, impedido a persistência de certos vínculos.

Verificou-se, primeiramente, o predomínio de uma informação básica no âmbito da identificação dos filmes, incidindo, designadamente, na sua origem, tanto em termos de país, como de companhia produtora, em alguns dados técnicos, incluindo, em particular, o registo da respectiva extensão, quanto ao número de partes, numa apresentação sumária do argumento, interligando o mesmo com o destaque de certos actores/personagens, além, evidentemente, de uma informação prática sobre as sessões e os preços praticados.

José Caballero Rodríguez, num trabalho sobre o cinema em Mérida, enfatiza o efeito de uma influência posterior das grandes produtoras no sentido de uma maior diversidade dos programas impressos, tornando-se estes mais personalizados em função de uma promoção muito centrada no culto das grandes estrelas⁸⁷. Sem contestar essa

⁸⁶ “Num primeiro momento do cinema, o programa de mão assemelha-se aos teatrais como duas gotas de água”. Cf. José Caballero Rodríguez, *Historia Gráfica del Cine en Mérida (1898-1998)*. Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1999, p. 177. Significativamente, o autor situa o início do ciclo de vida desta prática de publicitação na década de vinte, a par, como sabemos, da decisiva afirmação do cinema no âmbito do desenvolvimento de uma cultura de massas: “Calculam-se em cerca de 20000, os programas editados em Espanha entre os anos vinte – em que começaram a ver-se – e os primeiros [anos da década de] setenta em que desapareceram para sempre”. Cf. *Idem*, p. 175.

⁸⁷ Cf. José Caballero Rodríguez, *Historia Gráfica del Cine en Mérida (1898-1998)*, p. 177.

dimensão, parece-nos, contudo, que o enriquecimento da informação se processou nas diversas vertentes referidas, articulando-se, mais em geral, com o aprofundamento de um sentido do valor do cinema e com a difusão de uma cultura específica, de reconhecida importância no alimentar do interesse de um público em formação, cada vez mais sensível ao apelo de um universo repleto de fascínio, nas suas representações dentro e fora do ecrã. Nesse contexto, a informação fluía em função, também, da expressão mais ampla de um discurso em torno do cinema, pelo que entendemos que a mensagem dos programas localmente distribuídos não deixa de se integrar no plano do desenvolvimento de um “discurso social sobre o cinema”, que, no quadro de uma época, se reveste de especial interesse para o historiador, ajudando, sem dúvida, a “definir o contexto em que os filmes foram produzidos e consumidos”⁸⁸.

Num tal processo, foi evidentemente importante a influência dos agentes ligados à distribuição. No quadro competitivo de uma crescente mobilização de meios, o seu dinamismo traduziu-se, na verdade, também, na divulgação de um conjunto de informação, tendo em vista uma determinada criação de expectativas, principalmente, em torno de filmes, personagens e entidades ligadas à produção.

Destacamos ainda o facto de, apesar da natural influência de instâncias situadas a outro nível, os programas distribuídos terem continuado a ser, em última análise, uma construção local que preservava, por isso, algum sentido de individualização, em função do diálogo entre a gerência de uma empresa e o público de um meio. Só muito mais tarde se fez sentir aqui com algum significado a presença de programas parcialmente já impressos, numa difusão nacional a partir das empresas distribuidoras, que localmente eram reimpressos, acrescentando-se-lhes pouco mais do que alguma informação objectiva sobre os espectáculos previstos.

Mediante as limitadas condições económicas e culturais, de grande parte dos espectadores locais, neste meio da Pampilhosa estava, por enquanto, fora de causa uma ampla influência dos canais de comunicação escrita, como no caso das publicações periódicas, de âmbito geral ou especializado⁸⁹. Estas, gozando já por esse tempo de uma

⁸⁸ Cf. Robert C. Allen; Douglas Gomery, *Film History: theory and practice*, p. 170.

⁸⁹ Não ignoramos que as publicações especializadas constituíam um importante meio de difusão da cultura cinematográfica que podia levar todo um universo de interesses e de conhecimentos, não só aos vários meios urbanos, mas ainda às mais recônditas paragens, por via, nomeadamente, de uma distribuição por assinatura. Contudo, num pequeno meio como o considerado, estavam, ainda, em causa, condições de desenvolvimento que nos levam a restringir os efeitos práticos dessa influência, para lá de alguns sectores locais mais instruídos. Neste domínio, somos assim levados a moderar perspectivas de proximidade, entre meios urbanos e meios de província, como as reconhecidas por K. Fuller no caso dos

importante implantação nos meios urbanos, não podiam ultrapassar ainda uma mera divulgação em círculos restritos por terras de província. Embora de forma compreensivelmente avulsa e com a natural ligeireza de muitos comentários, foi, pois, através dos programas de promoção dos espectáculos que se pôde mais sistematicamente divulgar alguma informação complementar, numa intervenção com algum sentido na constituição de um público de cinema.

A intenção de promover um interesse concreto, relativamente a cada filme que se anunciava, combinava-se com uma apologia global do próprio cinema e com uma inerente divulgação de perspectivas de apreciação. Investindo-se sempre numa necessária renovação de expectativas, espectáculo a espectáculo, contribuiu-se, ainda, assim, para a difusão de uma certa informação específica, no âmbito de uma cultura cinematográfica, exercendo-se, pois, de algum modo, uma acção formativa, tendencialmente valorizadora do novo meio. Nesta prática reflectiu-se, nomeadamente, a paixão cinéfila dos exibidores e, como sabemos, o contacto destes com a realidade dos grandes meios urbanos e, em especial, com os principais agentes do sector sediados em Lisboa e no Porto.

O texto dos programas constituiu, na verdade, um espaço em que se entrecruzou o próximo e o distante. À partida, reflectiu a influência de uma máquina de propaganda associada ao desenvolvimento de uma indústria, divulgando, nos seus julgamentos, os critérios estabelecidos pela mesma. Resultou, porém, também, como melhor poderemos compreender, de um efeito mais complexo de mediatização, com a influência de sucessivas instâncias, a última das quais relativa à relação de um exibidor local com o seu público. A mensagem dos programas só ganhou, por isso, um sentido mais rico, exercendo sempre uma natural influência na definição das formas como o público compreendeu os filmes, em termos de função e significado.

As experiências positivas dos espectadores e a permanente gestão das suas expectativas, por parte da empresa exibidora, contribuíram, efectivamente, para o crescimento de um público de cinema e, mesmo, para o desenvolvimento de uma certa clientela fiel. Esta última realidade amorteceu, aliás, o efeito de uma variação de afluência que, na verdade, sempre ocorreu.

Estados Unidos, onde, evidentemente, estava mais avançada a difusão de uma “cultura popular de cinema”, bem expressa num desenvolvimento do culto das estrelas. Cf. Kathryn H. Fuller, *At the Picture Show: small-town audiences and the creation of movie fan culture*, p. 112.

Neste contexto, a reserva de certos lugares, normalmente de maior prestígio, mantidos por assinatura, foi uma prática que, tal como noutros cinemas de província⁹⁰, contribuiu, em especial, para fidelizar certos sectores de público com uma particular responsabilidade social. As vantagens concedidas passavam pela garantia de um determinado camarote ou lugar de cadeira e a prática de um ligeiro desconto relativamente ao preço normal sem assinatura. É claro que esta matéria também se inseria no quadro mais vasto das relações sociais que se estabeleciam em torno desta frequência do cinema em pequenos meios de província, envolvendo a questão já referida da ocupação multifacetada de um único espaço.

Nos principais meios urbanos, existindo uma diversidade de salas de cinema em funcionamento, estas podiam obviamente assumir diferentes posições relativas, num quadro de concorrência. As salas de estreia eram habitualmente bem localizadas, mais aparatosas e confortáveis, praticavam preços mais elevados e vinculavam um público selecto, com boas orquestras e uma programação naturalmente pontuada pela apresentação regular de novos filmes. Numa certa hierarquia de cinemas, contavam-se as salas de reposição, os cinemas de bairro ou ainda as salas já decaídas de um prestígio anterior, sem terem podido corresponder aos requisitos entretanto firmados por outras, no âmbito de uma elevação de padrões de exigência.

Essa diferenciação de espaços, sendo evidentemente dinâmica, em articulação com um permanente investimento, tinha uma natural correspondência em termos da difusão de imagens específicas junto do público. Este conhecia de algum modo o que podia esperar de cada local, tanto em termos da qualidade da programação, como relativamente a uma imagem geral do espaço, envolvendo, também, obviamente, um certo prestígio de frequência e uma determinada expectativa de convívio social.

Neste pequeno meio de província, a limitada mobilidade da população reduzia muito a possibilidade de existir uma concorrência por parte das salas dos centros urbanos de maior significado regional, como no caso mais próximo de Coimbra. Assim, o cinema da Pampilhosa pôde atrair ainda, como vimos, uma frequência com algum alcance na região, sem que se tivesse também sentido uma especial concorrência por

⁹⁰ Cf. José Dias Coelho, *Leiria Entre 1920 e 1940: sociabilidade e vida quotidiana*, p. 223 e José Luis Castrillón Hermosa; Ignacio Martín Jiménez, *El Espectáculo Cinematográfico en Valladolid (1920/1932)*, pp. 40 e 41. A prática não era, aliás, exclusiva dos meios de província, o nível de desenvolvimento da sociedade, em geral, permitia que também na grande cidade, como no caso das principais salas de Lisboa, em inícios dos anos vinte, houvesse frequentadores habituais e famílias mais abastadas com assinaturas de lugares, especialmente no que respeitava aos Camarotes e ao Balcão.

parte de outras salas de categoria semelhante, como as de Anadia, Mealhada ou Luso. As dificuldades de sobrevivência de cada uma destas salas derivariam da dinâmica geral de um conjunto de condições de funcionamento e da relação específica que cada uma delas conseguiu manter com o seu meio.

Neste plano, a capacidade da Empresa Cinematográfica Pampilhosense foi, como temos visto, particularmente feliz. Para lá de uma imagem relativa ao valor do próprio cinema, procurou-se alimentar eficazmente a confiança do público numa actividade concreta de exploração, mediante uma perspectiva de qualidade, associada à oferta, e uma atenta inserção no meio local. Neste campo, inseriam-se também as chamadas de atenção pontuais, os espectáculos de beneficência, as realizações com algum sentido de excepcionalidade e a criação oportuna de outros motivos de interesse, despertando sempre a melhor adesão do público⁹¹.

A distribuição de programas impressos, na ordem dos 200 e 300 exemplares⁹², era o veículo privilegiado de uma comunicação escrita que se pautava por um tom de abertura, com espaço para comentários de diversa natureza em torno do espectáculo

⁹¹ Uma forma de colaboração com as agremiações locais, ao serviço do interesse colectivo, era então, nomeadamente, a cedência de um espectáculo de cinema, em seu favor, mediante o pagamento à E.C.P., de uma determinada importância estabelecida. O espectáculo de 24 de Abril de 1932 foi, por exemplo, “cedido” à Associação de Bombeiros Voluntários por 195\$00 e o espectáculo de 9 de Agosto de 1931 foi “cedido” à Associação de Socorros Mútuos 7 de Agosto por 230\$00. Noutros casos, a empresa cinematográfica, empenhada na sua boa imagem, assumiu mesmo todo o encargo da despesa, revertendo a receita para fins de beneficência. Assim, por exemplo, o espectáculo cinematográfico de 25 de Abril de 1926, em favor dos “pobres mais necessitados da freguesia de Pampilhosa”, foi anunciado nos seguintes termos: “todas as despesas são de conta exclusiva desta Empresa, chamamos para o facto a atenção do público para que – como aliás é de esperar da generosidade de todos – ninguém deixe de associar-se a esta obra de caridade, concorrendo e promovendo a concorrência ao teatro neste dia”. A Tuna Vasco da Gama tomava também parte nesse espectáculo, “gratuitamente”. Criava-se, evidentemente, assim, uma particular responsabilidade, junto do público, como no caso do espectáculo de 23 de Janeiro de 1927, em cuja promoção se afirmava: “espectáculo a que ninguém deve faltar atendendo ao fim a que o seu produto se destina”. A proximidade de um pequeno meio proporcionava, ainda, a possibilidade de haver espectáculos dedicados, enquanto homenagem específica, a certos sectores de público, ou em que se verificavam promoções particulares. Citamos o exemplo do espectáculo de 3 de Julho de 1927 em que a temática do filme principal, uma “interessantíssima tragédia ferroviária”, justificou uma apresentação ao público enquanto “espectáculo dedicado à laboriosa classe ferroviária”. Nos espectáculos de 21 e 22 de Janeiro de 1928, a empresa cedeu mesmo involuntariamente a uma certa rivalidade local, dedicando o espectáculo do primeiro dia “ao público da Pampilhosa - Alta”. Quanto às promoções, consideraremos à frente, com mais detalhe, o caso das crianças. Podiam, contudo, ocorrer outras circunstâncias, marcadamente excepcionais, tal como a passagem de militares, concedendo-se, concretamente, aos soldados “entrada para a Geral ao preço especial de 1\$00”, na *matinée* realizada a 12 de Abril de 1931.

⁹² Excepcionalmente o número de exemplares dos programas impressos podia ser superior ao referido. Desde o arranque definitivo da sua actividade, em 1925, a Empresa Cinematográfica Pampilhosense recorreu, por largos anos, aos serviços da Tipografia Moderna, situada em Coimbra, na Rua dos Esteireiros, n.ºs. 16 a 18. Curiosamente, para uma mais eficaz distribuição dos programas, recorria-se então a colaboradores que eram gratificados, como mostra, nas contas da E.C.P., o registo, a 5 de Junho de 1929, da despesa de 8\$00, relativa à gratificação devida pela distribuição dos programas dos espectáculos de Abril e Maio.

anunciado e da resposta previsível do público. Aqui se conciliava informação e propaganda, sem se querer comprometer um sentido de credibilidade e uma certa respeitabilidade enquanto agente com um importante papel na definição de uma oferta de recreação e cultura, em particular no caso de uma realidade como o cinema, reconhecidamente tão significativa no mundo de então.

A exposição de cartazes e de fotogramas dos filmes, no edifício do cinema ou ainda noutra local escolhido da localidade, teria forte incremento na década seguinte. Processou-se em articulação com um desenvolvimento mais geral do sector da distribuição e das respectivas práticas de promoção e publicitação, no quadro de uma concorrência comercial. O apelo da imagem seria evidente, tanto para o público instruído como para os menos letrados, passando, também, a figurar habitualmente nas facturas das empresas distribuidoras os custos relativos ao aluguer daquele material de promoção.

Nas condições políticas decorrentes do 28 de Maio, a imprensa local perdeu expressão precisamente nos anos em que vemos aqui consolidar-se o espectáculo cinematográfico, pelo que, depois de uma primeira interacção promissora com o jornal *A Defesa*, se reduziu uma possibilidade de comunicação por essa via, entre a empresa cinematográfica e o público, sendo certo que a já de si escassa implantação da leitura de periódicos também limitava, à partida, um poder de alcance⁹³. Os poucos títulos que continuaram em publicação tinham um âmbito regional e os ecos relativos à exibição cinematográfica foram raros e ditados por influências pontuais, sem que se criasse o vínculo de uma divulgação consequente. Nas principais cidades de província, como no caso vizinho de Coimbra, já as publicações periódicas poderiam ter um outro papel na promoção do cinema e do espectáculo cinematográfico, justificando hoje a particular atenção do investigador.

No caso de um meio como a Pampilhosa, é, pois, evidente a importância dos programas impressos no contexto da época, o que, aliás, correspondeu, por exemplo, ao notado por Kathryn Fuller, nos primórdios do espectáculo cinematográfico, em meios de província dos Estados Unidos⁹⁴. O seu significado na criação de um público de cinema

⁹³ “Elemento importante para o êxito dos jornais era, obviamente, a taxa de alfabetização da localidade e do seu distrito ou concelho, conforme as ambições de expansão. Ora, conforme o recenseamento de 1920 o número de habitantes de cada distrito que sabia ler era muitíssimo inferior ao dos iletrados”. Cf. José-Augusto França, *Os Anos Vinte em Portugal: estudo de factos sócio-culturais*, p. 266.

⁹⁴ “Muito poucos *nickelodeons* urbanos publicitavam [as suas sessões de cinema] nos jornais das grandes cidades, embora alguns *nickelodeons* de pequenas localidades conseguissem colocar notícias em

preendeu-se com a eficácia de uma comunicação que, sem clara delimitação, soube combinar uma mensagem publicitária e uma informação específica, com real valor na promoção do cinema.

O estreito diálogo da Empresa Cinematográfica Pampilhosense com o seu meio, devia, por último, enfatizar a confiança num progresso que também por esta forma chegava. Para lá de uma consolidação do cinema, enquanto nova realidade de recreação e cultura, pode considerar-se, mais em geral, que era o próprio mundo moderno que decisivamente se desvendava, numa multiplicidade de sinais paralelos, nestes anos vinte.

Numa curiosa colaboração com os agentes económicos locais, a empresa inseriu, por exemplo, no programa de 6 de Janeiro de 1929 um documentário publicitário que, de acordo com o anúncio, se projectou “a pedido do representante da importante Casa Shell em Pampilhosa, Sr. Adelino Carvalho”. Tratava-se do documentário, em duas partes, *O Petróleo e o seu Romance*, um filme “interessantíssimo” que mostrava, concretamente, as fases por que passava o petróleo “desde a sua extracção do solo, a preparação, a embalagem, etc.”. Divulgava ainda os seus derivados e “a manufactura de outros produtos da famosa marca SHELL”. A informação sobre a indústria petrolífera ou o exemplo das primeiras demonstrações locais de aparelhos de rádio, surgiam num contexto em que, designadamente, o público também pôde presenciar a realização de experiências com um extintor de incêndios, defronte do teatro, antes do habitual espectáculo de domingo, no dia 20 de Novembro de 1927.

Estes aspectos complementares combinavam-se, pois, num contexto em que sobressaía de forma emblemática a própria imagem do cinema. O mundo moderno assistia ao triunfo do progresso tecnológico, com uma inovação de meios e uma aceleração de ritmos que prometiam profundas mudanças sociais e culturais, chegando a expressão do progresso às mais diversas paragens. No caso concreto do espectáculo cinematográfico, em pequenos meios de província, acreditava-se agora decisivamente, que, de acordo com um conveniente esforço de selecção, era perfeitamente possível confrontar o público local com o esplendor de uma realidade de notável universalidade.

pequenos jornais semanais. Mais frequentemente, os *nickelodeons* faziam publicidade apenas nas suas próprias instalações e através dos programas impressos distribuídos nas redondezas antes do espectáculo”. Cf. Kathryn H. Fuller, *At the Picture Show: small-town audiences and the creation of movie fan culture*, p. 68.

Aliás, o cinema, em particular nesta fase da “arte do silêncio”, era um meio de assinalável poder de comunicação, o que facilitou, naturalmente, a sua rápida difusão a nível internacional. O primado da imagem visual permitia que os filmes suplantassem barreiras linguísticas, ou ainda relativas a diferentes níveis de literacia e cultura, com mais facilidade do que, por exemplo, o livro impresso ou o teatro⁹⁵. O cinema “falava” uma linguagem internacional e a sua indústria triunfava largamente na medida em que, porventura, se conseguia perfilar como a mais universal de todas.

O facto foi bem reconhecido na época: “O Cinema é uma arte singularmente sedutora, por ser jovem, por ser bela e por ser universal na sua linguagem que todos os olhos entendem”⁹⁶. Mas este último sentido, relativo à forma, estava obviamente ligado ao conteúdo de uma mensagem que assim podia chegar aos lugares mais diversos, como acontecia de forma particularmente explícita no âmbito dos filmes de complemento, podendo também a empresa da Pampilhosa anunciar, por exemplo, a exibição de filmes de “actualidades mundiais” ou de documentários com “magníficas paisagens mundiais”. A dimensão universal do cinema foi sugerida, mais em geral, por uma multiplicidade de referências, passando, em particular, por uma consciência da fama e sucesso mundial de filmes e artistas.

Vincava-se, pois, a regularidade de uma presença que abria o meio local a realidades mais vastas, exercendo, porém, um poder de atracção e de fascínio enquanto apontamento de excepção. Praticamente confinado aos espectáculos de fim-de-semana, o cinema da Pampilhosa proporcionava, na verdade, uma experiência que, à semelhança do que aconteceu mais em geral, foi capaz de transportar repetidamente o espectador de província para longe da “penúria de novidades e de excepções” em que normalmente decorria o seu quotidiano⁹⁷.

⁹⁵ Cf. James Chapman, *Cinemas of the World: film and society from 1895 to the present*, pp. 66 e 67.

⁹⁶ Cf. *Cinéfilo*, Ano II, Nº 41, de 1/06/1929. Curiosamente, na opinião de Edgar Morin, Charles Chaplin, na figura do célebre Charlot, foi “o primeiro criador de todos os tempos que apostou na universalidade”. Cf. Edgar Morin, *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa, Relógio d’ Água Editores, 1997, p. 225.

⁹⁷ Cf. José Luis Castrillón Hermosa; Ignacio Martín Jiménez, *El Espectáculo Cinematográfico en Valladolid (1920/1932)*, p. 64.

5. Espaço de escolha e manifestação de preferências

Como temos exposto, importa transcender uma visão da história do cinema de algum modo espartilhada por uma delimitação clássica, confinando os sectores da produção, distribuição e exibição. Em função do estudo de contextos históricos, há, designadamente, que considerar, com outra abrangência, a realidade de um espectáculo, articulando, em particular, o perfil de um público de cinema, a representatividade de uma programação específica e o significado de um quadro de recepção.

Reveste-se, assim, de particular interesse o estudo da frequência de uma sala de espectáculos, considerando, em especial, não só um nível global de afluência, mas, ainda, as eventuais linhas de variação tendencial e as oscilações mais concretas, verificadas relativamente à programação exibida. Esses sinais de resposta, definindo possibilidades e condicionalismos, foram significativos no quadro de uma afirmação do cinema, e, em articulação com um contexto social e cultural, exerceram influência no condicionamento de uma realidade geral do sector. Na verdade, a informação de retorno não deixava de processar-se e era captada pelos diversos intervenientes, antes de mais, ligados à distribuição e à exibição, os quais se moviam com especial rapidez e flexibilidade, conscientes dos benefícios que poderiam obter com uma conveniente adaptação da oferta⁹⁸.

Tem-se chamado a atenção, muito em especial, para a necessidade de renovar algumas concepções quanto ao público de cinema, acentuando a importância de um papel activo no contexto da interacção referida. Mais concretamente, parece pertinente que se rejeite a ideia de que os espectadores pudessem constituir, de algum modo, um grupo culturalmente amorfo, que de forma passiva se tenha limitado a interpretar os filmes tal como os seus produtores terão pretendido que o fizesse. Essa visão das audiências de cinema enquanto quadro em branco, sobre o qual se podia facilmente inscrever uma mensagem, ficou muito associada ao entendimento simplista de um discurso que procurou denunciar o poder, potencialmente manipulador, de uma cultura de massas, tendo implícita uma concepção da vulnerabilidade do espectador perante um efeito ideológico.

⁹⁸ Cf. John Sedgwick, *Popular Filmgoing in 1930's Britain: a choice of pleasures*, p. 38.

Nas últimas décadas, a ideia de uma dependência passiva do espectador tem sido particularmente contestada⁹⁹, em especial, mediante o desenvolvimento de estudos mais sistemáticos sobre o modo como as audiências interpretaram os filmes. Alegou-se, designadamente, que os espectadores de cinema não aceitaram passivamente tudo o que era projectado no ecrã e que essa mensagem com que eram confrontados podia, na verdade, ter um conteúdo muito diverso. Os filmes, tal como outras formas de cultura de massas, tanto puderam servir ideias e valores dominantes, sendo, assim, um instrumento de acomodação, como puderam constituir um terreno de resistência, divulgando concepções alternativas. Em última análise, no plano de uma influência social e cultural, tratava-se de propostas sem um sentido unívoco, na medida em que o seu significado permaneceu dependente da interpretação, num contexto de recepção, por destinatários com diferente aptidão descodificadora e crítica.

A noção de “espectador” esteve, na verdade, associada a concepções que têm sido criticadas também em função de um assumir teórico dessa identidade que tende a encarar a reacção de todos os espectadores numa perspectiva de generalização, designadamente, no âmbito da compreensão do poder de influência do cinema. Como se tem sublinhado, “não existe *um espectador*, nem *um público*” e “tudo se passa dentro de uma pluralidade”¹⁰⁰, o que, naturalmente, justifica o interesse pelo estudo dos diversos tipos de público, envolvendo características e reacções concretas.

Distanciando-nos, pois, de uma visão do “espectador” enquanto produto passivo de significados já determinados no ecrã, afigura-se mais equilibrada a perspectiva de que “enquanto os filmes constróem posições que limitam a forma como eles podem ser compreendidos e interpretados, os espectadores de cinema também respondem activamente como indivíduos, produzindo uma diversidade de respostas”¹⁰¹. Valorizou-

⁹⁹ Cf. Steven J. Ross (ed.), *Movies and American Society*, p. 7. Com algum sentido de provocação, neste passo da obra é registada uma opinião contrária à ideia de que os espectadores tivessem sido, necessariamente, uma espécie de “drogados culturais”.

¹⁰⁰ Cf. Carlos Capucho, *Magia, Luzes e Sombras. 1974-1999. Vinte e Cinco Anos de Filmes no Circuito Comercial em Portugal*. Lisboa, Universidade Católica Editora, 2008, p. 159. Depois de reconhecer que, em relação ao cinema, o espectador foi considerado, “durante longo tempo”, como “um ser passivo, dominado e influenciável”, o autor assume, em síntese, que “não negligenciando a influência que o produto audiovisual exerce sobre o espectador, já que naturalmente persuasivo em maior ou menor grau, [...] a atitude dos diversos tipos de público nunca é de completa passividade”.

¹⁰¹ Cf. Richard Dyer, *Stars*, p. 187. Paul McDonald, no capítulo suplementar que assinou nesta nova edição da obra de Richard Dyer, demarca-se, em particular da “teoria do espectador” tal como consagrada por Judith Mayne, em *Cinema and Spectatorship* (Londres, Routledge, 1993). Invocando também estudos sobre audiências de televisão, aquele autor prefere ver, concretamente, o processo de identificação, relativamente a estrelas de cinema, como o resultado de múltiplas posições sociais e não apenas como a

se desta forma o espectador “como *construtor* activo de sentidos, com um insubstituível papel na interpretação da narrativa”¹⁰². Parece, no entanto, também hoje claro que se devem evitar leituras excessivas quanto a esse papel do espectador, nomeadamente, num entendimento como sujeito individual, teoricamente capaz de produzir significados infinitamente diversos. Importa, na verdade, inserir essa relação com o texto fílmico, nas condições de um contexto, valorizando o justo peso deste último, desde logo tendo presente a eficácia de um aparelho associado, não só à produção, mas à circulação e divulgação da obra.

Não nos compete discutir aqui o longo historial e as múltiplas perspectivas das teorias relativas ao “espectador” e à “audiência” de cinema, projectando, em particular, diferentes concepções quanto ao papel mais activo ou passivo do público e quanto ao espaço de consideração do individual e do colectivo. Interessa-nos, essencialmente, destacar a pertinência de uma abordagem cultural particularmente relevante na valorização de um estudo histórico de âmbito restrito, como o que presentemente desenvolvemos.

Lembramos, por isso, ainda, como os espectadores de cinema, num determinado contexto, se movem, pelo menos em parte, mediante um mesmo conjunto estabelecido de referências, cuja influência tende a favorecer uma experiência com certos traços de uniformidade. Enquanto audiência de cinema, os frequentadores desta sala de espectáculos, na sua globalidade, ou, mais especificamente, na coesão dos seus diversos grupos sectoriais, não deixariam, assim, de reflectir, nas suas posições, factores como, por exemplo, um mesmo contacto local com mecanismos de mercantilização e promoção de filmes ou, mais em geral, uma partilha de perspectivas ideológicas e de processos cognitivos¹⁰³. A ideia de uma potencial abertura à diversidade, numa

posição desejada, construída pelo filme enquanto texto. “Ir ao cinema é só uma das várias actividades sociais que influenciam as formas complexas como as pessoas respondem e se relacionam com os filmes e as estrelas”. Passa, também, naturalmente, por este entendimento, a compreensão da forma como o cinema influenciou a vida habitual dos seus espectadores.

¹⁰² Cf. Carlos Capucho, *Magia, Luzes e Sombras. 1974-1999. Vinte e Cinco Anos de Filmes no Circuito Comercial em Portugal*, p. 92.

¹⁰³ Cf. Jill Nelmes (ed.), *An Introduction to Film Studies*, p. 110. Relativamente às questões mestras sobre a resposta do espectador de cinema na sua experiência de visionamento de filmes, a explicação de como “lemos” um filme e de como vivemos as suas fantasias, propõe-se nesta obra o encontro de um terreno comum ou a aferição de um compromisso, a meio caminho entre as concepções mais extremistas. O desacordo, quer relativamente à ideia de que as audiências de cinema responderam globalmente da mesma forma perante um mesmo filme, quer relativamente à possibilidade de poder haver tantas leituras quantos leitores, cada um trazendo uma especificidade própria, teria, pois, o seu terreno de superação num

experiência de construção de significado, por parte dos vários espectadores que assistem à projecção de um filme, deve, pois, ser completada, também, pela verificação de sentidos de coesão, em função de múltiplos factores que, mediante determinada implantação, tendem a determinar um efeito. De qualquer forma, deve evitar-se a tentação de uma excessiva generalização, privilegiando-se antes um esforço de focagem centrado no estudo de grupos e meios, convenientemente identificados, e na interpretação de dinâmicas específicas.

Nessa perspectiva, há, pois, que destacar, o estudo das audiências de cinema, tendo em conta não apenas a experiência perante o filme projectado, na sala obscurecida, mas também a importância do que precedeu essa experiência e do que sucedeu após a mesma. A compreensão das reacções do público e, mais amplamente, do efeito alcançado pelos filmes, é, pois, uma matéria complexa que transcende a consideração dos espectadores presentes na sala de espectáculos, certamente com um determinado perfil, incluindo características como a classe social, o nível de instrução, o sexo e a faixa etária, para não falar em factores como a etnia, a religião ou as convicções políticas. Remete-nos também para a análise de um enquadramento mais amplo, relativamente ao qual se posicionaram as películas em exibição, sendo a resposta das audiências condicionada pelo contexto de um meio e de uma época. Nessa perspectiva, as reacções suscitadas tiveram a ver com um conjunto de manifestações de opinião que se produziram e divulgaram, adquirindo o seu próprio poder de influência, tanto em meios específicos como na sociedade mais em geral, numa articulação entre diferentes instâncias.

Como é evidente, no âmbito da recepção, assumiu particular peso, ao longo da história do espectáculo cinematográfico, a reacção por parte de pessoas em posições de poder, frequentemente movidas pelo receio de uma potencial divulgação de imagens e ideias, através do cinema. Neste campo, pode identificar-se o papel, nomeadamente, de censores, de detentores de cargos políticos, de elementos da autoridade policial, de líderes cívicos e religiosos e de uma ampla gama de organizações, representando especiais interesses de grupo. Segundo Steven Ross, todo este conjunto de intervenientes integra o que se pode designar de "audiências reactivas"¹⁰⁴.

estudo equilibrado das audiências de cinema, conciliando de algum modo sentidos de coesão e diversidade.

¹⁰⁴ Cf. Steven J. Ross (ed.), *Movies and American Society*, p. 6.

Independentemente dos factores mais concretos que condicionaram a moldagem de opinião, é, portanto, claro que esta se recortou perante um contexto existente, que de algum modo condicionou a interpretação dos filmes e, portanto, o nível de sucesso destes e o seu poder de influência. Sendo real o poder de influência do próprio cinema e dos seus agentes na evolução geral das concepções e dos gostos, parece evidente que a resposta concreta dos espectadores, perante cada programa, teve a ver com o diferente perfil dos filmes e com a natureza da relação de entendimento que foi possível estabelecer, perante um público com determinadas características, no contexto de um meio, mostrando-se decisivo o enquadramento que rodeou o visionamento da obra cinematográfica.

Nessas condições, o que nos importa agora realçar é a existência de um público que, num contexto reconhecível, manteve a liberdade de fazer escolhas, neste caso, mediante a opção básica de ir ou não ir ao cinema, podendo, na segunda hipótese, ocupar o tempo de forma alternativa, uma vez que, ao contrário do que acontecia nos centros urbanos de maior dimensão, não existia aqui a possibilidade de se optar entre salas concorrentes, tendo em conta uma diferente programação de cinema.

Apesar do desenvolvimento de hábitos de frequência regular, na época, é preciso ter em conta que só uma parte dos espectadores ia habitualmente ao cinema independentemente do programa anunciado e que a maior ou menor popularidade dos filmes era determinada, decisivamente, em função de uma adesão mais vasta, envolvendo necessariamente outros sectores de público, não podendo este ser, pois, entendido, no seu conjunto, como uma massa homogénea.

Embora num tempo em que, reconhecidamente, faltava a concorrência de alternativas comparáveis de recreação, os espectadores de cinema não deixaram, na verdade, de manifestar uma resposta diferenciada perante os filmes projectados. Os resultados de bilheteira expressaram, concretamente, esse facto, verificando-se que filmes distintos, exibidos no mesmo cinema e na mesma fase da época, podiam gerar receitas também bastante diferentes. Considerando o conjunto do mercado cinematográfico, terá de reconhecer-se que apenas uma pequena parte dos filmes distribuídos conseguia efectivamente motivar uma afluência particularmente elevada de espectadores, destacando-se num quadro de grande sucesso.

Consideramos, pois, excessiva, e sem suporte na realidade documentada, a noção, genérica, de que, relativamente a locais onde não se oferecia “uma alternativa”,

não possamos “dizer que o público tenha apreciado o filme por si mesmo”¹⁰⁵. Como temos explicado, a “alternativa” existiu sempre, passando pela opção de não ir ao cinema, escolhendo-se uma outra qualquer forma de ocupação do tempo, de acordo com um mapa local de rotinas e oportunidades. Moderando uma leitura, na perspectiva contrária, também se pode notar que uma grande afluência pontual, no contexto de um pequeno meio de província, habituado a vivências de forte sentido comunitário, não significou necessariamente um especial entusiasmo de todos os espectadores relativamente ao filme projectado. Mais seguramente se poderá encarar a possibilidade de em torno dos diferentes filmes se criar uma determinada dinâmica favorável, em função de um jogo de gostos, convicções e expectativas de prazer, sabendo-se que nessas circunstâncias se potenciou também a peculiar valorização de outros factores de motivação na ida ao cinema, vista esta enquanto perspectiva de actividades de lazer.

O público não deixou, portanto, de fazer escolhas e estas passaram, em parte essencial, pelo perfil do filme e pelo modo como este foi compreendido em determinado contexto de apresentação. No âmbito desta problemática, entendemos, assim, sublinhar, não apenas a existência de preferências, mas a necessidade de, a partir dessa realidade, ponderar o respectivo significado, em interacção, sem dúvida, com um quadro de grande amplitude¹⁰⁶, envolvendo múltiplas perspectivas temáticas e diferentes articulações de âmbito espacial, do mais próximo, à dimensão universal. É afinal nessa perspectiva que se deve revestir de interesse mais geral o estudo de um caso concreto como o da Pampilhosa, sem se esquecer, naturalmente, algum sentido de especificidade o que, aliás, não foge à mesma valorização, pelo testemunho da diversidade possível.

Centrando-nos, pois, na dinâmica do espectador que se sente atraído a ir ao cinema, parece-nos pertinente lembrar alguma possibilidade de distinção de atitudes. John Sedgwick citou estudos que apontam para três categorias de espectadores no que concerne à frequência do cinema: indiscriminados, regulares e ocasionais¹⁰⁷. Os

¹⁰⁵ Cf. José-Vidal Pelaz; José Carlos Rueda (eds.), *Ver Cine: los públicos cinematográficos en el siglo XX*. Madrid, Rialp, 2002, p. 30.

¹⁰⁶ Interessa frisar a forma articulada como as questões se devem considerar, tendo em conta que é precisamente no terreno do social “que a natureza sistemática do cinema se evidencia mais claramente”. Na realidade, “o conteúdo dos filmes não se define por magia, mas como resultado do seu processo de produção, as audiências não fazem escolhas entre os filmes ao acaso, mas sim na expectativa de saírem de alguma forma agradadas ou edificadas; os produtores não fazem filmes ao acaso, mas com base num *feedback* da audiência”. Cf. Robert C. Allen; Douglas Gomery, *Film History: theory and practice*, p. 171.

¹⁰⁷ Cf. John Sedgwick, *Popular Filmgoing in 1930's Britain: a choice of pleasures*, p. 24.

primeiros sentir-se-iam atraídos pelo cinema e iam ao cinema, por qualquer razão. Os segundos eram espectadores para quem ir ao cinema fazia parte dos hábitos semanais de recreação. Por último, os espectadores ocasionais eram aqueles cuja ida ao cinema mais estava ligada a uma expectativa específica. Manifestando uma clara discriminação quanto aos programas anunciados, só se mostravam interessados em ver certos filmes. Terão sido, portanto, estes espectadores os que mais determinaram o sucesso ou o insucesso pontual de bilheteira, contribuindo, assim, de forma compreensiva para o destaque de alguns filmes.

John Sedgwick enfatiza a importância das expectativas de prazer do espectador¹⁰⁸, no seu acto de escolha, o que remete para um quadro social e cultural de recepção, tendo em conta o diferente perfil dos vários sectores de público, com particular peso em função das características de cada sala de cinema e da sua articulação com um determinado meio. É sobre esse pano de fundo que têm lugar as escolhas do exibidor, definindo uma programação concreta, em articulação com as empresas ligadas à distribuição, reguladas, naturalmente, por critérios próprios, numa visão de implantação da circulação de filmes à escala nacional, num mercado com cinemas de diversa categoria, envolvendo uma diferente prioridade comercial.

Há, pois, um permanente fluxo de informação que se alimenta no terreno de uma relação entre sucessivas expectativas e experiências de visionamento, podendo estas resultar numa confirmação ou ampliação das primeiras, com a difusão de uma mensagem positiva. A possibilidade de um favorável efeito de surpresa está, porém, ela própria, dependente de um terreno de recepção cuja capacidade de aceitar o que é dissonante também tem os seus limites, nomeadamente, no que concerne ao distanciamento relativamente ao que se encontra estabelecido.

Ao escolher entre filmes, o público de cinema serve-se de elementos de um conhecimento acumulado, tendo em vista alcançar um fim desejado. Como refere

¹⁰⁸ A identificação mais precisa do prazer que o espectador pode experimentar, no acto de visionamento de um filme constitui, por sua vez, um tema susceptível de desenvolvimento, nomeadamente, num esforço de distinção que se pode processar mediante vários critérios. Há, por exemplo, formas de desejo que podem decorrer de diferentes tipos de prazer/resposta do espectador, designadamente, no plano emocional, com uma empatia perante personagens e situações, no plano físico, estimulando sentidos, e no plano cognitivo, com o nosso envolvimento na complexidade de um argumento e de um tema. Importa, ainda salientar, relativamente ao prazer do espectador, que este não tem a ver só com o seu lado consciente, mas também com o seu inconsciente, o que rasga ainda mais perspectivas de interpretação. Pode mesmo concluir-se que, na prática, “necessitamos de reconhecer que o poder do aparelho do cinema e do texto do filme radica na forma como ele envolve tanto o nosso eu consciente como o inconsciente”. Cf. Jill Nelmes (ed.), *An Introduction to Film Studies*, p. 116.

Sedgwick, é assim possível compreender um interesse manifestado no seguimento de preferências e gostos previamente estabelecidos, quanto a certos géneros, estilos ou tipos de estrelas. Nestas condições, “estes tipos terão compensado o consumidor no passado e servem como indicadores no processo presente de tomada de decisão”¹⁰⁹. Não se retira, obviamente, desta realidade, uma apologia da repetição, uma vez que a recreação possibilitada pelo cinema se fundamenta habitualmente, pelo contrário, na expectativa de um estímulo renovado que, mediante uma diferente informação, possa facultar mais uma experiência de prazer ao espectador. A repetição pouco imaginativa de fórmulas de sucesso facilmente poderá resultar numa perda de eficácia, no caso de um efeito de saturação, devendo aqui notar-se, ainda segundo o mesmo autor, como, relativamente ao filme, a formação de gostos é um processo particularmente dinâmico, em resultado das suas características peculiares como objecto de consumo. Haverá, pois, que reconhecer, no público, a existência de gostos e preferências, em combinação com o facto de estes terem evoluído ao longo do tempo, devendo esta matéria, do ponto de vista histórico, ser objecto de importante articulação contextual.

Ficam, assim, lembradas algumas perspectivas essenciais de evidente utilidade no esforço de análise que passaremos de seguida a empreender, incidindo na apreciação de uma programação concreta e dos testemunhos relativos à respectiva recepção, por um público específico, época a época, até final do período do cinema mudo. Interessa, designadamente, reconhecer que condições ou critérios se reflectiram no conjunto de uma programação e, perante uma sequência completa de resultados de bilheteira, que padrões de frequência se reconhecem em concreto, que filmes obtiveram maior sucesso, que traços gerais de preferência é possível destacar e que factores explicativos se podem a propósito considerar. Trata-se de um estudo de sentido experimental, que, a partir de uma recolha de base, procurará realçar todas as diversas linhas de reflexão que oportunamente se apresentem como proveitosas para uma definição de caminhos de problematização de interesse mais geral.

O caso da Pampilhosa permite acompanhar uma evolução iniciada em 1925, quando localmente se implantou, decisivamente, a realidade de uma exibição cinematográfica regular. Essa história, em termos de constituição de um público de cinema, passou, portanto, por uma evolução local, desde uma primeira fase em que o

¹⁰⁹ Cf. John Sedgwick, *Popular Filmgoing in 1930's Britain: a choice of pleasures*, p. 26.

novo meio se procurou afirmar rapidamente, a fim de garantir um quadro viável de funcionamento.

A Empresa Cinematográfica Pampilhosense teve, assim, de ganhar a confiança dos sectores mais conhecedores e de conquistar muitos outros espectadores que na sua maioria não teriam, ainda, nem uma equivalente experiência prévia de frequência do cinema, nem uma sólida consciência do significado do espectáculo cinematográfico no mundo de então. Foi mediante uma experiência concreta, composta, em particular, pelo acesso a uma informação em torno dos filmes projectados e pela construção de opiniões com base no lado memorável de cada espectáculo, que o público local pôde, por sua vez, participar de algum modo num ambiente de época, assumindo o fascínio de fantasias e expectativas de prazer na ida ao cinema.

Esse processo deu passos rápidos e decisivos que, em poucos anos, permitiram a consolidação de uma realidade de sucesso. Mas, para lá do contributo de uma correcta e empenhada gestão por parte da empresa cinematográfica, a verdade é que ficou, também, então, aqui expressa uma articulação de notável significado, relativamente a uma história geral em que, na segunda metade da década, o espectáculo cinematográfico pôde consolidar um importante quadro de grande divulgação e inequívoco prestígio.

Programação e testemunhos de recepção num contexto local

1. Época de 1925/26

A actividade de exibição cinematográfica regular, definitivamente empreendida pela E.C.P. a 5 de Julho de 1925, não foi interrompida nesse Verão, pelo que prosseguiu sem pausas até à época seguinte, ou seja, a de 1925/26, a primeira época completa de cinema que teve lugar no teatro da Pampilhosa. Relativamente à afluência de público, só dispomos, contudo, de resultados de bilheteira a partir de Janeiro de 1926, o que impede evidentemente uma consideração mais concreta daquela realidade inicial.

Destacámos já o programa de 5 de Julho de 1925, com que se inaugurou o novo equipamento de projecção, iniciando-se, de facto, um longo período de actividade de projecção cinematográfica que só terminaria em 1986. Do programa desse dia salientamos, ainda, a sua composição. Mostra a adopção de um modelo já muito definido, resultante do conhecimento de uma evolução que entretanto se processara, com principal expressão nos grandes centros. O programa abria com um jornal de actualidades, seguia-se a projecção de uma verdadeira longa metragem, *O Aviso na Porta*, de 7 partes, fazendo-se um intervalo a meio, e por fim apresentava-se uma “fita cómica”, *Lágrimas de Cavalo*, de 2 partes.

Referimos também a notoriedade logo atingida por alguns filmes exibidos nos tempos imediatos, com destaque para o primeiro caso de *reprise* a denunciar um particular sucesso, corroborado, como vimos, pelas informações na imprensa da região. Tratou-se de *A Vida de Cristo*, um filme projectado a 9 de Agosto e novamente a 30 do mesmo mês, com a particularidade de nesse dia se terem realizado duas sessões, à tarde e à noite, referindo-se, no respectivo programa, que a E.C.P. não olhara a encargos para satisfazer, assim, os muitos pedidos recebidos. Estava-se perante um significativo sucesso, quando nestes primeiros tempos apenas era habitual a realização de uma sessão por cada programa vindo à Pampilhosa. Enfatizámos atrás o facto de, neste caso, a temática religiosa do filme ter contribuído para um particular interesse, mobilizando um vasto público popular, no contexto das condições culturais de recepção de um pequeno meio de província¹.

¹ Lembramos, a propósito, outras vivências que, por esse tempo, manifestavam bem a persistência, por terras de província, de uma religiosidade muito associada a uma sensibilidade popular. Relativamente à festa de Santa Marinha, a padroeira local, citamos, concretamente, as memórias de um natural da

A exibição regular dava na verdade os seus primeiros passos, era preciso criar um público com um hábito de frequência do cinema e para já o horizonte de viabilidade existente apenas permitia a realidade habitual de um espectáculo semanal, com a apresentação de um programa, numa única sessão de cinema, ao domingo, pelas 21 horas. A sessão da tarde no caso referido foi uma verdadeira excepção, visto que para todo o período do cinema mudo a prática habitual, nos casos em que ao fim-de-semana se realizaram dois espectáculos com o mesmo programa, foi a exibição em duas ou até três sessões, mas em dias distintos. Esta oferta pontual de mais do que uma sessão de cinema ao fim-de-semana deve merecer, naturalmente, alguma reflexão sobre as razões dessa particular aposta em certos programas, tendo em conta tanto as reais indicações de bilheteira, como as expectativas que possam ter fundamentado a previsão do exibidor, com base numa informação disponível sobre o filme e num conhecimento específico do público local.

Até Dezembro de 1925, sem dispormos de informação sobre as receitas obtidas, destacamos, antes de mais, esses casos de programas com mais de uma sessão de projecção. Sobressai, assim, o programa de 21 e 22 de Novembro, com o filme francês *A Dama Mascarada*, de Victor Tourjansky, realizado em 1924 e estreado em Lisboa, poucos meses antes, no requintado Tivoli, recentemente inaugurado. É, pois, notável a forma como, tendo uma vida tão recente, era já possível a um pequeno cinema de província apresentar programas com este nível de proximidade, relativamente aos grandes centros e ao cinema que se fazia no mundo em geral, neste caso testemunhando a actividade em França de um núcleo importante de russos brancos exilados.

A explicação deste facto prende-se, sem dúvida, com o dinamismo da gerência da E.C.P. que soube estabelecer uma boa relação com a casa distribuidora de José Castello Lopes, praticamente a única fornecedora deste cinema, nesta primeira fase de exploração. Mas mais importante ainda é considerarmos que isso só foi possível num contexto em que já existia uma dinâmica instalada a nível nacional, nos campos da distribuição e da exibição, com um determinado equilíbrio de realidades específicas. Como já sublinhámos, dada a dimensão ainda limitada do mercado nos grandes centros,

Pampilhosa, então criança: “Vinha pregador de fora. A sua retórica bem rodada fazia vibrar as almas tementes, levando-as ao rubro. Lembro-me do pregador e das suas iras. Deliciava-se nos prazeres da eloquência. Começava por invocar, em voz meiga, as cinco chagas de Nosso Senhor Jesus Cristo. Chagas que nós próprios tínhamos aberto, com o nosso orgulho, a nossa ruindade. E o tom crescia. Éramos nós, desprezíveis vermes da terra, nós, a viver na cobiça e no vício, os responsáveis pelos males que avassalavam o nosso tempo. As velhinhas batiam no peito, as crianças pasmavam”. Américo de Carvalho, *Entre Dois Tempos*, p. 50.

a expansão de toda a actividade do sector fez-se numa relação com o desenvolvimento do cinema no todo nacional. Proliferavam as pequenas salas, com um escasso número de sessões semanais, mas no seu conjunto constituíam um mercado que era bem aproveitado mediante uma correcta organização de contactos e uma eficaz expedição e circulação de filmes.

Repare-se que mesmo em Lisboa os filmes não ficavam habitualmente por muito tempo em cartaz num cinema de estreia. Havia salas que se orgulhavam de apresentar todas as semanas um novo filme, pelo que, logo depois das exhibições em estreia, o circuito normal de um filme seria a passagem para salas de *reprise*, ainda na capital, e o início de uma circulação por salas de outros grandes centros urbanos e de província. Nestas condições de circulação, compreende-se, então, que o dinamismo da E.C.P. e em particular do seu sócio-gerente Joaquim Pires, com frequentes deslocações a Lisboa e ao Porto, pudesse ter contribuído, em termos de programação, para situar bem este cinema da Pampilhosa, no panorama das pequenas salas de província, tanto quanto à actualidade dos filmes, como, mais em geral, relativamente ao seu perfil de qualidade, tendo-se exibido aqui muitas obras marcantes deste período do cinema mudo.

Considerando ainda o drama exibido a 21 e 22 de Novembro, convém frisar que apontou no mesmo sentido de destaque a participação excepcional da Tuna Vasco da Gama, composta por amadores locais, que abrilhantou os espectáculos nos dois dias. Mereceu também exhibição em duas sessões, a 12 e 13 de Dezembro, *Tirano e Mártir*, outro drama, desta feita do notável realizador norte-americano Raoul Walsh. Mas o particular valor do filme não era o único motivo das duas sessões, visto que aqui se associava também o interesse dos espectáculos à dinâmica de interesses de uma vida local, na medida em que os espectáculos se realizaram em benefício da mesma Tuna Vasco da Gama, recentemente fundada. A verdadeira implantação do cinema, em termos de uma criação de interesses, fundamentada numa experiência de frequência e no acesso a alguma informação específica, estava por fazer, mas o processo seria rápido, em função da persistência da E.C.P. e da sua capacidade de comunicação com um público em construção.

Os programas divulgados seriam um elemento fundamental nesse processo e se nos primeiros casos a informação era escassa, logo nestes meses seguintes se adoptou um modelo bastante mais rico de conteúdo. Devia criar-se no público uma atitude de confiança na programação seleccionada pela empresa, tendo esta em conta sérios padrões de qualidade, e, ao mesmo tempo, despertar-se um gosto cinéfilo, pela própria

consciência, em geral, do valor do cinema e de tudo o que dele havia a esperar. A informação surgia, assim, mais abundante, quase como se se dirigisse a um público globalmente já conhecedor. Lembramos, por exemplo, o programa relativo ao espectáculo de 20 de Setembro de 1925, em que foi exibida a longa metragem italiana *A Sombra d'um Trono*. Significativamente, sem se referir o realizador Carmine Gallone, destacava-se, concretamente:

“Estreia da fulgurante película em 8 actos, super-série da ‘União Cinematográfica Italiana’ *A Sombra d'um Trono*. Luxuoso aparato cénico! Argumento emocionante! Sublime interpretação da grande trágica latina Soava Gallone e dos mais categorizados actores italianos e austríacos que neste maravilhoso filme tomam parte. Esta película que é o drama da vida íntima duma grande monarquia, causou no Cinema Condes de Lisboa o mais ruidoso e justificado sucesso. Cedida para uma exibição única em Pampilhosa a instâncias da Empresa Cinematográfica Pampilhosense, não deve ninguém perder a oportunidade de apreciar esta verdadeira jóia de arte do silêncio”.

Os motivos de interesse, invocados nos programas, também reflectiam laços mais tradicionais na relação do público com o mundo do espectáculo. Tinha, nesse sentido, por exemplo, raízes mais profundas o interesse pelos actores prodígio, como no caso particular de crianças de espantosa pequena idade. Assim, no programa de 18 de Outubro de 1925, destacava-se uma “interessantíssima comédia em 6 actos”, tendo como protagonista “a actriz mais pequena do mundo, a encantadora Baby Peggy (4 anos de idade) o maior prodígio até hoje apresentado no ecrã”. Em complemento explorava-se como habitualmente um filme cómico curto e um documentário de “palpitante actualidade”, concretamente, sobre “o último grande desafio de foot-ball”: Portugal-Espanha.

Os apelos mais directos ao público compreendem-se bem neste contexto inicial de implantação de uma presença regular: “O mais atraente e o mais educativo divertimento do mundo” (11/10/1925), “Sempre estreias! Sempre filmes d’arte!” (8/11/1925), “Frequentai assiduamente o Cinema. O mais interessante e instrutivo divertimento.” (15/11/1925), “Mais uma vez a Empresa garante que no Cine da Pampilhosa só se exibirão os filmes d’arte mais sensacionais e os de maior fama mundial.” (31/1/1926).

Com espírito esclarecido, a gerência da E.C.P. soube conciliar, tanto numa prática de exibição, como no discurso associado, o interesse comercial e cultural, sublinhando sempre, perante a comunidade local, o amplo valor do cinema, na linha de uma intervenção pedagógica, característica dos ventos de confiança no progresso que sopravam na época. A valorização do espectáculo cinematográfico não só devia atrair

uma gama mais alargada de espectadores, num processo de crescente integração social, mas cativar decisivamente os sectores sociais com mais alguma instrução, particularmente sensíveis a uma imagem qualitativa, bem inserida num contexto de expectativas de progresso. Esperava-se, não apenas atrair uma frequência de espectadores, mas conquistar um público, o que pressupunha a difusão de traços de uma cultura cinematográfica capaz de fundar atitudes mais empenhadas e consistentes.

Não é, assim, de admirar, como dissemos, que se publicite, mesmo, o pontual sacrifício do interesse comercial da empresa em favor do mais alto interesse da sociedade, aludindo-se, desta forma, a um superior sentido de serviço prestado à comunidade, numa perspectiva que, na prática, enaltecia a própria importância do cinema no mundo moderno. No programa das sessões de 15 e 16 de Maio de 1926, relativo à estreia de uma nova edição de *A Vida de Cristo* da Pathé, podia ler-se, por exemplo, como esta empresa, procurando, tanto quanto possível, apresentar “os melhores espectáculos de arte cinematográfica, marcou desde logo, sem olhar a responsabilidades nem aos enormes encargos, esta maravilhosa película para estes espectáculos, dando assim plena satisfação a todos os que apreciam os grandes filmes”.

De igual forma, foi frequente, também, como sabemos, a alegação de que, apesar dos superiores encargos de certos filmes, o exibidor se empenhava em manter os preços de bilheteira habituais. Afirmando-o, ou não, claramente, esperava-se que o público correspondesse a esse esforço, afluindo, em bom número, a esta sala de espectáculos. Assim, se notava, por exemplo, no programa de 27 e 28 de Março de 1926: “A Empresa, pondo de parte os encargos que o aluguer de uma película da categoria da de *Paris* representa, tendo apenas como objectivo satisfazer a imensa curiosidade do público, mantém neste espectáculo os preços do costume”.

Centrando a nossa atenção na efectiva resposta de público, tal como a pudemos estudar a partir de Janeiro de 1926, verificamos que as variações são um facto que tem a ver, quer com a diferente natureza dos filmes e os seus diferentes atributos capazes de despertar o interesse do público, quer com um conjunto de circunstâncias contextuais que efectivamente podem influenciar uma afluência concreta. De entre estas, ainda se podem discutir as circunstâncias que são previsíveis, em função de uma recorrência, e aquelas que se podem manifestar ocasionalmente, sendo, em certos casos, na época, difíceis de ponderar com antecedência e hoje, muitas vezes, impossíveis de reconhecer sem uma informação complementar, podendo confundir uma leitura pontual do maior ou menor sucesso de um qualquer filme. Nestes casos, portanto, haverá que privilegiar,

mais do que observações pontuais, a insistência das ocorrências relativamente ao diverso perfil dos filmes, manifestando-se, assim, eventualmente, um sentido de resposta do público, perante uma certa gama de atributos identificáveis.

O facto de se tratar de um pequeno meio tornava ainda mais sensível o peso dos factores contextuais a que nos referimos. Concretizando mais a nossa leitura, definiram-se, como atrás explicámos, ritmos quanto a uma afluência habitual do público ao longo de cada época de exibição cinematográfica, com um renovado interesse no seu início, em Setembro ou Outubro, uma oscilação intermédia, com picos manifestamente irregulares, e um declinar a partir de Abril, que acabava por conduzir ao encerramento da época e à interrupção da exibição cinematográfica no auge do Verão. Estavam aqui em causa, como sabemos, ritmos da vida local, com factores específicos que podiam de alguma forma desmotivar o público na ida ao cinema. Na realidade, a existência deste tipo de ritmos era um fenómeno mais geral, mas os contornos concretos que assumiam e as relações de causalidade, estabelecidas na relação com um meio, podiam naturalmente variar.

Para lá das diversas notícias relativas ao nosso país, esta questão, em Inglaterra, preocupou, por exemplo, John Sedgwick, que, no seu estudo sobre a frequência do cinema nos anos trinta, notou também aí uma superior afluência de público nos meses de Inverno, em especial no período decorrendo até ao Natal e ainda depois deste, em oposição com uma quebra especialmente sensível nos meses de Verão². Nessas condições, os filmes exibidos num mês habitualmente de mais baixa frequência têm, evidentemente, tendência a obter resultados mais fracos de bilheteira. O facto afecta, naturalmente, a perspectiva de uma mera análise estatística na comparação do número de espectadores e do montante da receita, para efeitos de uma aferição de preferências quanto aos filmes exibidos, tanto mais que o mesmo autor reconhece a dificuldade de criação de um instrumento estatístico válido, tendo em linha de conta a referida variação tendencial, à partida, extrínseca à natureza dos filmes.

Como veremos, esta realidade merece uma especial ponderação, inclusivamente, na medida em que o exibidor condicionou também, de algum modo, a programação, tendo em conta esse contexto de fundo. Os meses finais das épocas estudadas devem, pois, ser considerados mediante diferente critério, no conjunto articulado de cada uma.

² Cf. John Sedgwick, *Popular Filmgoing in 1930's Britain: a choice of pleasures*, p. 73.

Quanto às circunstâncias ocasionais com possível incidência nos resultados de exploração, é evidente que a ocorrência de algo tão imprevisto como o mau tempo podia afectar a afluência de público que, como convém lembrar, em parte provinha de um conjunto de localidades das proximidades, deslocando-se sem dispor de condições confortáveis de transporte. Nos testemunhos orais, perdeu-se a imagem dos bordões, trazidos por muitos dos que vinham a pé, encostados no átrio do teatro, só chegando mais tarde o tempo das numerosas bicicletas, arrumadas no exterior. Nas notas de bilheteira podemos reconhecer, por exemplo, como o espectáculo da noite de sábado, dia 25 de Janeiro de 1930, apenas obteve uma receita de 29\$00, contribuindo, assim, para o mau resultado global do programa exibido nesse fim-de-semana. A explicação ficou clara numa curta nota, incluída no mesmo registo: “temporal”.

De forma mais facilmente reconhecível, podiam influir, num sentido positivo para a afluência de público, factores como o eventual acompanhamento musical por um artista ou grupo, numa prática que, ao contrário do que podia acontecer noutros meios, aqui foi sempre excepcional. Convém, contudo, notar que, no nosso estudo comparativo da frequência deste cinema nos vários fins-de-semana, não considerámos os poucos casos já referidos em que ocorreram espectáculos mistos. Os programas a que nos referimos na análise das receitas de bilheteira são, portanto, exclusivamente de cinema, podendo, no entanto, ser abrilhantados ou acompanhados por grupos musicais, no contexto do que foi normal no tempo do cinema mudo.

Muito própria de um pequeno meio, seria, designadamente, a ocorrência de espectáculos com fins de beneficência, envolvendo para a comunidade local uma particular responsabilidade de participação, independente do interesse específico dos filmes que compunham o programa. Limitamo-nos, pois, a referir alguns exemplos que nos devem sugerir prudência na análise concreta dos dados quantitativos.

O caso dos espectáculos de beneficência recorda-nos a forma como o cinema efectivamente se inseriu num pequeno meio, mediante uma empresa de reduzida dimensão atenta às características da comunidade local. Assim, se herdaram práticas, combinando-se realidades numa linha evolutiva sem rupturas, evitando-se também eventuais reacções adversas. Nesta primeira época completa de exibição, a E.C.P. destinou, nomeadamente, o produto total do espectáculo cinematográfico de 25 de Abril de 1926 “aos pobres mais necessitados da freguesia de Pampilhosa, sob a indicação da respectiva Junta”. Quanto à afluência de público, fazia-se, pois, aqui, um apelo, na linha de práticas bem conhecidas, para que, como, aliás, era de esperar da “generosidade de

todos”, ninguém deixasse de “associar-se a esta obra de caridade, concorrendo e promovendo a concorrência ao teatro neste dia”.

Na apreciação do sucesso dos vários programas junto do público não se deverá esquecer ainda que estes não se compunham apenas de uma longa metragem e que os filmes de complemento tinham funções relevantes no conjunto do espectáculo. Numa presença estável, estes filmes, que integravam usualmente nos programas dois momentos distintos, o das actualidades e documentários e o dos filmes cómicos curtos, representavam, como já atrás frisámos, um equilíbrio de vertentes realmente importante para o interesse público do espectáculo cinematográfico. O facto de os filmes de complemento merecerem, normalmente, uma referência nos programas é, pois, bastante significativo e contrasta com as práticas de tempos mais tardios quando passou a bastar uma nota genérica, como “bons complementos” ou “interessantes complementos”.

Sugere-se, pois, uma leitura atenta dos quadros que apresentamos em apêndice, relativos aos filmes de complemento exibidos. Sobre a matéria de momento em consideração, entendemos, contudo, que só em casos particulares a afluência de público poderá ter sido influenciada pelos filmes anunciados em complemento de programa. Assim terá acontecido, por exemplo, no caso concreto da exibição, a 9 e 10 de Novembro de 1929, da *Revista Mundial* nº 560, cuja estreia se realizou aqui, em virtude, precisamente, de o assunto português, nela incluído, ser dedicado à Pampilhosa, enquanto centro ferroviário e industrial. O programa então distribuído enaltecia o facto: “As mais lindas vistas da nossa terra, o seu movimento ferroviário, a sua indústria, foram esplendidamente aproveitadas”³.

A afluência de público foi boa, em particular no sector das cadeiras da Plateia, frequentadas por um sector menos popular, destacando-se este programa dos resultados de bilheteira obtidos tanto no fim-de-semana anterior como no seguinte. Mas não se

³ É bem conhecido este interesse pelo retrato de realidades próximas ou de interesse local. Essa transposição para o ecrã tem um efeito de valorização e permite satisfazer o desejo de uma particular identificação do público com as realidades assim consagradas, verificando-se uma especial associação entre o conhecido e o desconhecido, em que o que é nosso deixa também de o ser exclusivamente, para ficar, sob dada forma, exposto ao olhar geral. Citamos um exemplo, próximo, relativo à cidade de Coimbra, onde na primeira página do seu *Diário de Coimbra*, de 10, 11 e 12 de Julho de 1930, se anunciava um programa do Teatro Avenida, dando grande destaque à projecção de um documentário, em 4 partes, precisamente sobre esta cidade. Apresentava-se como “o maior sucesso da temporada”, um filme de Coimbra “para o povo de Coimbra”, um filme que, como se declarava significativamente, honrava a cidade, tendo merecido um louvor “em mensagem especial”, por parte do Conselho Nacional de Turismo. As palavras eram, pois, esclarecedoras da linha de interesse referida: “Toda a cidade de Coimbra vista no ecrã [...] com toda a população surpreendida em aspectos de flagrante realismo, a galharda colaboração da Academia [...] e enfim todo o encanto da sempre bela Rainha do Mondego”.

pode aferir o peso que, nesse interesse manifesto do público, teve o próprio filme principal, neste caso um drama romântico da Warner, realizado por Lloyd Bacon.

Do mesmo modo, ficamos sem conclusões seguras no caso do bom resultado de bilheteira no espectáculo de Ano Novo de 1928, em que foi exibida uma comédia francesa, *A Rapariga do Palace*. Para lá da data favorável, não parece especialmente interessante o destaque dado no programa à referida longa metragem, enquanto já merece inusitado relevo a exibição em complemento de um pequeno filme português com algum significado regional, *Rita ou Rito?*, de Reinaldo Ferreira. Citamos essas palavras concretas de promoção: “Para complemento do espectáculo, a interessantíssima farsa em 3 actos, original do ‘Repórter X’ e inspirada no Célebre Caso de Aveiro, *Rito ou Rita?* Verdadeira fábrica de gargalhada interpretada por Fernanda de Sousa, Alves da Costa e Alberto Miranda”.

A resposta do público era, na verdade, influenciada pela divulgação prévia que era feita do espectáculo, muito em particular através desses programas volantes que eram distribuídos com alguma profusão, numa prática que conhecemos desde o tempo em que aqui dominavam os espectáculos de palco. Relativamente a cada programa anunciado, procedia-se, nos mesmos, ao destaque de um conjunto de características que o público local deveria poder reconhecer como dignas de interesse, suscitando-se assim uma particular expectativa e, previsivelmente, uma maior afluência de espectadores.

Mas essa acção de propaganda conduzida pela empresa, no entrosar de uma informação geral, divulgada pelas distribuidoras, com uma sensibilidade especial relativamente ao contexto local, combinava-se sempre com um quadro de recepção em que o público fazia as suas próprias leituras em função das suas experiências anteriores de ida ao cinema, sendo relevante aquilo de que mais ou menos gostou. Estamos na verdade perante um público que faz escolhas e nestas podiam pesar, aliás, ainda, outros circuitos complementares de informação, em particular no caso de pessoas com maiores possibilidades de natureza económica e cultural. As reacções tinham também muito um sentido de grupo, mediante a divulgação boca a boca de determinadas expectativas e depois a realidade de uma efectiva mobilização, mediante quadros de convivência, envolvendo familiares, vizinhos, colegas, amigos, parceiros de namoro, etc.

Para lá das opiniões mais duradouramente estabelecidas, as reacções, por vezes, podiam definir-se no curto prazo, como no caso de uma má experiência poder levar alguns espectadores a decidir não voltar tão cedo. Por diferentes razões, depois de um sucesso particularmente notório, também podia ser sensível alguma quebra de público,

em virtude de as fracas posses de muitos não permitirem uma frequência regular do cinema, apesar do baixo custo deste espectáculo.

Cientes, pois, da problemática em causa, podemos debruçar-nos melhor sobre os resultados de exploração conhecidos, relativamente a esta primeira época completa de cinema. O sucesso do filme religioso *A Vida de Cristo*, ainda com uma nova edição, continuou manifesto, voltando o filme a ser posto em exibição com uma invulgar resposta do público, em particular por parte de sectores populares, o que é visível pelo comportamento da receita específica dos lugares da Geral. Tratou-se, portanto, de um caso de especial popularidade nestes primeiros tempos, que, aliás, se prolongou, com reposições em épocas seguintes.

O programa que obteve maior receita de bilheteira, no período estudado, entre Janeiro e Agosto de 1926, foi, contudo o de 17 e 18 de Abril, com a longa metragem *História d'uma Mulher*. Trata-se de um filme já de 1919, mas que chegava bem cimentado numa fama granjeada anteriormente pelo cinema italiano, sendo este drama protagonizado por uma das grandes estrelas dessa época, Pina Menichelli, como se destacava no programa: “Filme intensamente dramático no qual a formosíssima ‘estrela’ justifica plenamente o seu título de vedeta na tragédia”.

Sem se poder pôr em causa o interesse peculiar desta película, a verdade é que a efectiva interpretação deste sucesso se apresenta, no entanto, prejudicada por algumas dúvidas quanto à composição do espectáculo. De acordo com o programa distribuído tratava-se apenas de um espectáculo de cinema, mas uma nota manuscrita, acrescentada no exemplar que estudámos, sugere uma alteração tardia para espectáculo misto, com variedades de palco, porventura em função da disponibilidade manifestada, entretanto, por um artista, de passagem pela Pampilhosa. A nota refere apenas: “Com Silva Lisboa”. Mas, a ser assim, este facto poderia na prática influenciar muito positivamente o público, devido, em especial, à boa imagem que ficara dos espectáculos deste artista no ano anterior, mais concretamente, a 6 e 7 de Junho de 1925.

Seguindo uma ordem decrescente na consideração dos programas com maior número de espectadores por fim-de-semana, não entrando em linha de conta com os lugares de camarote⁴, destacamos as sessões de 9 e 10 de Janeiro em que se exibiu A

⁴ Foi efectivamente este o critério adoptado para fins de análise comparativa. Os lugares de Camarote sendo considerados, obviamente, com toda a objectividade nos quadros relativos à receita, já não podiam ser contabilizados com exactidão quanto ao número de espectadores, pelo que, neste caso, se optou por considerar apenas o rigor indicativo da soma dos bilhetes efectivamente vendidos para as cadeiras da Plateia e para as bancadas da Geral. Na verdade, correspondendo o custo dos camarotes a um conjunto de

Batalha, um drama francês de 1924. Tendo por fundo a guerra russo-japonesa de 1905, nos programas distribuídos chamava-se a atenção do público para “a mais perfeita reconstituição de uma batalha naval, feita com o concurso da esquadra francesa e com especial autorização do Ministério da Marinha Francesa”. Numa alegação com um curioso peso na época, garantia-se de algum modo a credibilidade do argumento ao esclarecer-se que o filme fora “extraído” de um “admirável romance”. A interpretação estava a cargo dos “primeiros artistas japoneses e franceses” e merecia destaque o “brilhantismo” e a “riqueza de indumentária, cenários e figuração”. Notava-se, por fim, que tinha obtido o mais extraordinário sucesso nos cinemas de Lisboa e do Porto. Estava em causa, pois, um apreciado conteúdo dramático, uma interpretação de primeira qualidade, uma grandiosa encenação, de fundo militar, e um triunfo concreto nos nossos grandes centros urbanos. De facto, esta realidade era mais geral, tendo sido este filme já considerado como “um dos maiores sucessos públicos dos anos 20”⁵.

Com uma afluência de espectadores quase equivalente, destaca-se, de seguida, o programa exibido a 3 e 4 de Abril, com a longa metragem *Viva El-Rei!*. Este drama, produzido pela Metro, em 1923, foi publicitado na Pampilhosa, como “o mais sugestivo e imponente filme de grande espectáculo”, destacando-se o desempenho do pequeno actor Jackie Coogan, “o garoto de Charlot”, “verdadeiro prodígio da arte do silêncio”. Nos filmes de complemento deste programa avultava um documentário natural sobre Veneza, demonstrando as “magníficas belezas desta cidade italiana”. É, pois, um sentido do cinema como “grande espectáculo” que aqui parece ter sido particularmente reconhecido pelo público.

Segue-se, de acordo com o critério adoptado, o programa exibido no fim-de-semana de 23 e 24 de Janeiro, em que se registou uma significativa afluência, sem sabermos se apenas num ou em dois espectáculos. Curiosamente, tratava-se de *A Fonte dos Amores*, de Roger Lion que constitui, assim, a primeira longa metragem ligada ao cinema português que aqui foi exibida. Além desse sentido nacional, patente na sua

lugares, podia considerar-se o número previsto de cinco espectadores por camarote. Isso seria, no entanto, um mero artifício estatístico, uma vez que, na prática, podia haver camarotes não totalmente ocupados e, inversamente, temos notícia de que algumas figuras maiores do meio local gostavam por vezes de convidar amigos na ocasião, podendo superlotar os seus camarotes. Havia ainda a possibilidade de um camarote reservado por assinatura, poder ter de ser pago, e assim entrar efectivamente nas receitas, e não ter chegado a ser ocupado, no caso, nomeadamente, de o assinante não ter avisado previamente a empresa da sua desistência e, portanto, da disponibilidade do camarote nessa ocasião.

⁵ Jean Tulard, *Guide des Films*. Paris, Éditions Robert Laffont, 2002, p. 288.

incorrecta apresentação nos programas apenas como “filme português”, fez-se sentir o apelo mais específico de algumas cenas rodadas na região, em Coimbra, no Luso e no vizinho Buçaco⁶. Mais uma vez era um filme dramático que despertava o interesse do público, sendo aqui de notar, na composição da receita, não tanto o interesse popular, mas o de camadas intermédias, representadas pela ocupação das cadeiras da Plateia. O facto, bastante nítido, parece em sintonia com o sentido social de um determinado perfil cultural de época, particularmente sensível quer a expressões dramáticas de fundo romântico, tal como se notava no campo da novela ou do teatro, quer a manifestações que vincavam uma identidade e podiam alimentar mesmo um sentido nacionalista, igualmente muito vivo.

Com um número de espectadores um pouco inferior, destaca-se, a 27 e 28 de Março, a exibição do drama romântico *Paris!*. A presença deste filme, obtendo uma boa resposta de público, é particularmente interessante se considerarmos que a divulgação, feita nos programas impressos, apenas salienta o que efectivamente também unicamente consta do título: a cidade de Paris, ou melhor, uma imagem mítica da cidade de Paris que o cinema, neste caso, por via de uma produção propriamente francesa, se propõe apreender e levar ao público das localidades mais recônditas. A plena capacidade do cinema servia também aqui um imaginário maravilhoso, eventualmente já estereotipado, mas ainda cheio de apelo para o grande público que agora tinha acesso também a este tipo de informação, com representações mais ou menos fabulosas de meios distantes. Nos programas, não há referências à casa produtora, ao realizador ou aos actores, mas a grande cidade, aparecia mais dourada do que nunca:

“Formidável filme em 8 actos, o mais original de quantos filmes se têm impressionado até hoje! Verdadeiro hino apoteótico às belezas sagradas e imorredoiras da grande Cidade-Luz, mostra-nos a grandiosa capital do mundo, durante um dos seus dias, desde que se ergue o primeiro operário até que se recolhe o último noctâmbulo. Acompanhando uma delicada história de amor de profunda moral e desfecho emocionante, este grande filme, autêntica maravilha cinematográfica, vai fazendo a resenha da vida de Paris, nas oficinas, nas escolas, nos teatros, nos museus e nos antros nocturnos misteriosos e turbulentos, sendo a crónica animada do palpitar imenso da imortal Paris, capital do universo!

⁶ No programa distribuído, mais tarde, quando da reposição do filme, a 10 de Maio de 1930, continuou a enfatizar-se esse interesse, no jogo entre “nós” e “os outros”: “*A Fonte dos Amores* é a mais linda peça cinematográfica portuguesa. Trata-se de uma leve pintura da vida académica interpretada por uma sensibilidade estrangeira. Servida de um enredo interessante, as suas cenas desenrolam-se aqui na nossa região, como seja o Buçaco, Luso e Coimbra, sítios conhecidos de nós todos, como conhecidas são algumas caras da estudantada coimbrã, que no filme têm importante papel. Só por isso, *A Fonte dos Amores* impõe-se como um filme que nos fala à alma”.

Acrescente-se que neste espectáculo se prometia também uma audição musical pela telefonia sem fios, com um aparelho da Casa Armando Casquilho de Lisboa cedido, não sem algum sentido comercial, pelo seu representante na Pampilhosa. Precisando a afluência de público, ocorrida nestes espectáculos, verificamos uma realidade pouco frequente, quanto à composição da receita, com os bilhetes da Plateia a renderem mais do que os da Geral. Representa este facto, certamente, uma particular resposta por parte de um público mais instruído, e com mais posses em termos de posição social, perante uma mensagem que apelava a uma particular sensibilidade e a um conjunto prévio de interesses, pressupondo determinadas referências culturais.

Segue-se, na mesma ordem decrescente, quanto ao número de espectadores, a exibição, a 21 de Fevereiro, do programa com a longa metragem *O Terramoto*, mas interessa sublinhar que, de entre os programas até agora referidos, este é o primeiro em que, de forma comprovada, o número de espectadores considerado diz respeito à realização de uma única sessão, na qual se verificou, portanto, uma boa afluência. Concretamente, este filme, apresentado como “formidável tragédia”, era um drama, produzido pela Universal, com bons actores do cinema mudo norte-americano, destacando-se no programa Lon Chaney. Na composição da receita, sobressai a frequência da Geral, não só necessariamente afecta aos sectores mais populares, mas também a camadas jovens, particularmente interessadas em produções de grande sensação, capazes de transportar o espectador para realidades distantes. Depois da reconstituição de uma batalha naval, podia ver-se aqui, no caso deste “empolgante filme”, “com um argumento verdadeiramente surpreendente e absolutamente novo”, uma “reconstituição do célebre terramoto de S. Francisco da Califórnia”.

É importante, portanto, frisar esta leitura, relativamente à ocupação da Geral. Num tempo em que o nível de vida era em geral ainda modesto e em que grande parte das famílias demonstrava muita frugalidade nas suas despesas menos essenciais, a ida ao cinema, em especial, se regular, comportava um encargo que muitos procuravam aligeirar, comprando bilhetes da Geral. O menor custo das entradas significava, no entanto, também, como sabemos, lugares não marcados, menos confortáveis e com vizinhos por vezes especialmente incómodos, no terreno do “chega para lá” ou do “pontapé nas costas”, para usar as palavras de alguns testemunhos orais.

De qualquer forma, nas condições descritas, a verdade é que, sobre um fundo popular, se podia inscrever na Geral alguma outra frequência heterogénea. Temos mesmo conhecimento de apelos, um pouco mais tarde, por parte da gerência da E.C.P.,

no sentido de que, quem tivesse essa possibilidade, ocupasse, de facto, os lugares da Plateia com as cadeiras numeradas, dando assim um melhor contributo para a viabilidade do próprio espectáculo cinematográfico de qualidade, dependente, como se sabe, de um rendimento minimamente compatível com os seus encargos.

A 20 de Junho obteve-se, num único espectáculo, uma afluência de público que, sendo ligeiramente inferior à anteriormente considerada, deve ser entendida como particularmente boa, se atendermos à época do ano. Na verdade, já sublinhámos bem o determinismo que neste pequeno meio levava a um repetido declinar da frequência do cinema logo no aproximar do Verão, de modo que, nos anos futuros, a E.C.P. encerraria sempre a época mais cedo, promovendo apenas excepcionalmente mais alguma sessão de cinema. Analisando a composição da receita, pode-se acrescentar que o decréscimo tendia a notar-se, em especial, nos lugares da Geral, de maior ocupação popular, o que parece associar esta realidade a ritmos que seriam particularmente sensíveis na vida da população comum.

O espectáculo de 20 de Junho sobressai, assim, claramente, no contexto do final de época, beneficiando de um número de espectadores como não se via desde Abril, se exceptuarmos, em Maio, duas sessões com *A Vida de Cristo*, um caso bem específico de popularidade. Tratava-se da exibição de *O Milagre dos Lobos*, uma grande produção francesa bem publicitada através de um programa impresso de maiores dimensões, com um texto descritivo mais longo e uma imagem retirada do filme. Este drama histórico foi anunciado, pois, como uma “magistral super-produção em dez partes” que mobilizara recursos assombrosos. É referida a direcção técnica do “grande” Raymond Bernard e discriminam-se os principais intérpretes que teriam sido enquadrados, neste filme, por “mais de duzentos artistas de categoria e 100.000 figurantes”.

Ninguém devia, assim, perder a oportunidade de apreciar uma obra que era ainda enaltecida pelo assombro que causara nos grandes centros, concretamente, “no Tivoli de Lisboa, no Passos Manuel no Porto e recentemente em Coimbra”. Mesmo em França tivera o maior destaque: “É tão cheio de beleza e encanto este grandioso filme, que teve as honras de ser exibido na Grande Ópera de Paris por determinação do Governo da República Francesa”. Os epítetos eram justificados, tratando-se, de facto, de um filme de grande espectáculo, com cenas notáveis, hoje considerado como “um dos grandes sucessos do cinema mudo”⁷.

⁷ Jean Tulard, *Guide des Films*, p. 1954.

Sobressai, portanto, uma política de especial investimento da E.C.P. em certos espectáculos como forma de dinamizar uma presença local do cinema. Sabia a sua gerência, com certeza, que esse padrão de qualidade não poderia ser sempre mantido, mas promovia assim experiências especialmente marcantes que ajudavam a conquistar um público, despertando uma maior sensibilidade relativamente ao valor do espectáculo cinematográfico. Neste caso, a excepcionalidade era ainda sublinhada pela execução, durante a projecção do filme, de “lindíssimos números de música por um distinto grupo de amadores”.

O público afluíu, pois, ao cinema o que foi, sem dúvida, encorajador para a pequena empresa, que viu o seu esforço compensado por uma concreta resposta positiva. Neste caso específico, parece coerente, atendendo ao aparato da ocasião, a receita particularmente superior ao habitual na parte relativa aos Camarotes. Numa leitura geral, os notórios sucessos, pontualmente já aqui alcançados pela exibição cinematográfica, na sua primeira época completa, constituíam um bom sinal para o prosseguimento desta actividade.

Importa, contudo, identificar, também, os casos mais significativos em função de uma menor afluência de público, seguindo-se, pois, um critério selectivo que dispensa uma referência igualmente desenvolvida a todos os programas que obtiveram uma assistência fraca ou mediana. Nesta matéria continuamos a ter em conta, como dado principal de referência, o número de espectadores nos lugares da Plateia e da Geral, sem esquecermos, contudo, a importância de um cruzamento desses números com outra informação, em especial, o valor total da receita e a composição desta, tendo em conta os diversos tipos de lugares disponíveis.

A importância dessa abordagem fica evidente, por exemplo, no caso do espectáculo de 25 de Abril de 1926, que apesar de uma fraca indicação quanto à afluência de espectadores, no âmbito do critério referido, apresenta um resultado total de bilheteira bem mais satisfatório. Verificada a composição desta receita, conclui-se que, na verdade, foi baixo o rendimento dos lugares mais populares da Geral, que contribuem fortemente para o volume da assistência, mas foi bom o resultado obtido nas cadeiras da Plateia e, principalmente, nos lugares de Camarote. Estas situações com uma forte assimetria na variação da frequência dos diversos lugares podem proporcionar-nos, como temos visto, leituras curiosas relativamente à recepção social dos filmes, tendo também em conta a publicitação que deles foi feita. Voltando ao caso particular referido, a longa metragem projectada foi *O Fecho da Novela*, um drama

apresentado como “magnífico filme d’ arte – série especial”, onde se destacava o protagonismo do “famoso actor japonês” Sessue Hayakawa, já conhecido como “grande trágico” pelo público local, concretamente, em *Zinah* (15/11/1925) e *A Batalha* (9 e 10/1/1926).

É possível que um conteúdo dramático mais intenso, não acompanhado de outros motivos de interesse em termos de emoção, *suspense* e grande espectáculo, pudesse pôr facilmente em contraste o interesse de diferentes sectores de público, quando, por exemplo, alguns apaixonados pela arte dramática se mostravam especialmente sensíveis às possibilidades expressivas no âmbito da “arte do silêncio”. Dando outro exemplo, podemos lembrar os espectáculos de 22 e 23 de Maio de 1926 que, numa fase do ano já menos favorável, obtêm também um resultado mais vincadamente negativo nos lugares da Geral. O filme principal projectado, *A Culpada*, era divulgado nos programas como “emocionante drama íntimo”.

Olhando para o conjunto das receitas de bilheteira que pudemos estudar, na época de 1925/26, verificamos que em especial os três últimos espectáculos, já bem no Verão, devem ter sido afectados pelo particular desinteresse do público nessa altura do ano. Nessas condições, quando incidia a concorrência de outros factores, os resultados obtidos não favorecem leituras comparativas sobre as preferências do público em matéria propriamente de cinema. O que haverá a lamentar é que essa dinâmica se sobrepusesse à vontade de assistir à projecção de um filme com o valor de *Amores de Príncipe*, a 4 de Julho, o que deve testemunhar a falta de uma cultura cinematográfica, em termos de um público amplo, nestes primórdios da presença regular do cinema num meio de província. Os programas eram, aliás, claros quanto à qualidade deste “filme magnífico”, “uma das obras culminantes da cinegrafia americana”. Publicitava-se uma “tremenda intriga, empolgante de verdade e palpitante de sentimento, com uma encenação riquíssima, verdadeiramente grandiosa”. Em conclusão, tratava-se de “uma autêntica jóia cinematográfica”, de garantido êxito.

Significativamente, o sector dos camarotes respondeu particularmente bem, nessa ocasião, parecendo manifestar uma maior sensibilidade perante uma informação específica, capaz de despertar interesse. O drama romântico exibido era, na verdade, uma famosa produção da Universal que foi em parte realizada por Erich von Stroheim. Nos programas não se realça, porém, essa realização, referindo-se apenas os principais protagonistas, Norman Kerry e Mary Philbin.

No mês de Maio houve também dois espectáculos que julgamos terem sido prejudicados pela sua realização nesta altura do ano, concretamente, a 2 e a 9, respectivamente, com *O Segredo de Polichinelo*, de René Hervil, e *Sumurum*, de Ernst Lubitsch. Este último realizador, consagrado na História do Cinema, foi, aliás, referido com destaque nos programas – “Deslumbrante *mis-en-scène* do prodigioso encenador Ernest von Lubitsch” – sem que isso aparentemente tivesse motivado um melhor acolhimento por parte do público, mais uma vez se parecendo confirmar, assim, a sua falta de referências na matéria. Os programas anunciavam também, pelo que vemos, sem êxito, a “interpretação magnífica” de alguns “extraordinários artistas de fama mundial”, cujos nomes referia. Entre eles figurava, sem destaque, a famosa Pola Negri que aparece referida como Pólo Negri, numa infelicidade que então não era rara, em gralhas que resultavam, significativamente, de uma cópia pouco consciente de referências. Chega a ser anedótica esta mudança de género, atingindo uma das estrelas de reputada sensualidade dos anos vinte. Ficava, naturalmente, comprometido todo o possível valor de uma imagem, nesta apresentação perante o público local.

O insucesso de público, no caso deste último espectáculo, deveria estar ligado, ainda, ao carácter vago de um argumento anunciado apenas como “interessante e de grande intensidade dramática”, na forma aparentemente pouco apelativa de uma “fantasia oriental”. São, na verdade, os lugares populares da Geral que aqui muito em especial se ressentem, registando-se na receita o mais baixo valor obtido por um programa, em toda a época. Mas para lá das questões de natureza cultural, também podem ter influído factores contextuais específicos, visto que no mesmo programa se anunciava a exibição, no fim-de-semana seguinte, da nova edição “colorida” de *A Vida de Cristo*, o que, para uma população de escassos recursos e sem um hábito de frequência regular do cinema, podia, na prática, significar um convite ao adiamento da ida ao cinema.

Quanto ao outro filme referido, *O Segredo de Polichinelo*, de René Hervil, exibido a 2 de Maio, poderá ter havido também uma percepção menos positiva quanto ao género, além de ser limitado o efeito de uma promoção fundada em atributos de mais restrito sentido cultural. Nos programas afirmava-se, concretamente, que se tratava de uma “comédia dramática”, “adaptada da extraordinária peça do mesmo nome do grande dramaturgo Pierre Wolff”, com “a interpretação sublime de um brilhante grupo de artistas franceses, à frente dos quais os grandes ases de ‘La Comédie Française’ [Gabriel] Signoret e [Maurice de] Féraudy”.

No mês de Janeiro, merece referência o relativo fracasso de dois filmes de temática histórica, *Marco António e Cleópatra*, no dia 17, e, principalmente, *Júlio César*, no dia 31. Relativamente a este último espectáculo, o público, possivelmente desagradoado com a experiência anterior, mostrou-se especialmente desinteressado, registando-se, na ocasião, o mais baixo número de espectadores, de Plateia e Geral, de toda a época.

A antiguidade dos filmes, apresentados em reedição, deveria penalizar o seu interesse. De facto, tratava-se de dois filmes que, embora representativos de uma fase relevante do cinema italiano, eram anteriores à Primeira Grande Guerra, tendo sido realizados, respectivamente em 1913 e 1914, por Enrico Guazzoni. Podiam talvez agradar a um público mais interessado na própria evolução da arte cinematográfica, mas seriam pouco aliciantes como grande espectáculo neste meio, tendo sido no segundo espectáculo particularmente evidente o desinteresse de todos os sectores do público. As expectativas locais deviam estar mais dirigidas para a actualidade do cinema que se fazia então pelo mundo.

Embora num conjunto de programas com receitas mais aceitáveis, verificamos que as longas metragens que aqui vemos apresentadas como comédias ou comédias dramáticas, podendo nalguns casos ser questionável essa classificação, tendem a apontar para resultados pouco satisfatórios. Essa orientação é ainda pouco conclusiva, devido ao número relativamente pequeno desses filmes, mas este último facto também, em si, constitui um dado a ter em conta. Insere-se nessa realidade o fraco resultado obtido, a 21 de Março de 1926, pela longa metragem *Uma Corrida em Kentucky*, promovida como “deliciosa comédia dramática”. Mas, para lá do caso já referido de 2 de Maio, também se pode referir o limitado resultado do programa de 28 de Fevereiro, com *Um Homem de Acção*, uma “deliciosa comédia em 6 actos”. De forma um pouco mais positiva apenas sobressai, neste campo, a receita atingida pelo filme de Irving Cummings *O Desejo de Vencer*, apresentado como “interessantíssima comédia dramática de aventuras”. Mas, aqui, a receita dizia respeito a dois espectáculos, nos dias 6 e 7 de Fevereiro, e, como se vê, o filme apresentava também como aliciante uma forte componente de aventura, anunciando-se “situações verdadeiramente originais e absolutamente imprevistas”.

Encerrando esta reflexão sobre a época de 1925/26, pode reconhecer-se, designadamente, o particular sucesso de produções de grande efeito, frequentemente envolvendo meios avultados, bem demonstrativas do desenvolvimento do cinema.

Tinha vantagem a exploração de temas já consagrados e conhecidos de amplos sectores de público, como no caso da matéria religiosa e das referências culturais associadas a uma identidade ou a um sentido de civilização.

Na falta de uma cultura cinematográfica específica, salienta-se, em particular, o interesse dos argumentos, a grandiosidade das realizações e a qualidade geral do cinema apresentado, enquanto arte. Neste campo, deve notar-se nos programas a valorização de uma expressão dramática que, perante o público instruído, conferia ao cinema uma decisiva seriedade, inserindo-o numa herança cultural, à luz da qual, antes de mais, se lhe reconhecia um especial sentido artístico e um particular poder de emocionar as plateias.

É nesse contexto que se insere, concretamente, a forte presença do drama, enquanto género, no conjunto das longas metragens exibidas, ou, mais especificamente, o destaque dado à adaptação de obras literárias de autores “célebres”, de que a maior parte do público nunca tivera notícia. É também coerente a natureza dos qualificativos que encontramos associados à projecção desses filmes, designadamente, na referência aos argumentos, enaltecendo-se, por exemplo, uma “acção intensamente dramática” (6/9/1925), e na apresentação dos actores, podendo citar-se, no caso destes, os atributos de “grande trágico” (15/11/1925) ou “eminente trágico” (31/1/1926). O drama é habitualmente “emocionante”, “comovedor”, “empolgante”, “intenso”, “misterioso”, “de alto relevo artístico” e com interpretações “sublimes”, enquanto, concretamente, a comédia, com uma presença, como sabemos, menos habitual ao nível das longas metragens, nos surge enfatizada de forma bem distinta, como “interessante”, “deliciosa” e “de imprevisto enredo”.

Quanto aos protagonistas, são, no entanto, ainda poucas as referências mais completas que permitem uma melhor individualização. Como se compreende, os nomes que se destacam, nesta primeira época, surgem ainda de forma pontual, são objecto de alguma informação avulsa e, frequentemente, integram apenas uma pequena enumeração do elenco, acompanhada de uma qualificação genérica de atributos. Não havia uma experiência, em termos do conjunto do público local, que permitisse, por agora, fazer um apelo mais consistente a imagens já formadas ou mesmo em formação.

Como era normal nos primórdios, escasseiam as informações sobre realizadores, referidos, aliás, então, mais como encenadores, na tradição dos espectáculos de palco, ou como directores técnicos, numa perspectiva de executantes competentes, sem haver, portanto, o sentido de um novo tipo de função criativa, associado à especificidade do

cinema. O uso de termos oriundos dos espectáculos de palco é também nesta matéria significativo. Nos programas, podia, assim, salientar-se a “admirável *mise-en-scène*” (31/1/1926), sem se referir o nome do responsável pela mesma, ou referir-se Lillian Gish “como principal protagonista”, omitindo-se um realizador como D. W. Griffith (27/12/1925).

Deve, no entanto, notar-se o efectivo progresso na apresentação gráfica dos programas e na sua riqueza de conteúdo, uma vez que também assim se testemunhava o nível do espectáculo que se pretendia consolidar na Pampilhosa, apenas um ano depois da desastrada experiência inicial. Desta ficara, sem dúvida, uma lição quanto às condições de viabilidade de uma verdadeira exploração regular de cinema nos tempos que corriam, exigindo, designadamente, uma boa selecção de filmes, numa correcta comunicação com a distribuição, as melhores condições técnicas e uma estreita relação de confiança com o público. Compreende-se, pois, a importância visivelmente conferida aos programas impressos.

Em termos de frequência concreta do cinema, a experiência obtida evidenciava, porém, os condicionalismos do meio local. Era desejável uma aposta no melhor cinema, mas sem se esquecerem os vários sectores do público, não só em função de generosos intuitos de acção pedagógica e promoção cultural, fundados numa consciência cívica e numa genuína paixão pelo cinema, mas tendo em conta a própria viabilidade do espectáculo cinematográfico, aqui necessariamente dependente da participação de todos os sectores sociais, expressa numa efectiva ocupação dos diferentes lugares de Camarote, Plateia e Geral. O carácter composto dos programas era, então, sem dúvida, um trunfo maior do espectáculo cinematográfico nesta matéria.

2. Época de 1926/27

Considerando globalmente esta época, verificamos que não há um progresso quanto ao número de espectadores. O seu número médio, quanto aos lugares de Plateia e Geral, aponta para valores até inferiores aos da primeira época e notam-se oscilações consideráveis de espectáculo para espectáculo. Apesar de não existir nenhuma opção que concorresse com o cinema em termos de espectáculo, apresentando este uma oferta regular, sempre renovada na sua capacidade de surpreender e razoavelmente acessível a “todas as bolsas”, a verdade é que a realidade de uma maior estabilização da frequência

e de uma evolução do número de espectadores para valores mais confortáveis estava dependente das estreitas possibilidades do meio.

Poderá ter havido alguma preocupação, mas a gerência da pequena empresa da Pampilhosa não enfraqueceu na sua determinação, depois de ultrapassada a natural crença inicial num rápido sucesso, com um público rendido à qualidade das produções e, mais em geral, ao poder de fascínio do cinema. Continuava a acreditar-se no futuro, mas era preciso reconhecer, como dissemos, as condicionantes sociais e económicas do mercado local. Era, afinal, bem distinto o facto de se obterem grandes sucessos pontuais, à imagem, aliás, do que podia acontecer com os espectáculos de palco, e a efectiva estabilização de um quadro regular de frequência, com resultados suficientemente sólidos, no âmbito de uma nova realidade cultural e recreativa.

Quando procurava cimentar a sua presença, a empresa foi, aliás, nesta época, prejudicada pela necessidade de interromper durante algum tempo a sua actividade, quebrando, assim, a desejada relação regular com o público da Pampilhosa. O programa dos espectáculos de 12 e 13 de Fevereiro justifica claramente essa interrupção em virtude das “grandes modificações” que ia sofrer a “Central Eléctrica da Fábrica Mourão, Teixeira Lopes”, fornecedora da energia consumida nesta sala de espectáculos.

Os espectáculos na sala da Pampilhosa só retomariam, na verdade, a 19 de Junho, mas a E.C.P não ficou, entretanto, parada. Consciente da necessidade de rentabilizar os seus recursos e da qualidade da oferta que podia proporcionar, tanto no que dizia respeito às condições técnicas de projecção, como relativamente aos filmes seleccionados, em virtude do bom relacionamento com a casa Castello Lopes, manteve, então, uma actividade na região, concretamente no Teatro da Mealhada, realizando aí semanalmente espectáculos de cinema, entre 6 de Março e 29 de Maio.

Sobre estes espectáculos, podemos salientar o facto de as receitas totais, por espectáculo, terem sido, de um modo geral, superiores às obtidas na maioria dos espectáculos realizados na Pampilhosa, durante esta época de 1926/27. Deverá concluir-se, assim, que a experiência na Mealhada foi lucrativa e encorajadora e que contribuiu para atenuar uma leitura menos positiva da época na Pampilhosa, ajudando a empresa a encarar com confiança o futuro da sua actividade.

Sobressai, numa análise mais detalhada, o particular sucesso de quatro longas metragens que vale a pena precisar. Em primeiro lugar, um filme de Pearl White, *A Filha do Fogo*, que deverá ter obtido esse resultado em virtude da anterior fama da intérprete. Segue-se, a curta distância, a receita total obtida por um filme de temática

religiosa, *O Milagre de Lourdes*, com um sucesso que não nos deve surpreender se tivermos em conta o peculiar interesse que vimos já associado a outras produções dentro dessa temática⁸, em especial no caso de *A Vida de Cristo*. As outras duas longas metragens mais bem recebidas na Mealhada, remetem-nos para a popularidade de um cinema combinando drama e aventura. Trata-se de *O Ilhéu das Pérolas*, com Jean Arthur, e de *A Rainha de Sabá*, realizada por J. Gordon Edwards. Este último filme, tendo um fundo bíblico, constitui, na verdade, uma produção algo livre, que essencialmente se destaca pela aposta numa realização grandiosa e espectacular, incorporando, mesmo, uma forte componente de exotismo e sensualidade.

Analisando os resultados de bilheteira disponíveis, relativamente aos espectáculos na Pampilhosa, é possível, naturalmente, ultrapassar as considerações gerais, já tecidas, e ponderar, mais concretamente, a resposta do público perante as diferentes sessões de cinema. Seguimos os mesmos critérios definidos no estudo da época anterior, pelo que começamos por salientar os casos de maior sucesso, procedendo a uma referência por ordem decrescente, com base no número total de espectadores por fim de semana, excluindo, pelas razões já conhecidas, os lugares de camarote.

A 25 e 26 de Dezembro de 1926, exibiu-se, em duas jornadas, o filme português *Amor de Perdição*. A marcação do filme para estas datas revela, desde logo, uma forte aposta da empresa da Pampilhosa, tendo em conta um previsível interesse do público local. Na verdade, este correspondeu da melhor forma e registou-se um significativo sucesso de bilheteira, indiscutivelmente, o maior da época. Infelizmente, só podemos comprovar este facto pelo conhecimento da receita total, visto que não temos informação sobre a sua composição, nem sobre o número de bilhetes vendidos.

O estudo do discurso que acompanha a passagem dos filmes portugueses é aqui especialmente importante pelo que pode reflectir, não só quanto ao contexto cultural em

⁸ A atitude de reserva de sectores da Igreja relativamente ao poder de influência do cinema foi compatível com o desenvolvimento de uma orientação favorável ao filme religioso, convenientemente enquadrado, capaz de exercer uma acção de reconhecido mérito, na satisfação de um particular interesse dos espectadores. Para lá da referência à aprovação eclesiástica reconhecível em programas de cinema da Pampilhosa, podemos citar também o exemplo de um filme de temática religiosa projectado pela E.C.P. no teatro da Mealhada a 20 de Março de 1932, *O Martírio de Santa Maxência*. O filme não deixava de ser apresentado com alguns reflexos de nacionalismo francês e anti-germanismo, no seguimento da Primeira Grande Guerra, tanto na identificação do bárbaro invasor, como na própria valorização simbólica da cidade de Verdun. Mas os programas distribuídos, conferiam, por fim, o seguinte destaque: “ O Congresso Católico Cinematográfico realizado em Haia, no qual tomaram parte 300 congressistas, estando representadas 17 nações, conferiu o primeiro prémio dos filmes religiosos a *O Martírio de Santa Maxência*”.

que foram produzidos, mas também relativamente à sua posterior articulação com um universo de referências e expectativas num quadro de recepção. Impõe-se, por isso, uma consideração mais atenta da mensagem divulgada nos programas. Neste caso, tratava-se da “mais emocionante super-produção nacional”, sendo, nesse tempo, a extensão do filme, com “12 actos” e exibido em “2 gigantescas jornadas”, desde logo, um motivo de respeito. No programa podia, então, ler-se:

“O formidável drama do grande escritor português, Camilo Castelo Branco, adaptado ao ecrã com o maior rigor de interpretação e encenação. Os principais papéis pelos consagrados actores portugueses lídimas glórias da cena nacional António Pinheiro, Pato Moniz, Alfredo Ruas, Irene Grave, Brunilde Júdice e outros grandes artistas. A maior intensidade dramática! Soberbo desempenho! As mais lindas paisagens portuguesas!”

Nem uma palavra se dizia sobre o facto de a realização de uma tal obra nacional ter estado a cargo de um francês, Georges Pallu, ao serviço da Invicta Film, mas essa omissão, no contexto da informação que então habitualmente se divulgava, até passava sem estranheza. Sobressai, portanto, uma insistente exploração de todas as referências com um possível sentido de identidade e isso era, na verdade, fundamental para a existência de um cinema nacional.

Esta realidade prolongar-se-ia pelo cinema sonoro, aprofundando-se mesmo, então, em função de toda as novas possibilidades expressivas trazidas pelo som e da evolução de um contexto, com condições políticas e ideológicas favoráveis a uma modulação mais orientada e mesmo a um aproveitamento comprometido. A questão que neste momento se coloca não põe em causa a existência de um forte sentimento nacionalista na sociedade dos anos vinte, com evidente projecção em todas as suas produções e vivências. O que se deverá ainda discutir é a interpretação deste fenómeno no que diz respeito à existência de um cinema nacional e a compreensão dos contornos deste em função do espaço que procurou ocupar. Voltaremos obviamente à consideração desta questão que tem, aliás, motivado no nosso país como no estrangeiro bons contributos, de estudo e reflexão.

Exceptuando o caso ímpar deste filme português, o programa exibido a 30 e 31 de Outubro de 1926, recorta-se de forma evidente como principal sucesso, numa época pobre em grandes êxitos de bilheteira. Projectou-se então um drama de D. W. Griffith, *As Duas Órfãs*, tendo como principais protagonistas as irmãs Lillian e Dorothy Gish. Curiosamente, também neste caso a extensão do filme justificou a exibição em duas jornadas. Repartindo-se, assim, a projecção por sábado e domingo, verificou-se uma afluência de espectadores claramente superior na segunda jornada, o que, para lá do

peso da mais habitual frequência ao domingo, parece confirmar uma concreta boa recepção do público local, que reagia já com base numa informação divulgada após a experiência da primeira jornada. A composição da receita mostra a adesão por parte de todos os sectores do público. Pôde, assim, reconhecer-se o mérito de uma obra deste grande mestre do cinema norte-americano, para o que de algum modo terá contribuído um discurso de promoção, nos programas distribuídos, que salientava, agora com mais clareza e convicção, a “magistral interpretação” das irmãs Gish e, principalmente, a direcção do “genial” D. W. Griffith. Este “monumental cine-drama”, extraído, como então se valorizava, de um “célebre romance”, constituiria, assim, “a expansão máxima do drama romântico”. Entende-se hoje que este filme, meio melodrama, meio épico, tendo por fundo a Revolução Francesa de 1789, é especialmente notável pela atenção conferida ao detalhe histórico e pelo vigor das cenas de multidão, embora se possa discutir a imagem global que proporciona.

Considerando a afluência de público dos lugares da Plateia e da Geral, destaca-se de seguida o sucesso, a 9 de Janeiro de 1927, da projecção de *O Ouro Oculto*, um “filme de aventuras” que não conseguimos identificar com precisão, mas que poderia ser mais propriamente um *western*. Na verdade, o principal protagonista é Reed Howes, centrando-se, assim, o interesse do filme na figura do herói popular, dentro de um tipo de espectáculo de massas, sem mais ambição do que satisfazer o prazer de diversão do público, num quadro de rentabilidade. O herói que surgia de uma forma recorrente em múltiplos filmes, com façanhas sempre renovadas e surpreendentes, capazes de maravilhar o público, conquistava admiradores entusiastas e contribuía para a fidelização de espectadores. Note-se, no caso presente, que o resultado é obtido num único espectáculo de domingo, não só com um bom comportamento da Geral, mas também das Cadeiras, a evidenciar um público com alguma abrangência, interessado em apreciar as emoções de um filme de aventuras.

Este tipo de fenómeno começava, pois, a viver-se na Pampilhosa, tendo já ocorrido experiências significativas no Verão anterior, em que não havia sido totalmente interrompida a actividade de projecção cinematográfica. Salientamos, assim, a 25 de Julho e a 15 de Agosto de 1926, a exibição de dois filmes de outro destemido protagonista, Hoot Gibson, apresentado como “apreciado cowboy” e mesmo “o rei dos cowboys”. Tratava-se, pois, de *westerns* sem pretensões, com uma extensão de apenas 5 partes, que podiam integrar programas, naturalmente, mais completos. A indústria cinematográfica norte-americana pretendia, também, neste domínio, alimentar uma

procura crescente, produzindo com abundância filmes de baixo custo e previsível sucesso. Compreende-se, portanto, o espantoso número de filmes de aventuras protagonizados pelo referido Hoot Gibson, nos primeiros anos da década de vinte. Quanto a Reed Howes, o filme que agora se projectava já tinha sido, entretanto, precedido, como à frente veremos, por um outro, a 12 de Dezembro, que permitira uma primeira observação deste protagonista.

Continuando a identificar os programas mais bem sucedidos da época de 1926/27, tendo em conta o número de espectadores, verificamos que se destaca a seguir, com uma receita semelhante, mas obtida em duas sessões, o programa exibido a 12 e 13 de Fevereiro de 1927, tendo como filme principal *A Eterna Luta*. Trata-se de um drama com uma componente de aventura que é muito realçada nos programas e que, portanto, deverá ter sido relevante para a adesão do público, confirmando o desenvolvimento, no meio local, de um gosto particular por este tipo de filmes, no contexto, evidentemente, de fenómenos com uma amplitude mais geral. Nos programas distribuídos podia ler-se, designadamente: “De todos os filmes, localizados nas belas e selváticas regiões do Canadá é este o mais empolgante sem dúvida alguma. Filme de aventuras maravilhosas tem um argumento colossal de interesse e de valor moral”.

Com um número total de espectadores semelhante nos lugares de Plateia e Geral, mas uma menor receita de Camarotes, consideramos de seguida o programa de Ano Novo, de 1 e 2 de Janeiro de 1927, com *Os Pescadores do Cabo Cod*. O filme foi divulgado nos programas como uma “emocionante e enternecedora tragédia marítima, baseada sobre a vida humilde dos pescadores da Nova Inglaterra”. Enfatiza-se, assim, para lá do conteúdo dramático, com algum sentido de aventura, um valor documental, permitindo o conhecimento da realidade natural e humana de paragens distantes.

Com um nível de sucesso semelhante, em termos do critério seguido, mas um perfil de afluência que reforçou os lugares das Cadeiras e dos Camarotes, ou seja, sectores de público potencialmente mais cultos ou informados, destacam-se também os espectáculos de 27 e 28 de Novembro de 1926, com a projecção de *Nossa Senhora de Paris*. Esta grande produção americana, adaptação do romance de Victor Hugo, contou com uma impressionante interpretação de Lon Chaney, doravante bem referenciado pelo público da Pampilhosa, tal como aconteceu com o público mais em geral, destacando-se nos programas “o homem das mil caras”. O filme foi divulgado com os maiores encómios, apelando efectivamente ao tipo de resposta que obteve:

“Colossal adaptação da obra-prima do genial Victor Hugo, posta com o maior esplendor [...] assombroso filme, que importou em muitos milhões de dólares e é considerado o primeiro entre os primeiros. A Empresa Cinematográfica Pampilhosense, exibindo nestas duas noites e em espectáculos completos esta famosa película faculta o ensejo de toda a gente poder admirar uma das mais formosas jóias da cinematografia mundial”.

Por ordem decrescente da afluência de público, no total dos lugares de Plateia e Geral, segue-se um filme bíblico, *O Rei Pastor*, exibido a 20 e 21 de Novembro de 1926. Analisada a receita verificamos que a quebra é aí um pouco mais significativa, mantendo-se a bom nível a venda dos lugares mais populares, de Geral, mas sendo bem menor o interesse revelado pelos frequentadores da Plateia e dos Camarotes. Nos programas, anunciou-se este “belíssimo filme bíblico versando a vida do rei David”, considerando-o uma “magistral obra de arte”.

Segue-se um conjunto de quatro filmes muito próximos num quadro de resultados bastante satisfatórios, tanto mais que apenas foram exibidos numa única sessão. De entre estes temos de salientar, contudo, a receita de bilheteira, claramente superior, obtida pelo programa de 23 de Janeiro de 1927. Foi então exibido como filme principal *Malacara*, um *western*, com Tom Mix, ou, seja, uma produção na linha, já referida, de um cinema de aventuras de crescente popularidade, que nos programas se associava a “beleza, emoção e pitoresco”. Mas para lá desse interesse, a afluência de público pode, na verdade, também ter sido influenciada pelos fins de beneficência que foram pontualmente associados a este espectáculo.

O dever de contribuir deverá explicar, em particular, a receita invulgar obtida nos lugares de Camarote, a mais elevada de toda a época. Na verdade, o espectáculo foi realizado em benefício da Associação dos Bombeiros Voluntários, fundada poucos meses antes, na sequência de factos que haviam impressionado a comunidade local, concretamente, um grande incêndio na estação do caminho-de-ferro. Houve mesmo, agora, o cuidado de seleccionar um documentário para a primeira parte do programa, precedendo o filme principal, com o título de *Exercício de Bombeiros*, onde se mostrava “a reconstituição dum pavoroso incêndio”. Nos programas, era significativo o apelo à comunidade local: “Pampilhosenses! Não falteis a este espectáculo e desta forma contribuireis sem sacrifício, antes com prazer para a defesa dos vossos haveres! Não deixeis, pois, de cumprir o vosso dever”.

Num quadro de grande proximidade seguem-se, portanto, a 10 de Outubro de 1926, *Uma Dama de Categoria*, a 17 de Outubro de 1926, *O Valor da Virtude* e a 19 de

Junho de 1927, *Jim, Rei dos Gatunos*, como dissemos, todos filmes principais em programas apresentados numa só sessão. Verificando-se nos três casos uma receita semelhante, quer no total apurado, quer na sua composição parcial.

Uma Dama de Categoria era um drama de fundo histórico que foi alvo de uma promoção empenhada nos programas localmente distribuídos. Segundo estes, o filme focava com um brilho deslumbrante os pitorescos faustos da vida senhorial da velha Escócia, do século XVII. A sua acção, intensamente dramática, empolgava e deslumbrava. A *mis-en-scène* era formidável e a interpretação sublime. Sobressaíam, ainda, a indumentária riquíssima e os cenários opulentos e grandiosos.

O Valor da Virtude constituía igualmente um filme de origem americana, mas julgamos tratar-se de uma produção mais corrente, orientada para um gosto popular e, possivelmente, menos recente. Na verdade, não conseguimos identificar com precisão este filme, aliás, menos extenso do que era então já habitual. O destaque no programa ia para Pearl White, a principal protagonista, explorando-se, assim, uma fama que, na realidade, então empalidecia. A sua carreira estava praticamente concluída, depois de se ter afirmado, mais de dez anos antes, como uma das primeiras estrelas populares de cinema. Julgamos que a afluência de público beneficiou da exibição deste programa numa fase de início de época quando se cimentava o hábito de ir ao cinema, o que também não deixaria de ser significativo.

Conclui-se este grupo, com o filme francês *Jim, Rei dos Gatunos*, uma comédia romântica, bem promovida nos programas e com um bom resultado se atendermos à exibição em final de época. O discurso de promoção lembrava o “extraordinário sucesso obtido por este soberbo filme” quando havia pouco, efectivamente, há menos de dois meses, fora exibido em estreia no Tivoli, em Lisboa. É interessante reconhecer, também, mais uma vez, uma imagem do cinema em construção, que invocava ainda com bastante proximidade o mundo do teatro: “A admirável obra de Jean Guitton, que no teatro obteve um êxito retumbante, foi transposta ao ecrã pela casa Albatros sob a direcção técnica do grande encenador Roger Lion, com uma *mise-en-scène* simplesmente grandiosa”. Acrescentava-se a estes atributos uma “originalidade do entrecho”, em que abundavam “os *trucs* cinematográficos”.

A 15 e 16 de Janeiro de 1927 foi exibido um filme francês com resultados semelhantes, mas que denunciam talvez um êxito menor, já que foram atingidos em duas sessões e numa época do ano mais favorável. Trata-se do drama, de Jean Epstein, *Duplo Amor*, publicitado como um “maravilhoso filme dramático da casa Albatros”.

Tentava-se explorar, em especial, o interesse que podiam suscitar mundos distantes, fosse essa distância uma realidade física ou social: “a acção empolgante do filme decorre em meios luxuosos tais como Monte Carlo, Nice, Paris, [...] music-halls, salões aristocráticos, etc.”

Com este filme encerramos a enumeração dos filmes mais bem sucedidos e passamos à consideração de alguns casos em que se registou uma menor afluência de público, sabendo que também estes podem ser particularmente dignos de atenção, pela leitura ilustrativa que possibilitam.

Não começamos por referir o filme que teve menor afluência de público, mas sim por assinalar o relativo fracasso do programa exibido na abertura da época, a 11 e 12 de Setembro. Seria normal um particular cuidado na escolha do filme e na sua promoção para se tentar captar desde o início a atenção do público. Neste caso, as explicações para o limitado número de espectadores devem relacionar-se com a própria receptividade do público à longa metragem proposta e com o facto de o efeito de abertura de época se apresentar diluído nesta circunstância, em virtude de a época inicial, de 1925/26, se ter arrastado por todo o Verão, sem que o público aqui pudesse sentir o apelo de um verdadeiro retomar da frequência do cinema.

A longa metragem exibida a 11 e 12 de Setembro tinha sido estreada, em Lisboa, em data relativamente recente, mas a escolha feita não se revelou suficientemente apelativa para o público local, o que terá sido especialmente verdade no que concerne ao sector popular, uma vez que, se atendermos aos lugares de Camarote, a receita foi significativa. Tratava-se de *O Encanto de Nova York*, uma comédia dramática que não prometia particular emoção, apesar da expectativa em torno do protagonismo de Baby Peggy, uma actriz de apenas “cinco anos”, explorando-se, portanto, aqui o conhecido interesse pelas crianças prodígio, na linha dos fenómenos capazes de espantar o público.

O pior resultado da época foi obtido a 29 e 30 de Janeiro, por um filme de aventuras, com uma componente romântica marcadamente melodramática. Referimo-nos a *Dama, Valete e Rei*, do famoso realizador John Ford que aqui iniciava uma nova fase da sua carreira⁹. Nos programas, destacava-se, neste “maravilhoso filme de aventuras românticas”, a “encenação ultra-artística” e a “sumptuosa grandiosidade”, o que, apesar dos habituais exageros descritivos, parece corresponder bem à natureza da

⁹ Cf. João Bénard da Costa e outros, *As Folhas da Cinemateca: John Ford*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 1997, p. 22.

obra. Não se faz, porém, referência ao nome do realizador, o que podemos compreender melhor se notarmos que, ele próprio, só a partir deste filme começou a assinar os seus trabalhos como John Ford.

Não é fácil explicar esta baixa afluência de público, tanto mais que os resultados se mostram especialmente fracos em virtude de terem sido obtidos em duas sessões. É bem possível que esta realidade tivesse sido condicionada por circunstâncias contextuais alheias à dinâmica do próprio espectáculo cinematográfico, uma vez que a quebra afecta todo o público em geral, sem se poder identificar qualquer diferença de resposta, como poderia acontecer, estando em causa a mera consideração do interesse de um filme.

Seguindo agora uma ordem de referência por resultados um pouco menos negativos, notamos a 7 de Novembro a limitada afluência à exibição da longa metragem *A Menina Meia-Noite*. Era um filme norte-americano de fundo histórico, situando-se a intriga no tempo de Napoleão III, estando o México em revolução. O protagonismo de Mae Murray, nesta comédia dramática, não é convenientemente destacado nos programas e a verdade é que a falta de interesse foi notória em todos os sectores do público. É possível que, especialmente na ocupação dos lugares da Geral, se fizesse sentir um efeito de quebra na sequência da invulgar afluência no fim-de-semana anterior.

Foram pouco melhores os resultados obtidos pelo primeiro filme de aventuras de Reed Howes aqui apresentado, *Reconciliação*, a 12 de Dezembro de 1926, e pelo drama francês *O Alvo*, a 24 de Julho de 1927. Este último caso compreende-se à luz da habitual quebra de público na data em que foi exibido, em final de época, mas o primeiro merece mais algumas reflexões que à frente explanaremos melhor. Como não foi possível identificar o filme, não sabemos se se tratava concretamente de um *western*, mas de qualquer forma podemos notar a forma como nos programas distribuídos se enalteciam as características próprias de um “empolgante filme de aventuras”, com “emoção, arrojo e vivacidade”.

Com resultados mais aceitáveis, em termos de afluência do público, apresentam-se, seguidamente, três programas exibidos também em sessões únicas. Destacamos, assim, a 5 de Dezembro de 1926, o drama francês de argumento criminal *Matei!*. O público, que, comparativamente, correspondeu melhor no sector dos Camarotes, deve ter sido sensível ao anúncio de um actor já antes conhecido, o “célebre trágico japonês” Sessue Hayakawa. Quanto ao filme, em si, é descrito nos programas como um “grande e violento drama moderno, realizado com intensa verdade e emoção”.

A afluência foi ligeiramente superior no espectáculo de 3 de Julho de 1927, com a projecção do drama *A Barraca do Sinalheiro*, uma realização de Clarence Brown em início de carreira, numa produção corrente da Universal. Os programas anunciavam um “emocionante filme”, só rompendo, porém, com um quadro de vulgaridade na referência ao facto de se tratar de uma “intensíssima tragédia ferroviária”, com o que isso poderia comportar de apelo específico ao público local. Na verdade, a receita da Geral parece mostrar uma resposta comparativamente mais positiva. De qualquer forma, a realização do espectáculo em Julho não favorecia um melhor resultado global, o qual esteve de acordo com o previsível nessas condições.

O programa de 26 de Setembro de 1926, com a longa metragem *O Hóspede da Meia Noite*, um drama de argumento criminal, obteve um nível de sucesso semelhante quanto à afluência de espectadores, embora a receita global tivesse sido ligeiramente inferior, em virtude, principalmente, de um menor resultado nos lugares de Camarote. Era uma obra típica de um realizador que trabalhava em série, satisfazendo o ritmo de produção de Hollywood, aqui ao serviço também da Universal. A projecção perante o público local foi prejudicada por uma troca tardia de filmes que comprometeu a sua divulgação.

Os filmes que ficam por considerar obtiveram resultados de bilheteira medianos e apenas se justifica uma chamada de atenção tendo em conta o respectivo género. Para lá de um drama de algum fundo histórico, *A Princesa Olga*, exibido a 19 de Dezembro de 1926, notamos aqui três filmes com forte componente de acção e aventura a marcarem uma maior presença desse tipo de produções no cinema da Pampilhosa, numa evolução que, de algum modo, alimentava o interesse do público local. Foram eles: *O Corsário*, um filme italiano exibido a 14 de Novembro de 1926, *O Último Obstáculo*, mais um filme com Reed Howes, a 10 de Julho de 1927, e *O Ilhéu das Pérolas*, a 24 de Outubro de 1926.

Apresentando estes filmes uma receita global muito semelhante, vale a pena notar, contudo, algumas variações coerentes na sua composição. Assim, registou-se, por exemplo, um maior destaque, em termos comparativos, da receita da Plateia em *A Princesa Olga*, uma “super-produção de luxo”, adaptando ao ecrã uma “novela célebre”, enquanto em *O Último Obstáculo* esse destaque incidiu antes na Geral, tratando-se de uma “película de aventuras desportivas”, com uma “assombrosa interpretação do popular atleta Reed Howes”.

Num rápido balanço desta época de 1926/27, destacamos em primeiro lugar, a forma como pela primeira vez se manifestou aqui uma afluência verdadeiramente invulgar de espectadores por ocasião da exibição de filmes portugueses de longa metragem, que, reflectindo o património cultural do nosso país, beneficiavam de uma real expectativa do público relativamente a um cinema “nosso”. Confirma-se, assim, aliás, como os filmes da Invicta continuaram a circular com sucesso numa fase em que a produção portuguesa de longas metragens de ficção tinha já declinado inexoravelmente, incapaz de preencher um espaço que, existindo, não se mostrara suficientemente rentável.

Pode tratar-se de uma situação aparentemente paradoxal, mas tinha o seu sentido, distante do que poderão levar a crer opiniões menos fundamentadas. Pelo que já começámos a verificar na Pampilhosa, o público recebia com especial interesse os filmes portugueses de longa metragem, o que era ainda reforçado pelo carácter excepcional dessa presença. Esta realidade, reconhecida pelos agentes do sector, podia justificar, mesmo, como vemos, a sua selecção para apresentação em data especial. Tanto quanto também nos apercebemos, o sector da distribuição estava, pela sua parte, a cumprir coerentemente o seu papel, procedendo à divulgação dos filmes nacionais e disponibilizando cópias para exibição.

No caso presente, os filmes eram então fornecidos pela empresa Castello Lopes que no seu catálogo, em meados da década, destacava bem a produção nacional disponível. Neste campo, para lá dos diversos documentários e das revistas de actualidades, anunciava-se a distribuição de novas películas – *A Morgadinha de Val Flor*, *Claudia*, *Lucros Ilícitos*, *Tragédias de Amor* e *Tinoco em Bolandas* – pelo que esta firma convidava os clientes a fazerem a marcação desses “êxitos nacionais”. Segundo se registava no mesmo catálogo, esta actividade dava continuidade a uma orientação já anterior, de acordo com a qual a empresa procurara incluir nos seus *stocks* “filmes de mérito da indústria portuguesa”, tendo explorado “sempre cópias novas dos grandes êxitos”: *Amor de Perdição*, *Fidalgos da Casa Mourisca*, *Primo Basílio*, *Comissário de Polícia*, *Tempestades da Vida*, *A Tormenta* e *Faroleiro da Torre do Bugio*.

Não se desenha, pois, um quadro de profunda desarticulação entre produção, distribuição e exibição, parecendo antes sobressair o problema da dimensão de um mercado, em que, como se sabe, era limitado o número de salas. Mas, na verdade, muitas explorações eram modestas e mesmo precárias, pelo que este indicador pode até levar a conclusões erróneas, empolando um significado real. Este facto será em especial

grave no caso de por esta forma se fundamentarem leituras apressadas quanto à futura realidade do número de salas de cinema em Portugal, o qual, nessa mera perspectiva quantitativa, aparentemente, pouco evoluiu.

Mais decisivo era, pois, o perfil de muitas das salas de cinema existentes e o seu reduzido rendimento, tendo em conta o número de espectáculos e o volume total de espectadores. Nestas condições, os filmes estavam habitualmente pouco tempo em cartaz e eram modestas as receitas por programa. Para a produção nacional, não havendo uma séria possibilidade de exportação, restava, portanto, a aposta num mercado interno que afinal não se mostrava suficientemente compensador, tendo em mente o montante do investimento envolvido na produção de longas metragens e a realidade de um retorno limitado e excessivamente diferido no tempo.

Sem uma especial protecção, por parte das autoridades públicas, dificilmente se podia, assim, suportar uma verdadeira organização industrial, com um bom ritmo regular de produção cinematográfica, pelo que perduraram os meros investimentos pontuais. Mas, essa dificuldade em termos de negócio era, portanto, compatível, do ponto de vista cultural com uma dinâmica particularmente significativa quanto ao interesse do público pelas produções portuguesas e quanto à gama dos atributos que eram valorizados, no âmbito de um cinema nacional.

Na época de 1926/27, merece também realce a consolidação da popularidade local do filme de aventuras, em especial, no que concerne a películas sem mais pretensões do que proporcionar um espectáculo de façanhas e emoções, explorando o carisma de uma figura principal. Reed Howes foi em 1926/27 o protagonista que mais se impôs dentro do género. Os seus três filmes, aqui projectados, obtiveram um bom resultado a 9 de Janeiro de 1927, um resultado razoável, ou bom, se atendermos à época, a 10 de Julho e um resultado medíocre, com todo o público a reagir de forma pouco satisfatória, precisamente, no caso do primeiro filme exibido, a 12 de Dezembro de 1926, o que se poderá relacionar com o desconhecimento ainda existente.

Os programas distribuídos por ocasião destes espectáculos reflectem claramente uma imagem que então se difundia e procurava implantar junto do público local, de acordo com o que acontecia mais em geral. O discurso confunde de algum modo a pessoa, o artista e o papel representado no filme, num fenómeno de identificação já habitual na época. Aqui, propunha-se “à consideração do público” um “cativante” artista cujas “primeiras produções, *Reconciliação* e *O Ouro Oculto*”, eram “duas autênticas fitas de aventuras, cheias de emoção, arrojo e vivacidade”.

Apresentava-se, assim, um “conhecido atleta, glória do cinema desportivo americano, digno discípulo do grande Douglas Fairbanks”, que havia passado a figurar entre o “brilhante elenco de celebridades” que, “para as películas deste género”, eram “disputadas a peso de ouro”. Transparecia, portanto, a divulgação por diversas vias de um imaginário mais vasto, associado às principais estrelas, pagas “a peso de ouro” pelos estúdios de Hollywood. Neste caso, a fama precedia, por exemplo, a própria oportunidade de o público local assistir a um filme de Douglas Fairbanks, o que, efectivamente, só aconteceria no final de 1928.

Há, na verdade, um conjunto já constituído de atributos e mesmo de referências prévias, em certos casos notoriamente ainda desconhecidas da maior parte do público da Pampilhosa, que se passam a impor, especialmente a partir do momento em que ficaram localmente associadas a uma experiência concreta dos espectadores. No programa do último destes espectáculos, a 10 de Julho, podia, assim, invocar-se o sucesso já anteriormente obtido na própria sala da Pampilhosa. No filme em causa, este “dilecto artista” teria tido “a mais excelente oportunidade para exhibir os seus inigualáveis méritos de *sportsman*”. Tratava-se, pois, de um “prodigioso actor que o público já conhecia de *A Reconciliação*”, como sabemos, o filme que, a 12 de Dezembro, lançara localmente a sua fama.

A propósito desta relação entre o texto dos programas e a experiência de ir ao cinema, pode levantar-se a interessante questão de saber quem efectivamente lia esses folhetos impressos, discernindo que sectores da sociedade local poderiam ser mais influenciados pelo discurso de promoção veiculado por essa via. Para outras épocas, poderá não haver uma resposta possível, mas nesta fase há alguns factos dignos de particular consideração. Na verdade, a elevada taxa de analfabetismo condicionava ainda largamente a população e os hábitos de leitura só estariam seriamente divulgados em certos sectores. Para muitos, o que realmente iria contar, mais directamente, seria a experiência concreta obtida na ida ao cinema e a transmissão oral amplificando as opiniões que se iam formando. A importância dos programas impressos, devendo ser, assim, relativizada, não pode, também, ser demasiado reduzida, uma vez que difundindo a informação, mesmo que só em certos sectores do meio local, haveria sempre algum efeito indirecto, a partir de quem lia, pela passagem pessoal de impressões e expectativas, no quadro de uma convivência social.

Este caso dos filmes de Reed Howes, ligado a uma afirmação moderna do herói popular, pode ser, assim, paradigmático. Não tendo sido aqui anteriormente conhecido

qualquer filme deste protagonista, não terá porventura bastado o folheto de promoção, para provocar um imediato entusiasmo, decorrendo este mais do mecanismo descrito, com uma experiência de assistência concreta, seguida de um veicular de impressões num contexto social de comunicação directa. Ganhando fama uma imagem, quanto ao herói e ao género de filme, criavam-se expectativas positivas relativamente a futuros espectáculos e também os próprios programas ganhavam eficácia, funcionando mais decisivamente a referida forma indirecta de ampliação de mensagem.

Num cinema em que era limitado o número de sessões por época, é, assim, significativo o facto de a empresa ter marcado, em 1926/27, três filmes de Reed Howes. Apelava-se, sem dúvida, a uma larga adesão popular, compreendendo que o espectáculo cinematográfico e o seu respectivo negócio precisavam do estímulo de uma programação diversificada. Neste caso, impunha-se a perspectiva de sucesso de um cinema menos ambicioso, mas de fácil aceitação, explorando, designadamente, a imagem singular de heróis em filmes de acção, numa prática com particular expressão no *western* de produção norte-americana. Neste campo, podemos reconhecer ainda a interessante descrição do perfil de personagens interpretadas por actores como Tom Mix e Hoot Gibson que passaram, também na mesma época, pelo ecrã da Pampilhosa.

O mítico Tom Mix foi apresentado, naturalmente, como “genial cowboy”, difundindo-se, portanto, um imaginário do *Far-West* que vinha sendo cultivado pelas produções de Hollywood desde o desenvolvimento inicial dos seus estúdios, como vimos, na segunda década do século. Curiosamente, nos programas explorava-se ainda um sentido tradicional de interesse pelo prodigioso, neste caso, a propósito da montada do protagonista, “o célebre cavalo Malacara”. Na linha de uma visão ingénua do cinema, afirmava-se, concretamente: “tem um trabalho verdadeiramente inigualável, trabalhando em completa liberdade e revelando-se um autêntico actor de prodigiosa inteligência”.

Quanto a Hoot Gibson, foi anunciado a 15 de Agosto de 1926 como “apreciado cowboy” e já anteriormente, a 25 de Julho do mesmo ano, como “o rei dos cowboys”. Os programas salientavam-no, então, como “intrépido artista”, cujos filmes seriam “sempre maravilhas de emoção, de arrojo e de graciosidade”. Cultivando-se um quadro de expectativas, era descrito como: “O actor querido de todos os amadores de desportos e das arriscadas cenas que mantêm o espectador em permanente ansiedade e de que este extraordinário artista se desempenha com inegável perícia”.

A referência à destreza física e ao desporto é, na verdade, frequente, por este tempo, na caracterização de vários artistas¹⁰, reflectindo-se um contexto em que a actividade desportiva fazia parte da imagem do homem moderno e do imaginário, mais geral, de um mundo activo e dinâmico, desejoso de suplantar marcas e de afirmar uma vivência com mais alegria e bem-estar. As raízes do desenvolvimento do desporto, em geral, eram na verdade, anteriores, mas verificava-se agora um decisivo quadro de divulgação, apontando para uma participação de massas. Na Pampilhosa, foi, como vimos, na década de vinte que se constituiu o primeiro clube de futebol, numa realidade que ilustra bem o papel de alguns sectores mais informados da sociedade local, numa acção dinamizadora. Lembramos, em especial, quanto a esta matéria, o contributo de Germano Godinho, filho de um dos sócios da Fábrica de Cerâmica Excelsior, da firma Lacerda, Figueiredo C^a Lda.

O cinema participava, pois, na dinâmica social e cultural da época, ajudando a difundir e consolidar um conjunto de novas realidades. Mas, para lá desta atenção que nos mereceu a afirmação do filme de acção e aventura, interessa realçar como este facto se relacionou no cinema da Pampilhosa, com a expressão de uma diversidade de géneros no conjunto da sua programação. Numa leitura geral, notamos que se mantém o interesse pelo filme bíblico e, principalmente, o predomínio do drama, envolvendo este um conjunto de variantes ou subgéneros, como no caso do drama romântico, do filme histórico ou do drama de temática criminal.

Na verdade, a distinção clara de géneros nem sempre é fácil, perante a multiplicidade de realizações, combinando diferentes vertentes, podendo considerar-se, por exemplo, a comédia dramática ou o filme romântico de aventuras. De qualquer forma, como é hoje bem sabido, a par da diversidade possível, evoluiu-se no sentido de uma certa padronização básica de modelos o que, efectivamente, serviu os objectivos comerciais do sector da produção cinematográfica e, em particular, dos grandes estúdios de Hollywood, tendo em mente uma maior fidelização do público e uma maior previsibilidade da sua resposta.

Considerando a exibição de comédias de longa metragem, na época de 1926/27, é preciso notar que os filmes deste género estão presentes em reduzido número e que

¹⁰ Nestas duas primeiras épocas, e tendo em conta os diferentes filmes exibidos, lembramos, além dos casos já citados de Reed Howes e de Hoot Gibson, os exemplos de Reginald Denny, apresentado como “protagonista inolvidável dos melhores filmes de atletismo”, e de Douglas MacLean, referido como “notável actor sportsman”.

obtiveram resultados sofríveis em termos de recepção. Exceptua-se, neste último aspecto, o caso do filme de Pearl White, de 17 de Outubro de 1926, que não pudemos identificar com precisão. Segundo julgamos, não deverá ser entendido tanto como uma comédia e o resultado de bilheteira poderá ter sido favorecido pelos ecos da anterior fama desta actriz que aqui se apresentava como “formosa e esplêndida”. Pearl White estava associada a uma imagem de acção, salientando o programa daquele espectáculo a “graça e desenvoltura que a torna[va] ídolo das plateias”.

A comédia é penalizada, assim, num contexto em que, na longa metragem, o público valorizava mais o enredo dramático e o envolvimento emotivo. Afinal, os espectadores desfrutavam com a maior regularidade dos filmes cómicos de curta metragem que, enquanto filmes de complemento, se consideravam verdadeiramente indispensáveis na composição dos programas. Eram parte de um equilíbrio já estabelecido, quanto à composição dos espectáculos, tendo uma função recreativa e “desopilante” que ajudava a manter o interesse de uma vasta gama de espectadores pelo espectáculo cinematográfico. Era esse o lugar fundamental das produções cómicas e era nesse espaço que se afirmavam os grandes nomes de cómicos populares a que já nos referimos. É, na verdade, significativa a referência nos programas a estes filmes curtos e aos seus protagonistas.

Independentemente das suas criações geniais, a comédia no tempo do cinema mudo estava obviamente condicionada nos seus argumentos de expressão, parecendo as suas soluções particularmente ajustadas ao formato dos filmes curtos, na maioria dos casos de duas bobinas. Era pelo menos essa a realidade a que o público se habituara, mediante determinadas expectativas quanto ao que esperava ver e entender. Estava, naturalmente, aberta a possibilidade de sucesso de fórmulas como a comédia romântica, com um argumento propício a um envolvimento mais consistente do espectador e, portanto, um investimento na narrativa adequado à longa metragem, como mostra o bom resultado de *Jim, Rei dos Gatunos*, a 19 de Junho de 1927.

No que concerne à origem dos filmes, esta época evidencia um claro domínio do cinema norte-americano no panorama local da exibição, definindo-se uma realidade que se aprofundaria ainda nas épocas seguintes. Este facto, bem expresso nos gráficos que apresentamos em anexo, reflecte, naturalmente, uma realidade mais geral. No caso do nosso país, os gráficos que também elaborámos relativamente ao panorama nacional, baseados na informação até hoje publicada sobre a estreia de filmes de longa metragem, mostram claramente um reforço da presença americana na segunda metade da década,

atingindo essa presença o seu maior volume no ano de 1928, com uma percentagem, no conjunto das estreias, da ordem dos 74%.

No panorama nacional das estreias, a produção europeia não só reduz a sua presença, mas principalmente reflecte uma evolução diferenciada. Assim, tendo em conta os principais países de origem, sobressai uma decisiva quebra do cinema italiano, depois de 1924, um declínio da presença do cinema francês, a partir de 1926, e uma significativa presença do cinema alemão, já em 1924 e 1925 que se reforçou em 1927 e 1928 e atinge particular relevo nos anos seguintes, correspondentes ao período final do cinema mudo¹¹. Os gráficos da Pampilhosa permitem reconhecer o acompanhar local dessa realidade, embora frequentemente com sinais que indiciam, compreensivelmente, um reflexo um pouco mais tardio.

Na época de 1926/27, agora considerada, os filmes italianos são poucos e protagonizam uma quebra que seria, também aqui, decisivamente confirmada nas épocas seguintes. O cinema francês, beneficiando de um particular prestígio, mantém ainda uma presença significativa, só declinando, quanto ao número de filmes, nesta sala de espectáculos, a partir da época seguinte. Mas para lá de uma perspectiva quantitativa, interessa notar na presente época o facto de os filmes franceses não terem figurado entre os casos de maior sucesso, se exceptuarmos dois programas, concretamente, o de 15 e 16 de Janeiro e o de 19 de Junho, que, como vimos, alcançaram receitas razoavelmente satisfatórias, principalmente no último destes casos.

Os filmes alemães não estão representados nesta época e terão ainda nas seguintes uma presença pouco relevante, em termos quantitativos, só alcançando um maior espaço na programação local na última época do cinema mudo. Esta evolução seria, no entanto, condicionada por circunstâncias relacionadas com a distribuição de filmes, como à frente melhor compreenderemos.

A presença de filmes americanos nesta época de exibição, no cinema da Pampilhosa, não deve, portanto, ser destacada apenas em função de um quadro numérico, mas de um sucesso junto do público local e de uma efectiva implantação de modelos, reflectindo realidades mais amplas. Recorde-se que no conjunto dos principais programas de sucesso da época anterior apenas dois tinham como filmes principais produções norte-americanas, concretamente, da Metro e da Universal, ombreando com

¹¹ “O cinema alemão, com uma nova estética e com outra densidade de temas, tornara-se moda”. Cf. Roberto Nobre, *Singularidades do Cinema Português*. Lisboa, Portugal, 1964, p. 74.

cinco programas com filmes franceses e um com um filme italiano. Uma análise semelhante quanto à época de 1926/27, mostra-nos, para lá dos dois casos de relativo sucesso que referimos quanto aos filmes de origem francesa, a existência de um conjunto de nove programas com filmes americanos, resumindo-se a estes filmes os casos de maior afluência de público. A respectiva produção, salvo dois filmes não identificados, deve-se, concretamente, a D. W. Griffith Prod., Louis B. Mayer Prod. (dois filmes), Universal (dois filmes) e Fox (dois filmes).

Há, desta forma, razões para ver aqui expressa a evolução quantitativa e qualitativa da produção cinematográfica norte-americana, entretanto verificada. A concentração em grandes empresas estava em curso, organizando-se a indústria em conglomerados que marcaram, como se sabe, a história de Hollywood. Os principais estúdios, dispendo de importantes infra-estruturas de produção, souberam também aprofundar uma estreita relação com o mercado, articulando produção, distribuição e exibição. Num plano de exigente concorrência, imprimiram à sua actividade um sentido de coerente integração, procurando controlar redes de distribuição e dominar o abastecimento de cadeias de salas de cinema. A conquista de mercado e a satisfação dos interesses de um vasto público eram factores de uma política comercial particularmente dinâmica, condicionando um sentido de oferta no âmbito desta enorme expansão do sector. Foi nesse contexto de interesses que se desenvolveu o chamado *studio system*, um vasto sistema organizado de produção com uma eficaz gestão global de recursos, envolvendo, designadamente, na componente humana, os diversos técnicos, actores, realizadores e responsáveis pela produção.

Compreende-se, assim, a evolução verificada, em particular, no que concerne ao papel do produtor, o qual, como sublinhou João Mário Grilo, passou a ser “responsável, não só pela gestão global do estúdio, mas, sobretudo, pelas características cada vez mais particulares e individualizadas dos seus ‘produtos’ e a sua expressão comercial”¹². Pretendemos, na verdade, frisar a importância desta orientação comercial coerente que, para lá de apostar no incremento de um volume de produção, capaz de satisfazer a crescente procura, se empenhou na definição de produtos e na garantia da diversidade de uma oferta, tendo em conta os vários géneros cinematográficos e produções de desigual ambição, com diferentes níveis de orçamento. Desenvolveu-se, deste modo, a

¹² Cf. João Mário Grilo, *A Ordem no Cinema: vozes e palavras de ordem no estabelecimento do cinema em Hollywood*. Lisboa, Grande Plano, 1997, p. 81.

realidade de uma produção, não apenas comprometida com filmes de baixo orçamento, mas consciente da importância, de que se revestiam, no actual mercado, os filmes mais longos e as super-produções de maior efeito público. Paralelamente, investia-se, como sabemos, na contratação e promoção de estrelas, elementos fundamentais de uma estratégia que se alimentava de um amplo poder de fascínio.

O exemplo da Universal é ilustrativo, uma vez que sob a direcção de Irving Thalberg rompeu com uma tradição dominada pela oferta de filmes de série B, para apostar também em filmes de elevado orçamento e vedetas de primeira linha, capazes de rivalizar com as grandes produções de prestígio, com que cada vez mais se procuravam impor os grandes estúdios em ascensão. É essa realidade que vemos reflectida nos referidos casos de maior sucesso na Pampilhosa, na sua maior parte, ligados a produções cuidadas de dois dos estúdios que então mais se destacavam nessa perspectiva de investimento, a Metro e a Fox.

Quanto à Universal, são curiosamente bem sensíveis duas vertentes distintas: a evolução de uma aposta em produções correntes, de baixo orçamento e forte apelo popular, neste caso, centradas no filme de aventuras e na imagem dos respectivos heróis, e o esforço de afirmação mediante filmes com outro nível de investimento e perfil de qualidade, consubstanciado no importante caso concreto da longa metragem com que aqui vimos projectada a fama de Lon Chaney, *Nossa Senhora de Paris*, no seu título original *The Hunchback of Notre Dame*¹³. É, aliás, significativo o facto de o perfil desta produção, de 1923, e, naturalmente, a natureza do seu sucesso se terem ficado a dever mais à orientação de Thalberg, enquanto produtor, do que ao papel do seu discreto realizador, com tudo o que isso reflecte quanto a uma lógica de organização, com uma supervisão que tendia a assegurar “o controlo efectivo de cada produção, acomodando os filmes à imagem e aos interesses do estúdio”¹⁴. Coerentemente, *The Hunchback of Notre Dame* constituiu um grande sucesso comercial para a Universal e Thalberg foi contratado, logo em Fevereiro de 1923, por Louis B. Mayer, instituindo-se com esta

¹³ João Mário Grilo resume assim as características que se afirmavam com esta super-produção: “uma forte base de produção, suportada por um avultado investimento; uma presença forte dos actores [...]; uma história prestigiante e reconhecida (clássica) na base do argumento; um polimento de produção que distinguia claramente o filme dos típicos produtos da Universal e o projectava para uma saída comercial obrigatoriamente pensada na zona dos filmes-A”. *Idem*, p. 77.

¹⁴ Cf. João Mário Grilo, *A Ordem no Cinema: vozes e palavras de ordem no estabelecimento do cinema em Hollywood*, p. 81.

parceria uma divisão de poderes que, no âmbito do referido *studio system*, marcou a actividade da futura MGM, o principal estúdio de Hollywood.

Mas o que o nosso estudo na Pampilhosa essencialmente confirma é o sentido coerente de uma aposta no campo da produção perante um mercado que efectivamente adquiria outras características¹⁵. O espectáculo cinematográfico, na sua expansão durante a década de vinte, afirmava-se na sua grandeza em função de uma capacidade de levar o cinema, com todo o seu vigor e actualidade, aos mais variados lugares. Essa real implantação, associada a uma relativa facilidade de acesso, em termos de custo, impôs verdadeiramente o cinema como fenómeno cultural, capaz de esbater fronteiras e aproximar universos, mediante vivências de larga participação social.

Nesse contexto evolutivo, parece-nos, pois, contestável uma visão da programação das salas de cinema, ainda agarrada à perspectiva de uma excessiva segmentação do mercado, tendo em conta as salas de maior prestígio dos grandes centros e o universo das pequenas salas populares, podendo levar, em última análise, a uma leitura simplista da produção de filmes A e filmes B, como sendo rigidamente destinada a diferentes circuitos de distribuição e espaços de projecção. A nível nacional, e, sem dúvida, na linha do que mais em geral acontecia, existiam salas de estreia, passando depois os filmes a ser exibidos em salas de reposição, no caso dos grandes centros, e em múltiplas salas de província, definindo-se aqui, de algum modo, uma hierarquização quanto às possibilidades práticas de exibição e quanto à ordem por que a mesma se podia processar, num circuito que tinha em conta o diferente interesse comercial das salas no âmbito da contratação de filmes.

Essa oportunidade de exibição, designadamente, em segunda ou terceira linha, estava certamente condicionada, em termos mais precisos, pela diferente categoria dos filmes e pelos sinais de sucesso já verificados num contexto de recepção, justificando alguns uma maior procura por parte dos exibidores e um particular jogo comercial por parte das distribuidoras. Os responsáveis pelas salas de cinema não lidavam, aliás, apenas com um custo único de aluguer. Algumas produções consideradas de categoria à parte apresentavam um preço mais elevado, pelo que este facto não era irrelevante para as empresas de menores recursos, na programação de pequenas salas, com um público

¹⁵ Basicamente, esta estratégia, ilustrada pelo exemplo de Irving Thalberg na Universal, consistia em “produzir mais longas-metragens prestigiantes recheadas de estrelas e menos produtos de segunda linha, de atracção duvidosa, num mercado que ia adquirindo outras características, e onde a fasquia de nivelamento do público assentava em alturas cada vez maiores”. Cf. João Mário Grilo, *A Ordem no Cinema: vozes e palavras de ordem no estabelecimento do cinema em Hollywood*, p. 76.

que não podia suportar um agravamento excessivo dos preços. O esforço de programação obrigava, pois, a um estreito diálogo com as empresas distribuidoras e a uma procura de equilíbrio quanto ao diferente perfil dos filmes exibidos o que, na fase em estudo, se traduziu num resultado concreto muito significativo, combinando a manutenção de condições de viabilidade e a efectiva divulgação do cinema, enquanto grande fenómeno universal.

Só com estudos mais completos, contemplando outra informação, susceptível de comparação, se poderá situar melhor o caso da Pampilhosa, neste contexto ainda mal conhecido, no nosso país. Mas não podemos, nomeadamente, deixar de notar que todas as salas de estreia que identificámos, relativamente aos filmes exibidos nestas duas primeiras épocas de exibição, são salas de primeira importância da capital e que esta realidade se manteria coerente até ao contexto peculiar da transição para o sonoro, no início da década seguinte¹⁶. Mais concretamente, lembramos que, das 45 longas metragens exibidas na época de 1925/26, 25 estrearam, em Lisboa, no Condes, 12 no Tivoli e quanto às 8 restantes não pudemos apurar a sala de estreia. Passando à época de 1926/27, de um total de 24 longas metragens, verificamos que, à parte dois casos não identificados, 14 filmes estrearam no Condes, 7 no Tivoli e 1 no Coliseu.

Por este tempo, a condição secundária deste cinema não residia, pois, numa programação centrada em filmes de perfil distinto, relativamente ao que se projectava nas principais salas, mas numa determinada composição da programação, com um

¹⁶ Não se tendo obviamente procedido a um estudo directo nesta matéria, explorámos como fonte secundária a obra de Luís de Pina, *Estreias em Portugal: 1918-1957. Filmes de Longa Metragem*, publicada pela Cinemateca Portuguesa, em 1993. Proporciona uma informação da maior importância que procurámos explorar atentamente, o que permitiu também confirmar, para lá das reconhecidas falhas, a existência ainda de referências a esclarecer melhor ou mesmo a corrigir, naturais num trabalho de tal envergadura. Embora as dificuldades sejam mais notórias no que concerne aos anos mais recuados, a verdade é que o cuidado de aperfeiçoamento também deve incidir no período restante. O próprio critério seguido, centrado, prioritariamente, nas salas de Lisboa pode gerar imprecisões numa obra com o título de *Estreias em Portugal*. Um exemplo claro disso será, designadamente, mais tarde, a exibição de filmes na Pampilhosa, em data anterior à referida naquela obra! Mas, já na década de vinte, relativamente a Coimbra, podia ler-se no número 25 da revista *Cinéfilo* que por “várias vezes” acontecera projectarem-se aqui filmes “antes dos mesmos serem exibidos em Lisboa e Porto”. Na verdade, embora as empresas distribuidoras o evitassem, houve épocas em que aconteceu a divulgação de filmes, certamente de menor categoria, por cinemas de província, antes de ser possível a sua estreia em Lisboa ou no Porto. Aliás, na obra publicada pela Cinemateca, em vários casos a estreia anterior do filme no Porto é preterida em favor da data de estreia em Lisboa. Há ainda filmes de longa metragem que, tendo sido projectados na Pampilhosa, não constam da mesma publicação. No período em estudo, lembramos o caso do filme de Fred Niblo, com Douglas Fairbanks, *Os Três Mosqueteiros*, aqui exibido, em duas jornadas, a 30 de Dezembro de 1928 e a 1 de Janeiro de 1929. As correcções prometidas tardam, pois, a aparecer, mas são evidentemente necessárias, devendo, na verdade, esse aperfeiçoamento corresponder à proposta original de Luís de Pina que nos fala, na sua introdução, de um trabalho “aberto”, que não deve ser entendido como “definitivo”.

diferente nível de actualidade, tendo por referência a data de estreia no nosso país e a concreta oportunidade de projecção na sala local. O escasso número de espectáculos por época, num contexto em que, no nosso país, era ainda reduzido o leque das principais empresas distribuidoras, levava então, como sabemos, a uma contratação praticamente em exclusivo com a casa Castello Lopes. Este tipo de relação, tendo óbvias vantagens, não deixava também de constituir uma limitação que condicionava a programação de um pequeno cinema de província como este, apesar da abrangência das representações das empresas distribuidoras desse tempo.

Essa realidade está bem patente na própria referência que fizemos às salas de estreia, com evidente destaque para o Condes e o Tivoli, salas particularmente ligadas à actividade da citada empresa distribuidora. Não registamos, assim, por enquanto, na Pampilhosa a projecção de filmes estreados em salas então também importantes, como os cinemas Central, em Lisboa, e Olímpia, no Porto, da distribuidora Raul Lopes Freire, ou o Olímpia e o Odeon, ambos em Lisboa, mais ligados à Companhia Cinematográfica de Portugal. Mantendo, pois, igualmente, uma consciência do que efectivamente não passou pelo ecrã da Pampilhosa, não fica comprometida uma leitura positiva quanto à representatividade do cinema aqui exibido, no período considerado, reforçada, aliás, não só pelo significado das salas de estreia, mas pela razoável actualidade da projecção local dos filmes, tendo por referência a data dessa primeira apresentação.

O estudo da programação concreta e da afluência por parte do público local reafirma a conhecida aspiração qualitativa manifestada no discurso da empresa exibidora, empenhada em trazer o melhor cinema disponível e em estreitar os laços relativamente a uma realidade de sucesso nos grandes centros. Era por aí que passava uma ideia de progresso, própria de um mundo com novas e importantes possibilidades de acesso à arte e à cultura, à informação e ao divertimento.

Sendo natural uma certa heterogeneidade de programação, é também sensível uma evolução geral, no sentido da elevação do nível qualitativo dos filmes exibidos, de certa forma desde logo expressa numa maior extensão média, como os nossos quadros comprovam. É ainda evidente o efectivo interesse que, em particular, podiam despertar as grandes produções que, na verdade, aqui chegavam com razoável actualidade, mediante um amplo poder de circulação no contexto da época. As expectativas criadas em torno do cinema, que largamente se tinham divulgado, levavam os vários agentes locais e o público mais esclarecido a valorizar a vinda das principais produções, entendidas é certo, desde a sua origem, não tanto como afirmações criativas de interesse

restrito, em termos de recepção, mas como manifestações culturais merecedoras da mais ampla divulgação.

O público de província aderiu na verdade, neste contexto, o que podia tornar os espectáculos, em que se exibiam filmes mais notáveis, em importantes momentos que reforçavam uma imagem de fascínio, relativamente ao espectáculo cinematográfico. Parece-nos, pois, confirmada a adequada correspondência entre uma orientação da produção e uma efectiva recepção, no quadro de uma evolução concreta do mercado, potenciando a implantação global do cinema e, naturalmente, o sucesso de Hollywood. Em suma, as produções que se podem considerar de série A chegavam também aos cinemas de província e esse facto era relevante, no contexto dos anos vinte, para uma presença do espectáculo cinematográfico, com particular significado social e cultural.

A leitura atenta de publicações periódicas especializadas, que ganham larga difusão, como a revista *Cinéfilo*, publicada desde 1928, confirma este quadro de recepção, mediante a troca de informações sobre a efectiva exibição local de grandes produções e a manifestação de reais expectativas a este propósito. Esclarece, também, a divulgação, mais em geral, de uma cultura cinematográfica¹⁷, onde se inseria, como componente de especial popularidade, o culto das estrelas de cinema. Neste campo, os programas dos espectáculos da época de 1926/27, na Pampilhosa, revelam, concretamente, um maior cuidado na divulgação dos actores dos vários filmes, enaltecendo os seus atributos, a qualidade da sua interpretação e a fama de que já gozariam no mundo em geral. Nota-se, aliás, curiosamente, o recurso a um imaginário mais específico do cinema, com a apropriação de uma nomenclatura de referência, compreendendo “vedetas”, “ases” e “estrelas”, sem se esconder a influência de Hollywood, no uso da própria palavra inglesa: “stars”.

A criação de um público de cinema passou, sem dúvida, pelo fomento de um hábito regular de frequência que constituía, em si, uma realidade social e cultural nova, não correspondendo, em especial, no caso de um pequeno meio como este, a uma mera transposição da frequência que anteriormente já se verificava relativamente aos

¹⁷ Kathryn Fuller destacou bem a importância das publicações periódicas especializadas para o estudo do espectáculo cinematográfico em salas de província. Testemunham, na verdade, a expansão de uma cultura cinematográfica à escala nacional e, através de uma realidade multifacetada, de editoriais, artigos e cartas de leitores, reflectem um conjunto significativo de realidades sociais e culturais ligadas à recepção, no contexto de uma época. Permitem, assim, designadamente, reconhecer uma evolução quanto aos interesses e às preocupações dos espectadores entusiastas de cinema. Cf. Kathryn H. Fuller, *At the Picture Show: small-town audiences and the creation of movie fan culture*. Washington, Smithsonian Institution Press, 1996, pp. xiii e xv.

espectáculos de palco. Estes assumiam, como sabemos, uma oferta pontual e, por isso, revestiam-se, à partida, de um carácter particularmente excepcional em termos de vivência social. Cada espectáculo exigia, por isso, uma publicitação específica da qual podia depender um efectivo reconhecimento de interesse, por parte do público local, e, naturalmente, uma adequada afluência de espectadores.

A frequência do cinema decorria, evidentemente, de um outro conjunto de condições específicas. Com uma presença regular, o espectáculo cinematográfico procurava atrair e fidelizar um vasto público, nomeadamente, mediante a garantia de preços de entrada acessíveis e de motivos de interesse sempre renovados, com a oferta de uma programação suficientemente diversificada e apelativa. Com o apoio das empresas distribuidoras, influía aqui o dinamismo dos exibidores e a sua capacidade de relacionamento com o meio, contribuindo, pelo discurso divulgado e, principalmente, pela natureza das experiências possibilitadas, para uma mais efectiva ampliação de interesses e referências. Não bastava, pois, ao cinema afirmar-se como única opção regular de lazer. A conquista de público envolvia um poder de fascínio que passava por uma frequência concreta do cinema e, de algum modo, pela difusão de uma cultura cinematográfica.

Sendo esta a única sala de cinema na região da Pampilhosa, a sua programação propunha-se cativar um amplo público, mantendo a empresa exibidora uma genuína preocupação quanto ao valor do cinema e à qualidade dos filmes. O equilíbrio, entre produções de vários géneros e de diferentes pretensões, definia o conjunto de uma oferta cuja heterogeneidade permitia, antes de mais, satisfazer a necessidade de uma permanente renovação de estímulos e de motivos de interesse, favorável à frequência regular de um conjunto tão alargado quanto possível de espectadores.

O estudo dos dados que recolhemos, relativamente à composição da receita, permite-nos, como temos visto, distinguir algumas diferenças ocasionais de resposta, relativamente aos vários sectores de público, mas também importa destacar, em geral, o significado de um importante paralelismo, quanto à receita dos diversos lugares, visível em muitas das variações de afluência, verificadas nos espectáculos realizados ao longo de cada época.

A empresa exibidora não ignorava as preferências que ia manifestando o público local, tanto no seu conjunto, como na possível especificidade dos seus diferentes sectores. Teve-as, naturalmente, em mente, na definição da sua programação, tentando explorar com coerência uma gama de interesses, numa actividade, evidentemente,

condicionada, no que concerne às possibilidades práticas de contratação, por uma posição relativa, num contexto mais vasto. Sem se perder um sentido de qualidade, deve ter ficado claro, perante as dificuldades de crescimento, nesta segunda época de exibição, que a viabilidade local do cinema, enquanto grande espectáculo de massas, passava, decididamente, por uma orientação capaz de conciliar pragmatismo e ambição.

3. Época de 1927/28

A época de 1927/28 correspondeu a um importante período de consolidação da exploração da exibição cinematográfica na Pampilhosa, num quadro geral de grande vitalidade do sector. Tratou-se de uma época completa de espectáculos regulares, sempre nesta sala, com início a 11 de Setembro de 1927 e final a 22 de Julho de 1928, confirmando-se, portanto, a interrupção da actividade de exibição cinematográfica no pico do Verão. A afluência de espectadores foi globalmente bastante satisfatória e a empresa cinematográfica retomou uma clara atitude de confiança, no seguimento, também, da boa experiência da temporada realizada, como vimos, na Mealhada, em 2007, investindo, agora, em melhoramentos significativos.

Recordamos neste campo, antes de mais, a tentativa de resposta à falta de um acompanhamento sonoro ou de uma qualquer actuação musical regular, dando-se um primeiro passo, no sentido de compensar de algum modo essa lacuna, com a inauguração de uma grafonola a 13 de Novembro. Este era, aliás, um domínio de notória inferioridade da exibição cinematográfica local, quer perante a referência do que acontecia nos principais centros, onde as salas de cinema dispunham de recursos para manter pequenas orquestras regulares, quer perante a imagem concorrente dos espectáculos de palco, em que era frequente uma forte componente musical, reforçando um efeito recreativo e um clima festivo do agrado do público.

De maior vulto foi o investimento feito, nesta mesma época, nas instalações do teatro, procedendo-se, concretamente, a um melhoramento significativo da instalação eléctrica. O problema era comum a muitas pequenas salas de província, não dispoendo as localidades de uma rede pública de energia eléctrica e não tendo, por isso, também, as salas, à partida, a correspondente instalação. Concretamente, no concelho da Mealhada, só existia iluminação eléctrica no Luso e no Buçaco, em articulação com o seu

conhecido desenvolvimento termal e turístico¹⁸. Recorreu-se, por isso, como sabemos, no caso da Pampilhosa, ao fornecimento de electricidade a partir de uma unidade fabril nas imediações, que dispunha de produção própria de energia¹⁹, e foi necessário investir na instalação eléctrica do próprio teatro, não só para alimentar a projecção cinematográfica, mas também para garantir a iluminação eléctrica da sala, dispensando o antigo sistema a gás, com a iluminação por carboreto.

Em Agosto de 1927, na sequência dos melhoramentos que, como foi já referido, se verificaram na própria fábrica fornecedora de energia eléctrica²⁰, deu-se início, neste domínio, a um conjunto de trabalhos que melhoraram as condições desta sala de espectáculos, podendo, assim, de algum modo, influir no sucesso da sua frequência. De acordo com uma factura de 31 de Agosto, além da aquisição de um motor eléctrico de 4 HP, 220/380 volts, à firma G. Perez, Limitada, do Porto, especializada em instalações eléctricas e mecânicas, está documentada ainda a compra de uma extensa lista de material, designadamente, um quadro de mármore, um amperímetro, um voltímetro, interruptores, caixas de luz, rolos de fio eléctrico e contactos de medidas diversas, atingindo a despesa total o montante de 3067\$50. A intervenção prolongou-se, ainda, registando a gerência da E.C.P., a 20 de Janeiro de 1928, a despesa de mais 2721\$45,

¹⁸ Cf. *A Defesa*, Ano I, Nº 16, de 30/3/1924.

¹⁹ Tratava-se, como dissemos, da Fábrica de Cerâmica da Pampilhosa de Mourão, Teixeira Lopes & C^a. L.da que, assim, correspondeu a um pedido formalizado numa carta de Joaquim Pires de 9 de Agosto de 1924, alegando, curiosamente, o interesse local no “bom e útil funcionamento” desta sala de espectáculos, demonstrando essa conservação, “exuberantemente”, “o grau de civilização dum povo”. O fornecimento de energia foi, pois, contratado quando do primeiro arranque da exibição cinematográfica regular, em 1924, tendo decorrido em Outubro os trabalhos relativos à instalação eléctrica. Foi então montado um contador no teatro, procedendo-se doravante a leituras mensais do consumo e à emissão pela fábrica das respectivas facturas para pagamento. A empresa cinematográfica teria ainda de pagar uma taxa anual relativa ao serviço de fiscalização das instalações eléctricas, apenas estabilizando essa situação, com a liquidação dos pagamentos em atraso desde 1925, precisamente quando da conclusão dos trabalhos de melhoramento da rede eléctrica da sala, em Janeiro de 1928. O pagamento era feito pelos correios à Direcção dos Serviços Electrotécnicos e de Material, dependente do Ministério do Comércio e Comunicações, reflectindo-se aqui uma evolução dos serviços de tutela do Estado. Neste vasto domínio, aceitava-se o desafio de criar um quadro geral de regulamentação e controlo, mais adequado ao mundo moderno, o que se processaria, aliás, em articulação com um desenvolvimento do próprio conceito político do papel do Estado e da força da autoridade pública.

²⁰ A intervenção feita não se reflectiu num aumento do custo de energia, mas talvez antes numa maior capacidade de satisfazer a procura local, uma vez que o acesso ao benefício da electricidade se tendia doravante a divulgar, constituindo-se, por largo tempo, a referida fábrica de cerâmica na grande fornecedora local de energia, mediante contadores instalados nas próprias habitações dos particulares. Quanto ao custo concreto da energia, o valor de 2\$50 por cada kw, vigente em 1925 e nos primeiros meses de 1926, aumentou, neste ano, para 3\$00, mas desceu mais tarde, numa evolução naturalmente favorável à rentabilidade dos espectáculos, pagando-se, por exemplo, no início de 1929, 2\$00 por cada kw, acrescidos de 3\$00 mensais pelo aluguer do contador.

com a qual se terão concluído os trabalhos de montagem. Neste total, incluía-se, por exemplo, o custo de 39 lâmpadas e de dois contadores, bem como o pagamento a dois electricistas vindos de fora a quem foi necessário pagar viagens, dormida e alimentação.

Vivia-se um tempo de expansão da luz eléctrica e dos aparelhos eléctricos em geral, desenvolvendo-se a venda de equipamento e a prestação de serviços nessa área. O próprio catálogo da empresa Castello Lopes anunciava, então, não só a venda e instalação de equipamento de projecção, mas, mais em geral, o apoio relativamente a “instalações completas, cinematográficas, eléctricas e de força motriz”.

Centrando-nos, agora, no estudo da afluência do público local, ao longo desta época de exibição cinematográfica, verificamos que, numa leitura global, se podem reconhecer três fases algo distintas. Numa primeira parte da época, sobressai a relativa regularidade de um conjunto de resultados que se podem considerar satisfatórios, indiciando uma progressão quanto à implantação do cinema e do hábito de ir ao cinema, em particular, se tivermos em conta a realidade da afluência de público na época anterior. Considerando o nosso critério do número total de espectadores, por fim-de-semana, no conjunto dos lugares de Plateia e Geral, verificamos, na verdade, que esse número oscilou, até meados de Dezembro, entre 147 e 236, portanto, praticamente, sempre acima dos 150 e com uma acentuada coerência em resultados obtidos numa só sessão de cinema por programa.

Segue-se, até meados de Abril, uma fase em que se destacaram alguns grandes êxitos, intervalados por quebras nítidas. Verificou-se, pois, uma grande oscilação na afluência de público, em directa relação com o diferente interesse suscitado pelos vários programas apresentados. É possível que essa realidade se nos apresente aqui ampliada, como já atrás explicámos, pelas condicionantes de um pequeno meio, onde a afluência mais invulgar a um espectáculo parece contribuir para uma quebra da ida ao cinema na semana seguinte, em virtude dos escassos recursos de muitos dos espectadores.

Na última fase, a partir, portanto, de meados de Abril, confirma-se a já habitual quebra de frequência, nesta fase da época, mediante condições gerais do meio local que o cinema apenas podia contrariar de forma relativa. A E.C.P., ciente desta realidade, procurava ainda encontrar soluções aliciantes de programação, mas no futuro a evolução apontaria antes para uma antecipação do final da época e para uma baixa expectativa, quanto aos resultados, apenas cortada pelo investimento pontual em algum filme mais significativo mediante uma oportunidade concreta de exibição, nessa altura do ano. Na época de 1927/28, a quebra de resultados foi, pois, nesta fase, muito evidente,

merecendo por isso também destaque os programas que, num tal contexto, mais conseguiram, pontualmente, atrair o interesse do público.

Alguns programas atingiram, na segunda fase da época considerada, verdadeiros picos de afluência de público, confirmando, quanto às preferências deste, algumas realidades já anteriormente reconhecidas. Referimo-nos, concretamente, ao filme bíblico e ao cinema de produção nacional. No primeiro caso, a exibição de *A Vida de Cristo*, a 1 de Abril de 1928, gerou, mais uma vez, grande interesse. Motivou uma verdadeira enchente, no único espectáculo a que os números dizem respeito, realizando-se ainda outra sessão no dia seguinte.

Quanto ao cinema de produção nacional, a confirmação obtida é especialmente relevante. Juntamente com a película anteriormente referida, *A Rosa do Adro* e *Os Fidalgos da Casa Mourisca* constituíram, de forma destacada, o conjunto de filmes com maior êxito de bilheteira em toda a época. Em ambos os casos, a aposta em dois espectáculos, por programa, parece mostrar bem como a empresa exibidora estava antecipadamente ciente do previsível sucesso, tendo por referência os sinais anteriores do público local e o conhecimento de uma reacção do público português, em geral.

A exibição de *A Rosa do Adro* foi especialmente bem recebida, despertando um forte interesse em todos os sectores de público. Já no caso de *Os Fidalgos da Casa Mourisca* se verificou uma afluência menos numerosa quanto aos lugares da Plateia e da Geral, mas a receita total do espectáculo não se ressentiu na mesma proporção, em virtude da receita relativa aos Camarotes que foi, aqui, ainda superior. Ambos os filmes eram obras já com alguns anos, datando, concretamente, a sua estreia de 1919 e de 1921. Tratava-se de duas longas metragens marcantes no arranque da actividade da Invicta Film no que dizia respeito a produções de maior fôlego, rodadas sob a direcção do francês Georges Pallu, contratado por esta empresa em Março de 1918. Em ambos os casos estava em causa a adaptação de obras literárias com particular significado para o nosso público, tirando, na verdade, partido da popularidade alcançada por um romance melodramático de Manuel Maria Rodrigues e do prestígio da obra consagrada de Júlio Dinis.

É evidente o intuito de levar ao público produções bem identificadas enquanto expressões de um cinema nacional, pese embora uma realização com um contributo estrangeiro que, significativamente, continuava a não ser referida nos programas de divulgação destes filmes portugueses, na Pampilhosa. Mais em geral, Tiago Batista chamou a atenção para o sentido do cartaz utilizado pela Invicta Film, em 1919,

precisamente na publicitação de *A Rosa do Adro*, a sua primeira longa metragem de ficção. Apresentava-se aí apenas uma mensagem de texto, onde se podia ler, designadamente: “Notável filme português/Artistas portugueses/2000 metros/5 partes”. Sobressaía, pois, desde logo, o intuito de sublinhar “a importância do filme enquanto prova de existência da cinematografia portuguesa, ideia aparentemente mais importante do que o destaque de qualquer característica individualizadora do filme”²¹.

Entre os motivos cinematográficos que contribuíam para a imagem de um filme entendido como tipicamente português podiam contar-se as paisagens, os monumentos e os costumes populares. Exploravam-se as referências culturais mais consagradas, tal como as representações mais próximas da nossa própria existência, nomeadamente, mediante aqueles traços de pretenso sentido popular. Abria-se também aqui o campo, naturalmente, subjectivo, da alegada expressão de elementos psicologistas, podendo os filmes reflectir as características de uma “alma portuguesa”²².

Focando o caso da Pampilhosa, interessa reconhecer a amplificação coerente de um discurso associado às produções tidas como genuinamente portuguesas, bem como o seu efectivo sucesso perante o público local, num quadro de recepção favorável. O discurso patriótico era, então, particularmente valorizado, tendo em conta os interesses de um destino colectivo, e era como tal efusivamente acolhido. Mas o explorar de uma mensagem de sentido nacionalista, articulava, naturalmente, de forma indissociável um intuito de missão, no âmbito ideológico de uma afirmação patriótica, com objectivos de natureza comercial, por onde podia passar a própria possibilidade de sobrevivência de uma produção cinematográfica. Voltando a citar Tiago Batista, “a defesa do ‘genuinamente português’ continha em si mesma um indisfarçável aspecto de protecção económico que acreditava encontrar na definição de uma especificidade cultural a chave do sucesso comercial dos filmes portugueses”²³.

Como já foi, portanto, estudado, dentro e fora do nosso país, a exploração de uma individualidade, no âmbito dos cinemas nacionais, correspondeu, assim, também, ao desejo de preenchimento de um espaço específico, em termos de interesse do público de cinema, capaz de garantir uma implantação prática, perante o domínio esmagador das

²¹ Tiago Batista (org.), *Lion, Mariaud, Pallu: franceses tipicamente portugueses*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2003, p. 60.

²² Tiago Batista (org.), *Lion, Mariaud, Pallu: franceses tipicamente portugueses*, pp. 47 e ss.

²³ Tiago Batista (org.), *Lion, Mariaud, Pallu: franceses tipicamente portugueses*, p. 48.

produções de longa metragem estrangeiras, no contexto da universalidade alcançada pelo cinema. Para lá de um sentido de afirmação cultural, manteve-se, pois, na base da existência de um cinema nacional, uma estreita combinação de vertentes, tanto mais que o desenvolvimento da realidade política e ideológica favoreceria, ainda, aproveitamentos de marcado sentido nacionalista, contrariando, aliás, uma eventual influência do cinema entendida como desnacionalizadora ou desmoralizadora. O tema merece, naturalmente, especial atenção, pelo que nos limitamos, por agora, a enfatizar o sentido coerente de um discurso e o seu efectivo alcance nacional, contribuindo para um quadro de sucesso, cujos contornos concretos obrigam a repensar, como dissemos, a questão da viabilidade do cinema português.

O programa relativo à exibição de *A Rosa do Adro*, a 21 e 22 de Janeiro de 1928, esclareceu, concretamente, a aposta do exibidor em dois espectáculos, referindo a previsão de uma “grande afluência de público em virtude do justificado sucesso alcançado em toda a parte pelo filme”. Esta produção parecia, pois, capaz de continuar a interessar um largo público, mediante uma imagem de filme nacional. O texto nos programas não era longo, mas incidia nessa caracterização, tratava-se de apresentar em exibição completa um “apreciado e notável filme nacional”. Enaltecia-se a “adaptação ao cinema do célebre romance” e a “interpretação magistral” de um conjunto de “grandes artistas portugueses”, exclamando-se, ainda: “Brilhantíssima encenação! Paisagens magnificamente aproveitadas! Grande sucesso dos filmes nacionais!”

Quanto à projecção de *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, a 17 e 18 de Março de 1928, também se podia ler nos programas uma justificação similar para a realização de dois espectáculos: pretendia-se “satisfazer o desejo de todos aqueles que [ansiavam] por apreciar a mais bela jóia da Cinematografia Nacional”. O texto de apresentação do filme era, neste caso, mais desenvolvido. Tratava-se de uma “grandiosa super-produção nacional em 12 actos”, apontada “como modelo de todas as grandes produções portuguesas”. Lembrava-se a reputação da “formosa obra-prima do grande escritor que foi Júlio Dinis”, sublinhava-se o desempenho dos “mais categorizados artistas da cena portuguesa” e concluía-se, reforçando um sentido de identidade:

“Se acrescentarmos ainda que as mais belas paisagens do nosso formoso país foram esplendidamente aproveitadas, salientando os mais poéticos aspectos da vida campesina, teremos então a razão por que o filme *Os Fidalgos da Casa Mourisca* se pode colocar ao lado das melhores produções estrangeiras”.

Está bem presente o habitual apelo ao património humano, cultural e natural na exploração de uma imagem específica do cinema nacional que, nesta data, em 1928,

estava já, pois, de algum modo consolidada, gerindo expectativas, numa relação com o público. Num processo dinâmico, esse facto resultou não só de um contexto favorável, mas da correspondente eficácia de uma aposta da nossa produção de longas metragens, definida, como vimos, desde o arranque do importante ciclo iniciado em 1919. Nessa perspectiva, se inseriu, por exemplo, o particular investimento em vestuário regional e histórico, como no caso precisamente de *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, onde a cena do baile custou o equivalente a 1/6 do orçamento total do filme²⁴.

O discurso associado às nossas produções teve, naturalmente, um papel relevante no aprofundamento de uma imagem do cinema nacional, sendo veiculado não apenas pela directa publicitação realizada pelos agentes económicos do sector, antes de mais ligados à produção e distribuição, mas ainda por via dos artigos na imprensa, com particular realce para a sua expressão nas primeiras publicações especializadas de ampla difusão, aparecidas também, significativamente, entre 1917 e 1919. Relativamente à natureza dos filmes e ao seu quadro de recepção, tendo por referência a experiência dos grandes centros, os exibidores locais acabavam por reflectir na promoção concreta dos seus espectáculos as perspectivas divulgadas por esses diversos canais de comunicação, também com eco junto dos espectadores mais informados.

Ainda no caso referido da Pampilhosa, a menor afluência de público quando da projecção de *Os Fidalgos da Casa Mourisca* tem de ser relacionada ainda com outra realidade a considerar na relação do cinema português com o seu público: a eventual disponibilidade deste em suportar um custo de ingresso mais elevado, em função de um reconhecido interesse específico. A questão remete ainda para a importância de uma imagem do cinema nacional, na sua evidente relação com uma solução de rentabilidade assente no potencial valor económico de uma especificidade. A elevação do custo dos bilhetes no caso dos filmes portugueses, tal como pontualmente só podia acontecer com filmes estrangeiros mais consagrados, definia uma prática que, conjugada com uma efectiva resposta muito positiva do público, persistiu nas duas décadas seguintes, não podendo por isso ser ignorada na análise de todo o quadro de exploração do cinema português em todo esse importante período da sua história.

Concretamente, nos espectáculos particularmente concorridos de 21 e 22 de Janeiro de 1928, em que se projectou *A Rosa do Adro*, praticou-se a tabela de preços corrente, mas já o mesmo não aconteceu com *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, a 17 e 18

²⁴ Tiago Baptista (org.), *Lion, Mariaud, Pallu: franceses tipicamente portugueses*, p. 51.

de Março de 1928, obrigando-se aqui o público a pagar “preços excepcionais”. Aliás, o mesmo já tinha acontecido quando da exibição de *Amor de Perdição* a 25 e 26 de Dezembro de 1926. Tomando por referência o preço dos lugares da Plateia, podemos ver que, nos dois casos, o custo passou dos 2\$00, da tabela corrente, para os 2\$50. O aumento do preço dos bilhetes, dadas as limitações do meio, poderá não ter sido, pois, um factor irrelevante para a afluência de alguns sectores do público local, mas a verdade é que no futuro a expectativa em torno das produções nacionais permitiria o recurso sustentado a este tipo de solução, naturalmente associada a um valor superior na contratação do filme e, portanto, a um maior rendimento deste no quadro geral da sua distribuição a nível nacional, procurando, assim, de alguma forma compensar-se a escassa dimensão do nosso mercado²⁵.

Retomando, por ordem decrescente, a consideração dos filmes mais bem sucedidos, quanto ao número de espectadores nos lugares de Plateia e Geral, destacamos a exibição a 1 de Janeiro de 1928 da comédia francesa *A Rapariga do Palace*. Os programas não disponibilizavam uma informação específica sobre o filme, a realização e os protagonistas, limitando-se a descrever aspectos do enredo e a tecer considerações genéricas. Tratava-se de uma “deliciosa comédia”, sendo “hilariantes todas as cenas deste esplêndido filme”, pelo que se propunha, assim, ao público, uma “soberba solenização do Novo Ano”. Na verdade, estamos em crer que essa associação a uma data festiva foi relevante para a afluência de público, embora a escolha do programa exibido revele algum cuidado por parte da empresa exibidora, tendo aquele filme principal estreado em Lisboa havia menos de três meses. Acresce ainda como factor de interesse, sem relação com o filme principal, a exibição em complemento da já referida

²⁵ Esta prática foi desde cedo implementada, no seguimento do investimento feito na produção de longas metragens, em Portugal, no final da década anterior e nos primeiros anos da década de vinte, procurando assegurar-se, assim, um rendimento mais compensador perante as condições do nosso mercado. Parecem-nos, por isso, significativas, logo na primeira fase de actividade da empresa da Pampilhosa, as condições de contratação do filme *O Primo Basílio*, tendo em vista a sua exibição a 17 de Maio de 1925. Não temos indicações de que se tenha chegado a concretizar esse espectáculo, numa altura em que as insuficiências do primeiro equipamento de projecção tinham obrigado à suspensão da exibição cinematográfica, mas a verdade é que o filme chegou a ser enviado e o seu custo ficou registado na factura n.º 462, de 31 de Maio de 1925, da distribuidora Castello Lopes. Podemos ver, assim, que o filme foi já contratado enquanto “programa especial”, mediante o pagamento de um custo total de 130\$00, uma realidade que contrastava com a prática então habitual de fixação do custo do programa de acordo com a sua extensão e que excedia no montante a pagar o custo corrente dos programas, assim calculado. Mais concretamente, incluindo a longa metragem e os filmes curtos de complemento, a extensão dos programas, não sendo normalmente superior a 9 partes, podia significar uma despesa de alugar na ordem dos 81\$00, correspondendo ao pagamento de 9\$00 por parte. Ficam pois bem claras as condições particulares que desde logo presidiram à contratação de filmes portugueses, assumindo, portanto, a empresa da Pampilhosa, em 1925, uma realidade já instalada no contexto da distribuição dos filmes nacionais.

“interessantíssima farsa em três actos”, de produção portuguesa e inspirada num caso de Aveiro, *Rita ou Rito?*. Um filme “original do Repórter X” que merece um destaque no programa quase ao nível do filme principal.

Também apenas relativos a uma sessão na Pampilhosa, sobressaem, a 23 de Outubro de 1927, os resultados de bilheteira por ocasião da exibição do drama histórico, de origem alemã, *O Fim do Duque de Ferrante*. A resposta do público dos Camarotes foi pouco significativa, parecendo ressaltar aqui um gosto algo popular por um cinema intensamente dramático e recheado de cenas duras de acção. Era isso o que, de algum modo, se prometia no texto dos programas: “Formidável tragédia em 7 partes com a reconstituição das horríveis lutas dos tempos medievais em que a ambição do poder originava as guerras mais sangrentas, vinganças e crueldades”.

Com uma afluência relativa ao conjunto de duas sessões, sobressai de seguida a particular aposta da empresa exibidora num filme de maior significado e o correspondente resultado positivo em termos de público, no caso de *O Inferno de Dante*, exibido a 10 e 11 de Março de 1928. Tratava-se de uma super-produção da Fox, salientando os programas a magnitude do orçamento, enquanto promessa de grande espectáculo: “O custo desta formidável obra-prima foi de muitos milhares de dólares”. Na verdade, havia outras razões de destaque visto que este filme era uma obra arrojada para a época, mas não era essa perspectiva, com uma distância crítica, que então podia motivar o público local. Importa, antes, sublinhar o facto de assim chegar, também, a terras de província, o conhecimento de grandes produções, tanto em termos de escala de investimento, como de capacidade criativa, mantendo-se o contacto com um pouco de tudo o que compunha a evolução do cinema por esse tempo. Acrescente-se que também neste caso concreto, o filme estreara em Lisboa havia pouco mais de três meses.

Segue-se, de acordo com o nosso critério de consideração, o sucesso muito aproximado de um conjunto de quatro programas com a exibição dos seguintes filmes principais, que citamos por ordem de apresentação, dada a irrelevância de uma possível hierarquização: *A Rede*, a 18 de Setembro de 1927, *O Túmulo dos Amantes*, a 6 de Novembro, *O Fantasma da Ópera*, a 11 de Dezembro, e *Dorothy Vernon* (1ª Jornada), a 25 de Dezembro, igualmente de 1927.

Em todos estes casos, o resultado considerado diz respeito à realização de uma única sessão de cinema. O último dos filmes teve porém, ainda, uma segunda sessão, correspondente à 2ª Jornada, que não foi considerada em virtude de não se inserir no critério definido na construção dos nossos quadros, relativos como sabemos ao conjunto

dos espectáculos realizados por fim-de-semana. Assim, na realidade, o resultado total, quanto ao número de espectadores, que assistiram às duas jornadas, foi ainda superior ao considerado, o que se compreende tanto pela valia do filme como pelo destaque das datas em que foi exibido.

Começando, pois, por destacar este caso peculiar, verificamos que o drama histórico *Dorothy Vernon*, foi, na verdade, publicitado de acordo com o que realmente era, ou seja, um veículo para o protagonismo da grande estrela do cinema americano Mary Pickford que surgia, assim, perante o público da Pampilhosa rodeada de uma fama de há muito consagrada. Reflectindo, pois, uma imagem geral estabelecida, o programa enaltecia a “figura inconfundível da encantadora” actriz, “chamada a ‘noiva do mundo’ ou a ‘rainha do sorriso’ que nesta majestosa película [teria] a sua mais esplendente criação artística”.

Conforme se publicitava, tratava-se de uma “monumental super-produção”, em 10 actos e num total de 3600 metros, um “imponentíssimo filme de grande arte”, com uma “grandiosa encenação”, situando-nos na “corte de Inglaterra no reinado da rainha Isabel”. Apresentada como uma “obra-prima cheia de luxo, de elegância e de encanto romanesco”, esta produção de grande espectáculo, exibida por altura do Natal, ilustra bem, aos nossos olhos, o esforço de programação da gerência da E.C.P., sempre empenhada em trazer ao público da Pampilhosa todo o esplendor do cinema.

Pouco antes, no dia 11, o mesmo público tinha tido ocasião de se deslumbrar com mais uma actuação de Lon Chaney, simultaneamente surpreendente e terrífica, em *O Fantasma da Ópera*. Os programas criaram a desejável expectativa, lembrando a já conhecida actuação deste “assombroso actor”, o “homem das mil caras”, em *Nossa Senhora de Paris*. Surgia agora como Erik, num papel difícil, “repugnante e macabro”, considerando-se ser esta “a sua maior criação artística”. À medida que se consolidava localmente o espectáculo cinematográfico e que se constituía um público frequentador do cinema, passariam, pois, a fazer particular sentido as referências mais alargadas a um imaginário já enriquecido por uma experiência própria de visionamento e debate. O filme em causa era uma produção de 1925 que de facto causou geral sensação e não apenas em virtude da referida actuação. Nos programas anunciava-se um “espectáculo cinematográfico monumental”, “uma grandiosa super-produção de luxo”, com algumas “cenas em cores naturais”.

O filme exibido a 18 de Setembro de 1927, *A Rede*, conseguiu despertar o interesse do público, em início de época, enquanto “drama policial intensíssimo, com

um trecho misterioso e emocionante e uma interpretação notável”. Por sua vez, *O Túmulo dos Amantes*, a 6 de Novembro, é um bom filme de Paul Sloane, com o nome de Cecil B. DeMille ligado à produção e um grande desempenho feminino a cargo de Leatrice Joy. Tratava-se aqui de um drama romântico apresentado nos programas como “majestoso espectáculo cinematográfico”, um “filme de grande arte”, com um “soberbo aparato cénico” e “um luxo verdadeiramente deslumbrante” numa “evocação histórica do velho Egipto”.

Na maioria dos casos considerados verificamos, pois, que a resposta particularmente positiva do conjunto do público local tende a acontecer em correlação com o real interesse de filmes que se distanciavam da produção comum. As películas de menor orçamento e mais marcada orientação popular poderão ter conseguido resultados satisfatórios em termos de afluência de público, mas sem atingirem patamares comparáveis, num plano de excepcionalidade.

Em concordância ainda com esta leitura, se considerarmos a receita total de bilheteira, incluindo, portanto, nesta consideração os lugares de Camarote, podemos também destacar os resultados relevantes obtidos numa reposição da grande produção francesa *O Milagre dos Lobos*, a 15 de Abril de 1928, e na exibição da não menos ambiciosa produção italiana *Os Últimos Dias de Pompeia*, no dia 8 do mesmo mês. Referida como “notável obra-prima, verdadeiro triunfo do cinema europeu”, destacava-se nesta realização espectacular a reconstituição grandiosa da cidade de Pompeia, os milhares de figurantes, as cenas com gladiadores no circo e principalmente a erupção do “terrível” Vesúvio e a destruição da cidade. Curiosamente, o sentido europeu a que aqui se aludia podia de facto ser ilustrado pelo poderoso contributo alemão, em capital e em técnicos.

Devem destacar-se, por último, alguns resultados de bilheteira que, sendo em termos absolutos menos expressivos, são, no entanto, particularmente significativos se tivermos em conta a exibição já em final de época, ou seja, numa fase em que à partida era já muito sensível a habitual quebra de frequência do cinema, de acordo com os ritmos do pequeno meio local. Salientamos, neste caso, o drama exibido a 6 de Maio, *O Sol da Meia Noite*, também anunciado como “formidável super-produção”, retratando com luxo, magnificência e esplendor “a vida da Rússia de antes da guerra”. A 10 de Junho, destacou-se, por sua vez, a afluência a um filme bem diferente nos seus atributos de popularidade. Referimo-nos a um *western* do famoso Tom Mix, *No Braseiro*, que mereceu uma especial resposta do público frequentador da Geral. Os programas

prometiam um “empolgante espectáculo cinematográfico”, centrando o seu discurso no enaltecimento dos protagonistas, de acordo com o que era já habitual, neste género de filmes, tal como vimos na época anterior:

“Tom Mix, o seu prodigioso cavalo Malacara e o lindo e inteligente cão-lobo Duke, são os principais protagonistas deste magnífico filme que é cheio de peripécias fantásticas e no qual o célebre cow-boy realiza a sua coroa artística. [...] Nele se aprecia o arrojo e a audácia do destemido cavaleiro para quem o perigo não existe. Tom Mix é incontestavelmente o primeiro cavaleiro do grande Oeste Americano e os filmes que interpreta têm-no tornado querido de todas as plateias. Para isso também muito concorre a espantosa inteligência aliada a uma fogsidade estranha do seu inseparável cavalo Malacara”.

O encerramento da época teve lugar com outro caso em que se verificou, ainda, um significativo reforço da afluência, reflectindo o filme exibido, na sua especificidade, o carácter compósito da programação e a forma como produções mais relevante podiam, na verdade, chegar a um largo público, que, nos seus diferentes sectores, já se encontrava bastante conquistado pelo cinema, opção de lazer, de valor simultaneamente recreativo e cultural. Referimo-nos à projecção, com o destaque de “último espectáculo da época”, de um filme particularmente significativo de Fritz Lang, *A Morte Cansada*. Realizado já em 1921, mas só estreado entre nós em 1925, constituía uma obra marcante do expressionismo alemão.

Interessa, pois, reconhecer os termos em que este drama fantástico, com esplêndidas imagens, foi aqui apresentado, suscitando a atenção do público que frequentava os diversos lugares da sala, por via de uma apologia qualitativa do cinema:

“Com este sensacionalíssimo espectáculo damos por finda a época de Verão. Quisemos que essa época fosse encerrada com chave de ouro e com orgulho confessamos que o conseguimos. O filme *A Morte Cansada*, formidável tragédia que assombrou o mundo, mereceu acesa discussão na crítica universal. No último número da revista *Cinéfilo*, referindo-se largamente a esta obra gigantesca, diz Jorge Brum: ‘Fritz Lang é, incontestavelmente, o maior de todos os realizadores técnicos da Alemanha, talvez do mundo inteiro, mas jamais tornará a fazer outra *Morte Cansada*. Nem *Os Nibelungos*, nem *Metropolis*, nem *Os Espiões* conseguirão fazer-nos esquecer a indizível emoção que nos provocou a lenda macabra que os tocadores de realejo na Alemanha, trauteiam, de terra em terra... Nunca, nos seus filmes anteriores, Fritz Lang, tinha demonstrado a perícia e a virtuosidade que o celebrizaram com *A Morte Cansada*.’ [...] Pois é este filme verdadeiramente fenomenal que apresentamos em último espectáculo da época de Verão”.

Passando a destacar os casos de filmes com menor sucesso junto do público da Pampilhosa surge-nos a necessidade de uma consideração diferenciada de acordo com as diferentes fases identificadas ao longo da época. Os resultados de bilheteira mais baixos situam-se todos, como bem compreendemos, na parte final da época, mas há casos que interessa, ainda, assim, destacar pelo particular insucesso. A situação mais

gravosa teve a ver com a exibição de *O Último Degrau*, a 26 e 27 de Maio. Tratava-se de um drama da Universal que havia estreado em Lisboa menos de meio ano antes. A aposta em dois dias de exibição evidencia as boas expectativas do exibidor quanto a este filme cujas condições de contratação justificaram, aliás, a adopção de uma tabela extraordinária, com preços de entrada mais elevados. Não parecendo justificar o filme uma especial despesa, este facto, numa altura do ano desfavorável, deve ter contribuído fortemente para o desinteresse do público, resumindo-se, afinal, a passagem deste programa a um único espectáculo, no qual se obteve a mais baixa afluência de espectadores de Plateia e Geral de toda a época, não sendo a receita total também a menor, somente em virtude do comportamento menos catastrófico dos lugares de Camarote. Os programas fizeram, no entanto, a desejável divulgação deste “filme intensamente dramático”, pelo que o caso referido deve evidenciar bem as limitações do meio local, quanto à dimensão do público, à sua composição e ao seu poder de compra.

Foi também particularmente mal sucedida, nesta fase final da época a exibição dos filmes *O Cartaz*, a 29 de Abril de 1928, e *Um Príncipe com Sorte*, a 20 de Maio seguinte. No primeiro caso, tratava-se de um drama do realizador, e importante autor de obras sobre cinema, Jean Epstein, aqui num período ainda inicial da sua carreira. Não parece ter tido efeito junto do público a referência algo complexa, nos programas, a esta “bela obra do cinema emocional”, focando “um caso maravilhoso e imprevisto da vida moderna e dos seus hábitos muito particulares”. “Sob uma forma intensamente estranha e dramática”, estava em causa “a luta da alma com a vida moderna dos negócios e do progresso febril”, numa obra com pretensões de *avant garde*. Quanto ao comportamento do público, só há ainda a notar a razoável afluência nos Camarotes e a especial quebra do público popular da Geral.

O segundo filme referido, *Um Príncipe com Sorte*, era uma comédia romântica cuja promoção realçava o “aparato cénico”, “com um luxo e fantasia fora do comum”. O seu reduzido sucesso não deixa de se inserir numa tendência mais geral, sensível nos diversos sectores de público, no sentido de uma recepção menos positiva quanto às diversas realizações no âmbito da comédia.

Considerando o conjunto da época, apenas num caso se destacou, pelo bom resultado de bilheteira, um filme dentro deste género e isso aconteceu no espectáculo de 1 de Janeiro, mas é preciso notar, a propósito, que nesta realidade pontual influíram também outros factores, como já atrás referimos. No conjunto da época de 1927/28, se exceptuarmos o período final já referido, sobressaem, em contrapartida, como filmes de

menor sucesso, quatro comédias, juntamente com apenas uma fantasia dramática e um drama romântico de aventura, ou seja, dois filmes com um sentido dramático um tanto diluído noutros contornos de caracterização, em termos de género cinematográfico.

As referidas comédias de longa metragem foram, por ordem de exibição: *Era um Príncipe!*, a 18 de Dezembro de 1927, *Oh! Doutor!*, a 15 de Janeiro de 1928, *Conquistador Simpático*, a 25 de Março de 1928, e *Por Bem...*, a 22 de Abril de 1928. No âmbito genérico do drama, apenas se assinalam, portanto, os resultados menos razoáveis obtidos em *Pérolas e Lágrimas*, a 29 de Janeiro, e em *O Filho do Sheik*, a 26 de Fevereiro.

No primeiro caso, de discutível classificação, os programas divulgados não acentuavam, na verdade, qualquer sentido dramático, mas sim os atributos de um filme que procurava deslumbrar, fantasiando o “reino de Neptuno”, com “uma infindável multidão de personagens de fábula”, festas espectaculares, saltos de grande altura para a água, proezas acrobáticas e fogo-de-artifício do mais feérico efeito. O caso do segundo filme referido merece, pela sua singularidade, um pouco mais de atenção, como à frente veremos. Na verdade, os programas anunciaram *O Filho do Sheik* como “colossal obra de arte” e chamaram a atenção para o facto de se tratar da “última produção” de Rodolfo Valentino, então já falecido, mas a afluência de público, nos diversos lugares, foi decepcionante.

Encerrada a época, verificamos que a suspensão da exibição cinematográfica na estação quente, que em 1927 acontecera pela primeira vez, abrangendo o mês de Agosto, passou, a partir de agora, a ser mais longa, tornando-se esta prática habitual. A opção era, realmente, vantajosa na adequação às condições locais e iria manter a sua pertinência durante muitos anos. Evitava um tempo de exploração muito provavelmente deficitária, dava oportunidade para a desmontagem do equipamento de projecção e para a realização de temporadas noutras localidades da região e permitia relançar o interesse do público local, criando uma nova expectativa na abertura da época seguinte. A E.C.P. saberia adaptar a sua prática comercial a estes ritmos, nomeadamente, procurando seleccionar os programas e promovendo entusiasticamente esse retomar de actividade, realizando, mesmo, com o desenvolvimento do chamado material de reclame, pequenas exposições de cartazes e fotografias sobre os filmes a exhibir.

Significativamente, em 1927/28, esta regularidade na oferta de espectáculos de cinema, ao longo de uma época completa, correspondeu, por um lado, a uma programação que incluiu um importante conjunto de filmes de particular projecção,

envolvendo nomes de relevo da cinematografia mundial, e, por outro lado, a um aumento da frequência média de espectadores e a sinais de uma maior regularidade da mesma, tudo testemunhando uma clara progressão na afirmação local do espectáculo cinematográfico. Foi, como vimos, particularmente relevante a relativa regularidade de afluência manifestada na primeira parte da época, indiciando uma crescente implantação do cinema como opção habitual de recreação no meio local. Mas também então ficava sublinhado que essa perspectiva se iria sempre conciliar com oscilações que, para lá das eventuais circunstâncias conjunturais, reflectiriam escolhas do público, com algum sentido num quadro de preferências, continuando em aberto a opção entre ir ou não ir ao cinema, apesar da falta de alternativas directamente comparáveis.

Na análise dos resultados de bilheteira, registados ao longo da época, pudemos mais uma vez enfatizar aspectos relevantes nesta matéria, que não interessará agora repetir. Salientamos, apenas, ainda, como, neste período do cinema mudo, se continua a confirmar, no campo da longa metragem, um menor interesse relativamente a filmes no âmbito da comédia ligeira. Forte intensidade dramática, argumentos impressionantes e misteriosos, bem como encenações de grande espectáculo, parecem continuar a ser atributos particularmente estimados, capazes de congregarem um amplo público, nos casos em que se registava uma maior afluência a esta sala de espectáculos. A presença de filmes portugueses pela sua especificidade e também pela raridade da sua exibição, configuram, como vimos, uma realidade peculiar no panorama da programação local, exigindo o seu sucesso uma consideração particular.

Relativamente aos filmes de acção e aventura de menor ambição artística e mais decidido apelo popular, com uma afirmação significativa na época anterior, voltam a estar naturalmente presentes nesta época, merecendo, porém, algumas observações que convirá precisar. Este género de filmes aparecia então, como sabemos, muito ligado à imagem de protagonistas destemidos que entusiasmassem o público com as suas proezas, e o conteúdo dos programas distribuídos reflecte claramente esse jogo de expectativas no aliciamento do público local²⁶. Mas, a este facto há a acrescentar, nesta época, uma selecção mais intencional destes filmes, por parte da empresa exibidora,

²⁶ Citamos, ainda, a título de exemplo, a referência a Hoot Gibson no programa do espectáculo de 1 de Julho de 1928, confirmando um perfil de popularidade. Anuncia-se aí: “o simpático actor cujos filmes são sempre recebidos pelo público com ruidosas manifestações de alegria, apresenta nesta película uma nova faceta das suas extraordinárias interpretações. Em *Domador de Chamas*, empolgante drama da vida dos bombeiros dos Estados Unidos, trazendo episódios altamente cheios de heroísmo, salienta-se a figura inconfundível do arrojadíssimo cow-boy, que é um dos incontestáveis favoritos do nosso público “.

com uma visão estratégica das datas de exibição, no conjunto da época, tendo em conta o previsível efeito de um perfil de popularidade. Concentram-se, na verdade, no início e no final da época, com a exibição dos filmes de Buck Jones e de William S. Hart a 11 e 25 de Setembro, respectivamente, e os de Tom Mix, Reed Howes e Hoot Gibson, a 10 de Junho, 17 de Junho e 1 de Julho.

Deve notar-se, também, que, apesar de poder haver resultados particularmente satisfatórios, em função de algum interesse específico, ficou claro que o particular interesse inicial por este género de filmes deu rapidamente lugar a uma realidade de bilheteira mais banal, normalmente distante dos resultados mais vultuosos que envolviam uma afluência mais significativa de um público de ampla composição. Assim, parece mostrar a aposta algo falhada quanto aos dois filmes referidos em início de época, que apenas obtiveram uma receita razoável, voltando a mesma a ficar aquém do resultado obtido por outros filmes, na mesma fase da época, no caso ainda de um *western* exibido a 30 de Outubro de 1927. De igual modo, os filmes referidos em final de época conseguem apenas resultados que sustentam o declínio de afluência próprio desse período, exceptuando-se precisamente o caso do filme de Tom Mix, onde a particular imagem dessa vedeta consegue efectivamente influenciar mais decisivamente o número de espectadores, em particular no que diz respeito aos lugares da Geral, ou seja, de maior frequência popular.

Se compararmos, na composição da receita, o comportamento da ocupação dos diferentes lugares, ao longo da época, continuamos a notar, em geral, um interessante paralelismo, com assimetrias pontuais que podem ser, por vezes, notórias e, portanto, também, particularmente significativas. O referido filme de Tom Mix é um exemplo disso, mas, dando um sinal inverso, podem destacar-se casos em que, relativamente aos lugares da Plateia, houve uma quebra mais notória da receita da Geral. Assim aconteceu, designadamente, com os filmes exibidos a 27 de Novembro, 15 de Janeiro, 29 de Abril e 3 de Junho. Tratou-se, respectivamente de *O Filho de Omar*, uma fantasia romântica com Ramon Novarro, *Oh! Doutor!*, uma comédia com Reginald Denny, *O Cartaz*, um drama francês realizado por Jean Epstein, e *Os Maridos de Edith*, outra comédia com Reginald Denny, decididamente um actor e um tipo de filme com um insucesso já repetido junto do público local.

De um modo geral, é o interesse decorrente do diverso perfil dos filmes que especialmente condiciona a afluência de espectadores. Se exceptuarmos, como temos visto, alguns casos, em particular, no domínio dos filmes de acção, é ainda limitado o

efeito de uma particular popularidade local dos actores, devendo, naturalmente, considerar-se esta em articulação com o poder de sedução de uma diversidade de géneros cinematográficos. Quanto ao nome dos realizadores, continua a verificar-se uma relativa irrelevância, com o destaque apenas de referências pontuais, em que se traz aos espectadores locais a notícia de uma especial consideração geral, como no caso referido de Fritz Lang. Os programas lembram também por vezes as firmas produtoras dos filmes como forma de chamar a atenção para uma pretensa garantia de qualidade.

A presença regular do espectáculo cinematográfico era recente e a maioria do público local vivia num quadro de isolamento cultural pouco favorável à difusão, por outras vias, de uma cultura cinematográfica mais vasta. A experiência do público na frequência desta sala de cinema ganhava, no entanto, significado e, com o concurso esclarecido da gerência da E.C.P., estava já em curso uma difusão de informação e uma composição de referências que poderia em breve alterar este panorama, aproximando a Pampilhosa de uma realidade geral, em que o culto das estrelas estava, evidentemente, já bem instalado.

Um exemplo que se nos afigura representativo desta temática foi, com vimos, a relativa indiferença que rodeou aqui a passagem do último filme de Rodolfo Valentino, apesar de se lhe ter conferido o devido realce nos programas de divulgação²⁷. O actor falecera em 1926 e, como se sabe, o carisma desta estrela impressionara multidões, mas esta era a primeira exibição de um filme seu na Pampilhosa e o respectivo interesse aparente fundava-se demasiado no pressuposto de uma fama do actor já implantada, o que num pequeno meio como este podia não favorecer um melhor acolhimento. Acresce a esta realidade o facto de, em larga medida, o sucesso de Rodolfo Valentino ter estado ligado à existência de um público feminino já muito significativo, cujo sentido próprio passava por preferências bem vincadas, o que, como vamos reconhecendo, não tinha ainda expressão no nosso caso de província²⁸.

²⁷ Rudolfo Valentino foi, devidamente, apresentado nos programas como “grande ás do cinema mundial”, podendo ler-se aí, a propósito da sua morte, notícias de uma realidade que afinal não chegara verdadeiramente ao público local: “foi sentida em toda a América do Norte de uma forma que emocionou o mundo, pois que o seu funeral em Nova York, constituiu simplesmente uma colossal apoteose ao artista, insigne criador de tantas maravilhas que o tornaram querido do universo inteiro; realizou em *O Filho do Sheik*, a sua última produção, mais uma coroa de glória”.

²⁸ Cf. Melvyn Stokes; Richard Maltby, *Identifying Hollywood's Audiences: cultural identity and the movies*. London, BFI, 1999, Cap. 2- “Female Audiences of the 1920s and early 1930’s”. No mesmo estudo é, nomeadamente, reproduzida a primeira página de um artigo da revista norte-americana *Movie Weekly*, de 11 de Agosto de 1923, intitulado: “Porque é que [Rudolfo] Valentino é tão atractivo para as mulheres”.

Por fim, não podemos deixar de notar a forma discreta como passou aqui um filme realizado por Charles Chaplin, *Opinião Pública*, exibido a 4 de Dezembro de 1927. De facto, o Chaplin até então localmente conhecido era o popular Charlot das curtas metragens, aliás, com um pequeno número de presenças na parte dos filmes cómicos de complemento. Apesar do destaque que sempre mereceu nos programas, desconheciam-se-lhe outros cometimentos e, neste caso, tratava-se não só de uma longa metragem, mas de um filme dramático em que Chaplin efectivamente não actuava. Os programas frisaram bem que aqui deixara “por momentos a sua excepcional produção cómica”, para escrever e encenar “com requintes de arte e emoção esta grande tragédia moderna”. Poderia, assim, ter-se estimulado uma particular curiosidade, mas a verdade é que, nas condições referidas e não sendo ainda suficientemente valorizado o trabalho de realização, todo o público desta sala revelou um relativo desinteresse.

Este caso confirma, no entanto, também, a referida representatividade da programação desta época, tanto no que diz respeito à relevância de vários realizadores e actores, como em termos do especial significado de diversas obras exibidas, num contexto em que se verificava uma consolidação local do espectáculo cinematográfico e do seu público.

4. Época de 1928/29

Num olhar de conjunto sobre esta época, com início em Outubro de 1928 e final em Julho de 1929, sobressai, antes de mais, a diminuição do valor da frequência média por fim-de-semana, no que diz respeito aos espectadores dos lugares de Plateia e Geral, de acordo com o critério de comparação que temos adoptado. Este facto é compatível com a confirmação de diferentes ritmos, quanto à afluência de público ao longo da época, verificando-se uma fase inicial mais favorável, uma tendência para resultados menos satisfatórios a partir de Janeiro e um declínio claro nos últimos meses da época. Continua, também, a notar-se, por entre alguns sinais de regularidade, a existência de programas com um diferente grau de sucesso, sendo essa oscilação especialmente significativa em ocasiões pontuais de manifesto entusiasmo local, a propósito de filmes que, evidentemente, interessa individualizar.

Considerando, em particular, a questão da diminuição do número médio de espectadores, verificada, nesta época, tendo como referência os bons resultados da época anterior, somos levados a concluir que se reflectiram aqui as conhecidas

limitações deste pequeno meio de província e da região circunvizinha. Tendo em conta o número de residentes e, principalmente, a composição dessa população, com o predomínio de extractos sociais de reduzido poder de compra, compreende-se melhor a impossibilidade de um rápido crescimento sustentado do número de espectadores que permitisse, nomeadamente, aumentar o número de sessões de cinema e assegurar um nível global de receita mais satisfatório. A construção do desejável público de cinema é, pelo contrário, afectada pela grande sensibilidade de largos sectores da população a qualquer conjuntura económica e social menos favorável, uma vez que um quadro de crise logo se podia traduzir em menores rendimentos ou, mesmo, em situações de desemprego total ou parcial, tendo em conta a habitual oferta de trabalho e a sua precariedade. Como exemplo, podemos citar as indústrias de cerâmica onde, em período de dificuldades, se podia reduzir o número semanal de dias de trabalho de cada operário.

Estamos em crer que eram esses factores contextuais que aqui se reflectiam, uma vez que o espectáculo cinematográfico estava já suficientemente implementado. Tinham decorrido já várias épocas de presença regular, atraindo um número significativo de espectadores, no âmbito de um público diversificado capaz de corresponder ao poder de fascínio de um espectáculo sempre renovado, e tinha ficado amplamente demonstrado todo o valor cultural e recreativo do cinema, vivendo-se momentos de particular sucesso que ficaram na memória do público local. O dinamismo da E.C.P. ganhara raízes, com o prestígio de uma oferta alicerçada num discurso que, numa dimensão pedagógica, persistia em apresentar o cinema, simultaneamente, como manifestação artística e como grande espectáculo do nosso tempo. No plano material, prosseguia a determinação na prossecução de um investimento concreto no aperfeiçoamento das condições oferecidas ao público. É exemplo disso a já referida inauguração do auto-piano, no espectáculo de 18 de Novembro de 1928, ou, ainda, as obras realizadas na sala, ao nível dos camarotes e das respectivas escadas de acesso.

De entre os programas apresentados ao público local, ao longo desta época, há três que claramente se destacam, motivando verdadeiros picos de afluência. Essa realidade, já verificada em épocas anteriores, confirma também, com coerência, três vertentes maiores de sucesso, a saber, os filmes de temática religiosa, em especial no caso de *A Vida de Cristo*, as longas metragens de produção portuguesa e as grandes produções de fundo dramático, neste caso a prender os espectadores numa exibição repartida por duas jornadas. Referimo-nos, pois, à projecção, mais uma vez em reposição, de *A Vida de Cristo*, a 24 de Março de 1929, bem como à apresentação de

mais uma adaptação ao cinema de *Os Miseráveis*²⁹, nos espectáculos de 13 e 14 de Outubro de 1928, e do recente filme português *Fátima Milagrosa*, nos espectáculos de 25 e 26 de Maio de 1929.

O repetido sucesso de *A Vida de Cristo*, ilustrando, obviamente, uma realidade mais geral, tornara a exibição desta produção de 6 actos um verdadeiro acontecimento local, com direito a marcação para o próprio Domingo de Páscoa. A dignidade da obra tinha sido reconhecida e o público era especialmente sensível a esta “reconstituição da vida do grande Mártir, contendo todos os comoventes quadros” da mesma, desde a Anunciação à Virgem até à Ascensão. Os programas garantiam, concretamente, “Esta magnífica película, magistral edição francesa de grande arte, é a única que teve a unânime aprovação da Igreja já pela religiosidade que transparece claramente na interpretação já pelos lugares em que esta é realizada pois são os mesmos lugares santos onde decorreu a Vida de Jesus”.

A grande afluência de espectadores e o envolvimento emotivo que o filme conseguia criar, num quadro de religiosidade, traduziram-se num ambiente de casa cheia em que as frequentes manifestações de um público popular contribuía, ainda, para o sentido peculiar de uma vivência. Ficaram memórias bem vincadas desse tempo, patentes mesmo no caso de um testemunho publicado há poucos anos: “Na semana santa, *A Vida de Cristo*. Punha as almas sensíveis em fúria com a malvadez de Herodes, a perfídia dos carrascos. Brutos como cabrestos”³⁰.

Naturalmente, perduravam mais nas terras de província e nos cinemas de bairro os comportamentos normalmente associados aos sectores populares da Geral, tal como, logo na segunda década do século, se haviam manifestado nas salas dos grandes centros, pioneiras de uma exibição regular. Citamos, a propósito, uma descrição bastante viva, publicada em 1919:

“A Geral é sem dúvida a secção do cinema que mais sente, que mais se entusiasma e que mais sofre, durante a exibição de um filme. Não falando na entrada, tão turbulenta e tempestuosa, [...] temos a apreciar a maneira como eles, os da Geral, aceitam os personagens que o filme desenrola. Se é um traidor, um espião, um bandido, enfim, alguém que lhes não caia nas boas graças, é vê-los, furiosos, de olhos

²⁹ Uma primeira adaptação da obra de Victor Hugo ao cinema, realizada por Albert Capellani, em 1912, havia sido exibida na Pampilhosa quando da primeira tentativa de arranque dos espectáculos regulares de cinema, concretamente, no domingo, dia 14 de Dezembro de 1924. A qualidade da obra dificilmente terá sido então bem compreendida devido, tanto à conhecida inadequação do aparelho de projecção existente, como ao mau estado da cópia do filme que foi enviada pela empresa distribuidora.

³⁰ Américo de Carvalho, *Entre Dois Tempos*, p. 41.

esbugalhados, pateando, inquietos no lugar e chegando a berrar um ‘mata-o’, como se os artistas, no seu pálido desenho a esfuminho os pudessem ouvir!

Mas a coisa muda, quando no ecrã se reflecte a figura altaneira e vigorosa dum Maciste, dum matamouros titânico [...]. Então rebentam as palmas, ecoam os bravos e uma onda de entusiasmo perpassa, fremente, pela multidão [...]. Ocasões há em que a Geral mal respira, quando um personagem que se lhe tornou simpático está prestes a cair numa emboscada, ou a ser apanhado em flagrante! “³¹

O espectáculo cinematográfico regular tendeu, como se compreende, a criar um público, também no que diz respeito à evolução de um perfil de comportamento, consolidando uma experiência que, afinal, apelava a um envolvimento contido de cada espectador, na sua relação com o filme projectado na tela. A ida ao cinema envolve, na verdade, simultaneamente, uma experiência isolada como espectador e uma experiência colectiva como público e, nesse contexto, o desenvolvimento de uma frequência regular do cinema correspondeu a uma evolução no sentido de uma maior uniformidade de comportamentos. O público de cinema adquiriu uma especificidade nesse domínio, socializando determinadas práticas, envolvendo, obviamente, o assumir de uma atitude sossegada na sala obscurecida.

A expansão do cinema e do hábito de ir ao cinema, com a evolução das audiências e dos recintos cinematográficos, nos anos vinte, teria, pois, também, essa dimensão formativa, em que houve, sem dúvida, um caminho a percorrer. Em 1920, podia ler-se, por exemplo, num jornal de Coimbra, um apelo às autoridades para que se mantivesse “ dentro do Teatro Avenida o respeito e a educação que [eram] devidas a todas as casas de espectáculos”³². Mas podia também aqui notar-se que a queixa dizia claramente respeito ao comportamento de um “reduzido número” de pessoas e que o facto era intolerável tendo em mente, precisamente, a existência de uma frequência alargada a todos os sectores sociais, incluindo senhoras da “melhor sociedade”.

O cinema sonoro, com os seus novos argumentos, aprofundou o sentido individual da experiência do espectador de cinema, rompendo, aliás, com a persistência de certos factores de interesse fora do ecrã, como no caso das diversas soluções de acompanhamento sonoro, do tempo do cinema mudo. Foi, então, também sensível uma confirmação desse sentido evolutivo, em função de uma particular exigência de atenção

³¹ *O Flirt*, Porto, Ano I, Nº 3, de 16/11/1919.

³² *O Despertar*, Coimbra, Ano IV, Nº 377, de 10/11/1920. Cf. Luís Filipe Torgal, “Memórias dos Animatógrafos de Coimbra: do Mudo ao Sonoro (1897-1935)”. Coimbra, Faculdade de Letras, 1999, p. 13.

e silêncio³³. Mas, não será correcto associar ao sonoro todo um processo disciplinador³⁴, quando, na verdade, este tinha um decisivo historial anterior, no âmbito de um espectáculo que entretanto se consolidara, tanto em termos do seu prestígio, como da conquista de um amplo leque social de espectadores.

A realidade de um comportamento mais buliçoso, com um público inquieto, provocando facilmente pequenos incidentes, terá persistido mais em salas frequentadas maioritariamente por sectores populares, que, aí, se sentiriam mais à vontade nas suas manifestações³⁵. Numa sala de província que servia todos os sectores do público local, tal como reconhecemos na Pampilhosa, seriam raros os casos de intolerável abuso que, aliás, a acontecerem, logo levavam à manifestação de outras vozes, impondo silêncio. Assim o indicam vários testemunhos de antigos frequentadores do teatro, bem como a ausência, nesta matéria, de chamadas de atenção nos programas de cinema, ao contrário do que, aliás, pontualmente, aconteceu relativamente a outros eventos³⁶.

As intervenções espontâneas do público, durante a projecção de filmes, mantiveram-se, pois, habitualmente, dentro de limites aceitáveis, revestindo-se as

³³ Cf. José Luis Castrillón Hermosa; Ignacio Martín Jiménez, *El Espectáculo Cinematográfico en Valladolid (1920/1932)*, p. 26.

³⁴ Parece-nos simplista, e de algum modo enganadora, uma imagem associada ao desenvolvimento do cinema sonoro, segundo a qual, “o espectador sonoro do cinema mudo” teria, então, passado a ser “o espectador mudo do cinema sonoro”. Cf. Eduardo Geada, *O Cinema Espectáculo*. Lisboa, Edições 70, 1987, p. 52. Também não nos parece feliz o entendimento de que foi por essa altura, só nos anos trinta, que o cinema se estendeu “cada vez mais às camadas superiores do público, definitivamente fascinado pelo prestígio cultural e económico que a sétima arte entretanto conquistara”. Cf. *Idem*, p. 51.

³⁵ Cf. José Luis Castrillón Hermosa; Ignacio Martín Jiménez, *El Espectáculo Cinematográfico en Valladolid (1920/1932)*, p. 64. Os excessos de público seriam, aliás, especialmente próprios de uma fase inicial do espectáculo cinematográfico na sua expressão ao nível popular dos salões improvisados, dos barracões temporários e das atracções de feira. Cf. *Idem*, p. 15. Esse facto não obsta, pois, a que perdurassem, em especial, nas salas com maior frequência popular, eventuais manifestações de alegre jocosidade ou de ingénua emotividade. As realidades não eram muito diferentes, como também notou, por exemplo, Vinicius de Moraes: durante a projecção, havia, nomeadamente, os que falavam a despropósito com os vizinhos, os que liam alto os letreiros e ainda os que murmuravam contra o vilão, torciam pelo “mocinho” e avisavam o herói do perigo que o espreitava. Cf. Vinicius de Moraes, *Cinema*. Lisboa, O Independente, 2004, p. 71.

³⁶ Podemos citar, por exemplo, o programa de um espectáculo de teatro realizado, nesta sala, a 18 de Junho de 1933, onde se podia ler a observação: “Será expulso, sem direito a indemnização alguma, todo aquele que perturbar a boa ordem do espectáculo”. Aliás, as manifestações ruidosas nas salas de espectáculo vinham bem vivas da tradição dos espectáculos de palco, exercendo, pois, o cinema um efeito moderador e modelador, em função de um outro tipo de vivência do espectador, no âmbito de um espectáculo de diferente natureza. Assim se explica o declarado receio inicial dos responsáveis pelo início da exibição cinematográfica regular na Pampilhosa, em 1924, sentindo que o público “nesse tempo não era para brincadeiras” (Cf. Artigo de Joaquim Pires, publicado no *Diário de Coimbra* de 1 de Outubro de 1965). Relativamente às companhias em *tournee*, foi notado, nomeadamente, em Leiria, como no caso de não agradarem poderem ser recebidas com “pateadas” e “assobiadelas”. Cf. José Dias Coelho, *Leiria Entre 1920 e 1940: sociabilidade e vida quotidiana*, p. 117.

ocorrências apenas de um curioso sabor popular³⁷, sem comprometerem uma respeitabilidade geral, como temos dito, indispensável à própria viabilidade local da exploração cinematográfica³⁸. Continuavam, é certo, a ser frequentes os protestos ruidosos, com pateadas, berros e assobios, quando ocorria alguma interrupção imprevista do espectáculo, por exemplo, por falha de energia eléctrica ou por se partir o filme em projecção. Mas contrariamente à ideia de uma habitual vivência tumultuosa, este tipo de reacções representava antes o assumir, por momentos, de uma expressão colectiva, em função, precisamente, da lamentável quebra, não prevista, da experiência particular de espectadores concentrados no visionamento de um filme.

Enquanto segundo programa com maior afluência de espectadores, de Plateia e Geral, durante a época de 1928/29, no cinema da Pampilhosa, destaca-se, como dissemos, a exibição, em duas jornadas, de *Os Miseráveis*, um filme francês realizado, em 1926, por Henri Fescourt. Também aqui o momento de exibição era favorável, uma vez que se aproveitava o particular interesse que podia suscitar no público o espectáculo de início de época. Restará salientar o apelo próprio das grandes produções, o prestígio de que se podiam rodear as adaptações literárias de obras consagradas e a forma como, no contexto da afirmação do cinema e do espectáculo cinematográfico, o género

³⁷ De acordo com um comportamento normalmente cordato, confirmado por diversos testemunhos, tolerava-se, por exemplo, a leitura de legendas em voz alta no seio de grupos de espectadores da Geral. Como notou um frequentador do cinema, nas suas memórias impressas: “Ninguém protestava. Os protestos eram só quando a fita se partia. Então, sim, o público punha-se a assobiar, mas sem maldade. Todos sabiam: o senhor Pires lá estava a repor a bobina. A aventura ia continuar”. Américo de Carvalho, *Entre Dois Tempos*, p. 40.

³⁸ A questão da respeitabilidade foi, como temos dito, fundamental em todo o processo evolutivo do espectáculo cinematográfico. Salientou-se, por exemplo, nos Estados Unidos, como a passagem da fase de predomínio dos pequenos *nickelodeons* à multiplicação das salas de cinema de maiores dimensões, mais confortáveis e aparatosas, numa evolução decisiva a partir do início da segunda década do século, foi simultaneamente causa e resultado de um contexto em que o ir ao cinema se tornou, na verdade, mais respeitável. Cf. Jill Nelmes (ed.), *An Introduction to Film Studies*, p. 100. A construção de uma melhor imagem social do espectáculo cinematográfico passou, necessariamente, não só pela oferta de uma produção cinematográfica mais ambiciosa, mas também pelo aperfeiçoamento das condições concretas em que se processava a exibição. Para lá do contexto material das salas, havia, nesta matéria, pois, que considerar o perfil de uma frequência, sendo certo que o comportamento de um público popular, “não treinado”, podendo experimentar aqui um espaço de encontro, barulhento e interactivo, não favorecia a elevação de uma imagem, tendo em conta os padrões de classes sociais mais cultivadas que, na linha de um critério de aperfeiçoamento civilizacional, procuravam impor referências, exercendo uma acção pedagógica que, naturalmente, envolveu também uma certa crítica do comportamento social. O público de cinema foi, pois, objecto de um processo de socialização em termos da difusão de uma prática concreta de participação, enquanto espectador de cinema. O assumir progressivo dessa realidade, com espectadores ordeiramente sentados perante o ecrã, conjugou-se com a efectiva evolução de uma capacidade de fascínio, por via da projecção de produções mais sofisticadas, cimentando-se, assim, o poder de uma experiência de visionamento, inerente à decisiva afirmação do cinema e do espectáculo cinematográfico. Cf. *Idem*, p. 101.

dramático era, ainda, na época, especialmente valorizado como linha de expressão associada, muito em particular, a um potencial “relevo artístico”. Os programas distribuídos na Pampilhosa sempre salientaram, assim, junto do público, essa dimensão de filmes dramáticos com um forte sentido “comovedor e intenso”, onde brilhava o “soberbo desempenho” dos actores, dando sequência a um respeito com naturais raízes no teatro mais conceituado³⁹.

O filme em causa foi, de facto, anunciado, nos programas, como “monumental produção super-gigante”, apresentada em “solene inauguração de época”. Lembrava-se que obtivera em França “o primeiro prémio para as grandes produções de arte de 1927” e descrevia-se, concretamente: “Tragédia comovente até às lágrimas, faz com que o espectador experimente desde a primeira cena um sentimento tanto mais apaixonado quanto mais o filme se aproxima do seu desenlace”. Concluía-se, ainda, sobre este filme com um custo de 20 milhões de francos: “Em *Os Miseráveis* tudo é grande! Ver *Os Miseráveis* é ver um espectáculo que jamais se esquecerá!”

Na mesma ocasião, em início de época, a E.C.P. renovava junto do seu público, a garantia, em geral, de uma programação da melhor qualidade, acompanhando o dinamismo de um mundo em rápido progresso. Afirmava-se, concretamente, lembrando a boa relação com a distribuidora Castello Lopes: “[A nova época] mercê da situação especial de que gozamos na primeira casa fornecedora de filmes do país será notavelmente assinalada pela exibição das maiores super-produções de grande arte que têm causado a admiração do mundo inteiro”.

O terceiro caso de maior sucesso, nesta época, com resultados de bilheteira bem destacados dos obtidos pelos restantes filmes, foi a exibição de *Fátima Milagrosa* que, obviamente, nos coloca novamente perante a questão do particular interesse suscitado pelo cinema nacional. Esse interesse geral mesclava-se aqui com o de uma particular temática religiosa que não deixava, também, curiosamente, de se afirmar, no contexto da época, com uma poderosa carga simbólica em termos de identidade, explorando uma dimensão espiritual das representações. Pode notar-se, a propósito, que o filme se

³⁹ As expressões citadas foram retiradas, a título de exemplo, do programa relativo ao espectáculo de 1 de Janeiro de 1926, em que se projectou a longa metragem *Amor de Mãe*. Numa obra já citada, o testemunho de Américo de Carvalho, então um jovem espectador, sublinha a importância desse sentido dramático para um público, algo ingénuo, ávido de se entregar a experiências de comovente intensidade: “Os filmes eram lentos. Quatro ou cinco imagens e a sequência parava, a dar a legenda. [...] Mas os actores diziam tudo pelas suas expressões, o realizador oferecia-nos verdadeiras obras de arte. Difícil evocar hoje o cinema dos primeiros tempos. Cinema burlesco e digno, sóbrio e fascinante, irresistível no seu poder de emoção”. Américo de Carvalho, *Entre Dois Tempos*, p. 40.

revestia de um especial significado não só enquanto expressão de uma realidade, mas também como agente que contribuía para um processo, num momento em que a mesma ainda se construía, consolidando uma larga implantação.

O sucesso de público é tanto mais notável quanto, ao contrário dos casos anteriores, este filme foi exibido numa fase particularmente desfavorável da época, em finais de Maio. Também diferentemente dos casos anteriores, a data de exibição não resultou tanto aqui da vontade do exibidor, mas da disponibilidade do filme por parte da distribuição, com uma óbvia aceitação local da oportunidade possível. Aliás, a distribuição do filme não estava a cargo da firma habitual, tendo a E.C.P. negociado a sua contratação directamente com a empresa responsável pela distribuição do filme, concretamente, a empresa Mello, Castello Branco, Lda., com escritório na Rua das Pedras Negras, nº 24, 2º, em Lisboa, e laboratório na Calçada do Combro, nº 38-A, na mesma cidade.

O êxito conseguido por este filme foi assinalável à escala nacional, tendo constituído, de acordo com as palavras de Félix Ribeiro, “grande e invulgar negócio”⁴⁰. Não é de estranhar, pois, que, embalada pelo que considerava ser “o maior êxito até hoje da cinematografia nacional”, a empresa publicitasse, então, confiadamente, os seus serviços na produção de filmes de arte, documentários, actualidades, letreiros artísticos e filmes publicitários, estando apta a fornecer orçamentos para a direcção e confecção de quaisquer trabalhos de filmagem⁴¹. Neste, como noutros casos, a capacidade das empresas e a realidade do nosso meio não permitiriam uma progressão ao nível mais desejado.

Em termos cinematográficos a qualidade do filme realizado por Rino Lupo era, aliás, sofrível, ou mesmo má, na opinião ainda de Félix Ribeiro⁴², mas o argumento desta produção nacional seria decisivo no seu sucesso concreto junto do público. A exibição na Pampilhosa mereceu destaque na imprensa regional, precisamente em função da temática tratada: “No Teatro de Pampilhosa do Botão realizou-se nos dias 25 e 26 do mês findo dois monumentais espectáculos cinematográficos com o grande e

⁴⁰ Cf. M. Félix Ribeiro, *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português: 1896-1949*, p. 225.

⁴¹ Seguimos aqui a publicidade de página inteira saída na revista *Cinéfilo*, no seu número 41, de 1 de Junho de 1929.

⁴² Cf. M. Félix Ribeiro, *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português: 1896-1949*, p. 251.

célebre filme português *Fátima Milagrosa*. Nas duas noites o teatro teve enchente⁴³. Na ocasião, a mesma publicação consagrou boa parte da sua primeira página precisamente à temática de Fátima. Podiam, ler-se aí, designadamente, as pretensas “palavras de um descrente”, reconhecendo, relativamente ao mesmo santuário: “Há naquele espectáculo um fluído misterioso que abala a nossa alma”. Na verdade, depois dos arrojados da Primeira República, os ventos sopravam, mais em geral, no sentido da “conversão dos descrentes” e essa perspectiva de discurso continuaria presente num país em que muitos iriam reconhecer a legitimidade de uma nova ordem política e ideológica⁴⁴.

Como produção portuguesa, explorava-se, no âmbito da temática peculiar deste filme, uma dimensão simbólica que permitia enfatizar, muito em particular, a crença numa capacidade de “falar à nossa alma”, sendo este um dos traços de uma imagem específica, quanto à existência de um cinema nacional. Vale a pena recordar os termos em que foi divulgado o filme, reflectindo-se, naturalmente, no texto local dos programas a informação de promoção difundida, mais em geral, pelo sector da distribuição. Assim, nos programas distribuídos, podia ler-se, nomeadamente:

“*Fátima Milagrosa* considerado pelo público e pela crítica como o mais formoso filme português até hoje realizado, tem obtido o mais retumbante sucesso em todos os salões onde tem sido exibido. De verdade, *Fátima Milagrosa* que nenhuma plateia se cansa de admirar, encontrando-lhe sempre novas belezas é o filme que melhor fala à nossa alma. O enredo é simples, humano, profundamente emocionante desde as primeiras cenas até ao desfecho religioso que é verdadeiramente magistral. [...] Mas indiferente da acção dramática, cujo desempenho é simplesmente soberbo, ele representa ainda toda a grandiosidade dum das maiores peregrinações a Fátima, a imponente procissão das velas em que transparece toda a religiosidade do acto, toda a Fé do povo português”.

Por sua vez, na longa correspondência de negociação, entre a E.C.P. e a referida empresa distribuidora, realçava-se, por exemplo, numa carta desta, datada de 5 de Setembro de 1928: “este filme tem alcançado o maior dos êxitos por todos os cinemas onde tem passado”; “manteve-se 6 semanas seguidas nos cinemas Rivoli do Porto e Politeama em Lisboa”; “é um filme onde se sente o nosso lar, a nossa gente, as nossas paisagens e os nossos costumes”; “representa a actual vida portuguesa, enquadrada numa das mais tocantes manifestações do nosso povo”.

⁴³ *Bairrada Elegante*, Ano XIV, Nº 278, de 8/6/1929.

⁴⁴ Na área do cinema, lembramos, concretamente, o estudo de Luís Reis Torgal, “Propaganda, Ideologia e Cinema no Estado Novo: a ‘conversão dos descrentes’”, publicado na obra, coordenada pelo mesmo, *O Cinema sob o Olhar de Salazar* (Lisboa, Círculo de Leitores, 2000).

Num patamar de sucesso menos destacado, encontramos de seguida, nesta época de 1928/29, um conjunto de cinco filmes, podendo, quanto ao seu género, situar-se quatro, no domínio amplo do drama, e um, na linha dos filmes de acção-aventura, destacando-se, no entanto, este, claramente por via do principal protagonista, o famoso Douglas Fairbanks. Começando por considerar esta película, verificamos que se trata de *Os Três Mosqueteiros*, uma realização de Fred Niblo já de 1921, mas que agora beneficiava do sucesso obtido pelo desempenho de Douglas Fairbanks na primeira apresentação de um filme seu perante o público da Pampilhosa, ocorrida apenas poucos dias antes. Na verdade, no final de 1928, a E.C.P. investiu na marcação sucessiva de dois filmes deste actor, tendo sido projectado, no dia de Natal, *Don X, Filho de Zorro*, seguindo-se logo depois, no domingo, dia 30 de Dezembro, a exibição da primeira jornada de *Os Três Mosqueteiros*.

Não considerámos, em termos do nosso tratamento comparativo, o espectáculo de 25 de Dezembro de 1928, em virtude de ter ocorrido numa terça-feira, ou seja, fora do critério estabelecido, relativo aos espectáculos de fim-de-semana. Importa, no entanto, reconhecer desde logo, nesse primeiro espectáculo, os contornos da promoção de uma imagem particularmente bem sucedida, quanto ao protagonista em causa. Os programas distribuídos apresentaram *Don X, Filho de Zorro* como “monumental produção super-gigante” e associaram a pretensa envergadura da obra ao prestígio de Douglas Fairbanks como “genial artista”, o único com “envergadura e *panache* para tão brilhante papel”.

Sendo a primeira vez que se projectava um filme deste actor, justificava-se, como se compreende, uma informação mais extensa nos programas, na prática, com um efeito de actualização. Na verdade, tratando-se da apresentação, algo tardia, de um dos nomes mais relevantes do cinema mudo, já com amplo sucesso no âmbito de um grande espectáculo de massas, estava a contribuir-se, assim, para uma maior integração do público local relativamente a uma realidade mais geral, em particular, no que concerne ao fenómeno do culto das estrelas. Transcrevemos alguns excertos significativos:

“[Douglas Fairbanks] o criador sublime do género de aventuras românticas é considerado universalmente o primeiro ás do ecrã. Realmente, o eminente actor americano possui no mais alto grau todos os dotes naturais. A sua figura impõe-se pela rara elegância e distinção. Espadachim ousado mas nobre, o seu jogo de cena é ao mesmo tempo, emotivo, sóbrio, sincero e alegre mas duma alegria tão sã e comunicativa que o espectador fica completamente empolgado desde os primeiros lances do filme até ao seu desenlace final”.

Junto dos espectadores locais, o filme exibido a 25 de Dezembro correspondeu, com certeza, às expectativas criadas, pelo que o nome de Douglas Fairbanks passou a justificar claramente um particular interesse, na linha do moderno fascínio pelos grandes actores de cinema, como comprovou a afluência de público logo no referido espectáculo seguinte, a 30 de Dezembro. Os programas de então, anunciando *Os Três Mosqueteiros*, enfatizaram, naturalmente, o “desempenho sublime” do principal protagonista. Nos mesmos programas ficou, aliás, patente o particular investimento da empresa nestes espectáculos, recorrendo-se à utilização de folhas de maiores dimensões e à impressão, então pouco frequente, de uma imagem ilustrativa, concretamente, mostrando Douglas Fairbanks no papel de D’Artagnan. Os resultados de bilheteira corresponderam, pois, ao esperado, permitindo a composição da receita verificar um efectivo sucesso junto dos vários sectores do público.

O facto de, assim, se ter exibido, com bons resultados, um filme de 1921, logo após um outro, com o mesmo actor, produzido em 1925, não é de estranhar nesta fase do desenvolvimento do espectáculo cinematográfico no nosso país. Este conheceu uma importante consolidação da sua presença à escala nacional na segunda metade da década de vinte, com a implantação ou o reforço de uma presença regular em muitas localidades de província, de algum modo em paralelo com o que aconteceu na Pampilhosa. Essa realidade, bem visível neste ano de 1928, tornava oportuno um evento como o referido, em que fazia sentido, neste caso a propósito do sucesso entretanto obtido por uma estrela de cinema, a recuperação de filmes bem anteriores, estreados há bastante tempo no país sem terem tido então uma equivalente possibilidade de difusão. As empresas distribuidoras, atentas a essa realidade, saberiam, designadamente, pôr em circulação cópias novas desses filmes, garantindo, assim, condições técnicas que permitiam tirar o melhor partido possível de todo o seu interesse, junto de audiências que não tinham tido ainda oportunidade de os conhecer. Aliás, no quadro articulado de um desenvolvimento global, o sector da distribuição dava, também, por esse tempo, novos sinais de dinamismo, começando a verificar-se, por exemplo, o estabelecimento, no nosso país, de sucursais das grandes empresas cinematográficas norte-americanas.

Considerando os restantes quatro casos referidos como tendo ainda particular sucesso, nesta época de 1928/29, começamos por salientar *Destruição!*, um drama da Fox, exibido no fim-de-semana de 3 e 4 de Novembro de 1928, menos de meio ano depois de ter sido estreado em Lisboa no respeitável Tivoli. As expectativas da empresa exibidora não saíram, pois, goradas, depois de ter apostado numa exibição em dois dias

e numa divulgação destacada por via de programas em folhas de maior dimensão. O argumento dramático, tendo por fundo a recente Primeira Grande Guerra, devia despertar natural interesse. Nos programas podia ler-se: “Emocionantíssimo episódio dramático da Guerra Mundial! Cenas lancinantes da Grande Guerra!”

Segue-se, cronologicamente, a receita obtida, a 18 do mesmo mês, por *História d' uma Triste Vida*, num resultado que se mostra especialmente satisfatório se tivermos em conta que foi obtido apenas num único espectáculo. Trata-se de um drama realizado por Frank Borzage, em 1925, estreado também em Lisboa menos de meio ano antes, neste caso, no Politeama. No seguimento de uma valorização artística da representação dramática, no âmbito das artes do espectáculo, o programa destacava o desempenho de Norma Talmadge, uma grande actriz, de “peregrino talento”, que aqui exteriorizara, com “inexcedível talento”, todas as suas “faculdades interpretativas”. Tratava-se, na verdade, de um “grande filme dramático” que, beneficiando de uma realização particularmente competente na arte de explorar a sensibilidade humana, nos sublinha bem a importância do melodrama na relação do cinema com o público da época.

A 1 e 2 de Dezembro de 1928, teve também bom acolhimento outro drama sobre a temática da Grande Guerra, *Rendição!*, apresentado como “notável super-produção da Universal”, numa promoção que também reflecte especiais expectativas, nomeadamente, com recurso a programas em folhas maiores do que o habitual. Indo ao encontro do interesse dos espectadores, prometia-se ainda aqui um argumento “intensamente dramático”, com cenas de guerra “magnificamente tratadas”, numa alusão porventura com algum significado no reconhecimento de uma especificidade do trabalho de realização cinematográfica, já distante do mero conceito de encenação, herdado dos espectáculos de palco.

É também mais sistemático o enaltecimento do perfil dos actores, cultivando-se o prestígio de nomes que interessava manter na memória dos espectadores, no contexto do permanente jogo de uma oferta que procurava explorar novas expectativas, tendo por base uma realidade de referências já implantadas junto do público. Neste caso, para lá da “lindíssima estrela” Mary Philbin, merecia destaque o desempenho do “eminente” actor russo Ivan Mosjoukine. Cada papel seu constituía sempre “uma coroa de glória”, mas este filme revestia-se de particular interesse, tratando-se do seu primeiro desempenho nos Estados Unidos, na sequência de “um contrato verdadeiramente fabuloso”. Devemos ainda salientar a actualidade desta produção de 1927, confirmando o esforço de programação desta empresa empenhada em esbater distâncias, trazendo à

Pampilhosa as grandes realizações que também por esse tempo eram vistas nas salas dos principais centros.

Completa este conjunto de filmes com resultados de bilheteira mais satisfatórios uma produção francesa igualmente bastante recente. Trata-se de *O Jogador de Xadrez*, um filme de 1927, estreado no Tivoli, em Lisboa, apenas três meses antes da exibição na Pampilhosa! O público local mostrava-se, então, pois, sensível, nas suas reacções de conjunto, às expectativas criadas em torno de produções julgadas mais notáveis, correspondendo de algum modo ao esforço de promoção por parte de uma empresa que ganhara crédito, mediante a defesa de uma imagem de qualidade. Mas essa resposta, alimentada, naturalmente, pela dinâmica compósita de um público, não deixaria de se integrar, no contexto, mais amplo, de uma gama de critérios de preferência, como temos referido, relativamente consistente.

Destacava-se, neste caso, uma produção dramática de fundo histórico, efectivamente, de reconhecido nível de qualidade. A data de exibição, no último dia de Março de 1929, correspondeu a uma escolha, tendo em mente uma data especial, o Domingo de Páscoa, pelo que este factor contribuiu, para lá do interesse do filme, para o resultado alcançado, numa fase da época, à partida, menos favorável em termos de frequência habitual do cinema. Na perspectiva da pequena empresa da Pampilhosa, este pormenor da programação parece enfatizar bem o desejo de compatibilizar a qualidade dos filmes e o seu efectivo sucesso junto do público local, acreditando em todas as potencialidades do cinema, no sentido de uma crescente implantação numa sociedade que se desejava em progressiva evolução social e cultural.

Ponderando de seguida um conjunto de filmes com resultados já inferiores, destacam-se, por entre um quadro de vulgaridade, várias produções maioritariamente associadas ao género de acção-aventura. É o caso de *O Veleiro Triunfante*, a 25 de Novembro, *Rin-Tin-Tin e o Condor*, a 27 de Janeiro, *O Capitão Sem Medo*, a 17 de Fevereiro, *O Comboio Perdido*, a 24 de Fevereiro, e *O Pirata Branco*, a 21 de Abril de 1929. De entre estes, apenas o último filme se distancia mais do género referido, mas, embora se possa situar maior propriedade no âmbito da comédia romântica, também apresentava, na verdade, uma componente de aventura que foi bastante salientada nos programas distribuídos, influenciando naturalmente nas expectativas do público.

Quanto aos restantes filmes citados, *O Veleiro Triunfante* foi apresentado como um filme de aventuras marítimas, “na época distante em que os veleiros sulcavam os mares”, apresentando “cenas verdadeiramente empolgantes, como aquelas da

tempestade no mar”. Mais uma vez, prometia-se ao público um prazer de intensa emoção, desta feita por via do desenvolvimento de uma acção em contexto histórico. Curiosamente, apenas o público da Geral deu uma resposta abaixo do que se poderia esperar, numa expressão pouco frequente em contra-ciclo, porventura em consequência de um menor interesse pela referida abordagem histórica.

Rin-Tin-Tin e o Condor, *O Capitão Sem Medo* e *O Comboio Perdido*, foram projectados em datas muito próximas, apresentando também resultados de bilheteira muito semelhantes, apenas havendo a notar, quanto à composição da receita e nessa exacta sequência, uma crescente afluência de espectadores da Geral e um decréscimo quanto aos lugares da Plateia. Considerando mais em pormenor estes filmes, pode salientar-se, no primeiro caso, o interesse que se procurou construir em torno do protagonismo do “celebérrimo cão-actor Rin-Tin-Tin”.

Reflectindo-se, obviamente, uma estratégia mais geral, não se tratava aqui de explorar apenas a velha tradição dos fenómenos e dos prodígios, apelando à satisfação de uma curiosidade pontual, perante o desempenho possível de um animal. Estava, de algum modo, também em causa a criação de uma “estrela” que, a exemplo dos humanos, pudesse captar um público predisposto a seguir novas aventuras. O desejo de seriedade é, assim, evidente, na apresentação deste peculiar protagonista, levando mesmo a um testemunho que é para nós particularmente relevante na confirmação de uma imagem menos positiva quanto ao interesse do público relativamente a produções cómicas de longa metragem. De algum modo, uma certa noção comercial de “filme de arte”, em rigor, já distante do sentido restrito do *film d’art* dos primórdios do cinema, continuava a servir como referência de qualidade, naturalmente, em associação com o prestígio do desempenho dramático e com a sua particular eficácia, na satisfação do interesse de espectadores, especialmente sensíveis a quadros de grande envolvimento emocional. Os programas distribuídos garantiam, assim, textualmente:

“Não se trata como se poderá supor de uma qualquer película cómica. *Rin-Tin-Tin e o Condor* é um dos mais autênticos filmes de arte que pode emparelhar com as melhores produções. Servida de um argumento esplêndido, com uma encenação artística, o seu desempenho é simplesmente sublime”.

No caso concreto deste filme, o desempenho do cão actor motivou, portanto, o esforço de construção de uma determinada imagem, junto dos frequentadores do cinema, assumindo, mesmo, contornos que não deixam de evidenciar, mais uma vez, a ingenuidade com que então se processava a adesão de largos sectores de público às maravilhas do ecrã:

“O eminente actor quadrúpede que com o nome de Rin-Tin-Tin ascendeu às maiores culminâncias da cinematografia, é um soberbo cão-polícia alemão que depois de percorrer de triunfo em triunfo os teatros da Costa do Pacífico, entra pelos seus próprios merecimentos nos domínios do cinema. As suas façanhas são inúmeras e inenarráveis. Os seus filmes são disputados a peso de ouro. A sua inteligência excede a de uma criatura humana. Assistir à exibição de um filme deste inteligentíssimo animal é experimentar um prazer desconhecido. Rin-Tin-Tin é hoje incontestavelmente o rei dos animais-actores. A sua última produção *Rin-Tin-Tin e o Condor*, que agora apresentamos, encanta”.

O Capitão Sem Medo constituía um filme de aventuras corrente, sem nomes destacados ou outro factor de interesse a assinalar, para lá do que se poderia esperar de um vulgar quadro de acção, neste caso com a história do capitão de um antigo veleiro em luta com piratas. Já no caso de *O Comboio Perdido*, interessa notar o particular apelo do protagonista, Reed Howes, bem conhecido do público local, como herói de filmes de aventuras, o que, evidentemente, permitiu uma adequada chamada de atenção nos programas, publicitando-se este *western* como um “emocionante filme de aventuras”, “com o grande actor atleta Reed Howes”. Não se pensava, pois, em duplos ou em artifícios de montagem. O público era convidado a reconhecer no ecrã toda a destreza de uma personagem que, sendo particularmente verosímil na expressão de um talento real, devia despertar uma especial admiração e simpatia. Cada filme constituía, assim, um desafio em que eram postas “à prova as suas singulares qualidades desportivas”, pelo que neste discurso se reflectia também o imaginário de um presente, em que se destacava, com o contributo de uma juventude dinâmica, uma significativa divulgação do desporto e das virtudes atléticas.

Com resultados semelhantes aos dos filmes anteriores, destacamos ainda dois filmes que no entanto entendemos terem tido, em termos comparativos, um sucesso inferior, atendendo à altura favorável em que foram exibidos. São eles um *western*, *A Última Fronteira*, e um filme dramático, *Entre Chamas*, projectados respectivamente nos dias 9 e 23 de Dezembro de 1928. Trata-se de produções recentes, mas também de menor significado, no âmbito dos filmes de série B da abundante oferta cinematográfica dos estúdios norte-americanos.

Nos programas distribuídos para o espectáculo de 9 de Dezembro, enfatizavam-se, mais uma vez, os motivos de interesse habituais em filmes de aventuras, sem uma especial referência a aspectos capazes de individualizar esta produção. Tratava-se de filmes “particularmente apreciados pelo público, já pela sua grande movimentação, já pelo entrecho que é sempre interessante”, neste caso, com “constantes” combates e lutas

“entre índios e brancos”. Não se passando, aqui, do convite a uma frequência habitual, deixava-se, porém, já, no mesmo programa, um repto que preparava uma futura ocasião de maior interesse, podendo a empresa esperar então uma afluência mais significativa. “Muito em breve” teriam lugar os “monumentais espectáculos”, a que já nos referimos, “com Douglas Fairbanks o maior atleta cinematográfico, o mais completo actor de Cinema”. Eram, sem dúvida, eventos como esses que permitiam, em especial, alimentar a boa imagem desta sala de cinema, tal como também, então, oportunamente se salientava: “Vejam sempre os nossos programas! Os melhores dos melhores! Fornecimento exclusivo da primeira casa distribuidora de filmes no país, Castello Lopes, Lda.”.

Quanto ao filme projectado a 23 de Dezembro, apenas sobressai nos programas a referência a algumas características genéricas, permitindo a identificação do filme no âmbito de um género. Mais concretamente, foi anunciado, de forma algo rotineira e estereotipada, como um “empolgante filme dramático”, com cenas “em extremo emocionantes”. Reflectia-se, pois, aqui, a exploração de um quadro de referências que, tipificando produtos e expectativas de prazer, no quadro de uma oferta diversificada, permitia um encontro mais previsível de interesses, na relação entre a produção cinematográfica e o público. Esta estratégia, importante na definição de géneros cinematográficos, foi assumida desde os próprios estúdios de Hollywood, marcando o desenvolvimento do cinema, como grande espectáculo de massas, nos anos vinte.

Curiosamente, comparando a composição da receita dos dois espectáculos referidos, verificamos que estamos perante uma das situações em que se rompe o frequente paralelismo registado na afluência de espectadores aos lugares da Geral e da Plateia. Concretamente, no caso do *western*, de dia 9, destacou-se a receita dos lugares mais populares da Geral, descendo a mesma, quando da projecção do drama de 23 de Dezembro, em que se registou, inversamente, uma subida na afluência aos lugares, mais caros, de Plateia.

Com a consolidação de uma certa frequência regular, podem ter rareado os casos de evidente fracasso, em termos de receita de bilheteira, mas continuaram a existir, naturalmente, espectáculos de menor sucesso, devendo essa avaliação atender, como se sabe, ao momento da exibição dos filmes, no contexto das diferentes fases da época.

Nos primeiros meses da temporada, foram menos satisfatórios os resultados obtidos a 21 de Outubro de 1928, com *Cadetes do Czar*, a 28 do mesmo mês, com *O Promontório dos Gigantes*, e a 11 de Novembro, com *Filhas de Eva*. No primeiro caso,

tratava-se de uma comédia dramática, de fundo histórico, com uma acção situada em S. Petersburgo e em Viena, antes da Grande Guerra. Segundo os programas, poderia admirar-se aqui “o fausto imponente da corte imperial russa com os seus mistérios e as suas intrigas”, sendo a encenação “ultra-riquíssima e meticulosa”.

O Promontório dos Gigantes era um drama francês, baseado num romance com o mesmo título, de Pierre Benoit. Os programas prometiam um filme “verdadeiramente grandioso”, reproduzindo o livro com verdade absoluta, mas a resposta do público, tanto da Geral, como da Plateia, foi decepcionante, sem que possamos aprofundar as razões deste facto, para lá da falta de uma argumentação mais directamente motivadora, em termos, nomeadamente, da proposta de um argumento concreto ou da identificação de intérpretes. Existindo uma ampla realidade própria criada pelo cinema, como meio de expressão e espectáculo, seria, então, já menos apelativa a mera proposta de uma adaptação literária, relativamente a uma obra prestigiada, ainda para mais quando esta, como neste caso, era desconhecida do grande público local. Quanto aos intérpretes, também podia ser pouco estimulante a simples referência a um desempenho “soberbo”, numa alusão genérica já algo desgastada por um uso publicitário. Aliás, neste aspecto era agora, em geral, evidente a inferioridade da produção europeia, perante as possibilidades do cinema norte-americano na exploração da imagem das suas estrelas. Como se sabe, muitos dos valores que despontavam na Europa, eram, mesmo, rapidamente aliciados pelos poderosos estúdios norte-americanos, passando para lá do Atlântico.

Filhas de Eva constitui uma comédia romântica que aqui se apresenta penalizada pela habitual reserva do público relativamente a produções dentro deste género. O filme, produzido pela DeMille Pictures Corp., foi realizado por Paul Sloane, ainda em início de carreira, e contou com o desempenho de Leatrice Joy e de William Boyd, referidos nos programas como primorosos artistas.

A partir de Janeiro, destacamos, desde logo, o resultado menos feliz de *A Estrela do Gaiety*, um drama romântico projectado a 20 de Janeiro de 1929, depois de, à partida, terem estado previstas duas sessões. O filme registou, na verdade, em termos comparativos, uma das receitas mais fracas desta fase da época. Nos programas, não deixou de se evocar o desempenho magistral, a montagem cénica de primeira ordem, o guarda-roupa luxuosíssimo, os interiores bem cuidados e os exteriores lindíssimos. Salvo outro factor que possamos desconhecer, poderá aqui questionar-se se o pendor

romântico, dominante neste filme, seria então um dos argumentos mais capazes de entusiasmar o público local, no âmbito das produções dramáticas.

Seguem-se resultados menos positivos a 3, 10 e 17 de Março, respectivamente, com *Um Tipo Rico*, *A Grande Noite* e *Olhos Claros*. Tratava-se de uma comédia de aventura, uma comédia romântica e um filme de temática criminal, num conjunto de filmes de nível corrente, sem grandes nomes na realização. No primeiro filme destacava-se o desempenho do popular Hoot Gibson, mas a aposta numa aventura mesclada com comédia devia revelar-se pouco eficaz, roubando à acção um nível de credibilidade que era fundamental para um maior envolvimento do espectador. Os programas apontavam nesse sentido ao referirem, a propósito do papel deste “simpático actor cowboy”: “todos os estratagemas de que se reveste mantêm a plateia em constante hilaridade”. Ora não seria isso que efectivamente se esperava, no caso de um verdadeiro *western*, e o público não se deixou particularmente seduzir.

Quanto à comédia romântica *A Grande Noite*, a promoção nos programas aposta essencialmente no papel da “eminente actriz” Laura La Plante. Tratava-se, segundo se escrevia, da mais extraordinária actriz de alta comédia, que alcançava aqui um êxito retumbante. O público não se mostrou, contudo, especialmente interessado, sobrepondo-se o habitual menor apreço por produções de longa metragem no âmbito da comédia, apesar do artifício, entretanto utilizado, com a procura de uma diferenciação mais positiva, por via da introdução do conceito de “alta comédia”.

Olhos Claros deveria à partida despertar um maior sucesso, tendo em mente o seu perfil de “filme policial”, com “um argumento interessantíssimo”, recheado de “situações dramáticas e misteriosas”. Os programas destacavam, ainda, com justeza, o protagonismo de Lionel Barrymore, “grande actor dramático” e “grande astro cinematográfico”. A receita dos lugares de camarote manteve-se dentro de valores satisfatórios, mas foi fraca a ocupação dos restantes lugares, em especial no que diz respeito à plateia. A proximidade da projecção de um filme de grande sucesso, no domingo seguinte, poderá ter constituído um factor de desmotivação, para um público menos regular, mas ignoramos que outras razões poderão, eventualmente, ter influído neste resultado.

Na última fase da época, foi nítida a diminuição da frequência do cinema, muito em especial, nos meses de Junho e Julho, por parte dos sectores populares da Geral. Essa realidade afectou a receita de todos os espectáculos, exceptuando-se, como vimos, o grande sucesso de *Fátima Milagrosa*, e o resultado razoável, contrariando aquela

tendência, de *O Pirata Branco*. Quanto aos outros filmes, a quebra de público, compondo, portanto, um quadro desfavorável de recepção, começou por ser evidente a 14 de Abril, quando da exibição da já vetusta comédia *O Excêntrico*, devendo notar-se, neste caso, como o desempenho de Douglas Fairbanks não despertou aqui especial atenção, em virtude, com certeza, do género de filme, uma produção “divertidíssima”, em que esta estrela se apresentava numa “nova faceta”, distante, portanto, da imagem específica que fizera em especial a sua fortuna. Curiosamente, o público popular da Geral foi aqui o que se manteve mais fiel, sendo a quebra particularmente sensível nos lugares da Plateia.

Vamos encontrar a mesma linha de resposta no caso do espectáculo de 28 de Abril de 1929, igualmente uma comédia, desta vez com Reginald Denny. Os programas destacavam, na verdade, este protagonista na promoção da longa metragem *A Volta Triunfal*, mas importa registar aqui, mais uma vez, o particular desfasamento dos resultados obtidos, perante as expectativas que se procuravam criar, invocando um anterior sucesso nos principais centros urbanos. No caso deste programa, afirmava-se, designadamente, que os filmes deste actor haviam alcançado recentemente no Porto “o maior êxito”, justificando-se “plenamente o título de ‘Príncipe do Humor’ de que o mesmo gozava.

É possível que se manifestasse aqui uma diferente sensibilidade de públicos, em traços gerais, distinguindo uma realidade de pequeno meio de província, junto do qual um discurso de promoção, veiculado, globalmente, pelas empresas distribuidoras, nem sempre foi, na realidade, eficaz. A linha de limitado sucesso local das comédias protagonizadas por Reginald Denny, não seria, pois, alterada por mais esta tentativa de conquista de uma maior popularidade, apresentando-se este artista como o “intérprete sublime de *O Homem do Dia*, *A Casaca de Reginald* e *O Libertino*”. Apenas este último filme era efectivamente conhecido do público da Pampilhosa e a sua projecção recente não influenciou, portanto, uma resposta mais positiva. Para lá da problemática relativa à comédia de longa metragem em geral, é de questionar se não se expressava aqui, também, a falta de eficácia de uma aposta concreta em referências mais marcadamente urbanas, na linha do *sportsman*, jovial e elegante⁴⁵.

⁴⁵ Recordamos algumas outras referências, concretas, relativas a este actor, nos programas da Pampilhosa: “simpático e irresistível galã”, “protagonista inolvidável dos melhores filmes de atletismo” (21/3/1926), “famoso acrobata e galã distinto” (15/1/1928), “esplêndido galã e atleta” (25/3/1928), “príncipe do humor” (3/6/1928), “célebre actor atleta”, “príncipe do humor” (7/4/1929), “artista querido das mais aristocráticas plateias” (28/4/1929), “simpático actor” (4/1/1931), “simpático galã cómico”, “um

O filme projectado a 12 de Maio de 1929, *Aquela Mulher*, um drama de produção norte-americana, obteve uma receita especialmente baixa nos lugares da Geral, reagindo um pouco melhor os outros sectores de público, eventualmente mais sensíveis ao potencial valor do filme dentro do género. Na verdade, os programas anunciaram “um filme de série de arte”, “um dos mais intensos cine-dramas que a Warner Brothers tem apresentado”. Este tipo de referência cinematográfica mais precisa, neste caso relativa à produção do filme, se, por um lado, corresponde à simples transposição de um discurso exterior, divulgado, em particular, pelas empresas distribuidoras, traduz, por outro lado, mais significativamente, a expansão de uma cultura cinematográfica, como temos dito, também patente no vigor das publicações especializadas, de grande popularidade entre cinéfilos, nestes anos finais da década.

Nos programas, distribuídos localmente, reflectia-se, pois, um contexto geral de implantação do cinema, enquanto manifestação cultural com um valor específico, divulgando-se, nomeadamente, uma informação que, mais nitidamente, salientava características peculiares, ligadas à afirmação de uma imagem como novo meio. Assim acontecia, por exemplo, com a referência à qualidade da “fotografia”, da “montagem”, dos “ângulos artísticos” e da “d direcção técnica”.

Nos espectáculos realizados em Junho e Julho de 1929 atingiram-se os valores de frequência mais baixos da época, em especial, a 30 de Junho e a 7 de Julho. No primeiro caso, projectou-se, como filme principal, *As Odaliscas*, uma “finíssima comédia”, realizada por Paul Sloane, que fora ainda há pouco estreada em Lisboa. Na composição da receita o resultado da Plateia foi particularmente decepcionante.

No espectáculo de 7 de Julho, foi exibida uma longa metragem de temática criminal, concretamente, *K, O Desconhecido*, verificando-se, neste caso, uma ligeira inversão na resposta do público, com uma receita um pouco mais favorável no sector da Plateia e uma quebra nítida na Geral. O filme foi, na verdade, promovido nos programas distribuídos como um “belo drama”, em que brilhava o “génio fulgurante” de Virginia Valli, “formosa vedeta dos melhores cine-dramas da Universal”. Também, pois, neste caso particular, parece expressar-se o especial crédito de que gozavam as produções dramáticas, junto de um público sensível a um potencial valor cultural e artístico, entendido em harmonia com o interesse por um determinado tipo de espectáculo capaz

vaudeville em que entre Reginald Denny é em todas as plateias apreciado como um prato de paladar finíssimo” (22/3/1931).

de proporcionar prazer ao espectador, mediante uma vivência de perfil específico, num contexto de recepção.

A época terminou com uma produção particularmente apreciável, procurando, certamente, a empresa criar um evento final mais marcante. Projectou-se, assim, a 21 de Julho de 1929, a comédia romântica *De Telefonista a Milionária*, realizada por Alfred Santell, com um notável desempenho de Colleen Moore, actriz com uma imagem bem característica nos anos vinte. Os programas publicitaram o filme como uma “soberba produção de luxo”, realçando a “inconfundível figura” daquela protagonista principal, “à frente de um brilhantíssimo *cast* de artistas”. Os resultados de bilheteira apenas subiram, porém, ligeiramente, com uma pequena recuperação da Geral. A época estava efectivamente encerrada.

Num olhar de conjunto, sobre esta época de 1928/29, julgamos poder notar que para lá das principais produções, bem salientadas perante o público local, o nível geral da programação se afigura inferior ao da época anterior, com um maior peso de filmes correntes, frequentemente mais limitados à exploração comercial de um fácil interesse popular. De certa forma, o pequeno cinema de província, pagava assim o empenho na exibição oportuna de alguns filmes mais consagrados, equilibrando com a contratação de diversas outras produções menores, de inferior custo, a sua relação comercial com a principal empresa distribuidora.

Sendo ainda corrente a contratação de filmes com um preço calculado a 9\$00 por parte, destacou-se, pois, o custo de aluguer mais elevado de certos filmes que, de um modo geral, obtiveram de facto o favor do público mediante uma combinação de condições, envolvendo, designadamente, num contexto de recepção, um perfil próprio, uma data de exibição e uma expectativa criada em termos de promoção. É claro que esse preço mais elevado, definido a montante, traduzia já, habitualmente, as credenciais de um filme valorizado enquanto realização especialmente notável e enquanto produto alvo de procura, em função de um sucesso concreto. De entre esses vários casos, apenas o filme *Cadetes do Czar*, pago a 15\$00 por parte, num valor total de 120\$00, nos parece ter ficado claramente abaixo das expectativas.

Notamos ainda como nesta matéria a empresa local, evitando correr riscos, fez incidir a marcação das produções mais dispendiosas numa fase da época habitualmente marcada por uma maior afluência do cinema. Todos esses filmes, à excepção do caso obviamente particular do filme português *Fátima Milagrosa*, a 25 e 26 de Maio, foram

de facto projectados na primeira fase da época, entre o seu início, a 13 de Outubro de 1928, e o espectáculo de Ano Novo, a 1 de Janeiro de 1929.

O caso de *Fátima Milagrosa* ilustra bem as condições particulares que habitualmente presidiam à contratação de filmes portugueses, mormente, num caso como este, em que se verificava um evidente sucesso comercial, com uma forte procura por parte dos exibidores. O filme foi alugado, para os dois espectáculos do fim-de-semana, mediante o pagamento de uns vultuosos 350\$00. Pagou-se ainda, para lá do aluguer das habituais fotografias, 3\$00 por um cartaz.

Para efeitos comparativos, vale a pena especificar os restantes casos de filmes contratados por um valor superior ao corrente. *Os Miseráveis* abriram a época mediante um custo também especialmente elevado, 25\$00 por parte, pelo que tendo sido projectado o filme em duas jornadas, de nove partes cada, se atingiu um preço total para os dois espectáculos do fim-de-semana, de 450\$00. Dada a especial afluência de público que conseguiu motivar, com uma receita total superior a 700\$00, a aposta foi, portanto, compensadora. Havia, contudo, a clara consciência de que de só alguns filmes, em certas circunstâncias, conseguiriam motivar resultados assim excepcionais e de que de qualquer forma não existia um público local com dimensão e capacidade de compra para sustentar, em termos de regularidade, um tal nível de afluência de espectadores e de receita de bilheteira.

Comparando com o caso anterior, *Os Três Mosqueteiros*, com Douglas Fairbanks, sendo um filme mais curto, importou num menor valor total, 360\$00, embora com um custo superior por parte, 30\$00. Foi exibido, recorde-se, em duas jornadas, com uma extensão de 6 partes cada.

Segue-se, por ordem de custo, *Destruição!*, com nove partes, pagas a 20\$00 cada, perfazendo um custo total de 180\$00. Por um preço ligeiramente inferior, 15\$00 por parte, foram contratados três filmes, o já referido *Cadetes do Czar*, *O Veleiro Triunfante* e *Rendição!*, destacando-se este último em termos de sucesso local.

No extremo oposto, mesmo com o pagamento de filmes correntes, os últimos espectáculos da época, já em Junho e Julho, aproximaram-se de um balanço deficitário, devido à habitual quebra de público, pelo que se continuava a justificar plenamente a interrupção da actividade deste cinema em pleno Verão, numa prática que, como dissemos, perdurou⁴⁶.

⁴⁶ Tomamos por referência o programa com uma menor receita total, nesta época, concretamente, o que foi exibido a 30 de Junho de 1929, obtendo uma receita total de 131\$50. Verificamos que, tendo o filme

Os filmes curtos de complemento tinham habitualmente um custo à parte, a acrescentar ao do filme principal, situando-se aquele, então, também, nos 9\$00 por cada parte. Nos programas exibidos, a evolução no sentido de uma maior extensão do filme principal traduziu-se, em contrapartida, num menor peso relativo da extensão dos filmes de complemento no conjunto de cada espectáculo, conforme se pode verificar pela análise do gráfico que apresentamos em anexo, relativo à extensão dos programas neste período do cinema mudo.

No plano dos resultados obtidos, já referimos o facto de a frequência média por fim-de-semana ter sido inferior à da época anterior, podendo ponderar-se o possível efeito já de alguma crise económica e social, que afectaria, especialmente, como se compreende, os extractos sociais menos favorecidos. De qualquer forma, ficava patente a necessidade de manter acessível a tabela de preços dos bilhetes de ingresso, sob pena de se comprometer um quadro local de viabilidade, assente numa presença do cinema enquanto espectáculo de larga divulgação, com um público diversificado. Neste momento, não deixava de se reflectir negativamente o facto de se ter procedido, logo no início da época, a um aumento da tabela corrente dos bilhetes, em vigor desde o início da época de 1925/26.

A alteração prendia-se com um agravamento de custos e, se analisarmos as condições de aluguer dos filmes, verificamos que, mantendo-se, é certo, o valor corrente de 9\$00 por cada parte, são praticados, para as produções de maior relevo e interesse comercial, preços de aluguer substancialmente mais elevados, frequentemente, como dissemos, definidos por um valor de conjunto e não de acordo com um preço por parte, em função, portanto, de uma extensão, na linha de uma prática antiga. Mas, mesmo relativamente aos diversos filmes em que se mantém o custo de aluguer de 9\$00 por parte, é preciso ter presente que a maior extensão habitual dos programas resultava,

principal 6 partes e os complementos 3, todas pagas a 9\$00, o custo do aluguer do programa se cifrou nos 81\$00, acrescidos das despesas de transporte e do custo do habitual material de reclame, cedido também pelas empresas distribuidoras. Há ainda que deduzir 10% da receita total pagos pelo contrato de aluguer do teatro ao T.G.I.R. e o custo da electricidade consumida, bem como outras despesas que em traços gerais quantificamos no nosso texto, como o pagamento de impostos e a despesa feita com a impressão de programas. Apuradas as contas, desenha-se um quadro desfavorável, sem que aqui se atenda a despesas com pessoal dado o marcado amadorismo da exploração. Fica ilustrado, pois, o difícil equilíbrio em que tinha de viver um pequeno cinema de província, assumindo valores de exploração que, por entre alguns resultados francamente positivos e outros mais negativos, deveriam garantir um quadro de rentabilidade global. Tratava-se, ainda, de um sector de actividade que envolvia despesas de manutenção, com o gasto de consumíveis e a necessidade ocasional de reparações, para não falar dos investimentos mais consideráveis que o progresso técnico e o dever de concorrência, pontualmente, obrigavam a fazer. Neste contexto evoluíram ou soçobraram muitas explorações, pondo-se, nomeadamente, à prova a respectiva capacidade de gestão e a realidade da sua implantação concreta no meio.

também desta forma, num superior custo global. O agravamento chegou, ainda, aos complementos e, concretamente, a partir de Maio de 1929, o documentário de actualidades *Revista Mundial*, com uma bobina, passou a ser pago a 15\$00 e não ao preço habitual dos filmes curtos, como vimos, também de 9\$00 por parte.

Quanto a outras despesas de exploração, verificou-se, em 1927, uma alteração da tributação relativa aos espectáculos públicos, de acordo com um novo quadro legal. Nos termos do Decreto nº 14396, de 10 de Outubro, as empresas do sector foram, em especial, isentadas do pagamento do imposto sobre o valor das transacções e do pagamento do imposto de selo relativo aos bilhetes de entrada, estabelecendo-se um imposto único sobre os espectáculos públicos. O imposto de selo passou, assim, a ter uma incidência bastante menor, recaindo apenas na obtenção de licenças. Quanto ao cálculo do novo imposto, definiu-se que o mesmo incidia sobre dois terços da lotação da sala, sendo devido um pagamento equivalente a sete por cento, nos espectáculos cinematográficos, com ou sem variedades. Os espectáculos realizados em *matinée* beneficiavam de uma redução de 50% na cobrança deste imposto único.

Na prática, apesar de poder haver algum agravamento de custos, em função de um nível de ocupação da sala mais ou menos compensador, procedia-se a uma oportuna racionalização e simplificação de procedimentos. Evitava-se, porventura, alguma evasão fiscal e, principalmente, procurava-se corresponder melhor, no domínio da liquidação e cobrança de impostos, à nova realidade de expansão do espectáculo e do divertimento no mundo moderno, muito em especial, em função do importante lugar conquistado pelo cinema.

As despesas de exploração da Empresa Cinematográfica Pampilhosense apontam também, a partir de 1927, para um ligeiro aumento dos custos relativos à expedição das caixas com filmes e com material de reclame por caminho-de-ferro, tendo a empresa de suportar os custos tanto da entrega como da devolução. Seguindo ainda o critério da análise comparativa de espectáculos em início de época, verificamos, a este propósito, o registo, por exemplo, de despesas da ordem dos 26\$00, em 1926, e dos 32\$65, em 1927.

Quanto ao material de reclame, podemos entender este encargo como resultante do próprio desenvolvimento do espectáculo cinematográfico, no seu relacionamento permanente com um público à escala nacional, procurando suscitar o máximo de interesse numa presença regular. As empresas distribuidoras proporcionavam, pois, este apoio à exploração local, incentivando o crescimento de uma escala de negócio e

obtendo ainda uma directa receita suplementar, cobrando pelo aluguer de cartazes e fotografias de diversas dimensões, numa actividade cada vez mais estruturada.

No caso da Pampilhosa, continuando a comparar espectáculos no início de cada época, notamos, por exemplo, em 1926, o pagamento de 4\$50, relativos ao aluguer de 9 fotografias de promoção com o custo de \$50, cada uma. Em 1927, voltamos a reconhecer o aluguer de 9 fotografias nas mesmas condições, mas em 1928 o aluguer de 10 fotografias já foi debitado por 10\$00, praticando-se um custo unitário de 1\$00, pelo que se documentava um encarecimento que seria confirmado na época seguinte, mantendo-se em 1929 o preço de 1\$00 por fotografia.

Já no que diz respeito à despesa com a impressão de programas, as alterações parecem pouco significativas. Depois de um investimento inicial na ordem dos 300 exemplares por programa, passou a ser habitual a impressão de apenas 200 exemplares, oscilando, porém, o custo em função da dimensão da folha. Em 1929, 200 programas pequenos, impressos como habitualmente em Coimbra na Tipografia Moderna, importavam em 15\$00 e 200 programas grandes em 20\$00, havendo, portanto, pouca diferença relativamente aos 18\$00 pagos já em 1926 e em 1927, pelo mesmo número de impressos.

Conforme se pode verificar pelo quadro que apresentamos em apêndice, o preço dos bilhetes dos diferentes lugares, no cinema da Pampilhosa, foi, portanto, aumentado, no início desta época de 1928/29. O preço corrente dos bilhetes da Plateia passou de 2\$00 para 2\$50 e no caso da Geral esse aumento foi de 1\$20 para 1\$50. Estes valores manter-se-iam de seguida, resistindo, com algumas alterações introduzidas por altura do advento do cinema sonoro, em 1932, até à década de quarenta, numa realidade obviamente importante, tanto para a compreensão da forte implantação do cinema, como para a discussão das mudanças de contexto então verificadas.

A contratação de filmes teria, portanto, de reflectir as limitações do meio, tendo em conta uma perspectiva de rendimento fortemente condicionada, não só pela magreza do número de sessões e de espectadores por programa, mas também pelo preço necessariamente moderado dos bilhetes. Compreende-se, assim, que a empresa exibidora, conhecendo e interpretando os sinais dados pelo público desta sala, só pontualmente tivesse investido em filmes de maior custo e que essa aposta procurasse articular, com frequência, uma selecção de filmes, tendo por base uma leitura de potencialidades concretas, e uma marcação de datas, tendo em conta a existência de momentos especialmente favoráveis a uma maior mobilização da comunidade local. A

favor do pequeno cinema da Pampilhosa jogava o facto de a situação descrita não andar longe da realidade existente em muitas outras localidades de província, pelo que integrava um panorama nacional com contornos bem conhecidos das empresas distribuidoras. Na organização da sua actividade, estas saberiam respeitar os diferentes exibidores, podendo, como no caso da Pampilhosa, inseri-los muito satisfatoriamente num circuito de distribuição, conscientes da sua importância conjunta, perante a insuficiente dimensão ainda do público das principais cidades e a pequenez global do mercado nacional⁴⁷. As condições existentes permitiram, portanto, apesar de certas limitações, um significativo nível de programação, evitando-se, assim, uma excessiva fuga às produções mais caras dos grandes estúdios que distanciasse, irremediavelmente, esta sala da realidade dos melhores cinemas dos grandes centros, deixando-a presa à projecção de filmes de nível inferior⁴⁸.

A negociação que levou à contratação de *Fátima Milagrosa* é muito ilustrativa nesta matéria, pelo que vale a pena citar algumas notas. O filme, estreado em Lisboa, no Politeama, a 7 de Maio de 1928, só foi exibido, como se viu, no cinema da Pampilhosa a 25 e 26 de Maio do ano seguinte. Mas a verdade é que, logo no dia 26 do mês de estreia na capital, temos conhecimento de uma carta da gerência da E.C.P., solicitando informação sobre a disponibilidade do filme, pelo que foi preciso esperar cerca de um ano até que fosse possível trazê-lo a esta sala, durante o qual se sucederam vários contactos escritos. Nesse contexto, é possível reconhecer argumentos e critérios de gestão comercial que se revestem de mais amplo significado no quadro da actividade do sector.

Numa carta de 24 de Agosto de 1928, a empresa distribuidora informou que a partir de Setembro o filme se encontraria em marcação “para esses lados”, sugerindo, pois, que a localização favorável podia também aqui ter a sua influência em termos de

⁴⁷ É necessário temperar o entusiasmo decorrente da notícia da existência de um considerável número total de explorações dedicadas ao espectáculo cinematográfico. Como temos dito, não interessa apenas considerar isoladamente esse possível número total. Muitas explorações só funcionavam praticamente ao fim-de-semana, reunindo um limitado número de espectadores, o que obrigava a uma rápida circulação de filmes e a um baixo rendimento por programa o que não permitia contratos particularmente vultuosos com as empresas distribuidoras. Acresce que em muitos casos se tratava de instalações precárias geridas por empresas de poucos meios e marcado amadorismo que só em parte teriam mais largo futuro conseguindo enfrentar novos desafios, num contexto de maior exigência, quer no campo das condições das salas, quer relativamente ao equipamento técnico de projecção.

⁴⁸ Kathryn Fuller notou como, já nos primórdios do espectáculo cinematográfico nos Estados Unidos, o custo do aluguer era, na verdade, um factor relevante que condicionava a escolha dos filmes a projectar, especialmente por parte de muitos exibidores estabelecidos em pequenas localidades. Cf. Kathryn H. Fuller, *At the Picture Show: small-town audiences and the creation of movie fan culture*, p. 67.

marcação preferencial. A distribuidora não se comprometeu, desde logo, quanto ao custo do aluguer do filme e fez depender a sua determinação concreta de uma negociação com o exibidor, tendo em conta a lotação da sala, a tabela de preços dos bilhetes e o número de dias de exibição desejado. Como se compreende, de acordo com estes critérios, os pequenos cinemas de província ficavam forçosamente secundarizados, tendo de aguardar algo mais até estarem em condições de poderem projectar o filme.

A 2 de Setembro, o sócio-gerente da E.C.P. Joaquim Pires respondeu, propondo-se pagar 200\$00 pelo aluguer do filme, na condição de a cópia, a enviar, se encontrar em perfeito estado de conservação. Perante o interesse de Joaquim Pires em contratar a película para exibição num fim-de-semana, a distribuidora, em carta datada de 6, invocou curiosamente um contexto mais geral, esclarecendo, concretamente: “os domingos são os mais procurados por todos os empresários e por esse preço é difícil por enquanto poder cedê-la aos domingos”. Acrescentava-se, ainda, na mesma carta:

“Em um dia de semana que a fita seja exibida perto, ou em caminho, de Pampilhosa, ainda poderá ser, de contrário, só depois de todos os pedidos satisfeitos onde ela rende 4 e 5 vezes mais aos domingos, poderá, então, ir aí se V.S. assim o desejar. O nosso desejo é exibi-la em todos os cinemas, ainda os mais pequenos, mas de forma a não sermos prejudicados como V.S. compreende”.

Salientava-se, assim, também, o tempo de espera, enquanto factor, podendo o preço do aluguer descer, depois de o filme ter percorrido, primordialmente, as salas capazes de assumir contratos mais compensadores. Existia, portanto, um amplo campo de condições concretas a avaliar, no contexto de uma estratégia comercial, por parte da empresa distribuidora, a qual era ajustada, ainda, em função do sucesso comercial, entretanto, obtido pelo filme. O desejo, acima manifesto, de exhibir o filme em todos os cinemas devia mostrar o claro interesse de explorar tão completamente quanto possível um mercado nacional que sabia ser de reduzida dimensão. Nessa perspectiva, a questão residia, pois, em definir uma estratégia que possibilitasse, para cada filme, a melhor obtenção de rendimento, em tempo de especial sucesso. Como sugeria o extracto citado, os pequenos exibidores teriam de negociar dentro das suas possibilidades, perante um quadro de critérios que, obviamente, servia os interesses da distribuição.

O preço mínimo pedido naquele momento pelo aluguer do filme era, na verdade, elevado, 500\$00, pela exibição num fim-de-semana, em dois dias, conforme informou a distribuidora em carta de 10 de Setembro, sugerindo também que a empresa exibidora fizesse face ao encargo, com uma subida pontual da sua tabela de preços, de acordo com o exemplo mais geral: “a maioria dos cinemas de província tem aumentado os preços

dos bilhetes nas noites de exibição do filme”. Confirma-se, assim, como a realidade local estudada, podia, efectivamente, ilustrar muito do que também acontecia em casos similares, num contexto mais amplo.

A espera por uma oportunidade de exibição, em condições comportáveis, apresentava contudo o risco de a fita chegar já usada, em más condições de projecção. O próprio distribuidor reconheceu isso, numa carta de 27 de Setembro, ao tratar-se da possibilidade de uma marcação do filme, mais tarde, em Dezembro. Não podia garantir o “perfeito estado do filme nessa data com respeito à perfuração pelo pouco cuidado e inépcia de muitos exibidores”, mas a fotografia era “garantida até o filme se inutilizar na perfuração por completo”. Perante o desalento, entretanto, manifestado por Joaquim Pires, o distribuidor mostrou-se mais razoável, garantindo, em carta datada de 4 de Outubro do mesmo ano de 1928, que podia, afinal, garantir que no caso de manifesta deterioração das películas existentes, seriam tiradas novas cópias. Segundo se afirmava, também, o número de cópias de que dispunha então a empresa distribuidora era afinal bastante reduzido, sem dúvida, espelhando as condições do meio nacional, apenas duas! A ser essa a realidade, compreende-se melhor ainda o cuidado posto na respectiva circulação, processando-se os contratos e as marcações de acordo com um critério de interesse comercial. Não se afastava, também, a possibilidade de penetração noutros mercados: “Logo que tenhamos concluída a cópia que se está a fazer para Espanha, começaremos a tirar outras para substituir estas quando não possam trabalhar mais”.

Sem dispor de condições para contratar de imediato o filme pretendido, Joaquim Pires informou a distribuidora de que ficaria à espera mais algum tempo, agradecendo que lhe fosse comunicada a futura disponibilidade de nova cópia. Foi isso que o distribuidor fez, em carta de 18 de Dezembro de 1928. A 6 de Janeiro seguinte, a resposta do mesmo sócio-gerente da E.C.P. mostra que continuava a ser impossível a exibição na Pampilhosa, visto que para lá da qualidade da cópia a projectar continuava de pé a questão do preço de aluguer excessivamente alto, para as suas possibilidades.

O filme só veio, portanto, a ser exibido em Maio de 1929, na sequência de novas condições já, então, possíveis. Citamos uma passagem bem esclarecedora retirada da carta enviada pelo distribuidor, a 9 de Maio: “Atendendo a que o meio é muito pequeno fica marcada a fita para os dias 25 e 26 de Maio pelo preço, exíguo, de 350\$00. Peço, apenas, [...] que o pagamento seja feito anteriormente, ou seja, na ocasião em que devemos fazer o despacho da fita. Junto remeto o contrato que me enviará assinado”.

Centrando, novamente, a nossa atenção na receita de bilheteira obtida ao longo desta época de 1928/29, destacamos ainda a importância, não só dos valores totais apurados, mas da diferente composição dessa receita. Num contexto já menos favorável, evidencia-se, nomeadamente, de forma bem característica, a importância dos lugares de Camarote, que passam a contribuir numa maior proporção para o rendimento total. Este facto é, na verdade, reconhecível noutras épocas marcadas por um contexto de maiores dificuldades, em especial, nos primeiros anos da década de trinta. A análise desta proporção mostra bem, se tivermos em conta o reduzido número de camarotes, concretamente, apenas oito, a pequenez do meio e o papel que as elites locais puderam representar, apoiando, com especial relevância em tempos difíceis, este novo meio tão identificado com o progresso. Também para essas famílias o cinema já passara a ser um indispensável meio de divertimento e cultura, verdadeira ponte para um mundo mais geral em rápida evolução, com o qual se deveria manter um contacto cada vez mais estreito⁴⁹. Neste domínio, a assinatura de camarotes constituía um procedimento vantajoso, contribuindo para uma maior regularidade da receita da empresa exploradora, a qual, por sua vez, compensava os assinantes com a prática de uma tabela de preços mais favorável, sendo os mesmos camarotes vendidos por preços mais elevados no caso de uma ocupação pontual, sem assinatura.

Este empenho das elites locais reflectia, pois, obviamente, uma implantação concreta do espectáculo cinematográfico e de uma imagem geral do cinema, conciliada com o sentido de um benefício para a localidade e para a região, digno de apoio também em termos de responsabilidade cívica⁵⁰. Mas, testemunha, também, no mesmo sentido, de consolidação da exibição cinematográfica, a relativa regularidade que se continua a reconhecer na afluência do restante público, permitindo, nomeadamente, vincar, com

⁴⁹ Pensamos, nomeadamente, no entusiasmo de elementos mais jovens das principais famílias, ligadas, em especial, à indústria local, que comprovadamente eram frequentadores habituais desta sala, crescendo, claramente, já na era do cinema. Destacamos, a propósito, os vários ramos da família Teixeira Lopes e, em especial, as filhas de Júlio Teixeira Lopes, fiéis utilizadoras de um camarote mantido em assinatura. Apenas não se integrava neste quadro o caso de Joaquim da Cruz, também assinante de um camarote, que não teve descendência.

⁵⁰ Não deixava de se expressar aqui alguma individualidade da Pampilhosa, em função de um particular dinamismo económico e social que descrevemos já sumariamente. Esta realidade contextual pôde, em certa medida, contribuir favoravelmente para a longa história da exibição cinematográfica local, distante dos percalços e dos hiatos reconhecíveis noutras localidades, desde logo, como no caso do vizinho Luso, onde a empresa que então explorava o seu teatro não passou, em termos de projecção cinematográfica, desta fase do cinema mudo.

coerência, diferentes ritmos na frequência desta sala, ao longo da época de exibição cinematográfica.

Embora num quadro menos satisfatório, em termos do número médio de espectadores, confirma-se, nesta época de 1928/29, a realidade de um público que vai com alguma regularidade ao cinema, reflectindo por entre os seus ritmos amplos de variação, casos de maior ou mesmo de excepcional sucesso, com picos de afluência em que se mobilizava um número de espectadores mais alargado. Considerando a situação inversa, a constituição de um certo público regular de cinema permitia diminuir os casos de flagrante insucesso, aceitando-se uma diversidade de filmes, envolvendo diferentes géneros e protagonistas, e, naturalmente, casos de menor sucesso, no âmbito do permanente jogo de uma expectativa sempre alimentada pela promessa de uma oferta seleccionada e variada, no contexto de um meio, habitualmente, sem alternativas de recreação comparáveis.

A inserção num pequeno meio contribuiu, também, para que se mantivesse particularmente viva uma dimensão social do ir ao cinema, mediante a coesão de uma vivência em comunidade. Revestia-se, assim, de especial sentido uma dimensão que, afinal, era comum a outros meios, num tempo em que era evidente uma potencial ambivalência associada à frequência do cinema. Citamos, a propósito, José-Augusto França:

“O ir ao cinema era um acto social, de convívio que implicava rituais de trajar, tempos de espectáculo, com os seus intervalos, suas entradas e saídas, vendo e sendo visto... E era também um acto de comunhão num mundo de fantasmas, que iam ganhando uma densidade mítica [...]”⁵¹.

Segundo entendemos, esta realidade ficou bem patente, por exemplo, nesta época, no caso do particular sucesso dos espectáculos em três datas festivas, o Dia de Natal, o Dia de Ano Novo e o Domingo de Páscoa. A gerência da E.C.P., sempre atenta às características do meio local, jogou claramente na exploração desse sentido social do dia festivo, oferecendo, pela sua parte, programas especialmente seleccionados, tal como já vinha acontecendo em épocas anteriores. Investia, assim, na criação de eventos de particular efeito mobilizador, explorando o interesse de que, em particular, nestes pequenos meios, se revestia, ainda, o tradicional apelo de uma vivência comunitária em ocasiões festivas. Para lá de se estimular uma frequência regular do cinema, havia que saber, pois, aproveitar o efeito dinamizador de todas as situações mais excepcionais que

⁵¹ José-Augusto França, *Os Anos Vinte em Portugal: estudo de factos sócio-culturais*, p. 404.

fosse possível explorar, conseguindo uma melhor rentabilização da sala de espectáculos e motivando tanto quanto possível o público para a sua frequência.

Na evolução dos tempos combinavam-se, portanto, aspectos antigos e modernos. Era ainda evidente, por exemplo, a fraca mobilidade da maioria da população, com um baixo nível de vida e sem acesso a opções eficazes de transporte, para lá do caminho-de-ferro. Mas, esta realidade conjugava-se, também, designadamente, com uma evolução social em que, em especial, entre os mais jovens, se manifestava um crescente interesse por novos hábitos regulares de recreação e lazer. Com a correspondente intensificação de uma oferta, estavam criadas as condições para uma viva utilização desta sala de espectáculos, no contexto, ainda, de um persistente orgulho pelo dinamismo local.

A música e a dança exerciam a par do cinema um forte efeito de atracção num tempo em que era já bem sensível a realidade de novos ritmos. Também aqui, como na região, se formaram grupos musicais, que, tendo por base a acção cultural e educativa das filarmónicas, permitiram dar expressão local à realidade do *jazz-band*, não sendo obviamente viável nestes pequenos meios a contratação de grupos de mais ampla reputação, com uma actividade que transcendesse o quadro regional.

Por este tempo a E.C.P., sempre atenta aos interesses da comunidade e às oportunidades de receita que os mesmos poderiam criar, investiu também na realização de bailes, perdurando, em especial, o brilhantismo dos seus bailes de Carnaval, que, a partir de 1928, se realizaram regularmente até ao final da década seguinte⁵². Reflectia-se desta forma um contexto em que, para lá de um Carnaval popular, com uma imagem associada a demonstrações de rua, por vezes, de marcada incivilidade e dando azo a ocorrências desagradáveis ou mesmo perigosas rixas⁵³, se desenvolvia uma participação alegre, mas cordata, em bailes públicos bem organizados e de ambiente respeitável, capazes de motivar uma larga frequência⁵⁴. Esta realidade transcendia, obviamente, em

⁵² Estes bailes de Carnaval, promovidos pela E.C.P., no teatro da Pampilhosa, passaram, pois, a integrar regularmente um quadro de festejos que marcou uma geração, como testemunham, mais uma vez, as memórias de Américo de Carvalho, nascido, na Pampilhosa, em 1920: “O Carnaval era festa em cheio, como pausa nas agruras da vida, antes da Primavera. Serpentinhas, bisnagas, papelinhos. Desfile de carros, máscaras e diabruras. Baile pela noite dentro, no teatro. Para a folia acabar de maneira lúgubre na manhã de quarta-feira. O senhor prior esperava por nós na igreja, como a pedir contas por nos havermos deixado prender nas asas da loucura”. Américo de Carvalho, *Entre Dois Tempos*, p. 51.

⁵³ “O Entrudo aí para cima fez das suas. Em Luso, roeram uma orelha a Júlio da Tanásia e na Catraia deram uma navalhada no taberneiro Sr. Alfredo Maneta. Os casos estão entregues à polícia”. *Bairrada Elegante*, Ano VII, Nº 116, de 1/3/1922.

⁵⁴ “O carnaval nas ruas foi um pacatão. A mocidade voltou-se para os bailes onde empregam todos os seus folguedos da época, apresentando-se com gosto e propriedade” (*Bairrada Elegante*, Ano VII, Nº

significado social, as festas particulares ou outras de participação mais restrita, que, de acordo com as características dos diversos meios, continuariam a poder existir⁵⁵.

Os pretextos para a realização de bailes ultrapassavam naturalmente o período carnavalesco, podendo recair noutros momentos determinados do ano ou surgir a propósito de circunstâncias pontuais, como os festejos de uma qualquer associação local. As salas de espectáculo existentes nestas terras de província seriam, portanto, um espaço importante, a par, nomeadamente, de clubes e sedes de agremiações, para a realização deste tipo de eventos, através dos quais também se difundiam novos gostos e referências culturais. Em casos como o da Pampilhosa, interessará sobretudo acentuar a abrangência social destas realizações, num espaço público que também aqui abria as suas portas a uma larga participação da população local no dinamismo de um novo tempo. A cultura de massas difundia-se sob múltiplas formas, partilhando-se agora mais rápida e amplamente o que podia começar por se expressar em círculos privilegiados da sociedade⁵⁶. É esse o elemento moderno a valorizar e não tanto uma realidade que, em contrapartida, passava pelo arcaísmo de uma subdivisão de espaços na sala de espectáculos, natural nas condições da época⁵⁷.

116, de 1/3/1922); “O Carnaval: Quase sem dar sinal de si, lá passou o bobo da folia. Sem gosto e nem piada, assim vai desaparecendo dos costumes dos nossos povos. Onde ele deu mais sinal de si, foi nos bailes” (*Bairrada Elegante*, Ano VIII, Nº 139, de 15/2/1923); “Carnaval: Foi muito pacato. Poucas máscaras e essas mesmo de pouco gosto”, “Bailes: Realizaram-se nos dias 2 e 4 no Teatro Mealhadense como estava anunciado, dois bailes carnavalescos que decorreram com entusiasmo, animação e sossego” (*Bairrada Elegante*, Ano IX, Nº 165, de 15/3/1924).

⁵⁵ “Por um grupo de gentis damas mealhadenses, foi dado um baile na passada quarta-feira, pela ocasião da *Micarème*, em casa do Sr. Mário Leal, digno comerciante desta vila, com a assistência de individualidades da mais alta aristocracia mealhadense”. *Bairrada Elegante*, Ano VIII, Nº 141, de 15/3/1923.

⁵⁶ No Verão de 1923 era, por exemplo, bem sensível o clima de um novo tempo na estância termal e turística do Luso-Buçaco, expressando-se, em círculos privilegiados, um arejamento de mentalidades de evidente cunho urbano e cosmopolita, com natural influência no quadro da região: “É grande a animação nesta encantadora estância e no Buçaco, encontrando-se no Palace Hotel quase todo o Corpo Diplomático”; “Os chás tangos são maravilhosos neste Palace Hotel”; “E ao som maravilhoso do *jazz band* ou de orquestras se dança”; “Soam as vozes encantadoras das mulheres, aos acordes do *jazz band* e orquestras”; “Lindas festas se têm aqui feito, às quais acorre muita gente da Curia e Luso”. Nesta última localidade, o Casino Ostende proporcionava, então, “todos os dias concerto”, “por um quarteto de distintos músicos de Lisboa”, pelo que anunciava: “Todas as noites baile, Jazz-band, bilhar, refrigerantes, etc.” *Bairrada Elegante*, Ano VIII, Nº 152, de 1/9/1923.

⁵⁷ A subdivisão tinha a ver com a existência de uma compartimentação da frequência, no contexto de uma só festa, como de algum modo assumia, por exemplo, o programa de 10 e 12 de Fevereiro de 1929: “Grandiosos Bailes de Máscaras na Plateia e Salão do Teatro com uma esplêndida orquestra”. No caso da realização de um baile após uma sessão de cinema, os critérios de acesso tinham a ver com a natureza dos lugares ocupados nesse espectáculo, mantendo-se, portanto, a realidade de uma distinção. No programa de cinema de 31 de Janeiro de 1932, refere-se, assim, por exemplo: “No final: Folguedos carnavalescos e

A E.C.P., além de se empenhar na realização de bailes de Carnaval, sem a projecção de qualquer filme, não descurou, também, nestes últimos anos da década de vinte, a possibilidade de realização de bailes após espectáculos de cinema, tal como foi então frequente noutras terras de província, nomeadamente, no vizinho Luso, onde, entretanto, abrira uma nova sala de espectáculos. Referimo-nos ao Teatro Avenida, fundado pela empresa do Senhor Francisco Ferreira Moço, que iniciou a sua actividade em inícios de 1927⁵⁸.

Embora de forma bastante pontual no caso da Pampilhosa⁵⁹, o recurso a este tipo de realizações mistas constituía, naturalmente, um factor ocasional de aliciamento do público e permitiu, inclusivamente, à empresa tentar compatibilizar a realidade da festa tradicional com a exibição cinematográfica, evitando uma concorrência que seria particularmente nefasta num pequeno meio de tão reduzidas possibilidades. Assim, compreendemos, por exemplo, nesta época de 1928/29, a realização de um espectáculo de cinema seguido de baile por ocasião das festas dos Santos Populares. O cinema não

Baile na plateia já preparada para esse fim e no pavimento superior do teatro na parte reservada a balcão, facultada aos senhores espectadores com bilhetes de camarote e de cadeira”.

⁵⁸ A actividade do exibidor local reforça a nossa percepção do entusiasmo cinéfilo que movia muitos destes pioneiros da exibição cinematográfica regular por terras de província. A comunicação entre os gerentes responsáveis pela actividade no Luso e na Pampilhosa reflecte um clima de sã convivência entre aficionados: “Este domingo não me mandou o seu programa, eu gostava de coleccionar. O filme *Pecador Divino* é divino. Que tal é a *Ramona* e quanto custa?” (Carta de Francisco Ferreira para Joaquim Pires, datada de 23 de Dezembro de 1929). A sorte de ambas as explorações seria bem diferente. A empresa do Luso já não faria a passagem para o cinema sonoro e o seu gerente ficaria a breve trecho totalmente arruinado na sequência de uma conjunção de desaires. No Teatro Avenida, o cinema sonoro foi introduzido em 1933, como veremos, precisamente, numa temporada de Verão realizada pela empresa da Pampilhosa. Outras realizações pontuais, como espectáculos de teatro, dados por amadores locais, não bastaram para suportar uma adequada manutenção das instalações, pelo que estas caíram em séria degradação, situação apenas superada pelo investimento de outros proprietários, estando já bem avançada a década de quarenta.

⁵⁹ Lembramos, concretamente, nesta época de 1928/29, o espectáculo de cinema no Domingo Magro, 3 de Fevereiro, ou seja, no fim-de-semana anterior ao de Domingo de Carnaval, em cujo programa consta a seguinte nota, dando conta do interesse do público: “A pedido, depois da exibição desta magnífica película [*Imprudência Temerária*] e da interessante *Revista Mundial*, cujo assunto português é ‘A Serra da Arrábida’, realizar-se-á na plateia um Brillhante Baile com músicas próprias e magníficas no maravilhoso auto-piano”. Seguiu-se a este precedente o espectáculo de cinema, com baile no final, que, conforme referimos no texto, se realizou por altura das festas dos Santos Populares, concretamente, na Noite de S. João. No ano seguinte, destacamos, também em final de época, o carácter popular do espectáculo de cinema seguido de baile de 29 de Junho de 1930: “No final do espectáculo realizar-se-á no palco um animado baile, sendo facultada a entrada a todos os espectadores que nele queiram tomar parte”. Em 1932, além do espectáculo seguido de baile, de 31 de Janeiro, que referimos numa nota anterior, salientamos o caso invulgar de um “baile extraordinário”, realizado no Sábado, dia 28 de Maio, pelas 22 horas, “a título de brinde”, uma vez que era oferecida a entrada a todos os espectadores que comprassem bilhetes de Cadeira ou de Camarote para o espectáculo cinematográfico do dia seguinte, Domingo, dia 29. A música e a dança tinham decididamente despertado uma nova onda de entusiasmo.

se propunha aqui substituir hábitos, mas associar-se a um quadro estabelecido de vivências⁶⁰.

Vale a pena, portanto, lembrar mais detalhadamente esta curiosa experiência. O dia 23 de Junho de 1929, com a correspondente Noite de S. João, sendo um domingo, coincidiu nesse ano com o habitual espectáculo semanal de cinema, pelo que se adoptou a referida solução mista, no contexto de uma fase da época cinematográfica em que, como sabemos, se procurava contrariar a habitual diminuição de espectadores. Os programas distribuídos, além do realce conferido à divulgação do filme principal, anunciavam, pois, concretamente, um baile de S. João, a ter lugar, na plateia do teatro, depois da projecção cinematográfica, “com magníficas músicas no auto-piano”, num teatro “brilantemente iluminado” para o efeito. Os programas garantiam os “preços do costume” e rematavam com o natural apelo: “Todos ao teatro de Pampilhosa”.

5. Época de 1929/30

A gerência da E.C.P. continuou a manifestar nesta época a sua confiança no futuro do espectáculo cinematográfico, investindo sempre no aperfeiçoamento da sua oferta. Não podemos esquecer que o principal dinamizador, Joaquim Pires, era um ferroviário que devido à sua situação profissional vivia grande parte do seu tempo em contacto com a realidade dos grandes meios, em especial no caso da cidade do Porto. Frequentava aí as salas de cinema e, além de alimentar, assim, a sua paixão cinéfila, mantinha-se atento às realidades do seu tempo, consolidando uma clara consciência da relevância alcançada pelo espectáculo cinematográfico.

Como dissemos, nesta época de 1929/30, a E.C.P. procedeu a um investimento de vulto na sala, adquirindo 100 cadeiras, provenientes do Teatro Avenida de Coimbra, com as quais se montou uma nova plateia, inaugurada, precisamente, no espectáculo de 17 de Novembro de 1929. Referimos também a execução, nos primeiros meses de 1930, de um conjunto importante de pinturas interiores, tudo executado por conta da E.C.P., em função de uma confiança na sustentabilidade do espectáculo cinematográfico.

A programação reflectiu a mesma ambição. Nos programas anunciando a nova época, a E.C.P. propunha-se exhibir “formidáveis produções” fornecidas, como

⁶⁰ Citamos um exemplo de 1923, quando, por carta de 12 de Junho, uma comissão organizadora solicitou ao G.D.B. permissão para que se efectuasse no dia 23, do mesmo mês, “no Salão de Recreio [deste teatro] um baile comemorativo dos tradicionais festejos do S. João, sem sacrifícios financeiros para o grupo”.

habitualmente, pela distribuidora Castello Lopes, referida como "a primeira casa importadora do nosso país", "fornecedora exclusiva" desta sala de cinema. A fidelidade a esta empresa distribuidora continuava, pois, a ser apresentada, não como uma limitação, mas como uma garantia de qualidade, num tempo em que, sendo poucas as empresas mais significativas do sector, conseguiam, por isso, reunir um conjunto amplo de representações. Podiam, assim, proporcionar uma oferta suficientemente satisfatória quer no que diz respeito à diversidade das produções disponíveis, quer relativamente à sua representatividade, tendo em mente a evolução geral da produção cinematográfica contemporânea.

A própria publicidade das empresas distribuidoras fomentava esta relação que, a poder sustentar-se, servia, obviamente, os seus interesses, permitindo uma vantajosa fidelização das empresas exibidoras, suas clientes, se possível, em regime de exclusividade ou de quase exclusividade, quando também era afinal reduzido o número de programas contratados por muitos desses exibidores, em cada época. Num catálogo desse tempo, da mesma firma Castello Lopes, promovia-se, por exemplo, a seguinte imagem: "Em quantidade, em excelência, em variedade, a Casa Castello Lopes bastará a todos os requisitos de qualquer casa de espectáculos".

Na Pampilhosa, esta realidade fora bem enfatizada, por exemplo, também, no início da época anterior, ou seja, da época de 1928/29. Podia, então, ler-se, designadamente, nos programas: "mercê da situação especial de que gozamos na primeira casa fornecedora de filmes do país [a época] será notavelmente assinalada pela exibição das maiores super-produções de grande arte que têm causado a admiração do mundo inteiro".

A época de 1929/30 reflectiria, muito em particular, este desejo de qualidade, sendo exibidos diversos filmes que se nos afiguram dignos de destaque, tanto pelo seu nível enquanto produção cinematográfica, como pelo seu significativo sucesso comercial, no contexto da época. O seu grau de actualidade ou, ainda, a reputação dos realizadores são alguns dos indicadores dessa realidade, podendo, nomeadamente, salientar-se, quanto a este último aspecto, os nomes de D.W. Griffith, Cecil B. DeMille, Allan Dwan, Fred Niblo, Lloyd Bacon, Frank Borzage, Paul Leni e Frank Capra, ou, ainda, outros nomes representativos da cinematografia norte-americana, como George B. Seitz, Edwin Carewe, Roy Del Ruth, Alan Crosland, Erle C. Kenton e King Baggot. Como aqui se indicia era, na verdade, por esta altura, muito claro o predomínio dos filmes norte-americanos no conjunto da programação exibida, reflectindo-se, assim,

naturalmente, um quadro mais geral, que aliás motivou, em vários países, medidas de protecção dos respectivos cinemas nacionais.

Deve completar-se esta percepção geral do esforço desenvolvido pela empresa da Pampilhosa, ao longo desta época, com uma chamada de atenção para a aposta numa maior presença do espectáculo cinematográfico. Essa realidade passou, não só pela oferta de uma época de exibição relativamente longa, estendendo-se desde inícios de Outubro, até finais de Julho, mas também por um reforço concreto do número de sessões de cinema por fim-de-semana. Concretamente, num total de 34 fins-de-semana, em 19 tiveram lugar dois espectáculos, nas noites de sábado e de domingo, e só em 15 casos se realizou apenas um espectáculo, domingo à noite. Se compararmos com as épocas anteriores, verificamos que há aqui uma progressão significativa.

Nestas condições, a época de 1929/30 apresentou, no conjunto do período do cinema mudo, o maior número total de sessões cinematográficas e, mais especificamente, quanto às sessões de fim-de-semana, atingiu-se a maior receita no total das sessões, conforme se pode ver pelos gráficos que apresentamos em anexo. Em termos da frequência média por fim-de-semana, excluindo lugares de Camarote, verificou-se uma recuperação do número de espectadores, relativamente à época anterior, mas sem que se atingissem os valores de 1927/28 que permaneceram os mais elevados desta fase do cinema mudo, neste cinema.

Ao longo da época, é reconhecível, também neste caso, alguma diferença entre diferentes fases, com a habitual quebra mais vincada da afluência de espectadores nos dois meses finais, em Junho e Julho. Para lá dessa realidade, nota-se, todavia, uma particular irregularidade no número de espectadores, de Plateia e Geral, de fim-de-semana para fim-de-semana, o que recoloca a questão dos factores que a condicionaram, centrando-se a nossa análise, como temos feito, na consideração dos filmes de longa metragem que foram exibidos em cada programa, uma vez que este seria um factor da maior relevância na atracção do público, em termos de condições correntes.

De acordo com o critério que temos vindo a seguir, começamos por registar os casos de maior sucesso, tendo em conta o número total dos espectadores que ocuparam lugares de Plateia e Geral, no conjunto das sessões realizadas em cada fim-de-semana. As ocasiões de maior afluência confirmam, mais uma vez, dois factores maiores de preferência, o filme português de longa metragem e o filme de temática religiosa. Em ambas as situações, apesar da sua diversidade, estava em causa um jogo de expectativas e de interesses que apelava a determinadas raízes culturais, num contexto de recepção,

garantindo dessa forma uma particular mobilização, em termos de vivência colectiva. Já com um sentido de particular universalidade, frisou-se também, nesta época, a atracção por grandes realizações de anunciado sucesso geral⁶¹, que, tanto em função da sua envergadura, enquanto produção, como da sua qualidade artística, prometiam aos espectadores uma experiência especialmente marcante, habitualmente, envolvendo argumentos com alguma intensidade dramática.

O maior sucesso, evidente, quer em termos do número de espectadores, quer do volume da receita, foi obtido no fim-de-semana de 8 e 9 de Março de 1930, com a projecção da longa metragem portuguesa *Amor de Perdição*, realizada já em 1921, por Georges Pallu, para a Invicta Film. Na verdade, tratava-se de uma reposição, depois de uma primeira projecção na Pampilhosa, a 25 e 26 de Dezembro de 1926, mas, esse facto não prejudicou, e antes poderá ter favorecido, o interesse do público local, em todos os seus sectores, como mostrou, na composição da receita, a ocupação dos diversos lugares da sala.

Nos anos, entretanto decorridos, entendemos que a própria consolidação da imagem do cinema e do hábito de frequência do cinema, na comunidade local, favoreceu, mesmo, um aprofundamento de expectativas quanto à existência de um cinema nacional, afirmando características específicas e um peculiar sentido identitário, perante o avassalador domínio das produções estrangeiras, em especial, norte-americanas. Todo esse sentido de valorização se combinava, no caso concreto deste filme, com um argumento conhecido que, pela sua especial densidade, ia ao encontro de um interesse mais geral do público, sensível a uma expressividade dramática particularmente bem explorada nas produções do cinema mudo. Parecem-nos, assim, muito significativas, e, portanto, dignas de citação, as referências a este filme português, tal como constam nos programas então distribuídos, mantendo-se o destaque conferido pelo uso de maiúsculas:

⁶¹ A fama do sucesso alcançado nos grandes centros e nas salas de cinema em geral surgia localmente sublinhada, como temos visto, pelos sinais de particular investimento da empresa exibidora, preparando um sentido de acontecimento especial, capaz de motivar uma resposta amplificada na comunidade local. Incluíam-se nestes: a marcação em data de algum destaque, a aposta num maior número de sessões, a venda antecipada de bilhetes com numeração das cadeiras da Plateia, o aumento pontual da tabela de preços em resultado do custo mais elevado do filme, o investimento no aluguer de material de reclame, fotografias e cartazes, o maior aparato gráfico dos programas distribuídos e, naturalmente, o conteúdo dos mesmos, em termos de mensagem escrita, realçando os atributos do filme e o êxito já obtido, podendo fazer-se, ainda, um particular apelo directo ao público: “Vejam todos este filme maravilhoso! Ninguém deixe de ver [...]” (Programa de 5 e 6 de Abril de 1930).

“A notável obra do grande escritor Camilo Castelo Branco, o romance português mais comovente foi transportado para o cinema sem que se omitisse o mínimo detalhe. A acção deste drama emocionante foi filmada nos próprios locais indicados pelo romance, como seja PORTO, VISEU, COIMBRA, ETC., EM QUE SE ENQUADRAM AS MAIS BELAS PAISAGENS DE PORTUGAL.

O DESEMPENHO, A CARGO DOS MAIORES ARTISTAS DA CENA PORTUGUESA, COMOVE ATÉ ÀS LÁGRIMAS”.

Num tom de proximidade, destacava-se, ainda, no elenco, a participação de um “eminente professor do Conservatório”, António Pinheiro, “no papel de João da Cruz”. Reencontramos, pois, diversos factores de valorização de um cinema nacional, tal como atrás já salientámos, desde a adaptação de obras de referência da cultura nacional, à exploração de uma consciência do valor da paisagem e do património.

Nos seus diversos traços, esse mosaico fora construído não só pelo poder da palavra escrita, no contexto de um desenvolvimento do público leitor, mas por um progresso do registo e da divulgação da imagem, surgindo o cinema como um meio que veio completar um processo impulsionado, desde o século XIX, pela fotografia e pelas diversas formas de propagação da mesma, do postal ao álbum temático, passando, naturalmente, pelas revistas ilustradas. A paisagem e os bens patrimoniais puderam, assim, compor, na sua diversidade, uma imagem do que era nosso, importante no assumir mais vasto de um ser colectivo, associado a um conjunto de representações.

Em termos mais ideológicos, arreigavam-se concepções nacionalistas que se revestiram de grande significado no contexto concreto da evolução política do país. A consciência ganha relativamente ao valor simbólico da imagem e à sua importância no quadro de uma vasta comunicação com a comunidade, no mundo moderno, motivou, como se sabe, um particular interesse do poder político que, de alguma forma, não deixaria, nas décadas seguintes, de procurar condicionar a sua divulgação pública e de estimular manifestações favoráveis a um determinado sentido de leitura, muitas vezes, no campo já da propaganda.

Tendo em conta o número de espectadores de Plateia e Geral, no cinema da Pampilhosa, segue-se ao caso deste filme português o grande sucesso alcançado por um filme bíblico, *O Rei dos Reis*, realizado por Cecil B. DeMille. Foi estreado, neste cinema, com dois espectáculos, no fim-de-semana de 30 de Novembro e 1 de Dezembro de 1929, e mereceu a reposição, ainda nesta época, com mais duas sessões, no fim-de-semana de 12 e 13 de Abril de 1930, por altura da Páscoa. Dava-se, pois, assim, seguimento à satisfação de um interesse público, como sabemos, localmente bem consolidado, com particular expressão nos espectáculos de Páscoa. Na composição da

receita, podemos notar uma resposta ainda superior do público popular da Geral quando da reposição no contexto da Páscoa, no quadro, portanto, de uma particular motivação em termos de vivência colectiva. Nessa ocasião, é, porém, já menos entusiástica a afluência aos lugares da Plateia e principalmente aos de Camarote.

O interesse decorrente da temática religiosa foi bem reforçado por uma promoção cuidada. Os programas distribuídos, logo quando da primeira projecção, sobressaíam pela sua maior dimensão e pela incorporação, então pouco vulgar, de uma ilustração. O preço dos bilhetes sofreu um ligeiro aumento, compensando um custo de aluguer do filme também superior ao habitual, mas o público mostrou-se, mais uma vez, disponível para aceitar um pequeno agravamento pontual dos preços, em função do particular interesse do espectáculo e, naturalmente, do carácter excepcional da situação.

O Rei dos Reis era, na verdade, uma grande produção recente, marcada por um elevado apuramento técnico, numa realização cinematográfica que explorava, com mestria, um sentido de espectacularidade muito próprio da obra de Cecil B. DeMille. A cena da Ressurreição era, nomeadamente, colorida, o que permitia obter um particular efeito, conferindo natural realce.

O texto de promoção, nos programas, espelhou, pois, um discurso mais geral, em torno de um filme de larga divulgação e óbvio sucesso. Esta “imponentíssima” produção “super-gigante em 13 partes” seria “a mais esplendente obra-prima do cinema”, “a mais bela, a mais emocionante, a mais completa reconstituição da vida de Cristo”. Tendo, pois, bem presente a importância das referências religiosas em causa, asseverava-se que “muitas das cenas do filme foram tiradas nos próprios Lugares Santos onde decorreu a vida de Jesus”.

Outro filme de destacado sucesso foi *O Barqueiro do Volga*, também uma produção espectacular de Cecil B. DeMille, que nesta época de 1929/30 foi exibido, igualmente, em duas ocasiões distintas, em ambos os casos, com a realização de duas sessões, concretamente, nos dias 5 e 6 de Abril de 1930 e nos dias 17 e 18 de Maio seguinte. A proximidade da reposição relativamente à estreia prejudicou, naturalmente, a afluência de público aos segundos espectáculos, mas o que ressalta nas duas ocasiões, para lá de um quadro geral de sucesso, é a diferente resposta dos vários sectores do público. O bom resultado obtido na Geral terá de ser considerado como um êxito relativo, perante a forte afluência de espectadores verificada nos lugares de Camarote e de Plateia, verdadeiramente invulgar neste último caso.

Pôde, assim, obter-se uma receita total considerável, em resultado de uma particular ocupação dos lugares mais caros. Nestas condições, se considerarmos como medida de êxito a receita total dos espectáculos, de cada fim-de-semana, em vez do número de espectadores de Plateia e Geral, teremos, mesmo, de situar este filme acima do que foi referido anteriormente, em termos de preferência, uma vez que foi superior o valor da receita, se compararmos os resultados obtidos nos fins-de-semana de estreia.

O interesse manifestado teria a ver, essencialmente, com a anunciada reputação do filme e com a expectativa que se conseguiu criar relativamente a uma grande realização de intenso sentido histórico e dramático, reforçando-se a promessa de um notável espectáculo com a reprodução de música apropriada através do auto-piano⁶². Mas não podemos ignorar também algum conteúdo ideológico patente na apresentação do filme e o seu significado num contexto nacional de marcada reacção nacionalista, perante perigos já claramente referenciados e temidos.

Para lá de uma imagem da Revolução Soviética, estava vivo um presente, no nosso próprio país, onde, como se reconhecia, por exemplo, na sessão de 11 de Março de 1926, da Câmara de Deputados, havia também defensores do “comunismo à moda da Rússia”. Era, assim, igualmente, perante certos sinais concretos, onde avultava o exemplo da Legião Vermelha, ainda lembrado pelo Estado Novo, que se podia reear a acção de extremistas, potencialmente desestabilizadores, num tempo em que largos sectores da sociedade estavam dispostos a apoiar, precisamente, uma linha política defensora da ordem e da autoridade.

Curiosamente, a própria história local, nesta década de vinte, reflectiu algumas dessas tenções, próprias do tempo. Em poucas palavras, podemos notar como já nos tempos imediatamente anteriores ao 28 de Maio se notava, em sectores republicanos moderados, uma clara atitude crítica relativamente aos vícios do parlamentarismo da Primeira República e um desejo de regeneração pelo exercício de um novo sentido de autoridade, ao serviço do interesse nacional.

Tecemos estas considerações, fundamentalmente, com base na consulta do jornal local *A Defesa*, que, por diversas vezes, temos citado. O editorial publicado a 2 de Agosto de 1925, concluía, assim, por exemplo: “A hora que passa é extremamente

⁶² Nos programas distribuídos podia ler-se, concretamente: “Antes de iniciar a exibição do filme *O Barqueiro do Volga* executar-se-á no auto-piano a música simples da canção dos barqueiros do Volga, cuja canção admirável se fará ouvir em coros durante a exibição de algumas cenas do filme, na altura própria”.

delicada. Um passo em falso e eis-nos tombados no abismo. Portanto, esperamos serenamente e aos políticos recomendamos muito juízo, muita cautela, menos vaidades, menos paixões e mais patriotismo”⁶³. A 7 de Março de 1926, acrescentava-se um apelo, desenhando expectativas a que os factos iriam, de algum modo, em breve, corresponder: “Todos os esforços dos homens devem tender à conjugação de forças e nunca à dispersão que gera o caos, a indisciplina, o aniquilamento das sociedades”⁶⁴.

Num plano de maior incidência social, parece-nos ilustrativa a dificuldade em manter o projecto do salão de recreio, na linha de uma equilibrada convivência entre diferentes sectores sociais. Foi fundado por iniciativa do nosso bem conhecido grupo de jovens ferroviários que, fundamentalmente, contribuiu para a dinamização desta sala de espectáculos, desde o início da década de vinte, através da actividade do Grupo Dramático de Beneficência, ao qual, como sabemos, pertenciam os elementos que se empenharam, em 1924, no estabelecimento de uma exploração cinematográfica regular.

A instalação de um clube⁶⁵, biblioteca e bilhares correspondeu, na verdade, a um ideal moderno de recreação civilizada, com um sentido abrangente de convivência social. Conforme se pode ver pela lista dos membros inscritos, que apresentamos em anexo, amplos sectores participaram no projecto, encontrando-se aqui representados os grupos intermédios e mais influentes da sociedade local. Mas, para lá de uma proposta de evidente progressismo, é, concretamente, ainda visível, um sentido de hierarquia bem representativo de uma realidade social, com as suas clivagens peculiares. Na verdade, por entre dificuldades difíceis de avaliar, depressa se sucederam as desistências, esmorecendo, decisivamente, o entusiasmo pela iniciativa, em finais de 1924, sem sabermos se de algum modo se reflectiu aqui alguma crise da perspectiva de conciliação social subjacente ao projecto.

⁶³ *A Defesa*, Ano II, Nº 28, de 2/8/1925.

⁶⁴ *A Defesa*, Ano III, Nº 1, de 7/3/1926.

⁶⁵ O salão de recreio inaugurado no domingo, dia 12 de Março de 1922, pelas 15 horas, foi criado pela direcção do G.D.B. e ficou aberto à frequência de todos os indivíduos que se inscrevessem, assumindo o pagamento de uma licença, no valor mensal, inicial, de 1\$00. No salão do primeiro andar do teatro da Pampilhosa, os membros, munidos de um cartão de identificação, podiam, nomeadamente, dispor de um bufete, conviver e recrear-se com jogos diversos, incluindo bilhar, dominó, loto e cartas, com a reserva de serem vedados os jogos a dinheiro. Depois de algumas desistências significativas, em 1923, no ano de 1924, estas sucederam-se em maior número, incluindo muitos nomes respeitados da sociedade local. A entrada de alguns novos membros, em finais desse ano, não insuflou novo ânimo, antes terá agravado o ambiente existente, como mostrou o facto de um daqueles ter sido demitido, encerrando o salão logo no ano seguinte.

Nesta matéria, mereceria um estudo mais detalhado a vida de uma associação de classe, sediada na Pampilhosa, à qual pertenceram muitos desses elementos mais dinâmicos, ligados aos meios ferroviários. Referimo-nos à Associação de Classe dos Empregados dos Caminhos-de-Ferro da Beira Alta, como dissemos, fundada em 1922. Também essa história passou muito por esta sala de espectáculos, nomeadamente, com a realização de assembleias gerais, de sessões comemorativas e de espectáculos em seu especial benefício⁶⁶. A consulta sistemática do respectivo periódico, *O Rápido*, distribuído gratuitamente aos associados com o pagamento de quotas regularizado, permite reconhecer, nos anos seguintes, um sentido de radicalização que reflecte um agudizar de tensões de incidência política e social de significado mais geral⁶⁷.

Essa consciência de crise ajuda a compreender, em especial, alguma dimensão social do apoio a uma nova ordem política. O sentido de participação cívica, inerente ao ideal republicano, deveria traduzir-se num maior envolvimento da comunidade, como, aliás, a própria utilização polivalente deste teatro testemunhou, acreditando-se numa realidade mais civilizada, em que a correcta harmonização de interesses e a proveitosa união de esforços pudessem servir a causa do progresso e do bem comum. Na verdade, porém, não faltaram os factores de perturbação e a evolução recente, nestes últimos anos da Primeira República, confirmara mesmo um panorama de marcada cisão,

⁶⁶ Deixamos, apenas, dois exemplos ilustrativos: “A direcção da Associação [...], necessitando de reunir em Assembleia Geral no dia 21 do corrente, vem muito respeitosamente pedir a V. Ex.^a a fineza de lhe ceder o teatro de que V. Ex.^a é mui digno Director, para o dia indicado pelas 20 horas” (Carta de 14 de Janeiro de 1923); “Realizando-se no próximo dia 12 de Agosto, os festejos comemorativos do 7º aniversário da fundação desta Associação, venho por este meio, pedir a V. Ex.^a a cedência do teatro para nele ter fim a realização da sessão solene que terá lugar às 15 horas daquele dia” (Carta de 29 de Junho de 1928).

⁶⁷ O sentido da nossa leitura pode ser mais perfeitamente esclarecido pela leitura do conjunto significativo de excertos de artigos do jornal *O Rápido*, que apresentamos em anexo. Acrescentamos, a propósito, que, por esse tempo, também os empregados da Companhia dos Caminhos-de-Ferro Portugueses tinham a sua própria associação de classe, cujo periódico era *O Ferroviário*, de certo modo, uma publicação equivalente àquele jornal da associação dos ferroviários da Companhia da Beira Alta, uma empresa, até 1 de Janeiro de 1947, distinta da C.P.. Esta associação de ferroviários, fundada com sede na Pampilhosa e delegações em Figueira da Foz e Guarda, aderiu, por decisão tomada em assembleia geral, a 15 de Junho de 1923, à Federação Nacional dos Trabalhadores dos Caminhos-de-Ferro de Portugal e Colónias, entidade que deveria ter uma missão coordenadora e orientadora. Independentemente da especificidade deste sector, interessa lembrar, pois, como existia, no mundo do trabalho, um movimento associativo dinâmico que, numa política global, o Estado Novo combateu e, de algum modo, procurou depois reformular e tutelar, integrando, como se sabe, essa possibilidade de organização numa estrutura corporativa, no âmbito da concepção de um Estado orgânico.

compondo uma imagem geral que, em associação com um sentido de ineficácia governativa, perante o agudizar das dificuldades, abalou a credibilidade do regime⁶⁸.

Em meios ligados ao trabalho, o progresso dos tempos trouxe, para lá de um aperfeiçoamento organizativo, um mais profundo debate ideológico, que, naturalmente, também se traduziu em cisões, com a existência de diferentes correntes no movimento sindical. No caso desta associação de ferroviários, podemos reconhecer a vincada afirmação de um sentido de classe, numa linha empenhada de reivindicação, ao mesmo tempo que, no campo contrário, são evidentes os sinais de um reforço da autoridade, preferindo-se o caminho da repressão, ao do diálogo e da negociação, de algum modo prefigurando uma evolução política mais geral.

Por via de um discurso comprometido, recheado de referências significativas, foi visível, nos anos de publicação deste órgão, principalmente a partir do momento em que a sua redacção deixou de estar sediada na Pampilhosa, uma crescente radicalização ideológica, a que eventualmente não seria alheio o exemplo da revolução soviética, de acordo com uma influência em expansão nos anos vinte⁶⁹. Num quadro de evidente tensão no seio da empresa da Linha da Beira Alta, também os próprios ferroviários se dividem e tornam-se mais dramáticos os protestos.

Curiosamente, foi nesse contexto que tiveram de sair da Pampilhosa alguns dos elementos ligados, como dissemos, à fundação da primeira sociedade de exibição cinematográfica, em 1924. David da Fonseca Matos, bilheteiro na estação da Pampilhosa foi, logo depois, compulsivamente transferido para a Guarda e João Cardoso de Lemos, factor de 1ª, também na Pampilhosa, foi demitido, embarcando para

⁶⁸ No caso do jornal *A Defesa*, atrás referido, a composição da redacção dominada por professores do ensino primário, explica, nomeadamente, uma forte expressão de queixas relativamente à situação profissional dos mesmos e à realidade vivida nas escolas desse nível fundamental de ensino. Mais em geral, lamentavam-se as oportunidades perdidas e as sucessivas quebras de esperança, sem que se vislumbrasse uma resposta governativa credível: “Dizem que os políticos do concelho da Mealhada, a exemplo dos seus confrades da política portuguesa, se encontram divididos e subdivididos em diferentes facções – dentro dos mesmos partidos – dando isto em resultado a que os ditos partidos estejam bipartidos e se não possa assim orientar a política dum partido, sem distinções – para uma política honesta e capaz de orientar-nos, salvar-nos, governar-nos...”; “Neste momento é incomportável a vida em Portugal. Vive-se numa situação difícilima. [...] Vive-se ao acaso. Caminha-se aos bordos como um ébrio. Perdeu-se o norte que seguramente nos podia conduzir na estrada larga do futuro. Desorientados pelas lutas fratricidas, cerca-nos agora a dúvida terrível no dia de amanhã, uma dúvida muito pior do que a pior das realidades” (*A Defesa*, Ano I, Nº 15, de 23/3/1924).

⁶⁹ “Terminada a guerra, a revolução social já não era apenas uma quimera inspiradora, era uma realidade concreta que se ia aproximando à medida que a onda revolucionária irradiava da Rússia bolchevique”. Cf. Joana Dias Pereira, “O Sindicalismo Revolucionário em Portugal no primeiro quartel do século XX”. In, *Estudos do Século XX*, Nº 9, 2009, p. 127.

África em Janeiro de 1925, com destino ao Lobito, contratado para o caminho-de-ferro de Benguela.

Estávamos agora em 1930 e a evolução do contexto político-ideológico do país era, como se compreende, favorável à manifestação de posições anti-soviéticas. O cinema prestou aqui algum contributo, fundamentalmente, por via da divulgação de filmes de origem norte-americana⁷⁰. Como vimos, os filmes de russos “brancos” fixados em França que chegaram à Pampilhosa centraram-se mais numa produção dramática de sentido comum e, a nível nacional, a exibição de filmes já produzidos na nova União Soviética era tolerada apenas no âmbito de um apreço técnico e artístico⁷¹.

A atenção que nos merece o discurso associado à divulgação de *O Barqueiro do Volga*, num cinema de província como este, deve levar-nos, pois, a ponderar não só um contexto de produção, de acordo com o qual se poderá ter reflectido um determinado posicionamento ideológico, num conjunto de filmes⁷², mas também um contexto de recepção, em que certas condições específicas poderão ter levado à sobrevalorização de um sentido, provocando a difusão de uma imagem política e ideologicamente orientada.

Considerado em si mesmo, pode entender-se que este filme usa a Revolução Soviética, essencialmente, como pano de fundo para o desenvolvimento de um argumento extravagante, retratando o amor tempestuoso de um barqueiro e de uma princesa russa⁷³. Na realidade em que vivíamos, e perante o exemplo de outros filmes mais comprometidos, acentuou-se, porém, um cunho anti-soviético que poderá ter

⁷⁰ Nas condições que descrevemos, perante um determinado contexto de imagem pública, parece-nos que as questões de natureza ideológica têm de ser entendidas, no cinema norte-americano, em combinação com um interesse comercial, na medida de uma certa exploração sensacionalista, e, mesmo, artística, dadas as possibilidades dramáticas do tema, como mostrou Josef von Sternberg, em *The Last Command*. Assim se explicaria melhor a sua frequência de abordagem nestes anos mais avançados da década, ao ponto de se falar num “Russian ending” a propósito de produções melodramáticas de final trágico! (Cf. Geoffrey Nowell-Smith (ed.), *The Oxford History of World Cinema*. Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 165). Curiosamente, Marc Ferro chamou a atenção para o facto de a Revolução Russa ter sido apresentada de forma muito negativa no cinema dos Estados Unidos para mais tarde, durante a Segunda Guerra Mundial, as circunstâncias decorrentes da aliança com a U.R.S.S. contra o nazismo terem levado a um atenuar dessa hostilidade, chegando a produzir-se, entre 1941 e 1944, alguns filmes de algum modo favoráveis. Cf. Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*. S.l., Gallimard, 2003, p. 244.

⁷¹ A produção cinematográfica soviética de reconhecido valor artístico contribuiu para uma aproximação de sectores intelectuais do Ocidente, fomentando um outro olhar sobre a nova realidade do país.

⁷² A Revolução Soviética, decorrida numa época em que o cinema se expandia como espectáculo de massas, foi, compreensivelmente, desde logo, matéria para a produção de filmes de ficção marcadamente alinhados, anti e pró-revolução, mais precisamente, como notou Marc Ferro, desde 1918. Cf. Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, p. 50 e ss.

⁷³ Cf. Jean Tulard, *Guide des Films*, p. 296.

favorecido a afluência de sectores sociais mais informados e preocupados com a temática em causa, para lá, eventualmente, de uma maior sensibilidade relativamente ao perfil geral desta ambiciosa produção cinematográfica. O preço mais elevado dos bilhetes, devido ao custo particularmente elevado do aluguer do filme⁷⁴, poderá, por sua vez, ter influenciado a afluência de sectores populares menos favorecidos.

Vale a pena, pois, citar alguns apontamentos significativos do discurso de promoção desta longa metragem, tal como aqui se expressava. Para o fim-de-semana de 5 e 6 de Abril de 1930, anunciou-se, portanto, este filme, como sendo “o mais formoso, o mais perfeito e o mais discutido em todo o mundo”, uma “obra-prima de beleza sem rival”. Tratava-se de um “drama colossal”, de marcado “realismo”, em que perpassavam “as mais lancinantes cenas da horrorosa revolução russa”.

O sublinhar deste sentido teve a ver com condições de recepção em que, na realidade, também influíram circunstâncias de natureza comercial. De acordo com uma estratégia dessa natureza, parece-nos evidente que, sendo sensível o tema da Revolução Soviética, no contexto político de um país como Portugal, no final dos anos trinta, havia que procurar desfazer qualquer equívoco, quanto à possibilidade de existência de uma mensagem menos conveniente. Compreendem-se, assim, algumas explicações excessivas, afastando qualquer fundamento para uma acção de censura que, a confirmar-se, acarretaria natural prejuízo para a empresa distribuidora. Lembrando-se, inicialmente, que o filme, “após a sua apresentação em Lisboa”, fora “imediatamente interdito pela censura até resolução do governo”⁷⁵, que recentemente acabara de “autorizar a sua exibição”, esclarece-se, depois, que “se efectivamente os horrores da revolução são patenteados no filme com todos os seus trágicos reflexos, Cecil B. DeMille, o seu grande realizador, não faz a apologia da Revolução Russa, nem obedece

⁷⁴ O custo de aluguer deste filme, de 11 partes, foi de 300\$00 por fim-de-semana, quando o preço dos filmes correntes, para exibição nas mesmas circunstâncias, se situava, ainda, nos 9\$00 por parte.

⁷⁵ Os mecanismos de censura, tal como então existiam, funcionaram, na verdade, por essa ocasião. O filme estreou em Lisboa, no Politeama a 31 de Outubro de 1927, seguindo-se uma tomada de posição por parte do Ministério do Interior, comunicada aos governadores civis, a 8 de Dezembro de 1927, por ofício da Direcção Geral da Segurança Pública, assinado pelo respectivo director-geral: “Para os devidos efeitos e a fim de que se digne tomar as devidas providências perante as autoridades suas subordinadas, tenho a honra de comunicar a V^a Ex.^a que a exibição da fita cinematográfica *Barqueiro do Volga* foi inteiramente proibida por S. Ex.^a o Ministro do Interior”. Situando-se a região em estudo no distrito de Aveiro, lembramos a circular que o respectivo governador civil enviou, de seguida, ao administrador de cada concelho: “Para os devidos efeitos, comunico a V^a Ex.^a que foi inteiramente proibida, por S. Ex.^a o Ministro do Interior, a exibição do filme cinematográfico *Barqueiro do Volga*” (Documentos preservados no Arquivo Distrital de Aveiro, Governo Civil). É possível que, a nível central, este caso tivesse precipitado a adopção, também por essa altura, de algumas medidas de fundo, no campo da censura cinematográfica.

a ideias políticas. Não defende uma causa. Não defende um partido... Limita-se a devassar a alma dos míseros habitantes das margens do Volga”.

A defesa de um pretensão conteúdo apolítico teria, na verdade, largo futuro em tempos de ditadura, perante a pressão de um forte condicionamento à livre expressão. Porém, no nosso caso concreto, parece ressaltar a influência mais geral de um contexto político e ideológico, uma vez que para lá da realidade da distribuição, estava em causa uma livre opção do exibidor, sobre o qual não recaía uma qualquer obrigação quanto à reprodução daquele discurso. Sobressai, ainda, como o desenvolvimento de uma cultura de massas, de larga implantação social, comportou uma efectiva acção de novos meios de comunicação que contribuiu para amplificar representações e consolidar imaginários.

O programa, relativo aos espectáculos de 17 e 18 de Maio, justificou a quase imediata reposição de *O Barqueiro do Volga*, no cinema da Pampilhosa, com o interesse manifestado pelo público, correspondendo a empresa às “sugestões da maioria do público” que vira o filme na primeira apresentação. Confirmava-se, pois, também aqui, o “retumbante sucesso” alcançado “em toda a parte”. Ficava o apelo final: “Vejam *O Barqueiro do Volga!* Um filme que todas as plateias reclamam! Um filme que jamais se esquece!”.

Na abertura da época, a 5 e 6 de Outubro de 1929, fora exibida também uma longa metragem, de origem norte-americana, ligada ao tema da Revolução Soviética. De algum modo, combinava-se, nesta matéria, uma determinada leitura de acontecimentos chocantes⁷⁶, de acordo com uma imagem, muito divulgada, que condenava e receava a revolução dos bolcheviques, e uma exploração temática que tirava partido da

⁷⁶ A informação havia chegado desde cedo, com expressão na própria imprensa regional, ainda decorria, evidentemente, a Grande Guerra: “Rússia! Pobre Rússia! O grande império de outrora, onde hoje reina a anarquia. Ali, ninguém se entende. O sangue corre. Foi a traição espalhada largamente pelo elemento alemão que levou aquele país à confusão, a um caos sem limite. O seu imperador, Nicolau II, levado para uma prisão, acaba de receber a morte por fuzilamento” (*Bairrada Elegante*, Ano III, Nº 45, de 25/8/1918). O teor das notícias nos periódicos da região continuaria a fazer eco de uma imagem catastrófica, cimentada, portanto, bem antes do arranque da exibição cinematográfica local, preparando um terreno de recepção que não seria diferente do que mais em geral acontecia no contexto da época: “A Fome na Rússia: Dizem de Paris que na Rússia se repetem os actos de canibalismo. Em Riga foram roubadas, assassinadas e devoradas várias crianças” (*Bairrada Elegante*, Ano VII, Nº 120, de 1/5/1922); “As execuções na Rússia: Um importante jornal londrino – *O Times* – informa que os números das execuções ordenadas pelos soviets ascende a 1.766.118. Entre as vítimas contam-se: 6775 professores, 8800 médicos, 1243 padres, 265.250 intelectuais e 54.650 campónios. 1.766.118 mortes! Que horrível carnificina!!!” (*Bairrada Elegante*, Ano VII, Nº 130, de 5/10/1922); “Na Rússia dos Sovietes: [...] Segundo uma estatística oficial há actualmente na Rússia mais de 4 milhões de crianças de ambos os sexos, sem pai, mãe, tutor, asilo, educação nem recursos, ervando pelos campos e povoados em estado selvagem e promiscuidade aterradores, vivendo exclusivamente de latrocínios e esmolos” (*A Defesa*, Ano III, 3ª Série, Nº 11 (111), de 23/5/1926).

oportunidade constituída por esse pano de fundo para o desenvolvimento de argumentos de cariz melodramático, especialmente capazes de impressionar os espectadores da época. Por entre as profundas mudanças e os excessos revolucionários, estava-se perante uma reviravolta da fortuna, onde, com fácil dramatismo, se podia situar o jogo de todos os contrastes, envolvendo personagens de diferente origem social. Citamos um excerto do texto dos programas em que é bem visível a combinação de ambas as vertentes:

“*Tempestade!*, é nada mais, nada menos, do que um episódio da tragédia sangrenta da Revolução Russa. Nele se patenteia duma forma em extremo emocionante o entrecocar formidável de ódios e paixões que inevitavelmente conduzem um povo à revolta. É a tempestade. Prisões em horríveis masmorras onde se morre lentamente. Tribunais tremendos criados pela revolução bolchevista onde em processos sumários se julgam e condenam à morte os aristocratas e os adversários da revolução. É a tempestade, não desencadeada pelos elementos, mas pelos homens, que é bem mais funesta e mil vezes mais terrível do que aquela. É a rajada que passa derrubando num momento, mas com um fragor que espantou o mundo, o que muitos séculos levou a edificar”.

O filme exibido, com um título, portanto, desde logo provocador, *Tempestade!*, era uma produção bastante recente, estreada em Lisboa, no São Luiz, havia pouco mais de três meses. O custo desta longa metragem de 8 partes foi, naturalmente, elevado, importando o seu aluguer para este fim-de-semana em 350\$00, quando o valor corrente, para uma sessão de fim-de-semana, ainda se situava nos 9\$00 por parte. Tratava-se, na verdade, de um investimento especial da E.C.P., procurando seleccionar um filme mais marcante para a inauguração da época. Explicava-se, assim, em parte, o argumento de promoção, alegando, em casos como este, a sobreposição do interesse artístico ao comercial, sem se referir, obviamente, o sentido deste último numa estratégia a prazo, procurando sempre reforçar a motivação do público para uma maior frequência global do cinema da Pampilhosa.

Segundo os programas distribuídos, *Tempestade!* era, pois, “o filme de arte por excelência”, havia triunfado “em todo o mundo” e constituía um daqueles filmes em que na sua exibição se punham de parte “quaisquer intuítos comerciais, para só se pôr em evidência a arte sublime“ que era então, “em todo o mundo culto, a cinematografia”. Acrescente-se que *Tempestade!* foi um filme galardoado, nesse ano de 1929, com um Óscar de Hollywood, para a melhor direcção artística. A criação do prémio era, porém, recente e a verdade é que no programa distribuído não consta qualquer referência ao facto, como, mais tarde, seria normal acontecer num contexto de promoção.

Os programas destacavam ainda o desempenho dos dois principais protagonistas, o “eminente actor” John Barrymore e a “célebre actriz” Camilla Horn, mas a resposta efectiva do público, nos lugares de Plateia e Geral, pode considerar-se somente satisfatória, dadas as circunstâncias de exibição, sem atingir especial relevo no conjunto da época.

A época seguinte, de 1930/31, voltou a abrir com uma produção norte-americana com um argumento que tinha por fundo os acontecimentos da Revolução Soviética, centrando-se a promoção do filme, aqui, porém, mais decididamente, no potencial dramatismo das histórias pessoais associadas. A exibição de *Adoração*, a 4 e 5 de Outubro de 1930, foi, na verdade, assim, publicitada:

“A acção deste soberbo filme dramático passa-se em S. Petersburgo durante a guerra. O Príncipe Serge Orloff que acaba de chegar do *front* no gozo de uma curta licença, surpreende a esposa em idílio com Wladimir Zukor, um conquistador de profissão. [...] Estala a Revolução... O Príncipe é desfeito em plena rua. [...] A Revolução triunfa, escorraçando a aristocracia. A Princesa Orloff fugiu para Paris, e, para viver, trabalha como manequim numa casa de modas. Não tem notícias do marido. A sua saudade aumenta dia a dia... Um amigo pessoal, o general Muratov, indica-lhe o paradeiro de Serge. O Príncipe é um modestíssimo empregado de um café de má nota. O encontro dos dois esposos é doloroso. Serge não se convence que sua esposa esteja inocente e architecta a sua vingança... E o filme prossegue com passagens intensas... imprevistas...”

Insistindo ainda na exploração da temática da Revolução Soviética e na imagem que se divulgou associada, aproveitamos para lembrar os restantes casos que aqui identificámos durante o período do cinema mudo. A 8 de Novembro de 1925, foi projectada a longa metragem *Bavu* (EUA, 1923), apresentada nos programas como: “Emocionante drama. Sublime reconstituição histórica da terrível tragédia dos Sovietes”. A 19 de Dezembro de 1926, a exibição da longa metragem *A Princesa Olga* (EUA, 1923) deu azo a que nos programas se referisse, com o significativo destaque das maiúsculas: “A RÚSSIA dos czares e os seus esplendores. O HORROR DOS QUADROS RUBROS E SANGRENTOS DA REVOLUÇÃO. A vida na Rússia depois do BOLCHEVISMO. A emigração em massa. A hospitalidade americana [...]”.

O tema era, portanto, actual e despertava geral interesse, motivando, assim, uma produção significativa e, no campo da recepção, um destaque peculiar na comunicação com o público. Parece-nos ilustrativo o facto de, inclusivamente, ter sido matéria para um curto filme cómico de complemento, *O Perigo Bolchevista*, com o actor Hank Mann, entre nós conhecido por Meadas, constante do Catálogo N°1 da distribuidora Castello Lopes.

Um aspecto curioso, associado não só à temática da Revolução Russa, mas ainda a outras de natureza semelhante, com destaque para o caso da Revolução Francesa, é a tendência para, perante uma viragem conhecida da História, se explorar com algum prazer melancólico as grandezas e o fausto de uma ordem anterior. Marc Ferro sublinhou este facto⁷⁷, centrando-se mais, é certo, na análise do filme como produto, enquanto no nosso estudo privilegiamos o plano mais próximo de uma relação com o público. De acordo com um discurso de promoção nos programas, encaramos imagens que se, por um lado, exploram referências reconhecíveis e perspectivas já consolidadas, por outro lado, contribuem, ainda, para um maior enraizamento.

Recordamos, a propósito, o filme *O Sol da Meia-Noite*, realizado nos Estados Unidos, em 1926, pelo emigrado russo Dimitri Buchowetzki, exibido, na Pampilhosa, como referimos, a 5 e 6 de Maio de 1928. Nos programas podia ler-se:

“Argumento intensamente dramático, serve de pretexto para que possamos analisar a vida da Rússia galante e faustosa de antes da guerra, com os seus Grão-Duques, as suas intrigas, fuzilamentos, etc. e ainda para admirar os imponentes salões aristocráticos onde decorre grande parte da acção do filme, assim como o grande Teatro Imperial numa noite de Récita de Gala, cuja decoração é simplesmente impressionante”.

O pretendido poder de fascínio, desta linha de exploração, teria, pois, a ver com uma perspectiva de recepção positiva, pelo que não se pode esquecer o desejo de ir ao encontro do gosto melodramático do público do tempo, acabando por ser necessário, também aqui, combinar esse factor comercial com o significado ideológico das representações⁷⁸. Não significam estas considerações que devamos subvalorizar este último. Merece, na verdade, toda a atenção, tanto em virtude do real efeito prático da divulgação que é possibilitada, no âmbito de uma cultura de massas, como devido à frequente inserção dessas representações no quadro geral de uma acção reconhecidamente alinhada, do ponto de vista ideológico. Pensamos, designadamente, num modelo de cinema conservador, fértil na invocação de faustos passados, que nas

⁷⁷ Cf. Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, p. 248.

⁷⁸ Aliás, nesta mesma época de 1929/30, podemos reconhecer o exemplo de um outro filme norte-americano, *Ressurreição*, exibido a 2 e 3 de Novembro, o qual, embora sem ter a ver com o tema da Revolução Soviética, retrata a Rússia dos Czares, no quadro da adaptação de um romance de Leão Tolstoi. Sem ficar, portanto, preso a uma leitura da Revolução, o filme pôde dar ênfase a uma realidade dramática, procurando-se, curiosamente, impressionar aqui o espectador por via de uma visão bem negativa da ordem pré-revolucionária. Os programas não hesitam então em referir, não só “a grandeza da corte do Czar da Rússia com a sua famosa guarda imperial”, mas também a “desmoralização dos costumes”, as “deportações em massa para a Sibéria” e os “horrores da fome, contrastando com os privilégios duma casta dissoluta”. Tudo isso aparecia no filme “com uma grandiosidade chocante”.

décadas seguintes se desenvolveu, em especial, no contexto político de regimes autoritários.

Entendemos que o cinema, enquanto expressão cultural e, simultaneamente, produto comercial, deve ser, normalmente, considerado mais como uma complexa caixa de ressonância de múltiplos impulsos, do que como um agente de sentido unívoco. Mas o sentido da obra cinematográfica pode, por vezes, aproximar-se bastante desta segunda perspectiva, nomeadamente, no caso de uma directa intervenção de poderes interessados numa declarada exploração das potencialidades do cinema, enquanto instrumento de acção doutrinária e de propaganda.

Voltando à consideração dos filmes com melhores resultados de bilheteira na época de 1929/30, verificamos que, numa sequência decrescente, se nos apresentam de seguida dois casos algo distintos de sucesso. Um filme de aventura, *O Sinal do Zorro*, com o já bem conhecido e admirado Douglas Fairbanks, exibido a 26 e 27 de Outubro, atingiu um bom resultado geral de bilheteira, com particular destaque para a afluência aos lugares da Geral. O filme datava já de 1920, estando, portanto, a empresa exibidora a recuperar filmes clássicos do popular actor, agora bem consagrado aos olhos do público local, que ainda não havia exibido.

Os programas, classificando este actor como “a maior figura do ecrã mundial”, frisaram que tinha tido neste filme “uma das suas criações mais perfeitas”. A descrição feita traduzia, efectivamente, a imagem muito própria que se construía em torno desta estrela: “A sua arte é única e empolgante no mais alto grau, a sua agilidade e a sua força são incomparáveis. Por isso os seus filmes não podem sofrer confrontos. Eles são um misto de romantismo, de generosidade e de arrojo temerário que os tornam modelos de emoção, de interesse e de beleza”. Na verdade, depois de outros nomes menores terem trazido os filmes de acção e aventura até ao público da Pampilhosa, verificamos que eram, neste momento, escassos os filmes dentro do género escolhidos para exibição neste cinema e que, de entre estes, os únicos que conseguem obter uma ampla e forte resposta do público são, inconfundivelmente, os de Douglas Fairbanks.

Quanto à vetustez do filme, o facto, não sendo totalmente esclarecido, foi, contudo, invocado num sentido favorável ao aliciamento dos espectadores, reafirmando-se certos princípios de qualidade, por que alegadamente se pautava a programação deste cinema: “tendo este filme sido apresentado em Portugal há três anos, foi de tal ordem o seu êxito que hoje é ainda disputado por todas as empresas, tendo-se exibido em muitos salões, quatro, cinco e seis vezes, sempre com um sucesso sem precedentes. O filme que

apresentamos é um exemplar novo, estreado no Condes de Lisboa em Agosto próximo passado ou seja como que em primeiras exhibições, condição esta que pomos sempre na marcação dos nossos programas”.

O outro caso comparável de sucesso que referimos, diz respeito a uma produção de perfil bem diferente, *A Hora Suprema*, que, na sua exibição a 4 e 5 de Janeiro de 1930, obteve um resultado de bilheteira ainda superior. Na realidade, sendo em ambos os casos semelhante o número de espectadores no conjunto da Plateia e da Geral, indicador que tomámos como referência, o valor total da receita é impulsionado por uma resposta mais elevada por parte do público dos lugares mais caros, concretamente, dos Camarotes e da Plateia. Interessará, pois, compreender essa diferença em função das características daquele filme.

Tratava-se de um drama romântico realizado em 1927, pelo notável realizador Frank Borzage, representando, pois, mais uma obra significativa do grande cinema americano da época. Este filme, exaltando o amor, é mesmo considerado como a primeira obra-prima deste realizador, no início de uma nova fase da sua carreira, desenvolvida entre 1927 e 1940⁷⁹. Os programas, distribuídos na Pampilhosa, criavam a desejável expectativa, frisando ainda o interesse de um pano de fundo de grande sentido para a memória recente:

“*A Hora Suprema* filme em que as cenas trágicas da Grande Guerra são de uma grandiosidade que atinge o sublime, mostrando-nos a vida das trincheiras com todos os seus horrores, conquistou rapidamente em todo o mundo a fama de ser o filme de guerra mais belo que a cinematografia americana tem produzido. *A Hora Suprema* é um poema de amor, de sacrifício e de heroicidade. *A Hora Suprema* arrebatada, empolga, deslumbra! *A Hora Suprema* é a obra suprema do Cinema!”

O cinema era, pois, correntemente apresentado como meio de expressão capaz de produzir obras do maior valor cultural e artístico, sendo digno, portanto, da maior admiração geral. Coerentemente, para lá da “sublime” interpretação dos dois actores principais, Charles Farrell e Janet Gaynor, destacava-se, aqui, também, a “monumental realização” de Frank Borzage, impondo-se um sentido próprio do trabalho de realização cinematográfica.

Numa outra dimensão, esta perspectiva valorativa era acompanhada por uma consciência da importância do cinema no mundo moderno, mediante uma afirmação enquanto espectáculo de vasto alcance social, no quadro de uma nova cultura de massas. As condições de larga difusão proporcionadas por um espectáculo acessível, garantindo

⁷⁹ Cf. Jean Tulard, *Dictionnaire du Cinéma: les réalisateurs*. Paris, Éditions Robert Laffont, 2003, p. 117.

a rentabilidade de um sector de negócio, revestiam-se também, assim, de um evidente significado cultural, com a presença regular de um meio de expressão com reconhecido poder de influência. Sublinhamos, por isso, mais uma vez, a associação concreta de uma imagem de qualidade e de uma perspectiva de acessibilidade, no apelo a uma frequência local do cinema, em consonância com esse perfil moderno de realidades, cimentado ao longo da década de vinte. Nos programas distribuídos podia ler-se, por fim: “Os nossos espectáculos impõem-se pela excelência dos programas que apresentamos e pelos seus preços serem sempre inferiores aos estabelecidos em qualquer outro cinema. Estão sempre ao alcance de todas as bolsas!”

Segue-se pela mesma ordem decrescente, quanto à ocupação dos lugares de Plateia e Geral, um conjunto de três filmes também bem representativos da grande produção norte-americana que dominava os ecrãs mundiais. Referimo-nos a dois dramas românticos, *A Alma de Maryland* e *A Dama das Camélias*, exibidos a 9 e 10 de Novembro de 1929 e a 8 e 9 de Fevereiro de 1930, respectivamente, e a mais um filme de aventuras de Douglas Fairbanks, *Robin dos Bosques*, apresentado num único espectáculo a 19 de Janeiro de 1930.

Começando por referir este último filme, é evidente que, também neste caso, se recuperava uma produção já com alguns anos que devia o prolongamento da sua popularidade à forte difusão de uma imagem do protagonista como estrela de cinema. A empresa da Pampilhosa tinha plena consciência do que estava aqui em causa, referindo concretamente nos programas: “A realização desta formidável produção bate todos os recordes cinematográficos [...]. O público que apreciou o inimitável artista em *O Sinal do Zorro*, *Don X* e *Os Três Mosqueteiros* poderá assim avaliar o que será o seu trabalho num filme de tal grandeza. *Robin dos Bosques* é um dos maiores triunfos do genial comediante e conquanto as suas produções sejam pagas a peso de ouro, mantemos nestes dois espectáculos os preços usuais”. Na verdade, o aluguer deste filme, apresentado como “obra-prima de luxo”, importou em 15\$00 por parte, um valor, como sabemos, superior ao corrente, pelo que a manutenção da tabela de preços habitual devia corresponder à aposta numa receita baseada numa afluência particularmente numerosa, o que de facto aconteceu, uma vez que os dados que considerámos foram apurados num único espectáculo.

Centrando a nossa atenção nos dois dramas, anteriormente referidos, reconhecemos certa semelhança na composição da receita, remetendo este facto, mais uma vez, para alguma diferenciação de sectores do público, no quadro, é certo, de um

paralelismo global, próprio de um pequeno meio, num tempo em que não existia uma oferta alternativa de recreação regular. Em ambos os casos, sendo positiva a resposta do público da Geral, merece destaque a afluência aos lugares da Plateia e, ainda, no caso de *A Dama das Camélias*, aos lugares de Camarote. Há, portanto, referências culturais e diferenças de sensibilidade que permitiram valorizar estas produções aos olhos de certos sectores, sendo evidente, no caso deste último filme, a conjunção de um poder de realização da cinematografia norte-americana, com a adaptação prestigiosa de uma obra literária consagrada.

Sumariamente, destacamos na promoção de *A Alma de Maryland* o fundo histórico do argumento, no contexto da “época agitada e terrível em que as províncias meridionais da América do Norte se levantaram contra o poder absorvente da União”, e a intensidade dramática de “uma comovente história de amor, de heroicidade e de sacrifício”. Os programas enfatizaram o protagonismo da “formosa atriz” Dolores Costello e a “soberba produção” da Warner Brothers, sem, neste caso, referirem o realizador, Lloyd Bacon, na verdade, em início de carreira. Como referimos mais atrás, a afluência de espectadores deve ter sido influenciada favoravelmente pelo facto de se ter dado também relevo à exibição, como um dos filmes de complemento, da *Revista Mundial* nº 560, em que o assunto português era a própria Pampilhosa enquanto “centro ferroviário e industrial”.

No caso de *A Dama das Camélias*, os programas sublinharam bem as referências culturais que deviam valorizar esta produção: “Quem não conhece a famosa obra do grande escritor francês Alexandre Dumas? [...] *A Dama das Camélias* é a mais linda, a mais bela peça do cinema romântico. É um verdadeiro monumento de arte”. Norma Talmadge, no papel principal, merecia os maiores encómios: a “maior trágica do cinema”, “a formosa estrela do cinema moderno”, atingia “o sublime”. O filme representava, também, um particular investimento por parte da empresa exibidora que o contratou pelo preço de 15\$00 por parte, um valor, portanto, superior ao habitual. Esse esforço pontual no sentido de uma maior atracção do público tem, no entanto, de ser entendido, para lá de cada negócio concreto, como argumento numa estratégia mais geral que devia estimular uma frequência regular, essencial para a sobrevivência da empresa. Assim, compreendemos, designadamente, a nota no final do programa relativo aos espectáculos de 9 e 10 de Novembro de 1929: “As melhores produções são as que se apresentam no cine de Pampilhosa. Fornecimento exclusivo de Castelo Lopes, Ld.^a. Vejam todos os espectáculos”.

Os resultados obtidos por *Tempestade!*, na inauguração da época, a 5 e 6 de Outubro de 1929, recortam-se, de seguida, talvez correspondendo meramente ao esperado, sem atingirem especial destaque. Já nos referimos, porém, a este filme que obteve um nível de resposta equilibrado, relativamente aos vários sectores de público. Interessará, agora, passar à consideração dos dois filmes que a nível de receita se lhe seguiram, nesta época, apesar de em termos do número de espectadores de Plateia e de Geral não se terem destacado tanto, significativamente, devido à menor afluência do público da Geral. Temos em mente a reposição, a 31 de Maio e a 1 de Junho de 1930, de *Nossa Senhora de Paris*, com uma impressionante interpretação de Lon Chaney, no papel de Quasimodo, e a exibição, a 7 e 8 de Dezembro de 1929, de *Ramona*, um drama de sucesso na época, bastante disputado pelos exibidores, o que explica o elevado custo do aluguer, concretamente, no valor de 25\$00 por parte.

No primeiro caso, devemos apenas sublinhar o facto de o resultado se revestir de especial significado por ter sido obtido numa fase avançada da época, em que declinava notoriamente o número de espectadores, e, ainda, por se tratar de uma reposição, relativamente à qual o público local se podia manifestar com base numa experiência anterior. Ficou, assim, testemunhado o seu apreço por esta adaptação do romance de Victor Hugo, marcada, muito em particular, pelo desempenho artístico de Lon Chaney, um actor cujo valor, na criação de figuras de aspecto especialmente chocante, havia sido também reconhecido quando da projecção de *O Fantasma da Ópera*. Na receita de bilheteira foi, no entanto, invulgarmente clara uma segmentação do público local, com resultados de bom nível na Plateia e nos Camarotes e uma quebra vincada na Geral.

A exibição do drama *Ramona*, um dos melhores filmes realizados por Edwin Carewe, ocorreu numa fase da época bem mais favorável, como dissemos, a 7 e 8 de Dezembro de 1929. A receita total fixou-se, contudo, num nível semelhante, sendo de destacar, também, na sua composição, uma resposta diferenciada, em que sobressai um menor interesse do público da Geral. O caso reflecte sem dúvida condições de preferência, mas deve inserir-se também já num certo contexto de crise social sensível nesta época, expresso numa maior irregularidade de afluência, por parte dos sectores mais populares que frequentavam a Geral.

Quanto à promoção nos programas, ia-se, sem dúvida ao encontro de alguns dos factores de interesse que mais marcavam a afluência de um público cinéfilo no tempo do cinema mudo, quando predominava o prestígio das produções dramáticas e, em particular, o gosto pelo melodrama. Anunciou-se, pois, um “drama intenso, de emoções

fortes”, “um dos filmes mais enternecedores produzidos” até então, “um filme altamente dramático que jamais se esquecer[ia]”.

Retomando o destaque dos espectáculos com uma razoável afluência de público de Plateia e Geral, verificamos que ainda se situam acima do valor da frequência média desses lugares, nesta época, os filmes *O Navio Sangrento*, exibido a 19 e 20 de Outubro de 1929, *Sua Majestade Douglas*, a 23 de Fevereiro de 1930, e *A Cabana do Pai Tomás*, a 29 e 30 de Março.

De entre estes, *Sua Majestade Douglas* destaca-se como comédia, inserindo-se os dois outros filmes na linha do drama. A receita obtida por aquele filme, já bem antigo, deve-se obviamente ao desempenho de Douglas Fairbanks, centrando-se nesta estrela a promoção nos programas impressos. O “criador sublime do género aventuras românticas” era capaz de um “desempenho completamente diferente de filme para filme”, pelo que surgia aqui numa outra faceta. As suas qualidades eram, porém, bem conhecidas. Possuía, designadamente, “no mais alto grau todos os dotes do primeiro desportista do mundo” e todas as suas produções eram de um imprevisto que encantava e arrebatava todas as plateias. Na composição da receita, destacou-se a resposta do público popular da Geral.

Quanto à divulgação feita dos outros filmes, é destacado o argumento “profundamente impressionante”, o desempenho “magistral” e a *mise-en-scène* “grandiosa” de *O Navio Sangrento*, mas mais significativo foi o investimento no filme de Harry Pollard *A Cabana do Pai Tomás*, pago, aliás, à empresa distribuidora ao preço menos habitual de 15\$00 por parte. Os programas anunciaram uma “produção gigante”, com uma “reconstituição fidelíssima dos tempos da escravatura” que importara em “muitas centenas de milhares de dólares”. Exibido em Lisboa e no Porto com “colossal êxito, “a grandiosidade das suas cenas” espantava pelo inédito e comovia “até ao máximo”. A receita de bilheteira foi, no entanto, como vemos, moderada, notando-se, relativamente ao filme anterior, um melhor resultado nos lugares de Plateia e uma afluência inferior no que concerne à Geral, mantendo-se semelhante a receita dos Camarotes.

O último programa exibido, encerrando a época, a 26 e 27 de Julho de 1930, merece referência pelo significado da longa metragem seleccionada e pelo resultado apreciável alcançado, duplicando, praticamente, numa altura menos favorável, a receita obtida nos fins-de-semana anteriores. Foi, então, projectado, como filme principal, *Perdoar*, um melodrama realizado em 1928 pelo grande mestre D. W. Griffith. Os

programas conferiam-lhe adequado destaque, confirmando o sentido consciente de uma escolha que, perante o conhecido afastamento do público nesta fase da época, preferia dar satisfação a um gosto cinéfilo que devia poder reforçar, afinal, a imagem de qualidade deste cinema. Na prática, a resposta do público dos Camarotes e da Plateia correspondeu às expectativas e os frequentadores da Geral não deixaram de esboçar também uma pequena reacção positiva. Anunciou-se, pois, um “drama colossal”, realizado pelo “grande mago da cinematografia” D. W. Griffith, “estreado recentemente com ruidoso sucesso no Tivoli de Lisboa”. Este último facto era, na verdade, digno de nota, visto que a referida estreia ocorrera menos de um mês antes!

Passamos de seguida a salientar alguns casos de programas que obtiveram resultados que podemos considerar decepcionantes, dada a natureza da oferta e as expectativas eventualmente criadas. Pensamos, concretamente, nos casos de *Ressurreição*, um drama realizado por Edwin Carewe, adaptando uma novela de Tolstoi, exibido a 2 e 3 de Novembro, *O Vale dos Gigantes*, um “drama estupendo” realizado por Charles Brabin, tendo por cenário “as florestas imponentes do norte da Califórnia”, exibido a 23 e 24 de Novembro, também de 1929, e *O Brigadeiro Gérard*, um drama de fundo histórico realizado por Donald Crisp, exibido a 15 e 16 de Março de 1930. Com uma receita total bastante aproximada, em todos esses casos é especialmente notória a fraca afluência do público frequentador da Geral. As referências culturais e históricas, de algumas destas produções, concretamente, centradas no contexto, mais distante, da Rússia dos Czares e da França de Napoleão, não deverão ter sido aqui particularmente sugestivas.

O mesmo se reconhece no caso do drama *Noite de Amor*, realizado por George Fitzmaurice, exibido nesta sala a 1 e 2 de Fevereiro de 1930. O argumento remetia aqui para a Espanha do século XVII, inspirando-se, segundo os programas distribuídos, numa obra do “grande escritor” Calderón de la Barca. Este “drama forte, de situações lancinantes”, com “terríveis lutas”, “onde o punhal e o fogo” tinham “o principal papel”, era anunciado, ainda, como tendo obtido “em todos os salões” um “sucesso retumbante”. Neste caso, só os lugares de Camarote corresponderam com uma boa receita. Acrescentamos que *O Vale dos Gigantes*, *O Brigadeiro Gérard* e *Noite de Amor* foram filmes contratados ao preço de 15\$00 por parte, representando, portanto, um custo superior ao habitual para a empresa exibidora.

Mais medíocre foi a receita obtida por duas longas metragens, dentro do género da comédia e da comédia romântica, exibidas a 17 de Novembro de 1929 e a 16 de

Fevereiro de 1930, relativamente às quais as expectativas da empresa não deveriam ser, porém, à partida, muito elevadas, uma vez que, em ambos os casos, apenas se apostou na oferta de uma sessão. Podemos lembrar o limitado número de filmes, dentro do género, que foram apresentados nesta época, na realidade, integrando como filmes principais apenas cerca de 18% dos programas projectados, e a modéstia do seu habitual sucesso de bilheteira. Num e noutro caso, porém, o público não foi atraído ao cinema mediante uma promoção que enfatizasse um sentido cómico, prevalecendo, antes, a divulgação de uma imagem enquanto filmes correntes, eventualmente ligados a outros atributos que não os mais específicos da comédia. *O Número Treze*, filme exibido a 17 de Novembro de 1929, foi, na verdade, apresentado como “filme dramático policial”, centrado num enigma “que a perícia de um bom detective, ajudado pela vontade férrea da sua noiva, resolve a contento”. Por sua vez, *A Favorita de Sua Alteza*, projectado a 16 de Fevereiro de 1930, foi publicitado como “luxuosa super-produção alemã” e “magnífica cine-opereta”.

Apesar da receita dos dois programas se ter aproximado, notou-se, no primeiro caso, uma melhor resposta dos lugares da Geral em detrimento dos restantes, enquanto, no segundo caso, se verifica um maior desinteresse na Geral e uma afluência um pouco mais favorável na Plateia e, principalmente, nos Camarotes. É possível que estivesse aqui em causa, respectivamente, um gosto popular pela acção policial de *suspense* e um apreço por referências culturais, mais manifesto por parte de certos sectores de público, quando estava em causa, segundo os programas distribuídos, um filme inspirado numa opereta, cuja acção decorria num “meio aristocrático”, de tradição europeia, em que brilhavam “as mais vistosas fardas e as mais magníficas *toilettes*”.

Numa linha de claro insucesso, entendemos distinguir dois grupos de filmes, tendo em conta a fase da época em que foram exibidos. Foi, na verdade, este factor que, como habitualmente, influiu na realidade coerente de um conjunto de programas que, exibidos em final de época, entre 22 de Junho e 20 de Julho de 1930, com apenas um espectáculo por fim-de-semana, apresentam a mais baixa afluência de espectadores de toda a temporada. Neste conjunto de programas, sublinhamos a presença da comédia *O Preço do Amor*, com uma promoção mais uma vez dúbia enquanto “emocionante cine-drama”, que não deixou de realçar, aos olhos do público, a “soberba realização de Frank Capra”. Num contexto comercial, invocava-se, assim, uma cultura cinematográfica que estando em franca afirmação por esse tempo, deveria ter, ainda, na realidade, uma difusão bastante limitada por terras de província. É o que depreendemos, neste caso, da

falta de uma resposta positiva, por parte dos vários sectores do público, não se atingindo uma receita global que evidenciasse um especial interesse pelo filme.

O outro grupo de filmes, dizendo respeito a espectáculos realizados num período bem mais vantajoso, poderá levar-nos a uma outra ponderação das razões de insucesso. Curiosamente, o programa que obteve o pior resultado de bilheteira, apresentava uma longa metragem digna de destaque. Referimo-nos, concretamente, a *O Legado Tenebroso*, um filme numa certa linha fantástica de terror realizado, já nos Estados Unidos, pelo alemão Paul Leni. Foi exibido a 25 e 26 de Janeiro de 1930 e por uma nota, que foi deixada juntamente com o registo da receita apurada, ficamos a saber, como atrás referimos, que a afluência de público foi seriamente afectada por um temporal.

Entendemos, por isso, que não importa aqui tanto a afluência de espectadores, mas o significado deste filme no conjunto da programação, testemunhando a diversidade de uma oferta que, na verdade, podia trazer ao público deste pequeno meio muito do que era o progresso mais geral do cinema. A qualidade deste filme, que fez sensação na época, com a sua atmosfera insólita, foi bem salientada nos programas localmente distribuídos: “Misterioso drama policial, insuperável realização de Paul Leni”; “Emoção máxima! Interesse crescente de cena para cena!”; “Filme de grande êxito, é único no seu género”.

Relativamente aos outros casos de menor sucesso, nesta época, desconhecemos se foram influenciados por quaisquer circunstâncias externas, pelo que passamos a registar, como habitualmente, alguma informação sobre os filmes projectados. Logo no segundo fim-de-semana da época, a 13 de Outubro de 1929, foi notória uma quebra de espectadores quando da exibição do drama romântico *Corações e Espadas*. A leitura dos programas sugere-nos a realidade de uma produção corrente de capa e espada, com a figura de um “espadachim ousado, para quem o duelo” era o “divertimento favorito”, merecendo destaque a “formosíssima e célebre actriz húngara” Lya De Putti, aqui apresentada pela primeira vez. Pela composição da receita, verificamos que todos os sectores de público reagiram mal.

Seguiu-se, entre os resultados menos positivos, um conjunto de três programas apresentados em fins-de-semana do mês de Dezembro, podendo os últimos terem sido prejudicados pela oferta também de espectáculos, a meio da semana, por altura do Natal e do Ano Novo, o que só reforçaria uma consciência das escassas possibilidades do

meio local. Para lá dos resultados globalmente fracos não é possível, ainda aqui, reconhecer diferentes sensibilidades na resposta dos vários sectores de público.

A 15 de Dezembro de 1929 foi projectada a comédia romântica *Mulheres Modernas*. Na publicitação feita, salientava-se o tema da pretensão da mulher a uma maior igualdade de direitos. Ora se o género de filme não era dos que mais atraíam o público da época, também não ajudou a natureza da temática explorada, tendo em conta o conservadorismo persistente ainda, neste domínio, em meios de província, quando a mulher continuava subalternizada em muitas das vivências da comunidade e se olhava com um misto de curiosidade e de reserva para os exemplos mais polémicos vindos de fora.

A 22 de Dezembro não foi melhor a receita obtida com um drama sobre a vida do célebre estadista inglês oitocentista Disraeli. O filme, tendo por título o próprio nome do biografado, era já relativamente antigo e para além do anunciado desempenho de um “grande actor inglês”, George Arliss, pouca expectativa conseguiu despertar. Acrescente-se que, curiosamente, o mesmo actor seria galardoado em breve com um Óscar pelo desempenho do mesmo papel, num *remake* do filme.

No fim-de-semana seguinte, a 29 de Dezembro, foi a vez de *Dolores* apresentar um fraco resultado de bilheteira, talvez, como dissemos, em função também de uma apresentação desfavorável, entre os espectáculos de Natal e de Ano Novo. Tratava-se de um *western* e não podemos deixar de notar, depois de uma primeira fase de apresentação ao nível do filme popular de aventuras, a escassez de produções deste tipo entre os filmes principais, aqui exibidos, e possivelmente a imperfeita imagem ainda criada junto do público, enquanto produções de qualidade dentro de uma especificidade particular. A promoção destes filmes, nos programas distribuídos, tendeu a incidir mais num sentido genérico como filme de acção, frequentemente ligado à exuberância de um protagonista popular, o que inclusivamente nos dificultou a identificação de alguns destes filmes. Especificamente neste caso, tirou-se partido de um atributo de qualidade, valorizando uma componente dramática, também de âmbito mais geral.

Segundo o texto concreto dos programas, *Dolores* seria um “filme dramático”, ou, por outras palavras, um “notabilíssimo cine-drama”, apresentando-se o Oeste de algum modo apenas como um cenário: “De todos os dramas localizados nas margens sombrias do Arizona, Dolores é, segundo a grande crítica, o mais emocionante, já pelo seu enredo que é esplêndido, já pela superior interpretação que lhe foi dada”. Sem referências de qualidade, na área do *western*, o público não terá certamente reconhecido

o real interesse de um filme hoje considerado como um dos primeiros grandes *westerns* da História do Cinema⁸⁰.

Um pouco mais à frente, a 12 de Janeiro de 1930, apresenta-se-nos o último caso de insucesso, dentro deste segundo grupo de filmes considerado. Foi então projectado um drama de origem francesa, concretamente uma das duas únicas produções com essa origem que aqui foram apresentadas em toda esta época, o que abona pouco em favor da manutenção do prestígio local da respectiva cinematografia. Tratava-se de *Jalma*, um filme que explorava um Oriente exótico, desenvolvendo-se a acção em Constantinopla, “durante os últimos anos do seu antigo regime”, o que valeu ao realizador um processo movido pelos descendentes do sultão⁸¹. Segundo divulgavam os programas, podia reconhecer-se, nesta “produção romântica”, “o Oriente, fascinante e misterioso”, apresentando-se um “estranho drama de amor e de aventura”, tendo por fundo um cenário de marcada “riqueza e sumptuosidade”. No seguimento de observações anteriores, esta aposta no filme romântico de fundo exótico, mal caracterizado entre o drama e a aventura, não se afigura como das mais favoráveis a um largo envolvimento do público local.

Este conjunto de filmes, dentro de um perfil de produção corrente e apenas projectados numa sessão, terão sido, nesta época, particularmente penalizados num contexto em que declinou o modelo de uma frequência regular, projectando-se mais a inegável paixão já consolidada pelo cinema, em ocasiões de maior afluência pontual, quando da projecção de programas em torno dos quais se conseguia suscitar um especial interesse, tendo em conta algum sentido de excepionalidade.

Voltando a considerar o conjunto desta época de exibição cinematográfica na Pampilhosa, sublinhamos, pois, relativamente à afluência de público, a marca de uma maior irregularidade na ocupação dos lugares, em particular no caso da Geral, devendo este facto ser um reflexo das dificuldades por que passavam sectores da população ainda com um reduzido poder de compra, como comprovara a sensibilidade demonstrada quando do aumento de preços na época anterior. Trata-se de condições contextuais que, aliás, se iriam reflectir ainda mais negativamente nas épocas seguintes, embora já em conjunção com uma crise mais específica do cinema na passagem para a era do sonoro.

⁸⁰ Cf. Jean Tulard, *Guide des Films*, p. 2910.

⁸¹ Cf. Jean Tulard, *Dictionnaire du Cinéma: les réalisateurs*, p. 392.

Nesta época de 1929/30, o interesse do público mantinha-se, portanto, evidente, como comprovaram os momentos de mais forte afluência, permitindo a referida melhoria da frequência média por fim-de-semana, mas verificava-se uma irregularidade que, na verdade, afectava o desejado perfil de frequência. Assim, se compreendem as chamadas de atenção por parte da gerência da E.C.P. para o baixo custo dos bilhetes e o seu renovado apelo a uma ida regular ao cinema, justificada pela alegada qualidade geral da programação, domínio em que, na verdade, esta época não podia dar razões de queixa.

Tendo por referência um tendencial paralelismo de resposta dos vários sectores do público local, no que diz respeito à ocupação dos lugares da Plateia e da Geral, podemos, por exemplo, verificar o número de casos menos habituais em que a receita da Plateia foi igual ou superior à da Geral. Em 1928/29, houve apenas 4 casos, num total de 31 fins-de-semana, enquanto em 1929/30, esse número foi de 15, em 34 fins-de-semana. Em termos de percentagem, podemos verificar a existência de uma progressão, na qual esta época evidenciou algum sentido de viragem. A percentagem de ocorrências deste tipo foi, assim, de 4,3% em 1926/27, 5,3% em 1927/28, 12,9% em 1928/29, 44,1% em 1929/30, 38,2% em 1930/31 e 20,8% em 1931/32.

A par desta maior irregularidade das receitas da Geral, tendo por referência as da Plateia, já referimos, também, como indicador potencialmente significativo de um tempo de crise, a tendência para um maior peso relativo dos lugares de Camarote, na composição da receita total. Nesta matéria, considerando as mesmas épocas, podemos reconhecer no gráfico que apresentamos em anexo a seguinte evolução, numa percentagem arredondada: 15,6%, 15,8%, 22,7%, 21,7%, 25,2% e 24,5%.

A viabilidade da exploração cinematográfica local, com um nível apreciável de programação e com uma adequada capacidade de adaptação e investimento, perante novas condições, estava, como temos dito, muito relacionada com uma realidade do meio, capaz de proporcionar o indispensável suporte. Lembramos, desde logo, os sócios das principais empresas industriais dos sectores da cerâmica e serração, que ocupavam regularmente alguns dos camarotes, mediante assinatura, com relevo para a participação de um deles, Adriano Teixeira Lopes, na própria empresa exploradora do cinema. Mas, pensando também nos lugares de Plateia, é oportuno lembrar os quadros superiores das mesmas empresas, os gerentes de armazéns de grandes empresas aqui representadas, os profissionais qualificados, como o médico e os professores do ensino primário, os proprietários rurais, já ligados também a outros sectores de negócio, o pequeno e médio

comércio dos lojistas e armazenistas, a pequena indústria artesanal, dos fornos de cal ou da cerâmica tradicional, o sector da hospedaria, restauração e bebidas, os trabalhadores de outros serviços e, é claro, o importante sector dos ferroviários, com a sua hierarquia interna.

Ainda a propósito do público que ocupava os lugares mais acessíveis da sala, se associarmos a irregularidade de afluência à eventual manifestação de preferências, nesta época de 1929/30, podemos retirar duas conclusões inequívocas. Por um lado, este sector do público revela uma particular sensibilidade às condições contextuais de um meio local, o que está, por exemplo, bem patente, no perfil especialmente vincado da respectiva quebra de afluência em final de época. Por outro lado, os casos de uma clara afluência numerosa aos lugares da Geral, fazendo destacar a receita deste sector, prendem-se com três situações bem tipificadas: o filme de temática religiosa (espectáculos de 31 de Novembro e 1 de Dezembro e de 12 e 13 de Abril), o filme de produção portuguesa (espectáculos de 8 e 9 de Março) e os filmes de aventuras com um protagonista consagrado, concretamente, Douglas Fairbanks (espectáculos de 26 e 27 de Outubro, de 19 de Janeiro e de 23 de Fevereiro).

Nos restantes programas em que o público da Geral responde de forma menos entusiástica, mas ainda destacada, sobressai apenas a associação a uma linha geral de preferência por filmes bem promovidos, no âmbito do drama e do drama romântico, por vezes, tendo por fundo a realidade particularmente trágica de um contexto histórico. Pensamos aqui, mais especificamente, nos espectáculos em que se projectou *Tempestade!* (5 e 6 de Outubro), *O Navio Sangrento* (19 e 20 de Outubro), *A Alma de Maryland* (9 e 10 de Novembro), *A Hora Suprema* (4 e 5 de Janeiro) e *A Dama das Camélias* (8 e 9 de Fevereiro). Fora desta perspectiva, apenas merece referência o caso, já referido, do filme realizado por Roy del Ruth, *O Número Treze* (espectáculo de 17 de Novembro), que obtendo uma receita total fraca, proporcionou, em termos relativos, a manifestação de um interesse mais sensível na ocupação dos lugares da Geral, mediante uma divulgação que, como vimos, sugeriu um perfil dramático policial.

Quanto à programação desta época, e uma vez que já tecemos as oportunas considerações gerais, entendemos acrescentar apenas alguns comentários quanto à origem concreta dos filmes e às condições que influenciaram a sua exibição, passando por uma realidade de distribuição e comercialização. Foi especialmente evidente, como temos visto, o predomínio dos filmes de origem norte-americana o que reflectiu, como se sabe, as condições de um contexto mais geral. Mas, esta realidade podia-se combinar

também, como mostra o caso da Pampilhosa, com circunstâncias mais específicas⁸². Lembramos, nomeadamente, a realidade de uma determinada orientação comercial do distribuidor, fornecedor dos filmes, na sua relação com o mercado internacional, e as escolhas possíveis do próprio exibidor, de acordo com critérios pessoais e com uma leitura do que seria a receptividade do seu público.

A dependência da casa Castello Lopes levava a comungar, pois, de uma particular orientação que apostava fortemente no cinema norte-americano, embora de entre a vultuosa produção com essa origem, ficassem também, desta forma, excluídas obras representativas de estúdios não representados por aquela distribuidora. Não foi, assim, por acaso que, por exemplo, na apresentação da época de 1928/29, se salientaram, principalmente nos programas de divulgação, os estúdios americanos, mas com ausências importantes como as da Paramount e da MGM. Citamos, pelo seu valor ilustrativo, essa referência concreta, destacando “marcas” em função, portanto, da relação com uma empresa distribuidora e da posição mais geral desta, articulando o mercado nacional e o internacional: “Serão apresentadas as formidáveis supers [super-produções] das famosas marcas: United Artists, Fox Film, Columbia Pictures, Universal Film, First National, Warner Brothers, P.D.C. (Producers Distributing Corporation), Films Historiques de France, Hegewald Film (Alemanha)”.

Todo este universo de vasta representação, por parte de algumas poucas empresas distribuidoras, estava, na verdade, prestes a ser ultrapassado, devido à própria expansão do sector, com a realidade de um maior número de firmas, em concorrência entre si, e mais especificamente a expansão internacional de uma política de concentração vertical, dominada por grandes empresas capazes de controlar e articular toda uma actividade nos sectores da produção, da distribuição e, mesmo, da exibição. Não esqueçamos que, por esse tempo, as grandes empresas norte-americanas já haviam

⁸² Conforme se pode ver pelos gráficos apresentados em anexo, nesta época de 1929/30 os filmes de origem norte-americana atingiram a sua percentagem máxima na programação do cinema da Pampilhosa, relativamente ao período do cinema mudo. Nesta época e na anterior, essa percentagem ultrapassou uns significativos 80%. Se considerarmos o panorama dos filmes estreados no país, de acordo com a obra da Cinemateca, concluímos que no caso da Pampilhosa se aponta para uma presença ainda mais intensa do que poderiam sugerir aqueles dados gerais. Coerentemente, o ano com um maior número de filmes americanos no conjunto das estreias em Portugal foi, precisamente, 1928, com uma percentagem à volta de 75%, facto bem acima de uma realidade anual que era então habitualmente inferior em cerca de 10% ou mais. Mas, importa ter também em conta a possível incidência mais geral de algum desfasamento entre a realidade total das estreias e a exibição concreta nas salas, a nível nacional, devido ao diferente interesse comercial e possibilidade de larga circulação dos filmes, podendo alguns deles ter depois uma reduzida presença nas salas, enquanto outros beneficiaram de uma forte procura. Só estudos mais amplos poderão precisar esta situação e aferir o seu peso no destaque concreto de certas cinematografias.

começado a abrir sucursais também em Portugal. Sem se excluïrem outras razões mais específicas, compreende-se que, nesse contexto, a firma Castello Lopes viesse a perder, na década seguinte, o seu absoluto domínio no fornecimento de filmes ao cinema da Pampilhosa, não se desvanecendo, porém, ao longo do tempo, uma relação comercial de particular consideração, até pelos próprios laços pessoais estabelecidos.

Encerrada a época de 1929/30, pode concluir-se que esta foi a última grande temporada do período do cinema mudo, na Pampilhosa, tendo em conta, factores como o número de sessões, o número médio de espectadores, o nível da programação e uma coerência geral, em termos de oferta e frequência. Nas duas épocas seguintes, alguns destes parâmetros irão evidenciar um sensível declínio, intensificando-se os sinais de irregularidade e perturbação, relacionados, portanto, não só com a crise do final do cinema mudo, mas também com outras mutações e dificuldades do contexto mais geral. Depois da análise que fizemos, compreende-se bem o profundo sentido das palavras com que a gerência da E.C.P. se entendeu despedir, no final da época, no programa dos espectáculos de 26 e 27 de Julho de 1930, sendo certo que as palavras de esperança não se confirmariam tanto no que concerne ao desafio próximo, das duas épocas finais do cinema mudo, mas sim enquanto crença de maior alcance, relativamente ao futuro grandioso do cinema:

“Com este espectáculo caprichosamente organizado, damos por finda a temporada cinematográfica 1929-30. O que foi essa época, não nos compete a nós apreciá-lo. Simplesmente ficamos conscientes de ter cumprido rigorosamente com o que no seu início prometemos. Os nossos esforços nesse sentido foram grandes. Foram enormes. Nenhum cinema da categoria do da Pampilhosa, ou seja, todos os que realizam espectáculos semanais, pôde apresentar numa só época, tão elevado número de filmes de grande classe, como nós. É esse o nosso orgulho. Orgulho que recai sem dúvida no nome da nossa terra.

Infelizmente, nem sempre o público pôde corresponder à nossa grande vontade de bem o servir por preços exageradamente diminutos. Mas nem por isso desanimamos. A todos aqueles que acorreram aos nossos espectáculos, estamos sumamente gratos. E desde já podemos afirmar que a futura época a inaugurar em 5 de Outubro – na organização da qual vimos trabalhando há mais de um mês – nada, absolutamente nada, ficará devendo à que agora tão brilhantemente termina.”

6. Época de 1930/31

A frequência média de espectadores de Plateia e Geral, por fim-de-semana, decaiu claramente nesta época, cifrando-se no número modesto de 118. Os sucessos pontuais, que iremos destacar, definiram excepções a um quadro geral em que pesaram os espectáculos de cerca de duas dezenas de fins-de-semana em que se verificou a presença

de menos de cem espectadores, naqueles lugares. Antes de mais, temos de realçar a confirmação, mais uma vez, de três linhas habituais de sucesso: o filme de aventuras de Douglas Fairbanks, com a exibição de *Máscara de Ferro*, a 1 e 2 de Novembro de 1930, o filme português, com *José do Telhado*, a 17 e 18 de Janeiro de 1931, e o filme de temática religiosa, com mais uma reposição de *A Vida de Cristo*, a 14 e 15 de Março de 1931.

A leitura dos respectivos programas permite sublinhar alguns dos principais traços já conhecidos de valorização, testemunhando, de algum modo, um contexto estabelecido de interesses e expectativas que levava, assim, mais uma vez, a uma larga participação do público local. No primeiro caso, anunciava-se, concretamente: “*Máscara de Ferro* é uma epopeia grandiosa em que se divinizam a audácia incrível, as valorosas façanhas dos espadachins, prontos a derramar o sangue pelo seu Rei, pela sua Dama”. Mas o destaque ia, naturalmente, para Douglas Fairbanks, o “grande actor atleta”, que “encarnando D’Artagnan, fixou na tela a mais altaneira, a mais indómita e a mais brilhante de todas as suas personagens”.

No segundo caso, os programas divulgando o filme português *José do Telhado* não esqueciam já a componente técnica, referindo a “colossal realização de Rino Lupo” e a “primorosa fotografia de Maurice Laumann”. Tratava-se de um filme relativamente recente, estreado no Porto em Dezembro de 1929, que constituía, na verdade, uma das poucas longas metragens portuguesas produzidas nestes anos finais da década de vinte. O êxito, porém, não era difícil de obter e o programa distribuído na Pampilhosa salientava uma imagem de sucesso que o público se habituara já a associar às raras produções nacionais, em função de uma expectativa que as mesmas suscitavam: “*José do Telhado* é o filme português que tem batido os recordes de exibição. Todos devem ver o *José do Telhado*”.

Esta expectativa adensava-se, então, mais em geral, quer relativamente a um sector cinéfilo mais exigente nas aspirações de afirmação de um cinema português de qualidade, compatível com o nível de desenvolvimento alcançado, a nível internacional, pela arte cinematográfica, quer relativamente a um vasto público frequentador das salas de cinema, desejoso de, briosamente, ver também produções nacionais, nos ecrãs onde avultava a grande indústria estrangeira, expressando, aquelas, um imaginário cultural com que patrioticamente se identificava.

Nos programas exploravam-se, como habitualmente, todas as referências nesse sentido. Também este “grandioso filme português” se inspirava numa obra literária

nacional de pretensa reputação, o “célebre romance do ilustre escritor Eduardo Noronha”. Retratava “a vida do famoso salteador português que a justiça condenou pelos seus crimes e que a alma popular elevou e acarinhou pelas suas virtudes”.

Tal como também aconteceu noutros casos, este filme português foi contratado por um valor de aluguer mais elevado – 300\$00 pelo conjunto das suas 14 partes – o que obrigou a empresa a aumentar a tabela de preços do costume. O facto, explicado nos programas⁸³, foi, pois, significativamente, também, mais uma vez, bem aceite pelo público local que acorreu com uma franca adesão de todos os seus sectores, o que igualmente merece destaque.

Passando ao terceiro caso referido, encontramos novamente a reposição de *A Vida de Cristo*, na conhecida edição Pathé, em “6 longas partes”, com a apresentação dos mesmos argumentos justificativos de interesse e mais uma forte afluência de público. Neste caso, porém, tal como já havíamos notado similarmente em exhibições anteriores, a resposta dos seus vários sectores evidenciou alguma diferença. Na verdade, na composição da receita, destacaram-se os lugares mais populares da Geral, verificando-se valores mais medianos nos outros lugares, em especial, no caso da Plateia. A leitura dos programas que anunciavam este “colossal drama sacro” confirma, pois, o perfil de um apelo à sensibilidade do público de então, num filme com “todas as lancinantes cenas da vida de Cristo desde o seu nascimento”:

“Todos estes quadros, realizados nos próprios lugares santos, onde decorreu a vida de Jesus, estão encenados com grandeza e elevação, sendo por isso o único filme que até hoje tem merecido o beneplácito da Igreja e a unânime aprovação do público”.

Acrescentamos ainda, relativamente a este filme, que num quadro de forte procura, principalmente em tempo de Páscoa, o seu custo de aluguer foi mais elevado do que o habitual, tendo-se pago, concretamente, 150\$00 pelo conjunto das suas 6 partes. A empresa exibidora tinha, porém, clara consciência da forte popularidade desta produção, apostando, portanto, numa grande afluência, ao beneficiar o público com a manutenção da tabela de preços corrente.

⁸³ “Por se tratar de um filme nacional de elevadíssimo custo e que se exhibe completamente em cada espectáculo sofrem os preços do costume um insignificante aumento. Vigoram pois os seguintes preços – Camarotes a 18\$00 e 15\$00, Cadeiras 3\$00, Geral 2\$00 [os preços habituais eram então, respectivamente, de 15\$00 e 12\$50, 2\$50 e 1\$50]. As cadeiras são numeradas. Marcam-se desde já lugares”. Esta última nota funcionava, também, como dissemos, como um factor de criação de expectativa, relativamente a um grande evento, como já era esperado que acontecesse quando da projecção de uma longa metragem nacional.

Voltando à ordenação dos filmes, de acordo com o habitual critério da afluência de público aos lugares de Plateia e Geral, no conjunto dos espectáculos de cada fim-de-semana, há que referir de seguida, numa época do ano já mais desfavorável, a exibição de *Broadway*, a 3 de Maio de 1931. Se tivermos em conta que o resultado considerado foi obtido numa única sessão de cinema e que, em termos de receita total, se obteve aqui o maior resultado, por fim-de-semana, de toda a época, temos de concluir que este foi o programa que obteve maior sucesso no conjunto da temporada.

No fim-de-semana seguinte, já com dois espectáculos, a 9 e 10 de Maio, a exibição de *O Rapto da Estrela* conseguiu outro bom resultado de bilheteira, mais concretamente o terceiro da época, logo depois da segunda maior receita total atingida pelo já referido filme português *José do Telhado*. No caso, porém, de *O Rapto da Estrela*, não podemos considerar o número concreto de espectadores nos lugares de Plateia e de Geral, em virtude de desconhecermos esses dados concretos que, no entanto, serão aqui, no essencial, pouco relevantes.

O que importa salientar nestes dois programas, em fins-de-semana seguidos, é ainda a afluência verdadeiramente excepcional de espectadores aos lugares mais caros dos Camarotes e da Plateia, enquanto na Geral a receita de 3 de Maio está ao nível dos bons resultados da época e cai para valores banais no segundo espectáculo. O público popular para lá de um eventual menor entusiasmo ressentia-se, também aqui, de um custo dos bilhetes pontualmente mais elevado, o que chocava sempre com a realidade de um baixo poder de compra, em especial num contexto de crise económica e social que se adensava. A tabela de preços foi, em ambos os casos, de 20\$00 e 17\$50 para os Camarotes, 4\$00 para as cadeiras da Plateia e 2\$50 para os lugares na bancada da Geral.

O carácter excepcional dos resultados resultava, na verdade, da natureza pioneira dos espectáculos promovidos. Pela primeira vez, realizavam-se aqui sessões de cinema sonoro, anunciadas nos programas, de forma algo excessiva, como a “inauguração sensacional do cinema sonoro”. Na verdade, tratava-se de um conjunto muito restrito de sessões, com um equipamento cedido temporariamente, e, do ponto de vista técnico, o sistema utilizado não era ainda o que viria a triunfar, generalizando-se a todos os cinemas.

As duas longas metragens referidas integravam-se no género do musical ou da comédia musical e a sua contratação implicou, naturalmente, um valor de aluguer superior ao habitual. No primeiro caso, o conjunto do programa importou em 300\$00, acrescidos de 5\$00 a pagar pelo aluguer de sete discos, seis com a sonorização do filme

principal, *Broadway*, e um com a do filme de complemento *Proezas de um Bichano*, um “engraçadíssimo filme de desenhos animados”, de um acto, com o Gato Faísca. Este encargo era especialmente pesado para a empresa exibidora, na medida em que dizia respeito, apenas, à realização de um espectáculo. No segundo caso, o custo do programa foi mais moderado, dando direito a dois espectáculos, sendo o valor do aluguer de 200\$00, acrescidos também de 5\$00 relativos aos dez discos enviados com o registo sonoro, sendo sete do filme principal, *O Rapto da Estrela*, e três do filme de complemento *O Homem Fantasma*.

Tratava-se, na realidade, de espectáculos em que do ponto de vista técnico se apresentava um sistema peculiar de cinema sonoro que, sendo ainda próprio de uma fase inicial, muito experimental, não triunfaria depois. Referimo-nos ao sistema Vitaphone que utilizava discos gravados na reprodução do som, devendo esta acontecer em sincronia com a projecção do filme. Em boa verdade, estes primeiros espectáculos de cinema sonoro precipitavam a chegada de uma novidade, mas não se traduziram na imediata implantação de uma nova realidade. De algum modo, estávamos aqui perante um ensaio da empresa da Pampilhosa, preocupada, então, como tantas outras, com a incerteza dos difíceis passos que, imperiosamente, teria de dar.

Broadway era um filme de 1929, realizado por Paul Fejos que, independentemente das questões técnicas referidas, anunciava aqui uma nova fase do cinema. Com a expressão sonora, abria-se caminho, nomeadamente, ao rápido sucesso do filme musical, neste caso, com uma brilhante evocação do mundo do *music-hall*, em que se desenhava uma fórmula de sucesso, associando o ambiente dos clubes nocturnos, com a música e a dança da América contemporânea, a um enredo de amor e crime, onde se destacava a prática do contrabando e a rivalidade dos *gangsters*.

Os programas distribuídos prepararam especialmente o público para o evento. Prometia-se “uma noite de grande arte”, “uma noite de festa”, na “inauguração”, como dissemos, do “cinema sonoro”. *Broadway* foi apresentada como uma “fascinante super-produção sonora, falada, cantada e dançada”, cuja acção decorre “num clube nocturno de Broadway, onde se ouvem as mais belas canções de *music-hall* e se assiste a danças estonteantes”. Como se compreende, merecia agora destaque a participação de uma grande orquestra, responsável pela “adaptação musical”, e a par da “sublime interpretação” dos principais artistas, salientava-se, com todo o sentido, “um encantador grupo de *girls*”. A realização reflectia “uma técnica avançada” e acrescentava-se, ainda, o atractivo de algumas cenas serem “coloridas pelo processo tecnicolor”.

O argumento do filme foi detalhadamente descrito, pretendendo cativar desde logo os potenciais espectadores, mas, neste campo, o aspecto mais curioso foi o apelo a uma frequência alargada do público local. O pequeno exibidor sabia bem que era precária a margem de rentabilidade da sua exploração num pequeno meio como este. O aumento pontual do preço dos bilhetes comportava algum risco, em especial, numa fase em que se verificava já uma evolução negativa na frequência deste cinema. Só fazia, pois, sentido, se fosse possível criar ocasiões de reconhecido interesse, mediante uma oferta que pudesse cativar um público alargado, com preços de ingresso minimamente razoáveis. Estes receios estão implícitos em algumas palavras dirigidas, desde logo, ao público e, como veremos melhor, não eram infundados, tendo em conta as condições menos favoráveis da época.

“A Empresa Cinematográfica Pampilhosense num esforço verdadeiramente gigantesco, conseguiu – a despeito de incomportáveis encargos – com o único fim de revelar ao seu público o que é o verdadeiro cinema sonoro, trazer ao nosso cinema uma das mais belas produções desta nova modalidade cinematográfica.

Ver e ouvir Cinema!

Toda a gente pode agora desfrutar esse prazer, pois que os preços são ínfimos em relação ao valor espectacular do fonofilm *Broadway*. E são assim unicamente para que o deslumbrante espectáculo que vamos apresentar em estreia do cinema sonoro, seja acessível a todas as bolsas”.

A resposta imediata do público correspondeu às expectativas, mas a realidade verdadeiramente difícil de alcançar tinha a ver, então, com a sustentabilidade de uma exploração continuada, para lá de um eventual pico de afluência, como mostraram os resultados de bilheteira dos espectáculos dos dois fins-de-semana seguintes. Neste aspecto, estava em causa, como dissemos, as reais possibilidades do público local, pouco numeroso e em larga medida com fracos recursos, e a dificuldade em manter uma programação com o mesmo nível de qualidade e interesse, devido ao limitado poder de contratação da empresa exibidora, vertentes obviamente interligadas. Compreende-se, pois, que, no programa dos dois espectáculos do fim-de-semana seguinte, se insistisse na questão dos preços, procurando sensibilizar-se o público para a necessidade de aceitação de uma tabela mais elevada, afinal, estavam a oferecer-se “os preços mais baratos do cinema sonoro!”.

Como dissemos, o espectáculo de 3 de Maio atraiu, em especial, o público dos Camarotes e da Plateia, tendo sido talvez o público da Geral mais sensível ao aumento do preço dos bilhetes. Em termos mais concretos, venderam-se 95 cadeiras na Plateia, o que correspondia praticamente à sua lotação total, enquanto na Geral se venderam 108

lugares. Este último valor, além de ter correspondido a uma receita significativamente menor, por envolver a compra de bilhetes mais baratos, representou um nível de ocupação de lugares, na Geral, comparativamente menos relevante. Este facto é particularmente evidente se tivermos em conta os resultados dos programas que já referimos como tendo tido mais sucesso nesta época. Assim, embora os valores digam respeito ao conjunto de dois espectáculos, verificamos que o filme *Máscara de Ferro* reuniu 216 espectadores nos lugares da Geral, *José do Telhado* 197 e *A Vida de Cristo* 210.

No segundo fim-de-semana com espectáculos de cinema sonoro, a 9 e 10 de Maio, foi praticamente apresentado um programa duplo, uma vez que o filme principal, *O Rapto da Estrela*, com sete partes, foi completado por outro, *O Homem Fantasma*, de seis partes, além de um pequeno filme mudo de actualidades portuguesas. Os resultados de bilheteira mostram já neste caso um evidente decréscimo de espectadores, tanto mais que disseram respeito a dois dias de exibição. Na verdade, no conjunto dos dois espectáculos, apenas se venderam 65 lugares de Plateia e, contrariamente ao habitual, um número ainda menor de bilhetes de Geral, concretamente 35!

No fim-de-semana seguinte, a 17 de Maio de 1931, foi apresentado um terceiro e último programa de cinema sonoro, com a longa metragem de Henry King, *A Mulher na Guerra*, mas aí a receita mostrou uma quebra ainda mais notória, situando este espectáculo como um fracasso de bilheteira. Neste caso, a ocupação da Plateia mostrou uma quebra particularmente impressionante, que se juntou ao mau resultado da Geral. Venderam-se, concretamente, 12 lugares de Plateia e 32 de Geral!

O rápido declínio de frequência nos três fins-de-semana consecutivos, em que teve lugar esta primeira experiência de cinema sonoro, resultou certamente de um conjunto de circunstâncias, depois de um natural entusiasmo inicial, em que se destacou a curiosidade e o interesse de sectores de público com maior poder de compra e mais empenhados em seguir os progressos do mundo moderno. Para lá das circunstâncias já apontadas, há que salientar ainda as próprias insuficiências do sistema sonoro utilizado e do perfil dos filmes exibidos enquanto produções sonoras.

As explicações dadas ao público nos programas revestem-se de grande interesse nesta matéria, enfatizando bem muitas das dificuldades que o cinema sonoro teria de ultrapassar. A questão da língua estrangeira seria um dos pontos relevantes que, como voltaremos a referir, teria de ser enfrentada numa busca de soluções satisfatórias. Num quadro de insuficiência técnica, devido, nomeadamente, às dificuldades de

sincronização próprias do sistema utilizado, compreende-se a insistência na mera componente musical, em detrimento dos diálogos, mas tudo isso contribuía, na verdade, para reduzir o efeito que se poderia esperar de um verdadeiro cinema sonoro. Citamos, a propósito, algumas afirmações divulgadas no programa de 9 e 10 de Maio, na sequência do espectáculo de estreia do cinema sonoro na Pampilhosa:

“Ao realizar o seu primeiro espectáculo sonoro, não quis a Empresa apresentar de início um fonofilm completamente falado, porque sendo todos os filmes falados em linguagem estrangeira não interessariam grandemente à maioria do público. Assim o filme *Broadway* recentemente exibido [...] sendo de facto um filme falado, mas na sua versão original, não o é na versão internacional realizada como muitas outras para países onde a língua americana não é compreendida. Todas as plateias, até mesmo aquelas onde os idiomas estrangeiros são mais conhecidos, preferem filmes sonoros onde os diálogos sejam reduzidos ao mínimo, substituindo-os pelas magníficas adaptações musicais e fazendo sobressair as soberbas canções e bailados que são sempre do mais surpreendente efeito. Isto mesmo vai o público reconhecer no espectáculo que este programa anuncia em que se apresenta como filme de fundo a interessantíssima e encantadora produção sonora *O Rapto da Estrela*, onde a par da perfeitíssima sonorização orquestral se ouvem frequentemente admiráveis e lindíssimas canções e coros magistrais”.

Esta pequena sequência de espectáculos sonoros, embora revestindo-se de evidente interesse, no plano da evolução do espectáculo cinematográfico, constituiu, portanto, uma experiência algo particular no conjunto da época de 1930/31. Voltando a considerar os espectáculos de fim-de-semana, por ordem de afluência do público, aos lugares da Plateia e da Geral, podemos destacar outro caso bastante significativo, com a presença de uma das grandes obras do cinema da época e o facto de ter sido possível gerar um importante interesse em torno da mesma.

Referimo-nos ao famoso filme francês, de Abel Gance, *Napoleão*, que, devido à extensão da versão apresentada, em 30 partes, foi exibido em três jornadas: 1ª e 2ª Épocas, em 11 partes, a 21 de Dezembro de 1930; 3ª e 4ª Épocas, em 11 partes, a 25 de Dezembro e 5ª e 6ª Épocas, em 8 partes, a 28 de Dezembro. Dadas as limitações do meio, é de notar a afluência de todos os sectores de público e a persistência da sua atitude, sem que esmorecesse o respectivo interesse inicial, uma vez que os números relativos ao último dos espectáculos continuaram ao nível dos resultados obtidos no primeiro deles. Pelo meio, o segundo espectáculo, realizado em dia de Natal, motivou uma afluência ainda claramente superior, devido à dinâmica social potencialmente associada à frequência do cinema em datas festivas. Contribuiu para a boa resposta de público o facto de nestes espectáculos se terem mantido os preços do costume, o que

também foi possível devido ao limitado custo do aluguer do filme, a 9\$00 por parte, o que, dado o número de partes, o tornava comercialmente mais aceitável para o exibidor.

Fazia-se aqui valer, de algum modo, uma linha de interesse também já conhecida. Pensamos, neste caso, na afluência de um largo público local, em função da particular expectativa que se pudesse criar em torno da projecção de uma realização de invulgar notoriedade, enquanto super-produção cinematográfica de grande espectáculo. A promoção nos programas vincava, naturalmente, um carácter excepcional, destacando, nomeadamente, o elevado orçamento das produções e os avultados recursos humanos e materiais envolvidos, o especial valor técnico e artístico do filme, enquanto notável obra cinematográfica, e o seu grande interesse como espectáculo, capaz de impressionar vivamente o público, na sequência de um largo sucesso geral. *Napoleão*, seria uma obra-prima à altura destas expectativas, revelando, na verdade, a genial criatividade de um realizador que, preferindo o mito à objectividade histórica, se mostra “antes de tudo um homem de espectáculo”⁸⁴.

Perante o público local, não deixava também de exercer alguma influência a memória de outros filmes anteriormente apresentados, com boa recepção, neste cinema. Pensamos, por exemplo, na forma como a obra agora em causa, enquanto grande produção francesa, poderia beneficiar da imagem de prestígio de uma certa cinematografia, apresentando-se, em particular, na sequência de outras grandes realizações de fundo histórico, com a mesma origem. Parece-nos pertinente lembrar, aqui, o sucesso obtido por *O Milagre dos Lobos*, sem dúvida, bem ilustrativo.

O filme de Abel Gance foi anunciado, na Pampilhosa, como “formidável epopeia cinematográfica”, conferindo-se-lhe, pois, o maior relevo, enquanto “suprema maravilha do cinema”, numa mensagem que, obviamente, não reflectia só a paixão cinéfila dos gerentes da E.C.P., mas um quadro geral de apreciação crítica, em cuja divulgação avultava o papel das publicações especializadas e do material de promoção das distribuidoras, recorrendo, aliás, também, frequentemente, à citação daquelas. Os programas distribuídos eram, portanto, esclarecedores:

“Assombrosa realização do célebre *metteur en scène* francês Abel Gance que neste filme gigantesco condensou toda a vida de Napoleão Bonaparte desde a idade de 11 anos. Todas as grandes batalhas! Todos os grandes lances dramáticos da vida do imortal Napoleão! A Revolução em Paris! O Terror!

O filme que importou em 18 milhões de francos e que hoje é considerado em todo o mundo como a expressão máxima da cinematografia moderna”.

⁸⁴ Cf. Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, p. 170.

Seguiram-se, em número de espectadores, de Plateia e Geral, os resultados de bilheteira obtidos, com valores próximos entre si, pelos programas exibidos a 4 e 5 de Outubro de 1930, com *Adoração*, a 29 e 30 de Novembro, com *O Mascarado*, e a 28 e 29 de Março de 1931, com *Don X, Filho do Zorro*. Vale a pena começar por considerar este último filme principal, que foi, aliás, de entre estes, o que obteve uma receita total mais elevada.

Trata-se, mais uma vez, de um filme de Douglas Fairbanks, um artista que, como temos visto, representou, na Pampilhosa, o único caso, verdadeiramente expressivo, em que se nota uma afluência sistemática de público, fundada no poder de fascínio de uma estrela de cinema. Em mais um filme de “aventuras românticas”, destacava-se, então, nos seguintes termos, o desempenho do “formidável actor acrobata”: “extraordinária figura cinematográfica, atleta e saltador inimitável que ninguém suplanta, o grande Douglas, o actor que faz vibrar todas as plateias do mundo”.

Deve frisar-se também que se continua a confirmar uma adesão por parte dos vários sectores de público, pelo que estava em causa a influência de uma imagem particular, no contexto de um cinema espectacular, de grande efeito recreativo, e não tanto a presença, mais geral, dos filmes de aventuras e, menos ainda, o perfil de uma mera adesão popular relativamente a produções de baixo orçamento dentro do género. Estas, podendo ter um efeito segmentador, eram, aliás, por esse tempo, pouco apresentadas ao público da Pampilhosa, como filme principal, surgindo, por vezes, com menor responsabilidade, em final de época. Assim, vemos acontecer, em 1930/31, com a exibição de *A Vingança de Boca-Negra*, a 21 de Junho, um “trepidante filme de aventuras” que, mantendo os níveis fracos de adesão, habituais nessa fase da época, sempre suscitou uma ligeira recuperação do público da Geral.

As longas metragens *Adoração* e *O Mascarado* obtiveram resultados de bilheteira próximos no seu valor total, embora, no primeiro caso, tivesse sido mais elevada a afluência de espectadores aos lugares de Camarote e de Plateia e, no segundo caso, a mesma tivesse sido menor, mas com uma resposta mais compensadora por parte do público da Geral. Este facto poderá relacionar-se com a apresentação de *Adoração* no programa de inauguração da época e com a própria temática do argumento, como já referimos, tendo por fundo a Revolução Soviética. Por sua vez, em *O Mascarado* acentuava-se um sentido de acção, no quadro de um drama de fundo histórico, onde se recortava também o destino de um casal, num enredo de amor e desventura. Neste caso,

era o poder do amor que ressaltava, no contexto da revolta anti-espanhola da Flandres, podendo discutir-se o sentido da tradução dada ao título original *Two Lovers*. Ambos os filmes eram produções norte-americanas de 1928 e na sua realização encontramos nomes respeitáveis de Hollywood, respectivamente, Frank Lloyd e Fred Niblo.

Passando sobre uma invocação de Max Linder, a 8 e 9 de Novembro de 1930⁸⁵, encontramos, de seguida, de acordo com o nosso critério de ordenação, um conjunto de resultados também satisfatórios, embora, nalguns casos, os programas exibidos pudessem ter justificado expectativas mais elevadas, por parte do exibidor, tendo em conta, quer o custo de aluguer dos programas, quer o reconhecido valor dos respectivos filmes. A 25 e 26 de Outubro de 1930, projectou-se, como filme principal, *O Homem que Ri*, um drama realizado por Paul Leni, que obteve uma afluência de público mais significativa na Plateia e, comparativamente, um menor resultado por parte do público popular da Geral. Tratava-se de um filme baseado num romance de Victor Hugo, com cenas particularmente conseguidas e uma interpretação notável de Conrad Veidt, que reforçou, portanto, o nível da programação oferecida nesta época.

A 24 e 25 de Janeiro de 1931, exibiu-se, neste cinema, outro filme de um realizador notável, *O Mergulhador*, de Frank Capra. Os resultados de bilheteira foram aqui superiores, em virtude do aumento pontual do custo dos bilhetes, mas o número total de espectadores na Plateia e na Geral acabou por ser inferior. Mais uma vez, ficava em evidência a falta de recursos de muitos espectadores, o que tornava arriscado um abuso desta prática de subida da tabela de preços, para comportar a contratação de filmes mais caros, no reforço do nível de qualidade da programação. Neste caso, o programa, constituído por 12 partes, foi pago ao distribuidor pelo preço total de 180\$00, ou seja, a 15\$00 por parte. Deram-se ao público as necessárias explicações, mas, como vemos, sem grandes resultados: “Neste espectáculo, sofreram os preços uma ligeira alteração, que nada é comparativamente com o valor real e espectacular do filme *O Mergulhador* cujos encargos seriam incomportáveis com os preços usuais”. A resposta

⁸⁵ Tratou-se de uma circunstância algo excepcional em que o filme principal, *Max, Rei do Circo*, tinha na verdade apenas 5 partes, sendo completado, à imagem de um programa duplo, por um filme de aventuras de 6 partes, *O Bandido Negro*. É, portanto, impossível precisar a complementaridade dos filmes no seu contributo para a atracção do público que afluíu ao cinema. Lembramos apenas, nos programas, a invocação da figura do malogrado Max Linder, anunciando-se uma “impagável comédia”, do “saudosos artista”, com 5 actos “de ininterrupta gargalhada”.

do público da Pampilhosa não ficou, portanto, ao nível do sucesso mais geral deste drama de acção que deu à Columbia uma certa notoriedade⁸⁶.

Este conjunto de três programas, com resultados relativamente próximos, fica completo com a referência a outro drama de acção, *A Legião Estrangeira*, exibido a 18 e 19 de Abril de 1931. Numa fase da época em que era nítida uma quebra na frequência da Geral, tal como salientámos a propósito da época anterior, também neste filme se verificou, em termos comparativos, um contributo mais significativo dos bilhetes da Plateia e dos Camarotes para a receita total. Neste caso, a empresa exibidora não pôs em causa a quantidade de ingressos vendidos, com a prática de um aumento pontual do preço dos bilhetes. Perante o custo superior do aluguer do programa, importando, concretamente, o filme principal em 180\$00, a gerência da E.C.P. preferiu manter a tabela de preços corrente e apostar, desta forma, na venda de um maior número de bilhetes, mediante um reconhecimento da qualidade do espectáculo oferecido:

“Não obstante os elevadíssimos encargos deste programa, mantêm-se os preços do costume. O filme *A Legião Estrangeira* impõe-se à admiração do público, pela grandiosidade dos seus cenários naturais, pela soberba interpretação, pela admirável realização e enfim por ser uma produção de grande classe”.

Apesar do apelo nos programas, os resultados não terão ficado, também aqui, ao nível do esperado, comprometidos, em particular, pela citada fraca afluência tendencial do público que frequentava a Geral. Tendo em conta o superior investimento feito, só podia ser considerada insuficiente a venda, concretamente, de 57 lugares de Plateia e de 74 de Geral, para o conjunto dos dois espectáculos realizados.

Não querendo alongar-nos na consideração dos resultados medianos ou fracos, destacamos apenas de seguida os casos de mais óbvio fracasso de bilheteira, referindo, desde logo, especificamente, os programas exibidos em final de época que, como habitualmente, apresentam os níveis de receita mais baixos. De entre estes, avultam os resultados particularmente fracos de quatro programas, embora se deva ter em conta que os valores considerados dizem respeito apenas à realização de um espectáculo por fim-de-semana, procurando o exibidor, também, assim, adequar a sua oferta à conhecida evolução da frequência.

A 17 de Maio, a exibição do terceiro filme sonoro, a que já nos referimos, *A Mulher na Guerra*, marcou já um claro declínio, podendo frisar-se, ainda, neste caso, o fraco interesse mais uma vez patente quanto a uma possível abordagem da temática da

⁸⁶ Cf. Jean Tulard, *Guide des Films*, p. 1035.

mulher, numa perspectiva de evolução das mentalidades. Este aspecto poderá ter sido muito acessório na determinação do nível de sucesso do filme, o qual se prendeu, também, designadamente, com factores próprios dos primórdios do cinema sonoro que já especificámos. Mas, é oportuno salientar que, se por um lado, o tema preocupava, em termos de debate, certos sectores da sociedade, como se pode reconhecer nas páginas da imprensa local, por outro lado, neste pequeno mundo de província, como em tantos outros meios, para lá dessa aparente abertura, era um facto o predomínio masculino⁸⁷.

Os restantes filmes principais foram *Alma de Artista*, a 7 de Junho, *O Amor e o Demónio*, a 14 de Junho, e *A Denúncia* a 23 de Agosto, embora neste caso a exibição em data atípica retire a este resultado especial significado. Considerando, portanto, os dois primeiros filmes, vemos tratar-se de produções correntes da First National, concretamente, dentro da comédia e do drama. Apenas no segundo caso, entendemos destacar a realização de Alexander Korda, numa das etapas da sua fecunda carreira, aqui responsável por um melodrama centrado na história de “um homem, tentando salvar a honra e o nome da mulher amada”.

Parece-nos, pois, mais interessante a consideração dos casos de menor sucesso em programas exibidos ao longo da época, antes, portanto, desta peculiar fase final. Seguindo a ordem de exibição, destacamos a 19 de Outubro de 1930, uma comédia de origem alemã, *Aventuras de Anny*, promovendo Anny Ondra, uma estrela com maior

⁸⁷ Em nota ilustrativa, podemos lembrar a falta de espaços regulares de convívio abertos à frequência da mulher, num quadro de respeitabilidade, sendo, por exemplo de exclusiva presença masculina o salão de recreio criado, como vimos, no edifício do teatro. Também é muito significativo o cuidado que rodeou a participação de meninas e senhoras do meio local nas actividades de teatro amador. No primeiro caso, por exemplo, a participação da amadora Branca de Oliveira e Silva, nos espectáculos do G.D.B., de 5 de Novembro e de 31 de Dezembro de 1922, justificou um agradecimento com ofertas à mesma e a entrega de gratificações, no valor, respectivamente, de 5\$00 e de 10\$00, ao irmão Rolando “por a acompanhar aos ensaios”! A prática era corrente e, por exemplo, também, nas despesas do espectáculo de 11 de Março de 1923, entrou a verba de 9\$00, relativa a uma caixa de sabonetes “oferecida à esposa do Sr. David de Matos”, ele próprio membro do G.D.B.. Aliás, nos programas desses espectáculos era então aqui habitual uma referência em separado aos intervenientes do sexo masculino e feminino. Mas, mais especificamente ligada ao cinema, não deixamos de lembrar uma realidade da pequena história local que, bem entendida, não deixará de significar também muito quanto à grande história. O industrial Joaquim da Cruz, como sabemos, de grande influência local, casou a 16 de Dezembro de 1923, na Figueira da Foz, com D. Maria Rita de Carvalho, irmã de um seu correligionário republicano, o notável professor da Universidade de Coimbra, Doutor Joaquim de Carvalho. Perdurou localmente a memória da vida muito isolada desta senhora, em virtude da atitude possessiva do esposo. No teatro, Joaquim da Cruz mantinha uma assinatura de camarote, mas a utilização deste era feita pelo próprio acompanhado de amigos. Com a actividade regular da Empresa Cinematográfica Pampilhosense e o sucesso local do espectáculo cinematográfico, D. Maria Rita manifestou interesse em também ir ao cinema. O marido concordou, mas quando acompanhou a mulher ao teatro da Pampilhosa, esta verificou que a sala estava deserta. Joaquim Pires tinha contratado uma exibição cinematográfica exclusiva, apenas tolerando a presença, num camarote ao lado, da esposa, da jovem filha e do pequeno filho do também industrial e sócio do cinema Adriano Teixeira Lopes, aliás, seu vizinho próximo. Este caso, foi-nos confirmado por Francisco Júlio Teixeira Lopes, uma das duas crianças presentes.

popularidade na década seguinte, por enquanto, ainda aqui desconhecida. Ficava a promessa de uma linha de actuação, com uma imagem que chegava tipificada, em “a mais alegre e a mais original das movimentadas comédias” da actriz. O público popular da Geral mostrou, em especial, para já, um menor interesse por uma proposta ainda a afirmar, num outro contexto, mais favorável à comédia de longa metragem, o do cinema sonoro.

A 23 de Novembro foi exibida a longa metragem *Sunya*, também com uma afluência comparativamente mais baixa por parte do público da Geral. Tratava-se de um drama, tendo como principal protagonista Gloria Swanson, uma das grandes estrelas do cinema mudo, infelizmente desconhecida até então do público local. O filme passou sem especial nota, apesar da referência, aqui, portanto, pouco significativa, ao desempenho da “eminente actriz”. Sendo uma produção à medida desta, não apresentou argumentos próprios de suficiente interesse e, na verdade, assumia contornos estranhos, desenvolvendo uma tese espiritualista, com a reencarnação de personagens do Antigo Egipto no tempo actual.

O resultado da exibição da longa metragem *O Tigre e a Pomba*, a 10 e 11 de Janeiro de 1931, apresenta-se-nos agravado pelo facto de dizer, portanto, respeito ao conjunto de dois espectáculos. Tratava-se também de um drama, explorando a imagem de uma “grande vedeta” do mudo, Norma Talmadge, numa produção romântica com um nível de qualidade que, aparentemente, não foi reconhecido. As três presenças anteriores desta actriz principal no ecrã da Pampilhosa também não teriam levado a uma admiração específica pela sua figura, capaz de justificar só por si uma suficiente motivação do público, tal como, aliás, aconteceu, mais geral, com as estrelas femininas no contexto deste pequeno meio, ao contrário do que, em especial, vimos acontecer com Douglas Fairbanks.

A 1 de Fevereiro, o drama de mistério *O Apache* obteve uma afluência de público baixa, tanto na Plateia, como na Geral, sobressaindo na receita uma resposta mais positiva nos lugares de Camarote. Os programas apresentaram com justeza esta produção menor, sem lhe conferir especial destaque, e a verdade é que o perfil deste tipo de comunicação anterior com o público, sugerindo, ou não, uma ocorrência excepcional, assumia, então, particular importância, tendo em conta as condições do meio e as características de que se podia revestir o acto de ir ao cinema. Como já referimos atrás, o declínio de uma frequência regular, em tempo de crise, traduziu-se,

nesta fase, em sucessivas oscilações que podiam penalizar, muito em particular, os filmes correntes, relativamente aos quais não fosse possível despertar especial interesse.

A 8 de Março, foi exibido *O Castelo da Morte Lenta*, um filme de produção francesa e já não muito recente, que obteve fracos resultados, principalmente no que diz respeito ao público da Geral. Tratava-se, ainda aqui, de um drama, algo misterioso e com alguma carga de horror, o que foi acentuado nos programas – “tudo é estranho neste misterioso domínio” – explorando, pois, argumentos que, na verdade, não vinham obtendo grande sucesso junto de largos sectores do público. Apesar dos apreciados excessos melodramáticos, a forte impressão que os filmes poderiam causar estava muito ligada, em especial para certos espectadores, à identificação de realidades plausíveis, em termos vivenciais, o que era compatível com a exploração, humanamente realista, de imaginários bem referenciados e assumidos num quadro de consciência, como no caso bem sucedido de muitos dramas de fundo histórico.

Nos Braços de Vénus, a 5 de Abril, obtendo fracos resultados, quer na Plateia, quer na Geral, reflecte o pouco entusiasmo habitual pela comédia de longa metragem, aqui numa expressão cruzada com alguma fantasia. O que se pode notar de específico, neste caso, é a falta de resposta por parte do público apesar das insinuações, com algum erotismo, relativas à figura da mulher. Na promoção dos filmes projectados, para lá da frequente referência à beleza das actrizes, neste caso, “a escultural Thelma Todd”, não reconhecemos um sentido mais ousado que, dentro dessa linha de interesse, tivesse estado aqui repetidamente presente.

A verdade é que a imagem do espectáculo cinematográfico que se pretendia explorar era a de um espectáculo para todos e a divulgação feita através dos programas, num pequeno meio como este, manteve sempre um tom comedido, numa matéria em que uma maior liberdade poderia, naturalmente, suscitar alguma indesejável condenação moral. No cinema, destes anos vinte, houve produções que, sem dúvida, desafiaram o convencionalismo, explorando um maior sentido erótico, perante o público em geral. Contudo, neste contexto de província, os hábitos normais de frequência não estariam orientados de molde a que, nesta matéria, as referências eventualmente mais sugestivas pudessem ter um especial acolhimento, influenciando de forma significativa a ida de espectadores ao cinema.

Merece citação o resumo do argumento, tal como foi divulgado nos programas, até pelo facto de assim se ilustrar o alcance que a acção da censura do Estado Novo efectivamente veio a ter, retirando espaço a qualquer manifestação deste tipo, no âmbito

de uma intervenção que se centrou, não só no campo da ideologia política, mas também no do pretenso combate à imoralidade.

“Michael Cassidy, notável político da América, é também célebre pelas suas aventuras amorosas. Lança mão de mil estratégias para passar as noites fora de casa. O ‘Silver Spoon Café’ apresenta certa noite, como grande atracção, uma fantasia que se passa na Antiga Grécia. Michael resolve, desde logo, conquistar a artista que faz de Vénus de Milo e cujas formas, desnudas, rivalizam com as da famosa estátua.

Mas o atleta que faz de Hércules não está pelos ajustes e prega-lhe, no melhor da festa, com uma garrafa na cabeça. Michael desmaia... e sonha.

A acção do filme é, então, o sonho de Michael Cassidy. Ei-lo em Atenas, trezentos anos antes de Cristo. A fusão das duas civilizações oferece margem para sátiras vivíssimas. Vénus aparece a Cassidy em toda a sua nudez, apaixonada por ele. Mas surge-lhe também a ciumenta esposa, transformada em Circe, a tentadora. Dão-se as mais indescritíveis e hilariantes peripécias até que uma bofetada, aplicada a tempo, restitui o folgazão Cassidy à realidade”.

Merece ainda referência, pelo fraco nível da receita total, inferior, mesmo, aos valores obtidos por alguns dos filmes anteriormente referidos, a exibição, a 22 de Março de 1931, da comédia *O Misterioso Personagem*. O facto reforça, como sabemos, uma percepção geral quanto ao baixo número de comédias de longa metragem que efectivamente constaram da programação deste cinema e quanto ao limitado sucesso habitual das mesmas.

O espaço privilegiado da comédia continuava aqui a ser, até final do período do cinema mudo, o dos filmes de curta e média metragem de complemento. Como tal, eram peças importantes no conjunto equilibrado de cada programa, satisfazendo o interesse de um vasto público, juntamente com os documentários e as revistas de actualidades. Nessa dimensão, revestiam-se, portanto, como também dissemos, de um carácter ligeiro, associado a uma imagem de produções menores, com uma função de fácil e certa recreação, surgindo, normalmente, na parte final dos espectáculos, em contraposição com outro tipo de produções, de acordo com a seguinte ordem: revista de actualidades, filme principal, cortado por um intervalo, e filme cómico, mais correntemente, de 2 actos. Apesar de se considerarem quase indispensáveis, a evolução dos tempos não tinha aumentado o prestígio destas produções populares, pretensamente hilariantes, designadas, de forma bem esclarecedora, como simples farsas ou mesmo como “farsalhada”⁸⁸.

O Misterioso Personagem foi, pois, uma produção justamente apresentada como comédia, incidindo a promoção no destaque do actor principal Reginald Denny. Mas

⁸⁸ Exemplo retirado do programa de 4 e 5 de Outubro de 1930.

ainda aqui se confirmava o fraco sucesso local dos vários filmes deste protagonista já anteriormente apresentados, continuando a verificar-se uma certa desproporção entre os encómios nos respectivos programas e a realidade da recepção por parte do público local. Como sabemos, é possível que esteja aqui em causa um contraste resultante da importação de um discurso divulgado em geral pela empresa distribuidora, eventualmente, influenciada por outras realidades de público distantes do exemplo deste pequeno meio. Nos programas, referia-se, concretamente, sobre este “impagável actor” que cada filme seu era “um espectáculo de primeira ordem”, em que o tempo passava rápido, apreciando-se “as mais extraordinárias facécias do simpático galã cómico”. Um “vaudeville” em que entrasse Reginald Denny era “em todas as plateias apreciado como um prato de paladar finíssimo”.

A afluência de espectadores, sendo, portanto, fraca, obteve, comparativamente, uma resposta ligeiramente mais favorável do público da Geral. Mas, no seu conjunto, pode considerar-se que aquela afluência até foi favorecida pela exibição, em complemento, de uma farsa em 3 actos, com o “mais célebre actor cómico do mundo: Charlot”, o que pouco abona em favor do interesse despertado pelo filme principal.

Pode não ser fácil, como vimos com vários programas, precisar as razões de um menor sucesso pontual. Nesta matéria, interessa ter presente que, em princípio, se apresenta como mais segura a consideração dos casos em que se verificou uma grande afluência de público e como mais problemática a extracção de conclusões perante as situações inversas.

Entendemos a ida ao cinema como um acto de afirmação que em larga medida traduz um efectivo interesse por este espectáculo, embora, em especial, num pequeno meio, como este, se devam considerar, ainda, outros factores de ordem contextual. Nesse âmbito, salientamos o particular condicionamento de uma habitual falta de alternativas de recreação e o peso, também peculiar, de uma componente social, na frequência do cinema, envolvendo atitudes solidárias e comportamentos de grupo que, num efeito multiplicador, podiam trazer mais espectadores a esta sala. Pensamos, por exemplo, nas famílias, nos casais de namorados e seus acompanhantes, nos grupos de amigos e, em geral, em todos os que se associavam, mais ou menos ocasionalmente, a um evento que se previa com muito interesse e larga participação, mediante um sentido de pertença a uma comunidade.

O insucesso de bilheteira, devendo estar antes de mais relacionado com o menor interesse suscitado pelo programa, prende-se, na realidade, com uma opção de não ir ao

cinema que podia reflectir, também, muito em especial, múltiplos factores contextuais, num condicionamento necessariamente difícil de avaliar em cada caso. Decorre desta realidade que, para lá das situações pontuais, há leituras de fundo que só ganham sentido pela análise de uma recorrência, permitindo a identificação mais segura de um relacionamento concreto de factores. As más condições climatéricas ou uma oferta pontual de alternativas de recreação, não só no dia do espectáculo, mas em altura próxima, podem hoje ser difíceis de considerar, enquanto, por exemplo, a queda de afluência nos meses finais de cada época é um traço continuado que nos força a considerar um conjunto de condições, a cruzar com a ponderação do perfil dos programas apresentados. Em termos de preferências de público, ao longo da época, em geral, é também por estas razões que só a informação repetidamente recolhida, facultando a eventual percepção de uma constância de traços, nos permite fundamentar uma interpretação, relativizando a margem de influência de factores contextuais menores.

Tendo em conta o conjunto da época, entendemos notar, ainda, que a avaliação dos programas pelo público poderia estar agora facilitada, em virtude da evolução registada, ao longo do tempo, nos programas distribuídos. Nesta fase, a informação divulgada por essa via mostra-se, na verdade, habitualmente mais completa. As palavras de mais directo sentido publicitário, apresentando uma caracterização e apreciação geral dos filmes a exhibir, são acompanhadas, por exemplo, de descrições, muitas vezes extensas, do respectivo argumento, de referências concretas à origem das películas e aos meios envolvidos na sua produção, de notas relativas à respectiva qualidade técnica, de elogios ao trabalho do realizador e ao desempenho dos actores, de listagens por vezes mais completas de protagonistas ou ainda, por exemplo, de apontamentos sobre a eventual colaboração de entidades privilegiadas.

De entre estes aspectos, salientamos o significado dos curiosos longos resumos, especificando o argumento dos filmes, numa expressão gráfica compacta, com recurso a letra de forma de reduzida dimensão. Estes textos, mais desenvolvidos, são característicos dos programas desta fase, ainda dominada pelo cinema mudo, devendo, evidentemente, contribuir para um maior interesse do público. No programa do espectáculo de 23 de Agosto de 1931, podia ler-se, por exemplo: “Por ser um filme sensacional e de culminante interesse, chamamos para o facto a atenção do público. Leiam com atenção o argumento”.

Apelavam a um sentido de articulação de leituras, em que se completavam as experiências do leitor e do espectador⁸⁹. Pretendia-se, assim, alimentar expectativas e ampliar um sentido de recreação, explorando possibilidades de relacionamento, num contexto de hábitos e gostos instalados, que conheceram interessantes formas de expressão mais geral, envolvendo, por exemplo, a publicação de folhetins na imprensa e, mesmo, de novelas, em colecções de orientação específica. A nível local, a prática referida, podendo ser assim contextualizada, quanto ao seu sentido para certos sectores de público, teria de facto um alcance limitado para outros, devido ao nível de analfabetismo ainda reinante, como sabemos, só compensado pela eventual acção de mecanismos de posterior ampliação oral das mensagens. Aliás, esta última realidade era conhecida da gerência da E.C.P. que, nomeadamente, no programa dos espectáculos de 29 e 30 de Março de 1930, deixava o desafio: “de todos a quem for distribuído este programa, solicitamos a maior propaganda”.

Ponderando, ainda, o conjunto da programação desta época de 1930/31, merece, por fim, particular atenção a evolução da relação desta empresa exibidora com o sector da distribuição, verificando-se uma abertura à negociação do aluguer de filmes com mais do que uma casa distribuidora. Até então, isso fora excepcional, apresentando, mesmo, como vimos, a E.C.P. como trunfo, junto do seu público, a realidade do exclusivo da distribuidora Castello Lopes no fornecimento dos filmes exibidos. As condições do mercado estavam, porém, a mudar e começava agora a perspectivar-se mais vantajosa a exploração de uma oferta diversificada, num quadro de evidente concorrência. Na realidade, esta não se expressava tanto na prática de uma tabela de preços muito diferente, uma vez que, por agora, a contratação de filmes, para cada fim-de-semana, a 9\$00 por parte, continuava a ser o valor habitual das produções correntes, para as várias empresas distribuidoras. O que se impunha era a possibilidade de acesso a uma maior variedade de produções e, em particular, de contratar determinados outros filmes particularmente pretendidos, garantindo uma programação tão rica quanto possível.

A perspectiva de uma oferta exclusiva pela casa Castello Lopes era encarada agora como menos segura e satisfatória, quando se notava uma diminuição do número

⁸⁹ Cf. José Mattoso (dir.), *História de Portugal*. S.l., Círculo de Leitores, 1994. Vol. VI [“A Segunda Fundação”], pp. 652 e 653. “O caso do cinema não é singular. O sucesso artístico dependia assim da paráfrase em termos do dramatismo literário a que as audiências estavam habituadas e que dava um sentido às formas”.

de novas produções, no domínio do cinema mudo, e se verificava um aumento da concorrência no sector da distribuição, com mais empresas estabelecidas no nosso país e uma tendencial restrição das suas respectivas representações. Foi nesse contexto que, por exemplo, a 15 de Julho de 1930, a empresa Raul Lopes Freire enviou à gerência deste cinema uma circular, procurando promover a sua disponibilidade como distribuidora, em que se alegam argumentos bastante esclarecedores:

“Como deve ser do conhecimento de V. S.as os principais cinemas de estreia desta cidade, Central, Tivoli, Condes, São Luís, Royal, Politeama e outros, deverão funcionar na próxima época somente com filmes sonoros.

Esta nova fase de exploração cinematográfica dará lugar a que seja reduzida a importação de filmes silenciosos – cuja produção está sendo também muito menor – e a que os filmes mudos existentes passem a ter grande movimento.

Aproximando-se a nova temporada de Inverno, terão, portanto, V.S.as toda a conveniência em se prevenir com as suas marcações, para que – guardando para tarde – não se vejam em dificuldades para preencherem as suas datas.

Com a grande quantidade de filmes do nosso stock, que V.S.as ainda não exibiram, poder-se-ia organizar um determinado número de programas, que, quanto maior fosse o número deles, maiores vantagens se poderiam encontrar para ambas as partes”.

Nestas condições, além de se obterem junto do fornecedor habitual novos filmes ou filmes já anteriores, ainda não exibidos ou a apresentar em reposição, passava, pois, a justificar-se mais decisivamente o acesso a outras produções, mediante contratos com diferentes distribuidoras. Nunca seria possível, todavia, um alargamento imponderado desta contratação, devido à conjugação da realidade, por um lado, de só se conseguir exhibir um reduzido número de programas em cada época, neste tipo de cinema de província, essencialmente com uma actividade de fim-de-semana, interrompida, aliás, no Verão, e, por outro lado, de existir uma efectiva pressão por parte das empresas distribuidoras no sentido de lhes ser contratado um maior número de filmes, só dessa forma garantindo condições de disponibilização preferencialmente vantajosas. Não era, assim, viável, para um pequeno cinema como este, negociar e firmar contratos com um número alargado de distribuidoras.

A circular que citámos, representando uma orientação mais geral, num contexto de concorrência, rematava, explicitando com clareza: “Estou certo que a V. S.as não deixará de interessar a orientação que resolvi dar ao aluguer dos nossos filmes, estabelecendo vantagens aos exibidores, conforme o número de programas que organizem com o nosso material”.

Para lá destas condições gerais, o caso concreto destas duas últimas épocas de cinema mudo – 1930/31 e 1931/32 – evidencia, ainda, dentro desta dinâmica, outros

aspectos significativos, com importante expressão no futuro. Vale a pena, por isso, especificar um pouco mais essa realidade. Naquelas duas épocas, verificamos, de facto, que, além dos filmes da distribuidora Castello Lopes, foram também exibidos, filmes das duas outras principais empresas, tradicionalmente, em actividade no mercado do nosso país, a Companhia Cinematográfica de Portugal e a de Raul Lopes Freire.

A primeira destas firmas foi então responsável pela apresentação de apenas dois programas, concretamente, a 12 de Julho e a 23 de Agosto de 1931, preenchendo, portanto, de forma pouco significativa algum espaço de programação que apenas merece aqui realce por, assim, se ter possibilitado o acesso a produções até então ausentes do cinema da Pampilhosa. Referimo-nos, dentro da comédia, a um filme dinamarquês da dupla Pat e Patachon, com ampla popularidade noutros meios, onde os seus filmes foram divulgados, e, ainda, a um drama produzido pela British International Pictures, que ilustrava, portanto, uma cinematografia de origem britânica, também aqui desconhecida.

Já o caso de Raul Lopes Freire, com a presença de um maior número de programas, nestas duas épocas, merece particular atenção. Na realidade, a exibição desse conjunto de filmes foi iniciada a 17 e 18 de Janeiro de 1931 com a projecção do filme português *José do Telhado*. Este facto é significativo, tendo em conta, como dissemos, a escassa produção nacional. Perante a boa receptividade do público e sem existir outra oferta assinalável, restava ao pequeno exibidor tentar contratar a nova longa metragem junto da respectiva distribuidora, que, tal como no caso anterior de *Fátima Milagrosa*, não era a habitual firma Castello Lopes.

Este interesse particular, relativo à exibição de um filme, ilustra, pois, um caso de necessária ruptura perante a situação de fornecimento exclusivo até então dominante. Mas, mais do que isso, mostra, ainda, que a empresa distribuidora podia tirar vantajoso partido do produto que representava, negociando condições que envolviam também a contratação de outros filmes. Não é desconhecida a nível internacional a importância comercial dos filmes mais relevantes, na imposição prática do *block booking* e mesmo do *blind lifting*, no sector da distribuição⁹⁰, mas pode aqui enfatizar-se, como realidade

⁹⁰ O chamado *block booking*, bem característico de uma fase de pujança da grande indústria cinematográfica, nas décadas de trinta e de quarenta, consistia numa prática em que os exibidores eram levados a contratar, de forma unitária, um conjunto de filmes. Incluindo-se aqui, juntamente com produções mais relevantes e procuradas, outras menores, assegurava-se, assim, globalmente, um nível de lucratividade, para as empresas produtoras e distribuidoras. No nosso país, verificamos que o desenvolvimento de uma prática semelhante, ao longo dos anos trinta, mediante certas condições vantajosas para os exibidores, permitiu, nomeadamente, a realidade, aparentemente paradoxal, de uma

específica, nas condições do nosso país, o interesse das empresas distribuidoras, num particular jogo comercial, em torno da produção nacional, nas duas décadas seguintes.

É essa a realidade que se desenha já na correspondência trocada, em finais de 1930, entre a gerência da E.C.P. e a empresa distribuidora Raul Lopes Freire, quanto ao referido filme português, *José do Telhado*. Em dado ponto, a negociação incidia no facto de o pagamento do aluguer de 300\$00 dizer respeito à projecção do filme apenas num dia ou permitir a realização de dois espectáculos, no sábado e no domingo, tal como a gerência da E.C.P. pretendia. Significativamente, a casa distribuidora acabou por ceder àquela pretensão, mediante a evidente contrapartida de um relacionamento comercial subsequente. Numa carta datada de 19 de Dezembro de 1930, esboçava-se já esse caminho de acordo: “Enviamos por este correio um [catálogo] dos nossos filmes por onde V.S. poderá escolher os programas que melhor entenda, pois esperamos que a marcação do filme *José do Telhado*, lhe dará ensejo a marcar-nos alguns programas que estamos certos o satisfarão”.

De facto, a exibição de *José do Telhado*, no cinema da Pampilhosa, abriu caminho à exibição de outros filmes distribuídos por Raul Lopes Freire, uma empresa com a qual a E.C.P. não havia ainda realizado contratos, apesar de já anteriormente ter havido propostas de relacionamento comercial⁹¹. A programação de uma sala de cinema preparava-se, no entanto, com antecedência e havia compromissos firmados com a distribuidora habitual, pelo que aquela realidade só veio a ter particular expressão na

grande homogeneidade no preço pago pelo aluguer dos filmes ao longo de cada época, ao contrário do que vimos ser habitual na década de vinte. A contratação de um conjunto de filmes, à partida de valor diferente, podia, na verdade, traduzir-se no ajustamento de um preço regular para todos os programas, visto que a empresa exibidora assumia, efectivamente, um compromisso relativo a um conjunto de produtos. Quanto ao *blind bidding*, tratava-se de uma situação mais específica, dentro da prática do *block booking*, em que os exibidores eram levados a assumir a projecção de um conjunto de filmes que desconheciam. No caso estudado, a prática habitual não iria tanto nesse sentido, mas sim no de se negociar, além da contratação de algumas produções escolhidas, um certo número de filmes a seleccionar pelo exibidor de entre uma determinada disponibilidade de filmes, em catálogo, que deveriam depois ser marcados e exibidos dentro de um prazo estabelecido. Ficava, pois, sempre em aberto a escolha do exibidor, quanto à selecção dos filmes e à data concreta de exibição, embora tudo isso envolvesse uma negociação subsequente, em que as empresas distribuidoras também teriam a sua palavra. O não cumprimento concreto de um contrato, dentro do prazo previsto, podia sempre resultar num novo entendimento entre as partes, envolvendo novos filmes e condições, com naturais cedências, num acordo em que habitualmente todos procuravam ressaltar a continuidade de um relacionamento comercial, não querendo perder posições em favor da concorrência.

⁹¹ Citamos, a título ilustrativo, um “memorandum” da mesma empresa de Raul Lopes Freire, datado de 20 de Julho de 1926: “Desconhecendo decerto V. Sas. as condições de aluguer de filmes de que sou proprietário, tomo a liberdade de juntar ao presente um impresso elucidativo e bem assim o meu catálogo de películas a cujas classificações correspondem os preços indicados no impresso incluso”. Acrescente-se que esses preços eram então, concretamente, de 20\$00 por cada parte no caso das “fitas de séries”, 10\$00 por parte para as “fitas exclusivo” e 7\$50 por parte para as “correntes”.

época seguinte, de 1931/32. Até lá sucederam-se as naturais negociações, pretendendo a distribuidora obter a contratação lucrativa de um maior número de filmes e respondendo a gerência da E.C.P. com oportuna argúcia e ajustado realismo. Numa carta, datada de 21 de Agosto de 1931, assinada por Joaquim Pires, podia ler-se por exemplo ⁹²:

“Relativamente à v. proposta de um contrato para a exibição de 20 ou 25 programas no prazo de seis meses a preço igual por programa, não deixaria de ser interessante se eu pudesse dar mais de um espectáculo por semana e não tivesse outros compromissos que isso impedissem. Durante cada temporada cinematográfica eu não realizo mais de 35 a 40 espectáculos e é muito possível que na próxima época eu procure a v. casa de preferência a qualquer outra, fazendo alternar os seus programas com os de Castello Lopes onde tenho já bastantes marcados visto ser esta a casa que quase em absoluta exclusividade me tem fornecido e a quem devo também muitas atenções. [...] Assim, tendo eu vontade de exhibir alguns dos vs. programas de certa classe, só o posso fazer desde que o v. preço de aluguer seja compatível com as possibilidades do meu cinema. [...] Pelo preço porém que V.S. indicou para o filme *Alta Traição*, vejo que está muitíssimo longe das nossas possibilidades e portanto só poderei exhibir alguns de classe corrente e por isso menor quantidade de programas. Desde que qualquer programa me seja debitado a mais de 150\$00 ou o máximo 180\$00 dificilmente me defendo”.

Da contratação de programas junto da empresa de Raul Lopes Freire resultou, pois, a exibição de um conjunto de filmes estrangeiros que, de algum modo, reflectiu, necessariamente, um panorama em termos das representações ligadas àquela distribuidora. Esta realidade traduziu-se, assim, também significativamente, na possibilidade de reforçar a presença de alguma cinematografia até então com pouca expressão neste cinema. Em termos mais concretos, verificamos a exibição de um filme de origem alemã ainda nesta época, a 8 de Março de 1931, e, principalmente a presença de um importante conjunto de outros filmes, desta distribuidora, com marcações ao longo da época de 1931/32. O facto mostra-nos a importância das empresas distribuidoras e da relação destas com os vários agentes do sector, na definição, mais específica, do perfil de uma programação.

Nesta última época, através daquela distribuidora, proporcionou-se, na realidade, apenas a projecção de duas longas metragens norte-americanas, ambas filmes menores de pequenos produtores, mais ligados a realizações de baixo orçamento, cuja importação resultava do contacto com uma mesma distribuidora norte-americana, a

⁹² Este texto surgia em resposta a uma carta da distribuidora, de 20 de Agosto de 1931, com uma proposta, para nós bastante esclarecedora: “Estando V.S.^a na disposição de marcar, do meu stock uns 20 ou 25 programas a exhibir no prazo de 6 meses, por um contrato a realizar composto por 5 filmes de Especial C., 5 de Especial S., 5 de Especial E. e 10 de ‘Corrente’, poder-se-á, talvez, fazer um preço igual para cada programa e daí talvez a v. possibilidade em exhibir também alguns dos filmes caros”.

Film Booking Offices of America (FBO), absorvida pouco depois pela RKO, quando da criação desta grande empresa.

Afigura-se bem mais significativa a abertura que a contratação de filmes da distribuidora Raul Lopes Freire permitiu no que concerne à produção europeia, depois de nos últimos tempos se ter aqui verificado um predomínio particularmente forte do cinema norte-americano. Mais precisamente, na época de 1931/32, para lá de um filme francês, a empresa de Raul Lopes Freire seria responsável por uma presença muito apreciável de filmes de origem alemã, trazendo, assim, até aqui um sinal do desenvolvimento de uma cinematografia que combinava o prestígio de importantes referências de qualidade, com uma particular ambição industrial, sendo a Alemanha o principal mercado cinematográfico europeu. A aposta de Raul Lopes Freire ficava clara quando se apresentava, então, ufanamente, no papel timbrado da sua correspondência, como “distribuidor de filmes da UFA e de outras acreditadas marcas”, para lá de ser representante em Portugal da marca alemã de material cinematográfico Nitzsche.

7. Época de 1931/32

Esta última época de cinema mudo na Pampilhosa reflecte um quadro de crise, em que as incertezas da transição para a era do cinema sonoro se inscreveram num tempo de dificuldades económicas e sociais mais gerais. Como se sabe, aprofundavam-se, então, no nosso país, os reflexos da Grande Depressão⁹³, o que seria especialmente sensível num meio em larga medida dependente da actividade industrial e mercantil. Mas também para a população das vizinhanças, mais ligada ao meio rural, a crise foi bastante sentida na comercialização dos produtos agrícolas, e em particular do vinho, importante produção da região, verificando-se uma quebra das vendas e dos preços que, afectando gravemente os rendimentos, conduziu, igualmente, a uma menor oferta de emprego e a salários diminutos, com inerentes consequências sociais⁹⁴.

⁹³ Os efeitos da crise foram especialmente sensíveis na economia portuguesa precisamente em 1931. Cf. José Mattoso (dir.), *História de Portugal*. S.l., Círculo de Leitores, 1994. Vol. VII [“O Estado Novo (1926-1974)”], p. 141.

⁹⁴ Citamos algumas notícias, publicadas na *Bairrada Elegante*, representativas do agravar da crise em 1931: “Andam os lavradores da Bairrada aterrorizados com a baixa dos preços do vinho” (Ano XVI, Nº 316, de 1/4/1931); “A última feira da Mealhada foi muito abundante em géneros agrícolas, sendo a venda muito diminuta e por preços muito convidativos. O vinho também tem pouca procura e alguma venda que se fez é por um preço que não recompensa a despesa feita” (Ano XVI, Nº 317, de 15/4/1931); “Os proprietários, à falta de mercado que corresponda às despesas, pagam aos seus jornaleiros a 4 e 5\$00 e os salários avulsos a 6 e 7\$00 [...]. A produção agrícola abateu muito no seu preço e ainda assim não há

O panorama geral desta época, no cinema da Pampilhosa, mostra-nos, desde logo, um decréscimo do número de programas exibidos e do número de espectáculos por programa, voltando a ser mais frequente a aposta na realização apenas de um espectáculo por fim-de-semana. Esta redução de actividade em termos de oferta, diminuindo também custos, terá de ser entendida como uma resposta da gerência da E.C.P., procurando adaptar-se a um contexto reconhecidamente mais difícil. Na mesma linha, evitou-se a contratação de filmes mais caros, o que teve a ver não só com o número destes filmes, mas também com o seu nível de custo. Por outras palavras, no conjunto da programação, foram em menor número os filmes com um custo de aluguer superior ao corrente, que se situava ainda nos 9\$00 por parte, e mesmo nesses casos os valores contratados foram sempre contidos, cifrando-se no máximo em 15\$00 por parte.

Em contrapartida, a E.C.P. manteve os preços da tabela corrente dos bilhetes – Camarotes a 15\$00 e 12\$50, Plateia a 2\$50 e Geral a 1\$50 – e evitou recorrer à conhecida prática dos aumentos pontuais, perante programas de custo superior. Nesses casos, podia deixar-se nos programas distribuídos uma nota como esta, constante do programa dos espectáculos de 28 e 29 de Novembro de 1931: “Posto que se trate dum programa de elevadíssimos encargos, mantêm-se os preços do costume”.

Mas, mesmo nestas condições, foi nítido o decréscimo da frequência, agravando-se uma tendência já notada anteriormente. A frequência média de espectadores, nos lugares de Plateia e de Geral, atingiu nesta época, claramente, o valor mais baixo de todo este período do cinema mudo que temos vindo a estudar, 94 espectadores por fim-de-semana.

Numa análise mais atenta, importa precisar que a época de 1931/32, agora considerada, em termos de resultados de bilheteira, se nos apresenta dividida em duas fases algo distintas que justificam, por isso, focagens mais individualizadas. Do início da época, a 4 de Outubro, até meados de Janeiro de 1932, a receita total por fim-de-semana, mantêm-se não muito distante dos valores mais habituais da época anterior, oscilando, maioritariamente, entre os 200\$00 e os 300\$00. A partir desse momento, porém, verifica-se, salvo poucas excepções, a persistência de valores claramente mais baixos, entre os 100\$00 e os 200\$00, terminando a época mais cedo do que o habitual, concretamente, a 26 de Junho.

procura. Ao vinho oferecem 10\$00 pelos 20 litros e à aguardente 25\$00” (Ano XVI, Nº 398, de 8/11/1931).

Se atendermos à composição da receita, nota-se que essa realidade correspondeu a uma particular diminuição do contributo dos lugares populares da Geral, mas também se ressentiu a receita dos lugares da Plateia, apenas aumentando, comparativamente, a parte relativa aos lugares de Camarote. Este último comportamento prende-se com a maior estabilidade de uma receita que, como já tivemos ocasião de destacar, resultava, afinal, do contributo de um reduzido número de pessoas e famílias mais destacadas, que, menos sensíveis aos apertos da crise, podiam aqui desempenhar um importante papel em prol da manutenção de uma realidade cultural e recreativa reconhecidamente relevante para a sua terra.

Em boa medida, essas condições foram relevantes no apoio a esta difícil transição para o cinema sonoro, fatal para outras pequenas empresas de província, até porque, como se sabe, um dos sócios da E.C.P., Adriano Teixeira Lopes, era um desses principais industriais, com assinatura de camarote neste cinema. De uma forma ou de outra, a sobrevivência e a evolução do espectáculo cinematográfico, por terras de província, estava sempre dependente da relação com um meio, tanto na dimensão colectiva da existência de um público, com uma efectiva frequência do cinema, como no sentido, mais restrito, da existência de forças vivas que, estribadas num determinado desenvolvimento económico, pudessem ter um especial protagonismo no impulsionar de uma actividade, essencialmente, de perfil empresarial. Os tempos do amadorismo e voluntarismo, com que muitos entusiastas locais se haviam envolvido no sector, tinham de dar cada vez mais lugar aos da dinâmica empresarial, com uma particular exigência de adequado investimento e boa gestão.

Dispondo-se de uma limitada margem de rentabilidade imediata, havia que enfrentar pesadas exigências e responsabilidades, no quadro de uma concorrência, a considerar, tanto numa perspectiva próxima, perante outras eventuais ofertas de recreação, como no sentido da afirmação de uma posição no contexto nacional do sector. Não era menor, como temos visto, este desafio de conseguir um melhor nível de implantação local que permitisse outra posição na negociação com as empresas distribuidoras e por essa via, também, um nível superior na oferta de espectáculos, numa dinâmica de consolidação e crescimento.

Na consideração dos filmes principais, exibidos em cada programa, seguimos, como habitualmente, uma ordem decrescente, tendo por referência, o número total de espectadores nos lugares de Plateia e Geral, em cada fim-de-semana. Os dois casos que desde logo se salientam, com maior sucesso, dizem, significativamente, respeito a

reposições de filmes já anteriormente exibidos na Pampilhosa. Esse historial local foi decisivo para o largo destaque alcançado por *O Barqueiro do Volga*, claramente com a maior receita da época, obtida num só espectáculo e na segunda fase da época, marcada, como dissemos, por um assinalado decréscimo de frequência. Para isso contribuiu uma boa resposta de todos os sectores de público, seguros de irem presenciar um bom espectáculo, nem que fosse numa ida pontual ao cinema, envolvendo para alguns o sacrifício de mais um encargo, compensado por uma experiência de prazer e evasão.

A gerência da E.C.P. tinha plena consciência dos problemas sociais decorrentes da crise e, mais concretamente, da redução da actividade das empresas, deixando a seguinte nota nos programas distribuídos: “Observação importante – Atendendo ao facto de os operários não terem geralmente trabalho todos os dias da semana, não é alterado o preço dos bilhetes de Geral, mantendo-se os do costume, conquanto os encargos deste espectáculo sejam elevadíssimos”.

As anteriores passagens do filme, nesta sala, haviam criado um relacionamento peculiar do público local com o filme, fundado já em leituras próprias e conclusões quanto à experiência vivenciada. Se para alguns era o dramatismo da revolução soviética e da história de amor que sobrelevava, para outros poderia destacar-se, para lá do poder impressionante do grande espectáculo, a dimensão dada ao trabalho e ao sacrifício de gente simples, numa vida dura, desafiando o destino. Assim, sugere, não só a referida resposta equilibrada do público, na ocupação dos diversos lugares da sala, mas também, por exemplo, o testemunho das memórias de um contemporâneo, segundo o qual, o filme era “bem querido do pessoal das fábricas”⁹⁵.

Os programas repetiam muitos dos argumentos já anteriormente aqui divulgados. Tratava-se de uma “sublime realização de Cecil B. DeMille”, uma “obra-prima de beleza sem rival“, um filme, enfim, que era “o mais formoso, o mais perfeito e o mais discutido em todo o mundo”. Contribuía para a promessa de um grande espectáculo, o acompanhamento musical, numa gravação à parte, em que se salientava “a arrebatadora canção em coros de Os Barqueiros do Volga” que dava ao filme “extraordinário relevo”.

Apresenta-se, nesta época, como segundo filme com maior afluência de público, a grande produção italiana *Os Últimos Dias de Pompeia*, exibida a 7 e 8 de Novembro

⁹⁵ “Vimos filmes inesquecíveis. *Os Barqueiros do Volga* era o título de um deles, bem querido do pessoal das fábricas. Talvez porque o pessoal das fábricas se identificasse com os barqueiros na dureza da vida, nem sei. Foi um sucesso. E o filme (a fita, como nós dizíamos) veio mais de uma vez à nossa terra”. Américo de Carvalho, *Entre Dois Tempos*, p. 39.

de 1931. Constituía também, pois, uma reposição neste cinema, com a diferença, porém, de ter atingido resultados claramente inferiores aos do filme anterior, obtidos em dois espectáculos e numa época do ano bem mais favorável. Aqui a afluência de público foi já mais desigual, com uma boa resposta nos lugares dos Camarotes e da Plateia, que não foi acompanhada, ao mesmo nível, pelo público da Geral, eventualmente, menos sensível às referências históricas em que o filme se fundava e mais desconhecedor do passado de prestígio das grandes produções de uma cinematografia que, numa fase de declínio, pouco aparecera no ecrã do cinema local. Quanto à anterior exibição deste filme, ocorrera, em duas jornadas, a 8 e 9 de Abril de 1928, sem ter deixado, também, no público, uma memória de sucesso comparável à do caso anterior.

O poder de atracção das super-produções de grande espectáculo não era, como sabemos, novo, sendo um dos factores de valorização que impulsionou claramente certas produções aqui exibidas com invulgares resultados de bilheteira. Curiosamente, um outro motivo forte de interesse, repetidamente confirmado, não veio a reafirmar-se, ao mesmo nível, nesta época. Referimo-nos ao filme bíblico, com a projecção de *O Rei dos Reis*, já em segunda reposição, num Domingo de Páscoa, a 3 de Abril de 1932. Não se tratava, é certo, do filme que mais impressionou o público local, que, como sabemos, foi *A Vida de Cristo*, produzida pela Pathé, mas, de qualquer forma, estávamos perante uma realização ambiciosa de Cecil B. DeMille, com “cenas coloridas” e “sonorizado com lindíssima música sacra”. Acreditamos que este menor resultado resulta da conjuntura negativa já referida quanto a esta segunda fase da época. Apesar de tudo, este filme foi então o segundo mais visto, logo depois de *O Barqueiro do Volga* e com um resultado obtido, igualmente, num só espectáculo. Verificada a composição da receita, é de salientar que os lugares que mais contribuem para a quebra são os da Geral, ou seja, precisamente um sector de público que nas épocas anteriores correspondera com especial entusiasmo a este tipo de produções. Reflectia-se, também aqui, certamente, a situação de dificuldade e desalento em que muitos então viviam.

Justifica-se, portanto, a consideração em separado das duas fases identificadas nesta época. Ponderando a primeira delas, ou seja, como dissemos, o período até meados de Janeiro, destacam-se, com um nível de receita logo abaixo do obtido por *Os Últimos Dias de Pompeia*, dois programas exibidos a 4 e a 18 de Outubro, tendo como filmes principais, respectivamente, *Conselho de Guerra* e *Chicago*. A favor do primeiro, jogou o facto de ter sido projectado no espectáculo que abriu a época, mas os

resultados de bilheteira não foram inferiores no segundo caso, em que, inclusivamente, foi maior a afluência de espectadores nos lugares de Plateia e Geral.

Eram, na realidade, filmes com características algo diferentes, mas que, nas circunstâncias desta época, tiveram uma boa recepção por parte do público, tanto mais que, ao contrário de *Os Últimos Dias de Pompeia*, os resultados obtidos por cada um deles dizem respeito à realização de um só espectáculo. *Conselho de Guerra* era um drama histórico, de 1928, realizado por George B. Seitz, que mereceu, assim, ser escolhido para a inauguração da época, assumindo a empresa o pagamento de um aluguer mais dispendioso, concretamente 15\$00 por parte, para um só espectáculo. A acção situava-se no tempo da guerra civil dos Estados Unidos, “em 1965”, permitindo conciliar um conteúdo dramático com “emocionantes aventuras” que, “aumentando de cena para cena o interesse pelo desfecho”, conduziriam, segundo se prometia nos programas, a um desfecho “verdadeiramente imprevisto”. Enfatizou-se, pois, também, uma dimensão de *suspense*, na tentativa de despertar um maior interesse do potencial espectador. Na composição da receita, nota-se uma resposta equilibrada de todos os sectores de público, com destaque para uma receita mais vultuosa nos Camarotes, em parte, talvez, pelo significado formal do espectáculo em que o filme foi exibido.

Chicago, um drama, igualmente de origem norte-americana, correspondeu, também, a uma especial aposta da gerência da E.C.P., que pagou, pelo seu aluguer, um valor total de 150\$00. A afluência de público foi, portanto, compensadora com uma resposta muito equilibrada dos seus vários sectores. Os programas distribuídos descrevem desenvolvidamente o argumento, aliás, hoje ainda bem conhecido graças ao sucesso da última versão recentemente produzida, na forma de um musical com o mesmo nome. Na verdade, tudo tinha tido origem num caso real, depois passado aos palcos do teatro musical e, naturalmente, a esta primeira produção cinematográfica.

Do texto nos programas ressalta a imagem movimentada de uma certa América que o cinema soube explorar, com os seus *gangsters* e a sua criminalidade violenta: “Chicago, a segunda capital da América do Norte e a primeira cidade do mundo onde os assassinatos e roubos são cometidos em plena rua e em pleno dia, tendo-se travado verdadeiras batalhas entre a polícia e os bandos de pistoleiros que a infestam e impõem ali a sua força, é o título deste grande filme”.

Sobressai também o apelo do melodrama intenso, com amor, traição, morte, conflito passional e *suspense*, num “crescendo”, até ao “emocionante desfecho”. Mas interessa, em especial, registar a imagem muito peculiar da mulher que transpõe da

descrição da personagem principal do filme, Roxie Hart. Tratando-se de uma figura, obviamente, pérfida, serviu, no entanto, de pretexto para nos programas se ensaiar, mais significativamente, a enumeração de um conjunto de potenciais defeitos que, mais em geral, se podia reear no género feminino. Em tempo de certa reacção perante as conhecidas pretensões de evolução da condição social da mulher, bem patentes na década anterior, esta situação era tanto mais representativa, quanto se inseria numa sequência de outras apreciações, produzidas a propósito dos vários filmes exibidos.

A mulher era simultaneamente admirada e receada, valendo por isso a pena lembrar um conjunto de comentários ilustrativos, referentes ao período estudado, como forma de pesquisar uma dinâmica de mentalidades, na realidade, articulada com o fenómeno da recepção cinematográfica, uma vez que os filmes veicularam modelos que necessariamente se confrontaram com determinados imaginários no terreno da recepção. Nesse processo, o texto dos programas tinha um efeito mediador, propondo já leituras em conformidade com um universo instalado, procurando articular a modernidade, de um sentido evolutivo, sensível no mundo mais geral, com a razoabilidade de uma ordem que não interessava afrontar.

Como dissemos, o tema teve repetido eco na imprensa regional. Em 1910, perante notícias do estrangeiro, já havia quem retirasse conclusões para um novo tempo: “Acentua-se a tendência contemporânea que aspira a emancipar a mulher, colocando-a na vida social, em condições iguais às do homem. [...] A condição da mulher é um dos grandes problemas das sociedades modernas”⁹⁶. Mas, também relativamente ao nosso país, se escrevia, por exemplo, ainda antes da Grande Guerra:

“O feminismo avança... E não é só nos grandes países, onde a civilização tem hoje os seus mais poderosos esteios – avança também em Portugal. Disto existem as provas mais claras e vastamente demonstradoras. Decorreram já alguns anos depois que as mulheres começaram subindo ao tablado do comício público, declamando aos ventos a arenga eterna da sua emancipação. Cultivam os ‘sports’, andam de bicicleta, exercitam-se no tiro aos pombos, e consagram-se ao hipismo...”⁹⁷.

Por vezes, a resposta era a zombaria, noutros casos a intervenção morigeradora. Dentro daquela primeira linha, podia ler-se, nomeadamente:

“São piores que o diabo, as mulheres. Deu-lhes para rivalizarem com os homens e não querem ser menos do que eles em qualquer ramo de trabalho. À última lembram-

⁹⁶ *O Bussaco*, Ano IV, Nº 143, de 6/3/1910.

⁹⁷ *Madrugada*, Ano I, Nº 30, de 19/3/1912. É de notar que o director deste pequeno jornal da Pampilhosa era o republicano, industrial de serração, Joaquim da Cruz já diversas vezes referido, inclusivamente, a propósito do exemplo concreto da sua relação conjugal, a partir do seu casamento em 1923.

se de macaqueá-los com o vestuário e ei-las de saia-calção. Por este andar não tardará muito que elas usem calças e que os homens tenham de amamentar os filhos”⁹⁸.

No entender de muitos, havia que relembrar o lugar próprio da mulher e a verdade é que, anos mais tarde, a moral reinante no Estado Novo, dentro do seu espírito reactivo, não se cansaria, efectivamente, de o fazer. Em 1923, podia, designadamente, encontrar-se, também na imprensa regional, o seguinte conjunto de recomendações: “A mulher deve aprender a coser, a cozinhar, a ser amável, a ser obediente, a ler livros úteis [...]”⁹⁹. Num tom mais sério, publicaram-se também, neste âmbito local e regional, diversos outros artigos, debatendo o tema, inclusivamente pela voz da própria mulher, a propósito, nomeadamente, da educação a que tinha direito: “Penso que a instrução nunca é demais, quando a mulher for educada e tiver a plena consciência da sua missão”¹⁰⁰. Nos anos vinte as posições evoluíram e a questão foi levada mais a sério, já num outro contexto amplo de realidades¹⁰¹.

⁹⁸ *Madrugada*, Ano I, Nº 1, de 10/4/1911. A mudança das modas podia ser vista apenas numa perspectiva superficial do seu significado, associando-se, por exemplo, a uma certa imagem mais frívola ou volúvel da mulher, de qualquer forma, com um sentido de menoridade perante, a supremacia do homem: “O gosto feminino é um catavento. Muda com todas as aragens. Contanto que uma moda se apregoe como nova, que ela seja ou não bonita, que ela seja ou não interessante, pouco importa! O essencial é seguir a nova moda”. *Defesa de Luso*, Ano I, Nº 69, de 7/9/1913.

⁹⁹ *Bairrada Elegante*, Ano VIII, Nº 147, de 15/6/1923.

¹⁰⁰ *Os Factos*, Ano I, Nº 12, de 29/4/1917.

¹⁰¹ Parece-nos, por exemplo, muito ilustrativo o eco que teve o Primeiro Congresso Feminista e de Educação, em 1924, no jornal local *A Defesa*, como sabemos, dirigido por sectores particularmente instruídos, com destaque para alguns professores do ensino primário. Não podemos, aliás, esquecer que a mesma profissão se abriu bastante à participação feminina, em articulação com as necessidades decorrentes de uma maior escolarização da mulher, no contexto da luta contra o analfabetismo. Citamos alguns passos: “O primeiro congresso feminista e de educação, levado a efeito entre nós no ano corrente pelas mulheres portuguesas, tem causado calafrios a muitos elementos do sexo forte que não compreendem, e assim não podem admitir, a mulher livre. A mulher cortesã, semi-analfabeta é para os divorciados do progresso um ser agradável que se humilha, que se rende e que se vence com facilidade. É às vezes um objecto de luxo que se encara nas salas de estar, completamente fora do mundo exterior, a quem os maridos não precisam de dar satisfações!” (*A Defesa*, Ano I, Nº 43, de 2/11/1924). Já anteriormente, em Maio, se haviam escrito palavras igualmente desassombradas, quando, mais proximamente, se noticiou a realização do mesmo congresso, promovido pelo Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas, neste quadro evolutivo bem característico do pós-guerra: “Como noticiámos realizou-se nos primeiros dias da passada semana este congresso com assistência de centenas de congressistas e com a presença de alguns vultos de destaque na política e nas letras portuguesas. Este congresso marcou, não só pelo valor e interesse dos assuntos ali tratados, mas pelo passo levantado e desempoeirado que a mulher portuguesa acaba de dar [...]. Folgamos imenso com este acontecimento, visto que somos absolutamente partidários da igualdade de direitos para ambos os sexos. Vimos na mulher não a escrava mas a auxiliar consciente e cooperadora incansável do homem na luta constante pela existência. Urge, pois, que a República por coerência dê à mulher as mesmas regalias e os mesmos direitos que concede ao homem.” (*A Defesa*, Ano I, Nº 22, de 11/5/1924). De entre os referidos assuntos tratados, destacamos, designadamente, “Reivindicações políticas da mulher portuguesa”, “Protecção à mulher grávida”, “Educação sexual”, “A mulher como educadora”, “A mulher na administração dos

O cinema, especificamente, contribuiu para a divulgação de uma imagem da mulher, não só mais activa e moderna, mas também mais livre e insinuante. Sem dúvida que se reconhecia aqui uma evolução social concreta que, pelo menos em certos meios, se traduzia, em especial, numa maior presença da mulher no mundo do trabalho e numa difusão de manifestações de inconformismo e mudança. A propósito da expressão dessas realidades no cinema, pode mesmo questionar-se, no terreno da produção, a vontade de ir ao encontro dos sonhos e dos anseios de um público, onde a componente feminina tinha reconhecidamente um importante peso. A verdade é que, concretamente, nos filmes norte-americanos, declinou a manifestação de uma visão paternalista, em particular com a imagem da mulher necessitando de protecção, em favor da perspectiva de mulheres mais independentes, nomeadamente, com empregos ou, por vezes, mesmo, com o seu próprio negócio, numa actividade em que podiam até suplantar os homens, em termos de sucesso¹⁰².

A mensagem, porém, nunca foi unívoca, desde a sua produção original. Na verdade, tanto se veicularam imagens credíveis de um novo protagonismo social da mulher¹⁰³, como também se enfatizaram possíveis traços mais polémicos da sua afirmação ou, em tons mais ligeiros, se parodiaram as suas pretensões igualitárias, em filmes na linha da comédia. Deve acrescentar-se, ainda, a este quadro, o papel dos filmes curtos, em particular, no caso dos documentários que, explorando o interesse pela divulgação de uma actualidade, em frenética evolução, podiam revestir-se de um especial sentido de universalidade, como janela aberta num mundo tendencialmente mais próximo¹⁰⁴.

municípios” e “Nacionalidade da mulher casada com um estrangeiro” (*A Defesa*, Ano I, Nº 20, de 27/4/1924).

¹⁰² Cf. Steven J. Ross (ed.), *Movies and American Society*, p. 79.

¹⁰³ A 17 de Maio de 1931, por exemplo, foi projectada a longa metragem *A Mulher na Guerra* em que, por entre o conhecido cenário dos horrores da Primeira Grande Guerra, sobressai a figura de uma jovem que, manifestando especial dedicação e coragem, ilustrava a participação real de muitas outras, dando um efectivo contributo para a evolução das mentalidades. O ponto de partida, não surpreendentemente, era o da jovem “vivendo para o *flirt*, a dança, sem outras preocupações do que os prazeres fúteis da existência”, para depois, nas circunstâncias da guerra, a mesma aceitar os maiores perigos e sacrifícios, com a imagem viva do “exemplo de outras mulheres dedicadas ao serviço da Pátria”.

¹⁰⁴ Embora não tenha sido exibido na Pampilhosa, lembramos a presença, no catálogo da distribuidora Castello Lopes, de um documentário mais longo, com o título de *Miss Portugal*, integrando o “Programa nº 159”, da lista dos “programas especiais”. O que interessará realçar, aqui, é a realidade da divulgação de novos modelos, no âmbito de uma cultura de massas, com um evidente sentido de universalidade, e a possibilidade, assim, de um acompanhamento mais generalizado da evolução dos tempos: “A mais bela reportagem da eleição, viagem e concurso de “Miss Portugal”. Pormenores inéditos da preparação da nossa representante ao concurso de Galveston”.

Neste domínio, os programas divulgados localmente mantiveram um certo equilíbrio na apresentação dos filmes de longa metragem. Reconhecemos, assim, quer expressões de conservadorismo, presas a padrões estabelecidos, quanto a uma imagem respeitável da mulher, quer atitudes de abertura, que se traduziam, designadamente, em manifestações mais soltas, relativamente à sua beleza e ao seu poder de sedução.

As estrelas de cinema constituíam, evidentemente, o fulcro desta sensibilidade, tanto pela sua imagem no ecrã, como pelo exemplo de uma vida fora dele, num e noutro caso sob o olhar ou a empenhada orientação dos grandes estúdios. Nos programas do cinema da Pampilhosa, repetiram-se as referências a actrizes belas, esculturais, deslumbrantes, insinuantes e, mesmo, perturbantes. Por vezes, as expressões utilizadas adquiriram contornos curiosos, dentro de um sentido dos limites da conveniência, como no caso do programa do espectáculo de 29 de Janeiro de 1928, anunciando “tipos femininos de encantos plásticos sedutores”, ou ainda como no programa de 25 de Dezembro de 1931 que enaltece a protagonista do filme principal como tendo uma “delicada figurinha de mulher, infantilmente azougada, uns olhos de porcelana, maliciosos, um sorriso que é um apetite”.

Reflectia-se, assim, uma evolução em que a produção cinematográfica procurou frequentemente identificar-se com um novo tempo¹⁰⁵. Para lá da imagem da *glamour star*, alimentava-se a ousadia da *flapper*, característica dos anos vinte, e, mais genericamente, da *vamp*, na sequência de uma concepção mítica de mulher fatal.

No contexto social da época, esta afirmação podia, porém, motivar, também, respostas em que, de forma mais ou menos consciente, se expressava uma mentalidade preconceituosa, temendo, nomeadamente, um hipotético lado perverso da atracção da mulher, capaz de cegar pelo seu encanto e de, assim, conduzir o homem à infelicidade, no caso de se combinar com traços de carácter menos exemplares. Mais em geral, sobressaía ainda aqui um longo historial de atitudes de receio perante a sexualidade feminina e o seu poder. No programa dos espectáculos de 24 e 25 de Janeiro de 1931, no resumo do argumento do filme de longa metragem, é, por exemplo, contraposta a

¹⁰⁵ No programa do espectáculo de 19 de Outubro de 1930, afirmava-se, designadamente: “Desempenha a eminente actriz o papel duma rapariga americana desportiva e moderna que repudia todas as convenções da sociedade para se unir ao homem que ama”.

falsidade de uma mulher com um “passado” pouco recomendável, à nobreza de carácter de dois amigos por ela separados¹⁰⁶.

Dentro da dinâmica, mais em geral, de um processo de comunicação, no campo do espectáculo cinematográfico, as mensagens relativas à afirmação social da mulher foram, naturalmente, redefinidas em função de contextos de recepção. É preciso, afinal, ter presente a natureza dos textos analisados, que não correspondiam tanto a um intuito panfletário, servindo uma linha de opinião, mas sim, mais directamente, à necessidade de contribuir para o sucesso comercial de uma proposta de espectáculo. A preparação de uma recepção favorável, pelos agentes do sector, passava por uma previsão de resposta, tendo por referência um contexto concreto que importava respeitar. Para lá das posições particulares, era necessário, portanto, atender às nuances de um clima geral. Nos programas localmente distribuídos, compreendem-se, assim, tanto as concessões a um quadro de referências estabelecido, como a exploração de novos motivos de interesse, enfatizando dinâmicas de sinal mais progressista.

Como exemplo dessa realidade, podemos lembrar, desde logo, a própria atribuição de títulos aos filmes, no circuito nacional de distribuição, sugerindo uma leitura particular, sem que se procedesse, necessariamente, a uma tradução fiel do título original. Assim, o filme exibido aqui a 15 de Dezembro de 1929, originalmente *Butterflies in the Rain*, foi distribuído, no nosso mercado, como *Mulheres Modernas*. Continuando a seguir este exemplo, vemos como o texto de promoção nos programas, sublinhava a mesma temática, propondo, no entanto, uma interpretação que, de algum modo, visava promover um acolhimento favorável do filme, à luz de uma mentalidade ainda dominante:

“O enredo é um admirável exemplo de moralidade às mulheres modernas que descuram a sua educação, ou antes, que a ilustram com aqueles preconceitos que

¹⁰⁶ “Jack Dorgan e Alfred Mason, oficiais da Marinha de Guerra Norte Americana, são amigos inseparáveis [...]. Jack Dorgan, o mais resistente mergulhador da Esquadra, conheceu em San Diego num ‘cabaret’ uma rapariga provocante Flora Starddy. Jack apaixonou-se e, sem cogitar do passado dessa rapariga, casa com ela. Flora finge um amor sem limites e engana-o a cada passo. Numa das suas aventuras, conhece Alfred Mason. Jack ausentou-se por oito dias e nesses oito dias Flora enlouquece Alfred que, nem por sonhos, julga que ela é a mulher do seu melhor amigo. O acaso revela a triste verdade a ambos: Jack surpreende Alfred e Flora nos braços um do outro. Dá-se uma cena violenta e Jack e Alfred quebram assim uma longa e cimentada amizade de muitos anos.

É a época das manobras. Um destruidor chocou com o submersível em que está Alfred Mason. O submersível ficou sepulto no fundo do mar. Não há esperança de salvação. Vários mergulhadores não resistiram a tamanha profundidade. Jack Dorgan, em gozo de licença, descobre, finalmente, a culpabilidade da esposa. Repele-a e parte a salvar o seu querido amigo e, com ele, todos os tripulantes do submersível”.

estabelecem a recíproca liberdade na vida quotidiana, no casamento, no próprio lar. As consequências são manifestamente desairosas”.

No caso presente, a figura principal do filme *Chicago* é apresentada como “uma mulher com todos os requintes e perversões: voluptuosidade, sedução, egoísmo, dissimulação, sarcasmo”. Uma “mulher frívola e gastadora” que, precisando de “muito dinheiro para a satisfação dos seus caprichos”, engana o marido, “aceita a protecção de um velho rico” e “se envolve numa escura transacção”. Uma mulher “sem escrúpulos”, que, enfim, “comoverá as pedras quando em pleno tribunal exclamar, levantando os olhos para o céu: Matei para salvar a minha honra!...”.

Voltando à consideração dos programas com maior afluência de espectadores na primeira parte da época de 1931/32, verificamos que, logo abaixo dos resultados obtidos com a exibição, já referida, de *Conselho de Guerra*, e de *Chicago*, se apresenta de seguida, com algum destaque, o programa de 9 e 10 de Janeiro de 1932, em que foi projectada a longa metragem francesa, de Henri Fescourt, *O Ocidente*. Neste caso, a receita de bilheteira tem de ser considerada, ainda, mais fraca, em virtude de dizer respeito a um conjunto de dois espectáculos e não apenas a um. Contudo, também é certo que a altura da época já era outra e que este programa se destaca positivamente numa fase em que é já sensível, no contexto que descrevemos, um claro sinal geral de declínio da frequência.

A referida longa metragem era uma produção de argumento melodramático, cujo cuidadoso resumo, nos programas distribuídos, devia, coerentemente, suscitar um maior interesse, indo ao encontro de uma sensibilidade desejosa de vivências fortemente emotivas. Neste caso, para lá, portanto, dos bons apontamentos de realização e das numerosas cenas de exterior, impunha-se, concretamente, um enredo em que uma figura vingativa procurava convencer uma jovem apaixonada que o seu noivo lhe havia assassinado a irmã, pelo que o devia apunhalar... A resposta do público foi particularmente favorável por parte dos frequentadores da Plateia, em princípio, um sector de público, não só com maiores possibilidades económicas para frequentar o cinema em tempo de crise, mas também composto, em geral, por pessoas mais instruídas e, porventura, mais ligadas a uma cultura literária com expressões, também, desta particular sensibilidade.

Em termos de receita total, apresenta-se, logo depois, com um resultado semelhante, o programa exibido, também em dois dias, a 28 e 29 de Novembro de 1931, tendo como filme principal *A Marca de Fogo*. Também aqui se tratava de um drama de

argumento pesado, desta feita de origem norte-americana, sob a competente direcção de James Cruze. Desconhecemos, contudo, os números relativos à ocupação concreta dos vários lugares, pelo que não podemos fazer qualquer consideração sobre a composição da receita.

Nos programas resumia-se mais um argumento claramente melodramático, a que não faltava o efeito de um papel particularmente odioso. Concretamente, no ambiente terrível de uma colónia prisional, numa "ilha perdida no Oceano Pacífico", apresentava-se, "o drama dum sentenciado ao saber que a mulher que ama desposará o carrasco que o condenou à morte". Os programas destacavam, ainda, a prestação dos actores, que, convenientemente, se situava ao nível do que se poderia esperar de um tal argumento: "contribuem de uma maneira decisiva para o êxito absoluto desta extraordinária super-produção", "nas cenas mais emotivas deste drama intenso eles atingem o sublime pela forma como vivem os seus personagens". Na verdade, verificamos novamente que a noção de "sublime", com tudo o que isso comportava de culturalmente reconhecido, se associava habitualmente ao drama e, no campo da representação, aos papéis de forte intensidade dramática. Os nomes dos protagonistas eram, no entanto, obscuros para o público local, pelo que se destacava, essencialmente, um perfil de desempenho, no conjunto de uma produção.

Com uma receita um pouco inferior, destacamos, de seguida, o programa exibido a 13 de Dezembro de 1931, sendo de notar que os valores considerados dizem, aqui, respeito a um só espectáculo e que no mesmo se verificou uma particular afluência por parte dos frequentadores da Geral, pouco acompanhada pelos outros sectores de público. O filme principal exibido constituía uma produção, efectivamente, de grande apelo popular, tratando-se, concretamente, de *Avante Malacara*, um *western*, mais próximo da comédia, com o famoso Tom Mix. Os programas prometiam "as mais picarescas aventuras" de "um vaqueiro do Oeste Americano que vai a Washington representar os lavradores da sua região". Além do formidável cavaleiro, herói de tantas aventuras, salientava-se, perante o público local, a "reaparição" do seu "célebre" e "extraordinário" cavalo, Malacara, uma montada "inteligente" e, verdadeiramente, "inseparável", cujo modelo de algum modo abria caminho a outros casos, de algum modo similares, em produções de segundo nível dos anos trinta, como no caso do cavalo Tarzan.

Os filmes de aventuras de série B só numa fase inicial, da implantação local do espectáculo cinematográfico, conseguiram, portanto, uma afluência significativa,

enquanto filmes principais, com a participação de um público alargado. Os resultados posteriores traduzem uma presença menos frequente e uma percepção clara destes filmes como produções menores, de vocação popular, por contraposição à ideia que se cimentou de um grande cinema-espectáculo, de desejável valor cultural, técnico e artístico. No período do sonoro, estes filmes ganhariam espaço, essencialmente, numa lógica de complementaridade, como segundos filmes em programas duplos.

Manteve-se também, nos anos trinta, a distinção evidente entre estes filmes de baixo orçamento e as super-produções do género acção-aventura, com o contributo de grandes estrelas, como Errol Flynn, Ronald Colman ou Tyrone Power. Num outro enquadramento, deu-se, assim, seguimento a um sucesso consolidado, no tempo do cinema mudo, tal como vimos no caso de Douglas Fairbanks. A carreira deste estava a terminar, na passagem ao cinema sonoro, mas, curiosamente, no futuro, seriam também projectados na Pampilhosa filmes, dentro do género, protagonizados pelo filho, Douglas Fairbanks Jr., numa actividade em que, aliás, não foi particularmente apoiado pelo progenitor.

O *western*, mais especificamente, beneficiava pouco deste contexto, embora em Hollywood se produzissem já filmes com diferente ambição, capazes de valorizar a sua imagem, inserindo-se depois nesse processo o conhecido contributo de realizadores como John Ford. No conjunto dos anos até agora estudados, a avaliação da presença destes filmes tem de ser compreendida, não apenas em função de um sucesso ou insucesso pontual de bilheteira, mas de uma frequência de exibição e de um perfil de presença. Importa reconhecer, nomeadamente, o significado do reduzido número de programas com filmes do género, o momento da época em que esses programas foram exibidos, o lugar principal ou não de cada filme nesses programas, a eventual integração em espectáculos mistos ou com actividades complementares e, naturalmente, o teor do respectivo texto de promoção.

No caso da presente época, além do referido filme algo particular de Tom Mix, apenas se verificou, dentro do género, a 31 de Janeiro de 1932, a exibição de *Lealdade de Cowboy*, um filme modesto, de apenas 5 partes, produzido por uma empresa menor norte-americana, projectado aqui no âmbito de um programa de segunda escolha, seleccionado para um espectáculo de interesse misto¹⁰⁷. Mais concretamente, além

¹⁰⁷ A título de ilustração, citamos um excerto do texto de promoção deste filme, mostrando a exploração, ainda, de uma visão ingenuamente popular, como já anteriormente verificámos, numa linha de interesse muito associada a este tipo de produções: “Neste empolgante filme de aventuras, o simpático artista Bob

daquele *western*, o programa integrava, ainda, como habitualmente, um “filme cómico em 2 actos” e uma “revista cinematográfica”, com assuntos “variados” e “interessantes”, “de palpitante actualidade”, sendo o espectáculo completado, no final, por “folgedos carnavalescos e baile”. Por esta razão, não considerámos nos nossos gráficos os resultados de bilheteira então obtidos, em obediência ao critério adoptado, centrado nos espectáculos de fim-de-semana, exclusivamente de cinema. Pode notar-se, contudo, marginalmente, que a aposta atingiu o resultado esperado e que, com a venda de 45 lugares de Plateia e 99 de Geral, a afluência de público com bilhete para esses lugares atingiu um nível comparável ao do terceiro melhor resultado da época, como referimos, o de 18 de Outubro de 1931, sendo, mesmo, a receita total superior à desse espectáculo.

A realidade da programação resultou, como bem se compreende, da relação concreta com um contexto, articulando-se o local e o global. Na definição da mesma, o exibidor dispôs de um espaço de escolha, numa actividade, porém, forçosamente condicionada por um conjunto de realidades, tendo a ver, quer com os interesses despertados no meio local e as possibilidades concretas deste, quer com um panorama mais geral vivido no sector, mediante uma relação comercial com as empresas distribuidoras. A opção claramente assumida era a de um espectáculo para todos que procurava assegurar uma linha de programação tão próxima quanto possível do que era exibido nas principais salas dos grandes centros, podendo, assim, proporcionar aqui uma expressão plena do valor do cinema no mundo moderno. O espectáculo cinematográfico constituía uma notável conquista da civilização que, assim, se ligava à própria imagem de progresso da localidade. Foi nessa perspectiva que mereceu o indefectível apoio das elites locais e suscitou o entusiasmo de um público diversificado.

O contexto da época permitia, na verdade, este importante compromisso, espelhado num determinado nível de programação e na resposta habitualmente coerente, por parte de um largo público, em função, também, como sabemos, de um crescente desejo de recreação e de uma falta de alternativas regulares de lazer, num tempo em que as possibilidades de fácil deslocação eram ainda reduzidas, uma vez que só a partir dos anos quarenta se intensificariam os transportes rodoviários. Havia, pois, uma imagem de prestígio a manter, em virtude, tanto dos objectivos culturais associados à paixão

Custer revela-se um maravilhoso cavaleiro. Os seus actos de audácia são inumeráveis e as suas proezas hípicas são indubitavelmente admiradas por todos os espectadores”.

cinéfila dos sócios da E.C.P., como da necessidade de evidenciar um nível de oferta que pudesse suportar, eficazmente, o interesse sempre renovado de um amplo público, garantindo-se, também, assim, um quadro de viabilidade comercial. Para lá de um panorama global do cinema, num tempo histórico, é nessa dinâmica que tem, pois, de se inserir a análise da programação concreta deste cinema, reconhecendo, mediante uma certa possibilidade de escolha, o significado de uma determinada presença dos diferentes géneros cinematográficos.

Depois de alguns sinais nítidos de crise na afluência de público, com uma resposta fraca e irregular, logo nos dois primeiros meses da época, compreende-se, assim, o teor do pequeno texto com que, no programa do espectáculo de 22 de Novembro, a gerência da E.C.P. se dirigiu ao seu público, numa comunicação, sem dúvida, excepcional, dado o momento da época:

“Chamamos a atenção do público para os grandes sucessos cinematográficos que esta Empresa está apresentando pois que, tendo-se obtido para esta época um brilhante número de programas entre os filmes de grande classe, mercê de preferências especiais que soubemos criar nas casas distribuidoras, e que colocam o Teatro da Pampilhosa a par dos Salões de 1ª categoria, ser-nos-ia grato constatar que isso é compreendido pela maioria do público, podendo todos ter o orgulho de afirmar com convicção que: Os filmes de maior êxito vêm ao Teatro da Pampilhosa!”

Deixando de considerar os programas em que se verificou uma resposta mais favorável por parte do público, interessa-nos agora destacar, ainda nesta primeira parte da época de 1931/32, que estamos a considerar, os casos em que, pelo contrário, se verificou um menor sucesso de bilheteira. A receita mais baixa, nesse período, correspondeu ao programa exibido em 5 e 6 de Dezembro de 1931, apresentando, portanto, este resultado a agravante de ter correspondido ao conjunto de dois espectáculos. Foi, então, exibida a longa metragem dramática francesa *Mamã Colibri*, realizada em 1929, por Julien Duvivier, ainda numa primeira fase da sua longa carreira.

É provável que o repetido domínio da cinematografia norte-americana tenha contribuído para uma redução das expectativas do público relativamente ao cinema estrangeiro de origem europeia, processando-se tendencialmente uma resposta menos entusiástica, a menos que fosse possível despertar uma particular consciência quanto ao carácter excepcional do filme anunciado. Não foi, obviamente, isso que aconteceu neste caso, apesar de algum investimento do exibidor, que apostou na realização de dois espectáculos.

Merece algumas considerações de âmbito mais geral, a temática colonial presente neste filme, que, designadamente, retratava, no Norte de África, o “ataque de

uma caravana de beduínos, galharda e valentemente repelida pela cavalaria francesa”. Também aqui se suscitavam leituras, tendo por referência uma visão cultural instalada, pelo que, para lá do sentido de uma mensagem inicial, interessa notar o efeito de uma apropriação em função de contextos de recepção.

Não era, na verdade, por acaso que se colavam virtudes nobres como a galhardia e a valentia à imagem de uma força militar de um país “civilizado”, perante o perigoso ataque de gente de outra origem, em terras inóspitas. Reconhecemos, por exemplo, algo semelhante, nos programas de promoção dos espectáculos de 18 e 19 de Abril de 1931, com uma longa metragem norte-americana, *A Legião Estrangeira*. Por detrás dos dois protagonistas principais, ambos “bravos e disciplinados”, estava “o quartel general da Legião Estrangeira que, em terras de África, combat[ia] o mouro astuto e traiçoeiro”.

O esforço colonialista das últimas décadas do século XIX alcançara a forte adesão de uma larga opinião pública, deixando bem vincada a legitimidade de um projecto colonial, relacionado, nomeadamente, com um sentido de grandeza nacional e uma perspectiva de missão civilizadora, perante povos entendidos como menos evoluídos, “primitivos” e, mesmo, “selvagens”. O texto dos programas desta fase, ainda muito marcada pelos horizontes de uma ambição imperial, reflecte, pois, o vigor de um sentimento nacionalista, num terreno ainda dominado pela concorrência internacional das principais potências, em articulação com uma visão do mundo centrada no domínio e na superioridade da nossa civilização ocidental.

Expressam-se, assim, a propósito de vários filmes, representações muito significativas quanto à relação entre os povos do mundo e até entre o homem civilizado e a natureza, pressupondo um jogo de imagens bem tipificadas, na sua oposição. Eram perspectivas que então se apresentavam como inquestionáveis, na sua larga divulgação pública, e que permitiam fundar uma atitude a diversos títulos dominadora, perante a diferente realidade de terras longínquas¹⁰⁸.

Ruth Vasey estranhou este etnocentrismo numa indústria potencialmente universal¹⁰⁹, em particular, no caso dos estúdios de Hollywood, cuja produção foi

¹⁰⁸ “[A]s películas coloniais clássicas, sejam de aventuras ou de épica militar-histórica, protagonizadas por heróis ocidentais possuem uma orientação militarista, racista e paternalista na expressão de conflitos onde os europeus representam a ordem moral e política, e um estilo de vida civilizado frente ao selvagismo, à ignorância e à traição dos indígenas”. José Luis Sánchez Noriega, *Diccionario Temático del Cine*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2004, p. 113.

¹⁰⁹ Cf. Ruth Vasey, *The World According to Hollywood: 1918-1939*. Madison, The University of Wisconsin Press, 1997, pp. 11-12.

influenciada, na sua natureza, pela dimensão mundial do mercado a que se destinava. É claro que, nesta matéria, devemos ter em conta a implantação até então alcançada pelo espectáculo cinematográfico e o público a que, fundamentalmente, as produções se dirigiam. Como se sabe, num mundo ainda de profundos contrastes, os mercados fora das regiões mais civilizadas, eram comparativamente bem menos significativos, se exceptuarmos o caso da América Latina, que, aliás, obrigou a alguns cuidados por parte da indústria cinematográfica norte-americana. O cinema não poderia deixar de reflectir uma cultura dominante, enquanto as respectivas concepções e representações não evoluíram nos países do mundo desenvolvido, em articulação com uma maior afirmação dos direitos dos outros povos do mundo, num percurso só decisivo a partir da Segunda Guerra Mundial.

Mesmo no plano da vida interna dos países, o lugar das minorias podia ainda apresentar-se diminuído por vincados preconceitos sociais, como no caso da população negra dos Estados Unidos. É significativa nesta matéria a longa metragem, *A Cabana do Pai Tomás*, exibida na Pampilhosa a 29 e 30 de Março de 1930. Trata-se de um filme de 1927 que revela já uma evolução em curso ao ser um dos primeiros filmes de Hollywood a apresentar um elenco real de artistas brancos e negros, trabalhando em conjunto, quando até então fora habitual a segregação racial ou a inclusão de actores brancos caracterizados como negros.

Ainda seguindo o caso maior da produção cinematográfica dos Estados Unidos, vem a propósito salientar também o exemplo da relação entre a população branca e os índios, no âmbito dos *westerns* da época, onde se reflecte a mesma atitude geral¹¹⁰, desvalorizadora de outras realidades étnicas e culturais e pouco sensível aos interesses e direitos das minorias¹¹¹. O programa do espectáculo de 9 de Dezembro de 1928 merece

¹¹⁰ Frisamos, relativamente à referida atitude perante os povos indígenas, que se trata de uma linha geral, ainda dominante, em articulação com um contexto político e cultural, para lá da qual são já evidentes os sinais de evolução, manifestando-se, também, no próprio campo do cinema, um interesse pela descoberta de outras realidades humanas, dentro de um espírito de maior abertura e respeito. Entendemos lembrar, em especial, a actividade de Robert Flaherty, documentando a vida de comunidades exóticas na sua luta pela sobrevivência, e a importância desse legado, a partir da rotagem, em 1920 e 1921, de *Nanuk, o Esquimó (Nanook of the North)*.

¹¹¹ Nos Estados Unidos, a identificação dos estereótipos relativos à imagem dos índios, que durante largos anos predominou no cinema de Hollywood, motivou uma natural reflexão sobre a realidade histórica do relacionamento da população euro-americana com a América nativa e o sentido daqueles filmes: “Desumanização, obliteração ou apropriação de identidade, subordinação política e colonização material, todos são elementos de um processo comum de imperialismo. Este é o verdadeiro significado do estereotipar dos índios americanos por Hollywood”. Cf. Robert Stam; Toby Miller (eds.), *Film and Theory: an anthology*. Malden/Oxford, Blackwell Publishing, 2005, p. 702.

citação pela sua clareza nesta matéria, relativa a diferentes “raças”, testemunhando um ecoar amplo de representações, como explicámos, bem consolidadas no contexto ainda fortemente imperialista da época. A propósito da projecção de *A Última Fronteira* podia ler-se, na verdade:

“Os filmes de aventuras nos quais se ferem combates entre raças diferentes, são particularmente apreciados pelo público, já pela sua grande movimentação já pelo entrecho que é sempre interessante. Em o drama *A Última Fronteira* os combates e lutas são constantes entre índios e brancos. Enormes rebanhos de búfalos, terríveis animais [que], quando acossados pela fome e espicaçados pelo ódio não menos terrível dos peles-vermelhas, tomam não pequena parte neste filme empolgantíssimo que é ao mesmo tempo uma comovente novela de amor que se desenrola entre selvagens para quem a civilização é uma afronta. Ataques traiçoeiros, represálias, massacres, etc., mantêm o espectador em permanente ansiedade, aguardando fremente o desenlace do drama, em que sai vitoriosa a raça branca.”

Este imaginário, de acordo com o qual se justificava o predomínio de uma população branca, portadora dos valores da civilização, estava, portanto, bem implantado, aflorando com igual coerência noutros casos. Pouco depois, assim, podemos reconhecer, também, por exemplo, no programa do espectáculo de 29 de Janeiro de 1933, com o *western* da Universal, *Aventuras de Buffalo Bill*, em que se afirma, concretamente:

“Situações empolgantes. Corridas de cavalos arriscadíssimas. Saltos perigosíssimos. Lutas formidáveis entre os exploradores do ouro e os peles-vermelhas. Verdadeiros combates de guerra. Traições. Ciladas, triunfando porém sempre a lealdade da altiva raça branca”.

Nos documentários não é de estranhar a perspectiva de se irem apresentar “vistas da nossa África”, como aconteceu no caso de uma *Revista Mundial* projectada como filme de complemento no espectáculo de 7 de Dezembro de 1930. Mas, como dissemos, a própria relação com o rico mundo natural dessas paragens pressupunha um domínio por parte do homem civilizado, assente no confronto, perante uma temível natureza selvagem, pejada de terríveis “feras”. Citamos a título de exemplo, um excerto do catálogo da distribuidora Castello Lopes, promovendo um documentário norte-americano, não exibido na Pampilhosa, com o título sugestivo de *Caçando Feras em África*:

“As caçadas de feras são executadas e fotografadas sem truque de nenhuma espécie e só reproduzem a terrível verdade da luta e vitória do homem sobre as feras mais temíveis, tigres, leões, rinoceronte, javalis, etc., bem como o incidente horroroso do bando de elefantes desvairados que quase vitimou toda a expedição”.

Voltando à ponderação dos resultados de bilheteira obtidos pelos filmes exibidos na Pampilhosa, na primeira parte da época de 1931/32, notamos, ainda, as receitas

igualmente fracas, relativas a dois programas com longas metragens de origem europeia, concretamente, *O Mensageiro da Paz*, um filme alemão, exibido a 1 de Novembro de 1931, e *Rasputine*, uma significativa co-produção germano-soviética, exibida a 20 de Dezembro do mesmo ano.

Quanto à primeira destas produções, não é fácil discernir as possíveis causas do relativo desinteresse dos espectadores locais, para lá da discutível questão da origem do filme, com o possível efeito de um menor conhecimento por parte do público. Analisado o programa de promoção deste espectáculo, verifica-se que o exibidor revelou algum cuidado particular, fazendo acompanhar um texto, suficientemente desenvolvido, por uma imagem do filme, facto então ainda raro. A referência à “colossal realização” de Max Mack era acompanhada de uma extensa lista de intérpretes, mas nenhum destes nomes devia ter especial sentido para o público local. Quanto ao argumento, a invocação do “terrível flagelo” da guerra, num drama que devia “penetrar e tocar bem fundo no coração”, e a promessa de “lances dramáticos”, capazes de manter “o público suspenso”, não eram acompanhadas pela sugestão de uma concreta intriga melodramática, ao gosto da época.

No caso de *Rasputine*, propunha-se um drama de fundo histórico, centrado na exploração de uma imagem “sombria e sinistra” de uma figura apresentada como “repelente monstro”. Evidenciava-se, aliás, aqui, algum hibridismo de posições, ao anunciar-se um retrato dos “históricos acontecimentos que precederam a lancinante tragédia dos Romanof” e, de algum modo, uma denúncia de aspectos negros do regime czarista, que para lá do seu “luxo magnificente”, também teria comportado a realidade de “antros onde o famigerado Rasputine era o campeão de intermináveis orgias que as maiores figuras do grande Império Russo frequentavam”. Também aqui estava em causa a divulgação de um imaginário, não sem algum intuito de propaganda, facto que com certeza se relacionava com a referida origem do filme, bem diferente daquela de onde habitualmente provinham, como vimos, os filmes ligados a este tema, até então aqui exibidos.

Os resultados de bilheteira não evidenciam a existência de um especial interesse pela curiosidade “histórica” em si mesma, perante a falta de proposta, nos programas, de um enredo concreto, capaz de prometer um especial prazer aos espectadores, com *suspense* e emoção. A resposta dos frequentadores da Geral foi particularmente decepcionante.

Com resultados um pouco menos negativos, destacamos, de seguida, os programas exibidos a 11 de Outubro e a 27 de Dezembro de 1931. São casos bem distintos. O primeiro apresentava, como filme principal, uma comédia norte-americana que remetia para a exploração de uma conhecida imagem de Paris, com fortes raízes oitocentistas. Tratava-se de *Os Cohens e os Kellys em Paris*, um filme da Universal, realizado em 1928, por William Beaudine, que os programas anunciaram nos seguintes termos: “[O] campo de acção é Paris. Ali se desenrolam inenarráveis cenas de extraordinário comicismo, sendo de notar a vida buliçosa dos cabarets da grande cidade-luz com todas as suas surpreendentes atracções”. Sendo este programa logo o segundo exibido nesta época, a quebra de receita verificada deu um sinal unívoco que reforça a nossa percepção não só quanto ao limitado número, mas também quanto ao modesto sucesso das comédias de longa-metragem, nesta fase da exibição cinematográfica local, no contexto do cinema mudo.

O espectáculo de 27 de Dezembro de 1931 constituiu, por sua vez, o primeiro de uma série de três, dedicados à apresentação de *Fanfan La Tulipe*, um *serial* francês de aventuras de fundo histórico, com 34 partes, produzido, havia já alguns anos, pela Société des Cinéromans. Efectivamente, perante uma produção particularmente longa, organizada em episódios, a projecção foi distribuída por três jornadas, concretamente, a 27 de Dezembro (Episódios 1 e 2), a 1 de Janeiro (Episódios 3, 4 e 5) e a 3 de Janeiro (Episódios 6, 7 e 8). Em tempo de crise, com uma menor afluência regular aos espectáculos cinematográficos, este ritmo de oferta, incluindo o dia de Ano Novo, poderia ser algo excessivo, perante as condições do meio, surgindo na sequência do habitual espectáculo de Natal, também este, fora da periodicidade semanal. Não havendo uma renovação de estímulos, com a apresentação de diferentes programas, de espectáculo para espectáculo, ficava em causa a validade de uma proposta, na sua capacidade de atrair e manter o interesse de um número significativo de espectadores.

As receitas de bilheteira parecem indicar que o interesse pelo filme não variou significativamente ao longo dos três espectáculos, mas, na realidade, a afluência de público manteve-se dentro de um nível global claramente fraco. O facto sobressai, em especial, se tivermos em conta as pretensões de uma produção que foi apresentada, no cinema da Pampilhosa, como “o maior filme realizado em França”, mais espectacular do que *As Duas Órfãs*, *O Milagre dos Lobos* e *Napoleão*.

Com resultados de bilheteira mais medianos, mas, ainda, comparativamente pouco satisfatórios, registamos o caso de dois outros programas, que citamos por ordem

de apresentação. Referimo-nos aos espectáculos de 15 de Novembro de 1931, com o drama de origem alemã, *O Salto da Morte* e de 22 do mesmo mês, com o drama romântico *O Danúbio Azul*, realizado por Paul Sloane.

A projecção de *O Salto da Morte* inseria-se, portanto, no contexto de uma maior oferta local de filmes de origem alemã, concretizada, mais precisamente, por via de um novo relacionamento com a distribuidora Raul Lopes Freire. A proposta ia ao encontro de um reconhecido gosto pelo melodrama, envolvendo aqui romance, crime e suicídio. Despertou um especial interesse junto do público mais popular da Geral, tendo sido a receita penalizada, comparativamente, por uma menor afluência aos lugares da Plateia.

O Danúbio Azul, era um filme em que se depositavam maiores expectativas, tendo sido este programa contratado pelo valor de 15\$00 por parte, para apenas um espectáculo. Era uma produção da DeMille Pictures Corporation, realizada por Paul Sloane, com um elenco em que avultava Leatrice Joy. O público reagiu, contudo, sem entusiasmo, à proposta deste drama romântico, apesar de um ligeiro acréscimo de receita na Geral. Nos programas de divulgação, foi facultado um resumo do argumento, como então era habitual, concluindo-se essa apresentação, enfatizando, curiosamente, a força que deveria ter um sentido de verosimilhança, neste género de filmes:

“Eis, a preparação do grande conflito dramático que se estabelece no decorrer deste filme, uma história que podia ter sido verdadeira. *O Danúbio Azul* é uma expressão forte de cinema. Paul Sloane enalteceu esta produção com passagens de técnica verdadeiramente clássicas. Leatrice Joy tem, na protagonista do drama, a sua interpretação mais sincera”.

Passando agora à ponderação da segunda parte da época, verificou-se, como dissemos, logo a partir de finais de Janeiro, uma quebra anómala da receita, apenas cortada por alguns casos que passamos a notar. O principal destaque vai evidentemente, como já referimos, para a reposição, a 17 de Abril de 1932, de *O Barqueiro do Volga*, apenas surgindo depois, com um nível de receita simplesmente ao nível do habitual na primeira parte da época, os espectáculos de 3 de Abril e de 9 e 10 do mesmo mês, respectivamente, tendo como filmes principais, *O Rei dos Reis* e *Pardais*. O primeiro destes casos também já foi comentado, pelo que nos resta salientar a exibição de *Pardais*, um drama realizado por William Beaudine, marcado pelo protagonismo de Mary Pickford, “a grande vedeta do cinema americano” que, como salientavam os programas, aparecia aqui “no papel de anjo salvador”.

O apelo melodramático era evidente, procurando-se impressionar o espectador com o dramatismo inerente à prática de um crime particularmente revoltante. Nos

programas não se poupavam palavras no acentuar, em traços vivos, dessa realidade, o que nos pode levar, aliás, a questionar a falta de um cuidado específico relativamente à criança espectadora de cinema, num tempo em que não estava estabelecida qualquer classificação etária dos filmes, no âmbito do espectáculo cinematográfico. O resumo publicado do argumento é, pois, bastante significativo, nesta matéria, como mostram os seguintes passos:

“O que são Pardais? Um rancho de crianças sequestradas por um bandido da pior espécie [...]. O Sr. Grimes habita com sua mulher uma faixa de terreno que parece ter cabido ao diabo em partilhas quando foi da criação do mundo.

Este cavaleiro, que se dedica ao comércio de compra e venda de porcos, exerce ainda outro mister, que é pavoroso: Rapta crianças, por conta alheia, e mantém-nas vivas ou fá-las desaparecer do mundo dos vivos, consoante os interesses daqueles que lhas confiam. E assim é que um rancho adorável de criancinhas se estiola num sótão de uma casa velha, a cair de podre.

A alguns metros de distância, há um tremendo [*sic*] horroroso que sorve tudo quanto lá caia. Os pequenitos têm um pavor enorme dessa terra pantanosa, pois sabem que o Sr. Grimes não vacila em os atirar para lá, à menor falta. Quantos desgraçaditos têm morrido assim, miseravelmente assassinados!”

A questão tinha, portanto, um largo alcance, tanto mais que o cinema exercia um natural fascínio junto dos jovens que, assim, cresciam, e formavam uma consciência, num tempo em que o espectáculo cinematográfico estava já bem implantado como presença regular no meio local, ao serviço da recreação e da cultura. Ocorreriam, assim, pontualmente, casos de maior inconveniência, parecendo, por exemplo, evidente a possibilidade de um filme como *O Fantasma da Ópera* impressionar crianças, tanto na Pampilhosa, como nas mais diversas paragens. Concretamente, nos Estados Unidos, Kathryn Fuller destaca o facto de essa produção, dominada pela caracterização de Lon Chaney, na figura de uma personagem monstruosamente desfigurada, ter posto muitos jovens a chorar, causando, mesmo, pesadelos¹¹².

Embora a reacção das crianças não tenha sido, necessariamente, universal ou uniforme, este caso não deixa de sublinhar a eventualidade de algum desajustamento, dada a afluência de jovens e a ausência de um especial cuidado de programação, predominando uma oferta indiferenciada em termos de público-alvo, sem habitualmente se atender à especificidade do sector de público mais jovem. Esse facto compreende-se em especial em pequenos cinemas de província como o da Pampilhosa, mas também se

¹¹² Cf. Kathryn H. Fuller, *At the Picture Show: small-town audiences and the creation of movie fan culture*, p. 177.

podem ter registado dificuldades nos principais meios¹¹³. De qualquer forma, a processar-se a realização de sessões infantis, essa realidade era possível mais nos grandes meios¹¹⁴. Dada a escassa dimensão e a falta de recursos de um público como o da Pampilhosa, a frequência de crianças ocorria, essencialmente, acompanhando adultos às sessões regulares, prática que aliás era bem vista pelo exibidor, que a podia favorecer, definindo condições especialmente vantajosas.

O que destacamos, portanto, não é tanto a questão de uma conveniência da oferta de filmes, em função de uma eventual influência ideológica ou moral, embora essa temática preocupasse, obviamente, na época certos sectores de opinião. O que verificamos, de momento, é a carência de uma programação mais específica, ou a sua insustentabilidade, a par da realidade de uma frequência regular do cinema pelos jovens e da existência de iniciativas concretas dos exibidores, apoiando essa frequência.

É certo que para lá de uma estratégia comercial de aliciamento de um público de cinema, neste caso, correspondendo não só ao desejo de recreação dos mais jovens, mas à realidade de uma frequência familiar, estava, também, em causa um valor cultural do cinema, devendo estimular-se o acesso a um instrumento de civilização, capaz de proporcionar informação e valorização, numa perspectiva de progresso social. O poder político, aliás, desde cedo manifestou a sua atenção neste domínio, sem contudo ter deixado de associar algum sentido de intervenção ideológica, à perspectiva já implantada de um cinema educativo.

Centrando-nos na actividade dos exibidores de província, reconhecemos na Pampilhosa iniciativas não muito diferentes das que então ocorriam em muitas outras

¹¹³ Lembramos, para finais da década de vinte, o caso do Politeama, em Lisboa, tal como o encontramos referido numa publicação da época: “As tentativas feitas para estabelecer *matinéés* cinematográficas infantis, que bem podem até conjugar-se com as chamadas clássicas, malograram-se quando o Politeama decidiu criá-las – e por um defeito de orientação”. A dificuldade consistiu, significativamente, em conseguir organizar os programas “em conformidade” com o objectivo. Cf. *Cinéfilo*, Ano II, Nº 27, de 23/2/1929.

¹¹⁴ Em Espanha recordamos, por exemplo, o caso de Valladolid, onde foi possível notar que, por esse tempo, a realização de sessões especificamente infantis teve lugar com a projecção de filmes de uso corrente, com algum atributo que pudesse justificar a escolha, ou apenas com uma selecção de curtos filmes cómicos, habitualmente do agrado dos mais novos. Relativamente a estes, “a ingenuidade dos argumentos, a simplicidade da estrutura dos filmes, pensadas para um público popular, presta[va]-se a fomentar entre a miudagem o apreço pelo cinematógrafo”. Mas, nestas condições gerais, os desajustamentos eram também bem possíveis, como mostra o seguinte excerto de um anúncio na imprensa local: “Función infantil, com sorteo de 20 preciosos juguetes, proyectándose un interesante y ameno programa de películas y el número 14 de la ‘Revista Pathé’ de Marruecos: avance en el Kert y el castigo de los rifeños rebeldes, y con grupos del batallón Isabel II”. Cf. José Luis Castrillón Hermosa; Ignacio Martín Jiménez, *El Espectáculo Cinematográfico en Valladolid (1920/1932)*, p. 89.

salas de cinema. Por exemplo, em Odemira, ficamos a saber pela resposta ao inquérito promovido pela revista *Cinéfilo*, em finais de 1928¹¹⁵, que se oferecia, por esse tempo, “uma *matinée* gratuita para as crianças das escolas” no dia de Natal e por ocasião de uma festa que se costumava fazer todos os anos, “intitulada semana da criança”¹¹⁶. Pela mesma via, temos conhecimento de que, também, por exemplo, em Lagôa, no Algarve, o exibidor local ofereceu ocasionalmente “uma *matinée* às crianças das escolas”¹¹⁷.

Na Pampilhosa, a E.C.P. desde cedo manifestou interesse em associar esta sala de cinema às várias manifestações de apoio à escolarização, então habituais, no âmbito de uma co-responsabilização da comunidade, reconhecendo a importância da instrução pública para a causa do progresso. Esta atitude fazia, ainda, pleno sentido, como dissemos, em função de um valor cultural do cinema que se procurou sublinhar no contexto da afirmação mais geral do novo meio, com um público a conquistar, numa presença regular. Assim, logo quando da primeira tentativa de exploração continuada, em fins de 1924, podia ler-se num jornal local:

“Acaba a Empresa Cinematográfica desta localidade de comunicar aos professores desta freguesia que, desejando colocar o cinema ao serviço duma causa justa e humana como é a educação e instrução populares, oferece uma sessão cinematográfica, gratuita, para todos os alunos das duas escolas”¹¹⁸.

¹¹⁵ O inquérito visava um levantamento da realidade existente a nível nacional, tendo sido lançado pela revista *Cinéfilo*, no seu nº 16, de 8 de Dezembro de 1928. As respostas foram publicadas nos números seguintes, concretamente, até Março de 1929, e revestem-se de grande interesse documental, em função da pertinência da temática abordada e da amplitude do universo consultado, envolvendo localidades dos mais diversos pontos do país. Vale a pena, por isso, recordar o desafio que foi então proposto, mediante doze questões: “1- Quantos animatógrafos existem na sua terra? 2- Quantas vezes por semana dão espectáculo? 3- Qual a sua lotação aproximada? 4- São antigas ou modernas as fitas que se exibem? 5- Encontram-se essas fitas, porventura, frequentemente, em mau estado? 6- Que espécie de acompanhamento musical é adoptado? 7- Quantos edifícios foram expressamente construídos para animatógrafo? 8- Quantos os que se adaptaram? 9- São bons os aparelhos de projecção? 10- Em que proporção está a frequência com o número de habitantes? 11- São projectados filmes documentários e educativos? 12- Há, por acaso, alguma escola que use o cinema para complemento do ensino, ou algum professor que reconheça as vantagens de semelhante auxílio?”

¹¹⁶ *Cinéfilo*, Ano II, Nº 23, de 26/1/1929.

¹¹⁷ *Cinéfilo*, Ano II, Nº 26, de 16/2/1929.

¹¹⁸ Cf. *A Defesa*, Ano II, Nº 48, de 7/12/1924. Pelo mesmo tempo, os jovens “cheios de vida e de entusiasmo” do Pátria Football Club também prometiam, por exemplo, “destinar um dos seus próximos desafios para benefício das caixas escolares” e, no Dia de Natal de 1924, o professor Guilherme Ferreira da Silva organizou na sua escola uma festa para distribuição dos prémios oferecidos pelo Sr. Feliciano Rocha aos dois alunos, um do sexo masculino e outro do feminino, que mais se haviam distinguido no último ano lectivo. Houve, então, ocasião para discursos, recitações e interpretação de canções pelos alunos, numa festa abrilhantada pela presença, também generosa, da filarmónica local. Cf. *A Defesa*, Ano II, Nº 51, de 4/1/1925.

A par das oportunidades pontualmente oferecidas através deste tipo de oferta às escolas, as crianças podiam também beneficiar de outras condições favoráveis enquanto acompanhantes de pessoas de família na sua ida ao cinema. Podemos enumerar algumas circunstâncias ilustrativas, procurando simultaneamente lembrar o filme principal que foi exibido nas datas referidas.

No domingo, dia 23 de Maio de 1926, a E.C.P. realizou uma *matinée* “dedicada a todas as crianças”, na qual tiveram “entrada gratuita todas as crianças acompanhadas pelos professores do concelho da Mealhada” e bem assim as que se apresentassem “acompanhadas de pessoa de sua família”. O programa consistiu no conjunto dos filmes de complemento projectados nos espectáculos desse fim-de-semana, nas noites de sábado e de domingo, concretamente, dois jornais de actualidades (Nº 264 e Nº 265) e dois curtos filmes cómicos (*Delícias Caseiras* e *Morto de Susto*). Na referida *matinée* não foi, pois, apresentado, nenhum dos filmes principais exibidos nestes espectáculos, com programas diferentes.

Logo no início da época seguinte, 1926/27, os programas evidenciam uma situação também significativa, permitindo-se não apenas a entrada no cinema de crianças menores de seis anos, mas ainda a entrada gratuita das mesmas “quando acompanhadas de suas famílias”, o que seria, sem dúvida, o habitual para crianças de tal idade! A verdade, a realçar, é que esse ingresso indiferenciado podia aparentemente acontecer independentemente do teor do filme e da hora nocturna, visto que podemos reconhecer a proposta desta facilidade em programas como os de 10 de Outubro de 1926, com o drama histórico *Uma Dama de Categoria*, de 24 de Outubro, com o drama de aventura *O Ilhéu das Pérolas*, e de 20 e 21 de Novembro, com o filme bíblico *O Rei Pastor*.

Mais tarde, no último domingo da época de 1928/29, a 21 de Julho de 1929, encontramos outro exemplo, com a realização de uma *matinée*, em que, segundo julgamos, terá sido projectado o mesmo programa do espectáculo habitual, à noite, integrando, concretamente, a comédia romântica *De Telefonista a Milionária*. A ocorrência era excepcional, tendo em conta o horário então normal das sessões de cinema nesta sala, e foi assim justificada nos programas:

“Na *matinée* que realizamos especialmente destinada aos alunos das escolas de Pampilhosa, aos quais é oferecida entrada gratuita quando acompanhados dos seus professores, têm também igual concessão todas as crianças até à idade de 12 anos que venham acompanhadas de pessoas de família que para este espectáculo adquiram bilhetes”.

Não era certamente preciso fazer muito mais para despertar o interesse dos jovens. Na prática, muitos frequentavam o cinema com os seus familiares e amigos e aqueles que o não faziam, ouviam o relato entusiasmado dos colegas. A magia do cinema faria o resto, num tempo em que os jovens já cresciam com a presença, no meio local, desta grande conquista do mundo moderno. Para lá do que objectivamente se deixava transparecer nos programas, construiu-se depressa uma realidade em que foi bem sensível a pressão dos jovens interessados em usufruir da recreação possibilitada pelo cinema, muitos deles não pertencendo obviamente a famílias com os desejáveis recursos. No contexto de um pequeno meio, não era alheia a esta questão, a advertência por vezes patente nos programas relativos a espectáculos com maiores encargos para a empresa exibidora: “Rigorosamente suspensas, todas as entradas de favor”¹¹⁹.

Seria, portanto, difícil assegurar uma programação específica que pudesse de algum modo acompanhar, com coerência, iniciativas orientadas para a frequência de um público mais jovem, sendo este, aliás, em si mesmo, irrelevante, como suporte de uma exibição comercial, nas condições existentes. As facilidades referidas inseriam-se, assim, mais em geral, na promoção de uma imagem local do cinema e do espectáculo cinematográfico e na prática de um apelo à frequência regular do cinema, por um público alargado, conquistado pelas potencialidades de um tipo de espectáculo, entendido, afinal, também neste sentido étario, como sendo para todos. Esta realidade não podia deixar, aliás, de se reflectir no próprio ambiente criado na sala de espectáculos, em termos de vivência social, com um sentido de adesão do conjunto de uma comunidade.

Lembramos a propósito como Kathryn Fuller, estudando a evolução do público de cinema, nas primeiras décadas do século, fora dos grandes centros urbanos, verificou “quão rapidamente todos os sectores da sociedade americana foram confrontados com os filmes, quão alargado o público se tornou e quão inseridos os filmes passaram a estar

¹¹⁹ Encontramos essa referência, por exemplo, nesta época de 1931/32, no programa do espectáculo de 17 de Abril de 1932. Na bilheteira, o sócio Luís Gualberto Teixeira ficaria, em especial, associado a uma memória de episódios curiosos que só sobreviveria nos testemunhos orais. Não podendo controlar a idade dos jovens desejosos de entrar sem pagar o necessário bilhete, o mesmo responsável terá aferido o seu critério pela altura dos jovens. Só entravam nessas condições os que não atingissem a altura de uma determinada régua, à porta do teatro! Entre os mais velhos, houve quem tentasse, de formas menos lícitas, alcançar a desejada ida ao cinema. Em dada ocasião, aproveitando a desatenção do bilheteiro, usaram uma vara comprida, com alguma espécie de cola na ponta, para retirar bilhetes do respectivo *guichet* de venda. A proposta de bilhetes com um preço especial para crianças, as chamadas meias entradas, só aconteceria a partir de 1933, mantendo-se comum durante cerca de uma década. Justificou-se, então, no caso de programas de particular custo, a divulgação também da advertência: “Não há bilhetes com redução”.

na cultura das pequenas localidades”¹²⁰. Neste quadro, o cinema atraiu os jovens dos mais diversos meios, ultrapassando os limites regionais e geográficos. Adoptaram os filmes como seus e partilharam muitas atitudes influenciadas pelo cinema e padrões de comportamento que tinham sido desconhecidos da geração dos seus pais.

Com base num conjunto de testemunhos da época, a mesma autora procurou identificar perfis de resposta, de acordo com a diferente idade dos jovens¹²¹. A ida ao cinema por parte de crianças ainda muito novas, até aos seis anos, era, sem dúvida, uma realidade, mas esta experiência podia não despertar de imediato um especial gosto. Era frequente cansarem-se, depois de algum tempo de imobilização, tendo dificuldade em manter-se sentadas e concentradas ao longo de todo o espectáculo. Não liam, obviamente, os intertítulos, nem percebiam a mais complexa mensagem dos filmes, distraíam-se facilmente e tendiam a incomodar com o seu desassossego os outros espectadores. A verdadeira integração futura, como membro de um público de cinema, iria pressupor, a par de um crescimento pessoal, uma aprendizagem específica, envolvendo uma capacidade de interpretação das várias componentes de expressão da era do cinema silencioso.

Não apenas estes, mas outros jovens um pouco mais velhos, podiam, no plano emocional, reagir mal, como dissemos, a cenas que se apresentavam como terríveis na sua verdade aparente, não sabendo distinguir, convenientemente, fantasia e realidade. Assim aconteceria, em especial, perante filmes de adultos, com argumentos que só imperfeitamente compreendiam, onde sobressaíam os lances trágicos, a violência, o *suspense* ou o terror.

Atraídos pelo fascínio do cinema, os jovens terão apreciado, em particular, os curtos filmes cómicos de complemento, as mais longas intrigas dramáticas, cultivadas, em dada fase, pelos filmes em episódios, e os filmes de acção e aventura, marcados pelo dinamismo e pelas proezas de certos protagonistas mais notáveis. Posteriormente, não diminuiria o apreço pela permanente acção, recheada de perseguições movimentadas, nem pelas comédias onde se atiravam tartes de creme, mas os jovens, ao ganharem maturidade na passagem pela adolescência, também tendiam, naturalmente, a alargar e a aprofundar esse sentido de interesse pelo cinema. Já mais velhos, valorizaram, pois,

¹²⁰ Cf. Kathryn H. Fuller, *At the Picture Show: small-town audiences and the creation of movie fan culture*, p. 170.

¹²¹ Cf. *Idem*, p. 176 e ss.

também, outras categorias de filmes, na linha de uma resposta do público mais em geral, apreciando, igualmente, romances, melodramas, filmes de mistério e histórias criminais.

Como se sabe, a ida ao cinema comportava também uma realidade social associada, sendo ocasião de encontro e convívio, o que se revestia também de natural importância para os jovens. Desde o momento da deslocação, passando pelo tempo de espera fora da sala de espectáculos, viviam-se, nomeadamente, experiências que permitiam o cultivo de amizades e criavam, mesmo, alguma oportunidade específica de namoro. Nas conversas, a temática relativa ao cinema teria, aliás, particular acolhimento entre os jovens, podendo discutir-se novos filmes, impressões sobre estrelas ou outras opiniões e notícias.

Encerrando a nossa consideração da segunda parte da época de 1931/32, não encontramos entre os filmes exibidos outros casos dignos de nota em virtude de uma maior receptividade do público, a não ser, ainda, a resposta um pouco mais positiva verificada, precisamente, nos dois últimos espectáculos da época, a 19 e a 26 de Junho de 1932.

No dia 19, projectou-se *A Caixeirinha*, uma comédia romântica norte-americana, com Mary Pickford, facto que, sendo salientado nos programas, pode ter contribuído para uma melhor resposta de público, na sequência da exibição, ainda recente, de um outro filme seu, *Pardais*, a 9 e 10 de Abril. Curiosamente, Mary Pickford, aqui no seu último filme mudo, é referida não só enquanto “célebre vedeta”, mas, ainda, em função da sua relação com uma outra figura especialmente estimada: ela era “a formosíssima esposa de Douglas Fairbanks”! De qualquer forma, o filme era destacado, em geral, como “soberba produção United Artists”, “a marca dos grandes sucessos”, sendo digno, portanto, de particular atenção neste encerramento da época. Assim aconteceu mais com o público dos Camarotes e da Plateia, verificando-se um acolhimento claramente inferior por parte dos frequentadores da Geral.

A 26 de Junho foi exibida uma obra clássica de Fritz Lang, já de 1921, *A Morte Cansada*. A escolha de um tal filme para uma “sessão extraordinária” no final da época reflecte, mais uma vez, o sentido de qualidade que a gerência da E.C.P. pretendeu inculcar à sua programação, cultivando uma imagem geral. Os programas chamavam a atenção para este “célebre filme de Fritz Lang” que, na verdade, tem sido considerado como um testemunho marcante do expressionismo alemão. Independentemente do seu valor estético, o sentido fantástico e simbólico das imagens não era, contudo, um trunfo especialmente apreciado por um público mais alargado, neste pequeno meio de

província, e a receita total de bilheteira ficou ligeiramente abaixo da do espectáculo anterior.

A atenção concedida, embora, ainda, com alguma irregularidade, à figura do realizador e a consciência de que, nesse domínio, há nomes que merecem especial relevância, no âmbito de uma cultura cinematográfica globalmente reconhecida, são vectores de uma evolução que pudemos reconhecer na sua expressão local, em articulação com uma afirmação técnica e artística, mais geral, do cinema. A aquisição, por parte deste, de um lugar próprio no elenco das artes passou, também no que concerne a uma ampla imagem pública, pelo reconhecimento de uma individualidade, como meio de expressão, com um distanciamento, em especial, relativamente ao teatro, arte de que o cinema havia sido mais notoriamente tributário.

Afigura-se-nos, pois, oportuno, destacar, ainda, alguns exemplos ilustrativos desta realidade. São diversas as referências gerais à excelência da fotografia e à qualidade da realização, mas há também passagens mais precisas. O programa dos espectáculos de 28 de Fevereiro e 1 de Março de 1931 anunciava, nomeadamente, que o filme principal reunia “todas as audácias, todos os vanguardismos da técnica cinematográfica”. Já na época em análise, no programa do espectáculo de 25 de Dezembro de 1931, enaltecia-se, concretamente, a “pura fotografia”, as “cenas num encadeamento que prende pelas situações imprevistas” e, em geral, um tratamento destas pelo realizador, neste caso Richard Eichberg, “com uma segurança técnica e um modernismo tais que o tornam um mestre”.

Num olhar de conjunto, sobre esta época, já reconhecemos como o contexto de crise, que comprometeu o nível de afluência de público, justificou algum esforço de resposta por parte da gerência da E.C.P., sensível, nomeadamente, na redução do número total de espectáculos e do número habitual de espectáculos por programa, na política moderada de preços, evitando-se os aumentos pontuais, ou ainda no teor das comunicações concretas ao público.

A partir do espectáculo de 13 de Dezembro de 1931, introduziu-se também uma alteração significativa quanto à gama de lugares disponíveis, embora não seja clara a sua relação com o quadro referido. Na verdade, os lugares de Plateia, vendidos ao preço único de 2\$50, passaram, então, a estar repartidos por duas categorias: a 2ª Plateia, com o preço habitual de 2\$50, e a 1ª Plateia, com lugares ao preço mais acessível de 2\$00. Esta nova realidade permitiu que alguns frequentadores da Geral passassem a ocupar lugares de Plateia e que o número total de espectadores na Plateia tendesse a aumentar.

Na composição da receita os contributos da Plateia e da Geral aproximaram-se no seu valor total, mas o nível da receita global dos espectáculos não apresentou qualquer reflexo positivo, em particular devido ao declínio da Geral, manifestando-se a impossibilidade de atrair, no momento, mais espectadores. A evolução verificada na segunda parte da época, a partir de finais de Janeiro, foi até, como vimos, claramente desfavorável.

Interessa sublinhar, ainda, o recurso a actividades complementares como forma de contribuir para manter uma dinamização da sala, não apenas centrada no cinema, o que merecendo uma maior atenção, nesta fase, por parte de uma empresa vocacionada para a exibição de filmes, não pode deixar de ser significativo.

No fim-de-semana de 24 e 25 de Outubro de 1931, realizaram-se dois espectáculos mistos de cinema e variedades. Estas últimas estiveram a cargo do grupo “Les Esphinges”, um grupo de “notáveis acrobatas fantasistas trabalhando sobre pedestal”, capazes de apresentar “poses plásticas de rara beleza”. Mais uma vez a grande cidade era a referência de que a província se procurava aproximar, dentro de uma perspectiva de progresso. Apresentava-se “pela primeira vez em Pampilhosa um dos mais atraentes números do Coliseu dos Recreios de Lisboa”, onde este “simpático grupo” teria actuado “em todas as épocas”. Compreensivelmente, os preços habituais de entrada sofreram para este espectáculo, com especiais encargos, um aumento de \$50 por bilhete. A receita de bilheteira não foi, porém, invulgar, situando-se apenas ao nível dos bons resultados obtidos pelos espectáculos de cinema dessa fase da época.

Já referimos a oferta também de “folguedos carnavalescos e baile”, na Plateia e no pavimento superior do teatro, na parte reservada a Balcão, no final do espectáculo cinematográfico de 31 de Janeiro de 1932. Aproveitava-se o mesmo programa para anunciar a próxima realização, no Domingo Gordo e na terça-feira de Carnaval, de dois “grandes” bailes, já “tradicionais” neste teatro, a serem oportunamente publicitados. Era, pois, necessário promover e explorar da melhor forma as realizações previstas.

A gerência da E.C.P. voltou a proporcionar dois espectáculos mistos de cinema e variedades no fim-de-semana de 30 de Abril e 1 de Maio de 1932. Comparando com os espectáculos referidos, de 24 e 25 de Outubro, verificamos aqui que a parte de cinema é muito mais reduzida, embora ocupando também uma primeira parte do programa. Tratava-se, pois, essencialmente de um espectáculo de variedades, com preços agravados igualmente apenas em \$50 por entrada, no que se pode considerar um esforço

para cativar o maior número possível de espectadores. O facto foi referido, como era de esperar, nos programas de divulgação:

“A apresentação da esplêndida Companhia Amery e Quico, no Teatro da Pampilhosa, constituirá um verdadeiro acontecimento artístico digno do maior apreço de todo o público. Para estes espectáculos extraordinários foram estabelecidos os mais baixos preços em relação aos pesadíssimos encargos desta Companhia”.

Dentro do habitual, usava-se como credencial o sucesso nos grandes centros, pelo que Amery e Quico seriam, de acordo com os programas, “os célebres Clow[n]s preferidos do Coliseu dos Recreios de Lisboa e Palácio de Cristal do Porto”. Quanto ao conteúdo do espectáculo, não faltaram números variados, das actuações musicais, ao equilibrismo, passando pelas demonstrações de uma “criança prodígio”¹²².

Analisando os resultados de bilheteira, verificamos que, em tempo de crise e numa fase da época com um claro declínio na frequência dos espectáculos, esta diferente oferta pontual não conseguiu alterar, de forma significativa, o sentido da realidade então habitual, quanto à afluência de público, alicerçada, sem dúvida, em condições de fundo, de momento, difíceis de superar. Em termos concretos, relativamente aos dois espectáculos anunciados, apenas conhecemos a receita de bilheteira da noite de domingo, 1 de Maio, e é de acreditar que o espectáculo previsto para sábado não se tenha mesmo realizado. A receita dos lugares de Camarote, frequentados por sectores sociais mais favorecidos, pode considerar-se elevada, mas nos restantes lugares a resposta foi decepcionante, vendendo-se 32 lugares de Plateia e 59 de Geral.

Mais do que uma crise do cinema, havia um contexto que seriamente pesava, nesta pequena sala de província, obrigando, naturalmente, a empresa exploradora a novos esforços, reforçando argumentos perante as dificuldades.

A passagem de grupos de variedades, era, certamente, aproveitada, pela gerência da E.C.P., em associação com o cinema, como mais um contributo para uma eficaz dinamização desta sala de espectáculos, em tempo de crise. Mas é possível que, por parte das companhias em causa, também se estivessem aqui a reflectir dificuldades mais gerais, aceitando aquelas realizar, assim, espectáculos, com limitados proventos, numa

¹²² Nos programas podia ler-se, concretamente: “Amery e Quico são os palhaços que apresentam a grande variedade de instrumentos excêntricos-musicais tais como: concertinas, monocordão, banjos, e o instrumento de grande sucesso, o serrote musical, um autêntico triunfo! Fazem parte da Companhia: Anastasopolos, duetistas sérios-cômicos; M.elle Ema, extraordinária equilibrista-aérea; Marieta, aeropedestre. Ideal: a criança prodígio, Lellete, a mais pequena e insinuante bailarina da actualidade, a rainha do Charleston. Sottam, cançonetista excêntrico. Luxuosa apresentação”.

pequena terra de província, que apenas lhes podia oferecer, para lá da boa sala, com prestimosa gerência, uma localização favorável, no entroncamento de importantes linhas de caminho-de-ferro.

Ainda no mesmo mês de Maio, reconhecemos relativamente ao espectáculo cinematográfico de domingo, dia 29, a tentativa de criação de um motivo suplementar de interesse. Nos programas distribuídos anunciava-se, concretamente:

“Muita atenção! A título de brinde realiza-se no sábado, 28, às 22 horas no Salão do Teatro um Baile extraordinário para todos os excelentíssimos espectadores que adquiriram para o espectáculo de 29, bilhetes de Cadeira ou de Camarote, estando por tal motivo estes bilhetes à venda no sábado desde as 21 horas”.

Em conformidade com tal solicitação, a receita relativa aos Camarotes subiu claramente, a das cadeiras, na Plateia, teve uma mais ligeira reacção positiva e a dos lugares da Geral, excluídos do referido “brinde”, atingiu o menor valor de toda a época. Mas estes resultados aconteciam também, evidentemente, em função do programa cinematográfico, então proposto, onde se destacava, como filme principal, *O Espelho Misterioso*, uma fantasia de origem alemã, com uma expressão alegórica e um sentido sobrenatural que não se revestiam de fácil popularidade¹²³.

No final da época, as palavras dirigidas ao público, no programa de 19 de Junho, sublinhavam uma realidade final do cinema mudo, que, ultrapassando rapidamente um tempo de dúvida e incerteza, não permitia mais a apresentação regular de um cinema de qualidade.

“Com este belíssimo espectáculo, fica encerrada a época de 1931/32. Cumprenos por esse facto patentear aqui o nosso reconhecimento a todo aquele público que acorreu aos espectáculos que apresentámos, os quais, já no quadro de carência absoluta de filmes silenciosos de grande categoria, foram contudo organizados de forma a manter-se sempre aquela admiração que a maravilhosa arte cinematográfica impõe”.

Era evidente que a opção de continuar em actividade impunha o salto para a era do cinema sonoro e, na verdade, em termos gerais, foi essa a barreira que se colocou, presidindo a uma rápida mutação que, para muitas empresas, e de acordo com as

¹²³ O texto de promoção, nos mesmos programas, insistia, aliás, numa nota de qualidade, através da citação de um pretenso excerto de uma publicação periódica, demonstrando, afinal, também assim, o particular papel desse meio de divulgação, na implantação de uma cultura cinematográfica: “Realizado com enorme poder de arte, *O Espelho Misterioso* impõe a sua classificação de filme excepcional não só pelas suas notáveis qualidades de técnica e perfeição de fotografia, mas também pela brilhante interpretação e pelo desenvolvimento e interesse do conto. *O Espelho Misterioso* é um filme que se impõe para um grande êxito pelos primores da técnica, pela maravilha da fotografia, pela excelência da luminosidade e pela artística composição dos seus quadros”.

respectivas possibilidades, poderá ter significado quer um final de actividade, quer um renovado agarrar de oportunidades. Restava à gerência da E.C.P. encerrar, pois, não só uma época, mas todo um período da história local do espectáculo cinematográfico, despedindo-se do cinema mudo, com um sempre esperançoso: “até Outubro”!

Quanto ao futuro, a chegada do cinema sonoro corresponderia, na verdade, a uma importante renovação da oferta capaz de aprofundar a adesão de um público entusiasta. Mas, noutra vertente, é importante reconhecer que essa realidade se afirmou no quadro de um espectáculo que, apesar dos novos encargos, se conseguiu manter razoavelmente acessível, potencialmente popular e assumidamente para todos. O preço dos bilhetes, que foi possível definir nos primeiros tempos do sonoro, perdurou com enorme estabilidade até à década de quarenta, garantindo uma presença regular de acordo com as condições específicas da lenta progressão de um contexto económico e social. Em termos de programação, essa realidade foi compatível com um acesso muito generalizado ao grande cinema que por esse tempo se via um pouco por todo o mundo, podendo deslumbrar as plateias de província, sem que se verificasse uma excessiva segmentação que as confinasse a produções de segunda linha. Também assim se garantiu, no mundo moderno, uma acrescida consolidação do cinema como principal divertimento pago e veículo fundamental de uma cultura de massas em irreversível afirmação. Abria-se, pois, um novo período, o do triunfo do cinema sonoro, como era de ouro do cinema.

Outros apontamentos para uma leitura de conjunto

1. Uma possibilidade, uma necessidade e um desígnio

O nível de qualidade que se procurou cultivar no cinema da Pampilhosa teve a ver, naturalmente, com a articulação de um conjunto de componentes¹. Entre estas, podemos citar as condições da sala ou ainda o perfil da sua frequência e o ambiente nela vivido, numa convergência dos vários sectores da sociedade local, mas nesta realidade de pequeno cinema de província foi, sem dúvida, central a questão da programação que, efectivamente, foi proporcionada ao público local.

Como sabemos, o perfil desta última não resultou, apenas, das opções dos responsáveis pela empresa, sendo relevante uma determinada inserção num contexto mais amplo. Para lá de um vasto pano de fundo, relativo ao cinema, interligando esferas de diversa natureza e dimensão, processava-se à escala do mercado nacional um jogo concreto de múltiplos agentes empenhados na actividade de distribuição e de exibição.

No caso da Pampilhosa, revelou-se feliz a associação ao distribuidor Castello Lopes, envolvendo uma imagem de confiança e a partilha de expectativas de qualidade, fundamentais no caminho de triunfo que o espectáculo cinematográfico estava a trilhar. Faz, assim, sentido lembrar um excerto do catálogo daquela empresa, então com uma oferta de filmes particularmente diversificada e representativa, em que, para lá do evidente empolamento publicitário, se frisam perspectivas de qualidade, com incidência numa difusão de concepções e numa orientação de práticas:

“Não fazemos comentários detalhados ao nosso stock a apresentar em Portugal neste Inverno [de 1926-27], nem fazemos comparações algumas, limitando-nos por agora a anunciar alguns nomes dos filmes que dão bem a média do nosso esforço no sentido de bem servir o nosso público para o que fizemos desde já o sacrifício de prescindir de todos os filmes chamados ‘correntes’, para só apresentar ‘especiais’, ‘jóias’ e ‘super-produções’, das de maior fama mundial o que dá aos nossos clientes a garantia de, pelos preços da tabela vulgar, exhibir sempre as melhores produções da arte muda, pois os nossos programas especiais [evidentemente, mais caros] serão limitados apenas às grandes super-produções de luxo”.

¹ Essa complementaridade de vertentes de qualidade foi, como temos mostrado, claramente assumida desde o início da actividade permanente da E.C.P., obviamente, sob a influência do exemplo dos melhores padrões urbanos. Recordamos mais um exemplo, declarando orientações explícitas nos programas de divulgação, neste caso, a propósito do espectáculo de 6 de Setembro de 1925: “11 actos de cinematografia artística. Películas sensacionais! Magnífica projecção!”.

No contexto de um mercado de aberta concorrência, processava-se, como é óbvio, entre os diversos agentes dos sectores da distribuição e da exibição, um relacionamento comercial com diferentes posições relativas. Nestas, podiam influir, além das condições mais determinantes que atrás já referimos, aspectos concretos tão peculiares como, por exemplo, a própria localização do cinema, tendo em conta a realidade da rede de transportes existente na época. No caso da Pampilhosa, o facto de o envio dos filmes e da sua rápida devolução se fazer através da importante estação local de caminho-de-ferro jogava, também, assim, a favor deste pequeno cinema no seu relacionamento com as empresas distribuidoras. O papel pessoal de Joaquim Pires na gerência da E.C.P. também não foi um factor menor na criação de um relacionamento positivo, pelos contactos que pôde desenvolver e, mesmo, os bons ofícios que pôde prestar, favorecido pela sua profissão².

A capacidade negocial da empresa exibidora afirmava-se de acordo com as próprias possibilidades geradas localmente por uma realidade de implantação do espectáculo cinematográfico, a qual poderia ou não favorecer um posicionamento vantajoso perante as empresas distribuidoras. O sucesso podia, pois, contribuir para alimentar o sucesso, quer pela possibilidade de uma melhoria das condições da sala de cinema, mediante novos investimentos, quer pela superior capacidade de assumir compromissos mais interessantes para os distribuidores, pela contratação de um maior número de programas, para um maior número de sessões e com um maior número de filmes de custo mais elevado, podendo alimentar-se, assim, um nível superior de programação.

Na prática de contratação de filmes, por parte da gerência da E.C.P., verificamos que esta explorou tanto quanto possível o trunfo de uma relação privilegiada com a empresa Castello Lopes, tentando para lá dos filmes de preço corrente trazer a este cinema o maior número possível de produções mais caras e, em princípio, de nível superior, contratadas a um preço tão acessível quanto possível. São, curiosamente, bastante ilustrativas dessa realidade, algumas das respostas da casa distribuidora.

Numa carta de 29 de Julho de 1927, dirigida como habitualmente a Joaquim Pires, afirmava-se, concretamente: “Quanto aos programas especiais que pede, devemos

² Num *memorandum*, por exemplo, da casa Castello Lopes, datado de 13 de Março de 1925, agradecia-se, concretamente, todos os “bons cuidados” de Joaquim Pires, “no sentido das fitas virem para a Estação do Rossio e não sofrerem detença nas várias estações do trajecto na Linha da Beira Alta”, ficando implícito um compromisso futuro: “Logo que haja alguma novidade tenho que incomodá-lo, pedindo-lhe o obséquo dos seus bons ofícios”.

dizer-lhe que o seu preço é de Esc. 15\$00 cada parte, preço muito excepcional por ser para V^a. S^a. e tendo em atenção o desejo que temos em o auxiliar o mais possível”. Outra carta, de 2 de Abril de 1928, relativa à contratação de uma super-produção, naturalmente mais dispendiosa, reafirma o mesmo tipo de realidade, fazendo-se, porém, ainda, uma curiosa referência ao aumento da concorrência que se verificava no nosso mercado da distribuição, designadamente, com o início do estabelecimento de sucursais de grandes companhias norte-americanas:

“Sentimos muito, mas não lhe podemos ser agradáveis, pois, que uma fita da categoria de *Os Últimos Dias de Pompeia*, não pode ser alugada para essa localidade, por menos do preço que lhe fizemos. V^a. S^a. compreende que se fizéssemos os preços que V^a. S^a. diz, que devíamos debitar-lhe os filmes que lhe alugamos, não os podíamos trazer a Portugal. Se V^a. S^a. for perguntar às casas americanas quanto lhe levam por um espectáculo composto com fitas de inferior categoria à de *Os Últimos Dias de Pompeia*, não levarão menos de Esc. 400\$00 cada espectáculo. Nestas circunstâncias, a importância de Esc. 200\$00 por que lhe debitámos a fita *Os Últimos Dias de Pompeia*, é o preço mínimo que podemos fazer, e creia V^a. S^a. que nos dá prejuízo”.

Nas condições de evolução do nosso mercado, Joaquim Pires entendeu, logo depois, renovar contactos com as outras duas grandes empresas de distribuição já tradicionalmente estabelecidas, a de Raul Lopes Freire e a Companhia Cinematográfica de Portugal, que responderam imediatamente, explicitando as suas condições, curiosamente, por isso, em documentos com a mesma data, 11 de Junho de 1928. Os argumentos não diferiam³, porém, e os preços também não podiam ser mais vantajosos⁴,

³ Na resposta da Companhia Cinematográfica de Portugal referia-se, por exemplo, a propósito das condições de contratação do filme *Os Miseráveis*, que a empresa dispunha de duas cópias, em bom estado, sendo debitada a todos os clientes da categoria deste cinema da Pampilhosa pelo preço de 300\$00 por cada espectáculo, ou seja, de 600\$00 por toda a fita. Comprovava-se, assim, a escassez de um número de cópias em circulação que só podia levar a um maior tempo de espera, de acordo com uma hierarquia de salas. Verificava-se, ainda, o sentido negocial mais amplo de que se podia revestir o acesso, em condições vantajosas, às produções de maior vulto: “Como V^a S^a nos promete marcar outras fitas, e tratar-se dum salão de poucos recursos, podemos fazer-lhe o preço excepcional de 25\$00 por cada parte ou seja 450\$00 pela fita completa”. O custo mais elevado do aluguer de certos filmes definia-se, como se compreende, desde a sua produção, passando pelas condições firmadas para efeitos da sua distribuição no nosso país: “*A Hora Suprema* não nos é possível alugá-la por menos de 400\$00, em virtude de tratar-se dum filme que nos custou imensamente caro”. Esperando mais algum tempo, foi possível exhibir essa longa metragem na Pampilhosa, a 4 e 5 de Janeiro de 1930, por um preço de aluguer de 300\$00.

⁴ A carta de Raul Lopes Freire, datada também de 11 de Junho de 1928, propunha, na verdade, uma tabela de preços de aluguer que não conseguia ser mais vantajosa do que a de Castello Lopes. Mesmo dizendo-se que era tida em conta a localidade em causa, definia-se um custo para as “fitas correntes” de 9\$00 por parte, para as “fitas de séries” de 25\$00 e 15\$00, por cada parte, e para as “especiais” de, no mínimo 15\$00, por parte. Ora, na verdade, era nesse grupo de filmes mais pretendidos e de maior valor comercial que se podia em especial estabelecer uma diferença qualitativa capaz de influir poderosamente na imagem geral de uma programação. A realidade dos preços, que, de acordo com o quadro que apresentamos em anexo, foram contratados com a firma Castello Lopes, mostra uma vantajosa insistência nesse valor mínimo dos 15\$00, por parte, testemunhando, assim, a realidade de um entendimento vantajoso que por isso persistiu, embora com os inconvenientes resultantes do confinamento a uma determinada oferta de filmes, sendo necessário negociar pontualmente com outras empresas a contratação de outras produções

pelo que, no essencial, se manteve, ainda, uma relação privilegiada com a casa Castello Lopes, continuando também a esgrimir-se as conhecidas alegações de parte a parte, num contexto negocial⁵.

O esforço realizado pela E.C.P. teria em vista, tanto quanto possível, aproximar esta programação daquela que era proporcionada ao público nos principais cinemas dos grandes meios urbanos. Estes eram, obviamente, considerados como uma referência, para o exibidor local e o seu público, quando, mais em geral, se divulgava de forma crescente um conjunto de informação de natureza artística e comercial relativa ao cinema, designadamente, bem presente tanto na grande imprensa generalista, como em publicações especializadas de ampla circulação.

Numa leitura de síntese, podemos considerar que o nível de qualidade alcançado resultou simultaneamente de uma possibilidade, de uma necessidade e de um desígnio. Como tentámos mostrar, a noção de uma possibilidade resulta da concreta inserção num contexto e esta só pode ser compreendida com o conhecimento, quer de uma realidade local específica, quer de um panorama geral da história do cinema e do espectáculo cinematográfico, possibilitando determinados equilíbrios no sector da exibição, a nível nacional, num contexto de época.

Neste campo, é de recordar, nomeadamente, a limitada dimensão da realidade da exibição cinematográfica nas duas principais cidades, onde, apesar da circulação de filmes, entre salas de estreia e salas menos centrais e conceituadas de reposição, se obtinham resultados comerciais de insuficiente significado global. Esta realidade contribuía, como dissemos, para um equilíbrio no conjunto do mercado nacional em que, por via de uma eficaz organização, tinha de ser bem valorizada a distribuição de filmes às salas de província, tendo em conta, tanto as dos maiores meios urbanos, como as das localidades de menor dimensão.

Aliás, o inquérito da revista *Cinéfilo*, que temos explorado, mostra também, como se pode ver pelo quadro de síntese que apresentamos em anexo, os limites da

de especial interesse, frequentemente, em necessária associação com outras mais secundárias. Os preços praticados podiam, na verdade, ser significativamente mais elevados. No caso desta empresa de Raul Lopes Freire, que desenvolveu uma especial actividade de representação do cinema de origem alemã, era, por exemplo, estabelecido, na mesma carta, para o filme *Metropolis*, um preço de aluguer de 500\$00 por cada dia de exibição.

⁵ “O que estou admirado é que tenha tido surpresas com os preços por que lhe são facturadas as nossas fitas, quando eu lhe tenho feito preços que nem sequer faço aos cinemas de nossa propriedade” (Excerto da carta da empresa Castello Lopes, de 18 de Junho de 1929, dirigida à gerência da E.C.P.).

exploração cinematográfica nestas outras cidades, com poucas salas em funcionamento e espectáculos habitualmente só em certos dias da semana. No início de 1929, Coimbra tinha em actividade apenas uma sala de cinema que oferecia espectáculos diários só até Junho, limitando-se nos três meses seguintes a realizar sessões de cinema à quarta-feira, ao sábado e ao domingo⁶.

Considerando capitais de distrito, para lá dos casos de Lisboa, Porto e Coimbra, podemos verificar, ainda, por exemplo, que, sem contar com os espectáculos em dias feriados, Aveiro dispunha então de uma sala de cinema com sessões dois dias por semana, à quinta-feira e ao domingo; Beja, uma sala de cinema com sessões três dias por semana; Braga, duas salas públicas de cinema com sessões quatro dias e um dia por semana; Bragança, uma sala de cinema com sessões dois dias por semana; Castelo Branco, uma sala de cinema com sessões três dias por semana; Évora, duas salas de cinema com sessões dois e três dias por semana; Faro, duas salas de cinema com sessões quatro e três dias por semana; Guarda, duas salas de cinema com sessões dois dias por semana, à quinta-feira e ao domingo; Portalegre, duas salas de cinema com sessões três dias e um dia por semana; Setúbal, duas salas, sem indicação do número de dias com sessões de cinema; Viana do Castelo, duas salas de cinema com sessões três dias por semana; Vila Real, duas salas de cinema com sessões dois dias por semana, à quarta-feira e ao domingo, e Viseu, uma sala de cinema com sessões três dias por semana.

A escassa dimensão do mercado nacional favorecia, pois, uma relativa valorização também dos pequenos cinemas de província pelo seu interesse no conjunto daquele mercado, o que facilitava, assim, a circulação alargada de filmes e a possibilidade de exibição de programas não muito diferentes dos que passavam nas

⁶ A sala em exploração era o saudoso Teatro Avenida. Na mesma cidade, a actividade de exibição cinematográfica no Teatro Sousa Bastos foi marcada por alguma irregularidade de exploração e evoluiu no sentido de uma frequência mais popular. A concorrência nos anos trinta seria reforçada pelo funcionamento do Cinema Tivoli. Com uma lotação declarada de mil e duzentos lugares e sessões diárias, na maior parte do ano, a posição dominante do Avenida, em Coimbra, permitia-lhe uma oferta de filmes contratados junto das principais distribuidoras (Castello Lopes, Raul Lopes Freire, Companhia Cinematográfica de Portugal e a sucursal portuguesa da MGM) e, portanto, em comparação com o que vimos acontecer na Pampilhosa, pode notar-se uma maior representatividade, no conjunto do cinema apresentado. Os filmes eram projectados com compreensível actualidade, sucedendo mesmo a estreia de alguns deles aqui antes da sua exibição em Lisboa e no Porto. O facto era devido, com certeza, ao reduzido número de salas de estreia e à necessidade de pôr em circulação os filmes disponíveis, correspondendo as distribuidoras a uma crescente procura por parte da exibição. O rendimento desta sala permitia manter um grupo musical composto por oito elementos, de bom nível, para o acompanhamento das sessões de cinema, à imagem do que acontecia nas melhores salas de Lisboa e do Porto. Cf. *Cinéfilo*, Ano II, N° 25, de 9/2/1929.

principais salas. Para cada pequena sala, a questão que se colocava era a da afirmação de um poder negocial específico que se pudesse reflectir num determinado nível de actualidade dos programas e numa certa composição global da programação, com faltas mais ou menos significativas.

Quanto à ideia da necessidade de um nível de qualidade, também procurámos explicar como a viabilidade do espectáculo cinematográfico, num pequeno meio de província passava pela adesão de um público alargado e como nesse quadro era fundamental, pelo seu exemplo e pelo seu contributo específico para a constituição de uma receita total, o contributo de sectores sociais, em princípio, mais exigentes quanto a uma imagem global de qualidade. Só nesta perspectiva era possível um mais perfeito desenvolvimento de uma oferta equilibrada, capaz de prender aquele público heterogéneo, preenchendo um espaço ainda favorecido pela ausência de alternativas comparáveis em termos de divertimento regular⁷. O fascínio do cinema podia assim exercer-se, conjugando todo o seu valor cultural e recreativo, na diversidade de uma proposta, a qual se expressava tanto no âmbito da possibilidade de uma sucessão sempre renovada de programas, como na própria formulação compósita de cada programa.

Por último, fazia-se sentir como um desígnio, em si mesmo válido, o desejo de projectar nesta sala o que se julgava ser o melhor cinema, em função quer do aplauso da crítica mais conceituada, quer do sucesso comercial nos principais centros. Fazia-se sentir uma paixão cinéfila e uma crença entusiástica no valor da sétima arte, em associação com uma imagem viva das respectivas potencialidades. O cinema, nascido da evolução tecnológica do mundo moderno, protagonizara um espantoso desenvolvimento e, com o manifesto poder, entretanto, alcançado, era bem uma expressão do que se tornava possível num novo tempo. Com o seu manifesto sentido de universalidade, não era apenas um símbolo da modernidade, mas constituía, efectivamente, um meio que era parte activa num vasto progresso em curso.

A presença regular do cinema, com uma representação condigna, numa terra como a Pampilhosa, era, simultaneamente, um motivo de orgulho, enquanto sinal de desenvolvimento, e um instrumento do desejado progresso social e cultural. A imagem do progresso associava-se decisivamente à consciência de uma promoção generalizada

⁷ Tratava-se de uma realidade semelhante à de muitos outros meios de província, próxima também do que foi notado, por exemplo, em Espanha: “As pessoas não tinham onde ir, nem as casas eram cómodas. Uma das poucas distrações certas era ir ao cinema”. Cf. José Luis Castrillón Hermosa; Ignacio Martín Jiménez, *El Espectáculo Cinematográfico en Valladolid (1920/1932)*, p. 28.

de condições, que aproximasse realidades, podendo chegar, como nunca, a todas as pessoas e lugares.

O perfil concreto da programação resultou, portanto, de uma conjugação de factores, sendo, no entanto, comprovado o manifesto desejo de impor localmente uma imagem de qualidade, quer no que concerne a uma imagem do cinema, em geral, quer relativamente a uma consciência do nível da programação aqui oferecida ao público. Nesse quadro, destacámos o contributo para uma individualização do cinema, perante outras artes do espectáculo, e para a divulgação de uma informação complementar que impulsionasse o acesso a uma cultura cinematográfica, em permanente actualização, numa acção com natural influência na formação local de um público de cinema.

2. Reconhecer um modelo num equilíbrio de realidades

A nossa interpretação, construída a partir dos dias de hoje, poderá sempre ser subjectiva, mas há traços que se mostram bem vincados numa definição de realidades. Recordámos, designadamente, o facto de, na sua generalidade, os filmes aqui exibidos terem passado pelas principais salas de estreia da capital, embora a análise do quadro que apresentamos em anexo, revele um particular peso das estreias no cinema Condes, à frente do Tivoli, uma sala então reconhecidamente mais prestigiada⁸. Salientámos também a presença de múltiplos filmes com especial êxito na época e de filmes de reconhecida importância na história do cinema, em diversos casos com um valor desde logo devidamente salientado na época, nos respectivos programas de promoção.

Notámos a presença de obras de realizadores de grande nível, que, também, em diversas situações, foram bem destacados nos programas, tal como o relevo conferido a actores e atrizes, frisando, não só as suas características de fácil popularidade, mas também o valor artístico do seu desempenho. Para lá dos ecos de um culto das estrelas em desenvolvimento, no mundo de então, possibilitou-se, neste campo, o início de uma genuína expressão local do mesmo, embora com limitações evidentes, decorrentes da natureza desta exploração cinematográfica.

⁸ A ponderação do gráfico referido tem de ter, evidentemente, em conta, o facto de algumas salas só tardiamente terem sido inauguradas ou convertidas ao cinema, o que condiciona a sua presença num conjunto de números totais, abarcando todo o período considerado. Tal como o gráfico claramente mostra, o peso das diferentes salas reflecte uma articulação com as empresas distribuidoras, sendo isso óbvio, por exemplo, no caso do Central. É, de qualquer forma, significativo o baixo número de estreias no Olímpia, um cinema já menos conceituado no panorama das salas de estreia da capital.

Apesar do caminho de afirmação do cinema de Hollywood, foi valorizada nos programas a presença de filmes de diferente origem, cultivando-se, por vezes, imagens específicas de qualidade. Na mesma linha, foi destacada a notoriedade de certas empresas produtoras, como a norte-americana Universal ou a alemã UFA, procurando explorar-se também essa informação, como elemento relevante no aprofundamento de um interesse do público.

Pudemos verificar, na verdade, que por aqui passou muito do principal cinema que deslumbrou o público urbano da época, mas interessa notar, ainda, como importante factor de valorização relativa, o nível de actualidade dos filmes exibidos na Pampilhosa. De acordo com os gráficos que apresentamos em anexo, facilmente reconhecemos que houve uma evolução positiva, testemunhando uma afirmação desta empresa exibidora desde o arranque definitivo da sua actividade em 1925, conquistando uma posição mais vantajosa, perante o sector da distribuição. A quebra de actualidade, sensível em 1931/32, não contradiz esta realidade, uma vez que resulta de circunstâncias gerais bem conhecidas, no final do período do cinema mudo, quando estava já em curso a passagem ao sonoro.

O tempo de espera, relativamente à possibilidade de projecção dos filmes, no cinema local, reflectia, na verdade, quer as condições gerais de um mercado, com determinada dimensão e certos equilíbrios internos, num contexto de época, quer a realidade concreta da inserção de uma empresa no mesmo mercado. Cada caso particular teria de se posicionar num contexto em que, como temos dito, a circulação de filmes à escala nacional se processava de acordo com uma certa hierarquização de salas, tendo estas uma diferente capacidade de contratação de filmes e, portanto, um interesse comercial, perante o sector da distribuição, mais ou menos secundário.

Salientámos também que a correcta apreciação da programação da Pampilhosa exige, em contraposição, uma consciência clara dos filmes de reconhecida relevância que não passaram oportunamente pelo ecrã deste cinema. Podem referir-se cinematografias menos representadas, empresas produtoras sistematicamente ausentes, grandes estrelas que aqui continuaram desconhecidas, mas há que compreender este facto, relacionando-o com o contexto de funcionamento de um pequeno cinema de província. Fundamentalmente, tivemos ocasião de notar as limitações decorrentes do escasso número de programas contratado para cada época, para um número também muito pequeno de espectáculos, e as reduzidas possibilidades do meio, designadamente,

com um moderado número de espectadores e uma necessária contenção dos preços de bilheteira, traduzindo-se, ambos os aspectos, num modesto nível global da receita.

Por um lado, a empresa exibidora era, assim, levada a procurar as melhores condições de contratação, tendo em vista uma boa programação, vinculando-se a uma ou a poucas empresas distribuidoras, abdicando, deste modo, da imediata possibilidade de acesso a produtos representados por outros distribuidores. Por outro lado, o baixo preço dos bilhetes era uma condição para a sobrevivência local do espectáculo cinematográfico na linha de grande abrangência de público pretendida. O agravamento dos preços apenas poderia ser pontual e bem justificado pelo evidente interesse do filme em causa para o público local. Ora, sendo limitado o volume habitual da receita, compreende-se que o exibidor tivesse de fazer opções, escolhendo só certos filmes de custo mais elevado, nomeadamente, para certas alturas da época, previsivelmente mais favoráveis a uma particular adesão dos frequentadores deste cinema.

A prática era essencial para manter viva uma imagem de qualidade e não alienar sectores de público vitais para a composição da receita, mas teria de ser ponderada, tendo em conta os custos, recorrendo-se mais habitualmente a programas facultados pelos distribuidores dentro de um preço considerado corrente, o que poderia significar a contratação de filmes de mais baixo orçamento, de menor sucesso geral ou já menos actuais. A programação de cada época resultava, pois, deste jogo de combinações, podendo, naturalmente, o exibidor aceitar maiores riscos numa fase de maior sucesso, quanto à afluência de público. Nessa actividade teria, naturalmente, em conta as suas próprias perspectivas de leitura, quanto ao valor dos filmes a seleccionar e quanto à resposta previsível do seu público.

Nesta matéria, identificámos, quanto aos filmes de longa metragem, algumas grandes linhas de preferência e sucesso. Saliéntamos, em particular: os filmes de temática bíblica, em função não só do vigor bem implantado de um sentimento religioso, mas, ainda, da emoção decorrente de uma forma ingénua de ver cinema⁹; os filmes de produção nacional, revestidos de um forte sentido identitário, jogando, no

⁹ Na verdade, não é demais frisar a dimensão dessa realidade, nesta fase de desenvolvimento do espectáculo cinematográfico, que, arrastando-se há anos, motivara uma multiplicidade de produções e de diferentes versões. Citamos, a propósito, uma reflexão publicada na revista *Cinéfilo*, já com o sentido de um percurso, em 1929, tendo em conta as “diferentes cópias que anualmente pela Semana Santa” eram apresentadas nos cinemas, “algumas delas remontando a uma boa dezena de anos”. Regista-se aí, concretamente: “Assombramo-nos ao considerarmos o largo caminho andado desde essas velhas versões, tão singelas e infantis como as rudes pinturas murais com que, no alvorecer do Cristianismo, os primeiros cristãos decoravam as catacumbas, comparadas à prodigiosa tela, maravilha de cor e de luz, que é o incomparável *Rei dos Reis!*” Cf. *Cinéfilo*, Ano II, Nº 32, de 30/3/1929.

contexto de uma tradição nacionalista, com referências culturais que afinal o cinema contribuiu também para reforçar numa dimensão emblemática; os filmes de “grande espectáculo”, enquanto super-produções invulgares, frequentemente de fundo histórico, capazes de maravilhar o público com argumentos ambiciosos e avultados meios¹⁰; os filmes de acção e aventura, quando alicerçados no amplo prestígio de uma estrela, especialmente consagrada numa linha de arrojo e destreza, e, em geral, as produções na linha do drama, apostando, dentro do género, frequentemente, num forte sentido melodramático, claramente orientado para despertar um intenso envolvimento emocional do espectador, no quadro de um gosto e de uma sensibilidade, de sentido mais amplo, que estavam bem arraigados na cultura e na mentalidade da época. Esta última realidade inseria-se, ainda, numa tradição, algo formal, que sublinhava, no âmbito da representação, o valor artístico do desempenho dramático.

Perante um quadro geral de programação, a consideração destas realidades levamos a confirmar, por um lado, o vigor de um padrão dominante, num esforço de aproximação relativamente à melhor realidade dos grandes centros¹¹, e, por outro, lado o sentido de uma presença dos diferentes géneros cinematográficos, reflectindo, no contexto de um pequeno cinema de província, um determinado equilíbrio de objectivos e interesses, perante vários sectores de público.

No seu conjunto, reconhecemos uma realidade coerente que, reflectindo um conjunto de condições gerais, foi também representativa de uma particularidade. Neste sentido, não identificámos um quadro de excepção, mas antes um modelo que, posicionando-se entre outros, pode ilustrar realidades similares em terras de província. O desenvolvimento de novos estudos contribuirá, certamente, para uma mais precisa determinação do significado do caso da Pampilhosa no panorama da história da exibição cinematográfica do nosso país, tendo consciência de que, para lá das condições gerais

¹⁰ A sedução do grandioso assumiu várias formas complementares de expressão, mas era, sem dúvida, um caminho capaz de mobilizar o particular interesse dos espectadores da época, desejosos de se deixar impressionar por realizações particularmente maravilhosas. Entre os atributos mais referidos, pode destacar-se, como verificámos, a extensão do filme, o elevado custo de produção, a mobilização de meios extraordinários, o número assombroso de figurantes, o brilho da *mis-en-scène* e o grande aparato das cenas (re)criadas.

¹¹ Lembramos mais um exemplo elucidativo, citando o texto do programa de um espectáculo realizado pela E.C.P., a 30 de Maio de 1926, no decorrer de uma temporada no Teatro da Mealhada, tendo como filme principal uma “super-produção” francesa, *A Batalha*: “A Empresa Cinematográfica, que para este espectáculo marcou expressamente este filme sensacional, que nos Cines de Lisboa e Porto causou em fins do ano transacto ruidoso sucesso, previne o Ex.º Público, de que o espectáculo, começará impreterivelmente à hora marcada neste programa. O público mealhadense não terá talvez outra oportunidade de apreciar tão maravilhoso filme, verdadeira jóia da arte do silêncio”.

de época, existia no terreno um quadro de diversidade. Era nesse contexto que operavam os diferentes agentes do sector, conscientes de um jogo assente num mapa concreto de possibilidades.

Das grandes cidades às pequenas terras de província, o estudo da exibição cinematográfica passa, na verdade, por um encarar das diferentes realidades enquanto modelos articulados. Essa perspectiva envolve, naturalmente, a consideração de um conjunto de vectores, desde as características materiais da sala, à natureza de um público, no âmbito de um meio, passando, designadamente, por uma determinada linha de gestão, uma oferta de espectáculos, um padrão de programação, um perfil de frequência e um quadro de resultados de bilheteira.

3. Diversidade e coerência de um objecto de consumo

A gerência da E.C.P., beneficiando, como temos dito, de um contacto regular com a realidade dos grandes centros, tomou como referência uma imagem de qualidade que, na medida das suas possibilidades, procurou transpor para um pequeno meio de província, inserindo-se esse esforço na perspectiva mais ampla de um progresso que chegava aos mais diversos meios, muito em função do seu próprio dinamismo. No plano de uma imagem geral da programação, essa orientação expressou-se, desde logo, na valorização dos filmes de ficção de longa metragem. Estes eram claramente destacados na composição dos programas, numa oferta regular em que os filmes de complemento, sendo fundamentais, assumiam, contudo, um evidente papel secundário.

Num sentido mais amplo da afirmação do espectáculo cinematográfico, impôs-se uma certa codificação, com a experiência de uma forma de espectáculo semelhante, de fim-de-semana para fim-de-semana, sendo esse também o entendimento correcto de uma regularidade de oferta. Triunfava um modelo de programação e, naturalmente, o próprio poder de atracção do cinema, tendendo a desaparecer, ou a surgirem apenas como excepcionais, todos os motivos de interesse acessórios que, de acordo com uma tradição inicial, ainda se pudessem reconhecer. Referimo-nos, por exemplo, a espectáculos mistos, bailes ou concursos. O filme afirmou-se como único objecto de mobilização, perante um público bem adaptado à nova realidade.

A extensão dos programas expressou também um sentido de evolução. Tendo-se verificado no período estudado um aumento do comprimento total, importa, ainda, salientar como, também neste domínio, se pode notar um particular reforço do filme

principal, cuja extensão média, em termos absolutos, passou a ser claramente superior a oito partes, quando inicialmente era habitualmente menor, como se pode observar num gráfico que apresentamos em anexo. Nesta evolução, podem, assim, distinguir-se, de algum modo, três fases evolutivas: até finais de 1927, até finais de 1929 e daí até à introdução do cinema sonoro, em 1932. Salientamos, ainda, na progressão ao longo dessas fases, uma alteração coerente quanto à maior extensão relativa do filme principal, no conjunto de cada programa, com o natural contraponto de um menor peso proporcional dos filmes de complemento, tornando-se mesmo mais frequente a sua supressão, ou forte redução, sempre que a extensão da longa metragem anunciada assim o exigiu.

Ainda no que diz respeito à composição dos programas, foi rara, ou apenas pontual, a expressão de práticas que noutros cinemas nos aparecem mais associadas a uma frequência tendencialmente popular, fosse ela num grande meio urbano ou na província. Pensamos, em particular, no recurso a programas duplos, combinando filmes de menor extensão e inferior nível de qualidade, e na exibição de filmes em episódios ou séries.

No primeiro caso, a realidade dessa opção consolidou-se nos anos trinta, como elemento distintivo de uma orientação da programação, o que melhor pudemos confirmar através de alguma comparação com a evolução do espectáculo cinematográfico na cidade de Coimbra. Por volta de 1930, era bem sensível a concorrência entre as duas salas que então ofereciam espectáculos regulares¹², o Teatro Avenida e o Tivoli, verificando-se neste último uma particular presença de programas duplos, certamente num esforço de aliciamento de uma frequência popular, tal como confirmámos através dos gráficos que apresentamos em anexo, já relativos à década de trinta. O esforço de implantação desta sala é testemunhado também, nesse ano de 1930, pela primazia na introdução do cinema sonoro, inaugurado a 18 de Junho, ou ainda pelo lançamento de espectáculos a preços populares, ao nível dos praticados na Pampilhosa, para contrariar a quebra de público no Verão¹³.

¹² O Teatro Sousa Bastos conheceu períodos de interrupção de actividade e mudanças de gerência e, como já dissemos, no conjunto das salas de cinema de Coimbra, ficou associado à imagem de uma frequência mais popular.

¹³ Como temos dito, em tempo de Verão abriam-se opções de actividade que afastavam o público das salas de cinema e o calor dentro destas era um factor obviamente negativo. Em Coimbra, o funcionamento de um cinema ao ar livre, no Coliseu de Coimbra, no Rossio de Santa Clara, introduzia ainda um factor relevante de concorrência. O estudo referido teve por base uma consulta sistemática do *Diário de Coimbra*.

Quanto ao segundo caso, tratava-se, nos anos vinte, da sobrevivência, em certas condições de público, de um tipo de produção que se havia afirmado com sucesso na segunda década do século. Estava, na verdade, já ultrapassado o tempo em que os filmes em episódios haviam obtido particular popularidade, prevalecendo uma opinião que apontava mesmo para uma recepção negativa por parte de importantes sectores do público. Lembramos um testemunho de 1929, a propósito da exibição, em Lisboa, de uma versão reduzida de *Napoleão*, de Abel Gance: “É na verdade para lastimar que, sob o pretexto de que o público não gosta de filmes em episódios, se tenha assassinado a obra de Gance, mutilando-a”¹⁴.

A tendência foi mais ampla, não divergindo, por exemplo, do caso espanhol, onde, relativamente a Valladolid, foi possível verificar como o sucesso das séries, vindo da segunda década do século, esmoreceu depois rapidamente. Em 1920, quase uma quinta parte dos filmes projectados era deste tipo. Em 1922, o seu número era ainda considerável, mas, posteriormente, em especial depois de 1925, o declínio foi evidente. A presença de séries foi muito reduzida em 1926, desaparecendo quase por completo das salas desta cidade de província a partir de 1928¹⁵.

Entre nós, este tipo de produções mais longas pôde, na verdade, suscitar ainda, durante certo tempo, algum interesse específico em certos sectores de público, numa apresentação condensada em extensas jornadas. Na revista *Cinéfilo* que citámos atrás, assim parece mostrar, ainda em 1929, uma notícia relativa à exibição cinematográfica em Mafamude (Gaia), referindo uma frequência elevada nos dias com “30 partes de filme”¹⁶.

Não verificámos, portanto, desde o início da exibição cinematográfica regular na Pampilhosa, em 1925, uma particular exploração destas películas ou a criação de um gosto específico do público local em torno de um tipo de programa que, afinal, por essa altura, ainda seduzia os espectadores de certas salas. Recordamos o exemplo do Teatro Joaquim de Almeida, inaugurado em Lisboa na zona periférica do Rato, que, em 1925, apresentava ao domingo *matiné*s preenchidas com a exibição completa dos referidos “filmes em séries”, contando com algum público entusiasta desse tipo de espectáculo,

¹⁴ Cf. *Cinéfilo*, Ano II, Nº 47, de 13/7/1929.

¹⁵ Cf. José Luis Castrillón Hermosa; Ignacio Martín Jiménez, *El Espectáculo Cinematográfico en Valladolid (1920/1932)*, p. 75.

¹⁶ Cf. *Cinéfilo*, Ano II, Nº 28, de 2/3/1929.

com películas “quilométricas”, recheadas de “acção e mistério”¹⁷. Esta apresentação condensada em longas jornadas satisfazia também algum desejo do público na medida em que este não se queria ver forçado a várias deslocações e maior despesa, seguindo, no fundo, uma percepção favorável à consagração de programas autónomos, quando perdia sentido a exploração de uma estreita continuidade, numa exibição repartida por diversos espectáculos. Num jornal de Leiria podia ler-se em Fevereiro de 1925: “Hoje – a fita em duas jornadas com 10 partes – *O Diamante Negro* – e que será passada toda esta noite para se não dizer que tem lugar a exploração”¹⁸.

Para lá das dificuldades resultantes da funcionalidade de um modelo formal, no contexto da apresentação num pequeno cinema, com espectáculos praticamente semanais e um público diversificado, estava aqui em causa um conceito de cinema de qualidade, que, devendo servir, num quadro de desenvolvimento, uma frequência socialmente abrangente, tinha como principal expressão o filme de ficção de longa metragem. Pode notar-se, aliás, como, nos casos em que na Pampilhosa se apresentaram filmes em várias jornadas, não reconhecemos tanto produções de mistério e aventura de mero gosto popular¹⁹, mas principalmente obras que, seguindo, embora, esse modelo de maior extensão, se colocavam num outro patamar de qualidade, por vezes com uma ambição artística bem notória²⁰.

¹⁷ Cf. M. Félix Ribeiro, *Os Mais Antigos Cinemas de Lisboa, 1896-1939*, p. 179.

¹⁸ Cf. José Dias Coelho, *Leiria Entre 1920 e 1940: sociabilidade e vida quotidiana*, p. 121.

¹⁹ Era, na verdade, esse tipo de temáticas que prevalecia neste modelo de produção. No catálogo da distribuidora Castelo Lopes para a época de 1926/27, encontramos, nomeadamente, os seguintes títulos em distribuição, sob a designação de filmes em séries, figurando, porém, este tipo de produções em limitado número, numa apresentação algo secundária: *Vinte Anos Depois*, *O Ás do Foot-ball*, *O Túmulo Indiano*, *Vidocq*, *Aventuras de Ruth*, *A Volta ao Mundo em 18 Dias*, *A Abandonada*, *O Rei dos Contrabandistas*, *Terror!*, *A Mendiga de S. Sulpico*, *A Canção da Órfã*, *As Lutas da Ambição*, *Os Lobos do Norte*, *Os Perigos do Yukon*, *A Casa do Mistério*, *O Filho do Mercado*, *Fanfan La Tulipe*, *Aventuras de Jack Dempsey*, *O Órfão do Circo*, *A Espia dos Olhos Negros*. Um factor de interesse aí invocado era o facto de várias destas séries se basearem em romances populares, já publicados na imprensa portuguesa em folhetins, concretamente, em *O Século*. Relativamente ao último dos filmes referidos acrescentava-se, por exemplo, significativamente: “entrecho de grande emotividade, recheado de aventuras e peripécias terríveis, atravessado por um fio de amor e paixão”. A repetição de fórmulas era potencialmente esgotante, combinando, em especial, essas componentes de acção, amor e exotismo, num esquema em que a estrutura dos capítulos, se fundava num desenvolvimento incompleto que deixava os espectadores em suspenso nos últimos momentos, com a promessa de desenvolvimentos sensacionais no episódio seguinte.

²⁰ A exibição, por exemplo, de *Fanfan La Tulipe* decorreu, como vimos, em espectáculos sucessivos, aproveitando o dia de Ano Novo, a 27 de Dezembro de 1931 e 1 e 3 de Janeiro de 1932, sendo apresentada esta produção nos programas de promoção, de forma destacada, como “filme de série de elevado custo”. Verificámos também o particular tributo prestado à obra de Abel Gance *Napoléão*, quando da sua projecção, também em três jornadas, aproveitando, então, o dia de Natal, a 21, 25 e 28 de Dezembro de 1930.

Evitava-se, pois, claramente, uma manifesta cedência a um fácil gosto popular. O cinema com que se sonhava era um espectáculo para todos, sabendo que os necessários compromissos em termos de uma diversidade de programação, não podiam comprometer a imagem de um projecto global. A justificação deste facto relacionava-se, como temos dito, quer com um desejo de afirmação do espectáculo cinematográfico, envolvendo uma perspectiva de valor num quadro de progresso e civilização, quer com uma necessidade prática, tendo em conta um horizonte de viabilidade compatível com a manutenção desse patamar qualitativo.

A presença relativa dos diferentes géneros cinematográficos num quadro de programação reflectia toda essa situação. Também, por exemplo, na cidade espanhola de Valladolid, se podia reconhecer como, pelo menos em certas salas, a realidade de uma certa diversidade na programação, dentro de uma imagem geral de qualidade, favorecia a manutenção de um público heterogéneo²¹.

Na Pampilhosa, os filmes de longa metragem exibidos, ponderados na sua relação com as respectivas receitas de bilheteira, permitiram-nos, não só identificar factores de particular sucesso pontual, mas ainda reconhecer certas linhas de equilíbrio no conjunto da programação, nomeadamente, no que concerne à representação dos vários géneros cinematográficos. Na realidade, reflectiram-se também, assim, opções que tinham em conta a consolidação de um desejado modelo de exploração, em interacção com um público. Procurava-se, portanto, satisfazer o interesse de uma audiência que abrangia diferentes sectores sociais, num meio com evidentes limitações, impondo uma imagem de qualidade com base numa programação que, apresentando uma natural diversidade, era publicitada como escrupulosamente seleccionada.

A distinção de géneros cinematográficos é uma matéria complexa e, no plano teórico, aberta a uma discussão que não nos compete aqui desenvolver. É, aliás, reconhecido que o esquematismo próprio de uma classificação, incidindo na diferença ou semelhança de formas e conteúdos, nunca se poderá revestir de total rigor, até porque “os géneros se acabam, finalmente, por recobrir uns aos outros, esbatendo as diferenças e acentuando as proximidades e as diluições”²².

²¹ “O cinema Calderón projecta filmes muito diversificados, contentando um público pretensamente ‘distinto’ mas ao mesmo tempo heterogéneo. Dentro de uma programação que se preocupa com a qualidade dos filmes, procura mostrar-se plural”. Cf. José Luis Castrillón Hermosa; Ignacio Martín Jiménez, *El Espectáculo Cinematográfico en Valladolid (1920/1932)*, p. 70.

²² Cf. João Mário Grilo, *A Ordem no Cinema: vozes e palavras de ordem no estabelecimento do cinema em Hollywood*. Lisboa, Grande Plano, 1997, p. 148.

Sendo diversas as abordagens possíveis, privilegiámos, na nossa reflexão, um sentido do cinema enquanto espectáculo. Nesse âmbito, o sucesso dos filmes passa por um desejável efeito no espectador, mediante uma experiência de visionamento capaz, nomeadamente, de proporcionar um envolvimento emotivo e um peculiar sentido de prazer. O filme, revestindo-se, sem dúvida, de características próprias, sobressai nessa perspectiva enquanto produto orientado que, desde a sua origem até à sua apresentação, envolvendo uma certa acção de promoção, perante o público²³, foi trabalhado no sentido de despertar um desejado efeito²⁴. Nessa linha de problematização, enfatizamos uma abordagem de óbvio sentido histórico, uma vez que a inter-relação sugerida, da produção do filme à resposta do espectador, se processou em estreita coerência com um contexto de época²⁵.

Importa-nos sublinhar a forma como, nesta década de vinte, o decisivo domínio da indústria cinematográfica norte-americana, na era do *studio system*, passou, precisamente, pelo explorar de uma diferenciação de géneros²⁶, cultivando uma correspondente tipificação, como forma de alimentar uma relação mais previsível com o público. Como explicou, por exemplo, Ian Jarvie, disponibilizava-se, na verdade, “uma

²³ Como já tem sido explicado, não se deve considerar o género apenas enquanto algo que emerge e se constitui por si mesmo. É produto de uma prática discursiva e de relações variáveis com outros tipos de produções. O seu estudo não passa, por isso, somente pelos filmes, mas também pelos textos de diferente natureza que se possam encontrar associados, juntamente com um certo número de práticas. Cf. Michèle Lagny, *De l'Histoire du Cinéma*, p. 151. Pela nossa parte, ao longo deste estudo, enfatizámos bastante a importância de todo o discurso associado à exibição local, com evidente significado também no que diz respeito ao contributo prático para a difusão de uma determinada caracterização de géneros, no suscitar de expectativas relativamente a cada novo filme. É possível que esse processo se tivesse revestido de particular relevância neste período do cinema mudo, dadas as características dos filmes, recomendando alguma explicação prévia, e a fase ainda inicial de constituição de um público local de cinema.

²⁴ Na consideração prática dos diferentes géneros, tem-se utilizado de facto uma multiplicidade de critérios, valendo a pena lembrar alguns de sentido mais corrente. Concretamente, destacamos: a temática geral do argumento, como no caso do melodrama, da fantasia, do filme criminal ou da ficção científica; a temática particular de fundo histórico, como no caso dos filmes de guerra, sobre conflitos específicos do passado; o perfil do efeito pretendido, como obviamente se verifica nos filmes cómicos; os critérios formais, como no caso dos musicais, e as características de estilo, como o *film noir*, recorrendo a uma iluminação de claro-escuro e a uma encenação sombria. Cf. Jill Nelmes (ed.), *An Introduction to Film Studies*, p. 156.

²⁵ Tem-se apontado, precisamente, como principal fraqueza da maior parte das abordagens teóricas, relativas ao género, o facto de, ao encararem os géneros como “estruturas”, tenderem a destacar os filmes dos seus contextos industriais e culturais. Cf. James Chapman, *Cinemas of the World*, p. 160.

²⁶ Tem-se mostrado como, nesse contexto, a noção de género se apresenta muito ligada a certos sistemas de produção e difusão de filmes, correspondendo a uma forma de racionalização com um sentido normalizante. Enquanto produto teórico teria, na realidade, valor como força homogeneizante, reguladora de dissemelhanças. O cinema de género terá sido, deste modo, “um contribuinte activo, importante e substancial do *classicismo americano*”. Cf. João Mário Grilo, *A Ordem no Cinema: vozes e palavras de ordem no estabelecimento do cinema em Hollywood*, p. 145.

gama de produtos com similaridades formais e estruturais marcantes”, abrangendo uma diversidade de conteúdos²⁷. A estratégia era dispendiosa, mas amortecia o prejuízo de algumas produções eventualmente menos bem sucedidas e reduzia o risco de os filmes não corresponderem ao interesse do público e à evolução dos gostos. Simultaneamente, as técnicas de desenvolvimento do produto e respectiva colocação no mercado também facultavam uma certa capacidade de moldar e orientar as preferências do público.

Mais precisamente, a ideia de género no cinema norte-americano remete-nos para um importante equilíbrio entre diversidade e previsibilidade, podendo, aliás, a primeira ser um factor decisivo de interesse e sucesso. É claro que esse posicionamento perante o universo de um público consumidor, marcado por gostos e preferências, teve um sentido de historicidade, articulando-se com contextos sociais e culturais, naturalmente, datados e sujeitos a evolução. A própria forma dos vários géneros consideráveis esteve, assim, sujeita a um historial de variações, em função de uma necessidade de inovação e adaptação, num mercado de assinalável concorrência.

Para a indústria cinematográfica, os géneros constituíam uma forma de estandardização e de diferenciação de um produto que ajudava a “regular a produção de filmes e a minimizar os riscos económicos inerentes”²⁸. Por aqui passou, portanto, uma permanente capacidade de criar expectativas e de renovar a oferta, satisfazendo uma diversidade de interesses, com uma mais segura obtenção de respostas positivas por parte de espectadores já conhecedores de um conjunto de códigos e convenções.

O sucesso do drama e a menor expressão de géneros como a comédia, no caso dos filmes de longa metragem, não deixaram de se relacionar, naturalmente, com as potencialidades e as limitações específicas do cinema mudo, favorável aos desempenhos de grande expressividade, que apelavam a um maior envolvimento emocional, podendo os actores, nos seus papéis, evidenciar um particular valor artístico, perante o olhar

²⁷ Cf. Ian Jarvie, *Hollywood's Overseas Campaign: the North Atlantic movie trade, 1920-1950*, p. 431.

²⁸ Cf. James Chapman, *Cinemas of the World*, p. 159. Este sentido tem sido enfatizado pelos historiadores mais ligados à área económica. John Sedgwick, reconhecendo a natureza complexa e dinâmica dos géneros, afirma, concretamente: “diferentemente dos produtores habituais de mercadorias cuja oferta consiste em artigos standardizados, integrando gamas diferenciadas, as companhias de produção cinematográfica só se podem aproximar de um conjunto de padrões baseados vagamente em categorias de género” (Cf. John Sedgwick, *Popular Filmgoing in 1930's Britain: a choice of pleasures*, pp. 13 e 14). O mesmo autor sublinha bem que, assumindo cada filme uma forma artística única, houve sempre filmes que, na verdade, desafiaram as classificações estabelecidas, quanto aos vários géneros, e filmes particularmente fundadores que influenciaram a evolução de uma percepção por parte do público, contribuindo, com o exemplo do seu sucesso, para o desenvolvimento de novas linhas de criação (Cf. *Idem*, p. 156).

geral²⁹. Mas aquela realidade deve relacionar-se, muito em especial, com o contexto cultural em que o cinema se inseriu, nomeadamente, tendo sido tributário de um prestígio associado à representação dramática e tendo explorado uma sensibilidade colectiva, pronta a vibrar com os argumentos de grande densidade melodramática. Este último facto era bem patente, tanto em torno do texto dramático, como da novela, do folhetim ou do reconto oral. Nesse sentido, o caso do cinema não era “singular”. Como já foi notado, o seu “sucesso artístico dependia assim da paráfrase em termos do dramatismo literário a que as audiências estavam habituadas e que dava um sentido às formas”³⁰. Também nesta perspectiva se revestia de evidente sentido de prestígio a adaptação de obras literárias, expressas em filme, fundamentalmente, no âmbito do género dramático.

A distinção entre comédia e drama apresenta-se à partida como fundamental, na sequência, como é evidente, de uma tradição que remonta à Antiguidade. Persistiria no mundo do cinema, mediante a consideração de géneros, “com os seus sub-géneros, derivados e aparentados”, definindo, afinal, os “dois grandes grupos onde cabe o número mais extenso das obras” que se têm exibido nos circuitos comerciais³¹.

Mas a consideração do género, no âmbito do espectáculo cinematográfico, não se reduz, como temos dito, à ideia da catalogação de um conjunto de características, marcando um discurso da obra fílmica. Está em causa a associação a determinadas expectativas de vivência por parte do espectador, satisfazendo um prazer indubitavelmente decorrente de uma leitura, condicionada, também, pela inserção num contexto social e cultural de época. Nessa perspectiva, tem de se relacionar a forte presença do drama e dos seus sub-géneros, bem como o seu particular sucesso, perante um público heterogéneo, com a vitalidade de um sentido de prazer perante expressões de particular intensidade sentimental³².

²⁹ Essa relação entre as condições técnicas e o desigual sucesso dos vários géneros, no período do cinema mudo, foi depois confirmada pelo diferente sentido das realidades que se puderam desenvolver no tempo do cinema sonoro, quando declinou o melodrama, em benefício dos filmes de acção ou das comédias, para já não falar da nova porta, entretanto, aberta, relativamente aos filmes musicais e às comédias musicais. Cf. Michèle Lagny, *De l’Histoire du Cinéma*, p. 149.

³⁰ Cf. José Mattoso (dir.), *História de Portugal*. S.l., Círculo de Leitores, 1994. Vol. VI [“A Segunda Fundação”], p. 653.

³¹ Cf. Carlos Capucho, *Magia, Luzes e Sombras. 1974-1999. Vinte e Cinco Anos de Filmes no Circuito Comercial em Portugal*. Lisboa, Universidade Católica Editora, 2008, p. 99.

³² “[O] estudo e a valorização das emoções é um aspecto essencial não só da comunicação entre pessoas mas também na elaboração das formas do discurso audiovisual – como o do cinema – com os

É a partir desse elemento básico que se articulam os restantes argumentos que, como atrás referimos, terão contribuído para a consolidação de um especial sentido de valorização, concitando um amplo interesse, simultaneamente apoiado em vectores culturais e lúdicos. A adesão de um público menos instruído era, nomeadamente, também, assim, possível, fazendo-se sentir a importância de uma envolvência afectiva capaz de provocar uma particular resposta emotiva. A publicidade, feita, fundamentalmente, por via dos programas distribuídos, é inequívoca quanto ao sentido do seu discurso, denunciando claramente este tipo de expectativas que mais eficazmente havia que explorar, mediante o conhecimento de uma habitual resposta.

Definia-se, assim, um amplo território comum que foi convenientemente explorado, aliás, no seguimento, também, de uma orientação de base, por parte da produção cinematográfica então dominante³³. O cinema tornara-se apropriado a todas as classes sociais, mas os sectores das classes intermédias eram fundamentais no assegurar de um nível de afluência e de um padrão de frequência regular, difícil de manter por parte dos sectores sociais menos favorecidos. Tinha, pois, sentido a exploração de sensações primárias em torno da emoção, do *suspense* ou da acção, procurando o cinema satisfazer esse vasto público, essencialmente, através do comover e do impressionar. Mas a imagem de qualidade que se procurava cultivar permitia, no contexto do entusiasmo cinéfilo que se vivia, manter a crença numa aceitação também ampla de filmes com maior valor artístico e cultural, como várias vezes reconhecemos no pequeno cinema da Pampilhosa, integrando uma programação diversificada. Não nos referimos aqui, portanto, desde logo, ao exacto domínio de uma programação típica de uma certa concepção de cultura de massas, com produções sem outro interesse para lá da fácil aceitação por um largo público, com o mínimo de esforço interpretativo.

consequentes efeitos nos públicos, uma vez que o envolvimento imagético e sonoro demonstra frequentemente uma intenção deliberada de desencadear emoções por parte dos emissores”. Cf. Carlos Capucho, *Magia, Luzes e Sombras. 1974-1999. Vinte e Cinco Anos de Filmes no Circuito Comercial em Portugal*, p. 49.

³³ “[F]rente à aspiração dos empresários de fazerem do cinema algo próprio das classes altas, desenha-se, como traço distintivo deste período, uma crescente atracção das incipientes classes médias pelo cinema. Em parte, é o próprio cinema norte-americano, o conjunto dos filmes projectados, que tenta atrair esse extracto social”. Na verdade, “a composição social do país que cria os filmes reforça a evolução no sentido de uma sociedade em que as classes médias são dominantes. Ainda que dentro da simplicidade dos esquemas, os valores implícitos nos filmes e os protótipos considerados como aspiração social correspondem a essas classes médias: o mito do progresso social, da velocidade-acção, inclusivamente a sua própria concepção social, apontam para essas mesmas aspirações”. Cf. José Luis Castrillón Hermosa; Ignacio Martín Jiménez, *El Espectáculo Cinematográfico en Valladolid (1920/1932)*, p. 41.

Como vimos, a representação cômica ocupou essencialmente o espaço das pequenas produções, na senda de êxito da comédia burlesca. Entre as longas metragens, foi evidente no cinema da Pampilhosa uma menor presença numérica e, mais significativamente ainda, uma resposta de público tendencialmente menos positiva. Assegurava, pois, um importante papel no plano da diversidade que devia satisfazer um público heterogêneo, mas fazia-o, não tanto por uma presença forte ao nível dos filmes principais, mas sim por via de uma presença regular entre os filmes de complemento. Era a esse nível, a par dos documentários, explorando um outro tipo de interesse, que, como dissemos, os filmes cômicos, mais vulgarmente apenas de duas partes, tiveram uma presença sempre esperada, fundamental para um equilíbrio geral da programação, correspondendo não só a todos os gostos em termos de sectorialização do público, mas ainda aos diversos anseios, no plano de uma gama de expectativas de prazer, que pudessem agradar a um público em geral.

São por isso significativas as palavras que de uma forma recorrente exploram uma gama muito própria de expectativas, como por exemplo: “três actos de permanente gargalhada” (6/02/1927), “engraçada farsa em dois actos” (29/01/1928), “desopilante farsalhada” (10/03/1928), “divertido filme em dois actos” (23/03/1929), “um grande acto de franca gargalhada” (17/05/1931). No campo das longas metragens, podemos citar o programa de 22/3/1931, relativo a um filme no âmbito da comédia, em que o respectivo “enredo” foi, significativamente, apresentado apenas como “intrincado” e “difícil de resumir”, ficando vincada a ideia genérica de uma sucessão das “mais fantásticas peripécias que mantêm permanentemente o público no mais franco humorismo”.

É ainda em todo este contexto geral, envolvendo, designadamente, condições técnicas e recursos narrativos, produção concreta e resposta efectiva de público, imagem geral e opções dos agentes em actividade no sector, que temos de situar a particular pobreza da produção nacional dentro do género, ao contrário do que aconteceria no tempo do cinema sonoro, quando as condições para o desenvolvimento da comédia de longa metragem passaram a ser, evidentemente, bem diferentes³⁴.

³⁴ As tentativas que, na verdade, se materializaram não passaram de excepções, pelo que referindo-se ao ciclo de produção mais coerente de longas metragens, nos nossos anos vinte, João Bénard da Costa pôde sublinhar, por exemplo: “Se olharmos para a história do cinema português como história de géneros – que igualmente é –, um único se não acha representado no Ciclo do Porto: a comédia populista, que nos anos 30 e 40 foi o emblema dominante da nossa cinematografia”. Cf. João Bénard da Costa, *Histórias do Cinema*, p. 24.

As expectativas de prazer associadas aos filmes de acção e aventura, dentro da formulação mais comum, surgiam também expressas nos programas com contornos de tipificação que serviam a individualização de um género aos olhos do público. Reconhecemos, assim, na Pampilhosa, traços de uma popularidade mais geral, em que o espectador de cinema se deixava fascinar pelos mais espantosos “lances de audácia e destemor”³⁵. O público sentia-se identificado com o conteúdo vertiginoso da acção e com o protagonismo de um herói em cuja figura se centrava o esforço de promoção do filme, descrevendo atributos³⁶.

A imagem deste género sofreu, porém, com uma certa colagem a um horizonte de mero gosto popular. A manutenção, pelo contrário, de um forte fascínio, junto de um público heterogéneo, passou pelo desempenho de artistas de maior vulto, sendo de destacar aqui, como sabemos, a imagem de Douglas Fairbanks. Estando ligado a produções que também adaptaram ao cinema velhos mitos e obras literárias consagradas, tendo como arquétipo *Os Três Mosqueteiros*, de 1921, este grande nome do cinema mudo expressou, curiosamente, no seu dinamismo, muito do que era o ritmo empreendedor de um novo tempo, ao ponto de ser então conhecido como o Sr. Electricidade³⁷.

O filme de acção/aventura, como grande domínio de produção cinematográfica, coloca-nos, muito em particular, perante uma dicotomia entre o filme popular de tipo corrente e o filme de grande sucesso, explorando-se aqui, não tanto um sentido de qualidade, enquanto arte, mas um valor de desempenho e uma capacidade de causar *suspense* e admiração. O que devemos sublinhar, no caso de um cinema como o da Pampilhosa, perante a necessidade de um equilíbrio do perfil da programação, tendo em

³⁵ M. Félix Ribeiro faz referência, de forma bastante esclarecedora, aos “clássicos filmes de aventuras que enxameavam, na época, as telas dos cinemas, com inconcebíveis proezas, movimentados lances de audácia e destemor, e de acções com momentos imprevisíveis e, quantas vezes, também, excessivos irrealismos mas que, mais ou menos, agarravam o público, preso a episódios aventureiros de que muitos dos espectadores gostariam de ter sido, eles próprios, protagonistas”. Cf. M. Félix Ribeiro, *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português: 1896-1949*, pp. 211 e 212.

³⁶ Para lá dos exemplos concretos que fomos referindo ao longo do nosso estudo, envolvendo vários actores/heróis, citamos ainda o caso paradigmático do programa de um espectáculo realizado pela E.C.P., a 29 de Maio de 1927, durante uma temporada no Teatro da Mealhada, em que se exibiu, como filme principal, *Devorando o Espaço*: “Colossal filme de aventuras, em que o arrojo, vivacidade e audácia do conhecido e simpático atleta Charles Jones (Buck) mantém o espectador em permanente ansiedade. Entredo movimentadíssimo, cenas de um imprevisto e arrojo impressionante que justificam em absoluto o título desta maravilhosa produção”.

³⁷ Cf. Eduardo Geada, *O Cinema Espectáculo*, p. 81.

conta um determinado público, é o cuidado em evitar o abuso de um cinema popular que pudesse comprometer uma imagem geral. Esse facto é tanto mais importante quanto permite reforçar mais uma vez o esforço de implementação de um modelo de programação que, na prática, se demarcava da realidade de outras salas que, em meios urbanos ou de província, estavam mais restritamente ligadas a um perfil de frequência popular.

Na verdade, os filmes mais restritamente inseridos neste género, bem como os relativos a sub-géneros ou outras produções próximas, incluindo os *westerns*, mantêm uma presença equilibrada no conjunto da programação. E é nessa perspectiva que se inserem ainda outros filmes considerados com uma componente de acção/aventura, dentro de algum hibridismo de géneros, numa matéria onde não há obviamente delimitações rígidas. Notámos ainda como em termos de receita de bilheteira não há um evidente destaque destes filmes, para lá dos casos de um particular sucesso em virtude da imagem do protagonista principal. Estamos longe, portanto, de um modelo de realidade em que se pudesse reconhecer um predomínio dos filmes de aventuras, resultando a programação da Pampilhosa de uma gestão consciente de opções, em interacção com um meio e em articulação com as condições de uma realidade global.

Servindo-nos do inquérito da revista *Cinéfilo* que temos citado, lembramos um testemunho, relativo a Santiago do Cacém, apontando, de forma diferente, para um predomínio dos “filmes de aventuras”³⁸, sem dúvida, num quadro de busca de sucesso popular³⁹. Há, porém, testemunhos mais esclarecedores das dinâmicas a que atrás nos referimos, mais concretamente, quanto ao sentido de uma relação entre programação e público. Numa resposta ao mesmo inquérito, desta feita relativa à exibição cinematográfica no Redondo, encontramos a informação de que “a empresa julgando erroneamente realizar mais lucro com fitas de cow-boys e aventuras, passou a preferir

³⁸ “Sempre enchentes; predominam os filmes de aventuras” (Cf. *Cinéfilo*, Ano II, Nº 21, de 12/1/1929). É certo que estes testemunhos isolados constituem apenas mais uma referência que não pode certamente ser interpretada de forma menos crítica, uma vez que corresponderam a opiniões particulares, por vezes abertamente questionáveis, que, em diversos casos, mereceram ser desde logo contrariadas, por via da intervenção de outros leitores da revista. O que importa aqui reter é a própria imagem de uma tal possibilidade de predomínio na programação, em associação com um sentido de popularidade.

³⁹ Também no caso do estudo do espectáculo cinematográfico em Valladolid, nos anos vinte, foi possível associar-se à tradição de um gosto popular as duas componentes que destacámos, com a persistência, ainda, nos anos imediatamente posteriores à institucionalização do cinematógrafo, dos “filmes de acção, como componente principal”, e do “sistema de filmes de série”. Cf. José Luis Castrillón Hermosa; Ignacio Martín Jiménez, *El Espectáculo Cinematográfico en Valladolid (1920/1932)*, p. 41.

outra casa” distribuidora e o nível da programação baixou⁴⁰. Deixámos bem evidentes as razões que, no contexto de um pequeno meio de província, podiam fundamentar um outro sentido de escolha. Como se sabe, foi, nomeadamente, desde cedo, bem significativa, a forma como o *film d’art* conseguiu atrair com sucesso um público de classe média, em articulação, precisamente, com um sentido de respeitabilidade, enquanto cinema de arte.

Nesta matéria é necessário, pois, considerar o diferente perfil das salas e ter consciência da respectiva realidade em função da existência de públicos de cinema, num determinado contexto de época. Importa, em especial, evitar leituras simplistas e generalizações mal fundamentadas, pelo que a própria reflexão que fazemos sobre o caso da Pampilhosa terá de ser entendida, como temos dito, no justo equilíbrio do que apresenta de representativo. Essa perspectiva pode ter a ver, quer com a expressão de realidades de sentido muito amplo, quer com o testemunho de uma especificidade, que só mediante um cruzamento com novos contributos de investigação, poderá ser mais completamente aferida no seu significado. Acrescente-se, ainda, que, entre as condições de diversa ordem que puderam influir na história de cada sala, encontramos, em última análise, uma entidade exploradora e uma capacidade de gestão, conseguindo influir, designadamente, no assegurar de uma imagem, de um nível geral de oferta e de uma linha concreta de programação.

Além dos géneros que atrás individualizámos, reconhecemos, naturalmente, no nosso estudo, uma diversidade de produções identificáveis dentro de outras categorias, numa classificação que, sendo certamente discutível, permite comprovar, contudo, a riqueza de uma oferta. A consciência de uma variedade de géneros aprofundou-se, na realidade, ao longo da década de vinte, depois de, por exemplo, em fins de 1919, se notar já claramente entre nós: “são tantas já as diversidades de filmes que as empresas desta cidade [do Porto] nos têm proporcionado, que difícil se torna escolher entre eles qual o da nossa preferência”⁴¹. Apontavam-se, então, curiosamente, as fitas educativas, em particular, reproduzindo no ecrã as raridades dos diversos países e os vários sectores de actividade económica, os filmes de temática religiosa, reproduzindo as mais importantes passagens nesse domínio, desde a própria vida de Cristo, os filmes cómicos,

⁴⁰ Cf. *Cinéfilo*, Ano II, N.º 22, de 19/1/1929.

⁴¹ Cf. *O Flirt*, Ano I, N.º 4, de 1/12/1919.

protagonizados pelos “reis da alegria”, com destaque para Charlot, os extensos dramas e os filmes em séries, com as suas intrigas, e, mais recentemente, o aparecimento dos filmes norte-americanos, com “aventuras prodigiosas”.

Desde o início da sua actividade, na época de 1924/25, a gerência da E.C.P. mostrou ter uma ideia clara do que pretendia, sem dúvida espelhando um conhecimento da realidade moderna, tal como era vivida nos grandes centros. Lembramos que as figuras mais destacadas estavam ligadas profissionalmente aos sectores da ferrovia e da indústria, muito sensíveis a perspectivas de progresso e abertura a um mundo que diluía as distâncias, não só no plano das condições materiais de comunicação, mas também, evidentemente, no sentido de uma aproximação cultural.

Existindo, por esse tempo, na Pampilhosa, um jornal que reflectia um importante nível de ambição, quanto a um desenvolvimento cultural e cívico, e sendo seu colaborador um dos sócios-gerentes da E.C.P., é natural que se tenha procurado usar essas páginas no sentido de uma mais efectiva comunicação com o meio, na implementação de uma nova vivência local da realidade do espectáculo. Nas páginas de *A Defesa* foi divulgada, assim, alguma importante informação paralela que infelizmente não teria continuidade dado o fim próximo dessa publicação. É, pois, possível notar aí mais uma expressão clara das opções da empresa cinematográfica. Citamos dois excertos significativos, publicados em números sucessivos do mesmo jornal, onde, em síntese, encontramos condensados muitos dos aspectos que temos apontado:

“A eminente trágica italiana Soava Gallone, formidável vedeta da arte do silêncio tem no emocionante cine-drama *A Sombra d'um Trono* uma das suas fulgurantes criações. Película magistral, dum aparato cénico fora do vulgar, foi a sua luxuosa encenação confiada ao grande *meteur-en-scene* Carmine [Gallone] que neste maravilhoso filme de super-série pôs mais uma vez à prova a sua inegável competência. [...] Pois é esta consagrada película que em Lisboa obteve extraordinário sucesso que a E.C.P. fará exhibir hoje no T.G.I.R., classificando-a como uma autêntica novidade de cinema. Será decididamente, um esplêndido espectáculo cinematográfico que terá a completá-lo um artístico filme cómico em dois actos pelo impagável Max Linder intitulado *O Duelo de Max*”⁴².

“Cumprindo o plano desde o princípio traçado e desde logo divulgado nas colunas deste jornal tem tido a Empresa Cinematográfica o maior cuidado e o maior escrúpulo na marcação dos filmes a projectar no ecrã do Teatro da Pampilhosa. Felizmente, e gostosamente registamos, tem o público compreendido o fim a que a referida empresa se propôs, demonstrando-o com a sua comparência nos espectáculos cinematográficos que se têm levado a efeito, numa relatividade muito apreciável.

⁴² Cf. *A Defesa*, Ano II, N.º 35, de 20/9/1925.

Representa isso um belo incitamento e portanto a Empresa irá de mais em mais apresentando os programas mais variados e os mais distintos⁴³.

Dentro de um quadro consequente, tanto em termos de projecto ambicionado, como de viabilidade prática, a programação proposta passou, de facto, pela combinação de uma pluralidade de géneros e, na prática, também, por filmes de diferente nível, sem que essa diversidade devesse comprometer uma imagem geral de qualidade. Como temos dito, havia expectativas criadas nesse sentido, e apesar daquela diversidade, ditada pelo favorecer dos vários gostos, cultivando a frescura de uma maior diversidade de estímulos e a ideia de uma permanente novidade, e ainda resultante da necessária contratação de filmes de diferente custo, tinha de se manter um permanente cuidado em não decepcionar notoriamente o público, podendo, assim, romper-se, de certa forma, um compromisso tácito, estabelecido com um amplo conjunto de espectadores. Um testemunho oral, embora relativo a uma época posterior, dá conta desses mecanismos ao referir o seguinte desabafo pontual de um espectador desagradado: “para a semana não me têm cá”. Não estava em causa o filme a exhibir nesse próximo fim-de-semana, jogava-se, sim, com uma relação de confiança, implícita numa frequência regular, que de alguma forma se entendia afectada por uma experiência negativa.

Relativamente à origem dos filmes, é certo que a falta de alternativas equiparáveis de recreação favoreceu uma atitude de bom acolhimento geral, mas, na verdade, não reconhecemos um discurso que indicie uma menor valorização de uma qualquer cinematografia nacional, nem notámos, da parte do público, um especial desfavor em função deste critério. Exceptuando o sempre possível efeito concreto de circunstâncias de natureza contextual, o público afluíu, na verdade, em maior ou menor número, à sala de cinema da Pampilhosa, muito em função dos filmes em si, com o seu conjunto próprio de características, e não tanto pelo prestígio do país de origem ou da empresa produtora.

A diferente presença dos filmes produzidos nos vários países reflecte, antes de mais, um contexto muito dinâmico de alterações ao longo do tempo, o que é particularmente característico deste sector, tão aberto à concorrência e sempre dependente da reafirmação de factores diversos, como o poder de inovação e a

⁴³ Cf. *A Defesa*, Ano II, N.º 36, de 27/9/1925.

capacidade industrial. Como escreveu Roberto Nobre, “o cinema era uma arte instável, em plena evolução”⁴⁴.

Essa diferente presença numérica reflectiu, pois, essencialmente, a evolução de uma oferta e não tanto a pressão de um público local. Processou-se de acordo com um conjunto de condições gerais, envolvendo, nomeadamente, a realidade dos diferentes cinemas nacionais, com as suas condições de produção e de concorrência no mercado internacional, a realidade da distribuição, com uma expressão no mercado nacional e uma articulação final relativamente a um pequeno cinema concreto, e a realidade da informação construída em todo este contexto, com a influência local dos ecos de entusiasmos e sucessos entretanto ocorridos noutros meios. Mas, na prática, a diferente presença das várias cinematografias constituía um facto significativo que teria as suas consequências junto do público local, num terreno em que, para lá da informação de promoção, trazendo algum sentido de contextualização, a experiência concreta do público era essencial na permanente (re)construção de um universo de representações.

O caso das produções portuguesas de longa metragem era, como temos visto, muito peculiar, beneficiando, enquanto cinema nacional, de um contexto de condições próprias de valorização. Assim, a raridade de uma presença concreta desses nossos filmes não era aqui, na verdade, um factor de esquecimento, contribuindo pelo contrário para uma particular expectativa do público. Relativamente a Leiria, nestes anos vinte, pôde escrever-se, por exemplo: “A produção nacional era tão pouco significativa que, quando se anunciava um original português, a casa enchia-se, não pela qualidade esperada, pelo nível dos artistas ou pelo guião, mas porque sendo português, se tornava quase uma questão de patriotismo estar presente”⁴⁵.

⁴⁴ Cf. Roberto Nobre, *Singularidades do Cinema Português*. Lisboa, Portugal, 1964, p. 74.

⁴⁵ Cf. José Dias Coelho, *Leiria Entre 1920 e 1940: sociabilidade e vida quotidiana*, p. 118. Não faltaram também, pois, exemplos ilustrativos desse bom acolhimento, na exploração cinematográfica do teatro local: “*Amor de Perdição*, em Janeiro de 1922, conseguiu três casas com grandes enchentes”. Cf. *Idem*, p. 120. António Lopes Ribeiro, pertencendo à nova geração de cineastas que dominou o cinema português nos anos trinta, era crítico de muitos daqueles filmes produzidos em Portugal na década de vinte, o que não o impediu de reconhecer, a propósito de uma realização de 1929: “ao que parece, granjeiam o maior agrado junto do respeitável público”. Cf. M. Félix Ribeiro, *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português: 1896-1949*, p. 252.

4. Uma realidade implantada

Como explicámos, nas condições do meio, o historial ainda recente da exibição cinematográfica regular, a realidade de um escasso número anual de espectáculos numa única sala, restringindo as oportunidades para um alargamento de experiências, e a falta de acesso, de grande parte do público, a outros canais de informação não favoreceram, em geral, o desenvolvimento de uma cinefilia mais autónoma e exigente. Esse facto não obistou, naturalmente, a que, também por terras de província, houvesse sectores instruídos cada vez mais sensíveis a uma paixão cinéfila, tal como irradiava então com particular vigor a partir do exemplo dos centros urbanos.

Nesse contexto, o culto das estrelas de cinema adquiriu, como se sabe, uma crescente expressão, embora num pequeno meio de província como o da Pampilhosa chegassem ainda, essencialmente, apreciações algo dispersas, reproduzindo uma fama já granjeada em termos gerais. A excepção mais notória foi, como temos dito, Douglas Fairbanks que, mediante uma imagem bem vincada, em termos de um certo perfil mítico de protagonista, associado a determinado género de filmes, beneficiou de um sucesso, junto do público local, bem fundado numa sucessão concreta de experiências positivas de visionamento. Nas duas décadas seguintes, no período de triunfo do cinema sonoro, este tipo de realidade teve, naturalmente, o seu caminho de expansão entre os espectadores de província, envolvendo um leque alargado de novas estrelas.

Esse culto das estrelas de cinema, promovido de forma paradigmática pelos estúdios norte-americanos, teve uma importante expressão nas revistas especializadas destes anos finais da década de vinte, com as suas curiosidades, as suas entrevistas, as suas ilustrações e, até, a correspondência com os leitores. Curiosamente, neste último campo reflecte-se com clareza o entusiasmo reinante, inclusivamente por via da forma como muitos assinaram, homenageando as estrelas mais admiradas e declarando uma paixão cinéfila⁴⁶.

⁴⁶ Citamos alguns exemplos, referindo os números da revista *Cinéfilo* de onde foram retirados: “O noivo de Lili Damita”, “Clarabowfilo 2º” (N.º 20); “Um admirador de Maria Jacobini”, “Maciste & Marco” (N.º 21); “Lya de Puttifilo”, “Um admirador de Clara Bow” (N.º 22); “Agapito”, Ramon Novarro II”, “Um que desejava ver ‘aquilo’ de Clara Bow” (N.º 23); “Um admirador de Lya de Putti” (N.º 24); “Um admirador de Clara Bow”, “Um admirador de Mary Pickford” (N.º 25); “Um amigo de Rin-Tin-Tin” (N.º 26). Na mesma revista, que tomámos como referência, podemos ler, por exemplo, na correspondência com os leitores, uma resposta como esta às pretensões de um admirador: “1º É muito possível que ela lhe envie o retrato; 2º Escreva-lhe na língua que tiver mais à mão; 3º Não sabe português, mas isso, para o caso, pouco importa” (N.º 25, p. 28). É também interessante notar, na interminável lista de outras assinaturas

Havia-se implantado, pois, decisivamente, uma imagem do cinema e do espectáculo cinematográfico, envolvendo o interesse e o entusiasmo de largos sectores da população. Num meio urbano de província, como a já referida cidade de Leira, foi notada, por exemplo, a criação de “um público interessado, exigente, que não dispensava o filme semanal, ou mesmo mais frequentemente”. A comprovar esse facto estaria, muito em particular, “a prática de lugares cativos desde muito cedo e a publicação de dois periódicos, embora de efémera vida, dedicados ao cinema”⁴⁷.

O cinema dava corpo ao desafio de concretizar uma nova forma de cultura e diversão, acessível a multidões, fortemente apelativa e potencialmente eficaz. Contribuía para diluir barreiras e estimulava uma nova universalidade, permitindo que corresse mundo a mensagem de filmes que podiam ser vistos ao mesmo tempo nos mais diversos locais. Entre outras condições do mundo moderno, concretizava-se um sentido de progresso em que os múltiplos benefícios de uma nova era se deviam tornar cada vez mais acessíveis, para uma melhoria alargada de condições de vida, tanto no plano material, como no cultural. Compondo modelos sociais de bem-estar, a difusão de hábitos de lazer e de novas formas de recreação eram, portanto, parte de uma evolução mais geral.

Era de evidente importância o papel que o cinema podia desempenhar como janela aberta, que, designadamente, ajudava a fazer evoluir uma realidade social e cultural, anteriormente composta por múltiplos contextos mais fechados na sua marcada especificidade social e regional. A evolução estava em curso e, na verdade, pôde contar

curiosas, o evidenciar de um público feminino, mais desperto em função de uma maior emancipação da mulher, pelo menos em certos meios. Na verdade, a par de afirmações claramente masculinas, por vezes até um tanto grosseiras na apreciação da mulher-actriz – “Um que gosta de meninas que mostram as ligas” (N.º 33) – são também visíveis manifestações femininas, por vezes, mesmo, traduzindo uma liberdade algo surpreendente, como “Ramona I, a Tentadora” (N.º 31), “Ai! Ramon! Ramon!” (N.º 33), “Sósia de Clara Bow” (N.º 33), “Uma rival de Greta Garbo” (N.º 33) ou, simplesmente, “Uma que desejava ser estrela” (N.º 32). Afinal, também se podia só assumir uma exclamação de síntese: “Viva Hollywood!” (N.º 31). Em termos de perfil social, lembramos ainda o testemunho de António Lopes Ribeiro, notando terem sido então os cinéfilos uma espécie “muito numerosa entre a juventude” (Cf. Luís de Pina, org., *Sonoro Filme*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1988, p. 28).

⁴⁷ Cf. José Dias Coelho, *Leiria Entre 1920 e 1940: sociabilidade e vida quotidiana*, p. 223. Entendemos que o autor se refere às seguintes publicações: *A Fita: revista cinematográfica* (1924) e *Colipo-Cine* (1930-1931).

com a influência do cinema enquanto poderoso meio de larga divulgação⁴⁸. Citamos mais uma passagem de *A Defesa*, testemunhando uma consciência dos contemporâneos mais esclarecidos que favorecia uma recepção local do espectáculo cinematográfico:

“Antigamente o povo vivia numa ignorância tal, que pouco mais sabia do que o que se passava à sua roda – na sua freguesia, quando muito no seu concelho, onde ia pagar a maldita da décima... O trabalhador do campo geirava as suas terras, o sapateiro tratava das botas dos parceiros, o lojista vendia a sua fazenda, etc. Agora tudo está mudado”⁴⁹.

O cinema participava, pois, nesse processo de abertura. Desde a sua origem que se reconheceu o seu poder de colocar, como dizia Méliès, “o mundo ao alcance da mão”⁵⁰ e, na realidade, a projecção cinematográfica mudou a percepção do mundo por parte de um público muito limitado a um quotidiano restrito ou, no caso dos sectores mais instruídos, até então dependente de fontes de informação mais indirectas. Constituindo um meio tão intuitivo, na sua facilidade de percepção por uma diversidade de espectadores, esbatia, de facto, isolamentos e estreitava distâncias⁵¹, mediante filmes que eram, na prática, veículos com um sentido informativo mais ou menos declarado. Assim acontecia, obviamente, com os documentários e os filmes de conteúdo pretensamente realista, as produções científicas e de desejado valor educativo ou, em geral, as revistas de actualidades⁵². Mas também era, naturalmente, significativa toda a

⁴⁸ O significado do cinema, num contexto de modernidade, integra, como vertentes fundamentais, o valor do que reflecte e o sentido do que pode comunicar em termos de influência. Efectivamente, como já tem sido frisado, “quase todo o cinema é um testemunho, por um lado, e uma acção social, por outro”. Cf. Manuel Villegas López, *Arte, Cine y Sociedad*. Madrid, Taurus Ediciones, 1959, p. 173.

⁴⁹ Cf. *A Defesa*, Ano I, N.º 2, de 9/12/1923. A pequenez dos meios e a vida nos mesmos, dentro de um certo localismo, com um sentido fechado de comunidade, ainda se podia reflectir, por exemplo, em “rixas entre rapazes” de diferentes localidades, “nascidas de namoricos”, como relatava a *Bairrada Elegante* em finais de 1921: “Entre os rapazes do Travasso e da Vacariça anda rixa azeda. Há dias, indo os desta terra àquela, para assistirem a um baile, depois duma jogata de pau, tiveram de dar às de Vila Diogo, porque os travessenses atacaram-nos a tiro e à pedra” (Cf. *Bairrada Elegante*, Ano VI, N.º 110, de 15/11/1921).

⁵⁰ Cf. Edgar Morin, *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa, Relógio d’Água Editores, 1997, p. 115.

⁵¹ Já referimos, oportunamente, a importância de uma consciência da universalidade do cinema enquanto meio. Na prática de uma comunicação com o público, não se hesitava, na verdade, em frisar esse sentido. Assim acontecia, por exemplo, quando se apresentava o filme principal como “um dos grandes êxitos do cinema mundial” ou os actores eram descritos como “extraordinários artistas de fama mundial”, como aconteceu, designadamente, nos programas dos espectáculos de 30 e 31 de Outubro de 1926 e de 9 de Maio do mesmo ano.

⁵² As revistas de actualidades asseguravam, como sabemos, um importante papel no quadro da complementaridade de uma oferta, sendo já então evidente a utilidade da respectiva função, com um certo sentido de “instrução”. Citamos, a propósito, o programa do espectáculo de 10 de Outubro de 1926: “Para complemento do espectáculo, além de um instrutivo documentário de actualidades, uma interessantíssima cine-farsa em 2 actos”. Para lá de um conteúdo informativo, estava em causa nos diversos documentários

presença de imagens distantes em filmes de ficção, numa revelação de outras realidades, o que se revestiu de contornos especialmente notórios no caso da exploração de paragens exóticas, não raramente através de representações algo falseadas:

“[O filme,] passado na sua maior parte numa ilha perdida da Oceânia, entre os pescadores de pérolas, tem cenas dum realismo inédito, como sejam aquelas que, por meio do aparelho de Williamson, são executadas no fundo do mar, nas quais se presencia a autêntica luta dum homem contra um polvo gigantesco dos mares daquelas regiões”⁵³.

Compreende-se, neste contexto, que a empresa cinematográfica exultasse, na Pampilhosa, com o objectivo declarado de “satisfazer a imensa curiosidade do público”⁵⁴. A possibilidade de “recuar” no tempo não resultava em experiências menos fascinantes ou menos ricas em termos de informação. No programa do espectáculo de 7 de Novembro de 1926, com a longa metragem *A Menina Meia-Noite*, anunciava-se, por exemplo: “uma encenação verdadeiramente surpreendente, evocações primorosas da corte de Napoleão III e da Imperatriz Eugénia, em Paris, e do Bairro Latino daquela época, etc.”. Pouco antes, a 30 e 31 de Outubro, a propósito da projecção de *As Duas Órfãs*, de D. W. Griffith, evocou-se, também, uma “encenação de tal grandeza e sumptuosidade que ressuscita o esplendor daqueles tempos [por altura da Revolução Francesa de 1789]”. Em ambos os casos tratava-se, aliás, de filmes norte-americanos, respectivamente de 1924 e de 1921, numa exploração da história e do património cultural francês que ilustra, de algum modo, o investimento num grande espectáculo à conquista de um mercado sem barreiras.

um sentido de difusão cultural, de âmbito muito vasto, da divulgação de um património natural e histórico, à expressão etnográfica de traços de identidade regional, passando por uma objectivação cultural da arte, em curso desde o século XIX, que, documentando um património, impôs referências de importante significado. Esta acção tinha incidência, tanto ao serviço do aprofundamento de uma consciência nacional, como da construção de um sentido de inserção num todo mundial, com a sua enorme diversidade. Nessa perspectiva, o *Jornal do Condes* n.º 269, exibido a 13 e 14 de Março de 1926, incluía, por exemplo, “magníficas paisagens mundiais”. Para uma visão de conjunto, poderá consultar-se, no anexo de quadros e gráficos, a lista dos filmes de complemento que pudemos identificar como exibidos na Pampilhosa, bem como a lista de jornais de actualidades da distribuidora Castello Lopes, com a indicação do respectivo “assunto português”.

⁵³ Programa do espectáculo de 20 de Março de 1927, realizado pela E.C.P., no Teatro da Mealhada, com a longa metragem *O Ilhéu das Pérolas*. Dando outro exemplo, o programa de 28 de Agosto de 1932, na Pampilhosa, prometia: “Todo o Brasil num filme que atrai e instrui”. No catálogo da distribuidora Castello Lopes, podia ler-se, concretamente, a propósito do filme *Mistérios do Continente Negro*: “É um verdadeiro super-documentário, realizado em pleno sertão [...]. Filme educativo no mais alto grau mas de maneira interessante que o público tomará como a melhor e mais empolgante das distrações”.

⁵⁴ Programa de 27 e 28 de Março de 1926.

Os filmes proporcionavam, portanto, algo mais do que entretenimento. Por uma via não institucional, mas reconhecidamente eficaz, expressavam também informações, modelos e valores. Assim, para lá do que se possa eventualmente considerar como uma dimensão informativa, com um sentido essencialmente descritivo, estava igualmente em causa uma influência mais vasta e articulada, envolvendo um universo ideológico e conceptual⁵⁵. Julgamos que essa dimensão ficou bem confirmada ao longo do nosso estudo das várias épocas de exibição cinematográfica na Pampilhosa, muito em especial no que concerne à análise concreta da forma como foram tratados diversos temas.

De acordo com esse sentido mais rico de entendimento, a influência do cinema não se traduziu apenas num convite à evolução, ou mesmo à ruptura, pela comunicação possibilitada com um mundo em mudança⁵⁶. Como vimos, esta perspectiva de influência permitia, também, difundir e consolidar concepções dominantes, bem estabelecidas num contexto de época. Neste campo, há que desdobrar o esforço de análise, uma vez que, para lá da orientação possível da mensagem de um filme, enquanto realidade em si, normalmente, com origem noutra país, é ainda potencialmente significativo tudo o que o envolveu num contexto de recepção, podendo condicionar uma experiência final de visionamento. Podem-se considerar aqui múltiplas instâncias, modos e motivações de intervenção, com destaque antes de mais para os poderes constituídos, as empresas distribuidoras e os sectores instruídos com influência na produção de um discurso, podendo destacar-se aspectos particularmente evidentes, como o próprio critério de tradução, no nosso mercado, do título original do filme.

⁵⁵ Em termos gerais, pode afirmar-se: “Os filmes fazem mais do que simplesmente mostrar-nos como vestir, como parecer ou o que comprar. Ensinam-nos como pensar sobre raça, género, classe, etnia e política. E fazem-no de uma forma que penetra a nossa consciência, muito mais eficaz do que a maior parte das coisas que lemos ou ouvimos na sala de aula”. Cf. Steven J. Ross (ed.), *Movies and American Society*, p. 1.

⁵⁶ É essa, sem dúvida, a perspectiva que mais habitualmente mobiliza a nossa atenção, podendo, mesmo, levar a esquecer o outro sentido de influência que referimos. O estudo sobre Valladolid que temos citado, pôde concluir, em termos muito próximos do que foi a realidade também vivida em inúmeras outras médias e pequenas localidades de província: “Entre 1920 e 1932, o cinema, recém-assumido o seu papel de fenómeno de massas, actua em Valladolid como catalisador de uma mudança de mentalidade e de aspirações sociais sem precedentes próximos. [...] Apesar de serem um espaço de reflexão idealizada, os filmes trazem às massas algo mais do que entretenimento: serão um autêntico eixo de transmissão dos novos valores, modelos e informações [...] que começam assim uma nem sempre fácil coabitação com os tradicionalmente vigentes em âmbitos geográficos tão distantes como Valladolid”. Cf. José Luis Castrillón Hermosa; Ignacio Martín Jiménez, *El Espectáculo Cinematográfico en Valladolid (1920/1932)*, p. 100.

Mas a última das instâncias com influência neste domínio seria paradoxalmente o próprio meio local, ou mais precisamente a percepção que desse contexto tinha uma empresa exibidora, interessada em adequar uma oferta e um discurso de promoção às características do seu público. Prevalencia então o intuito de não afrontar e em especial de bem integrar cada nova proposta, explorando referências bem estabelecidas, numa perspectiva que superava a mera consideração de gostos e interesses em matéria estritamente cinematográfica.

O cinema chegava, sem dúvida, com todas as mensagens associadas, aos mais diversos locais e despertava o interesse de espectadores dos diferentes extractos sociais. Nesse campo, faz, ainda, sentido, recordar uma observação de Kathryn Fuller, a propósito da exibição cinematográfica em localidades de província dos Estados Unidos, segundo a qual, havendo já poucas pessoas totalmente desconhecedoras do cinema, podia, de facto, continuar a existir uma grande variedade de situações, entre as pessoas das diferentes regiões, quanto ao papel mais ou menos importante dos espectáculos cinematográficos na sua vida⁵⁷.

A realidade do mundo moderno que se construía passava, sem dúvida, pelo poder da imagem e por uma larga difusão de padrões que, como se sabe, levaria a uma maior uniformidade de gostos e comportamentos. Compreende-se que neste processo avultasse o contributo do cinema: “O próprio imaginário está cercado pelas imagens vindas do exterior, e os sonhos de cada um albergam uma parte indiscernível dos fantasmas de todos. Que historiador dirá aquilo que as formas de amar devem ao cinema?”⁵⁸.

A questão não é, evidentemente, de fácil resposta e, na verdade, remete-nos para a necessidade de encarar a temática relativa a áreas de influência concreta para estudos de âmbito mais específico. A propósito, por exemplo, do tema da mulher, é curioso lembrar como os ecos de modernidade, exercendo natural influência em função de um poder sugestivo e de uma representatividade na divulgação de novos modelos, teriam tido, de facto, um efeito limitado, quer, como dissemos, pela expressão de uma visão essencialmente masculina, de natural sentido moderador, quer pela realidade, já

⁵⁷ Cf. Kathryn H. Fuller, *At the Picture Show: small-town audiences and the creation of movie fan culture*, p. 46.

⁵⁸ Cf. Philippe Ariès; Georges Duby (dir.), *História da Vida Privada*. Porto, Afrontamento, 1991, vol. V, p. 148. Na verdade, como nota Ian Jarvie, “o impacte dos filmes no público é difícil de discernir”, ao contrário do que acontece com a mera verificação do seu sucesso comercial. Cf. Ian Jarvie, *Hollywood's Overseas Campaign: the North Atlantic movie trade, 1920-1950*, p. 431.

identificada noutros casos, de uma excessiva distância entre o mundo ficcionado no ecrã e a prática social vivenciada⁵⁹.

Repare-se que o próprio acto de “ir ao cinema”, como nova prática social, na evolução dos hábitos de lazer, se processa de acordo com as condições de um meio, traduzindo de facto uma situação de constrangimento da liberdade feminina. A mulher vai ao cinema, em princípio, acompanhada, o que aconteceu muito no âmbito de uma frequência familiar, então particularmente importante, nesse caso, concretamente, como filha, esposa, mãe ou parente. Na opção da ida em grupo com pessoas amigas, as jovens em situação de namoro eram habitualmente acompanhadas por alguém de família, ou da particular confiança desta, como condição imposta.

Na verdade, o cinema promovia a mulher como protagonista activa, muito antes dessa mudança corresponder a uma evolução prática das suas atribuições sociais, concretamente, no caso destes nossos pequenos meios de província. Apresentava-se, pois, como um elemento que propiciava uma mudança de expectativas, ao mesmo tempo que também podia desencadear reacções defensivas, numa dialéctica de tradição e modernidade, bem característica, afinal, da dramática evolução do século XX.

Lembramos, em função de alguma possibilidade de analogia, uma investigação, realizada em Inglaterra, junto do público feminino, sobre a memória das estrelas de cinema dos anos quarenta e cinquenta⁶⁰. As respostas obtidas permitem reconhecer uma associação a perspectivas de escapismo, identificação e consumo. Nesse âmbito, os filmes podiam, designadamente, oferecer, por via da imagem das principais estrelas,

⁵⁹ Esse factor foi, de facto, apontado enquanto condicionante, que pode influenciar um efeito concreto, num contexto de recepção, embora se deva investir numa definição mais precisa de contornos: “É certo que já antes da guerra de 1914 o cinema oferecia ao público das cidades e arredores os seus idílios e melodramas. Durante todo o período entre as duas guerras é ele o divertimento popular por excelência. [...] Mas o cinema permanece exterior aos espectadores: se desperta sonhos e suscita identificações, sabe-se bem que essas imagens pertencem a um outro mundo”. Cf. Philippe Ariès; Georges Duby (dir.), *História da Vida Privada*, vol. V, p. 146.

⁶⁰ Referimo-nos à obra de Jackie Stacey, *Star Gazing: Hollywood cinema and female spectatorship*. London, Routledge, 1994. A autora mostrou, nomeadamente, que “os discursos dominantes dos produtores de Hollywood não são necessariamente equivalentes às práticas de consumo das espectadoras femininas em contextos específicos” e que é importante manter “uma compreensão teórica do espaço entre os discursos dominantes de consumo e as práticas de consumo das espectadoras femininas em diferentes locais” (Cf. *Idem*, p. 218). Pensamos, contudo, que, para lá das condicionantes materiais, realçadas pela autora, para justificar o facto de “o desejo de querer ser mais parecido com alguém ideal” poder permanecer apenas “ao nível da fantasia”, se deve, antes de mais, ponderar o peso de um contexto de circunstâncias sociais e culturais, no seguimento, afinal, de uma consciência geral que Stacey também salientou, defendendo “a necessidade de um modelo interactivo compreendendo texto/audiência/contexto para dar conta da complexidade dos processos de visionamento” (Cf. *Idem*, p. 47).

representações de abundância e expressões de estilo pessoal particularmente fascinantes. Na prática, o público, tanto podia admirar a estrela do ecrã como alguém cuja vida era diferente e inatingível, como podia também, reconhecendo embora o carácter excepcional das estrelas, considerá-las como uma realidade susceptível de imitação, desenvolvendo relações que Jackie Stacey considerou como “fantasias cinemáticas de identificação”. Neste último caso, tornava-se particularmente evidente a possibilidade de se adoptarem, na vida real, atitudes concretas influenciadas por aqueles modelos com algum sentido ideal. É o caso, designadamente, da influência de padrões femininos, com expressões de particular *charme* e poder de atracção⁶¹, ou, mais em geral, do exemplo de atitudes mais independentes e determinadas, associadas à forma como as estrelas da tela pareciam lidar com as situações.

A mesma autora designou essas acções do quotidiano, assim influenciadas pela imagem das estrelas, de “práticas extra-cinemáticas de identificação”. Podiam assumir contornos variados, nomeadamente, ao procurar-se transformar uma realidade pessoal, pela construção de alguma semelhança entre o espectador e o artista de cinema. Os exemplos concretos, identificados pelo estudo referido, no caso do público feminino, passam pela atitude de jovens imitando as suas estrelas favoritas nas brincadeiras entre pares, pelo realçar de algum possível traço real de semelhança física, pela cópia de aspectos de comportamento, dentro de um estilo de representação no ecrã, e pela influência no óbvio domínio visual, do vestuário ao corte de cabelo.

O cinema teria, evidentemente, um longo caminho pela frente, enquanto importante veículo de influência cultural. Nesse sentido, estava, na verdade, apenas, ainda, a ocupar um lugar no seio do mundo moderno, numa acção em que se podia destacar, como aspecto especialmente visível, a referida difusão de modas e, mais em geral, de modelos, capazes de influenciar a vida comum. Mas, para já, parece interessante reter a problemática da possível distância excessiva de universos, perante meios de província, com uma introdução ainda recente da exibição cinematográfica

⁶¹ Como dissemos, nesta matéria, para lá dos filmes efectivamente projectados ou dos programas locais de promoção, era importante, a nível geral, uma circulação paralela de informação, em particular, por via de uma divulgação de imagens e textos em publicações periódicas, não apenas exclusivamente dedicadas ao cinema, o que se explica no contexto de uma crescente paixão cinéfila. Lembramos a seguinte legenda da fotografia de uma estrela, na capa de uma dessas publicações, envolvendo óbvias sugestões de leitura, no quadro de alguma dualidade perante certos modelos femininos. A imagem da estrela é, potencialmente, objecto ideal de desejo, na vertente de observação masculina, e modelo possível de imitação, na vertente da espectadora do sexo feminino: “Das ‘estrelas’ de Hollywood, nenhuma como Norma Shearer, possui o encanto da delicadeza fidalga, o *charme* irresistível que hipnotiza as plateias do mundo inteiro. Ei-la em uma das suas ‘poses’ preferidas”. Cf. *O Detective* (Semanário das grandes reportagens, assuntos policiais, viagens e aventuras), Ano I, Nº 1, de 25/1/1932.

regular, muito condicionados pelo peso de determinadas realidades sociais e culturais. Certamente que assim se moderou, e modelou, o alcance efectivo de uma influência, desde a difusão das grandes linhas de uma nova visão do mundo, à evolução das diversas manifestações concretas do quotidiano.

No estudo que realizámos vimos sugerido, também, um menor sucesso de alguns filmes de notória fantasia, muito possivelmente em virtude de uma maior reserva por parte de determinados sectores de público, mais marcados pela dureza de uma vida quotidiana, relativamente a uma produção ficcional que, pelo seu tipo de elaboração mental, se mostrava excessivamente afastada de um determinado padrão prático de verosimilhança. O poder de sedução do cinema relacionava-se ainda aqui com as leituras possíveis num contexto de recepção. Nesse âmbito, abre-se, nomeadamente, à consideração a possibilidade de uma diferença, tendo em conta não apenas ambos os sexos, mas ainda, nomeadamente, o desigual nível social e cultural ou os vários escalões etários do público espectador.

No caso da Pampilhosa, o espectáculo cinematográfico insere-se num contexto em que a relação próxima da empresa exibidora com a comunidade e a sua particular compreensão das condições existentes, no âmbito de uma correcta gestão, favoreceram o estabelecimento de uma presença regular suficientemente prestigiada, contando com um amplo quadro de recepção. Simultaneamente, a própria aproximação dos diversos sectores sociais, numa experiência comum de visionamento, teve, também, importância numa evolução geral.

Esse sentido alargado de aceitação traduziu, pois, o sucesso de um projecto que implantou, dentro de um quadro de viabilidade, uma presença regular do cinema, enquanto realidade com um bom nível geral de qualidade, para um público tão amplo quanto possível, servindo uma perspectiva de progresso. Nessas condições, terminada a década de vinte, a comunidade local estava definitivamente a par de um fenómeno próprio do mundo contemporâneo, encontrando-se pronta para viver intensamente o entusiasmo dos anos de ouro do cinema sonoro, logo que as condições o permitissem.

O fascínio do cinema e a intervenção do poder

1. O esplendor de uma imagem

Nos anos finais da década de vinte, o cinema tinha-se imposto como grande espectáculo da era moderna. Assim se verificara, designadamente, quer em função de uma capacidade de expressão artística e cultural, bem manifestada numa multiplicidade de obras-primas devidamente reconhecidas, quer em virtude de uma implantação prática, enquanto espectáculo acessível e fascinante, perante os mais diversos públicos, nos mais variados lugares¹.

Expressou-se, pois, também, em Portugal, um percurso decisivo na história do desenvolvimento do espectáculo cinematográfico que podemos situar entre o despertar de um novo tempo, a partir dos anos finais da Grande Guerra e a realidade de importante implantação já existente, como dissemos, cerca de dez anos depois. Acompanhava-se, de facto, uma decisiva evolução mais geral que, por exemplo, no caso da Alemanha, se traduziu num aumento do número de salas de cinema, de cerca de 2000, em 1918, para 5000, nos inícios dos anos 30².

Foi no contexto desse processo de crescente desenvolvimento e implantação que, como vimos, se situou a afirmação, rápida e bem sucedida, da actividade de exibição cinematográfica regular na Pampilhosa, a partir de 1925, beneficiando, obviamente, do cruzamento de um conjunto de condições, desde uma realidade local a um contexto geral do sector, em forte ebulição³. Em Lisboa, os contemporâneos, sensíveis à mudança, tomaram por referência desse desenvolvimento, como atrás já aludimos, a

¹ Recordamos ainda dois casos concretos, no nosso país, de acordo com as respostas ao inquérito que temos referido da revista *Cinéfilo*. Relativamente a Viana do Castelo, escreveu-se: “O cinema é o divertimento predilecto do nosso público, talvez pelo seu preço, ao alcance de todas as bolsas, ou pelas emoções que desperta em cada um”. Quanto a Gondomar, podia ler-se no mesmo número, enfatizando um nível de frequência: “nunca têm menos de meia casa, enchem-se quando se exibem boas produções”. Cf. *Cinéfilo*, Ano II, Nº 24, de 2/2/1929.

² Cf. Thomas Elsaesser (ed.), *The BFI Companion to German Cinema*. London, British Film Institute, 1999, p. 247.

³ Esse período de meados dos anos vinte, até final da década, tem sido visto como o momento em que o cinema atingiu um ponto de maturidade no seu desenvolvimento artístico (Cf. James Chapman, *Cinemas of the World: film and society from 1895 to the present*, p. 8), mas a esse vector há que acrescentar a forte implantação social do cinema como espectáculo de massas e todo o dinamismo económico associado ao sector, com o florescimento de uma autêntica indústria, movimentando avultados interesses. Não é de estranhar, também, que se situe nesse contexto um conjunto de iniciativas nacionais de legislação relativa ao cinema e ao espectáculo cinematográfico.

inauguração do Tivoli em 1924, a ponto de considerarem que, desde então, a situação se transformou “radicalmente”⁴. Como é evidente, está aqui em causa a expansão do espectáculo cinematográfico e o desenvolvimento de um entusiasmo pelo cinema, não sendo, infelizmente, a mesma perspectiva extensível ao domínio da produção cinematográfica nacional que, entretanto, quebrara notoriamente, depois de se ter encerrado um importante ciclo.

A compreensão daquele progresso até finais da década de vinte implica, naturalmente, a percepção de uma dinâmica conjunta, verificando-se, em cada momento, a articulação de uma diversidade de vertentes⁵. Curiosamente, os próprios contributos, em prol da evolução da produção cinematográfica nacional, evidenciam ritmos muito relacionados com o mapa geral de um contexto. Não repetimos aqui as várias referências, feitas até agora, a muitos desses aspectos, nem nos compete desenvolver mais estes traços de história geral. Limitamo-nos, por isso, a sublinhar a importância de integrar realidades, tais como: a citada realidade da produção cinematográfica nacional e a correspondente situação existente a nível internacional, com uma enorme evolução da produção, alargando possibilidades, gostos e estilos; o incremento de uma organização industrial e o seu reflexo no sector da distribuição no nosso país, com o dinamismo das respectivas empresas; a existência de laboratórios e a disponibilidade de aparelhagem actualizada; a abertura de novas salas e a renovação das existentes; a expansão da exibição e a conquista de um público mais numeroso e diversificado; o desenvolvimento do entusiasmo cinéfilo e a influência mais geral das expectativas alimentadas; a evolução de uma imagem geral do cinema e dos discursos associados, sejam eles de fundo teórico ou com um sentido de mais evidente interesse prático, na comunicação com um público.

É, assim, oportuno lembrar, depois dos sinais de especial interesse pelo cinema na segunda década do século, a forma como, a partir destes anos vinte, múltiplas figuras

⁴ Cf. Luís de Pina (coord.), *Aníbal Contreiras*. Cinemateca Portuguesa, 1987, p. 24.

⁵ Também em Inglaterra, por exemplo, os ritmos foram semelhantes. Só em meados dos anos vinte emergiu, de forma sistemática, uma cultura cinematográfica intelectual, “mas a partir desse período houve um certo florescimento do debate intelectual sobre o cinema e interesse nele”. Cf. Andrew Higson, *Waving the Flag: constructing a national cinema in Britain*. Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 13. Segundo o mesmo autor, essa fase foi também marcada por um conjunto de indicadores, como a fundação da London Film Society, precisamente em 1925, o surgimento de publicações periódicas de orientação crítica e intelectual, distintos das simples revistas para os entusiastas, o início de uma crítica cinematográfica séria em jornais e revistas, a publicação de vários livros sobre teoria e história do cinema e, por fim, a fundação do British Film Institute, em 1933.

de vulto do nosso meio cultural e artístico se envolveram nessa afirmação do cinema, manifestando a evolução de uma imagem e o aprofundamento de um quadro de expectativas⁶. Desde o texto de opinião e da crítica cinematográfica, à efectiva ligação a projectos concretos de produção, as formas de participação foram, pois, diversas.

Consolidara-se, mais em geral, um reconhecimento da importância do cinema, independentemente das diferentes opiniões críticas que pudesse suscitar e das reservas que, num mais restrito plano cultural, alguns meios continuassem a votar ao cinema. Como se compreende, ganhara, entretanto, particular expressão o dinamismo de uma nova geração que, vivendo então intensamente as expectativas de um tempo, alimentaria vigorosamente a expansão de uma paixão cinéfila⁷. A adesão da mulher, embora condicionada, no seu perfil, mediante diferentes meios, num tempo ainda de clivagens bastante nítidas, era também um facto social e cultural relevante, que reforçava o significado histórico de um entusiasmo pelo cinema, quando se acentuava a própria afirmação da condição feminina⁸.

⁶ João Bénard da Costa sublinhou como “colaboraram no cinema e o defenderam entusiasticamente”, pintores como Almada Negreiros, escritores como Teixeira Gomes ou Ferreira de Castro, dramaturgos como Ramada Curto ou Alfredo Cortês, poetas como Carlos Queiroz ou José Régio e compositores como Luiz de Freitas Branco. Cf. João Bénard da Costa, *Histórias do Cinema*, p. 39. São, na verdade, apenas exemplos, podendo-se destacar muitos outros, como no caso, ainda, de Afonso Lopes Vieira, referido por Félix Ribeiro: “sempre se mostrara extremamente interessado pelo cinema, não perdendo um filme que lhe parecesse de qualidade, conquistado depois definitivamente pela arte das imagens resolve em certa altura entrar na sua prática, para o que escreve um argumento. Ele próprio dirige [...] assim o curto filme *O Afilhado de Santo António* [exibido publicamente em 1928]”. Cf. M. Félix Ribeiro, *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português: 1896-1949*, p. 232.

⁷ Para lá da generalidade desses jovens cinéfilos de sectores cultos, interessa, ainda, lembrar o caso particular dos diversos nomes de relevo da cinematografia portuguesa que começaram a sobressair nesta fase, dentro de uma “nova geração”. Assim, aconteceu, designadamente, com os jovens cineastas que, nas palavras de João Bénard da Costa, emergiram da “‘revolução’ dos anos vinte”, juntando-se a Leitão de Barros: António Lopes Ribeiro, Chianca de Garcia, Cottinelli Telmo, Jorge Brum do Canto, Arthur Duarte e Adolfo Coelho. Também Manoel de Oliveira se revelaria, nesse contexto, com o apoio de Lopes Ribeiro. Cf. João Bénard da Costa, *Histórias do Cinema*, p. 39. O ano de 1928 terá sido marcante no começo da afirmação desta nova geração do cinema português, apontando-se aqui, mais uma vez, para a importância destes anos finais da década de vinte. Foi, então, particularmente, significativa, a realização do documentário, de 600 metros, *Nazaré, Praia de Pescadores*, de Leitão de Barros, tendo à câmara Artur Costa de Macedo e como assistente António Lopes Ribeiro. Este filme, “nitidamente influenciado pela vanguarda cinematográfica europeia, designadamente a soviética”, foi estreado, no São Luiz, a 23 de Janeiro de 1929. Cf. Luís de Pina, *História do Cinema Português*, p. 59.

⁸ No âmbito significativo das histórias de família, recordamos um testemunho de Mécia de Sena sobre a importância do cinema no tempo de infância do notável homem de letras que foi Jorge de Sena: “Sinto-me tentada a dizer que Jorge de Sena e a arte de cinema cresceram juntos. Isto porque, ainda criança e nos anos vinte, a sua paixão sem exuberância de tudo saber e aprender, lhe foi alimentada por uma avó ‘cinéfila’ que comprava revistas da época e que tinha assinatura nos cinemas onde as primícias se exibiam. E com essa avó materna ou com a sua mãe, tudo foi vendo avidamente. E como todos os meninos dessa época, comprou ‘retratos de artistas’”. Cf. Jorge de Sena, *Sobre Cinema*. Cinemateca Portuguesa, 1988, p. 17.

Nos Estados Unidos, foi possível confirmar como o alcance da influência do cinema, desde o tempo dos *nickelodeons* e ao longo dos anos vinte, tocou mesmo a elite intelectual dos jovens mais privilegiados da classe média e da classe rica⁹. Mas também entre nós, ficou, na verdade, bem viva a recordação desses tempos em que se liam com entusiasmo as diversas notícias sobre cinema, tanto nos jornais comuns, como nos seus suplementos e em revistas especializadas, se frequentavam regularmente as salas de cinema, aguardando sofregamente novas estreias, e se colecionavam imagens e diferentes objectos icónicos, associados não apenas a uma cultura do cinema, mas a um culto do cinema¹⁰.

A publicação desde cedo, na imprensa, de novelas em folhetim, relativas a filmes em exibição, deu lugar também a um mais sério investimento editorial, saindo em livro os romances originais ou as respectivas adaptações em função de filmes concretos, cujas imagens apareciam pontualmente como ilustração¹¹. A iniciativa continuava a situar-se no plano, menos prestigiado, dos produtos de consumo corrente, mas, de certo modo, o facto evidenciava um progresso na implantação do cinema agora em condições de completar, assim, uma interligação com a cultura escrita estabelecida, já não apenas como seu tributário.

A conquista de sectores de público mais exigentes e a expansão de perspectivas de qualidade junto de um vasto público de classes intermédias, cada vez mais formado e informado, resultaram numa necessidade de adequar a oferta, proporcionando filmes de superior qualidade, tanto no plano dos recursos técnicos e artísticos, como em termos da

⁹ Cf. Kathryn H. Fuller, *At the Picture Show: small-town audiences and the creation of movie fan culture*, p. 197.

¹⁰ Logo no início da sua publicação, a revista *Cinéfilo* lançou, por exemplo, um concurso sobre cinema, prometendo o sorteio de prémios entre os concorrentes que apresentassem “respostas perfeitamente exactas”. O prazo de recepção das respostas dos leitores decorreu até 31 de Dezembro de 1928, podendo registar-se, então: “nunca imaginámos que ele obtivesse um tão assinalado êxito de concorrência”. As soluções foram publicadas no N° 20 da revista, saído a 5 de Janeiro de 1929. A realização de concursos estava na hora do dia, correspondendo-se também assim ao fervilhar de um interesse público. Até as películas podiam ser alvo de um “concurso cinematográfico”, manifestando os espectadores as suas preferências. Assim, chegou também à Pampilhosa a notícia da vitória de *Ramona* num concurso realizado, nesse ano de 1929, no S. Luiz, em Lisboa, conforme registou o programa distribuído a propósito da sua exibição local, a 7 e 8 de Dezembro.

¹¹ Recordamos o exemplo da Livraria Tavares Martins, do Porto, que, em 1928, publicitava mesmo uma “Colecção-Cinema”, cujo primeiro número, *Ben-Hur*, descrevia assim: “Novela extraída do romance de L. Wallace por Guedes de Amorim e ilustrada com as fotografias do filme. Um volume profusamente ilustrado em papel couché 3\$200” (Cf. *Cinéfilo*, Ano I, N° 19, de 29/12/1928). No nosso panorama da edição, tratava-se na verdade de mais uma via de expansão na linha de uma produção de largo consumo, já implantada no campo da novela de fácil popularidade e mesmo dos textos dramáticos de leitura corrente.

profundidade de significados e da capacidade narrativa¹². Citamos um excerto da revista *Cinéfilo*, dando conta dessa realidade, em 1929, no meio da capital, onde pontuava a concorrência de salas de estreia de maior prestígio, como o São Luiz, o Tivoli e o Central:

“Estamos a poucos dias da inauguração da Época de Inverno nos cinemas de Lisboa que fazem semanalmente primeiras exhibições. Todos eles, e à frente de todos o São Luiz Cine, anunciam grandes novidades. Os programas actualizam-se cada vez mais. Já se procura satisfazer o gosto do público, sempre exigente, e que não está de olhos fechados, porque lhe são familiares, ainda antes que eles cheguem a Lisboa, os nomes das obras notáveis, os dos realizadores e os dos intérpretes”¹³.

Em terras de província, chegavam os ecos da evolução nos meios urbanos mais evoluídos, destacando-se algumas referências bem acolhidas pelos sectores mais informados da sociedade local. Na Pampilhosa, o valor da programação do seu cinema podia ser, assim, enfatizado, concretamente, no jornal *A Defesa*, em termos sem grande sentido para boa parte do público local: “Pina Menichelli a formidável trágica latina, vedeta das grandes estrelas do cinema, é hoje exibida no nosso Cine na esplêndida película *A Idade Crítica* adaptação sublime da extraordinária obra do célebre escritor Bernard Shaw”¹⁴.

A apologia da Sétima Arte desenvolvia-se integrada numa perspectiva de modernidade, o cinema era uma arte jovem, própria de um novo tempo. Um contemporâneo podia recordar, mais tarde: “A aparição de uma arte nova é um acontecimento que pode dar-se em milhares de anos, e nós tivemos o privilégio de contemplar tão extraordinário sucesso”¹⁵.

O desenvolvimento do cinema envolveu, na realidade, a sucessiva divulgação de

¹² No fundo, estabelecia-se aqui um mecanismo de interacção, uma vez que a própria evolução qualitativa da produção cinematográfica teve muito a ver, como sabemos, com o desenvolvimento de uma política comercial que apostou na elevação da imagem social dos filmes. Cf. Jill Nelmes (ed.), *An Introduction to Film Studies*, pp. 100 e 101. De qualquer forma, os filmes produzidos não estavam decisivamente confinados a um perfil de cinema predominantemente de distracção, aparentemente, acrítico e não intelectualizado. Cf. José Luis Castrillón Hermosa; Ignacio Martín Jiménez, *El Espectáculo Cinematográfico en Valladolid (1920/1932)*, p. 97. Libertando-se da fase inicial do cinematógrafo, o cinema desprende-se do quadro objectivo de uma sucessão empírica de imagens. Passou a aprofundar de forma coerente o potencial afectivo das imagens e a realizar-se segundo as leis e ritmos da ideação, articulando, com um sentido de totalidade, sentimentos e ideias. Cf. Edgar Morin, *O Cinema ou o Homem Imaginário*, p. 210. Compreende-se o universo de expectativas que passou a ser assumido, em especial, no que concerne ao público mais entusiasta e conhecedor.

¹³ *Cinéfilo*, Ano II, Nº 57, de 21/9/1929.

¹⁴ *A Defesa*, Ano III, 3ª Série - Nº 1, de 7/3/1926.

¹⁵ Cf. Manuel Villegas López, *Arte, Cine y Sociedad*. Madrid, Taurus Ediciones, 1959, p. 81.

múltiplas realizações inovadoras, junto de um vasto público, recentemente mobilizado no âmbito de uma evolução social que integrou a vivência regular de novos hábitos de lazer. Diferentes contributos, como os do cinema alemão e russo¹⁶, exploraram muito em particular uma criatividade capaz de seduzir, nas condições da época, um amplo público interessado, também muito atento à expansão de uma cultura cinematográfica que amplificava a consciência de um desenvolvimento artístico e técnico¹⁷. O cinema evoluiu, afinal, com base numa combinação de traços distintos, no âmbito de uma certa dualidade: enquanto atingia uma decisiva consagração entre as classes mais bem posicionadas da sociedade, não deixava, também, de existir numa vertente mais populista¹⁸.

O filme era, agora¹⁹, encarado de forma mais alargada e esclarecida como potencial obra de arte. A par da experiência própria dos espectadores, a circulação de informação ajudava a aprofundar um sentido de interesse e a desenvolver, em amplos sectores do público, uma adequada sensibilidade. Na imprensa especializada da época

¹⁶ Assim se compreende, por exemplo, a afirmação de Fernando Pessoa, em 1925, segundo regista João Bénard da Costa: “à excepção dos alemães e dos russos ninguém por enquanto conseguiu insuflar no Cinema algo que se pareça com arte”. Cf. João Bénard da Costa, *Histórias do Cinema*, p. 43.

¹⁷ O anexo do cinema pelas vanguardas estéticas favoreceu essa difusão de uma concepção do cinema como arte. Cf. Edgar Morin, *O Cinema ou o Homem Imaginário*, pp. 68 e 69. O investimento na produção alemã de filmes na linha do chamado “expressionismo” inseriu-se, nomeadamente, numa estratégia de particular atracção de novas audiências, social e artisticamente mais sofisticadas, sem se perderem os espectadores tradicionais. Cf. Thomas Elsaesser (ed.), *The BFI Companion to German Cinema*, pp. 84 e 85.

¹⁸ Neste campo, uma visão com o necessário distanciamento obriga a considerar um outro objecto particular de estudo, uma vez que o cinema alimentou também um novo imaginário com um sentido de universalidade, no âmbito da difusão de uma nova cultura popular, com os seus heróis e modelos de sentido uniformizador. A ideia de uma recreação com uma função de escape aos dramas do quotidiano surge-nos aí, designadamente, articulada com a possibilidade de um poder de encantamento, perante largos sectores da população, capaz de equilibrar o desencanto, na sociedade do mundo moderno. O cinema corresponderia, assim, a esse contexto de condições, exercendo funções fundamentais, juntamente com outros novos meios de comunicação e recreação. Porém, dada, também, a fase inicial desse processo, não era tanto essa consciência que, obviamente, se impunha, por agora, num discurso dominante sobre o valor cultural e artístico do cinema, enquanto meio que conquistava o conjunto de uma sociedade. O olhar relativo às classes populares apontava, um tanto idealmente, para a crença numa espécie de natural poder geral de deslumbramento das realizações de qualidade superior, de acordo com uma perspectiva de progressiva implantação do progresso. Como temos visto, é nesse sentido que, essencialmente, interpretamos o conteúdo social das opções de programação e do discurso de promoção a elas associado, no caso estudado da Pampilhosa.

¹⁹ O crítico Henrique Alves Costa escreveu, mais tarde, sobre a realidade da época: “Estávamos em 1927. O cinema silencioso atingira, no estrangeiro, um extraordinário desenvolvimento e um notabilíssimo apuro técnico e formal. Algumas grandes obras de Pudovkine, Dreyer, Fritz Lang, Eisenstein, Murnau, Lupu Pick, Ruttman, Epstein e Renoir, exibidas em Portugal, permitiam-nos já falar, com à vontade, do cinema, como moderno e penetrante meio de comunicação e como nova forma de expressão artística”. Cf. José de Matos-Cruz (org.), *J. Leitão de Barros*. Cinemateca Portuguesa, 1982, p. 24.

abundam os textos, explicitando a difusão deste conjunto de perspectivas de valorização do cinema. Citamos uma passagem especialmente ilustrativa de um artigo publicado em 1928, logo no primeiro número da revista *Cinéfilo*:

“O cinema é para uns apenas um prometedor adolescente, que tateia indeciso, o caminho a seguir, conquanto para outros entrasse já na gloriosa maioridade. Seja como for, está-lhe reservado um futuro de maravilha e o seu carácter internacional conquistou-lhe em todas as regiões do globo e entre todas as raças um posto inconfundível. É uma arte em que se reúnem, colaboram e sintetizam as outras artes, resultando de semelhante fusão aquela que se denomina a Sétima, e é, simultaneamente, uma indústria que na América, por exemplo, ocupa o segundo ou o terceiro lugar, servida por biliões de dólares [...]”²⁰.

O texto remete para temas que então se revestiam de particular significado na implantação de uma imagem dominante do cinema. Na verdade, questões como a do estatuto do cinema, enquanto forma de arte autónoma, têm o seu sentido próprio e foram desenvolvidas ao longo de uma história que não podemos aqui considerar, desde uma reserva ou recusa inicial manifestada em meios intelectuais mais conservadores, até à continuação de um debate teórico, num tempo já de ampla aceitação de uma imagem de especial valor.

O que nos interessa enfatizar neste momento, nesta, como noutras temáticas relativas a uma percepção geral do cinema, é uma divulgação efectiva de perspectivas que, servindo uma imagem, constituíam, em finais da década de vinte, um importante pano de fundo, numa fase de decisivo triunfo do espectáculo cinematográfico. Foi de acordo com esse contexto que os diversos agentes do sector, das empresas de distribuição aos exibidores, exerceram a sua actividade de promoção, influenciando os interesses e as expectativas do público, no âmbito de uma oferta de filmes e da realidade de uma programação.

No discurso de promoção que acompanhámos, no caso da Pampilhosa, ficou bem ilustrado o sentido valorativo, mais geral, que se procurou associar à regular presença local do espectáculo cinematográfico²¹. Anunciaram-se, nomeadamente,

²⁰ *Cinéfilo*, Ano I, Nº 1, de 2/6/1928.

²¹ Como já tivemos ocasião de observar, este discurso, acentuando um conceito do cinema como arte, mostrou-se particularmente presente nas primeiras épocas de actividade da E.C.P., sugerindo-se, assim, a preocupação em impor, desde logo, localmente, o cinema na sua desejada dimensão, numa perspectiva de espectáculo condigno, ao nível das melhores salas dos grandes centros, e, como tal, merecedor de uma larga adesão. Com um certo sentido pedagógico de intervenção, na formação de um público, reproduzia-se, assim, uma linha de preocupação, mais geral, própria de um percurso de afirmação do cinema. Dissipadas as eventuais dúvidas iniciais, quanto à natureza do espectáculo que se proporcionava, o sentido do discurso de promoção, perante um público já mais ciente de uma presença do cinema e de uma sua imagem geral, centrou-se, compreensivelmente, no aprofundamento de uma mensagem de

“grandes produções de arte cinematográfica”, “super-produções de luxo”, “monumentais espectáculos cinematográficos”, “maravilhosos filmes”, “magistrais obras de arte”, “verdadeiras jóias da arte do silêncio”, ou ainda filmes do “mais alto relevo artístico”, nomeadamente, com “esplêndida cinematografia”, “sublimes e magníficas interpretações” e “o maior brilhantismo e riqueza de indumentária, cenários e figuração”. A E.C.P., tanto no T.G.I.R. da Pampilhosa, como nas temporadas que, nesta fase, fez no Teatro da Mealhada, impôs-se, proporcionando à região uma presença condigna da “arte do silêncio”, e, efectivamente, conseguiu reunir um público que, pelo menos em sua boa parte, sabia estar a corresponder ao esforço de uma oferta de qualidade no contexto de uma época de marcado progresso.

“Esta Empresa, desejando fechar com chave d’ ouro a série de espectáculos que tão bem recebidos foram pelo público Mealhadense, marcou esta magnífica película [A *Rua dos Sonhos*, de D. W. Griffith] para o fim da temporada com a grata convicção de que dará assim plena satisfação a quem tão gentilmente tem sabido corresponder ao nosso esforço”²².

A existência de um espectador cinematográfico entusiasta teve a ver, na verdade, como sabemos, não só com a criação de hábitos de frequência do cinema, no contexto de uma falta de opções comparáveis, mas com o fomento de um interesse específico, fundado na consciência de uma imagem da Sétima Arte e na vivência de uma cultura cinematográfica, sempre em renovação. Perante um amplo público, o cinema começara, mesmo, a definir-se como principal referência imaginária, num universo povoado de novas sugestões e expectativas. Afinal, de acordo com uma expressão de José Régio, competia ao cinema revelar “o maravilhoso moderno”²³.

O cinema não só abarcava toda a esfera do mundo real, mas colocava, portanto, também, ao nosso alcance todo o campo do mundo imaginário²⁴. Conciliando, de algum modo, no terreno concreto de uma relação com o público, perspectivas de cultura e

caracterização a propósito dos diferentes filmes exibidos, favorecendo-se, assim, não só uma desejável renovação de interesse, mas uma maior difusão prática de informação específica sobre cinema.

²² Programa do espectáculo da E.C.P., no Teatro da Mealhada, a 30 de Abril de 1927.

²³ Cf. António Pedro Pita, “Temas e figuras do ensaísmo cinematográfico”, in Luís Reis Torgal (coord.), *O Cinema sob o Olhar de Salazar*. Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, p. 49. O autor destaca com pertinência o seguinte passo das “Legendas cinematográficas”, publicadas por José Régio na revista *Presença*, logo a partir do seu primeiro número em 1927: “Morreram as fadas e as bruxas, os mágicos e as varinhas de condão. Mas novos contos fantásticos se contam hoje a toda a espécie de crianças. E estes são contados aos olhos: os heróis ilustram-se a eles próprios. Charlot, Harold, o *Pencudo*, Pamplinas e todos os seus camaradas encarregaram-se de revelar o maravilhoso moderno”.

²⁴ Cf. Edgar Morin, *O Cinema ou o Homem Imaginário*, p. 196.

recreação, consolidava, ainda, a imagem de um eficaz meio de comunicação, de fácil compreensão e particularmente motivador, podendo chegar eficazmente ao maior número de espectadores, com enorme poder de persuasão e influência²⁵. Também nesse sentido, o cinema era, na verdade, um meio moderno, filho da evolução técnica, tal como a rádio, o fonógrafo ou o avião, naturalmente, dinâmico e promissor.

Tal como então se percebia, o novo meio, não só captava e reproduzia imagens em movimento, mas, transcendendo a mera dimensão de um processo mecânico, podia proporcionar, mais significativamente, a reprodução de uma realidade em movimento²⁶. O ritmo da oferta e a diversidade das produções compunham ainda um sentido de actualidade, pelo que o cinema pôde ser associado a uma ideia de acção, identificando-se com perspectivas de velocidade e agilidade, próprias de um novo tempo²⁷, marcado por um ritmo “febril”²⁸. Correspondia, pois, de forma emblemática, a um presente, que de algum modo reproduzia no seu dinamismo.

A novidade do cinema residia também no seu peculiar sincretismo. Atraindo

²⁵ Os cineastas dos anos vinte souberam explorar e mostrar bem o poder da imagem. Desenvolveram-se processos de abstracção e de racionalização que, a par de um aperfeiçoamento narrativo, permitiram a percepção de um mais profundo significado da imagem, com uma maior ambivalência simbólica, um aumento das suas qualidades afectivas e, naturalmente, um incremento do seu poder de sedução e de sugestão. Aspectos, evidentemente, tanto mais notáveis quanto incidiram no contexto de uma ampla implantação social do cinema. Cf. Edgar Morin, *O Cinema ou o Homem Imaginário*, pp. 198 e ss. O exercício desse poder da imagem permanecerá, contudo, sempre vinculado à própria natureza “dupla e sincrética” do cinema, para usarmos as palavras do mesmo autor, uma vez que o cinema, na sua expressão, une indissolivelmente a realidade do mundo e a visão subjectiva desse mesmo mundo. Abre-se, naturalmente, aqui um imenso campo de manifestação orientada de ideias e concepções, cuja consideração é fundamental no estudo prático do uso da imagem do cinema, desde logo, neste período entre guerras em que, perante uma maior consciência do respectivo poder, o cinema se tornou um alvo particularmente apetecido de apropriação, por parte dos diversos poderes constituídos.

²⁶ Não se tratava obviamente aqui de uma reprodução mecânica, havendo, mesmo uma clara consciência, nos meios modernos, de que a obra cinematográfica, enquanto forma de arte, transfigurava a realidade, pelo que a sua imagem se distanciava daquela. A difusão destas concepções ficou expressa, por exemplo, na própria imprensa da época. Em Espanha, num jornal de âmbito regional como *El Norte de Castilla*, podia ler-se, na edição de 2 de Fevereiro de 1927, um artigo, “La Estética del Cinema”, com o seguinte passo: “O cinema não é a realidade: é não realidade. Começa onde as ideias correntes a respeito da vida se esfumam e desvanecem; para chegar a isto o cinema tem que saltar o escolho que o opõe à sua tradição de fotografia animada”. Cf. José Luis Castrillón Hermosa; Ignacio Martín Jiménez, *El Espectáculo Cinematográfico en Valladolid (1920/1932)*, p. 92.

²⁷ Uma década depois, podia ouvir-se, por exemplo, na própria Assembleia Nacional: “O cinema, pelas suas características especiais, pode-se dizer que é um processo que está perfeitamente de harmonia com o ritmo alucinante do que hoje é a vida”. Cf. <http://debates.parlamento.pt>, *Diário das Sessões da Assembleia Nacional*, sessão de 13/1/1939, p. 122.

²⁸ “Nunca uma descoberta científica alcançou, em tão pouco tempo, uma popularidade comparável à do cinematógrafo e, nunca, desde a sua criação, descoberta alguma evoluiu tão rapidamente com as modernas e aperfeiçoadas modificações que lhe têm sido introduzidas”. *Cinéfilo*, Ano II, Nº 50, de 3/8/1929.

todas as linguagens, conservava a sua originalidade, apresentando uma linguagem total e polifuncional, com um sentido próprio. Também esta perspectiva foi bem reconhecida na época, alimentando, enquanto argumento, um discurso entusiasta, como expressa ainda o seguinte excerto de um texto relativo ao filme *O Rei dos Reis* e ao seu realizador, Cecil B. DeMille, publicado igualmente na revista *Cinéfilo*:

“[D]eu ao mundo um monumento, que mais que a eloquência dos pintores, mais do que os acordes das oratórias de um Perosi, criou a obra que melhor serve a doutrina de Cristo e isto pela magia de uma arte que é Luz, é Vida, é Cor e é Música, não deixando de ser uma inegável manifestação de beleza com uma individualidade muito própria, enfim, o Cinema!

Onde existiria outra arte, que, de uma forma tão completa e emotiva, nos permitisse olhar assim, através dos séculos, e contemplar a maior tragédia de todas as épocas, a vida terrena do divino Jesus de Nazaré?”²⁹

O cinema não era, porém, como sabemos, apenas uma expressão, mas um instrumento de um mundo em renovação. O seu poder decorria, em especial, da sua universalidade³⁰, ou seja, da capacidade de chegar aos mais diversos locais, e da sua potencial popularidade, atraindo e influenciando um amplo leque de espectadores, por via da adequação de um conjunto de potencialidades e condições. Na verdade, o seu verdadeiro sentido de universalidade não tinha a ver apenas com a possibilidade de uma divulgação material em virtude de condições técnicas, mas com uma facilidade de comunicação e um poder de fascínio enquanto meio, segundo alguns autores mediante uma experiência de envolvimento afectivo de profundo sentido humano, em si mesma potencialmente sem barreiras³¹. O cinema apresentava-se como veículo privilegiado de expressão, num tempo pronto a acolher novas linguagens e formas comunicacionais, afirmando-se no âmbito da conquista de um importante lugar, mais geral, da imagem na nossa civilização.

²⁹ *Cinéfilo*, Ano II, Nº 32, de 30/3/1929. Destacamos outra passagem ilustrativa da insistência com que, por esse tempo, se difundiam estas perspectivas de valorização: “O Cinema é uma arte singularmente sedutora por ser jovem, por ser bela e por ser universal na sua linguagem que todos os olhos entendem. Somatório ou, pelo menos, reflexo de tantas outras artes, não deixa, por isso, de possuir a sua forte originalidade e o seu carácter inconfundível”. *Cinéfilo*, Ano II, Nº 41, de 1/6/1929.

³⁰ Difundia-se a consciência da nova dimensão mundial do cinema enquanto espectáculo e manifestação cultural. No programa de publicitação do espectáculo de 15 de Janeiro de 1928, do cinema da Pampilhosa, com a longa metragem *Oh! Doutor!*, afirmava-se, nomeadamente: “Assim pode compreender-se o grande sucesso alcançado por tão linda jóia do cinema, que em Paris num dos principais Salões foi exibida durante cerca de 150 noites consecutivas”.

³¹ Edgar Morin, concretamente, salientou “a universalidade efectiva e afectiva do cinema *urbi et orbi*” e pôde vislumbrar, na experiência do espectador de cinema, a possibilidade de uma “comunhão afectiva e mental entre o letrado e o iletrado, o imperador e o escravo”. Cf. Edgar Morin, *O Cinema ou o Homem Imaginário*, pp. 223 e 224.

Desenvolveu-se, pois, uma forte crença no poder do cinema, destacando-se este de entre os meios de comunicação e entretenimento que se perfilavam com crescente importância no contexto da vida moderna. Essa expectativa, alimentando uma confiança no futuro, cresceu, assim, a par da consciência da real dimensão da difusão prática do novo meio e do seu enorme potencial, em função da verificação, também, desse sucesso concreto³². Estava-se perante a nova realidade de um espectáculo de massas, no âmbito de uma cultura não só de qualidade mas de quantidade³³. Compreendem-se, assim, as tentativas de exploração desse poder que desde cedo se definiram.

No mundo dos filmes de complemento, e, em geral, no domínio das curtas e médias metragens, são significativas, nos anos vinte, as diversas áreas em que de forma evidente se verificou aquela realidade. Desde os filmes de propaganda política e militar, a que já nos referimos por altura da Grande Guerra, desenvolveu-se, nomeadamente, a possibilidade de exploração do filme comercial, como reconhecemos, inclusivamente, no caso da Pampilhosa, e, de forma muito significativa, criou-se uma particular expectativa em torno da função educativa do cinema, através de filmes didácticos e de filmes de divulgação cultural, em geral³⁴. A par da perspectiva de uma promoção da informação e da cultura junto do público em geral, havia, pois, que esperar benefícios mais concretos em áreas orientadas de intervenção, da propaganda política à publicidade comercial, do filme de formação técnica à educação em contexto escolar.

A indústria cinematográfica correspondeu, então, compreensivelmente a este interesse, inclusivamente facultando a produção de equipamento de projecção mais ligeiro, para uso escolar ou doméstico³⁵. Houve estabelecimentos de ensino em Portugal

³² “Uma recente estatística informa que, durante o ano de 1927, se construíram na Europa 733 novas salas de cinema dedicadas exclusivamente à arte muda. A produção de películas também não se deixou ficar para trás e, ainda que de modo mais modesto, marcou um aumento, pois vê-se que a Alemanha lançou no mercado 241 películas, França 74, Inglaterra 44, Áustria 16, Suécia 10, Dinamarca 6, Itália 5 e as restantes nações europeias 44, o que dá um total de 440 películas, para um valor de 3.200.000 libras esterlinas”. *Cinéfilo*, Ano II, Nº 45, de 29/6/1929.

³³ Desenvolveu-se, a partir de então, a consciência de uma “cultura para o novo público”, de uma cultura de massas, própria dos tempos modernos, “na qual o facto social pesa mais do que em nenhuma outra etapa da história, precisamente porque se dirige a essa maioria e enfrenta as suas questões, dramas e problemas”. Cf. Manuel Villegas López, *Arte, Cine y Sociedad*, p. 31.

³⁴ A partir de 1929, o nome de José Adolfo Coelho ficou muito ligado à realização de documentários, concretamente, de temática agrícola, dando-nos um importante exemplo nesta área de produção cinematográfica, durante largos anos ainda de actividade. Cf. M. Félix Ribeiro, *Subsídios para a História do Documentarismo em Portugal*. Ministério da Educação Nacional, Direcção-Geral da Educação Permanente, 1974, pp. 22 e 23.

³⁵ “O cinema amador apareceu em 1924 com a Pathé Baby, a primeira câmara destinada ao público amador, que dispunha já de projectores de uso familiar para visionar fitas comercializadas”. Cf. Marie-

com equipamento de exibição instalado e, noutros casos, temos notícia da ocorrência de experiências pontuais de projecção no espaço escolar³⁶, para não falar das deslocações dos alunos, com os respectivos professores, às salas de cinema. As duas últimas perguntas do inquérito da revista *Cinéfilo*, que temos explorado, são votadas a esta área de interesse, mostrando assim a sua pertinência numa época em que, de acordo com um sentido de modernidade, se afirmava claramente: “O Cinema constitui actualmente um maravilhoso instrumento didáctico, qualquer que seja o grau do ensino em que o aproveitem e a natureza das matérias a ensinar”³⁷.

Perguntava-se, concretamente, no referido inquérito, se nas salas de cinema das localidades de província se projectavam “filmes documentários e educativos” e se existia nas mesmas paragens alguma escola que usasse “o cinema para complemento do ensino”, ou algum professor que reconhecesse “as vantagens de semelhante auxílio”.

Entendemos que as respostas obtidas testemunham uma forte divulgação de expectativas nesta área³⁸, embora se possa sempre considerar a existência de alguma

Thérèse Journot, *Vocabulário de Cinema*. Lisboa, Edições 70, 2005, p. 67. A oferta seria, na verdade, mais alargada, evidenciando o significativo desejo de rapidamente tornar acessível e prático o recurso ao novo meio, fazendo-se aqui sentir é claro o dinamismo industrial de outros países. Citamos alguma publicidade esclarecedora: “Para este Natal adquira Ciné Kodak”, uma câmara de filmar a completar com o aparelho de projecção Kodascope; “Para filmar basta-vos visar o assunto e carregar num botão e automaticamente ficarão registados na película os mínimos detalhes da acção, as mais delicadas gradações da luz [...]. E se quiserdes, podereis constituir variados programas, projectando não só os vossos filmes, como também os de comédias, dramas, etc., que a Biblioteca Circulante ‘Kodascope’ vos fornecerá por um módico aluguer”. Cf. *Cinéfilo*, Ano II, Nº 71, de 28/12/1929. As empresas que comercializavam entre nós equipamento de projecção facultavam já claramente alguma oferta específica, como comprova, em particular, o catálogo da casa Castello Lopes, de máquinas cinematográficas AEG e Pathé, onde, no final da década, se destacam vários modelos classificados como “máquinas de ensino e pequena exploração”. Estes equipamentos passavam por serem de transporte fácil, simples e fáceis de manejar, sem exigirem conhecimentos especiais, fortes e estáveis, funcionando sem o menor perigo. Não faltava também a recomendação do pretense exemplo externo: “Máquina para sala ou para ensino [...] adoptada pelo Ministério da Instrução Pública de França e funcionando em todas as escolas de Paris”.

³⁶ Não será demais relatar um caso ilustrativo, relativo à Chamusca: “Há dias efectuou-se na escola Conde de Ferreira, desta vila, uma sessão cinematográfica gratuita, dedicada aos alunos das 3ª e 4ª classes e suas famílias. As crianças passaram alguns momentos de alegria, aproveitados pelos professores para lhes ministrarem conhecimentos novos. Foram exibidos vários filmes instrutivos e panorâmicos cujo desenrolar ia sendo acompanhado de explicações elucidativas por um professor”. Cf. *Cinéfilo*, Ano II, Nº 45, de 29/6/1929.

³⁷ Cf. *Cinéfilo*, Ano II, Nº 45, de 29/6/1929.

³⁸ Havia, aliás, conhecimento do interesse que esta matéria suscitava a nível internacional. Em Setembro de 1926, realizou-se, em Paris, por iniciativa da Sociedade das Nações, o Primeiro Congresso Internacional de Cinematografia e daqui nasceram organizações autónomas, como a “Comissão Internacional do Cinematógrafo de Ensino e de Educação Social” e a “Câmara Internacional do Filme de Ensino de Basileia”, que, concretamente, organizou depois congressos em Basileia (1927) e Haia (1928). Cf. *Cinéfilo*, Ano II, Nº 29, de 9/3/1929. Em Espanha, difundiram-se, igualmente, posições prestando grande atenção ao cinema como elemento didáctico e científico, advogando-se a necessidade de introduzi-lo nas escolas (Cf. José Luis Castrillón Hermosa; Ignacio Martín Jiménez, *El Espectáculo*

distância entre o optimismo das perspectivas rasgadas e o mundo das realizações concretas. Na verdade, a maior parte dos documentários da época não tem vocação didáctica, mas sim informativo-recreativa. O interesse em torno da utilidade social de um cinema documental educativo manteve-se, porém, tendo encontrado expressão em algumas iniciativas do poder, que, para lá de objectivos de ordem política, contemplaram, naturalmente, intuítos educativos, abrangendo uma formação técnica e cultural³⁹.

No plano da propaganda, os exemplos estrangeiros ajudavam a desenvolver uma opinião favorável a um maior aproveitamento dos novos meios. Saídos da Grande Guerra, eram os serviços da Secção Fotográfica e Cinematográfica do nosso exército que desde logo se apresentavam organizados, enquanto serviços do Estado, com alguma capacidade de resposta, motivando, compreensivelmente, um vivo debate acerca da utilidade do recurso ao cinema⁴⁰. O sentido deste numa acção de divulgação e propaganda colocou-se, nomeadamente, a propósito da promoção do império colonial

Cinematográfico en Valladolid (1920/1932), p. 92). Mais do que discutir um uso educativo, em termos de possíveis concepções e práticas pedagógicas, o que importa sublinhar aqui é o significado desse interesse no contexto de uma imagem do valor do cinema e das suas potencialidades, quando se acreditava que uma bobina de película podia valer mais do que uma prelecção. Entre nós, ensaiou-se mesmo uma actividade empresarial ao serviço destes vários objectivos práticos. A publicidade, por exemplo, da Coimbra Films, Lda., fundada em 1929, apresentava como “grande lema”: “Ensinar e Educar pelo Filme, dispondo dos melhores e mais perfeitos elementos para o realizar em Portugal”, propondo, concretamente, “projeções, não inflamáveis, com todos os programas dos liceus e quaisquer ramos de ciências e cultura” e “conferências completas, com projecções e o próprio texto”. Cf. M. Félix Ribeiro, *Os Mais Antigos Cinemas de Lisboa, 1896-1939. A Distribuição de Filmes em Portugal, 1908-1939*. Lisboa, Cinemateca Nacional, 1978., p. 239.

³⁹ O decreto nº 20859, de 4 de Fevereiro de 1932, que cria a Comissão do Cinema Educativo, no âmbito do Ministério da Instrução Pública, reflectiu bem o contexto da época ao referir, concretamente, no preâmbulo: “a cinematografia desempenha actualmente uma função de muito relevo na educação dos povos, e nenhum país culto existe onde este elemento de educação não faça parte do ensino oficial”. Declarava-se o intuito de “promover nas escolas portuguesas o uso do cinema como meio de ensino e de proporcionar ao público em geral a apreensão fácil de noções úteis das ciências positivas, das artes, das indústrias, da geografia e da história”. Cf. Paulo Cunha, “O filme científico português durante o Estado Novo”. In: *Estudos do Século XX*, Nº 5, 2005, p. 421. Na verdade, porém, o desafio era complexo e, conforme se pôde reconhecer mais tarde, este decreto “praticamente nunca entrou em vigor”. Cf. *Boletim da União de Grémios dos Espectáculos*, Ano IX, Nº 96, p. 13.

⁴⁰ Recordamos, concretamente, o debate na sessão de 25 de Agosto de 1919, do Senado da República, em resposta a um artigo na imprensa, que, de alguma forma, punha em causa aqueles serviços, ao considerar que o soldado não se educa com sessões cinematográficas, mas sim com teorias de caserna. Segundo, então, se disse, era de lastimar: “que quem tal escreveu” não tivesse “o mais leve conhecimento” do que fosse “a pedagogia moderna em que se emprega o material didáctico mais intuitivo e elucidativo”. No fundo, em tempo de paz, manifestava-se a consciência de uma importante função nas áreas da documentação (“o registo da história”) e da instrução, sendo esta última tributária de um sentido pedagógico mais geral: “Ninguém contestará, pois, que a palavra convincente e autorizada do oficial instrutor conseguirá mais e melhor, e em menos tempo, se for auxiliado pela fotografia e pela projecção fixa e animada. É o que sucede ao professor nas modernas escolas, liceus e universidades; é a moderna pedagogia enfim”. Cf. *Diário do Senado da República*, sessão de 25 de Agosto de 1919, p. 6.

português. Na sessão de 17 de Novembro de 1920, da Câmara dos Deputados, discutiu-se o tema, afirmando-se, significativamente:

“Somente diremos que a febre do estudo e do reclamo vai a tal ponto que hoje após a guerra, se está recorrendo aos grandes meios intensivos do cinematógrafo e dos paquetes-exposição: aqueles fixando no filme e fazendo em seguida circular pelos principais mercados os mais interessantes aspectos da vida colonial e estes dando a volta ao mundo com o mostruário completo dos produtos regionais. É preciso gastar neste capítulo para colher depois”⁴¹.

A ocasião de “gastar neste capítulo” não tardaria a chegar, destacando-se, pouco depois, em 1922, o esforço de investimento na Exposição de Portugal no Rio de Janeiro, com um assumido recurso aos “filmes de propaganda”, ao serviço do “reclamo da indústria do turismo em Portugal” e “de muitas modalidades do trabalho nacional”. Assim se esperavam divulgar “as belezas das terras de Portugal, as suas paisagens, os seus monumentos e ainda muitas das modalidades do nosso trabalho e da forma como utilizamos as nossas riquezas”⁴².

Ainda no tempo da Primeira República, parecem-nos interessantes os debates parlamentares em torno de iniciativas legislativas, reconhecendo, muito em particular, a potencial utilidade pública do novo meio e de algum modo, também, a responsabilidade do Estado, devendo intervir nesta matéria. A 16 de Agosto de 1920, foi apresentado, na Câmara dos Deputados, um projecto de lei, no sentido de autorizar o governo a subvencionar qualquer empresa que realizasse películas com certos motivos⁴³.

Posteriormente, em finais de 1923, foi discutido, no Senado da República, um projecto de lei, proposto, entre outros, por Ferreira de Simas, depois Ministro do Comércio, que obrigava as empresas cinematográficas de Lisboa e Porto a realizar, duas vezes por mês, uma sessão cinematográfica educativa, na qual teriam entrada gratuita as crianças das escolas primárias oficiais, acompanhadas por um professor de cada

⁴¹ Cf. <http://debates.parlamento.pt>, *Diário da Câmara dos Deputados*, sessão de 17 de Novembro de 1920, p. 25.

⁴² Cf. <http://debates.parlamento.pt>, *Diário da Câmara dos Deputados*, sessão de 16 de Novembro de 1922, pp. 15 e 16. De entre os temas tratados nestes filmes, destacavam-se: “documentação de trabalho de pesca em algumas das nossas regiões piscatórias como Setúbal, do trabalho de utilização do peixe desde que ele chegue a terra até estarem soldadas as latas da respectiva conserva, documentação da forma usada na navegação comercial em alguns dos nossos rios e tão interessante e tão original como é a navegação ao longo do Douro. Operações do fabrico do vinho, páginas da vida campesina em vários pontos do País desde o Minho até o Algarve, trabalho de fábricas diversas, de estaleiros de construção de barcos, como Vila do Conde e S. Martinho do Porto, etc.”.

⁴³ Cf. <http://debates.parlamento.pt>, *Diário da Câmara dos Deputados*, sessão de 16 de Agosto de 1920, p. 36. A proposta já havia sido debatida na sessão de dia 13, ocasião em que, nomeadamente, se invocou o exemplo de França, onde se abria um concurso para a produção de filmes sobre assuntos agrícolas.

escola⁴⁴. Previa-se o pagamento às mesmas empresas, pela Direcção Geral da Fazenda Pública, de uma verba mensal a título de indemnização, desde que apresentassem um recibo visado pela Direcção Geral de Ensino Primário e Normal.

Curiosamente, não muito depois, a 24 de Março de 1925, foi mesmo debatida a estranha possibilidade de obrigar os exibidores de cinema a inserir em todas as sessões, pelo menos, um filme que interessasse à agricultura! Houve, naturalmente, quem contrariasse a proposta com a necessária lucidez: “embora seja muito grande a minha consideração pela agricultura nacional, o certo é que me parece pouco acertada a doutrina contida nesse artigo. Se em cada um dos assuntos que interessam à vida nacional fosse obrigatória a sua exibição numa fita cinematográfica numa sessão, qual era o número de fitas a exhibir em cada sessão cinematográfica?”⁴⁵.

Ressalta, mais uma vez, destes exemplos, o desenvolvimento de uma crença no papel dos novos meios de comunicação de massas, e em particular do cinema, na sociedade moderna. Relativamente, ainda, ao cinema, o primeiro número da revista *Cinéfilo*, que temos tomado como valiosa referência, nestes anos finais da década, resumia, desde logo, de forma paradigmática: “As suas possibilidades são enormes e, ao lado da função estética ou recreativa, exerce igualmente uma missão de ordem científica e de singular e transcendente alcance”⁴⁶.

Em torno deste novo espectáculo, de larga implantação, havia-se construído um conjunto de representações que, necessariamente, compunham um contexto de indesmentível sentido de influência, num quadro de decisiva afirmação. Perante um público entusiasta, o cinema povoava um imaginário, como objecto de fascínio, motivando um interesse que transcendia a mera experiência mágica na sala obscurecida. De algum modo, o sucesso do cinema e as expectativas associadas, como fenómeno próprio do mundo contemporâneo, justificavam não só o envolvimento de um crescente número de espectadores, mas ainda a intervenção de múltiplos agentes dinamizadores, directamente ligados ao sector.

Complementarmente, decorria da mesma realidade uma consciência de potencialidades, que podiam ser exploradas, em diferente sentido, pelas diversas

⁴⁴ Cf. <http://debates.parlamento.pt>, *Diário do Senado da República*, sessão de 27 de Novembro de 1923, p. 9.

⁴⁵ Cf. <http://debates.parlamento.pt>, *Diário do Senado da República*, sessão de 24 de Março de 1925, p. 17.

⁴⁶ *Cinéfilo*, Ano I, Nº 1, de 2/6/1928.

instâncias detentoras de poder. Em termos mais extremos, podemos, mesmo, questionar até que ponto, no contexto dos anos vinte, este deslumbramento pelos meios, agora disponíveis, não terá favorecido a implantação da ditadura. Sem especularmos sobre o tema, deixamos uma citação de algum modo ilustrativa do perigo que podia representar uma certa crença no poder da Arte, em função de um convite ao seu aproveitamento⁴⁷:

“O universal poder divulgador do Cinema, aliado à faculdade mágica que torna a sua linguagem muda compreensível a todos os povos da terra, tornou a Arte das Imagens o mais forte e eficaz instrumento de propaganda que existe.

Por isso, quando a Arte está ao serviço de uma ideia qualquer, essa ideia pode contar com um auxiliar que nenhum outro elemento iguala”⁴⁸.

2. A reacção crítica e a imposição da censura

O cinema se, por um lado, exerceu o seu fascínio, também, por outro lado, gerou inquietação. A consciência do poder de influência do cinema suscitou, em especial, atitudes não apenas de entusiasmo, mas também de receio, ficando ligada, desde cedo, à manifestação de uma vontade morigeradora, animada, não raras vezes, por uma reacção de evidente sentido conservador, nas suas perspectivas de desconfiança. De acordo com duas vertentes maiores de preocupação, temia-se, muito particularmente, um efeito “desnacionalizador” e “desmoralizador”. É mais nesse plano do poder concreto do cinema que nos interessa considerar a crítica, em função, quer da pressão exercida junto

⁴⁷ João Bénard da Costa lembrou bem a realidade desta perspectiva, mostrando, também, a sedução exercida junto dos meios governamentais, “por discursos que todos os dias lhes repetiam o que o cinema (como a rádio) podia significar na propaganda ao novo regime”. Cf. João Bénard da Costa, *Histórias do Cinema*, p. 38.

⁴⁸ *Cinéfilo*, Ano II, Nº 32, de 30/3/1929. O regime de Salazar usaria, de facto, como se sabe, o cinema como meio de propaganda. Alguns anos volvidos basta-nos lembrar um exemplo, tal como ficou registado no *Diário de Coimbra*, de 3 de Fevereiro de 1937. Sob o título de “Cinema Popular”, escrevia-se concretamente: “A pedido do Sr. Governador Civil e promovido pela Delegação do Instituto Nacional de Trabalho e Previdência, realiza-se hoje, pelas 20 horas, no salão da Associação de Socorros Mútuos dos Artistas de Coimbra uma nova sessão cinematográfica com os seguintes filmes do Secretariado da Propaganda Nacional: *Documentário do comício anti-comunista em Lisboa, Porto e Coimbra; Salazar e Carmona, ídolos do povo; Festa vindimária; Comemorações da Batalha de Aljubarrota* e o filme de grande metragem *Jorge e Georgina*. A entrada é gratuita e por convites”. Eram, pois, evidentes os valores aqui cultivados, para lá do atractivo da recreação. Procurava-se, afinal, pôr em prática o que desde logo se assumira como próprio de um novo tempo, neste caso, o importante “papel social” do cinema “na agitação dos motivos condutores das multidões” (Preâmbulo do Decreto nº 20859, de 4 de Fevereiro de 1932, que cria a Comissão do Cinema Educativo). Nas sessões do cinema ambulante de propaganda do S.P.N. que se promoveram pelo país, a exibição de filmes era também completada pela intervenção de oradores, como no seguinte caso em Lamego, por altura da exibição, entre outros filmes, de *A Revolução de Maio*, a longa metragem mais explicitamente ao serviço da propaganda do Estado Novo: “A meio da sessão o Presidente da Câmara dirigiu a palavra aos seus conterrâneos para apontar-lhes, com eloquência e persuasão, a obra formidável do Estado Novo, tão bem marcada e acentuada no soberbo filme que se ia exhibir. Ao terminar, foi muito aplaudido”. Cf. Fernando Cabral, *Cinema em Lamego: do mudo aos nossos tempos*. Lamego, ed. autor, 1996, p. 112.

das diversas instâncias de poder, quer do contributo, mais amplo, para uma realidade contextual.

A outro nível, estava evidentemente, também aberto um debate sobre o estatuto do cinema como arte ou o seu valor cultural, bem como sobre o sentido qualitativo das diversas componentes de uma oferta de filmes. Neste aspecto, já referimos o interesse que se votava a produções de superior qualidade artística, principalmente de origem francesa, alemã e russa, enquanto a atracção pelo cinema de Hollywood não impedia a consciência de que uma parte da produção norte-americana era constituída por filmes de baixo orçamento, vocacionados para a fácil aceitação de um público popular⁴⁹.

A consolidação da organização industrial norte-americana, na era do *studio system*, significou uma evolução da produção que, em particular no caso dos grandes estúdios, passou pela recusa de uma mera produção indistinta de filmes de baixo custo, destinados a alimentar um espectáculo barato, e pela aposta numa diferenciação da produção. Nesse contexto, verificou-se um maior investimento em filmes de qualidade, definindo os diversos estúdios as suas próprias estratégias de produção. A concorrência entre os principais estúdios passou, assim, nomeadamente, pelas grandes produções de prestígio que se revelavam, afinal, fundamentais, para ancorar o conjunto da sua produção. O maior número e a crescente importância comercial dos filmes de qualidade constituíam uma evolução de acordo com a realidade já referida de decisiva implantação do cinema, com o crescimento de um mercado, marcado pela frequência regular de espectadores de diferente perfil e nível de exigência, em tempo de triunfo de uma imagem do cinema enquanto arte e espectáculo⁵⁰.

⁴⁹ Em Espanha, por exemplo, foi possível reconhecer esse tipo de críticas, animadas pelo receio de uma produção em massa que transpusesse cegamente os novos modelos industriais que triunfavam nos Estados Unidos. Num jornal regional de 1926, escreveu-se, nomeadamente: “É triste que hoje em dia se contem por milhares de milhões os metros de película que saem dos centros americanos sem selecção nem cuidado, como se saíssem de uma poderosa fábrica, da mesma forma que os automóveis Ford. Entre esses metros, talvez nem um só fulgor literário, nem uma só prova de arte, nem uma só descoberta científica”. Cf. José Luis Castrillón Hermosa; Ignacio Martín Jiménez, *El Espectáculo Cinematográfico en Valladolid (1920/1932)*, p. 92. Não é de contestar a visão de uma produção orientada para o triunfo comercial no grande mercado mundial, aliás, definindo fórmulas que marcaram todo o período clássico de Hollywood, mas, dada a evolução verificada, mostram-se notoriamente desajustadas estas considerações relativas à falta de qualidade da generalidade das suas produções.

⁵⁰ Nessa evolução da produção norte-americana foi marcante o exemplo de Irving Thalberg, como produtor, ao serviço da Universal e depois daquela que viria a ser a principal companhia produtora de Hollywood, a MGM. Tratava-se, nas palavras de João Mário Grilo, de “pôr a ‘fábrica’ a produzir mais longas-metragens prestigiantes recheadas de estrelas e menos produtos de segunda linha, de atracção duvidosa, num mercado que ia adquirindo outras características, e onde a fasquia de nivelamento do público assentava em alturas cada vez maiores”. Cf. João Mário Grilo, *A Ordem no Cinema: vozes e palavras de ordem no estabelecimento do cinema em Hollywood*, p. 76.

A produção norte-americana apresentou, pois, importantes argumentos no plano da qualidade, que, a par de um incomparável volume de produção, da adequação de uma oferta, da eficácia de uma organização comercial e do culto bem trabalhado de uma imagem, permitiram, de facto, uma predominância nas diversas salas de cinema, perante diferentes públicos. O recrutamento de realizadores, técnicos e actores europeus, de entre os mais consagrados, nos anos vinte, atestou bem esse esforço de produção, que, pelo seu sucesso, motivaria também reacções defensivas nos principais países produtores europeus.

A par da concorrência feita aos diversos cinemas nacionais, esse incontornável domínio tendia a intensificar um receio da possível influência de uma tão forte presença junto dos diversos públicos, trazendo, afinal, referências culturais alheias e, por vezes, exemplos de comportamento distantes dos padrões localmente tidos por desejáveis ou, mesmo, só toleráveis. Nesse campo, aliás, influía não só a imagem do que passava no ecrã das salas de cinema, mas, também, a informação paralela, relativa, em especial, à vida fabulosa das estrelas, por vezes, recheada de motivos de escândalo.

O carácter potencialmente universal do cinema, agora plenamente demonstrado, em associação com uma larga implantação social do espectáculo cinematográfico, relacionaram-se, assim, compreensivelmente, com vigorosas reacções conservadoras, receosas, fundamentalmente, de um eventual efeito de sentido “desmoralizador” e “desnacionalizador”. Centramo-nos, pois, na questão da influência moral e ideológica do cinema e das tomadas de posição que a mesma suscitou, uma vez que, no plano estético, as vozes dominantes tenderam a impor, como dissemos, as expectativas mais positivas relativamente à nova arte, esbatendo-se a inicial precaução ou mesmo oposição, relativamente ao cinema, por parte de alguns sectores intelectuais. O cinema não era decisivamente uma expressão artística menos digna do que o teatro, nem se situava ao nível dos espectáculos menores. Era o reconhecimento das suas potencialidades e do seu poder de fascínio que, pelo contrário, animava opiniões particularmente determinadas, exigindo medidas de protecção relativamente a uma eventual influência nociva no tecido social, apresentando-se, significativamente, o cinema como um “factor dissolvente”⁵¹.

O tema tinha implicações de diversa natureza, suscitando, aliás, o cinema, desde cedo, tomadas de posição da própria Igreja Católica, fundadas em encíclicas papais.

⁵¹ Cf. José-Augusto França, *Os Anos Vinte em Portugal: estudo de factos sócio-culturais*, p. 401.

Essa área, porém, tendo motivado estudos específicos no estrangeiro, está ainda pouco conhecida em Portugal, pelo que, não havendo sinais de uma reconhecível expressão na realidade da exibição cinematográfica na Pampilhosa, não nos mereceu nesta circunstância especial atenção. Observámos, fundamentalmente, a influência da forte implantação de uma religiosidade concreta, como factor contextual que condicionou o particular sucesso popular dos filmes de temática religiosa, muito em especial sobre a vida de Cristo. Salientámos, também, a propósito, o cuidado evidenciado pela empresa exibidora, ao lembrar, nos programas de divulgação dos filmes projectados, a concordância das autoridades religiosas quanto ao tratamento dado a assuntos tão respeitáveis. Em tempos da Primeira República, nem sempre a autoridade da Igreja mereceu o mesmo acatamento, como ilustra o curioso tom sarcástico de um artigo, publicado em 1920, com o título “O cinema perante o Vaticano: S. João Baptista patrono dos cinematógrafos”:

“S. João Baptista, o santo tradicional das donzelas casadoiras, [...] o filho de Santa Isabel, o penitente do deserto até à anunciação do Messias, foi quem o Papa acaba de nomear *patrono dos cinematógrafos*, espécie de *alto comissário celeste* nos salões cinematográficos mundiais! O popular santo da devoção feminina terá, pois, doravante, de andar pelos cinemas de aquém e de além-mar com o respectivo cordeirinho no regaço, na fiscalização moral dos amadores da arte do silêncio.

Nada consta dos proventos do novo cargo, porventura estipulados pela suprema graça pontifícia; mas, pelo menos, S. João Baptista, assumindo as onipotentes funções de *patrono dos cinematógrafos*, passou a ter [...] em todos os salões entrada permanente e... gratuita”⁵².

Os receios de uma influência nefasta do cinema articulavam-se, pois, com a percepção de um mundo em rápida mudança, definindo novas realidades, naturalmente, com incidência nos planos da comunicação, da cultura e da sociedade. Nesse contexto, a intervenção do poder político no que respeita ao espectáculo cinematográfico, como aliás, noutras áreas, de acordo com as respectivas especificidades, não foi motivada apenas por opções de puro sentido ideológico, mas resultou também da interacção com uma realidade em evolução, mediante, é claro, uma determinada percepção da mesma e um projecto de resposta. No terreno social e político digladiavam-se posições muitas vezes antagónicas, assumindo um determinado protagonismo, enquanto força de pressão, em função, igualmente, dos contornos de uma ordem política que lhes era mais ou menos favorável.

No caso concreto do cinema, as expectativas quanto ao seu potencial poder, nas

⁵² *Cine-Revista*, Ano IV, Nº 45, 15 de Dezembro de 1920.

condições da sociedade moderna, tendiam a empolar a perspectivação do seu possível efeito, quer por parte dos seus entusiastas, prontos a reconhecer benefícios, quer por parte dos seus detractores, prontos a realçar os possíveis efeitos mais nefastos. A esse quadro há que acrescentar a importante consciência de que se estava perante realidades novas para as quais não existia ainda um quadro instalado de adequada supervisão e regulamentação, nas várias vertentes em que esta última se pudesse considerar como necessária. Compreendem-se, assim, ao longo do tempo, tanto os apelos no sentido de um maior apoio ao desenvolvimento do cinema e do espectáculo cinematográfico, como as pressões dos sectores mais críticos, de sinal conservador, empenhados num maior controlo do sector, capaz de moderar todo um conjunto de possíveis efeitos eventualmente perniciosos.

Relativamente a esta última linha de posições, é claro que existiam receios iniciais que depressa tenderam a ser ultrapassados, pela conquista de uma normalidade, no quadro de uma presença já regular. Pensamos, por exemplo, na possibilidade de o cinema causar graves danos à visão ou ainda no preconceito relativamente à sala obscurecida, enquanto previsível convite a todo o tipo de abusos⁵³. Seriam, sem dúvida, mais persistentes e relevantes as advertências relativas a uma influência de natureza moral e ideológica, pretensamente nociva, em função de uma determinada perspectivação dos valores e dos interesses do colectivo, estando aqui em causa crenças e convicções de importante significado.

A plena exploração das potencialidades do cinema, decorrente de uma vontade de descoberta e experimentação, traduziu-se, rapidamente, na abordagem de múltiplos temas e no desenvolvimento de diferentes modelos formais, daqui decorrendo, como sabemos, uma definição de géneros, numa oferta alargada de opções. O convite à livre capacidade criativa, perante a disponibilidade de um novo meio de expressão, teve tradução também em filmes esteticamente mais arrojados no que concerne a um sentido erótico e à exposição do corpo. Esta realidade provocou, igualmente, uma reacção moderadora, mas importa ter consciência que, num outro âmbito, se produziram, de facto, filmes de natureza claramente pornográfica, de circulação assumidamente mais

⁵³ Como exemplo curioso deste tipo de preocupações, ainda bem sensíveis em início dos anos vinte, recordamos uma determinação, em Espanha, datada de 5 de Maio de 1921, ordenando aos directores das salas de cinema de Madrid que separassem as mulheres e os homens e que reservassem para os casais uma zona iluminada com uma luz vermelha. Previa-se também um controlo prévio para se verificar a situação de legitimidade desses casais. Cf. Jean-Luc Douin, *Dictionnaire de la Censure au Cinéma : images interdites*. Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 150.

marginal, o que, muito em particular, podia contribuir para um sentido de escândalo.

José-Augusto França regista a passagem desse tipo de filmes “em sessões um tanto especiais, com ‘fitas de alta potência’ desde fins de 1908, num ‘Salon Rouge’ junto ao Bairro Alto”⁵⁴. O caso não seria com certeza único, já que mesmo à Pampilhosa chegou uma proposta para a realização de sessões especiais para cavalheiros. Na carta enviada de Lisboa a 18 de Setembro de 1926, refere-se o conhecimento deste cinema da Pampilhosa através de um amigo particular, servindo a mesma para um oferecimento de préstimos.

Concretamente, oferecia-se a possibilidade de projectar um programa composto por seis fitas pornográficas e duas cómicas pelo custo, na altura elevado, de 300\$00 por espectáculo. Havia ainda despesas de transporte e hospedagem, uma vez que os filmes não podiam sair do poder do signatário. A entrada nas sessões de projecção seria por convite, podendo os bilhetes importar em 5\$00. Por fim, ficamos a conhecer a empresa a que estava ligado o autor da carta, concretamente, uma das antigas salas de cinema de Lisboa, o Salão Chantecler, a funcionar desde 1911, na Praça dos Restauradores, nº 23. Deve acrescentar-se que não temos conhecimento de que se tivesse realizado no cinema da Pampilhosa qualquer espectáculo deste tipo.

Sublinhamos, em conclusão, que, se por um lado, fica confirmada alguma liberdade de circulação deste tipo de filmes, até à efectiva instauração de mecanismos oficiais de censura, por outro lado, estamos perante realidades, como dissemos, claramente marginais, perfeitamente alheias a um quadro de exibição regular. Entendemos que mais do que uma eficaz censura ou um receio da mesma, estava aqui em causa a própria responsabilidade social dos exibidores, empenhados na criação de uma imagem de respeitabilidade perante o conjunto de uma comunidade, aparentemente, pronta a condenar qualquer desvio dos melhores princípios morais, em particular, quando estava em causa uma frequência familiar, socialmente alargada, incluindo, naturalmente, mulheres e jovens.

A questão da auto-censura no meio do cinema é, aliás, muito mais ampla, tendo a ver inclusivamente com a criação de um código moral no cinema de Hollywood que, a partir destes anos vinte, vigoraria por largos anos. Para lá dos preceitos da boa moral, estava em causa, na verdade, um desejo de moderação que evitasse excessos que pudessem comprometer uma boa recepção aos filmes de Hollywood, nos mais diversos

⁵⁴ Cf. José-Augusto França, *Os Anos Vinte em Portugal: estudo de factos socioculturais*, p. 402.

mercados.

Apesar de tudo, temos de reconhecer que circularam nas nossas salas de cinema dos anos vinte, antes dos vários mecanismos posteriores de censura e de auto-censura, filmes de consumo geral com pormenores de alguma liberdade, no domínio da sugestão sexual, que de algum modo só voltariam a encontrar paralelo nas produções a partir dos anos sessenta. Na própria escassa produção portuguesa, podemos destacar, “pela primeira vez na história do cinema português”, o “nu integral [...] de uma bela jovem”⁵⁵, em *Os Lobos*, de Rino Lupo, e, designadamente, em *O Táxi 9297*, de Reinaldo Ferreira, o destaque atribuído à filmagem das coristas e a sugestão de homossexualidade de uma das personagens masculinas. Do mesmo autor, foi vista na Pampilhosa a pequena comédia *Rito ou Rita?*, focando “um caso de identidade, próximo do tema da mudança de sexo”⁵⁶.

Ainda de entre os filmes que passaram na Pampilhosa, notamos, por exemplo, o arrojo do retrato da decadência moral da Roma Antiga, em *Os Últimos Dias de Pompeia*, ou ainda o erotismo implícito em alguns filmes de Cecil B. DeMille. Nos catálogos das empresas distribuidoras pode notar-se, também, ainda uma certa liberdade, como no caso do “nu artístico” destacado por Castello Lopes no filme *Loucuras d’ Hoje*, transpondo uma revista das Folies Bergères. No mesmo catálogo, a propósito de *O Templo de Vénus* sublinhava-se a participação de “1000 esculturais belezas americanas”, numa “apoteose de plástica feminina”. O filme foi projectado na Pampilhosa, a 5 e 6 de Abril de 1931, e, tal como citámos no devido momento, não se omitiram nos programas de divulgação as referências às “formas desnudas” da artista principal. Anotámos noutros casos, ainda, o modo como abertamente se anunciava que a vedeta do filme revelava no mesmo “as suas formas esculturais”.

A imagem de certas estrelas de cinema e os comentários que se teciam a seu propósito estavam também frequentemente eivados de sensualidade, tal como se podia verificar nas publicações da época. Num desses casos, sublinhava-se o teor de uma fotografia ousada com a seguinte legenda: “ A estrelinha da Metro sente frio ou pudor? Talvez seja medo, por ver despontar no horizonte um fauno libidinoso, sorrindo sardonicamente e ameaçando devorá-la como se fosse um bombom”⁵⁷.

⁵⁵ Cf. M. Félix Ribeiro, *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português: 1896-1949*, p. 158.

⁵⁶ Cf. Luís de Pina, *História do Cinema Português*, p. 40.

⁵⁷ *Cinéfilo*, Ano II, Nº 20, de 5/1/1929.

Nos programas de um cinema de província como o da Pampilhosa, não se ultrapassavam, na verdade, as sugestões de um erotismo ingénuo e, frequentemente, apenas referido de forma subliminar, o que era tolerado, no meio local, muito em função do carácter maravilhoso de um mundo que se apresentava, afinal, como distante. Mas quanto aos filmes exibidos, é necessário lembrar, ainda, que, como dissemos oportunamente, não existia então qualquer tipo de controlo específico da afluência de jovens, de acordo com as características dos filmes.

As pressões sensíveis numa fase inicial, quanto à necessidade de um efectivo controlo do conteúdo dos filmes por parte das autoridades, incidiam, na verdade, essencialmente, em preocupações de natureza moral, não apenas em função de aspectos relacionados com a sexualidade, mas, muito em particular, relativamente aos possíveis exemplos de má conduta social ou de incitamento à criminalidade. Vale a pena comprovar esta leitura, tomando também como referência alguns apontamentos dos debates parlamentares.

A sessão da Câmara dos Deputados, de 23 de Abril de 1920, proporciona um importante ponto de situação, tanto relativamente às preocupações dominantes, na apreciação das fitas cinematográficas, como no que diz respeito à ausência de legislação específica sobre o sector. O Presidente do Ministério e Ministro do Interior, António Maria Baptista, foi então interpelado por Manuel José da Silva, deputado pelo Porto, que, significativamente, chamou a debate a realidade do espectáculo cinematográfico, enquanto assunto que, “não sendo de carácter político”, era “contudo duma importância magna para o nosso país”:

“O grande desenvolvimento que tem tido a indústria do cinematógrafo em Portugal, está servindo para a completa desmoralização da nossa sociedade. [...] É absolutamente necessário que em todas as terras do país as fitas cinematográficas aplicadas a espectáculos públicos sejam previamente examinadas, a fim de se saber se servem para um fim educativo. Realmente eu tenho visto em diversas terras fitas cinematográficas que parecem ser mandadas fazer propositadamente para a desmoralização da sociedade, fitas que ensinam: os maridos a enganar as esposas e as esposas a enganar os maridos, os filhos a enganar os pais; enfim, fitas que são verdadeiras escolas de crimes”⁵⁸.

A resposta do Ministro foi igualmente significativa, embora nada de concreto tivesse sido depois feito:

“Ontem, à noite, eu e os Senhores Governador Civil de Lisboa, Comissário Geral da Polícia e director da polícia de investigação reuniram-nos para tratar exactamente da elaboração de um regulamento, porque não existe nenhum relativo à

⁵⁸ Cf. <http://debates.parlamento.pt>, *Diário da Câmara dos Deputados*, sessão de 23 de Abril de 1920, p. 6.

exibição dos filmes. Não há dúvida que a exibição de alguns filmes cinematográficos constitui um extraordinário elemento de desmoralização. Por eles, só se ensina a roubar, a matar e até a fabricar bombas. Tudo se aprende nos cinematógrafos sobre a arte do crime e do vício. [...] O assunto, por consequência, já foi ventilado, e em breve será elaborado um regulamento sobre os cinematógrafos, porque o que existe respeita somente às casas de espectáculos”⁵⁹.

O amplo sentido com que puderam ser perfilhadas preocupações deste tipo, mesmo no seio de um regime democrático, teria, pois a ver fundamentalmente com dúvidas próprias de um momento em que se desenvolviam as maiores expectativas relativamente ao novo fenómeno de uma decisiva consolidação do cinema como espectáculo de massas, tanto mais avassalador quanto se seguiam os parâmetros de uma realidade em rápida evolução à escala mundial. Em 1923, as queixas continuavam sem que surgisse a pretendida fiscalização:

“Era uma dor de alma, efectivamente, ver os cinemas com filmes americanizados, em que ao lado da agilidade de um ‘Douglas’ se ensina a assaltar um transeunte; em que, a par do jogralismo de um ‘Charlot’ aparecia a maneira como se forçava uma porta e se fazia um roubo. E eu via as criancinhas irem pelos cinemas ver estas fitas, prejudicando a sua educação moral, sem que se lhes pudesse acudir! [...] É pernicioso para um país que vive de impressões, apresentar, no ecrã, às crianças, maravilhas da arte e do coração, dissolventes dos costumes. É preciso pôr um dique a isto”⁶⁰.

Foi neste contexto que surgiu, de facto, ainda na Primeira República, a primeira legislação impondo a censura neste domínio dos filmes exibidos, não se contando aqui, naturalmente, as disposições transitórias estabelecidas por altura da Grande Guerra. Já então, na verdade, se reconhecia, desta forma, a relevância do cinema como meio de comunicação, tendo-se decretado, a 10 de Setembro de 1917, que nenhuma fita cinematográfica, contendo alusões à guerra, pudesse ser exibida sem prévia fiscalização militar.

Em Portugal, como noutros países, até à imposição de uma censura centralizada, vigorava uma lei geral sobre salas de espectáculo que possibilitava uma intervenção local das autoridades⁶¹, perante a evidência de espectáculos impróprios ou de algum modo censuráveis, numa acção que ficava muito dependente das queixas e denúncias de

⁵⁹ Cf. <http://debates.parlamento.pt>, *Diário da Câmara dos Deputados*, sessão de 23 de Abril de 1920, p. 7.

⁶⁰ Cf. <http://debates.parlamento.pt>, *Diário do Senado da República*, sessão de 27 de Novembro de 1923, p. 12.

⁶¹ Sobre a realidade inicial do século, escreveu-se, concretamente: “A lei de censura teatral de 1890 nunca fora aplicada. A interrupção dos espectáculos era deixada ao critério do representante da autoridade na sala. Em geral, nada se fazia”. Cf. José Mattoso (dir.), *História de Portugal*. S.l., Círculo de Leitores, 1994. Vol. VI [“A Segunda Fundação”], p. 659.

alerta. A situação podia, mesmo, tornar-se caricata, como foi notado relativamente a Espanha, devido ao arbítrio inerente a uma multiplicidade de circunstâncias, em contextos concretos, principalmente, a partir de 1921, com a decisiva expansão do espectáculo cinematográfico, no conjunto do país⁶².

Foram, entretanto, apresentadas, no nosso Parlamento, propostas de lei criando a “censura para os filmes animatográficos” e proibindo “nos salões cinematográficos a exibição de filmes contrários à moral e bons costumes”⁶³, mas só em 1925 se chegou a resultados concretos nesta matéria. A lei nº 1748, de 14 de Fevereiro de 1925, proibia, de facto, no seu artigo 1º, a referida exibição de “filmes contrários à moral e bons costumes”, mas incidia, sobretudo, na materialização da proposta de sentido educativo, a que já aludimos, impondo aos cinematógrafos de Lisboa e Porto a realização de sessões cinematográficas educativas, duas vezes por mês, onde teriam entrada gratuita as crianças das escolas primárias oficiais. A indemnização devida, em contrapartida, a cada cinema, foi fixada, no artigo 3º, em 100\$00 mensais.

Logo depois, o decreto nº 10573, de 26 de Fevereiro de 1925, fixava mais explicitamente os procedimentos a seguir no efectivo controlo dos filmes exibidos. As empresas de espectáculos cinematográficos ficavam obrigadas a comunicar, com a antecedência mínima de vinte e quatro horas, em Lisboa à Inspeção Geral dos Teatros e nas demais terras do país às autoridades administrativas, como representantes daquela para este efeito, “os títulos e assuntos das películas novas e o dia em que serão apresentadas ao público”.

Previa-se, pois, a entrega de explicações escritas sobre todos os filmes, mas não o seu concreto visionamento por qualquer comissão de censura. A responsabilidade ficava um tanto nas mãos das próprias empresas e às autoridades públicas era facultado um conhecimento dos filmes em exibição que lhe deveria permitir agir quando necessário. Eram rigorosamente interditas “as exibições perniciosas para a educação do povo, incitamento ao crime e atentados à moral social”, e, nos casos de desrespeito, previa-se o levantamento de um processo, a retirada do filme e a aplicação de uma

⁶² Ao sabor da queixa de pessoas influentes, como um padre ou uma dama de boa posição social, não havia província ou vila importante onde o governador ou o presidente do município não exercesse a missão de interditar a exibição de filmes ao sabor do seu arbítrio, sem ter em conta os prejuízos decorrentes. Cf. Jean-Luc Douin, *Dictionnaire de la Censure au Cinéma : images interdites*, p. 150.

⁶³ Cf. <http://debates.parlamento.pt>, *Diário do Senado da República*, sessão de 1 de Setembro de 1922, e *Diário da Câmara dos Deputados*, sessão de 3 de Dezembro de 1923. O projecto de lei, então em causa, era da responsabilidade de Silva Barreto, João Carlos Costa e Ferreira de Simas.

multa à empresa responsável.

O mesmo decreto continha ainda, no artigo 14º, a importante novidade de proibir “a entrada durante as representações cinematográficas de menores de doze anos, quando desacompanhados dos pais, tutores, professores ou pessoa responsável pela sua guarda”. Esta matéria foi depois desenvolvida no decreto nº 10767, de 15 de Maio de 1925. Mais concretamente, é aí definido que os menores de dezasseis anos não podiam sob pretexto algum, ou seja, mesmo que devidamente acompanhados, assistir a espectáculos em cinematógrafos e teatros que pudessem “ferir o seu pudor, desmoralizá-los ou pervertê-los”. Reafirmava-se que a entrada dos menores com menos de doze anos de idade só era permitida quando acompanhados de pessoas de família ou dos seus educadores, com excepção dos “espectáculos instrutivos ou educativos, organizados com prévia aprovação da autoridade”.

Coerentemente, estipulavam-se penas a aplicar aos directores das empresas que consentissem a entrada de menores, em condições não conformes com o que assim ficava legalmente disposto, as quais iam da simples multa, até ao encerramento ou suspensão do funcionamento das salas, até seis meses, em caso de repetida ocorrência. Perante esse incumprimento, incorriam, também, em pesadas penas, que podiam chegar a ser de prisão correcional, até seis meses, os “contratadores de bilhetes, bilheteiros, porteiros e empregados de vigilância”, com responsabilidades nas mesmas casas de espectáculo.

A presença regular do cinema, numa realidade que tinha a sua própria dinâmica de estabilidade, contribuía, entretanto, para uma larga aceitação social, esbatendo a possibilidade de os receios que temos referido terem um reflexo público mais negativo, quanto à imagem das salas de cinema e quanto à sua frequência. A realidade vivida demonstraria mesmo o exagero de muitas daquelas preocupações⁶⁴.

Fundamentalmente, notámos como factos relevantes, a prática espontânea e, como vimos, naturalmente justificada, de uma auto-regulação por parte dos agentes do sector e, ainda, a própria constituição de um público de cinema, ou seja, a ida regular ao cinema de pessoas que, enquanto espectadores, adquiriam uma determinada consciência do filme, com uma visão mais nítida da diferença entre o cinema e a realidade das suas vidas comuns.

⁶⁴ Não falamos, obviamente, de questões como a das consequências para a visão, diluída, neste caso, pela clara noção dos progressos verificados no domínio da projecção cinematográfica, agora de reconhecida nitidez, mediante o avanço técnico do equipamento disponível.

Como foi bem notado noutros estudos “a lógica interna dos filmes” era de algum modo percebida como um espaço onde se tolerava o que na realidade estava vedado e, em termos de uma imediata influência prática, o cinema podia surgir, assim, em larga medida, como um mundo de esquemas inócuos para o espectador⁶⁵. Por essas vias se processava, em particular nos pequenos meios, como no caso da Pampilhosa, uma aceitação da presença regular do cinema, sem sobressaltos ligados a questões de natureza moral ou de polémico alinhamento de opinião, reafirmando-se quando necessário o respeito pelas autoridades constituídas.

A persistência de um severo apelo à censura e à regulamentação oficial terá ficado, doravante, mais ligada a fundamentos de sentido ideológico e não tanto a meras considerações, de mais comum aceitação, relativas à correcta formação do cidadão, nas suas atitudes e comportamentos. Houve aqui de facto uma evolução que se processou em correspondência, como dissemos, com a própria consolidação do espectáculo cinematográfico ao longo da década de vinte, alterando necessariamente as perspectivas mais comunmente assumidas.

Esta realidade, pela sua coerência, processou-se igualmente noutras paragens, tendo sido claramente perspectivada, por exemplo, também relativamente a Espanha: “Durante a segunda metade dos anos vinte o cinema alcançou um estatuto firme em amplas camadas sociais, e as objecções críticas vão-se perdendo numa sociedade que, por sua vez, se liberaliza”. As preocupações ficaram também aí socialmente mais acantonadas, subsistindo em função de uma particular densidade de sentido: “Para certos sectores intelectuais [...], o cinema, apesar de tudo, continuou a ser motivo de preocupação: não é visto como incitador da delinquência, mas sim como um meio de comunicação em destaque que tende a impor uma nova moral”⁶⁶.

Com a confirmação da larga implantação do cinema e do seu poder de influência continuariam a surgir, pois, vigorosas interpelações, muitas vezes eivadas de radicalismo, mas essencialmente protagonizadas por certos sectores de opinião, mais receosos da abertura e do progresso, empenhados na imposição de determinadas concepções ao todo social, procurando evitar todas as outras influências tidas, como

⁶⁵ Cf. José Luis Castrillón Hermosa; Ignacio Martín Jiménez, *El Espectáculo Cinematográfico en Valladolid (1920/1932)*, p. 62. No mesmo passo, foi bem frisado, também, como, na verdade, as salas de província “não podiam arriscar a sua respeitabilidade perante o grande público e os poderes, numa sociedade muito dada à estigmatização”.

⁶⁶ Cf. José Luis Castrillón Hermosa; Ignacio Martín Jiménez, *El Espectáculo Cinematográfico en Valladolid (1920/1932)*, p. 62.

dissemos, por “dissolventes”. Assim, tendia a acontecer, entre nós, num contexto em que esta temática se articulava decisivamente com uma evolução política concreta, ligada ao reforço de determinados valores e princípios morais, muito coesos no seu sentido nacionalista e conservador. De qualquer forma, era a questão ideológica que doravante tomava a primazia, moldando uma intervenção nestes domínios de incidência da censura.

Tendo em conta as razões já referidas, compreende-se que essa realidade se tivesse inscrito de algum modo numa ampla tendência do mundo coevo, de acordo com a qual, depois de, nos primórdios, terem dominado, na censura cinematográfica, as preocupações de natureza moral, ficava agora patente uma orientação de censura abertamente política⁶⁷. As características políticas dos diversos regimes ditariam aqui, obviamente, as diferentes realidades nacionais.

No domínio concreto da censura de motivação política, lembramos a curiosa contradição gerada pelo cinema soviético que, entretanto, começara a ser exibido entre nós. Fascinou cinéfilos e influenciou cineastas, em muitos casos apoiantes da ditadura, mas constituía um terreno de perigosa influência, dada a origem dos filmes e o seu potencial conteúdo ideológico. Em geral, o tema da Revolução Socialista Soviética era, então, muito sensível, como tivemos ocasião de observar a propósito da exibição, na Pampilhosa, do filme norte-americano *O Barqueiro do Volga*, que envolveu acções de censura após a estreia em Lisboa, já num outro contexto político, a 31 de Outubro de 1927. Quanto ao cinema soviético só alguns filmes foram visionados, numa presença que, curiosamente, ainda teve lugar até inícios da década de trinta, em função do reconhecimento do referido valor enquanto obras cinematográficas⁶⁸.

Contextualizando o caso português, verificamos que os seus ritmos se inscrevem, em traços gerais, numa progressão história que também no estrangeiro não foi linear. Se a Alemanha depois da Primeira Grande Guerra viveu tempos de particular

⁶⁷ Cf. James Chapman, *Cinemas of the World: film and society from 1895 to the present*, p. 70.

⁶⁸ “António Ferro, quatro anos antes de ser chefe da propaganda de Salazar [...] afirmava ter o ‘maior prazer’ em ‘deixar escrita e assinada’ a afirmação ‘que a muitos soará como heresia: *Maria do Mar* é uma fita que se pode colocar ao nível das grandes fitas russas da *Aldeia do Pecado* (de Olga Preobrojenskaia) à *Mãe* (de Pudovkine)’. Esses filmes como vários outros (*Tempestade na Ásia* de Pudovkine, *A Linha Geral* de Eisenstein) foram exibidos em Portugal entre 1928 e 1931”. Importa ainda lembrar a viagem de António Lopes Ribeiro à União Soviética, precisamente, nesse contexto, em 1929. Cf. João Bénard da Costa, *Histórias do Cinema*, p. 43.

liberdade, na falta de uma qualquer censura⁶⁹, também nos Estados Unidos a representação de temas como a sexualidade foi muito mais aventurosa em alguns filmes dos anos 20 e inícios da década seguinte, do que nos anos posteriores, até à década de cinquenta, no período de vigência do famoso código Hays⁷⁰.

Em Portugal, porém, no contexto conservador e tradicionalista da ditadura salazarista, os sectores que continuavam a considerar o cinema como uma escola de perversão puderam prosseguir, com particular visibilidade, a denúncia dos seus supostos perigos, nas décadas de trinta e quarenta, procurando influenciar, de algum modo, com os seus protestos, a política oficial e, mais amplamente, uma realidade de exibição cinematográfica. Na história da actividade da empresa da Pampilhosa, pode recordar-se, a propósito desse contexto, um episódio ocorrido para finais dos anos trinta, quando das temporadas de Verão que a E.C.P. então realizava nas termas vizinhas da Curia. Por ocasião da exibição da longa metragem *O Homem que Podia Fazer Milagres*, a 25 de Julho de 1937, uma das fotografias utilizadas como material de propaganda apareceu intencionalmente rasgada, apurando-se que o autor do desacato fora um padre!

Situando-nos, por enquanto, nos anos finais da década de vinte, verificamos a promulgação de importante legislação na sequência do estabelecimento da Ditadura Militar, quando se implantava uma política autoritária, como se sabe, restritiva da liberdade e potencialmente empenhada no controlo dos vários meios de comunicação, pelo exercício da censura⁷¹. O famoso decreto nº 13564, de 6 de Maio de 1927, constitui

⁶⁹ A censura, abolida na Alemanha em Dezembro de 1918, foi, no entanto, pouco depois reintroduzida. Cf. James Chapman, *Cinemas of the World: film and society from 1895 to the present*, p. 71.

⁷⁰ “Contrariamente à situação que prevaleceu na maior parte dos países do mundo, não há e nunca houve uma censura cinematográfica à escala nacional (federal) nos Estados Unidos”. Cf. Jean-Luc Douin, *Dictionnaire de la Censure au Cinéma : images interdites*, p. 155. O documento, geralmente conhecido por código Hays, foi redigido em 1930 por iniciativa de uma associação profissional do sector, a MPPDA, presidida concretamente por William Hays. Tinha em vista impedir a multiplicação das censuras de Estado, bloqueando, nos vários países, a comercialização de filmes tidos como censuráveis, e afastar o risco de se vir a estabelecer uma censura nacional, nos próprios Estados Unidos, pretendendo-se atingir esses objectivos através do estabelecimento de um código profissional de auto-censura. Na prática, o código só passou a ter aplicação prática a partir de 1934, então impulsionado também pela formação da Legion of Decency, representando sectores católicos, e pela constituição da Production Code Administration (PCA), que teve o encargo de fazer cumprir o código, até 1968. Cf. *Idem*, p. 156.

⁷¹ Como se compreende a preocupação dos militares, em 1926, no domínio da comunicação social, incidiu, antes de mais, na censura da imprensa, concretamente, dada a forte implantação do jornalismo e a sua tradição de livre expressão crítica. Nesse sentido, começaram por organizar comissões instaladas nos comandos da Guarda Republicana e nos Governos Cívicos. O funcionamento inicialmente deficiente, deu lugar, a partir de 1928, a serviços de censura mais bem organizados. Cf. Cândido de Azevedo, *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano: imprensa, teatro, cinema, televisão, radiodifusão, livro*. Lisboa, Editorial Caminho, 1999, p. 375.

a primeira legislação que então saiu sobre espectáculos e divertimentos públicos, nela merecendo o cinema uma significativa atenção específica. Para lá dessa abrangência, o documento impõe-se pelo seu esforço global, explicitando as competências do Inspector Geral dos Teatros e procurando contemplar um amplo conjunto de matérias relativas ao sector.

Tratava-se, pois, de um conjunto de disposições com incidência em múltiplos aspectos relevantes, que ficaria a servir, por largos anos, como importante pano de fundo de um quadro de actividade. Nela se associavam motivações de vária natureza, dos intuitos de natureza política, servindo uma nova ordem em construção, à real necessidade de aperfeiçoamento de uma regulamentação concreta, numa época de expansão do lazer e das casas de espectáculos. A autoridade do Estado era, naturalmente, reforçada, por via de uma regulamentação orientadora e de uma acção mais eficaz de tutela, incluindo uma fiscalização concreta “de todas as casas e recintos de espectáculos”.

No campo que de momento nos interessa, para lá de um quadro formal de funcionamento da censura, importa, obviamente, sublinhar a consagração expressa do referido critério político-ideológico, doravante fundamental. No seu artigo 133º, não são apenas interditas as fitas entendidas como “perniciosas para a educação do povo” ou “de incitamento ao crime” e “atentatórias da moral”, mas, claramente, também, as que fossem atentatórias do “regime político e social” vigente⁷². Quanto ao funcionamento, completava-se e dava-se maior eficácia a um modelo que já reconhecemos na legislação de 1925. Continuava-se a responsabilizar, em particular, as empresas, que, no caso de projectarem películas fora dos critérios definidos, eram obrigadas a retirá-las de cartaz e a pagar uma multa proporcional à lotação da casa de espectáculos, mas nunca inferior a 500\$00. As autoridades tomavam, contudo, uma maior iniciativa no que respeita ao controlo de todos os filmes que entravam em exibição, definindo um primeiro modelo de sistemática censura, logo na sua estreia. Assim, a Inspeção Geral dos Teatros devia receber antecipadamente um aviso dos cinemas onde se estreavam as películas, para que um seu representante pudesse assistir a essas sessões.

⁷² No mesmo artigo 133º, interdítavam-se, mais detalhadamente: “[os filmes] que apresentarem cenas em que se contenham maus tratos a mulheres, torturas, a homens e a animais, personagens nuas, bailes lascivos, operações cirúrgicas, execuções capitais, casas de prostituição, assassínios, roubo com arrombamento ou violação de domicílio, em que, pelos pormenores apresentados, se possa avaliar dos meios empregados para cometer tal delicto, a glorificação do crime por meio de letreiros ou efeitos fotográficos”.

O artigo 135º reforçava um sentido de autoridade, definindo, concretamente: “A censura exercida nos termos deste decreto é a única que poderá ser aplicada a fitas cinematográficas, ressalvada apenas qualquer outra que seja imposta por leis de excepção”. Noutras disposições com interesse para o sector do cinema, tornou-se obrigatória a inscrição das entidades importadoras e produtoras de películas cinematográficas, num registo especial, organizado na Inspeção Geral dos Teatros. Definiu-se, ainda, que as explicações de todas as películas deveriam ser escritas em língua portuguesa e procurou-se garantir um critério de qualidade e um quadro de responsabilidade, obrigando a declarar àquela Inspeção o nome dos tradutores, os quais deviam comprovar previamente a sua idoneidade, no caso de não integrarem qualquer instituição de reconhecido mérito ou de não possuírem um curso que lhes concedesse a devida habilitação.

Ainda em 1927, o decreto nº 14637, de 28 de Novembro fez transitar os serviços da Inspeção Geral dos Teatros, da tutela do Ministério da Instrução Pública para a do Ministério do Interior. O facto acentuava, de alguma forma, uma prioridade política no sentido de um controlo dos meios de entretenimento, numa linha autoritária. O reforço do aparelho institucional era fundamental para a eficácia de uma política governativa e a verdade é que as funções desta Inspeção seriam, cada vez mais, múltiplas e complexas.

Algum tempo depois, respondendo, também, à evolução de uma oferta de espectáculos, em que o teatro perdera a preponderância, a Inspeção Geral dos Teatros deu lugar à Inspeção Geral dos Espectáculos, continuando sob a tutela do Ministério do Interior. Esta realidade foi definida pelo Decreto nº 17046-A, de 28 de Junho de 1929, que consagrou, ainda, uma organização concreta, com a figura cimeira do Inspector Geral, o Conselho Superior, o Conselho Técnico, a Junta Consultiva e, ainda, Inspectores, Directores, Delegados da Inspeção, Secção dos Serviços dos Espectáculos e Sub-inspectores. Fora de Lisboa, os delegados desta Inspeção, a nível de cada distrito e concelho, seriam, respectivamente, os secretários dos governadores civis e os secretários administrativos dos concelhos⁷³.

De acordo com o artigo 12º, a autoridade do Ministério do Interior era ainda sublinhada, ao ser-lhe reconhecida a competência de publicar um regulamento relativo à “censura de obras teatrais, fitas cinematográficas e tudo o mais que for conducente à

⁷³ Cf. Cândido de Azevedo, *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano: imprensa, teatro, cinema, televisão, radiodifusão*, livro, p. 226.

eficiência da fiscalização dos espectáculos”. O sentido de intervenção de um órgão como a Inspeção agora reformulada, tinha, nomeadamente, como referência, por um lado, o reconhecimento do “extraordinário desenvolvimento” do cinema e, por outro, a noção de que o mesmo meio não estava a atender, como se poderia desejar, a um fim “moralizador, educativo e social”. Entendia-se, pois, como justificada uma maior acção de controlo, sabendo-se, ainda, que o espectáculo cinematográfico, no nosso país, vivia “quase exclusivamente” da indústria estrangeira.

O poder apetrechava-se, na realidade, com os meios necessários para um reforço da sua intervenção. Nesse contexto, a implementação da legislação publicada traduziu-se, nomeadamente, como se compreende, em tomadas de posição e em instruções mais precisas emanadas dos órgãos governativos competentes, aprofundando um sentido de orientação. Parece-nos, pois, significativa essa acção menos visível do poder que, no entanto, era fundamental para a eficácia de uma política junto dos vários agentes do sector, em todo o território nacional.

Recordamos, a título de exemplo, as instruções da Inspeção Geral dos Teatros, assinadas pelo Chefe do Gabinete do Ministro, acentuando uma imediata vontade de actuação, logo depois da integração daquela Inspeção no Ministério do Interior. Assim, com data de 21 de Dezembro de 1927, foi comunicado ao Secretário Geral do Governo Civil de Aveiro, a cujo distrito pertencia a Pampilhosa, que, a partir desse momento, todas as películas estreadas em Lisboa, ostentariam, depois de censuradas, a legenda “visada pela Inspeção Geral dos Teatros”. Os outros filmes já em circulação podiam continuar a exhibir-se sem legenda, nem autorizações especiais, mas advertia-se a propósito: “Quando, porém, V^a Ex.^a verificar que qualquer película com ou sem legenda (modernas ou antigas) contenha material de propaganda bolchevista ou que implique com o disposto no artigo 133º do decreto nº 13564, de 6 de Maio p. p. queira V.^a Ex.^a mandar proceder à sua imediata retirada e comunicar o facto a esta Inspeção Geral a fim de se tomarem as providências que o caso requeira”⁷⁴. A cadeia do poder devia, naturalmente, continuar a exercer-se e a partir do mesmo Governo Civil, pelo que ficava incumbido de comunicar o conteúdo desta circular aos diversos delegados concelhios.

A informação que corria paralela aos filmes, propriamente ditos, através de jornais, suplementos de jornais e revistas, ficou, entretanto, também moldada por uma realidade condicionada, como mostrava o habitual letreiro: “Este número foi visado pela

⁷⁴ Circular consultada no Arquivo Distrital de Aveiro.

Comissão de Censura”. Definia-se uma situação em que se repetiriam os motivos de queixa por parte dos sectores mais informados e críticos, perante os resultados, por vezes absurdos, da sanha dos censores. Citamos um testemunho de 1929: “A fita a que me refiro é *Quartier Latin* e o meu espanto não teve limites quando vi as mutilações que a pobrezinha tinha sofrido, sem que eu me pudesse claramente explicar qual o motivo”⁷⁵.

3. A intervenção no sector do cinema

O poder político do tempo da ditadura não se limitou, de facto, a impor uma nova realidade de censura, relativamente ao sector do cinema. Empenhou-se também numa intervenção que se centrou, designadamente, numa tentativa de incentivo ao incremento da produção cinematográfica portuguesa e num esforço de regulamentação e controlo do funcionamento das empresas e salas de cinema. Em ambos os casos, esteve em causa, quer uma real necessidade de acorrer a problemas concretos que exigiam uma intervenção pública, quer uma motivação política, de marcada orientação ideológica, no âmbito de uma afirmação nacionalista e autoritária.

Olhando para o primeiro campo de intervenção referido, verificamos na verdade, como a forte expansão do cinema e o evidente domínio, nesse contexto, de certos países produtores de filmes, com relevo, como sabemos, para os Estados Unidos, incentivaram uma atitude de clara insatisfação, relativamente ao estado em que se encontrava a produção cinematográfica portuguesa, e fizeram renovar o desejo de um decisivo incentivo ao seu desenvolvimento. A afirmação do cinema, como meio de expressão artística e como divertimento de massas, impressionava, como sabemos, figuras dos meios culturais e artísticos desejosas de pugnar pelo despertar de um novo ciclo de produção cinematográfica em Portugal, com relevo para a nova geração que se fazia sentir para finais dos anos vinte.

Ainda antes de meados da década, tinha, na verdade, já terminado o primeiro importante ciclo de produção de longas-metragens do cinema português. Sem nos podermos alongar aqui na sua história ou na discussão do seu colapso, dando lugar, nos anos seguintes, a uma produção escassa e desarticulada, pensamos que podemos resumir a situação que se vivia em 1925, citando João Bénard da Costa:

“Em 1923, a firma [Caldevilla Film] fechou a porta como no ano seguinte

⁷⁵ Cf. *Cinéfilo*, Ano II, Nº 46, de 6/7/1929.

sucedeu à Invicta [Film]. Em 1925, a produção portuguesa regressou à estaca zero, após seis anos de animação portuense, as tentativas do actor Nascimento Fernandes em torno de uma nova Portugal Filmes e o efémero ciclo de Ernesto de Albuquerque, em Lisboa, entre 1921 e 1923”⁷⁶.

Ao longo do nosso estudo, sobre o caso da Pampilhosa, tivemos já ocasião de nos debruçarmos sobre a presença, nesta sala de cinema, de filmes de longa metragem portugueses e sobre a expectativa que efectivamente despertavam junto do público. Não nos alongaremos, por isso, sobre esta matéria de grande interesse, limitando-nos a estabelecer ou relembrar alguns traços de conexão com o contexto mais vasto de uma realidade nacional e internacional, em evolução. É também nesse quadro que temos de compreender a intervenção do poder, nos seus sucessivos desenvolvimentos.

O número de longas metragens portuguesas exibidas no cinema da Pampilhosa neste período do cinema mudo foi reduzido. Concretamente, foram apreciadas cinco produções, uma das quais foi projectada uma segunda vez em reposição. Relativamente a todos estes filmes, foram sempre programadas duas sessões, antecipando, portanto, um particular interesse dos espectadores. Também verificámos a existência de respostas de bilheteira particularmente favoráveis e notámos o especial empenho posto na negociação de filmes portugueses com as empresas distribuidoras, aceitando-se mesmo o pagamento de um preço de aluguer superior ao habitual. Ainda pontualmente, é certo, estavam a desenhar-se, pois, traços de sucesso que seriam marcantes nos anos trinta e quarenta, então, evidentemente num outro contexto de evolução da produção.

De entre os referidos filmes, os três primeiramente exibidos eram produções da Invicta Film, de 1919, 1920 e 1921, todas elas realizadas por Georges Pallu, explorando o filão das adaptações literárias, de fundo dramático e romântico. Como, assim, vemos, prosseguia a distribuição destes filmes, que chegaram à Pampilhosa através da empresa Castello Lopes, bem para lá, pois, da cessação de actividade da Invicta Film como firma produtora. Apesar de se ter recorrido a um realizador estrangeiro, não sendo esse, aliás, o único caso entre nós, o ciclo de produção cinematográfica dominado pelo exemplo da Invicta Film esteve desde logo ligado, como acentuámos, com o desejo de preenchimento de um espaço, enquanto cinema português.

O ciclo de produções da Invicta Film iniciou-se, de facto, em 1918 e prolongou-se até 1924, tendo conseguido, no campo da longa metragem, assegurar, pela primeira vez em Portugal, uma produção cinematográfica regular, com a efectiva exploração

⁷⁶ Cf. João Bénard da Costa, *Histórias do Cinema*, p. 34.

comercial de um conjunto significativo de filmes. Ficaram, mesmo, já então, patentes algumas directrizes que se consolidaram no período do cinema mudo e tiveram depois continuidade no cinema português, podendo destacar-se, designadamente, as adaptações literárias, centradas no mundo romanesco de oitocentos, os dramas regionalistas e os filmes de reconstituição histórica. Enfatizaram-se, desde então, traços característicos de um sentido de identidade nacional, com especial expressão no nosso cinema, nomeadamente, no que concerne à exploração da ruralidade, da tradição e da história.

As primeiras produções da Invicta Film consistiram em filmes de menor vulto, ainda de carácter experimental, pelo que data de 1919 a realização da primeira longa metragem de ficção portuguesa, concretamente, *A Rosa do Adro*, que adaptava ao cinema uma novela de sucesso. Foi esse, portanto, um dos filmes que passou pela Pampilhosa, já num contexto mais tardio, concretamente, a 21 e 22 de Janeiro de 1928. Como já referimos, a forma como este filme foi apresentado, desde a sua estreia, evidenciou bem o desejo de satisfazer um anseio mais geral, quanto à realização de filmes portugueses. Curiosamente, numa primeira fase da nossa produção de longas metragens, a par de um tal sentido de orientação tendo em vista um público nacional, foi muito sensível um intuito de afirmação dos nossos próprios valores, não só perante as realizações estrangeiras, mas perante o olhar do estrangeiro, aceitando as possibilidades de divulgação de um novo meio de marcada universalidade. Era um pouco a imagem do cartão-de-visita que aqui estava presente, acreditando-se numa afirmação cultural interna e externa, no contexto de um mundo mais próximo. Tiago Baptista observou que “os produtores da Invicta Film jogaram então a cartada do exótico e do regional”⁷⁷.

O mesmo autor sublinhou o paralelismo entre a publicação das nossas primeiras revistas de cinema, mais significativas, e o arranque, em Portugal, da produção de longas-metragens de ficção, tendo surgido, em especial, entre 1917 e 1919, títulos como *Animatógrafo*, *Porto Cinematográfico* e *Cine-Revista*⁷⁸. O desenvolvimento do

⁷⁷ Cf. Tiago Baptista, “Nacionalmente correcto: a invenção do cinema português”. In: *Estudos do Século XX*, Nº 9, 2009, p. 310. O autor sublinha, concretamente: “Esperava-se que a estratégia resultasse não só junto dos espectadores estrangeiros em busca de um pouco de pitoresco do sul da Europa, mas também junto das colónias de emigrantes portugueses espalhadas um pouco por toda a parte e no Brasil em particular”.

⁷⁸ Uma primeira revista com o mesmo nome havia já surgido em 1912, sendo considerada a primeira revista de cinema portuguesa. Cf. Tiago Baptista (org.), *Lion, Mariaud, Pallu: franceses tipicamente portugueses*, p. 44.

jornalismo cinematográfico acompanhou, como temos dito, um caminho de decisiva implantação do espectáculo cinematográfico ao longo da década de vinte, marcado pelo incremento da cinefilia. Mas o mesmo autor notou, ainda, o facto das várias publicações, com destaque ainda, por exemplo, para a *Invicta Cine*, de 1923, e para a *Cinéfilo*, de 1928, não se cingirem à divulgação de informação sobre as cinematografias estrangeiras dominantes e as respectivas estrelas, com o apoio das grandes empresas ligadas à produção e distribuição. Permaneceram, na verdade, ao longo do tempo, um espaço de apelo ao desenvolvimento do cinema português e, “nos editoriais dos seus números inaugurais, muitas revistas alegaram mesmo ter sido fundadas para divulgar e promover a produção de filmes portugueses”⁷⁹.

Discutindo-se as soluções possíveis para o ambicionado incremento do nosso cinema, trilhando caminhos de sucesso, sublinhava-se, “invariavelmente”, a “absoluta necessidade” de os filmes serem “genuinamente portugueses”⁸⁰. Como destacámos ao longo do nosso estudo, a promoção local destes filmes, tendo em vista um determinado entendimento, por parte do público, num contexto de recepção, decorreu, com toda a coerência, no âmbito da exploração do mesmo jogo de imagens de forte cunho nacionalista. Perante um quadro de referências implantado, os filmes portugueses podiam, assim, ser bem reconhecidos e aspirarem a uma boa aceitação, contribuindo, por sua vez, a sua presença, e o discurso associado, para um aprofundamento daquelas mesmas perspectivas, muito em particular, mediante os atributos de fascínio próprios do cinema, como meio.

Articulando sinais de progresso nos campos da produção, distribuição e exibição cinematográficas, os anos vinte haviam podido abrir, no quadro geral de uma peculiar expectativa relativamente a um novo tempo, com o concretizar de um importante ciclo na produção nacional de longas metragens. A *Invicta Film* destacara-se, portanto, então, na tentativa de dar ao nosso cinema um estatuto de indústria, com alguma dimensão de meios, eficácia organizativa e volume de produção. Tendo produzido obras de reconhecido interesse até 1924, o fim da sua actividade nesse domínio, a par, como

⁷⁹ Cf. Tiago Baptista (org.), *Lion, Mariaud, Pallu: franceses tipicamente portugueses*, pp. 45 e 46.

⁸⁰ Cf. Tiago Baptista (org.), *Lion, Mariaud, Pallu: franceses tipicamente portugueses*, p. 46. Segundo observa o mesmo autor, verificou-se, nas publicações periódicas especializadas em cinema, dos anos dez e vinte, “uma insistência generalizada [...] na afirmação do *filme tipicamente português* como bitola crítica da emergente produção de longas-metragens de ficção”. Contribuíu-se, assim, para um processo de vulgarização dos conceitos associados a um nacionalismo cultural, com raiz num discurso político e cultural, particularmente alimentado pelos homens de letras desde meados de oitocentos.

dissemos, da falta de sucesso de outras iniciativas empresariais contemporâneas, representou, pois, um facto marcante no panorama nacional.

Aos olhos dos estudiosos do nosso cinema, decorreu depois, na verdade, até aos sinais de esperança do final da década, um período de lamentável pobreza cinematográfica no qual, para lá de notórias excepções, predominou “a falta de recursos, o amadorismo, a indigência criadora” e, até, “um certo oportunismo”⁸¹. Mesmo na época, os sucessos pontuais não impediam uma consciência de toda essa realidade. Citamos a propósito uma carta, de 4 de Dezembro de 1928, em que a firma Castello Lopes responde nos seguintes termos ao desejo de preços de aluguer mais vantajosos, formulado pela empresa da Pampilhosa:

“Há certos filmes que não podem de maneira alguma ter o preço de 15\$00 por parte, porque a sua aquisição trouxe-nos tantos encargos, que temos que lhe fazer um preço um pouco mais elevado. Além disso, por fitas sem grande valor, têm outras casas pedido preços fabulosos, como por exemplo a *Fátima Milagrosa* que é a fita pior que se tem feito”.

A responsabilidade pelo fracasso do nosso primeiro referido ciclo de produção de longas metragens não pode ser atribuída, simplesmente, a distribuidores e exibidores, pensando numa eventual desarticulação ou falta de empenho. Será antes preferível pensar na grande exigência de meios inerente à produção cinematográfica e na dificuldade de implantação dessa mesma actividade, em pequena escala, na dinâmica global de um sector particularmente aberto e competitivo. Mais concretamente, há a acrescentar, sem dúvida, como temos frisado, a escassez de estruturas e de recursos técnicos, materiais e humanos, o eventual custo excessivo das produções, a verdadeira dimensão do mercado nacional e a dificuldade de entrada dos nossos filmes no mercado internacional, apesar de a linguagem universal do cinema mudo ter favorecido alguma divulgação nesse contexto⁸².

Da parte dos exibidores, o exemplo da Pampilhosa, embora sendo mais tardio, mostra-nos os filmes portugueses a serem objecto de uma cuidadosa e empenhada promoção⁸³, fossem longas metragens ou filmes curtos. Neste último caso, tratava-se de

⁸¹ Cf. António Reis (dir.), *Portugal Contemporâneo*. Lisboa, Publicações Alfa, 1990, Vol. IV, p. 314.

⁸² Cf. Luís de Pina, *História do Cinema Português*, p. 35 e p. 38.

⁸³ O catálogo da casa Castello Lopes, disponível neste cinema da Pampilhosa, já na segunda metade da década de vinte, destaca as longas-metragens portuguesas em folha própria e nos devidos termos de interesse, mostrando um empenho comercial também por parte das empresas distribuidoras: “Desejosos de incluir nos nossos stocks alguns filmes de mérito da indústria portuguesa e depois de ter em exploração sempre cópias novas dos grandes êxitos: *Amor de Perdição*, *Fidalgos da Casa Mourisca*, *Primo Basílio*,

uma presença bastante habitual, cumprindo um papel bem conhecido e apreciado, no campo da divulgação do nosso património e de um pouco da nossa actualidade. A difusão de imagens relacionadas com a nossa identidade colectiva, mediante um património natural, histórico e cultural diversificado, ajudava a compor uma imagem global do país, alimentada, naturalmente, de uma determinada diversidade, que assim se tornava conhecida de um público muito mais largo. Havia, portanto, também por esta via, uma massa de portugueses cada vez mais sensíveis a um discurso nacionalista fundado em larga medida numa gama de valores simbólicos, associados a uma individualidade enquanto povo. Este fenómeno, para o qual contribuiu o cinema, processou-se, obviamente, mais em geral, em função da apropriação de múltiplas temáticas e meios de difusão⁸⁴, revestindo-se posteriormente de particular importância em virtude de uma exploração política, mais sistemática e orientada, dessa imagem.

Relativamente a temáticas com especial interesse pela sua carga nacionalista num contexto de época, lembramos como, por exemplo, as viagens aeronáuticas dos portugueses, na década de vinte, se revestiram, também nesse sentido, de importante significado⁸⁵. Permitiram, designadamente, uma forte mobilização da opinião pública,

Comissário de Polícia, Tempestades da Vida, A Tormenta, Faroleiro da Torre do Bugio, etc. podemos hoje anunciar aos nossos estimados clientes que podem efectuar na nossa casa as marcações dos êxitos nacionais: *A Morgadinha de Val-Flor [...], Claudia [...], Lucros Ilícitos [...], Tragédias de Amor [...], Tinoco em Bolandas [...]*. A principal dificuldade não residia aqui no desinteresse do público, mas na falta de uma oferta em termos de quantidade e qualidade, ou seja, na falta, então, da referida “indústria portuguesa”. Assim se compreende a continuação da exploração de filmes mais consagrados, mediante novas cópias, situando-se nesse contexto a referida exibição mais tardia de longas metragens de inícios dos anos vinte, no cinema da Pampilhosa. Foi, pois, também este conjunto de circunstâncias que permitiu atitudes de aparente “oportunismo”. Igualmente no mesmo catálogo, merecem, como é natural, devida atenção os filmes curtos relativos ao nosso país, em particular, quando se revestiam de um especial valor documental e informativo, relativamente a uma actualidade que assim podia surgir na sua vivacidade, para lá das notícias na imprensa escrita. Retiramos, pois, ainda os seguintes exemplos: *Touradas Portuguesas* (“Nada mais oportuno do que este belo e completíssimo filme em três partes esplêndidas, resumo de tudo quanto de perfeito como arte tauromática se deu na praça do Campo Pequeno na época finda”), *O movimento militar de 27 de Maio, A concentração das tropas em volta de Lisboa, A chegada à capital do General Gomes da Costa, A parada militar das oito divisões* (“Filmes de inexcédível perfeição técnica e artística e de palpitante sucesso”), *Polícia Portuguesa, Bombeiros de Lisboa, A Semana da Criança no Porto, Desafio de Foot-ball Portugal-França, O Racing de Madrid em Lisboa...*

⁸⁴ O cinema juntou-se a outras formas de expressão artística, como no caso das artes plásticas, da literatura, da arquitectura, da música e até da ópera, num processo em que se procurou “inventar uma nação assente sobre um conjunto de ícones patrimoniais reconhecidos e partilhados por todos”. Cf. Tiago Baptista, “Nacionalmente correcto: a invenção do cinema português”. In: *Estudos do Século XX*, Nº 9, 2009, p. 311.

⁸⁵ Note-se, por exemplo, como o aparelho com que Sarmiento de Beires e Brito Pais se aventuraram, em 1924, na sua viagem Portugal-Macau, designado precisamente de *Pátria*, saiu das oficinas com a frase d’ *Os Lusíadas* ‘Esta é a ditosa Pátria minha amada’ pintada na fuselagem (Cf. Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses [ed. lit.], *Viagens Aeronáuticas dos Portugueses*. Lisboa, C.N.C.D.P.- Museu do Ar, 1997, p. 95). Não deixam de se inserir na mesma linha de significado

em torno de uma temática que unia paradigmaticamente modernidade e tradição nacionalista, convidando a uma reafirmação de valores heróicos, tendo por horizonte a realidade dinâmica de um novo tempo.

Os exemplos da região da Pampilhosa mostram a extensão dessa realidade, confirmando o papel dos meios de comunicação na moldagem de amplos factos sociais. O jornal *A Defesa* abriu, em 1924, uma subscrição “a favor do raid Lisboa-Macau” que a 25 de Maio já permitira recolher 546\$00⁸⁶. Anteriormente, a travessia aérea de Gago Coutinho e Sacadura Cabral, enquanto feito particularmente notável, havia fixado um quadro de leitura:

“Deste recanto nobre e augusto da Terra Portuguesa, em que se publica o nosso modesto jornal, saudamos cheios de entusiasmo e cheios de fé, o gesto heróico dos bravos aviadores portugueses que, num rasgo de audácia, próprio do génio aventureiro da nossa raça se propuseram descobrir um novo caminho nunca dantes navegado, afirmando mais uma vez a imortalidade deste povo admirável”⁸⁷.

Acrescente-se que a aviação era, por razões óbvias, motivo de especial curiosidade pública, tendo sido objecto, para os intelectuais, de uma diversa apropriação simbólica, como elemento próprio do século XX. Àquele interesse correspondeu não só a realização de eventos e de demonstrações concretas, mas, naturalmente, também, o tratamento do tema pelo cinema que assim satisfazia um público mais amplo, tanto através de documentários⁸⁸, como de longas-metragens de ficção⁸⁹.

Como exemplo de diferentes formas de expressão de um sentimento nacionalista de larga divulgação, recordamos, no caso da Pampilhosa o teor da promoção da actuação de uma fadista, no palco desta sala de espectáculos, já na década de trinta, mais concretamente, a 28 de Julho de 1934. O programa já pré-impreso reflectia, pois, um modelo de uso geral nos espectáculos da artista em *tournée*, independente da plateia

os nomes de algumas das empresas que surgiram empenhadas na produção de filmes, como, Portugália Film, Pátria Film ou Lusitânia Filme.

⁸⁶ *A Defesa*, Ano I, Nº 24, de 25/5/1924. Em inícios da década, a passagem de aviões era ainda motivo de notícia: “DOIS AEROPLANOS / Passaram sobre a aba do Buçaco no dia 27 do mês findo, dois aeroplanos que vinham de Lisboa com rumo a Chaves. No dia 29, de regresso, passaram os dois aparelhos ao poente do nosso concelho”. Cf. *Bairrada Elegante*, Ano V, Nº 82, de 27/5/1920.

⁸⁷ Cf. *Bairrada Elegante*, Ano VII, Nº 120, de 1/5/1922.

⁸⁸ *A Revista Mundial* exibida como filme de complemento, a 5 de Maio de 1929, integrava, por exemplo, como assunto português, a filmagem de um “certame de aviação”.

⁸⁹ A 17 de Junho de 1928, projectou-se, por exemplo, *O Grande Aviador*, podendo ler-se nos programas: “As cenas de acrobacia são sempre admiradas quando levadas a efeito com arrojo e arte”.

em causa. Anunciou-se um espectáculo “com a Canção Nacional”, em que se procurava explorar a imagem popular de um sentimentalismo pesado, pretensamente próprio da alma portuguesa, emprestando, assim, ao fado uma discutível conotação simbólica⁹⁰.

Existindo um contexto particularmente favorável às expressões de reconhecido cunho nacionalista, o campo do cinema apresentou, naturalmente, a sua própria especificidade. O interesse em torno dos filmes portugueses terá crescido, nomeadamente, em articulação com o desenvolvimento de uma consciência muito peculiar do valor do cinema e da sua importância no mundo moderno. Nestas condições, pode observar-se como, na segunda metade da década, a débil situação da produção nacional, depois de encerrado o seu primeiro ciclo de desenvolvimento, relativamente aos filmes de longa metragem, evidenciava um triste contraste, perante o incremento do espectáculo cinematográfico, em Portugal e no mundo em geral, e a espantosa afirmação industrial e artística, sensível na produção de certos países.

Justifica-se, pois, a existência de um clima de insatisfação e o renovar dos apelos ao arranque de uma nova etapa na vida da nossa produção cinematográfica, sendo, no final da década, cada vez maior a consciência da necessidade de um cinema nacional. Compreende-se, também, nesse contexto, o entusiasmo de uma nova geração de cineastas animados de um vivo sentido crítico e de um determinado impulso criador⁹¹. Para lá das motivações ideológicas, o conhecimento da dimensão alcançada pelo fenómeno do cinema no mundo da época, e de todas as exigências inerentes, ajuda a explicar, igualmente, a disponibilidade para colaborar com o poder político, aceitando a intervenção deste no incentivo ou mesmo no apoio às indispensáveis iniciativas. Acresce, a esse contexto, o exemplo coevo de uma acção política e legislativa noutros países, em resposta a muitos dos problemas concretos, já então seriamente

⁹⁰ “Na vida de uma mulher / Há sempre um homem que passa / E tu passaste a correr / Fizeste a minha desgraça. [...] É assim o sentimento de Maria Alice! É a alma nacional, na alma da célebre cantadeira! O canto de Maria Alice é um soluço, e um queixume, das gemebundas guitarras de Portugal! Nos olhos negros e profundos de Maria Alice, há o misterioso clarão do amor e do sofrimento; dir-se-ia que eles estão afeitos ao pranto e à dor eterna do Fado Português. Maria Alice nas dolências do Fado, canta o melancólico fatalismo da nossa raça!...”

⁹¹ Pode frisar-se, aliás, a forma como esta geração manifestou, então, a sua determinação nas páginas de publicações especializadas. Além da revista *Cinéfilo*, surgida em 1928, que temos citado, lembramos o aparecimento, em 1930, da *Kino* e da *Imagem*, significativamente, sob a direcção, respectivamente, de António Lopes Ribeiro e Chianca de Garcia. Entre os colaboradores figurariam nomes como Leitão de Barros, Cottinelli Telmo e Jorge Brum do Canto. Acrescente-se que estas publicações exerceram uma importante influência no arranque do nosso cinema sonoro, o grande desafio que se nos colocava em inícios da década de trinta, defrontando as opiniões mais presas à arte do cinema mudo. Cf. Jorge Pelayo, *Bibliografia Portuguesa de Cinema. Uma visão cronológica e analítica*. 2ª ed., Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1998, p. 48.

considerados, neste importante domínio do cinema e do espectáculo cinematográfico, embora, naturalmente, de acordo com uma diferente realidade nacional.

Reconhecemos, pois, já, as bases da longa e sempre polémica questão da existência ou não de um cinema nacional⁹². Sendo hoje pouco defensável a ideia de que “os filmes portugueses partilham algo tão difuso e tão difícil de definir quanto um ‘estilo nacional’ distinto”⁹³, permanece válida a reflexão de que os filmes portugueses se distinguiram pela forma como reflectiram um imaginário nacional e, mais do que isso, parece claro que muitos deles, desde os primeiros tempos, expressaram uma particular preocupação nesse sentido, abordando, de alguma forma, a “questão nacional”.

Tiago Baptista sublinhou, na verdade, o facto de ser particularmente antiga e estruturante a premissa de que os filmes portugueses deviam reflectir de alguma maneira sobre a identidade cultural portuguesa, noção que o nosso estudo completa na medida em que sublinha um particular interesse do público consumidor, em torno dos nossos filmes, fundado precisamente nessa perspectiva. Julgamos que é nessa complementaridade global que se deverá entender mais perfeitamente o sentido de uma obra, originalmente definida em articulação estreita com um meio consumidor, mediante um jogo de expectativas alicerçadas num contexto cultural. Aliás, num contexto real de interacção é oportuno mesmo discutir em que medida os filmes reflectiram características nacionais ou ajudaram a construir essas características, através das suas próprias práticas significativas⁹⁴. Na verdade, eles foram realizados explorando identidades e representações já difundidas, mas, por sua vez, contribuíram

⁹² De acordo com Andrew Higson, o conceito de cinema nacional, usado num sentido cultural, envolve o reconhecimento de que um conjunto particular de filmes partilha uma identidade única e coerente e um conjunto estável de significados, em detrimento da presença de outras possíveis identidades e significados. Há, assim, que distinguir dois aspectos. Por um lado, a unidade de um cinema nacional e a sua potencial coerência dependem da afirmação de uma identidade própria, assumindo tradições culturais já existentes. Por outro lado, um cinema nacional só se reveste de significado a partir do momento em que é confrontado com um sistema de diferenças, permitindo, através de uma identificação de características particulares, uma distanciação relativamente aos filmes com outra origem. Cf. Andrew Higson, *Waving the Flag: constructing a national cinema in Britain*. Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 7.

⁹³ Cf. Tiago Baptista, “Nacionalmente correcto: a invenção do cinema português”. In: *Estudos do Século XX*, Nº 9, 2009, p. 307.

⁹⁴ Na pretendida construção de um cinema nacional não se verificou, nomeadamente, apenas a exploração de uma herança nacional, histórica e cultural, mas ainda uma reinvenção ou até uma simples invenção da mesma. Cf. Andrew Higson, *Waving the Flag: constructing a national cinema in Britain*, p. 26. Há que relacionar, naturalmente, a relevância deste facto com a larga implantação do cinema e a sua capacidade de influência, podendo moldar de algum modo a imaginação popular e uma correspondente percepção de realidades.

para a produção de novas representações da nação e para a sua eventual implantação enquanto mitos culturais dominantes. Foi também, na medida desse poder que os filmes puderam, mais em geral, ser alvo de instrumentalização, em especial, servindo os intuítos de propaganda de regimes totalitários.

A questão da existência de um cinema nacional, ou da vontade de construir uma tal realidade, foi levantada com especial insistência nas décadas de trinta e quarenta, já noutro contexto de desenvolvimento do nosso cinema, no tempo do sonoro, e sob a pressão de outras condições políticas e ideológicas. Pode dizer-se, mesmo, que a noção de cinema nacional se revestiu então de um particular significado ideológico, à luz, evidentemente, de determinadas perspectivas de afirmação nacionalista, em função das quais se desenvolveu um discurso sobre o que poderia ou deveria ser uma produção cinematográfica susceptível de ser coerentemente definida como cinema nacional.

Avançando no tempo, é pertinente lembrar algumas palavras de Chianca de Garcia, em 1939, a propósito do filme *Aldeia da Roupa Branca*, que ilustram contornos fundamentais desse futuro debate:

“De cada vez que uma nova unidade vem enfileirar no activo da produção nacional, logo divergem as opiniões fáceis sobre o caminho pelo qual os nossos cineastas buscam seguir para assegurar a marcha evolutiva dessa mesma produção. [...] Tentaram-se várias escolas e vários processos. Fizeram-se, como é lógico, filmes inúteis e esboçaram-se duas correntes. Uma, um pouco à margem das possibilidades da indústria cinematográfica, defende o cinema arte pura, profundo, repleto de intenções psicológicas. Outra, mais dentro da realidade, defende a criação de um cinema de características nacionais, que se destine ao público natural do cinema, que é a gente nova e que conte histórias com sabor português, onde haja alegria, pitoresco, vibração e motivos que sejam familiares a esse público. [...]

Não se deve procurar no cinema nacional aquilo que existe no cinema estrangeiro, isto é, os seus processos, os seus recursos, a sua expressão. Não! No cinema nacional procure-se aquilo que tiver carácter e realidade nacional. Só isso interessa. O cinema português deve contar-nos histórias que o povo sinta, compreenda e viva!”⁹⁵

A opinião expressa colheu o aplauso do jornal onde foi publicada, no âmbito de uma expectativa empenhada em reconhecer, perante cada filme português, uma “bela afirmação das nossas possibilidades de povo explorador duma indústria cinematográfica própria”⁹⁶. Na verdade, a dualidade definida era mais rica de significado e foi

⁹⁵ Cf. *Diário da Manhã*, edição de 3 de Janeiro de 1939.

⁹⁶ Cf. *Idem*. Já na edição de 1 de Janeiro de 1939 se referia significativamente, relativamente à estreia do mesmo filme: “Há indícios seguros de que se trata de uma película eminentemente nacional, pois Chianca de Garcia quis que ela fosse o reflexo expressivo do povo português na sua fonte mais pura que é a das nossas aldeias”.

reconhecida também, de algum modo, noutros países⁹⁷. Transcendendo o óbvio sentido ideológico da questão, chamava a atenção para as dificuldades de uma “indústria”, reconhecidamente de fracos recursos, num sector marcado pelos elevados custos de produção e pela forte concorrência, e acentuava, como perspectiva de viabilidade, dentro de uma fácil aceitação comercial, a exploração “realista” de um espaço, ou nicho de mercado, que só podia ser plenamente preenchido pela produção portuguesa⁹⁸.

É claro que esse espaço existia, essencialmente, em função do interesse que era possível criar junto de um público especialmente capaz de valorizar a expressão no ecrã de uma capacidade criativa nacional, explorando traços representativos de uma pretensa identidade colectiva, sob o forte estímulo do sentimento nacionalista então dominante. Assim, se viriam a reunir, de facto, durante algum tempo, em Portugal, condições minimamente compensadoras da produção de filmes portugueses, alicerçadas, nomeadamente, num terreno concreto em que, nas múltiplas salas de cinema, a receita obtida pelas nossas longas metragens tendia a beneficiar, não só de uma particular afluência de público, com a realização de mais sessões de cinema, por programa, e com salas mais compostas, mas também de uma prática de preços de ingresso mais elevados,

⁹⁷ Relativamente, por exemplo, à produção cinematográfica da Grã-Bretanha foi reconhecida uma dualidade semelhante de estratégias, perante a forte concorrência dos filmes estrangeiros, com destaque para os norte-americanos: tentar competir com Hollywood, procurando emular os seus filmes, ou, pelo contrário, diferenciar os filmes nacionais, designadamente, enfatizando as tradições culturais populares específicas do país ou tentando estabelecer alguma forma peculiar de cinema artístico. Cf. Andrew Higson, *Waving the Flag: constructing a national cinema in Britain*, p. 1. A última via referida podia ter por referência o exemplo bem sucedido do cinema alemão, nessa década de vinte, e a verdade é que se defendeu então bastante, na Europa, a perspectiva de que a produção de filmes como “obras de arte” poderia constituir uma resposta competitiva aos “produtos industriais” de Hollywood. Essa linha de afirmação não foi desconhecida no caso português, mas as suas condições de sucesso junto do público em geral, num pequeno país com as características do nosso, eram de facto diminutas, pelo que a alternativa só pontualmente foi assumida, como, aliás, de algum modo, António Ferro reconheceu na sua famosa reflexão, em finais da década de quarenta (Cf. António Ferro, *Teatro e Cinema (1936-1949)*. Lisboa, Edições SNI, 1950).

⁹⁸ Existia, como temos frisado, um contexto com condições, de diversa natureza, favoráveis à exploração de pretensos valores colectivos e de reconhecíveis expressões de identidade. Essas condições não se prenderam apenas, portanto, com factores de natureza política e ideológica ou ainda com um contexto social e cultural, mas também com realidades específicas do cinema e da actividade cinematográfica e mesmo com um jogo concreto de interesses de natureza comercial. Nessa articulação, definiram-se, como temos frisado, circunstâncias e oportunidades que puderam ser exploradas com vantagens práticas pela produção nacional. Depois de termos citado Chianca de Garcia, lembramos ainda excertos significativos de uma entrevista de Leitão de Barros, publicada em 1936: “Da *Severa* como das *Pupilas* procurei fazer filmes presos às coisas portuguesas, meio caminho andado para agradar ao nosso público. [...] Podia copiar René Clair, Capra ou qualquer outro realizador em voga. A verdade é que quando se pega nas nossas raparigas e as transformamos em *girls* e quando mandamos os nossos galãs envergar uma casaca, ou pomos um galo preto à cabeça das nossas *vamps* é que sentimos a dificuldade de imitar, mesmo mal, os grandes meios civilizados do cinema. Ao menos o cinema à moda do Minho tem a vantagem de não poder sofrer comparações”. Cf. José de Matos-Cruz (org.), *J. Leitão de Barros*. Cinemateca Portuguesa, 1982, p. 39.

o que permitia, também, a contratação dos filmes por valores notoriamente mais elevados.

Não poderá, pois, deixar de ser destacada toda a coerência dessa realidade quando, significativamente, o nosso público dos anos trinta e quarenta esteve disposto a encher salas, por ocasião de espectáculos com bilhetes de entrada mais caros, para assistir à projecção de filmes portugueses. É certo que se tratava então de filmes sonoros em que a nossa língua, compreendida por todos, e o novo apelo da música, reforçando ainda um sentido de pertença, contribuíam, sem dúvida, para um quadro de sucesso. Anteriormente, como se sabe, a linguagem do cinema mudo era, em si, tendencialmente universal, limitando, portanto, alguma capacidade expressiva com relevância para a matéria em causa.

Estas questões relativas ao cinema português de longa metragem, prendendo-se, evidentemente, com o contexto específico do nosso país, não deixam, no entanto, de apresentar, também, um certo paralelismo com a problemática de outros cinemas nacionais, na sua relação com os respectivos públicos. Neste último aspecto é, sempre, importante notar que os filmes a considerar, no âmbito de um cinema nacional, foram produzidos e apresentados num determinado contexto, sendo relevante a sua articulação com a realidade cultural em que foram objecto de consumo.

Os cinemas nacionais têm, pois, de ser considerados, tirando todas as consequências dessa referência nacional⁹⁹. Nessa perspectiva, aliás, a noção de cinema nacional, não tem apenas a ver com os filmes e o seu conteúdo específico, mas com a afirmação de um conceito que envolveu também, nomeadamente, de forma mais ampla, a realidade de um discurso crítico e promocional em torno dos mesmos filmes. Esse discurso não se limitou, assim, a descrever um cinema nacional já existente, mas participou na sua constituição, mediante um cultivar de representações. Na verdade, falar de noções como identidade nacional ou carácter nacional, envolve generalizações algo vagas, pelo que, conforme referiu Ian Jarvie, o que verdadeiramente assume um carácter concreto e real é a crença nessas noções e a acção fundada nessa crença¹⁰⁰.

⁹⁹ Tradicionalmente, tem-se encarado o cinema nacional numa referência apenas aos filmes produzidos num país, mas, mais recentemente, este modelo tem sido criticado, em virtude, obviamente, de não dar conta de toda a complexidade do cinema como uma prática social e cultural. Cf. James Chapman, *Cinemas of the World: film and society from 1895 to the present*, p. 39.

¹⁰⁰ Cf. Ian Jarvie, *Hollywood's Overseas Campaign: the North Atlantic movie trade, 1920-1950*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 20.

Centrando novamente a nossa atenção no período do cinema mudo, verificamos que, perante uma evolução global do cinema, se desenvolveu uma consciência da necessidade de intervenção dos governos no sentido de se apoiar e proteger o desenvolvimento dos cinemas nacionais. Essa intervenção, como observa ainda Jarvie, processou-se, principalmente, por razões de natureza política, cultural e comercial¹⁰¹, tendo, designadamente, em conta, quer uma perspectiva económica do filme, enquanto mercadoria, quer uma percepção valorizadora do mesmo como força cultural.

Reconhecendo-se mais claramente o particular significado dos cinemas nacionais perante os seus públicos, compreende-se, como dissemos, que essa reacção se evidencie, em especial, em fases de particular crescimento da implantação do cinema e de maior predomínio de produções estrangeiras. Aparentemente estas podiam, concretamente, ameaçar, pela sua influência, os fundamentos de uma ordem social e política e esmagar, pela pressão de uma inigualável concorrência, a sobrevivência de uma produção cinematográfica própria, claramente entendida como indispensável no culto de uma vitalidade nacional.

A par de um esforço de investimento, apostando numa diferenciação do produto, verificou-se, pois, em diversos países europeus uma intervenção política e legislativa de protecção à produção cinematográfica nacional. Essas medidas surgiram, assim, nesta segunda metade da década de vinte, muito motivadas por um panorama concreto, em que avultava a questão da concorrência dos filmes importados, com relevo para o largo predomínio da produção cinematográfica norte-americana. Esta presença revestia-se, aliás, de um significado que transcendia uma dimensão económica, podendo despertar reacções nacionalistas muito em função de uma potencial influência externa, de sentido massificador e universalizante. Fosse esse facto interpretado num bom ou mau sentido, na evolução subsequente, muito do que se associava ao mundo moderno apareceu, aos olhos do público, bastante ligado à imagem dos Estados Unidos¹⁰².

Mas para lá dessas perspectivas gerais, as diversas intervenções tiveram, evidentemente, por fundo, realidades nacionais algo distintas, resultando, como se compreende, essa especificidade de uma multiplicidade de circunstâncias determinantes, nomeadamente, de natureza económica, social, cultural e política. De acordo com James Chapman, em termos mais concretos, podem destacar-se, nomeadamente, como

¹⁰¹ Cf. Ian Jarvie, *Hollywood's Overseas Campaign: the North Atlantic movie trade, 1920-1950*, p. 19.

¹⁰² Cf. Ian Jarvie, *Hollywood's Overseas Campaign: the North Atlantic movie trade, 1920-1950*, p. 429.

principais variáveis, a dimensão nacional do sector da produção cinematográfica, a extensão do público potencial de cinema, o significado atribuído ao filme como forma de arte no âmbito da cultura nacional, o grau de envolvimento do Estado no sector da indústria cinematográfica e a popularidade relativa dos filmes nacionais perante as produções estrangeiras¹⁰³.

A adopção de medidas proteccionistas assumiu diversas formas no panorama europeu da época. Na Alemanha, depois de uma primeira legislação, em 1921, limitando o número de filmes estrangeiros autorizados, introduziu-se um novo sistema de quotas em 1925, destinado a atrair financiamento norte-americano para a produção no país, fazendo-se depender desse apoio a concessão de licenças de exibição.

Na Grã-Bretanha, onde era particularmente esmagador o domínio de filmes norte-americanos, foi imposta, a partir de 1927, aos exibidores, uma quota mínima de 7,5% de filmes nacionais, gerando, aliás, este último critério, alguma discussão sobre a sua aferição¹⁰⁴. Em França adoptaram-se, por sua vez, em 1928, medidas restritivas que foram consideradas como das mais severas da Europa, do ponto de vista dos interesses dos Estados Unidos, cujos filmes, em 1925, tinham uma presença nesse mercado da ordem dos 70%. Embora a regulamentação não tivesse sido completamente aplicada, em resultado, também, das diligências norte-americanas, a verdade é que inicialmente previa um sistema de concessão de vistos que autorizava a importação de filmes estrangeiros, exigindo como condição às empresas em causa, a compra de filmes franceses e a sua distribuição, em contrapartida, em França ou no estrangeiro, à razão de um destes, por cada sete daqueles.

Entretanto, adoptaram-se também medidas de protecção dos cinemas nacionais, em países como a Áustria, a Hungria, a Espanha, a Checoslováquia e, como se sabe, Portugal. Os mecanismos passavam, frequentemente, pela incidência de taxas, eventualmente em conjugação com critérios de classificação, diferenciando os filmes, pelo financiamento da produção, pelo sistema de quotas, nas suas múltiplas possibilidades de aplicação, e pela acção de censura. Os governos não-democráticos recorreram ainda autoritariamente a processos como a nacionalização da indústria privada.

Curiosamente, o sistema de quotas da Grã-Bretanha, embora tivesse estimulado

¹⁰³ Cf. James Chapman, *Cinemas of the World: film and society from 1895 to the present*, p. 40.

¹⁰⁴ Cf. Jill Neldes (ed.), *An Introduction to Film Studies*, p. 324.

a criação de empresas e a produção nacional, foi alvo de críticas precisamente na medida em que não pôde garantir a desejável qualidade das longas metragens produzidas para cumprimento das quotas, pejorativamente, conhecidas como *quota quickies*. Nessa matéria, também seria polémica a solução adoptada em Portugal, em 1927¹⁰⁵, mas, no nosso caso, a ambição do legislador estava de acordo com a realidade do nosso cinema, incidindo na obrigatoriedade da exibição de produções portuguesas, apenas ao nível dos filmes curtos, habitualmente exibidos em complemento de programa.

Em boa verdade, as longas metragens portuguesas surgiam demasiado raras e dispersas, pelo que estava fora de causa contar, assim, com uma imediata presença regular dessas produções de maior vulto nas nossas salas. A legislação apostava, pois, de forma mais realista, numa larga produção de filmes de menor metragem que permitisse, contudo, uma passagem mais habitual de películas com motivos portugueses e que incentivasse a incipiente actividade do sector, favorecendo o desenvolvimento de uma indústria nacional de cinema.

Estamos, pois, a referir-nos à chamada “Lei dos Cem Metros”, ou seja, às disposições constantes do artigo 136º do já referido decreto nº 13564, de 6 de Maio de 1927, determinando a exibição “em todos os espectáculos cinematográficos” de uma “película de indústria portuguesa com um mínimo de cem metros”, que deveria “ser mudada todas as semanas”. As mesmas películas apresentadas, sempre que fosse possível, deviam ser alternadamente “de paisagem e de argumento e interpretação portuguesas”. Esta tentativa de estímulo à produção nacional era completada com a

¹⁰⁵ Na realidade, a ideia de uma intervenção legislativa em defesa da produção nacional já vinha sendo discutida anteriormente, no tempo da Primeira República, aflorando então motivações mais ligadas, como temos visto, ao interesse educativo do cinema e ao seu potencial papel na divulgação dos nossos valores, favorecendo inclusivamente a propaganda do país no estrangeiro. Salientamos a sessão de 21 de Abril de 1921, da Câmara dos Deputados, em que foi apresentado um projecto de lei “de protecção à indústria nacional”, tendo, no entanto, especialmente em vista uma empresa cinematográfica, a Invicta Film, que já tinha produzido “filmes importantíssimos como *Os Fidalgos da Casa Mourisca*” e se propunha “apresentar assuntos da História Portuguesa”. Já então se tinha presente o exemplo do estrangeiro, onde eram “as empresas como esta protegidas e até subsidiadas pelo Estado” (Cf. <http://debates.parlamento.pt>, *Diário da Câmara dos Deputados*, sessão de 21 de Abril de 1921, p. 4). O tema voltou a merecer tomadas de posição com algum interesse, nomeadamente em 1924, estando em causa uma diferenciação na tabela do imposto de selo relativo aos bilhetes de entrada. No caso de programas com filmes portugueses o imposto devido poderia ser, assim, de 5%, em contraste com o pagamento de 10% nos programas com filmes estrangeiros. (Cf. <http://debates.parlamento.pt>, *Diário da Câmara dos Deputados*, sessão de 26 de Março de 1924, p. 9 e *Diário do Senado da República*, sessão de 11 de Junho de 1924, p. 9). Era nítida a consciência de uma realidade da produção nacional: “é uma indústria ainda pouco desenvolvida em Portugal e são muito poucas as fitas cinematográficas tiradas no País, com artigos exclusivamente portugueses” (Cf. <http://debates.parlamento.pt>, *Diário do Senado da República*, sessão de 27 de Maio de 1924, p. 12).

determinação de que ficavam isentas de direitos alfandegários as películas virgens “comprovadamente a ser impressionadas no país”.

As consequências, em termos do nível de qualidade dos filmes, justificaram, como dissemos, repetidas críticas, mas a verdade é que a legislação teve aplicação prática e, no caso da Pampilhosa, nos programas distribuídos passou a constar regularmente, a partir do início de 1929, a presença de filmagens de assuntos portugueses, mais frequentemente, apenas integrando revistas de actualidades¹⁰⁶. Nesta matéria, pudemos reconstituir, através ainda da consulta dos catálogos da empresa distribuidora, uma listagem, que apresentamos em apêndice, minimamente representativa dos “assuntos portugueses” que, por esse tempo, integraram a *Revista Mundial* da casa Castello Lopes.

A referida data de 1929 tem a ver, mais uma vez, com as circunstâncias práticas que rodearam a aplicação da legislação, muito em articulação com o exercício de uma autoridade do Estado e com o desenvolvimento de uma actividade governativa, neste contexto concreto, já no período da ditadura. A referência que passou então a constar nos programas surge, na verdade, na sequência de uma circular da Inspeção Geral dos Teatros, datada de 22 de Dezembro de 1928. É nela concretamente determinado que a partir de 1 de Janeiro, de 1929, nenhum espectáculo cinematográfico fosse autorizado pelas autoridades locais sem que no programa figurasse a fita portuguesa a que se referia o artigo 136º do decreto nº 13564.

Analisando, pois, o exemplo do cinema da Pampilhosa, verificamos que, por um lado, foi possível assegurar uma oferta relativamente diversificada de filmagens, sem que nos programas analisados se pudesse comprovar uma excessiva repetição, em sintonia com algumas queixas surgidas nos meios urbanos, sendo natural que o escasso número de programas exibidos neste cinema de província favorecesse essa menor repetição¹⁰⁷. Mas, por outro lado, a alternância prevista na lei não era efectivamente

¹⁰⁶ Esta seria a realidade então comum, à escala nacional, como mostra, por exemplo, uma das respostas a propósito das duas salas de cinema de Viana de Castelo, quando do inquérito da revista *Cinéfilo* que temos citado: “Sim, vemos os documentários da *Revista Paramount*, *Actualidades MGM*, *Cinémagazine*, *Revista Mundial*, com os cem metros de assunto português”. Cf. *Cinéfilo*, Ano II, Nº 24, de 2/2/1929.

¹⁰⁷ Na capital, o problema da excessiva repetição colocava-se com especial pertinência visto que o mesmo filme português passava de cinema em cinema e os espectadores reconheciam-no, assim, por já o terem visto noutra sala. Podia, deste modo, notar-se, por exemplo, ironicamente: “o espectador já conhece de cor e salteado as lagoas da Serra da Estrela, as regatas de Cascais, as tristes batalhas de flores e as paradas do 5 de Outubro”. Cf. *Cinéfilo*, Ano I, Nº 14, de 24/11/1928. As empresas de distribuição foram mesmo acusadas de falta de escrúpulo e de iludirem a lei, ao praticarem este tipo de repetição nos cinemas da grande cidade, explorando da máxima forma as filmagens portuguesas de que dispunham. Cf. M. Félix

concretizada. Entre fitas de “paisagens” e de “argumento e interpretação”, foi evidente, apesar de algumas filmagens de actualidades, o predomínio das primeiras, frequentemente, mediante um mero registo de vistas. Reflectia-se aqui, com certeza, um quadro geral em que as empresas distribuidoras, numa articulação com a débil produção nacional, punham, em larga medida, em circulação pequenas filmagens de baixo custo e de fácil realização, sendo mais raros os tais filmes de “argumento e interpretação”, envolvendo estes outro investimento de meios, quer se situassem no domínio do documentário de qualidade, quer no do filme curto de ficção.

A análise da lista que elaborámos sobre a parte portuguesa incluída na *Revista Mundial* de Castello Lopes confirma essa ideia geral, com o recurso sistemático a filmagens bastante curtas, motivadas, apenas, na sua insistência, pela necessidade de se cumprir uma legislação. Aliás, a inclusão sistemática destas filmagens de produção nacional como mera parte de revistas de actualidades era, em si, um sinal claro desse fraco investimento, defraudando certamente expectativas de um maior progresso.

Para lá do referido, não podemos, é claro, discutir a qualidade das filmagens portuguesas aqui exibidas, no espaço dos filmes de complemento, em resultado da legislação vigente. Nas salas dos grandes meios, sabemos que a mesma obrigatoriedade foi alvo de fortes opiniões críticas, podendo essas filmagens contribuir mesmo para o descrédito da produção portuguesa.

O critério de extensão, que foi definido, convidava, pois, a um mero cumprimento formal da legislação, com uma produção paga a metro que, obviamente, não garantia à partida um esforço de qualidade. São conhecidas, aliás, as queixas quanto ao baixo valor dos preços por metro que as empresas ligadas à distribuição e exibição estavam dispostas a pagar por estas produções, pelo que, na falta de uma justa remuneração¹⁰⁸, os produtores, suportando já despesas avultadas com material e trabalho de laboratório, não se podiam aventurar, facilmente, na realização de trabalhos mais exigentes.

Apesar das boas intenções em causa e do possível valor de um incentivo concreto dado à produção de curtas metragens e à actividade de técnicos e pequenas

Ribeiro, *Subsídios para a História do Documentarismo em Portugal*, p. 17. O abuso chegou ao ponto de se explorarem películas retalhando-as em fragmentos proporcionais, “a metro”, a fim de a baixo custo se “cumprir” assim a legislação, quanto à inclusão de filmagens portuguesas.

¹⁰⁸ Cf. M. Félix Ribeiro, *Subsídios para a História do Documentarismo em Portugal*, p. 17.

empresas do sector¹⁰⁹, esta legislação encontrou evidentes dificuldades, que na prática a desvirtuaram¹¹⁰, ficando, pois, associada a uma má imagem. Citamos, a propósito, uma opinião ilustrativa publicada na revista *Cinéfilo*:

“Quanto a filmes pequenos, aqueles que se elaboram para satisfazer as exigências da lei relativas à organização dos programas, e que, em geral, são documentários, cremos justo observar que começam a aparecer alguns que possuem inegáveis qualidades e tanto mais interessantes quanto é certo que se tem abusado muito da paciência dos espectadores. Com efeito, o pequeno filme português exibido por uma determinação legal foi, frequentes vezes, um atestado de miséria, mau gosto e incompetência, e ainda agora, amiúde, corre as telas do país para descrédito de quem os fez e de quem os apresenta”¹¹¹.

A gerência do cinema da Pampilhosa também teria consciência destas realidades e, levantando a questão aos distribuidores, motivou a seguinte resposta esclarecedora, numa carta de Raul Lopes Freire, de 10 de Novembro de 1931:

“Sou da mesma opinião. De facto essas fitas não são de grande interesse para o público, mas, cumpre-me informar que a sua inclusão em programa é obrigatória por lei, cuja fiscalização compete ao delegado da Inspeção Geral dos Espectáculos, que pode deixar de pôr o visto no programa se dele não constar a fita portuguesa”.

4. Regulamentação e controlo dos espaços

A importante legislação de 1927, já referida no que concerne à prática da censura e ao incentivo da produção cinematográfica nacional, marcou ainda uma significativa intervenção no que concerne à regulamentação e ao licenciamento dos

¹⁰⁹ Na lista que elaborámos, relativa à parte portuguesa incluída na *Revista Mundial* da distribuidora Castello Lopes, destacamos, por exemplo, a actividade aqui documentada de Artur Costa de Macedo, um nome que teria depois um importante protagonismo na rodagem de filmes portugueses que marcaram o novo ciclo de desenvolvimento do nosso cinema, a partir do final da década de vinte. Lembramos, ainda, o facto de, nomeadamente, se poder relacionar com o contexto inerente à mesma legislação a “criação dos estúdios da Lisboa Filme e da Ulysseia Filme, os primeiros em 1928 e os segundos em fins de 1929”, sendo mais seguro, contudo, situar estas iniciativas no panorama mais vasto do clima de “euforia”, em torno do cinema e da necessidade de desenvolvimento do nosso cinema, que então se vivia. Cf. João Bénard da Costa, *Histórias do Cinema*, p. 46. Quanto à importância destes estúdios pode dizer-se que o segundo seguiu o exemplo da Lisboa Filme que “não só produziu e processou a maior parte dos documentários nacionais, como montou e equipou um laboratório que parece ter tido excelente nível técnico”(Idem, p. 47).

¹¹⁰ “Cumpr-se, de facto, a lei, quanto à projecção dos escassos cem metros de fita portuguesa, mas sem outro intuito senão o da mera observância do princípio legal, pois que, quanto à qualidade e variedade dos filmes exibidos com assunto português, temos conversado!” Cf. *Cinéfilo*, Ano I, Nº 14, de 24/11/1928. Esse fraco nível ainda ficava mais patente em virtude da projecção ao lado de documentários estrangeiros, em especial, tendo estes bom nível e figurando a parte portuguesa “em regra” depois dos mesmos, “servindo de remate”.

¹¹¹ Cf. *Cinéfilo*, Ano II, Nº 71, de 28/12/1929.

espaços públicos, abrindo caminho a um mais efectivo controlo de realidades. Como dissemos, continua aqui a ser bem visível a conjugação de motivações de ordem política e ideológica, ligadas ao caminho de institucionalização de um regime ditatorial, e razões práticas de resposta a problemas concretos, em função da rápida evolução de realidades e da insuficiência dos quadros legais de funcionamento e tutela, existentes. Nesse contexto, estava então em causa uma afirmação “moderna” do Estado que lhe facultasse uma maior capacidade de intervenção, nomeadamente, regulando, tutelando e disciplinando vastas realidades da vida colectiva. As obras públicas ou o apoio a uma expressão nacional das várias artes, eram assim faces visíveis de uma acção “modernizadora” mais ampla, exibida como imagem do progresso promovido por um regime empenhado em regenerar a nação.

No domínio a que de momento nos referimos, ou seja, a regulamentação e o controlo das salas de espectáculo, o sentido da intervenção que se desenhava iria transcender necessariamente o alcance político de um mais perfeito acompanhamento de realidades, tendo em vista um aperfeiçoamento de serviços, no respeito pelo interesse público. Estes espaços eram, como sabemos, importantes centros de vida pública, proporcionando, sob múltiplas formas, à comunidade local, experiências especialmente mobilizadoras e momentos significativos de encontro e comunicação, de evidente relevância no plano da manifestação de opinião e da difusão de concepções ideológicas.

No sentido mais restrito do que podia ser entendido como defesa do interesse público, podemos distinguir como vectores fundamentais, a garantia de condições mínimas de segurança e o controlo de uma eventual actividade que pudesse ser entendida como perniciosa, em virtude da natureza do seu conteúdo. Mas o controlo das salas e dos recintos de espectáculos podia também impor-se numa lógica totalitária do poder do Estado, envolvendo não só uma regulamentação criteriosa dos espaços e uma definição da sua utilização, mas uma inequívoca identificação e responsabilização dos respectivos agentes dinamizadores, um estreito condicionamento das actividades, tendo em conta claras opções de natureza política e ideológica, e uma rigorosa fiscalização, mantendo uma dura ameaça de repressão.

A intervenção do poder público neste domínio teve, pois, a ver com a combinação de várias linhas de causalidade. Em Portugal, a partir da primeira legislação para o sector, no tempo da Ditadura Militar, definiu-se um processo que continuaria a aprofundar as várias vertentes referidas, numa intervenção que, envolvendo vários órgãos do Estado, veio a mesclar, significativamente, de forma pouco clara, razões de

ordem técnica e opções de natureza política. Os mecanismos de licenciamento, sendo indispensáveis no disciplinar de uma realidade de evidente importância social, eram também, na sua exigência e regular insistência, instrumentos de pressão no sentido do controlo referido. Na comunicação entre o poder político e os agentes dinamizadores das actividades culturais e recreativas, este quadro era completado por um discurso de poder, prepotente e ameaçador, agitando facilmente o espectro da aplicação de sanções da maior dureza.

O decreto nº 13564, de 6 de Maio de 1927 que veio disciplinar o exercício das actividades ligadas ao funcionamento dos espectáculos públicos, incluindo como vimos a realidade do cinema, vincou, em especial, as competências do Inspector Geral dos Teatros, cuja superintendência abrangia todas as casas e recintos de espectáculos ou divertimentos públicos, sendo da sua responsabilidade a concessão de licença às empresas que pretendessem explorar espectáculos públicos. O contexto de forte implantação do espectáculo cinematográfico no final da década de vinte tornava, compreensivelmente, bastante pertinente uma intervenção mais activa quanto à regulamentação das novas construções e quanto à fiscalização das salas de espectáculo existentes, eventualmente a necessitar de indispensáveis melhoramentos.

A evolução das salas fora um facto e também nesse domínio material, relativo à utilização de um espaço, o cinema teve que conquistar uma auréola de respeitabilidade com a qual frequentemente não haviam contado as pequenas empresas que surgiram nos primórdios do espectáculo cinematográfico, utilizando barracões ou instalações precariamente adaptadas. Esse sentido de respeitabilidade afirmou-se na prática, como se compreende, em função de uma complementaridade de dimensões, tanto relativas às condições materiais e ao aspecto particular de cada espaço, como ao perfil da frequência habitual e ao ambiente decorrente do comportamento dos espectadores, o que, como sabemos, teria a ver, ainda, com outros aspectos, incluindo a imagem de um padrão de oferta, em termos de programação.

Ocupando antigos teatros já bem conhecidos ou salas construídas especificamente para o espectáculo cinematográfico, verificava-se uma evolução de concepções relativamente aos espaços explorados, que, naturalmente, marcaria todos os trabalhos quer se tratasse de uma renovação, quer de uma completa edificação, de acordo com um novo projecto. No campo arquitectónico, valorizaram-se, assim, em especial, tanto características de prestígio e de conforto, que se pretendiam associadas ao espectáculo cinematográfico, como requisitos práticos já considerados como

indispensáveis, num plano de funcionalidade, em especial, no que concerne à higiene e à segurança.

É claro que, na prática, se registava uma dinâmica evolutiva que comportava uma diversidade de situações. Como dissemos atrás, num tempo em que se davam passos decisivos no estabelecimento, entre nós, de modernas salas de cinema, também, num contexto aberto de concorrência, estavam a desaparecer algumas explorações, mais precariamente instaladas, condenadas pela evolução dos gostos e das exigências, bem como pela pressão dos regulamentos e da fiscalização do sector. Esta abarcava uma complementaridade de aspectos, dada a consciência de uma responsabilidade social, perante os riscos próprios deste espectáculo e as proporções atingidas pela sua implantação. Os requisitos da instalação eléctrica, o isolamento da cabina e dos materiais inflamáveis, os meios de combate a um possível sinistro, eram, assim, preocupações a considerar a par das condições da sala nos planos, por exemplo, da acessibilidade e da correcta instalação dos espectadores, de acordo com uma lotação autorizada.

Os casos de salas com evidente falta de condições de conforto e segurança, ou, ainda, as situações em que era flagrante a utilização desregulada desses espaços, tornaram-se, pois, particularmente notórios e inaceitáveis, com a crescente implantação do espectáculo cinematográfico, ao longo da década de vinte, no conjunto do país. Como temos dito, a construção de novas salas e a apropriação pelo cinema de salas de espectáculos já anteriormente existentes, registou, nesse contexto, um evidente incremento, em especial, na segunda metade da década, quando a crença na expansão do cinema se traduziu também num claro esforço de actualização de equipamentos¹¹². O investimento decorria então de uma confiança já fundada numa realidade bem visível, em que o espectáculo cinematográfico se enraizava como uma presença regular nos mais diversos meios.

¹¹² Assim podemos concluir, não só a partir das referências locais relativas à qualidade técnica da projecção, como argumento de promoção do cinema da Pampilhosa, mas também com base noutros testemunhos sobre uma realidade mais geral no país. Pensamos, concretamente, nas informações publicadas em 1929, na revista *Cinéfilo*, no âmbito do inquérito que temos referido. Perante uma pergunta sobre a qualidade dos aparelhos de projecção, grande parte das respostas, relativas às mais diversas salas de cinema do país, aponta para a existência de equipamentos recentes, facultando boas condições de visionamento aos espectadores. No âmbito desta evolução, lembramos ainda, por exemplo, que empresas ligadas à distribuição, como a de Castello Lopes ou a de Lopes Freire, se empenharam também na comercialização e montagem de equipamentos de projecção promovidos como tecnicamente actualizados.

A constituição de um amplo público de cinema significou, naturalmente, uma maior escala de negócio, com o incremento do número de espectáculos e da afluência de espectadores e, como verificámos, no caso da Pampilhosa, a ocorrência de momentos de particular sucesso, com consideráveis enchentes. Nestas condições, surgia, pois, como particularmente evidente a necessidade de se impor uma regulamentação que, por um lado, acautelasse a segurança e o bem-estar dos espectadores de cinema e que, por outro lado, permitisse um maior controlo político e administrativo do sector.

Na verdade, no plano da segurança já de há muito que se faziam esforços no sentido de prevenir incidentes graves. Nos governos civis há notícia de recomendações precisas associadas ao licenciamento de espectáculos, patentes nos respectivos livros de registo, e, concretamente, um decreto de 23 de Junho de 1913 previa um conjunto de prescrições de segurança para o estabelecimento de cinematógrafos¹¹³.

Era, em especial, conhecido o perigo de incêndio, em salas repletas de materiais favoráveis à propagação das chamas, num tempo em que a projecção cinematográfica se revestia de particular risco, sendo o material das fitas facilmente inflamável. Por vezes, o simples pânico em salas sobrelotadas podia resultar em catástrofe. Em Espanha, designadamente, não foram esquecidas diversas ocorrências assustadoras, envolvendo, mesmo, a perda de vidas humanas, em localidades como Bilbao, Madrid, La Coruña e Valladolid¹¹⁴.

Em Portugal, terá havido, essencialmente, pequenas ocorrências, felizmente resolvidas sem maiores consequências, como, aliás, segundo a tradição oral, também chegou a acontecer no pequeno cinema da Pampilhosa. Na verdade, segundo Félix Ribeiro, “no que respeita, precisamente, aos cinemas”, só ficou deste período a memória de um sinistro que destruiu, em 1908, o Grande Salão de Alcântara, e de um outro que pôs termo à actividade do Salão Foz, em 1929. Foram mais frequentes e, mesmo particularmente graves, os incêndios em depósitos de filmes. O mesmo autor destacou o verificado “por volta de 1918 nos ‘Cofres’ da Companhia Cinematográfica de Portugal” e, principalmente, aquele que, em Junho de 1934, “destruiu completamente o depósito

¹¹³ Cf. M. Félix Ribeiro, *Os Mais Antigos Cinemas de Lisboa, 1896-1939. A Distribuição de Filmes em Portugal, 1908-1939*, p. 254.

¹¹⁴ Cf. José Luis Castrillón Hermosa; Ignacio Martín Jiménez, *El Espectáculo Cinematográfico en Valladolid (1920/1932)*, p. 31.

de filmes da firma Castello Lopes, Lda., na Rua da Mãe de Água”, matando tragicamente dois funcionários¹¹⁵.

O perigo resultante do tipo de material de base então utilizado nas películas cinematográficas, a celulóide, era, pois, evidente, podendo qualquer pequena circunstância contribuir para o deflagrar de um incêndio. Acrescente-se, aliás, que se devia situar nesta ordem de razões a proibição de expedição de películas por via postal e a utilização regular do caminho-de-ferro, para esse efeito, seguindo as mesmas, em caixas apropriadas. Também a sua devida arrumação nas salas de cinema obedecia a regras próprias, devendo estar disponíveis meios de imediato combate a um eventual princípio de incêndio, como extintores e baldes de areia.

Perante uma acrescida responsabilidade, ditada por uma nova realidade de afluência às salas de espectáculos, era natural que as deficientes condições de muitas destas provocassem comentários críticos e que surgissem também iniciativas concretas de superação, de acordo com critérios de exigência mais actualizados. Olhando para a vizinha cidade de Coimbra, um periódico da Pampilhosa registava, por exemplo, em 1925 que esta cidade estava “pessimamente servida de casas de espectáculos”, encontrando-se, então, apenas em actividade o Teatro Avenida¹¹⁶.

Na revista *Cinéfilo*, podemos, nomeadamente, encontrar notícia de diversos exemplos que atestam a heterogeneidade de situações existente para finais da década, quando a modernidade de novas edificações podia contrastar com a realidade de salas de cinema funcionando em instalações precárias ou degradadas, porventura, potencialmente perigosas. Assim, Tavira dispunha, então, de uma construção expressamente erguida para o efeito, apresentando-se este cinema como “o melhor do Algarve”. Mas, já, em Matosinhos, o edifício do cinema havia sido construído “há muitos anos”, oferecendo “modestíssimas condições”. Olhão, apenas podia contar com “dois barracões de zinco: o Cinema-Teatro e o Salão Apolo”. Em Ílhavo, o que existia era um grande barracão de madeira, em que só a fachada tinha “um verniz de edificação capaz”, no inverno, “a ventilação” era “demasiada”, penetrando o vento pelas frinchas do madeiramento, “muito mais que o necessário”. Na Figueira da Foz, dos dois cinemas existentes, explorados pela mesma empresa, um deles constituía, mesmo, um perigo,

¹¹⁵ Cf. M. Félix Ribeiro, *Os Mais Antigos Cinemas de Lisboa, 1896-1939. A Distribuição de Filmes em Portugal, 1908-1939*, pp. 257 e 258.

¹¹⁶ “A empresa do Avenida monopolizou também o Sousa Bastos que conserva fechado para poder, à vontade, exigir preços verdadeiramente exagerados”. *A Defesa*, Ano II, Nº 51, de 4/1/1925.

“construído só em madeira e com poucas saídas e pequenas”, justificando o desabafo de um espectador: “é de lastimar que as autoridades não obriguem a fechar o Parque-Cine”. Em contrapartida, Queluz contava, com um cine-teatro recentemente inaugurado, “com uma ordem de camarotes e balcões e *fauteuils* amplos, dos modernos”, que merecera a honra de uma fotografia publicada num número recente da mesma revista especializada. Em Chaves, a Inspeção Geral dos Teatros fizera encerrar o Cine-Teatro Flavia, de construção antiga, enquanto, por exemplo, no caso de Azambuja continuavam a realizar-se espectáculos cinematográficos em deficientes condições, no edifício de um antigo palheiro¹¹⁷.

Na passagem de finais dos anos vinte para os anos trinta, definia-se entre nós, verdadeiramente, uma “nova era” na arquitectura dos cinemas¹¹⁸, em articulação, nomeadamente, com a publicação de nova legislação sobre a construção urbana, com a imposição de regulamentações específicas de segurança contra incêndios, com a expressão de uma feição e de uma estética inovadoras, nas novas edificações, e com a divulgação da construção em betão armado.

O sentido desta evolução situava-se, como se sabe, num percurso que apontava para a abertura de salas de maiores dimensões, bem localizadas, mais confortáveis, de decoração aparatosa e com uma imagem geral de qualidade capaz de cativar o público urbano, prestigiando o cinema perante todos os seus sectores. Nos Estados Unidos, foi nessa perspectiva que os historiadores realçaram o significado dos *picture palaces*, surgidos na segunda década do século e construídos em grande número, nas cidades de certa dimensão, ao longo dos anos vinte¹¹⁹. Sendo um fenómeno essencialmente característico desse país, nos seus traços fundamentais mostrou bem como a evolução dos espaços correspondeu, com coerência, ao desenvolvimento do espectáculo cinematográfico e do seu público, tendo as edificações adquirido determinadas características, não apenas em virtude de manifestações de ostentação ou extravagância,

¹¹⁷ Cf. *Cinéfilo*, Ano II, Nº 20, de 5/1/1929; Nº 21, de 12/1/1929 e Nº 22, de 19/1/1929.

¹¹⁸ Cf. José Manuel Fernandes, *Cinemas de Portugal*, p. 37.

¹¹⁹ Nos Estados Unidos, de acordo com Douglas Gomery, a designação de *picture palace* refere-se, concretamente, a salas de espectáculo de maior dimensão, destinadas à projecção cinematográfica e a espectáculos de palco, com uma lotação superior a 1500 lugares, com uma disposição do auditório em forma de leque e uma abundante decoração não-funcional. Cf. Paul Kerr (ed.), *The Hollywood Film Industry*. London/New York, Routledge & Kegan Paul, 1986, p. 206.

mas no âmbito do cumprimento de um conjunto de funções, com óbvias implicações de natureza económica, num contexto concreto.

No encadeamento evolutivo das várias vertentes relativas ao espectáculo cinematográfico, foi, portanto, sensível um particular dinamismo em Portugal, para finais da década de vinte, que, como já atrás referimos, também teve importante expressão no âmbito das nossas salas de cinema. No retrato dessa situação, recorremos, mais uma vez, à citação de uma excelente síntese de João Bénard da Costa que, aliás, também assim nos contextualiza a própria implantação do espectáculo cinematográfico na Pampilhosa:

“Se 1924 marcara uma data na exibição cinematográfica portuguesa (ou pelo menos lisboeta) com a abertura, na maior avenida da cidade, de um grande e moderno cinema – o Tivoli; se, de 24 a 27, por todo o País prosseguiu a construção de novos cinemas ou a transformação de velhos teatros neles; o grande *boom* deu-se entre 1927 e 1931. Só em Lisboa doze salas passaram a dedicar-se exclusivamente ao cinema, incluindo-se nelas antigos teatros como o S. Luiz, o Éden ou o Politeama. No Porto, foi a abertura do Rivoli e do S. João, o último com 2000 lugares ostentando o título de ‘maior cinema do país’. Coimbra, Aveiro, Beja, Castelo Branco, Covilhã, Évora, Viseu, Guarda, Setúbal e Santarém passaram também a dispor nesse período de salas entre 700 e 1500 lugares”¹²⁰.

Os tempos que se viveram nos primeiros anos da década de trinta não seriam, como sabemos, favoráveis ao aumento do número total das salas de cinema em exploração, mas antes a uma reorganização do sector, o que, no imediato, poderá ter significado, mesmo, um decréscimo quanto a esse número, com o final da actividade de algumas empresas, de poucos recursos e com explorações menos rentáveis, incapazes de enfrentar as dificuldades do presente e de assumir novos desafios para o futuro. Recordamos, concretamente, as exigências decorrentes da necessidade de legalização e regulamentação das salas de cinema, o contexto económico e social desfavorável, com reflexos na afluência de espectadores, e o colapso do cinema mudo, com a exigência de um investimento significativo, em novo equipamento, na passagem para o sonoro.

¹²⁰ Cf. João Bénard da Costa, *Histórias do Cinema*, p. 47. O autor destaca, igualmente, com pertinência, outros traços significativos do contexto da época, nomeadamente, interligando o aumento do volume do negócio cinematográfico em Portugal e o facto de o nosso mercado ter assumido assim maior interesse, com a maior actualidade da estreia de filmes estrangeiros, em particular norte-americanos. No plano da distribuição, grandes companhias produtoras de Hollywood deixaram, mesmo, de confiar os seus interesses no nosso mercado a representantes portugueses, para começarem a abrir sucursais em Portugal. Assim aconteceu, concretamente, neste período, com a Paramount e a MGM, a partir de 1927. Outras companhias viriam depois a instalar-se directamente em Portugal, mas até lá, tal como acontecia em geral, continuavam a confiar os seus filmes a firmas distribuidoras portuguesas. Estas podiam, de facto, distribuir os filmes, quer “a título de seus agentes directos”, quer por “aquisição, pura e simples, do exclusivo das suas produções”. Cf. M. Félix Ribeiro, *Os Mais Antigos Cinemas de Lisboa, 1896-1939. A Distribuição de Filmes em Portugal, 1908-1939*, p. 236.

Não sabemos com que critérios se pôde avançar, por esse tempo, com alguns números quanto ao total das salas de cinema em funcionamento no nosso país, mas é possível que decorresse, em especial, dessa conjuntura desfavorável o número modesto de cinemas com que, de acordo com as suas estimativas, contavam em Portugal as principais empresas norte-americanas, empenhadas na distribuição a nível internacional. Na verdade, relativamente ao ano de 1931, os dados compilados pelo Bureau of Foreign and Domestic Commerce, publicados em 1933, numa obra sobre a indústria de cinema daquele país¹²¹, apontavam a existência em Portugal de 202 cinemas, de entre os quais 42 dispunham já de instalações sonoras. A título comparativo, podemos referir que, de acordo com a mesma publicação, o mercado mais representativo a nível europeu era, então, o alemão, com 5057 salas de cinema, cerca de metade das quais já adaptadas ao cinema sonoro, seguido, naturalmente, do inglês (4850, com 4100 convertidas ao sonoro) e do francês (3300 cinemas, com 1450 de cinema sonoro). A Espanha e a Itália apresentavam-se, de seguida, com realidades próximas, mas já com um número de salas de cinema claramente inferior e, principalmente, com um maior atraso na introdução do sonoro, com uma proporção, respectivamente, de 452 salas em 2600 e de 528, em 2500.

Quanto à utilização destes espaços, era frequente haver, ainda, no nosso país, casos de descontrolo, em que, designadamente, se podiam verificar enchentes que ultrapassavam os limites do razoável, tendo em conta as condições das salas e os interesses dos espectadores, em termos de conforto e segurança. No caso da Pampilhosa, lembramos de entre os famosos espectáculos em que se projectou, com particular sucesso, *A Vida de Cristo*, o de 1 de Abril de 1928. Foram, então, vendidas todas as 100 cadeiras da Plateia e, relativamente à Geral, como sabemos, composta por bancadas sem lugares marcados, estando prevista a venda de 200 bilhetes, essa realidade acabou por se cifrar nos 326!

A par de um tal sentido prático de necessidade, é preciso, portanto, inserir a intervenção concreta do Estado, nestas matérias, numa concepção das atribuições que se achavam próprias do mesmo, concretamente, no quadro de uma visão moderna, relativamente às responsabilidades que devia poder assumir e à intervenção política e administrativa que devia ser capaz de concretizar. Colou-se, como dissemos, a essa perspectiva, um sentido centralista e autoritário, ao serviço das opções ideológicas de

¹²¹ Howard T. Lewis, *The Motion Picture Industry* [Nova York, Van Nostrand, 1933], citado por Ian Jarvie, *Hollywood's Overseas Campaign: the North Atlantic movie trade, 1920-1950*, p. 141.

um regime, que iria emprestar um cunho especialmente duro e politicamente orientado a essa acção. Criaram-se mecanismos que para lá das garantias relativas a um bem-estar colectivo, podiam, de facto, cercear liberdades, facultando uma capacidade de controlo das salas de espectáculo, enquanto importantes espaços de expressão política e cultural.

Na sequência da legislação de 1927, também a empresa da Pampilhosa teve de regularizar a situação do seu cinema, obtendo o devido licenciamento, a par do que terão feito muitas outras salas de espectáculo pelo país fora. Vale a pena lembrar, pois, alguns contornos significativos deste processo, bem como alguns outros apontamentos que possam ilustrar, ao nível da região, toda a interacção que se intensificou entre os agentes exploradores das salas de espectáculo e os órgãos do poder, no contexto das novas condições que se criavam.

Por parte do poder central deve destacar-se, desde já, no tempo da Ditadura Militar, o protagonismo do capitão Óscar de Freitas. Sendo, em 1928, Chefe do Gabinete do Ministro do Interior, seu próprio pai, assumiu depois o cargo de Inspector Geral dos Espectáculos, continuando a desempenhar essas importantes funções, ainda durante largos anos, ao serviço do Estado Novo. Era, na verdade, filho do coronel, depois general, Vicente de Freitas, ele próprio Ministro do Interior e Presidente do Ministério de governos da Ditadura Militar. Este militar presidia, aliás, ao governo em que Salazar se estreou, a 27 de Abril de 1928, como Ministro das Finanças¹²². Lembramos, ainda, que foi no segundo governo de Vicente de Freitas, continuando, então, este a sobraçar o Ministério do Interior, que a Inspeção Geral dos Teatros deu lugar à Inspeção Geral dos Espectáculos, pelo Decreto nº 17046-A, de 28 de Junho de 1929.

Pensamos que a figura de Óscar de Freitas não tem sido devidamente valorizada no estudo do cinema durante o regime de Salazar, tanto mais que também ele tinha importantes relações com os novos cineastas empenhados na renovação do nosso cinema, representando, de algum modo, tal como António Ferro, um sector influente dentro do regime, com perspectivas de maior abertura à modernidade, mais ciente do valor do cinema e das suas perspectivas de desenvolvimento no mundo moderno. Assim, julgamos poder crer a avaliar pela abertura testemunhada por este jovem oficial

¹²² No futuro seria, no entanto, evidente a divergência política entre estas duas personalidades. Cf. Fernando Rosas; J. M. Brandão de Brito (dir.), *Dicionário de História do Estado Novo*. S.l., Círculo de Leitores, 1996, vol. I, p. 373.

que, sendo amigo próximo de António Lopes Ribeiro, lhe proporcionou um passaporte de “missão especial” para que pudesse efectivar a sua viagem à URSS, em 1929¹²³!

Centrando, pois, a nossa atenção no caso da Pampilhosa e da sua região, verificamos, por exemplo, como pouco depois da passagem da Inspeção Geral dos Teatros para a tutela do Ministério do Interior, chegou ao Governo Civil de Aveiro um ofício do Chefe de Gabinete do Ministro, com data de 8 de Dezembro de 1927, comunicando, concretamente: “S^a Ex.^a o Ministro determinou que a partir desta data se não consinta na exibição de películas, em estreia, sem que as mesmas estejam autorizadas por esta Inspeção Geral”. A cadeia de poder funcionou conforme previsto e, logo no dia 10, o governador civil enviou ofícios aos administradores dos vários concelhos, deste distrito de Aveiro, comunicando as exactas instruções recebidas.

No ano seguinte, concretamente, a 4 de Outubro de 1928, foi o delegado da I.G.T. do município local, ou seja do concelho da Mealhada, que enviou um ofício ao delegado da mesma Inspeção a nível distrital, portanto, num outro sentido de comunicação, apelando a que se ordenassem vistorias aos teatros da Mealhada e da Pampilhosa, principalmente, devido à reconhecida falta de condições de funcionamento do primeiro.

Intensificando-se o controlo dos mecanismos em funcionamento e, em especial, da aplicação da legislação vigente, o Governo Civil de Aveiro, no seguimento de instruções da I.G.T., com data de 24 de Novembro, enviou, no dia 27, uma circular aos vários delegados da I.G.T. dos municípios do distrito, comunicando que ia ser iniciada uma fiscalização superior às delegações concelhias, incidindo especialmente essa fiscalização sobre o cumprimento do decreto n.º 13564, de 6 de Maio de 1927 e o decreto n.º 16103, de 28 de Outubro de 1928, recém-publicado a 3 de Novembro. Pediram-se também duas fotografias e nota do cadastro pessoal dos delegados da I.G.T. a fim de serem enviados cartões especiais pela Inspeção Geral.

Poucos dias volvidos, a 10 de Dezembro de 1928, o Governo Civil comunicou aos mesmos delegados que por determinação do Ministro do Interior deviam ordenar

¹²³ Cf. João Bénard da Costa, *Histórias do Cinema*, p. 48. Segundo este autor, Óscar de Freitas foi um dos homens de poder capazes de ouvir a nova geração de cineastas e a verdade é que se seguiram outros actos concretos que testemunham essa aproximação. A 25 de Outubro de 1930, foi empossada uma comissão, de que faziam parte nomes como Leitão de Barros, António Lopes Ribeiro e Chianca de Garcia, encarregue de estudar as bases para a criação em Portugal de um estúdio para a produção de filmes sonoros. O relatório final desta comissão proporia, em 1931, as bases de desenvolvimento de uma indústria cinematográfica, sendo o documento importante na perspectivação de um conjunto de iniciativas depois verificadas, no sentido de um séria evolução da nossa capacidade de produção. Cf. *Idem*, p. 49.

que fossem urgentemente enviados à I.G.T., pelas empresas de casas ou recintos de espectáculos públicos e pelas direcções de clubes e agremiações recreativas dos respectivos concelhos, a documentação e as plantas a que se referiam o artigo 20º e seguintes do decreto nº 13564, de 6 de Maio de 1927.

Logo depois, a 11 de Dezembro de 1928, o delegado da I.G.T. do concelho da Mealhada dirigiu um ofício à gerência da Empresa Cinematográfica Pampilhosense, comunicando o conteúdo da referida determinação ministerial. Esta gerência respondeu também de imediato, informando que já fora “encarregada pessoa competente para estabelecer a planta do teatro”. A empresa da Pampilhosa aprestava-se, pois, a cumprir todas as formalidades, agora que sistematicamente se tratava da legalização das diversas casas de espectáculo do país.

Fazia-se sentir uma maior pressão, devido também à consciência do atraso dos processos previstos. Uma circular da I.G.T., datada de 22 de Dezembro de 1928, transmitiu que por determinação do Inspector Geral devia ser dado “imediato cumprimento” ao seguinte importante conjunto de obrigações:

“a) Que se não oponham vistos em cartazes ou programas sem que previamente se tenha dado integral cumprimento ao artigo 139º do decreto nº 13564, de 6 de Maio de 1927;

b) Que a nenhuma empresa ou companhia sejam consentidos espectáculos sem que previamente apresentem documento de licença passado pela I.G.T. nos termos dos artigos 92º e 95º do mesmo decreto;

c) Que seja dado imediato cumprimento ao pedido nas circulares de 20 de Outubro e 24 de Novembro visto que até esta data poucos delegados têm cumprido com o que lhes foi determinado;

d) Que passe a ser enviado quinzenalmente um exemplar de todos os programas a que se refere a alínea a) e que juntamente seja enviado um mapa estatístico conforme o modelo que se segue:

Empresas / Casas de espectáculos / Géneros de Espectáculos / Número de representações / Obs.

e) Que quinzenalmente seja enviado um relatório de visita a todas as casas e recintos da área da sua delegação;

f) Que a partir de 1 de Janeiro [de 1929] nenhum espectáculo cinematográfico seja autorizado sem que no programa figure a fita portuguesa a que se refere o artigo 136º do decreto nº 13564”.

A determinação evidenciada a nível central levou como se esperava a um reforço da intervenção local, pressionando as autoridades mais duramente as empresas em actividade. A 28 de Dezembro o delegado da I.G.T. do concelho da Mealhada enviou um ofício directamente a Joaquim Pires, como gerente da E.C.P. nos seguintes termos: “De harmonia com as instruções recebidas ultimamente de S^a Ex.^a o Inspector Geral dos Teatros, fica V^a Ex.^a intimado, pelo presente, a suspender imediatamente o funcionamento do teatro ou cinema que V^a Ex.^a explora, até que apresente documento

de licença passado pela Inspeção Geral dos Teatros, nos termos dos artigos 92º e 95º do decreto nº 13564”. O assunto era grave e Joaquim Pires procurou tratá-lo da melhor maneira, com a máxima brevidade. Logo a 31, desloca-se de automóvel fretado à sede de concelho e, no dia 2 de Janeiro de 1929, está em Lisboa, dirigindo-se directamente à Inspeção Geral dos Teatros para tudo resolver.

A 16 de Janeiro de 1929, uma ordem de serviço da I.G.T. insistia novamente no cumprimento de uma série de pontos. Concedia-se que fosse autorizado o funcionamento de todas as casas de espectáculos da área de cada delegação até ao dia 31 desse mesmo mês, mas até essa data, aliás, já bastante próxima, deviam ser enviados à I.G.T., por intermédio das delegações, os requerimentos pedindo licença e ainda outros documentos. Num procedimento autoritário determinava-se, por fim:

“Que sejam de novo intimados os empresários e todos os indivíduos ou entidades que explorem casas ou recintos de divertimentos públicos ou como tal considerados, a enviar as plantas pedidas nos termos do artigo 20º e para os efeitos do 16) do artigo 98º.

Que sejam encerradas em 1 de Fevereiro todas as casas que não tenham dado cumprimento ao que lhes foi e é determinado”.

Esta ordem de serviço foi, como era de esperar, devidamente comunicada aos vários delegados concelhios, por ofício do Governo Civil de Aveiro, de 19 de Janeiro. No terreno, as comissões de vistoria mandatadas pela I.G.T. exerciam a necessária fiscalização, como aconteceu no caso do Teatro Aveirense, situado no Largo dos Remédios, da mesma capital de distrito, a 8 de Abril de 1929. O respectivo auto de vistoria mostra que se tinha como referência a obediência ao preceituado no Regulamento dos Teatros, em conformidade com o decreto nº 13564, de 6 de Maio de 1927¹²⁴. Nesta acção, identificavam-se, assim, aspectos eventualmente menos conformes com o regulamento existente e emitia-se um parecer sobre as instalações, que neste caso foi no sentido de poder o teatro funcionar em boas condições de segurança desde que se lhes introduzisse um conjunto de modificações concretamente especificadas.

Neste contexto, portanto, a E.C.P. tratou da correcta legalização da sua actividade e da sala de espectáculos que explorava, ficando, concretamente, na posse das Inspeção, em Lisboa, uma planta do teatro e um memorial descritivo do mesmo. A

¹²⁴ Documento conservado no Arquivo Distrital de Aveiro. Os restantes documentos citados, essencialmente, ofícios, circulares e ordens de serviço, estão nalguns casos conservados no mesmo arquivo, enquanto outros integram o espólio documental ainda à guarda do G.I.R. da Pampilhosa.

nova realidade que se vivia teria, naturalmente, efeitos na gestão concreta deste espaço, não só no plano do cumprimento de obrigações burocráticas, mas também no do efectivo controlo das condições de actividade e das realizações concretas, cerceando um da liberdade.

As licenças, sendo revalidadas semestralmente, obrigavam à regular apresentação de requerimentos por parte das empresas exploradoras de casas de espectáculos e recintos de diversões, que eram assim condicionadas e responsabilizadas, ante a possibilidade de uma eventual sanção oficial. No caso da Pampilhosa, a licença existente permitia a exploração do teatro com espectáculos de cinema e variedades (até três artistas). A realização, por exemplo, de outros espectáculos de palco, envolvendo um maior número de artistas, devia exigir o requerimento de uma autorização especial, permitindo, portanto, uma mais efectiva fiscalização de actividades.

A este propósito, lembramos, a título de exemplo, um caso concreto verificado pouco depois na Pampilhosa, em 1934. A 12 de Fevereiro desse ano a direcção da Associação de Socorros Mútuos 7 d' Agosto enviou uma carta à direcção do G.I.R., que entretanto assumira um maior protagonismo como responsável pelo edifício do teatro, onde solicitava a cedência do mesmo para a realização de uma réeita em benefício da Associação. Na circunstância importa, porém, ter presente que o presidente da direcção que assinava a carta da Associação era o conhecido professor local Firmino Brito da Costa, fervoroso oposicionista ao Estado Novo, já então alvo de perseguição.

A direcção do G.I.R. informou, em resposta ao pretendido, que, tendo contactado pessoalmente a Administração do Concelho, lhe foi negada a necessária autorização para a realização deste espectáculo. Restava-lhe fazer um requerimento escrito dirigido ao próprio Inspector Geral dos Espectáculos, em Lisboa, solicitando-lhe uma superior autorização. Nesse requerimento tinha de constar o nome das peças que se pretendia pôr em cena... Depois destes trâmites, o Grupo Dramático de Beneficência da Mealhada pôde, finalmente, vir a este teatro, onde realizou a sua réeita, em favor da referida Associação de Socorros Mútuos, a 8 de Abril de 1934.

A partir da importante legislação de 1927, destacámos, pois, uma especial preocupação do Estado no que diz respeito aos espectáculos públicos e, em particular, à actividade cinematográfica, então já amplamente referenciada na sua relevância. Esta intervenção processou-se em função de motivações de diversa natureza, que se conjugaram num contexto de época em que a percepção de uma realidade, vivida no campo concreto do cinema e do espectáculo cinematográfico, se articulou com a

vitalidade, mais geral, de uma evolução socio-cultural. Nas condições concretas de um quadro de afirmação política, a referida intervenção do Estado incidiu, assim, numa pluralidade de vertentes, passando, mais precisamente, não só pela vigilância e pelo controlo de um sector de actividade, mas também, como vimos, pela protecção e pelo incentivo de uma produção nacional, numa acção em consonância, naturalmente, com determinadas perspectivas ideológicas.

Relativamente ao anseio por um cinema português, podemos lembrar, em suma, que confluíam, nomeadamente, os sinais de interesse do público em geral, patentes mesmo quando verberava a qualidade de algumas das nossas produções, as perspectivas de renovação protagonizadas por intelectuais e artistas, incorporando já uma nova geração, consciente também dos desafios do cinema sonoro, e o mais vincado envolvimento do poder, simultaneamente preocupado e interessado, perante a dimensão presente do espectáculo cinematográfico e as suas perspectivas de desenvolvimento.¹²⁵ Compreende-se, pois, a diversidade de vertentes que se podiam combinar nesta dinâmica, devendo destacar-se, ainda, naturalmente, as condições inerentes à especificidade de um sector de actividade, em que era possível uma determinada percepção do sentido de um cinema nacional, num quadro de viabilidade.

No próprio seio do regime, que então se institucionalizava, como na sociedade em geral, haveria sectores de influência com posições contraditórias relativamente ao cinema e ao espectáculo cinematográfico, o que, a par de circunstâncias mais restritamente ligadas a uma evolução política, condicionou uma posição do poder, também ela com as suas tensões e os seus ritmos, numa orientação que não foi linear, nem isenta de paradoxos. Nesta importante fase que projectou o desenvolvimento do nosso cinema nas décadas de trinta e de quarenta, entendemos lembrar, contudo, o predomínio de um olhar particularmente esperançoso¹²⁶.

¹²⁵ Esse desenvolvimento concreto no período do cinema sonoro iria processar-se a par da própria consolidação do Estado Novo, num paralelismo de ritmos bem conhecido, que permitiu importantes articulações entre cinema e política. Cf. Luís Reis Torgal (coord.), *O Cinema sob o Olhar de Salazar*, pp. 32 e 33. Neste domínio, deve frisar-se que o cinema não tinha significado para o poder apenas como mero instrumento directo de propaganda ou como simples meio de recreação com uma função social de evasão, numa linha de escapismo. Estava em causa, como vimos, uma ideia de cinema nacional como veículo de afirmação de uma identidade, no contexto, mais geral, de uma arte de pretensa expressão nacional, no plano político, incentivada e explorada pelo regime.

¹²⁶ Como referimos, veio de figuras ligadas ao poder da Ditadura Militar, então vigente, o apoio que permitiu a viagem de António Lopes Ribeiro à União Soviética, em 1929, no âmbito do fascínio que então exercia a respectiva cinematografia junto dos cinéfilos mais conhecedores. A 5 de Abril de 1930, o Presidente da República, general Óscar Carmona, e vários membros do governo honraram com a sua presença a estreia do cinema sonoro no Cinema Royal, em Lisboa, com a longa metragem *Sombras*

Branças nos Mares do Sul. No mesmo ano, a 25 de Outubro, tomou posse uma comissão incumbida de estudar as bases para a criação em Portugal de um estúdio para a produção de filmes sonoros, integrando nomes relevantes do nosso cinema, ligados quer à realização, quer aos estúdios, como no caso de Aníbal Contreiras, mais tarde, aliás, condecorado, tal como outras figuras ligadas ao cinema. O Decreto nº 20859, de 4 de Fevereiro de 1932, criou, como dissemos, a Comissão do Cinema Educativo, no âmbito do Ministério da Instrução Pública, e em 1933, foi publicada nova legislação, pretendendo também apoiar a nossa produção cinematográfica, mais concretamente, com a chamada “lei do contingente”, o Decreto-Lei, nº 22296, de 14 de Agosto. Este diploma obrigava os importadores de filmes estrangeiros a adquirir, para exibição em Portugal, uma determinada metragem anual, a fixar pelo governo, de filmes sonoros produzidos em estúdios nacionais. A lei, embora significativa pela atenção que continuava a dedicar-se ao sector, mostrou-se impraticável, desde logo, porque não existia no país, nem havia condições imediatas para que existisse, uma suficiente produção de filmes sonoros. Cf. José de Matos-Cruz, “Cinema Português: a Lei dos Cem Metros”. In: *Senso. Revista de Estudos Fílmicos*, nº 1, 1995, pp. 48 e ss.

VII – Ainda uma longa história

O triunfo do sonoro

Os primeiros espectáculos de cinema sonoro, nesta sala da Pampilhosa, tiveram lugar, como vimos, a 3, 9, 10 e 17 de Maio de 1931. Tratou-se ainda, portanto, de uma experiência temporária uma vez que a aparelhagem utilizada foi cedida pela empresa do Cinema Tivoli, de Coimbra. O seu carácter pioneiro está também patente nas características do equipamento, ainda do sistema Vitaphone, em que o som era reproduzido através de gravações em disco, tanto quanto possível, sincronizadas com o filme. As limitações eram evidentes e o sistema em pouco tempo veio a ser abandonado.

A gerência da E.C.P. acreditava convictamente no futuro do cinema, pelo que estava disposta a fazer novos investimentos, acompanhando de perto os progressos técnicos. O cinema era uma realidade cultural marcada por condições técnicas, então, em decisiva evolução. Num clima de ruptura e inovação, também por essa ligação estreita se apresentava, afinal, como uma criação do nosso tempo. Acompanhar o progresso técnico era manter ou afirmar uma presença forte a nível regional, quer perante a oferta de outros possíveis exibidores concorrentes, quer perante um público que era preciso manter e alargar, desenvolvendo sempre o seu interesse pelo cinema.

Mas se o sonoro vinha confirmar o poder do cinema como espectáculo que fascinava as massas, também o associava, da produção à exibição, à exigência de um outro volume de investimento. A evolução seria mais fácil no caso das grandes empresas dos principais meios urbanos, capazes de custear os necessários melhoramentos. Os pequenos exibidores de província viveram esta realidade com particular expectativa. Mas as dúvidas, quanto ao vingar do cinema sonoro e à continuidade do mudo, depressa se iriam desfazer.

Joaquim Pires recordou bem estes tempos no seu artigo de comemoração dos quarenta anos do cinema da Pampilhosa¹. A transição fez-se por entre “incertezas e angústias”. Fizeram-se fortunas e perderam-se fortunas, mas “o progresso feito em dois ou três anos” impôs de forma inequívoca o cinema sonoro.

¹ Cf. *Diário de Coimbra*, de 1 de Outubro de 1965.

A gerência da E.C.P. estava, portanto, disposta a acompanhar a rápida viragem para uma nova fase da história do cinema. Numa primeira solução, estreou no espectáculo do dia de Natal de 1931 um aparelho reproduzidor de som R.C.A. que permitia apresentar música especialmente adaptada ao filme em exibição. Neste caso, tratava-se da cine-opereta alemã *A Condessa Kitty*, uma produção da UFA que se anunciava cheia de peripécias e confusões hilariantes, com música a acompanhar a projecção de todo o filme.

Era ainda uma resposta de compromisso que permitiu apenas ganhar algum tempo, uma vez que o futuro do cinema sonoro não residia em gravações a reproduzir paralelamente à passagem do filme, mas sim no sistema Movietone que depressa se impôs e aqui viria a ser estreado logo no início da época seguinte. Só este sistema permitiria uma perfeita sincronização capaz de possibilitar um sentido de plena realidade na audição da voz e da música, uma vez que o seu registo gravado corria numa banda solidária com a das próprias imagens do filme. Foi, é claro, necessário adquirir algum equipamento novo e proceder à indispensável adaptação da máquina de projecção. Este processo foi facilitado na medida em que a rápida implantação do sonoro havia desencadeado uma grande concorrência entre fabricantes, com destaque na Europa para a produção alemã. Em poucos anos, estavam, portanto, já disponíveis opções de equipamento, razoavelmente acessíveis, com a possibilidade de adaptar, ao cinema sonoro, máquinas de projecção de qualquer marca.

A 30 de Outubro de 1932 teve assim lugar a inauguração definitiva do cinema sonoro no Teatro Grémio da Pampilhosa, estreando-se uma aparelhagem da marca Grawor, com o filme francês *Nos Lábios... Não!*. Os programas distribuídos podiam agora enaltecer a importante vertente de atributos que, decisivamente, viera valorizar o espectáculo cinematográfico, referindo a linda voz da actriz, a esplêndida orquestração, a música encantadora...

Compreende-se que, com o cinema sonoro, se destacassem em particular, nestes primeiros tempos, os filmes musicais e que mesmo noutros géneros cinematográficos os trechos de música e de canto tivessem uma presença muito significativa. Um caso especialmente relevante seria o da comédia musical, expressando as fortes raízes adquiridas por essa componente doravante parte integrante do filme. A música e o canto, e, naturalmente, o bailado, eram agora, decisivamente, instrumentos poderosos de fascínio e encanto, no âmbito de uma nova realidade do cinema enquanto espectáculo.

Assim transparecia abertamente nos programas de promoção, como no caso do espectáculo de 4 de Agosto de 1935, realizado pela E.C.P. no Casino da Curia:

“Tais são os preliminares deste filme magistral enriquecido com cenários maravilhosos, em que se aprecia a pompa duma corte europeia, as paisagens de sonho de jardins magníficos, os bailados estonteantes dum brilhante corpo de baile e a música lindíssima de que todo o filme é ornado”.

A música, ao contrário da expressão falada, mantinha uma importante dimensão de universalidade na comunicação, abrindo por isso também canais de comunicação com um novo tempo, com os seus exemplos de “animado ritmo”, “números de música saltitantes” e “bailados estonteantes”, como se anunciava no programa do espectáculo realizado pela E.C.P., a 7 de Maio de 1933, no Teatro da Mealhada.

Os diálogos em língua estrangeira levantavam algumas dúvidas relativamente à recepção por públicos de contextos culturais muito diversos. Os filmes sonoros eram mais claramente assumidos como produções estrangeiras e enfrentavam um vasto público, a nível internacional, que numa percentagem substancial não sabia ler². Os vários públicos pressionavam no sentido de lhes serem oferecidos filmes falados na sua própria língua o que, transcendendo a questão do analfabetismo, tinha a ver também com uma consciência de identidade e mesmo com um sentido de auto-respeito nacional. Podiam inclusivamente verificar-se reacções de má vontade perante a abundância de determinada produção sonora estrangeira, como ocorreu no caso do público checo relativamente aos filmes alemães, em 1930³.

A indústria cinematográfica, empenhada numa dimensão mundial, estava ciente do problema e, na falta, por enquanto, de uma solução de dobragem satisfatória, investiu, nomeadamente, nestes primeiros tempos do cinema sonoro, na produção de filmes com versões em várias línguas, a fim de se assegurar uma boa presença nos diversos mercados. Houve grandes empresas norte-americanas que, nesse contexto, instalaram estúdios em França, desenvolveram-se parcerias europeias de co-produção, em particular franco-alemãs, e houve mesmo actores portugueses contratados para trabalharem no estrangeiro, em tais realizações.

No espectáculo de inauguração da primeira época de cinema sonoro na Pampilhosa esclarecia-se, desde logo, que o filme era cantado e falado em francês, mas com tradução em português. Mereceria depois também destaque o facto de a língua do

² Cf. Ian Jarvie, *Hollywood's Overseas Campaign: the North Atlantic movie trade, 1920-1950*, p. 139.

³ Cf. Geoffrey Nowell-Smith (ed.), *The Oxford History of World Cinema*, p. 215.

filme projectado poder ser de algum modo familiar, como no caso do espanhol. Mas, na falta de filmes na nossa língua, ou noutra mais próxima, e não havendo, ainda, a possibilidade técnica de uma eficaz dobragem, restava a solução mais habitual da legendagem dos filmes, a qual, como se sabe, perduraria no nosso país.

Numa primeira fase, justificava-se, pois, um particular cuidado de informação do espectador, a fim de evitar surpresas desagradáveis para estes e os decorrentes protestos, constando, assim, por exemplo, no programa distribuído a propósito da longa metragem exibida pela E.C.P., a 21 de Maio de 1933, no Teatro da Mealhada: “Completamente falada e cantada em francês e italiano / Legendas traduzidas em português”.

Podendo o público habituar-se à realidade das legendas nos filmes estrangeiros, não devemos, contudo, esquecer as dificuldades de leitura por parte de muitos e o próprio grau de analfabetismo ainda existente na nossa população. É, portanto, com um sorriso benévolo que recordamos os protestos iniciais de alguns espectadores, interpelando ruidosamente o projeccionista, em plena sessão de cinema: “Oh, Pires, mais devagar!”.

A gerência da E.C.P., na sequência do investimento feito, procurou, como é óbvio, consolidar a adesão de um público, perante uma afluência que dava sinais de crise, nas condições dos últimos anos do cinema mudo. Logo na estreia do cinema sonoro a empresa da Pampilhosa assumiu a dimensão do risco que corria, apostando claramente numa frequência a nível da região vizinha. Nesse sentido, os programas distribuídos explicavam “ao público de Luso, Mealhada, Lameira, Vacariça, etc.” que uma empresa de transportes iria estabelecer “uma carreira de camionete” para servir todos os domingos os interessados em vir à Pampilhosa assistir aos espectáculos sonoros. A partida do Luso era às 20h30 e a chegada à Pampilhosa às 21 horas. Os preços das viagens de ida e volta variavam de acordo com a localidade do percurso, entre 5\$00 e 3\$00. Se tivermos em conta que o bilhete da Geral custava então 1\$80 e os de Plateia 3\$00 e 3\$50, conclui-se que, com o custo da viagem, a ida ao cinema da Pampilhosa ficava nestas condições em mais do dobro do preço. A notícia destas viagens especiais perdeu-se pouco depois, talvez pela falta de recursos de muitos espectadores, mas ficou o testemunho de um projecto aberto ao progresso.

A necessidade de garantir, numa conjuntura económica e social menos favorável, uma frequência de espectadores suficientemente compensadora, em número e regularidade, levou a uma intensificação dos apelos directos ao público, alertando para a qualidade do que era oferecido e para os preços acessíveis. No final da primeira época o

desafio continuava bastante vivo, buscando-se a desejável estabilização de uma presença do cinema sonoro, como transparecia de uma nota no programa dos espectáculos de 29 e 30 de Abril de 1933:

“Nunca anunciámos filmes apenas para cartaz. O que prometemos é sempre cumprido, se bem que uma parte do público continue a ignorar a existência na sua terra da regalia hoje importante que outras grandes localidades desejariam possuir. Enfim, nunca foi possível dar vista, àquele que não quer ver.”

O apelo aos pampilhosenses era estimulado ainda pelo exemplo da afluência de público de outras localidades, a par da garantia dos desejáveis atributos de qualidade e acessibilidade quanto aos espectáculos que se proporcionavam, acreditando-se na plena difusão do cinema. Citamos uma mensagem ao público no programa dos espectáculos de 16 e 17 de Dezembro de 1933:

“O êxito sempre crescente dos espectáculos que estamos apresentando, só prova o que já mais de uma vez afirmámos: Todos os programas que contratámos foram excelentemente seleccionados. Tendo tido o aplauso unânime das mais cultas plateias de Lisboa e Porto, justamente na época que está correndo, hão-de forçosamente obter o mesmo sucesso nas restantes plateias do país.

Cada programa que anunciamos constitui um espectáculo de alto preço. No entanto está ao alcance de todas as bolsas. Todo o bom pampilhosense digno desse título deve frequentar o seu Cinema. Só honra a sua terra e eleva-se perante os estranhos que o frequentam.”

Para lá da actividade na sala da Pampilhosa, a E.C.P. foi, no entanto, mais longe, esforçando-se por servir um público mais vasto, levando também o cinema sonoro a outras localidades, em curtas temporadas. Tirava, assim, partido da sua actual posição, na vanguarda da exibição cinematográfica na região.

À própria escala nacional o cinema sonoro era uma aquisição recente, estava então a difundir-se e a Pampilhosa era, em devido tempo, um pólo dinamizador dessa nova presença a nível regional. Repare-se que em Lisboa o primeiro “fonofilme” fora apresentado a 5 de Abril de 1930. Na vizinha Coimbra o cinema sonoro tinha surgido, no Avenida e no Tivoli, logo depois, em Junho do mesmo ano. Mas o sonoro só se divulgaria no país a partir de 1931, quando também, como vimos, se fizeram as primeiras apresentações temporárias na Pampilhosa. A cidade de Leiria, por exemplo, só o teria definitivamente instalado, com a eficácia do sistema técnico, entretanto generalizado, em Novembro de 1932⁴, ou seja, praticamente a par desta pequena localidade!

⁴ “O exemplar de um periódico [de Leiria] publicado em 12-11-1932 dizia que estava para breve a inauguração do cinema sonoro no Teatro D. Maria Pia e era com ansiedade que se esperava a sua estreia. Na verdade, não se tratava de uma inauguração, mas antes da compra definitiva de uma máquina para

Consciente, pois, das responsabilidades assumidas e das potencialidades do cinema sonoro, a gerência da E.C.P. adoptou uma estratégia de afirmação mais vasta. A sua actividade ganhava, aliás, essa acrescida importância regional, no contexto da transição para o cinema sonoro, muito em função do colapso de outros pequenos exibidores, que se haviam instalado em localidades da região na segunda metade da década de vinte, num quadro de confiante expansão do espectáculo cinematográfico⁵. No concelho da Mealhada, pensamos, é claro, no exemplo do Teatro Avenida, no Luso, já que no Teatro da Mealhada a exibição cinematográfica não pudera progredir em virtude de uma notória falta de condições, denunciada, em devido tempo, pelo delegado da Inspeção Geral dos Teatros⁶.

A realização de espectáculos fora da Pampilhosa não era, como sabemos, uma novidade para a E.C.P., mas, nas condições descritas, essa prática iria adquirir particular significado com o cinema sonoro. Nos domingos de 6, 13, 20 e 27 de Março, de 1932, levou a efeito sessões de cinema no antigo Teatro da Mealhada, ainda apenas com uma sonorização pelo sistema Vitafone que, como referimos, não representava ainda o verdadeiro cinema sonoro. Podia esta solução, no entanto, constituir já um motivo de especial interesse, dada a disposição geral do público para receber com agrado um melhor acompanhamento sonoro dos filmes.

Neste caso, a maior afluência de espectadores seria obtida logo no primeiro dos dias referidos, não apenas em função da estreia local de uma novidade, mas da expectativa criada, em concreto, por um filme de grande sucesso, *O Barqueiro do Volga*, de Cecil B. DeMille, cuja projecção era acompanhada pela audição de belos coros, através de uma gravação em disco.

substituir todos os outros sistemas que até à altura tinham sido usados [...] e, em 26-11-1932, escrevia-se: '[...] na estreia definitiva do sonoro nos dias 19 e 20 com o filme *O Rei do Beijo*, o público gostou da sonoridade aveludada do aparelho e passará a acorrer ao Teatro às quintas-feiras e domingos''. Cf. José Dias Coelho, *Leiria Entre 1920 e 1940: sociabilidade e vida quotidiana*, p. 124.

⁵ Compreende-se, pois, que se tenha atingido por essa altura um número particularmente elevado de salas de cinema, funcionando, contudo, muitas delas, em condições precárias. "Parece que antes do advento do cinema sonoro, em 1929-1930, chegou a haver no país cerca de 400 recintos onde regularmente eram passados filmes". Cf. José Mattoso (dir.), *História de Portugal*. S.l., Círculo de Leitores, 1994. Vol. VI ["A Segunda Fundação"], p. 651.

⁶ A comunicação ao Delegado da Inspeção Geral dos Teatros no distrito de Aveiro, com data de 4 de Outubro de 1928, referia concretamente: "Encontrando-se nesta vila um teatro que não reúne as condições exigidas por lei, e como tal, tornando-se um perigo para a vida dos seus frequentadores, rogo a V^a. Ex.^a o favor de ordenar que seja feita uma vistoria ao referido teatro, para que os empresários que o desejam explorar em cinema façam as obras necessárias e indicadas pelos técnicos".

No ano seguinte, nos dias 7, 14 e 21 de Maio, a E.C.P. voltaria ao mesmo teatro, inaugurando, agora sim, o cinema sonoro na Mealhada. O filme apresentado no primeiro desses dias foi, como se compreende, uma comédia musical e nos dois domingos seguintes voltou a insistir-se no musical. Os resultados de bilheteira não ficaram, contudo, à altura das expectativas, devido, em especial, à degradação da sala e às más condições que já por esse tempo apresentava, as quais, como dissemos, comprometiam, irremediavelmente, a sua utilização.

Pouco depois, seria a vez da E.C.P. instalar o seu material no Luso, no Teatro Avenida, onde cessara, como sabemos, a actividade de exibição cinematográfica da empresa local, caindo o seu fundador, Francisco Ferreira Moço, numa situação de completa insolvência, em virtude de uma conjugação de infortúnios. Os espectáculos no Luso teriam lugar no Verão desse ano, de 1933, decorrendo a temporada de cinema sonoro entre 30 de Julho e 3 de Setembro.

Em 1935, a E.C.P. teria ocasião de estender a sua actividade ao concelho vizinho de Anadia. No domingo, dia 17 de Fevereiro, apresentou no Teatro de Anadia, a longa metragem de Frank Capra *O Dirigível*. Mas o seu prestígio na região, com o reconhecimento da qualidade do seu equipamento e da sua capacidade de apresentar bons filmes, permitiu-lhe, também, firmar um contrato de exibição cinematográfica, durante a época termal, no salão de festas do Casino da Curia. Como sabemos, esse período coincidia com a suspensão dos espectáculos de cinema na sala da Pampilhosa, pelo que se podia então transportar para a Curia todo o equipamento necessário. Este incluía a cabina de projecção, que na época era desmontável, feita de madeira e chapas de ferro zincado, a máquina, o gerador de corrente contínua, o amplificador, o altifalante e o ecrã.

Convém ter presente o significado desta presença na Curia, que se iria repetir, com novas temporadas, nos Verões seguintes, a última das quais em 1939. Por esse tempo, esta estância termal estava em pleno desenvolvimento, usufruía de particular prestígio e atraía pessoas da melhor sociedade, a nível nacional. Como exemplo significativo, lembramos a fama do Palace-Hotel e a rodagem aqui de cenas do filme português, de 1936, *O Trevo de Quatro Folhas*. Este foi exibido pela E.C.P., logo nos dias 25 e 26 de Julho desse ano, e o programa distribuído destacava precisamente o facto de o filme enquadrar “as mais belas paisagens da Curia” e apresentar “movimentadíssimas cenas realizadas no terraço e piscina” daquele “monumental Palace-Hotel”.

No Verão de 1940, a E.C.P. realizou esta temporada de espectáculos fora da Pampilhosa na localidade, mais próxima, do Luso. A aposta era semelhante, pretendendo-se aproveitar o público especialmente disponível em plena época termal. Tratava-se de pessoas com algum poder de compra e de fácil adesão a esta oferta, encontrando-se aqui em tempo de repouso. Pela sua origem, como em termos de interesses e de experiência de vida, apresentavam-se mais próximas dos meios urbanos, onde o cinema era uma presença de importância bem conhecida.

Os espectáculos decorreram, pois, no Casino de Luso a partir de 7 de Julho de 1940, obtendo resultados encorajadores. Repetiram-se, por isso, aqui, estas temporadas de cinema nos anos seguintes, procurando apresentar a E.C.P. bons programas. O esforço pessoal também seria considerável, envolvendo deslocações regulares ao Luso, por vezes com um regresso tardio à Pampilhosa, em particular quando era preciso devolver com brevidade, por caminho-de-ferro, as caixas com os filmes. Normalmente, os espectáculos cinematográficos tinham lugar duas vezes por semana salvo em início e em fim de temporada, podendo então a sua periodicidade ser apenas semanal. As condições de exploração foram renovadas anualmente até à última época aqui realizada pela E.C.P., em 1947.

Não sabemos determinar com precisão as circunstâncias em que a E.C.P. deixou, então, de realizar este tipo de temporadas fora da Pampilhosa, mas a verdade de fundo é que, afirmando-se com o tempo outras iniciativas de exploração, dotadas de adequadas condições técnicas, estava definitivamente ultrapassado o tempo em que a E.C.P. havia assumido um importante papel, na vanguarda da exibição cinematográfica na região. A E.C.P. confinaria doravante a sua actividade à sala da Pampilhosa, perdendo também algum público de fora, em consequência do referido incremento da oferta de espectáculos cinematográficos regulares noutras localidades da região. Um passo significativo nesse sentido de maior concorrência seria, como veremos, a inauguração, a 18 de Janeiro de 1950, de um moderno cine-teatro na sede do concelho. Estávamos, contudo, então, já num outro momento, mais geral, de mudança. Até lá teria ocasião, ainda, de se desenvolver um período de particular sucesso, bem documentado na exibição cinematográfica local, o dos anos de ouro do cinema sonoro.

Os anos áureos

As décadas de trinta e de quarenta, agora focadas, representaram um período de forte implantação do cinema enquanto espectáculo de massas. A rápida introdução do sonoro veio ampliar o fascínio pelo cinema e o seu manifesto poder de influência. Os filmes podiam agora testemunhar toda a vasta gama de recursos da sétima arte. A verdade e a força narrativa dos diálogos favoreciam uma aproximação ao real e permitiam explorar uma diferente possibilidade de comunicação. A música era, por sua vez, como dissemos, um trunfo bastante estimado como componente de espectáculo, desdobrando-se o seu impacto em múltiplas vertentes de significado.

No caso particular do cinema nacional, toda esta nova realidade ficou bem expressa num caminho de sucesso junto do público. A nossa língua e a nossa música, como, em geral, a imagem do nosso contexto social, patrimonial e cultural, constituíam nos filmes portugueses poderosos factores de interesse. A plena exploração dessas mais diversas referências, com um importante sentido identitário, era agora possível, com os recursos do cinema sonoro.

Não tendo sido exibidas na Pampilhosa versões de filmes estrangeiros em língua portuguesa¹, temos de reconhecer que as primeiras longas metragens na nossa língua que o público local apreciou foram, precisamente, as duas grandes realizações que marcaram o início da produção sonora portuguesa. A 24 de Fevereiro de 1934 estreou no cinema da Pampilhosa *A Canção de Lisboa*. No conjunto das sessões de fim-de-semana, o número total de espectadores representou o segundo melhor resultado de toda a época de 1933/34. O filme de Cottinelli Telmo foi repostado a 12 e 13 de Maio seguinte e a afluência de público continuou a ser notável, atingindo o quarto melhor resultado de toda a época.

O programa dos espectáculos de 24 e 25 de Fevereiro, relativos à estreia do cinema sonoro português, com o anúncio da “primeira produção da Tobis Portuguesa”, reflectia uma expectativa do público a que já aludimos, desejando ver produções sonoras do seu próprio país:

“Enfim!

¹ O facto teria a ver, segundo julgamos, com a realidade de as grandes empresas norte-americanas que se destacaram na produção dessas versões em língua portuguesa, em particular a Paramount, não estarem por esse tempo habitualmente representadas na programação da Pampilhosa, em função das empresas distribuidoras com que a gerência da E.C.P. celebrava, então, contratos.

A *Canção de Lisboa*, a primeira produção sonora portuguesa, o filme encantador que toda a gente esperava, o filme dos fados e arraiais, com canções lindas e uma valsa deliciosa, o filme sonoro inteiramente realizado em Portugal e com artistas portugueses, é apresentado no Cinema da Pampilhosa nas noites de 24 e 25 de Fevereiro, ou seja, três meses depois da sua estreia em Lisboa, onde teve o mais retumbante sucesso.

Serão duas noites de grande espectáculo que todo aquele que sente em si uma alma de português não deve deixar de aproveitar desde a primeira noite.

O filme português, para todos os portugueses!”

A música era um elemento maior que, sendo então habitualmente realçado como atributo valioso do cinema sonoro, ganhava ainda aqui particular significado como importante elemento de expressão de uma identidade. No programa de promoção era mesmo publicada a letra do tema de abertura do filme: “Lisboa! Tudo em ti me encanta, terra das cantigas e dos arraiais. [...] Não tens no mundo rival! Lisboa querida, és a flor de Portugal!” O público, pelo preço de 1\$50, podia comprar um programa “de luxo”, com belas fotografias de cenas do filme e “todas as canções e fados”.

O mesmo interesse seria visível no caso do outro filme português que marcou a estreia do nosso cinema sonoro. Referimo-nos, como se sabe, à realização de Leitão de Barros *A Severa* que foi exibida na Pampilhosa a 17 e 18 de Março. A boa experiência do público, vivida pouco antes com a projecção de *A Canção de Lisboa*, deve ter suscitado uma redobrada expectativa e, na verdade, estes espectáculos motivaram uma forte afluência de público, atingindo *A Severa*, neste fim-de-semana, o melhor resultado de toda a época em número de espectadores.

Nos programas não foi também neste caso esquecida a componente musical:

“Canções populares pelo Dr. Paradela de Oliveira e Mariana Alves. O fado da *Severa* cantado por Dina Teresa, a maior revelação do cinema português. O célebre solidó dos boleiros cantado por Silvestre Alegirim ‘O Timpanas’. Bailados pelo grande bailarino português: Francis.”

Como notou Tiago Baptista, “*A Severa* foi um verdadeiro catálogo dos diferentes tipos de música e canção que o país dispunha para serem usados em futuros filmes sonoros: lá estão, para além do fado, as marchas populares e várias danças e músicas regionais, desde um coral alentejano até um fandango”². Nos programas salientava-se também muito em particular, neste caso, a grandiosidade do espectáculo. Tratar-se-ia de uma super-produção, “o filme de maior aspecto e grandeza” que jamais se apresentara em Portugal, com “5000 figurantes”.

² Cf. Tiago Baptista, *A Invenção do Cinema Português*. Lisboa, Tinta da China, 2008, p. 33.

Deve acrescentar-se que estes resultados de destaque, em termos do número de espectadores, foram obtidos apesar da elevação pontual do custo dos bilhetes, verificando-se, assim, uma prática que seria ainda habitual por muitos anos, normalmente com boa resposta do público. Acrescentamos que, nesta época de 1933/34, o programa que obteve o terceiro melhor resultado de fim-de-semana incluía a longa metragem norte-americana *A Oeste Nada de Novo*, ou seja, uma realização prestigiada de Lewis Millestone, cujo sucesso esteve ligado à abordagem de um tema dramático de especial significado para as populações da época, com uma memória bem viva do sofrimento causado pela Primeira Grande Guerra. Nos programas explicitava-se, com conhecimento de causa:

“A guerra, a formidável hecatombe que durante quatro anos assolou o mundo, é reproduzida na tela com uma realidade que assombra. A Lewis Millestone não escapa nenhum detalhe. *A Oeste Nada de Novo* é bem o espelho onde se reproduzem as cenas mais alucinantes daqueles anos pavorosos a que o 11 de Novembro de 1918 pôs fim.”

O dinamismo da E.C.P. espelhava-se num esforço de programação em que, como se sabe, era manifesto o papel de Joaquim Pires. Mais em geral, é mesmo justo frisar-se como se devia a este a própria manutenção da pequena empresa, mediante uma satisfatória conciliação de padrões de qualidade e de condições de viabilidade. Relativamente aos outros sócios, deve esclarecer-se que Adriano Teixeira Lopes faleceu, entretanto, deixando filhos ainda jovens, enquanto Luís Gualberto Teixeira era essencialmente um auxiliar na exploração deste cinema.

A análise dos programas, através dos quais a gerência da empresa cinematográfica divulgava previamente os filmes, dá conta da continuidade de uma convicção quanto ao valor do cinema, não se abdicando, nessa matéria, de exercer uma acção pedagógica junto do público. Persistia um discurso entusiasta que enaltecia, evidentemente, o nível da programação, procurando estimular a confiança do público quanto à qualidade geral dos filmes apresentados. A empresa da Pampilhosa levava ao conhecimento das populações a fascinante evolução da produção cinematográfica contemporânea, permitindo o visionamento de muito do que de mais relevante ia surgindo, a nível nacional e internacional, pelo que esta sala estaria ao nível dos bons cinemas de província.

O público continuava a ser entendido pela gerência da E.C.P. como um conjunto socialmente tão amplo quanto possível, havendo portanto uma imagem a defender, não só no que diz respeito à actividade cinematográfica mas, mais em geral, quanto a uma inserção da casa de espectáculos no meio. Neste aspecto, é curioso lembrar o

entusiasmo que rodeou a realização de bailes³, muito em especial de Carnaval, ao longo dos anos trinta, conseguindo reunir pessoas de diferentes extractos sociais, mediante uma diferenciação de espaços – de plateia e salão de festas – com uma única orquestra em palco.

Foi, por isso, bastante significativa a forma como, em carta de 21 de Abril de 1937, Joaquim Pires interpelou a direcção do G.I.R., relativamente ao facto de certas camadas jovens da elite local pretenderem que se promovessem nas instalações do teatro festas ou bailes de acesso restrito. A opinião era clara: “esta empresa discorda em absoluto da realização de festas particulares no teatro que explora”. Invoca-se, de seguida, concretamente, a “celeuma” que tais festas levantam “no público que a elas não tem o direito de assistir”, podendo originar o seu retraimento também relativamente a outras actividades nesta sala de espectáculos, com destaque, evidentemente, para a afluência ao cinema:

“Temos encargos pesados a cumprir e se o teatro se encontra em regime de exploração permanente, não pode, sem grave risco da empresa exploradora, cometer actos que possam susceptibilizar qualquer classe de público. Isto é um critério que nós desde sempre adoptámos e que teremos de manter, para que esta casa se mantenha por sua vez em actividade permanente”.

Os primeiros anos de cinema sonoro corresponderam, compreensivelmente, como dissemos, a uma particular insistência, por parte da E.C.P., no apelo ao público, com referências muito claras quanto a estes diferentes aspectos relativos ao espectáculo cinematográfico. Tinha-se realizado um esforço de investimento e era necessário estimular um correspondente nível de receita, sendo, porém, ainda preocupante o escasso poder aquisitivo das populações, num certo contexto de crise económica e social.

Salientava-se, assim, o valor do cinema, com as suas múltiplas potencialidades e razões de interesse, no contexto moderno, garantia-se a prática de preços acessíveis e esperava-se do público uma ampla frequência regular. Não havia que escolher este ou

³ Embora a gerência da E.C.P. se tivesse empenhado então na organização desse tipo de realizações, estas surgiam como mais um factor de dinamização deste espaço, atraindo a ele uma forte afluência, numa relação estreita com a comunidade, e como uma oportunidade de obtenção de receitas suplementares. Estes bailes eram, pois, realizações autónomas que nada tinham a ver com a projecção cinematográfica, ao contrário do que vimos acontecer muito nos anos vinte em cinemas como o do Luso, mas não tanto no da Pampilhosa, atraindo-se, então, por vezes, o público com a oferta de espectáculos cinematográficos seguidos de baile, ainda na linha de uma complementaridade de atracções, própria de uma fase pouco evoluída de implantação do cinema. Os bailes promovidos por iniciativa de outras entidades no T.G.I.R. podiam revestir-se de um menor sentido comercial, revertendo, designadamente, o seu lucro para causas de interesse social. O baile de beneficência inseria-se na tradição dos espectáculos de palco realizados por amadores com igual sentido.

aquele filme, quando perante a diversidade das realizações se impunha uma qualidade geral. Também as condições atmosféricas não deviam intimidar os espectadores que em muitos casos se deslocavam propositadamente das diversas localidades da região.

No programa de 26 de Janeiro de 1936 a gerência da E.C.P. podia afirmar já, de forma mais confiante: “Não esqueçam que os maravilhosos programas que estamos apresentando têm despertado o mais vivo interesse em toda a região. Quem sabe o que é bom, não olha a chuvas nem a tempestades. Vai ao cinema da Pampilhosa”. O cinema era o espectáculo mais educativo, maravilhoso e acessível, uma nova realidade trazida pelo progresso, com um significado que só as pessoas mais retrógradas não reconheciam.

O público iria corresponder, na verdade, embora tivessem que se ultrapassar, ainda, algumas incertezas nos primeiros tempos do cinema sonoro, sendo necessário proceder a certos ajustamentos, em particular no que concerne às várias categorias de bilhetes e ao respectivo preço. Mantinha-se a capacidade de atrair um público diversificado, desde as camadas sociais mais abastadas, bem representadas pela ocupação dos Camarotes e da Plateia, aos vários sectores populares, de perfil mais urbano ou rural, tendo, nesse contexto, os lugares da Geral um peso significativo na composição da receita.

A consolidação de um público de cinema, a par do dinamismo, já conhecido, da E.C.P. e dos seus baixos custos de exploração, permitiria, na realidade, a consistência financeira de uma exploração, capaz de trazer regularmente bom cinema à Pampilhosa. Sabia-se, também, como as condições técnicas e a imagem geral da sala de espectáculos eram importantes domínios de impacto público. A gerência da pequena empresa, assumindo a sua responsabilidade, não deixaria de continuar a investir no espectáculo cinematográfico, procurando melhorar condições e acompanhar a evolução geral. Tinha consciência de que o cinema, sendo “uma indústria fascinante”, absorvia todos os cuidados e energias de que se pudesse dispor. Havia que exigir sempre melhor, mas os passos a dar tinham de ser progressivos e bem medidos, única forma de um pequeno cinema acompanhar esse permanente desafio.

A cabina foi aumentada em 1933, adquirindo-se para o efeito madeira e chapa de ferro zincado. No início da época de 1935/36, construíram-se, em madeira, dois bastidores, ladeando o ecrã. Dois anos depois, o investimento incidia no capítulo da

segurança, acatando-se as orientações das autoridades responsáveis pela fiscalização⁴, com intervenções na cabina, designadamente, quanto ao quadro eléctrico, chaminé, construída por um funileiro, rede metálica para a chaminé, mesa de ferro e balde de areia.

No plano técnico, procedeu-se a modificações no conjunto de caixas e bobinas, permitindo a exibição dos filmes em projecção contínua. Apresentou-se, no espectáculo de 19 de Janeiro de 1936, um novo melhoramento no sistema de projecção garantindo a “supressão absoluta do ruído mecânico” e, em 1938, passaria a utilizar-se no mesmo um espelho Zeiss.

A aparelhagem sonora motivou uma especial preocupação até porque o equipamento inicial comportava insuficiências que só progressivamente puderam ser ultrapassadas. Mais especificamente, era uma aparelhagem complicada com baterias de acumuladores e pilhas secas de altas voltagens variáveis, para a pré-amplificação, e um leitor de som que “produziu muitas dores de cabeça”. A substituição deste aparelho, da marca Grawor, representaria, assim, um importante progresso. A 15 de Junho de 1941, inaugurou-se com justificada expectativa, um “moderníssimo” aparelho de som Zeiss de alta-fidelidade, então anunciado como “uma insuperável maravilha”, que se manteria em funcionamento por muitos anos, com um elevado padrão de qualidade. Sucederam-se outros melhoramentos no conjunto, em fase de particular vigor do espectáculo cinematográfico. A alta-fidelidade do leitor de som exigiu um novo sistema de amplificação e este por sua vez um altifalante de adequada categoria, a fim de se extrair o devido benefício do equipamento instalado na cabina.

No mesmo contexto, estreou-se no início da época de 1941/42 um novo ecrã. Adquiriram-se, para este, sete metros e sessenta centímetros de pano branco, com um metro e oitenta de lado, no Armazém Popular do Bolhão, no Porto.

Salvo no caso de alguns filmes de complemento, o espectáculo cinematográfico estava, como sabemos, rendido ao domínio do som⁵, mas também já neste período se

⁴ A 21 de Dezembro de 1937 foi aplicada a este cinema uma multa no valor de 97\$00, pela 2ª Secção de Fiscalização Eléctrica, representando em Coimbra a Direcção Geral dos Serviços Hidráulicos e Eléctricos, em virtude de não terem sido integralmente cumpridas algumas cláusulas impostas de acordo com um ofício de 12 de Maio desse ano. Traduzia-se, assim, no terreno, um esforço de regulamentação também nos domínios técnicos e de segurança, neste momento na sequência do Decreto nº 26852, de 30 de Julho de 1936. Uma nova vistoria a 8 de Fevereiro de 1938 verificaria que haviam já sido satisfeitas as condições impostas, insistindo ainda na necessidade de se aumentar a abertura de arejamento da cabina e de se melhorar o equipamento do teatro relativamente aos extintores de incêndio disponíveis.

⁵ Na verdade, como vimos, ao contrário do que aconteceria, nomeadamente, com a cor dos filmes, a passagem do mudo para o sonoro foi definitiva a partir de dado momento, aqui o dia 30 de Outubro de 1932, no que respeita aos filmes de longa metragem que constituíam a parte principal dos programas.

verificavam progressos técnicos importantes quanto à produção de filmes coloridos, havendo exemplos da sua exibição na Pampilhosa. A generalização destes filmes seria, no entanto, bastante mais tardia, pelo que continuaram a surgir com alguma raridade, num contexto habitual em que predominavam os filmes a preto e branco. De qualquer forma, a sua presença contribuiu também, como é óbvio, para uma percepção pública das plenas possibilidades do cinema.

Lembramos, por exemplo, a exibição, a 13 de Março de 1938, do filme *Ramôna*, realizado por Henry King, que mereceu particular destaque, enquanto super-produção colorida pelo novo processo "tecnicolor". Tratava-se, como em muitos outros casos, de uma nova versão, na era do sonoro, de um filme que obtivera especial êxito no tempo do cinema mudo. Os programas distribuídos expressavam, a propósito, um sentido de esplendor: “Perante esta obra, em que a cor natural das coisas nos comunica uma quase inacreditável sensação de realidade, é lícito afirmar que o cinema atingiu a sua perfeição máxima”. O espectador podia render-se ao encanto da sétima arte, quando o filme era visto como “um padrão imorredoiro de beleza” capaz de nos envolver “num volume de vida que embriaga e arrebatava”. Estava-se numa época em que se superava, técnica e artisticamente, tudo o até então feito.

O cinema era claramente uma enorme janela aberta num mundo agora mais próximo. O público podia deslumbrar-se com os ritmos de um novo tempo, a partir da pequenez de meios que, afinal, na prática, só lentamente se abriam a realidades mais vastas, sendo o filme um importante instrumento de universalidade. O vigor do cinema passava também por essa consciência, criando expectativas, como testemunha o programa do espectáculo de 22 de Maio de 1938, relativo à “cine-revista” da United Artists, *Avenida 52*. Trazia-se aqui a vida nocturna da grande Nova York, com a promessa de alegria, luxo, franca hilaridade, formidáveis marcações, graça e música. Seria um espectáculo adorável pelo espírito da época, com as suas canções e a sua indumentária, em que se destacava a qualidade de cantores e bailarinos, actuando nos modernos cabarés com as suas orquestras formidáveis!

Tendo presente a implantação do espectáculo cinematográfico na vida local, a verificação da actualidade e da qualidade geral de uma oferta reveste-se, pois, de particular significado, salientando a real importância do cinema, num contexto de época, enquanto factor de evolução e aproximação sócio-cultural.

Podemos situar estes anos áureos da exibição cinematográfica na Pampilhosa a partir, aproximadamente, de 1938. A afluência de público aumentou então de forma

significativa, não apenas se atendermos ao nível de sucesso obtido pontualmente por determinados filmes, motivando verdadeiras enchentes, o que, naturalmente, interessa estudar, mas também se tivermos em conta o elevado número médio de espectadores, em cada época, e o incremento de uma frequência regular por parte de muitos destes. Na composição da receita dos espectáculos, nota-se, também, em termos comparativos, um claro progresso das receitas da Geral, o que sublinha ainda uma maior implantação do cinema junto das camadas populares e dos jovens, particularmente seduzidos pela imagem de um espectáculo em plena pujança, acessível e fascinante, que se mostrava próprio do seu tempo, não só do ponto de vista técnico, mas também no que respeita às referências e aos modelos que veiculava.

Esta importante realidade insere-se, pois, no panorama mais geral da evolução de um público de cinema, contando-se nesta fase com novas gerações já formadas no contexto de uma realidade do cinema como grande espectáculo de massas, consolidada nas décadas de vinte e de trinta. Quanto aos sectores populares, é relevante notar mesmo a adesão cinéfila de muitos indivíduos, nomeadamente, expressa na formação de grupos que regularmente vinham ao cinema, vindos inclusivamente, durante a noite, de localidades vizinhas, desafiando quaisquer condições atmosféricas. Alguns entusiastas prestavam particular atenção a toda a informação relativa ao cinema e coleccionavam imagens e notícias sobre as suas principais estrelas.

Era, pois, o perfil alargado de um público que alicerçava localmente o sucesso do espectáculo cinematográfico, conferindo-lhe particular significado, enquanto realidade histórica. A sua composição abrangia uma diversidade de espectadores desde os sectores populares, às elites locais, dos residentes nas principais localidades, aos habitantes das pequenas aldeias limítrofes, homens e mulheres, famílias e grupos de amigos, crianças e pessoas idosas.

Diferentemente do que podia acontecer nos grandes meios, não havendo outra sala de cinema concorrente, não se verificava a possibilidade de uma repartição da respectiva frequência, mediante uma segmentação do público. A alternativa seria apenas a eventual perda de sectores de público, sem condições que lhes permitissem frequentar os espectáculos ou desinteressados de o fazer. Mas, no contexto das condições mais gerais de uma época, a gerência da E.C.P. continuava fiel à concretização de um projecto, acreditando na realidade de um espectáculo cinematográfico de qualidade, aliciante e acessível, abrangendo o maior número de espectadores.

Em coerência com esta maior implantação do espectáculo cinematográfico, em termos de afluência de espectadores, o número anual de sessões de cinema aumentou, também, nesta fase. Em cada época de exibição cinematográfica na Pampilhosa passou a apresentar-se um maior número de programas e, principalmente, foi em geral superior o número de sessões realizadas com cada um desses programas. Trata-se de um indicador objectivo que reflectiu ao longo do tempo a confiança do exibidor relativamente ao interesse do seu público, numa leitura com um sentido de médio prazo, para lá, obviamente, das variações de aposta, programa a programa.

É concretamente a partir da exibição de *Tempos Modernos*, de Charlie Chaplin, a 10 de Abril de 1938, que se torna regular a realização de dois espectáculos ao domingo, de *matinée* e *soirée*. Mas, a verdade é que havia hábitos definidos e a sessão da noite continuaria a ser usualmente, nesta fase, a mais estimada e concorrida.

A composição da programação merece, obviamente, um estudo específico, envolvendo uma interligação, perante realidades mais vastas e um contexto concreto de recepção. Interessa confirmar não só a particular presença, neste período, de filmes de reconhecida relevância artística e comercial, mas, principalmente, o facto de, mais em geral, o público da Pampilhosa ter podido partilhar muito do que, efectivamente, foi exibido e despertou paixões nas salas de cinema do mundo coevo. O balanço afigura-se-nos especialmente significativo, embora também seja importante ter em mente tudo o que não passou pelo ecrã da Pampilhosa e as possíveis razões para o facto.

No caso dos filmes portugueses, a Pampilhosa participa de forma muito representativa no sucesso do nosso cinema das décadas de trinta e quarenta, tanto no que diz respeito ao número de longas metragens exibidas, tendo em conta a totalidade da produção nacional, como relativamente ao perfil da sua recepção, expresso em expectativas e resultados concretos de bilheteira.

No primeiro destes planos, importa salientar o facto de, oportunamente, terem sido exibidas no cinema da Pampilhosa, nos anos trinta, todas as longas metragens de ficção portuguesas produzidas nessa década, seguindo a inventariação publicada por Matos-Cruz em *O Cais do Olhar*. Comprova-se que a oferta de filmes sonoros nacionais, começando por ser tardia e escassa, aumentou para finais da década, mas num contexto ainda de certa carência de oferta, perante um evidente interesse instalado no mercado nacional. Os filmes não terão assim conhecido dificuldades de distribuição e o público consumidor acolheu sempre com expectativa as nossas produções, pese embora as suas diferenças relativas. A raridade das realizações, conjugada com uma

imagem genérica do cinema nacional, a que já nos temos referido, ajudam a explicar este panorama concreto.

Na primeira metade da década de quarenta, a nossa produção cinematográfica atravessou uma fase particularmente frutuosa em que o aumento da oferta deverá ter favorecido a possibilidade de alguns filmes não terem chegado a ser projectados em certos cinemas, como no caso da Pampilhosa, até pela dificuldade de contratação com uma maior diversidade de agentes envolvidos na produção e recepção. Apesar de tudo, é muito representativa a lista dos filmes portugueses de longa metragem exibidos no cinema da Pampilhosa. A relação destes filmes está bem organizada nos quadros e gráficos que apresentamos em anexo, pelo que preferimos referir aqui as produções portuguesas que não passaram por esta sala, de acordo, mais uma vez, com o inventário de Matos-Cruz, como forma de demonstrar ainda, pela razão inversa, a boa colocação, por esse tempo, dos filmes portugueses nos circuitos de distribuição/exibição, em particular, no que concerne à sua presença em cinemas de província.

Juntando ao nome de cada filme a indicação do ano de estreia e da firma distribuidora, verificamos que, tendo em conta as estreias na primeira metade da década, a lista das longas metragens portuguesas de ficção que não chegaram a ser exibidas na Pampilhosa é curta, incluindo: *Aniki-Bobó* (1942, Lisboa Filme); *O Violino do João* (1944, Exclusivos Triunfo); *A Vizinha do Lado* (1945, SPAC) e *A Noiva do Brasil* (1945, Atlante Filmes). Quanto aos filmes estreados na segunda metade da década, a lista é um pouco mais extensa, integrando 10 títulos, que não valerá a pena aqui discriminar.

A leitura dos resultados de bilheteira, que detalhadamente apresentamos nos quadros e gráficos anexos, permite-nos sublinhar, embora sem nos podermos alongar nesta análise, que no período do cinema sonoro se confirmou o forte interesse do público pelas longas metragens nacionais, sem dúvida, como dissemos, revigoradas pelas possibilidades do cinema sonoro.

Comprovou-se a disponibilidade do público para suportar tabelas de preços mais elevadas, afluindo apesar disso, em grande número, aquando de espectáculos com longas metragens nacionais. Esta realidade atingiu proporções que justificaram mesmo, frequentemente, a oferta de um número de sessões superior ao habitual e a marcação de reposições.

Num tal contexto, os filmes portugueses de longa metragem puderam ser contratados por valores superiores, ou mesmo muito superiores, aos habitualmente

praticados com filmes estrangeiros. Na década de trinta, houve programas com filmes portugueses que chegaram a ser contratados pela E.C.P. a 1000\$00, por fim de semana, quando o valor médio dos programas com filmes estrangeiros pouco ultrapassava os 150\$00.

Nos anos quarenta, começou a verificar-se uma maior irregularidade no custo de aluguer destes últimos programas, que, na verdade, só tinham podido apresentar, em certa fase, uma grande regularidade de preços, apesar do diferente valor efectivo dos filmes, em função da prática habitual de uma contratação em bloco⁶. Nessa década, porém, subiu ainda o valor de contratação dos filmes portugueses de maior sucesso, embora o maior leque de oferta de filmes nacionais e a visibilidade do seu diferente interesse comercial tivesse jogado no sentido de alguma diversidade significativa de preços entre os vários filmes portugueses, sempre, porém, acima do valor habitual de contratação dos programas com filmes estrangeiros.

Esta última afirmação é também verdadeira no caso dos filmes portugueses apresentados em reposição, circunstância em que, habitualmente, o custo de aluguer do programa era bastante inferior ao da contratação em estreia. Apenas se verificou uma excepção ao que acabámos de dizer, concretamente, na reposição de *O Trevo de Quatro Folhas*, a 14 de Abril de 1940, mediante um aluguer pelo valor de 150\$00, semelhante então ao habitualmente pago pelas produções estrangeiras.

Ilustrando o que acabámos de dizer, lembramos que o valor da contratação de filmes portugueses, nos anos quarenta, oscilou no caso das estreias entre 250\$00 e 1600\$00, quando o valor médio, relativo aos programas com filmes estrangeiros, se cifrou entre 159\$00 e 229\$00. Para maior rigor, deve acrescentar-se que, de entre os filmes portugueses acima considerados, e sem nos referirmos, portanto, às co-produções, só os seguintes foram contratados por um valor abaixo dos 600\$00: *Pão Nosso* (300\$00); *Porto de Abrigo* (300\$00); *Feitiço do Império* (250\$00); *Aqui Portugal* (400\$00); *José do Telhado* (450\$00). O custo do aluguer de filmes

⁶ Esta prática habitual na contratação de programas sonoros nos anos trinta prolongou-se nos anos quarenta, embora com uma crescente irregularidade, surgindo mais filmes especificamente contratados por um valor superior ao habitual. Como verificamos pelos gráficos em anexo, a contratação de filmes portugueses foi, contudo, sempre alvo de valores específicos nos contratos celebrados, surgindo, pois, como mercadoria à parte, na negociação entre distribuidores e exibidores. Na viragem para a década de cinquenta, passaria a verificar-se definitivamente uma maior irregularidade no custo do aluguer dos filmes, quer estes fossem alvo de contratos específicos, quer integrassem o mesmo contrato mas com valores discriminados. Nos casos de filmes de maior valor comercial passou depois também a notar-se uma maior utilização de contratos à percentagem, frequentemente com a garantia de um valor mínimo de receita, acautelando o interesse do distribuidor.

portugueses exibidos em reposição, sendo, como sabemos, mais baixo, situou-se, porém neste período, salvo o caso mencionado, sempre acima dos 250\$00.

No extremo oposto, podemos reflectir sobre os critérios de valorização no caso dos filmes portugueses que atingiram valores de contratação mais elevados. Nos anos trinta, destacaram-se os casos de *Bocage* (1000\$00) e *A Aldeia da Roupa Branca* (1000\$00). Curiosamente, a estreia dos dois primeiros filmes sonoros portugueses, *A Severa* e *A canção de Lisboa*, aconteceu mediante contratos à percentagem. Nos anos quarenta, merece referência o custo particularmente elevado do aluguer dos seguintes filmes: *O Costa do Castelo* (1200\$00); *Amor de Perdição* (1600\$00); *A Menina da Rádio* (1200\$00); *Os Vizinhos do Rés-do-Chão* (1200\$00); *Um Homem do Ribatejo* (1200\$00); *Capas Negras* (1200\$00) e *Fado* (1600\$00).

Os valores mais elevados praticados nestes casos não teriam a ver apenas com o investimento realizado na produção ou com expectativas iniciais de rentabilidade, mas já com uma experiência concreta de sucesso comercial que condicionava a negociação com este pequeno cinema de província. Deve evitar-se, contudo, uma leitura demasiado directa, uma vez que os valores contratados por este cinema podiam ser condicionados por outros factores, como, inclusivamente, a maior ou menor brevidade com que se procurou trazer o filme à Pampilhosa ou a concessão de um preço vantajoso em função da promessa da contratação de outros filmes.

De qualquer forma, somos levados a destacar o interesse que poderia suscitar a chamada comédia à portuguesa, entretanto bem conhecida do público em geral, como divertimento apreciado que trazia à tela actores particularmente estimados, o apreço por filmes de fundo regional, mais obviamente marcados por traços de identidade e referências de sabor popular, e ainda, com especial destaque, a atracção pelos dramas românticos, nomeadamente de reconhecido fundo histórico e literário, capazes de emocionar um vasto público. Estes vários elementos podiam, naturalmente, combinar-se como factores de interesse nas diferentes produções.

Esta reflexão pode ser completada pela ponderação concreta do número de espectadores, dos lugares de Geral e Plateia, que os vários filmes portugueses conseguiram mobilizar no conjunto das sessões realizadas no fim-de-semana – sábado e domingo – da sua estreia na Pampilhosa. Uma vez que se verificou uma diferença de condições evolutivas, continua aqui a justificar-se uma consideração distinta das décadas de trinta e de quarenta.

Nos anos trinta, destacamos, por ordem de exibição, os seguintes filmes, apontando o número respectivo de espectadores, de acordo com o critério referido: *A Severa* (471); *As Pupilas do Senhor Reitor* (502); *Maria Papoila* (773); *Maria Papoila*, reposição (561); *A Rosa do Adro* (615); *A Aldeia da Roupa Branca* (776). Deve notar-se que os primeiros filmes sonoros portugueses obtiveram boas casas se considerarmos o nível habitual de afluência de espectadores, então comparativamente mais baixo do que para finais da década e nos anos quarenta. Se tivermos em conta o elevado custo do filme, merece, ainda, destaque o resultado medíocre, 398 espectadores, obtido por *Bocage*, sugerindo-se assim uma menor capacidade de atracção de um largo público, no caso das meras invocações de sabor histórico. Os restantes resultados parecem confirmar as nossas considerações anteriores.

Passando à década de quarenta, registamos, também, por ordem de exibição, os seguintes filmes e resultados de afluência, de acordo com o critério seguido: *A Varanda dos Rouxinóis* (657); *João Ratão* (647); *O Pai Tirano* (619); *O Pátio das Cantigas* (742); *Lobos da Serra* (760); *Ala-Arriba!* (854); *Ala-Arriba!*, reposição (808); *João Ratão*, reposição (670); *O Costa do Castelo* (1153); *Ave de Arribação* (766); *Amor de Perdição* (1309); *Amor de Perdição*, reposição (913); *As Pupilas do Senhor Reitor*, reposição (835); *Os Vizinhos do Rés-do-Chão* (659); *Um Homem do Ribatejo* (748); *Um Homem às Direitas* (646); *Capas Negras* (989); *O Leão da Estrela* (667). Desconhecemos, infelizmente, os resultados de bilheteira obtidos por *Fado*, no fim-de-semana de 15 e 16 de Janeiro de 1949, pelo que não pode figurar nesta lista, mesmo sendo de prever, por razões óbvias, uma afluência de público na linha do verificado com *Capas Negras*.

Acrescentamos às reflexões anteriores o facto de aqui ficar bem testemunhado o crescente nível de afluência de espectadores, numa fase de particular implantação do espectáculo cinematográfico, beneficiando ainda de uma longa manutenção de preços que o tornava particularmente acessível. A presença do cinema português entrara, sem dúvida, numa fase, junto do público local, em que de certo modo o sucesso alimentava o sucesso, levando mesmo à reposição de filmes exibidos já há alguns anos, que podiam motivar agora, inclusivamente, uma afluência superior. Os vários géneros que atraem o público continuam a rodar em torno dos pilares da comédia, das referências populares e tradicionais e do dramatismo, principalmente de fundo romântico, podendo este último impulsionar resultados particularmente expressivos, mercê de uma larga adesão, como demonstra o caso ímpar de *Amor de Perdição*.

Na verdade, estes resultados totais têm de ter em conta a sua composição, ou seja, os casos de maior afluência de público reflectem a realidade de filmes que num contexto social e cultural conseguiram despertar o interesse de um leque alargado de espectadores, incluindo necessariamente uma forte componente popular, uma vez que estamos perante a única sala de espectáculos de um pequeno meio de província. É importante ter presente esta consideração também quando, à frente, compararmos os resultados dos filmes portugueses com os obtidos por filmes de outra origem. Em larga medida, os filmes portugueses irão aí sobressair, em termos de número de espectadores, em função de uma peculiar capacidade de atrair os vários sectores de público.

Os espectáculos com maior afluência de público não mobilizavam, obviamente, no essencial, um conjunto de frequentadores habituais desta sala de espectáculos, mas muitos outros que, só mais pontualmente, iam ao cinema. O cinema português, beneficiando de uma imagem particular, conseguia gerar uma especial expectativa, tanto relativamente ao filme propriamente dito, mas também quanto à natureza esperada de um evento peculiar na vida local, levando, porventura, a uma mais vasta adesão com sentido de grupo.

A prática de preços de aluguer mais elevados, no caso dos filmes portugueses, para lá de um sentido imediato de negócio, em função de um sucesso e de uma procura bem sensível, permitia, certamente, atenuar as condições de escassa viabilidade do mercado nacional, criando expectativas mais atractivas de investimento, relativamente à produção e distribuição de filmes portugueses. Continuava, contudo, a sentir-se alguma dificuldade em obter resultados compensadores, a avaliar pelas queixas dos agentes interessados e pela falta de continuidade de muitas iniciativas.

Se cada filme, por si, podia ter um diferente destino em termos de sucesso, trazendo ou não benefício aos empresários envolvidos, lembramos, contudo, como já atrás sugerimos, que nesta matéria se pode considerar também, um contexto mais amplo de negócio, capaz de comportar outro tipo de interesses também com algum sentido compensador. Referimos, a título de ilustração, uma carta da Sonoro Filme, datada de 12 de Junho de 1937, enfatizando o empenho em obter ganhos, também pelo compromisso de contratação de outros filmes, a propósito da possibilidade de exibição de *A Revolução de Maio*, nas temporadas de Verão realizadas pela E.C.P. fora da Pampilhosa:

“As condições mínimas são as seguintes: Com direito até três dias de exibição – 1200\$00. Juntamente desejamos um compromisso da marcação de 10 filmes para essa

localidade, não podendo ser já para este ano, para o próximo; estes ao preço de 150\$00. Isto porque nos precisamos de defender com estas marcações dos prejuízos e trabalhos que temos com os filmes portugueses”.

Através da referida contratação mais ampla de filmes, as empresas distribuidoras de filmes portugueses garantiam, ainda, um espaço de mercado perante as sucursais dos grandes estúdios norte-americanos que se haviam estabelecido em Portugal no sector da distribuição. Isso era nomeadamente importante no caso de muitos cinemas de província, como o da Pampilhosa, que, tendo poucos espectáculos por semana e suspendendo a actividade no Verão, só podiam contratar um número limitado de programas por ano. Ora nesses casos, a pressão de contratação de conjuntos de filmes por parte das distribuidoras também significava uma falta de espaço para um alargamento da contratação a um número muito maior de distribuidoras, pelo que a defesa de um mercado, pela forma referida, ganhava, assim, especial sentido, num contexto nacional.

Repare-se que, no caso da Pampilhosa, as tentativas que se fizeram de oferta de espectáculos noutra dia de semana, concretamente à quinta-feira, mais do que satisfazer uma ilusão de maior lucro, corresponderam de forma declarada a uma necessidade de exhibir filmes contratados que, em virtude do compromisso assumido, teriam sempre de ser pagos, mesmo que não fossem exibidos dentro do prazo previsto. Abria-se, é claro, a possibilidade de uma renegociação, mas essa prática, no caso de se processar, ocorria ainda com um sentido de concertação dos interesses de ambas as partes, visto que a empresa exhibidora assumia assim novos compromissos que davam continuidade a uma relação comercial com a empresa distribuidora que desta forma continuava a garantir uma posição, perante a concorrência do sector.

O caso da Pampilhosa ilustra bem alguns aspectos concretos destas realidades com um sentido mais geral. Tendo em conta, como vimos, a significativa presença de longas metragens portuguesas neste cinema, durante o período considerado, importa reconhecer quais foram as empresas distribuidoras e aferir o seu papel relativo, em função do número de programas que forneceram. Comprovamos, assim, que eram, na verdade, as empresas distribuidoras nacionais que dominavam, então, o aluguer de programas com longas metragens portuguesas.

Citamo-las, portanto, considerando como critério de ordenação o número de programas sonoros que forneceram ao cinema da Pampilhosa, nas décadas de trinta e quarenta: Sonoro Filme (1937, 1937, 1938, 1938, 1938, 1940, 1940, 1941, 1941, 1942,

1943, 1943, 1943, 1943, 1944, 1945, 1946, 1948); SPAC (1941, 1942, 1942, 1942, 1942, 1944, 1944); Filmes Luís Machado (1936, 1938, 1939, 1939, 1940); Lisboa Filme (1941, 1947, 1948, 1949, 1949); Filmes Progresso (1947, 1947, 1947, 1949); Filmes Albuquerque (1948, 1948, 1948, 1948); S.U.S. (1934, 1937, 1940); Exclusivos Triunfo (1948, 1948, 1948); Castello Lopes (1934, 1934); Continental Filmes (1938, 1938); Bloco H. da Costa (1935); Nacional Filmes (1941); Cinelândia (1943); Estrela Filmes (1944); Vitória Filme (1945); Filmes Lumiar (1946) e Doperfilme (1949).

É claro que também aqui se espelhava o carácter efémero de muitas iniciativas e a sua dificuldade de progressão. Na escassa dimensão do nosso meio nacional, facilmente se caía em tentativas dispersas e arranjos de ocasião que não teriam o desejável seguimento, num quadro de viabilidade. Mas também são de destacar os casos de mais consistente mobilização de meios e gestão empresarial, em especial, quando permitiram uma peculiar articulação entre a produção e a distribuição, como aconteceu, por exemplo, com a primeira empresa de distribuição citada, a Sonoro Filme.

Importa-nos, em conclusão, reconhecer uma dinâmica económica de fundo em torno da produção cinematográfica portuguesa, que mediante uma conjugação de condições de diversa natureza, num determinado contexto histórico, permitiu o desenvolvimento de um certo quadro de viabilidade. Nas condições do nosso mercado, o equilíbrio era frágil e a opção que se iria abrir, perante o agravamento dessa realidade, passaria pela institucionalização do subsídio público, o que acontecendo para finais da década, dentro de uma orientação autoritária e centralista, esteve longe de beneficiar a realidade do nosso cinema.

Voltando a considerar os filmes portugueses exibidos na Pampilhosa, nas décadas de trinta e quarenta, entendemos ainda dever situar os resultados obtidos quanto ao número de espectadores, no quadro geral de todos os programas exibidos, naturalmente, integrando filmes de longa metragem originários de diversos países. Parece-nos que, no seguimento de tudo o que foi afirmado, bastará documentar agora o sucesso relativo dos filmes portugueses, frisando os casos em que se situaram entre os três programas com maior afluência de público em cada época. Centramo-nos, como dissemos, por razões práticas de comparação, apenas no número de espectadores que ocuparam lugares de Geral e Plateia, no conjunto dos espectáculos de sábado e domingo, realizados em cada fim-de-semana.

De acordo com um levantamento sumário, pudemos verificar que assim aconteceu, nas épocas de 1933/34, com dois filmes; de 1935/36, com um filme; de

1936/37, com três filmes; de 1937/38, com três filmes; de 1938/39, com três filmes; de 1939/40, com dois filmes; de 1940/41, com dois filmes; de 1941/42, com dois filmes; de 1942/43, com três filmes; de 1943/44, com três filmes; de 1944/45, com dois filmes; de 1946/47, com dois filmes e de 1947/48, com dois filmes.

Como se compreende, não é possível considerar aqui os múltiplos aspectos demonstrativos de um perfil e de um nível de programação. Para lá do registo dos vários filmes que foram concretamente exibidos, haverá, evidentemente, que aferir a sua representatividade no conjunto da presença de cinematografias de origem diversa, de géneros cinematográficos, de obras significativas de realizadores e estrelas e, em geral, de produções com diferente significado artístico e comercial. Pensando, ainda, no importante quadro da recepção por parte de um público frequentador do cinema, há que frisar a multiplicidade dos indicadores, tanto de natureza quantitativa, como qualitativa, que nos confirmam a importância desta fase da história da exibição cinematográfica local, integrando bem o cinema da Pampilhosa, num contexto de particular vitalidade.

A programação continuou a apresentar um certo perfil de heterogeneidade, de acordo com condicionalismos que em larga medida já conhecemos. Sem questionarmos o peso relativo das diferentes produções, notamos que houve, assim, um espaço de diversidade, onde couberam, por exemplo, os filmes de personagens populares, como os do detective Charlie Chan, ou os filmes de estrelas famosas, como Shirley Temple, sem que se deixasse também de apreciar o dramatismo e a riqueza de sentido de algumas das mais importantes obras coevas. No caso do cinema francês, lembramos *La Grande Illusion* (23-10-1938) e *La Bête Humaine* (3-11-1940) de Jean Renoir e *Le Jour Se Lève* (3-12-1944) de Marcel Carné. Não faltariam, igualmente, notáveis filmes clássicos de Hollywood, como *Rebeca* (25-01-1942), de Alfred Hitchcock, e *Casablanca* (11-11-1945), de Michael Curtiz, a par de grandes sucessos de bilheteira como as *Aventuras de Robin dos Bosques* (25-12-1941 e 03-04-1949), com Errol Flynn e Olivia de Havilland. Destacamos, ainda, a presença de filmes de outros realizadores de vulto, como Howard Hawks, William Wellman, John Ford, King Vidor, Frank Capra, Henry King, Fritz Lang, Raoul Walsh, Cecil B. DeMille, Alexander Korda, René Clair, Julien Duvivier, Joseph von Sternberg, Henry Hathaway e John Huston.

No plano da origem dos filmes, tornou-se óbvio um predomínio das produções norte-americanas no período da Segunda Guerra Mundial, beneficiando das condições internacionais então existentes que favoreceram uma redução da presença de filmes europeus. Se pensarmos, mais especificamente, na presença de filmes norte-americanos

premiados com óscares, verificamos que considerando, tanto o seu número, como a sua actualidade, a década de quarenta é, nesse aspecto da programação deste cinema, a que mais se destaca ao longo de toda a sua história, o que não pode deixar de ser representativo.

Comparando a Pampilhosa com outras pequenas localidades de província, compreende-se melhor que o dinamismo do seu cinema fosse encarado pelos recém-chegados como um importante factor de diferença. No âmbito de um valor cultural e recreativo, estava aqui bem viva a existência de uma janela aberta para um mundo em permanente evolução. As revistas de actualidades serviram, em particular, esta última dimensão, mantendo uma presença muito estimada, bem destacada nos programas. No panorama da produção nacional sobressaiu, com natural sentido de orientação política, o caso do *Jornal Português*, produzido pela S.P.A.C., dirigida por António Lopes Ribeiro.

No tempo da Segunda Guerra Mundial, a consciência da forte implantação do cinema e do seu poder de influência explica bem o cuidado com que as autoridades filtraram as mensagens que se divulgavam, mantendo e reorientando uma acção censória. Os ritmos dessa intervenção são muito significativos quanto à relação de Salazar e do seu regime com um contexto internacional, muito incerto na sua rápida evolução. A prudência própria dos primeiros anos da Guerra, apenas excepcionalmente foi cortada por algum filme mais comprometido, evidenciando-se, essencialmente, uma grande contenção, tanto nas longas metragens de ficção, como nas reportagens das actualidades, mantida, na verdade, um tanto artificialmente, dada a natural curiosidade das populações.

Igualmente representativa foi a forma como para final da Segunda Grande Guerra e no imediato pós-guerra, não só se saciou a curiosidade do público, mas se imprimiu de forma implícita um sentido de alinhamento. A realidade da Guerra podia agora ser mostrada com maior frequência, uma vez ultrapassado o receio das manifestações de parcialidade e o perigo de alarme social. Mas, mais ainda, permitia-se, em especial, a sistemática manifestação de uma visão do conflito que claramente responsabilizava as forças do Eixo e muito veementemente denunciava o Nazismo. O Estado Novo procurava afastar-se de uma indesejável perspectiva de proximidade relativamente ao exemplo desses regimes políticos e procurava, obviamente, mostrar-se em sintonia com a vitória aliada. O culto de uma imagem da aliança luso-britânica seria um elemento naturalmente significativo nesse processo.

Perante a forte consolidação prática de um meio com grande poder de fascínio, o cinema assemelhava-se, aos olhos de muitos, a uma autêntica galinha dos ovos de ouro. Apesar de o futuro se poder mostrar esperançoso para muitos exibidores, iria, na realidade, adensar-se uma penalização do sector, sensível desde a segunda metade da década de quarenta. Do local ao global, os tempos vindouros reflectiriam um mundo que, afinal, continuava em evolução, mas não necessariamente do modo mais favorável, tendo em mente a qualidade do espectáculo cinematográfico nos pequenos meios de província e a prosperidade dos seus agentes.

Diferentes interesses num espaço de intervenção

O cinema preenchia, enquanto divertimento pago, um importante espaço na vida das populações. Deve entender-se, porém, que a notável implantação do espectáculo cinematográfico, mais do que meramente substituir antigas alternativas de lazer e divertimento, tinha criado uma realidade nova. As suas características próprias e a especificidade da sua presença tiveram a ver com realidades culturais e hábitos sociais específicos, que se desenvolveram no amplo contexto do mundo contemporâneo.

Isso não significa que a existência de uma exibição regular de qualidade não fosse um factor com influência na história coeva de outros espectáculos e manifestações culturais. Não seria, por exemplo, alheia à crise do teatro, mas não pode ser vista como única explicação para as dificuldades desse sector, tão discutidas ao longo dos tempos. Na vida local, a consistência do espectáculo cinematográfico, na sua resposta às necessidades recreativas da população, podia de algum modo desincentivar um maior empenho na realização de outro tipo de manifestações, mas isso não significou que imediatamente eliminasse o poder de fascínio do teatro, ele próprio também com os seus argumentos específicos enquanto espectáculo. Um deles, um tanto paradoxalmente, seria, mesmo, o carácter de excepcionalidade de que se revestia a sua presença, capaz de causar particular impacto em pequenos meios, ainda muito centrados nas suas próprias rotinas.

A verdade é que, como mostra o caso da Pampilhosa, o espectáculo de teatro amador continuaria a ser muito estimado e aqui o próprio Joaquim Pires, gerente da E.C.P., nunca perderia ao longo da vida o interesse em participar muito activamente nas realizações deste tipo, tal como, aliás, o seu filho Domingos Lopes Pires que lhe sucederia na empresa.

O que verificamos, depois da década de vinte, é que os espectáculos de palco se tornam menos frequentes e, no caso dos profissionais em *tournee*, ficaria ultrapassado o tempo em que especialmente passavam por aqui grandes nomes do nosso teatro. Mais do que uma variação de interesse, por parte do público local, terá influído, neste último facto, uma diferente posição relativa do pequeno teatro da Pampilhosa, no contexto de uma dada evolução mais geral da realidade do teatro em Portugal. Em meados da década de trinta podemos ver companhias de vulto a actuar, por exemplo, no Teatro Avenida de Coimbra, mas já não numa pequena sala como esta, com condições

diminutas de rentabilidade e deficientes instalações, do ponto de vista desse tipo de espectáculo. Num quadro amplo de factores, a realidade dos transportes era, por exemplo, já outra e os critérios de organização das digressões também.

Relativamente às iniciativas locais de amadores, os grupos formados têm menor continuidade de actividade, podendo aqui influir, como dissemos, a forte afirmação do espectáculo cinematográfico na Pampilhosa. Mas nada permite concluir que, quando aconteceram, as suas actuações tivessem suscitado menor apreço. Isso mesmo se pode deduzir da insistência em associar a realização de espectáculos de palco a fins de beneficência, acreditando nos bons resultados práticos da iniciativa. Frequentemente, nestes anos trinta e quarenta, eram as agremiações locais, ligadas à assistência social, ao desporto ou aos serviços públicos, como no caso dos Bombeiros, que tomavam a iniciativa de contactar os responsáveis pelo teatro, pedindo a sua cedência visto haver um grupo interessado em dar um espectáculo em seu benefício.

Nessa circunstância ou noutra, a verdade é que se acolheram com interesse os espectáculos de amadores de outras localidades. Aliás, estes contribuíram seriamente para uma continuidade da actividade cénica na década de quarenta, neste palco, num período em que, depois de algumas realizações ainda bastante significativas, nos anos trinta, nos falta informação sobre a actividade dramática dos locais. A verdade é que esta perdurou, de forma um tanto irregular, é certo, mas sempre refrescada por novos contributos, em particular, provenientes do meio dos ferroviários, com bastantes elementos alfabetizados e com um maior conhecimento de realidades culturais mais amplas.

De entre os espectáculos, entretanto, aqui realizados, devem destacar-se pela sua qualidade e ainda pelo seu significado, numa linha de resistência cultural e política, os que aqui realizou o Grupo Cénico da Sociedade de Instrução Tavadense, dirigido pelo reputado homem de teatro José Ribeiro. A própria vinda deste grupo à Pampilhosa teria a ver, segundo julgamos, com cumplicidades políticas nos meios ligados à oposição. Concretamente, no espectáculo de 8 de Março de 1942, representou-se a peça de Ramada Curto, *Recompensa*, na linha do teatro realista, próprio do autor. A impressão deixada por estas actuações seria sempre a melhor e no teatro da Pampilhosa preparou-se, mesmo, uma lápide de homenagem ao Grupo, com data de 17 de Outubro de 1942, embora não saibamos se a mesma chegou a ser aplicada e descerrada publicamente.

Quanto aos espectáculos mistos, estes ocorreram, promovidos pela E.C.P., até meados desses anos quarenta, mas como uma curiosidade muito pontual, aproveitando-

se, sem dúvida, a oportunidade proporcionada por artistas de passagem. São eventos sem qualquer significado enquanto estratégia de regular aliciamento de público, que cessariam, pois, por completo. Como dissemos, o espectáculo cinematográfico estava suficientemente implantado e reconhecido no seu valor, pelo que era promovido por si, mediante uma oferta que se desejava sempre renovada, na sua capacidade de despertar interesse e de potencialmente surpreender.

Os espectáculos de cinema, pela própria dinâmica em que assentavam, não favoreciam, aliás, a abertura à realização de eventos de diferente natureza. Não nos referimos a uma lógica de directa concorrência comercial entre diferentes formas de espectáculo, a qual, nas condições descritas, praticamente nunca teve ocasião de se desenvolver neste contexto local. Interessa, antes, destacar os condicionalismos decorrentes de uma presença regular, junto do público, e de uma realidade de ocupação da sala que contribuíram para um predomínio do espectáculo cinematográfico, num contexto em que se reconhecia bem o seu poder de fascínio e as suas condições de rentabilidade.

O exibidor cinematográfico assumia, nomeadamente, compromissos muito antecipados com as empresas distribuidoras quanto ao aluguer de filmes e perante o seu público devia manter uma regularidade na oferta de espectáculos, alimentando uma expectativa e hábitos normais de frequência ao longo de uma época. A realização de outros espectáculos nesse período seria, pois, um factor de perturbação, de acordo com os interesses do exibidor, além de que obrigaria a uma inoportuna necessidade de desmontagem e montagem de equipamento, em especial, no palco, com o ecrã e os altifalantes. O tipo de investimento a fazer na sala também não era em muitos domínios coincidente, bastando pensar nos camarins, mecanismos de palco, cenários e requisitos de iluminação, para facilmente concluirmos sobre as carências decorrentes da falta de um forte e continuado interesse específico.

Compreende-se, assim, melhor que a questão dos diferentes usos da sala se revestisse também de certas implicações relativamente à tutela da mesma. Na década de vinte, como vimos, perante o vazio de direcção, por parte do G.I.R., a gestão da sala ficara a cargo do Grupo Dramático de Beneficência e depois da Empresa Cinematográfica Pampilhosense, havendo uma continuidade óbvia na acção de Joaquim Pires.

Em 1933, esta situação conheceu importantes desenvolvimentos. A 5 de Março realizou-se uma assembleia geral do G.I.R. que depois de aprovar uma acta anterior,

significativamente, já de 12 de Março de 1922, tomou várias deliberações de fundo e elegeu novos corpos gerentes, com uma direcção presidida pelo reputado professor e animador cultural Guilherme Ferreira da Silva.

Em função da própria preponderância do espectáculo cinematográfico, que se tornara particularmente completo e dominador, na era do sonoro, vários sócios do G.I.R., agremiação proprietária do teatro entenderam, pois, revitalizar a sua direcção e reafirmar os seus direitos, obrigando a Empresa Cinematográfica a redefinir o seu espaço de intervenção e as suas obrigações, relativamente a esta sala de espectáculos.

Abria-se, sem dúvida, um capítulo com alguns momentos de certa tensão na coexistência entre a gerência da E.C.P. e as direcções do G.I.R., agora de novo eleitas com regularidade. Enquanto entidade exploradora, a E.C.P., estava naturalmente desejosa de possuir por arrendamento o pleno controlo desta sala de espectáculos. Sem excluir outras realizações que, como sabemos também promoveu, tinha principalmente em mente os interesses da exibição cinematográfica, os quais se revestiam de uma particular responsabilidade no contexto geral da evolução deste sector do espectáculo.

Quanto à direcção do G.I.R., fazia-se ouvir uma opinião que, reconhecendo, sem dúvida, a relevância da acção da E.C.P., defendia a manutenção de um âmbito de responsabilidade, relativamente à tutela da mesma sala de espectáculos. A direcção do G.I.R. devia exercer um papel activo, assumindo encargos, mas também auferindo receitas, quer em virtude do contrato de cedência do teatro à empresa cinematográfica, quer pelo envolvimento em outras realizações, podendo ceder pontualmente a sala, dentro de um quadro de relacionamento a definir com a E.C.P..

Na prática, a renda paga pela empresa cinematográfica seria a fonte essencial de financiamento do G.I.R., destacando-se tanto pela sua regularidade como pelo seu montante. Daqui resultava o facto, um tanto paradoxal, de a direcção do G.I.R. necessitar particularmente desse contributo para poder manter um poder de iniciativa com incidência em actividades alheias ao cinema, cada vez mais difíceis de concretizar. Aliás, é interessante notar esse declínio de uma exploração polivalente da sala de espectáculos, de acordo com o modelo de grande flexibilidade, ao serviço de uma comunidade, que dominara nas primeiras décadas da história deste teatro, ao tempo da 1ª República. Para lá das realidades referidas, relativamente ao teatro e ao cinema, a exploração de outras funcionalidades no contexto da vida local estava agora muito condicionada por uma multiplicidade de factores mais vastos, nomeadamente, de ordem social e política.

Como a E.C.P. tinha o seu próprio perfil de interesses e os seus recursos eram limitados, houve compreensivelmente alguns atritos perante as pretensões da direcção do G.I.R. os quais foram particularmente sensíveis na década de quarenta. Mas o que importa sublinhar a propósito dessa realidade concreta, é a forma como, no quadro de uma época, se reflectiram aqui problemáticas de diversa ordem, com especial significado, tendo em conta não apenas a vida local, mas o contexto geral.

A situação política do país não deixou, nomeadamente, de reflectir as suas tensões na vida deste teatro. Reconhecemos, em especial, desde finais dos anos trinta, acções conotadas, de forma mais ou menos directa, quer com o regime, quer com a intervenção possível de pessoas afectas à oposição. Não será de espantar este facto, sabendo-se que o meio da Pampilhosa tinha fortes ligações a uma tradição republicana democrática, expressas claramente na influência de uma determinada elite local e no enraizamento de tradições associativas com forte participação cívica.

Merece, a propósito, especial referência a forma como nesta década de quarenta foram perseguidos os dois professores primários que mais se tinham distinguido na Pampilhosa. Trata-se dos professores Guilherme Ferreira da Silva e Firmino Brito da Costa, especialmente ligados à direcção do G.I.R. e com um largo historial de intervenção activa no meio local. Foram sujeitos à vigilância da polícia política e mesmo à prisão, como ainda hoje recordam antigos alunos que saudosamente destacam o valor dos mestres. Neste teatro ficou particularmente viva a memória dos discursos entusiastas do segundo, celebrando efemérides locais e nacionais, e a larga acção cultural do primeiro que, desde o tempo da Grande Guerra, e até aos anos trinta, levou numerosos alunos seus a pisar este palco, integrados em récitas infantis, bem como outros grupos de jovens amadores. Além de ensaiar e montar estes espectáculos, bem acolhidos pelo público, Guilherme Ferreira da Silva foi autor de muitos dos textos, expressando um saudável sentido pedagógico e uma alegre veia satírica, relativamente à vida local.

Foi, pois, no contexto autoritário do regime de Salazar que, em 1947, a Inspeção Geral dos Espectáculos, pela mão do seu Inspector Chefe Óscar de Freitas, determinou, através do ofício n.º 1622, de 8 de Maio, a suspensão de todos os espectáculos e o encerramento da sala da Pampilhosa, logo que terminasse a época de exibição cinematográfica. Invocavam-se as condições da sala e a falta de obras consideradas indispensáveis. A verdadeira causa próxima teria sido, no entanto, uma série de actuações, realizadas sem a necessária licença oficial, entre 25 de Janeiro e 13

de Março, por uma modesta companhia de declamação, com o acordo da direcção do G.I.R., presidida, precisamente, por Firmino Brito da Costa.

Num requerimento da empresa cinematográfica, dirigido ao referido Inspector Chefe, em 25 de Agosto, Joaquim Pires esclarece assim a situação criada: “em virtude de a Direcção do Teatro – não esta empresa – ter autorizado a actuação de uma companhia de declamação e porque o teatro não reúne as condições precisas para trabalhar com esse género de espectáculos, foi determinado por V. Ex.^a a suspensão de espectáculos incluindo os de cinema, com o fundamento de que são necessárias certas alterações na estrutura da casa para poder funcionar”.

A falta de recursos do G.I.R., com escassas receitas para lá da renda paga pela empresa cinematográfica, já se mostrara evidente por altura de algumas intervenções maiores neste edifício, em finais dos anos trinta. Recolocava-se, porém, agora com particular premência, quando depois de a direcção do G.I.R. ter realizado despesas mais significativas em 1946, se viu, neste ano seguinte, sem condições para custear as remodelações exigidas pela I.G.E.

Todo esse quadro enfatizou definitivamente o papel da E.C.P. e a preponderância da exibição cinematográfica. Aliás, a empresa apenas podia exercer esta actividade, completando-a, eventualmente, com pequenos actos de variedades. Registada na I.G.E. sob o n.º 163, assim estava autorizada, mediante o alvará concedido e as licenças semestrais de exploração, emitidas pela mesma entidade.

Uma diferente utilização do palco exigiria investimentos específicos, particularmente elevados, que nenhuma das partes, direcção do teatro e empresa cinematográfica, estava em posição de suportar. Já o relatório da vistoria de 1937, não propunha intervenções nessa parte da sala, uma vez que se havia obtido a informação de que o palco não era utilizado, mas reafirmava que não poderia mesmo ser explorado, no futuro, sem que antes se realizassem os necessários melhoramentos. Este factor de inviabilidade não pode, pois, ser esquecido na compreensão do apagamento local da actividade teatral desde estes últimos anos da década de trinta, quando também, como sabemos, se entrava numa fase de apogeu do espectáculo cinematográfico.

A saída da crise, surgida em 1947, passaria, entre os seus diferentes contornos, por uma mais decisiva responsabilização da E.C.P. quanto à manutenção desta sala de espectáculos. A direcção do G.I.R. pôde levar a gerência da empresa a contratar, no final de 1947, uma renda anual superior, tal como já acontecera com o acordo de 1942, mas, na verdade, perante as limitações de um quadro de exploração da sala e a premente

necessidade de realização de obras, ficaria condenada a aceitar o decisivo protagonismo da E.C.P. e a ver, mesmo, esvaziada a obrigação de pagamento de qualquer renda, ante os encargos já assumidos por esta empresa. Caminhava-se, na realidade, para o secar de um rendimento fundamental do G.I.R. o que, a par de outras condições contextuais, contribuiria decisivamente para o empalidecer de uma efectiva vitalidade.

Essa situação está bem clara no aditamento, com data de 4 de Agosto de 1948, ao contrato estabelecido, entre ambas as entidades, em 31 de Dezembro de 1947. No seu primeiro ponto, reconhecia-se “ser inadiável a efectivação de obras de determinada importância” e, perante “a carência de meios para o seu custeio, calculado entre vinte e cinco a trinta mil escudos”, aceitava-se que a E.C.P. tomasse o compromisso de as realizar, ocorrendo “a todas as despesas resultantes”.

Os trabalhos deveriam decorrer em Setembro e Outubro de 1948 e em Agosto e Setembro de 1949 e, nos seus contornos, mostram já só uma efectiva preocupação com a preservação local do espectáculo cinematográfico. Estava reduzida a possibilidade prática de uma diferente utilização enquanto sala de espectáculos, tanto em virtude da carência de licenciamento e da falta das condições exigíveis, como afinal pela inviabilidade de um eventual investimento, perante um quadro concreto de realidades que, de algum modo, afectavam mais em geral os espectáculos de palco nos meios de província.

A E.C.P., além de garantir a continuação da exploração deste cinema, nas condições vigentes, ficava com “o direito de reter as anuidades estabelecidas”, “até perfazer o total da importância” que viesse a desembolsar com as obras. Na prática, iria arrastar-se uma realidade em que a E.C.P. não pagava qualquer renda, mas ficava responsável pelos trabalhos de conservação.

As obras realizadas, nesta fase, introduziram de facto algumas alterações significativas. Foi então que, nomeadamente, se construiu, por fim, uma sólida cabina cinematográfica em tijolo e cimento, com uma dependência anexa para enrolamento de filmes. Nesse contexto, o salão passou a ter uma vedação fixa, sendo delimitado agora por uma parede, também com novas portas e os camarotes foram modificados, diminuindo-se a altura da sua divisória geral.

A continuidade de uma actividade, sempre inteligentemente renovada, mediante oportunos investimentos, passou assim pelo dinamismo da exibição cinematográfica que em especial permitiu que esta casa, dos primórdios do século, se fosse actualizando, procurando acompanhar no essencial a evolução dos tempos. Teve, desta forma, uma

longa e ininterrupta história ao serviço da comunidade, diferentemente de tantas outras que, num diferente contexto, não tiveram a mesma sorte.

Na crise referida, de 1947, depois dos naturais atritos, acabou por ser evidente a confluência, muito significativa, de vontades a nível local, intervindo em defesa da continuação da exibição cinematográfica. A par das diligências por parte da E.C.P., reconhecemos, nomeadamente, as iniciativas da direcção do G.I.R. e da presidência da Câmara Municipal da Mealhada.

Ninguém contestava a importância do cinema como meio de cultura e entretenimento quando era óbvia a falta de alternativas significativas para as populações locais. A intervenção da Câmara Municipal da Mealhada, junto da I.G.E., em 1947, nas circunstâncias referidas, é bastante clara. O seu ofício de 28 de Agosto, assinado pelo vice-presidente, reconhece que o cinema da Pampilhosa era “a única casa do género existente neste concelho” e expressa a consciência da sua necessidade “para que não sejam privados os povos do concelho do único meio existente para aumentarem a sua cultura, dado o facto de o cinema ser não só um meio de expansão cultural como também de motivos estéticos”, a sua falta constituiria “um prejuízo material e de cultura geral” que se reflectiria “sem dúvida na população deste concelho”.

A 21 de Setembro, realizou-se extraordinariamente uma assembleia geral do G.I.R. onde, depois da apresentação de contas e da análise da actual situação, se passou à eleição de uma nova direcção. Desta já não fazia parte o professor Firmino Brito da Costa, assumindo funções uma lista curiosamente conciliadora, encabeçada pelo reputado industrial Júlio Teixeira Lopes.

Na acta desta assembleia geral ficou também registada a decisão de se dirigir uma exposição à I.G.E. com um significativo pedido, perante a tutela autoritária: “não nos prive do único passatempo que aqui há”! Assim se procedeu, em defesa do cinema, a 6 de Outubro, num documento assinado pelo novo presidente da direcção do teatro. Infelizmente, estava a assumir-se também o fim de um tempo em que, nesta sala, a diversidade de manifestações culturais e recreativas espelhava bem um dinamismo colectivo.

O mesmo documento informou também a Inspecção Geral dos Espectáculos que acabara de tomar posse a nova direcção do G.I.R., enviando-se juntamente uma cópia da acta comprovativa. Tudo se ia resolver, afinal, com uma atitude bem mais compreensiva por parte daquela autoridade que tutelava o sector, atingidos que estavam, segundo julgamos entender, os seus objectivos políticos, prioritários nesta contenda. A 8 de

Novembro foi autorizada a continuação da exploração cinematográfica, mediante um compromisso da E.C.P. quanto à remodelação da sala, confirmando-se, assim, um processo de perda de protagonismo por parte da direcção do G.I.R.. Os espectáculos de cinema recomeçariam, com óbvio atraso, no dia 16 de Novembro. Justificava-se o desabafo expresso no programa: “Finalmente! Inauguração da época 1947-48”.

Numa leitura geral, ficara claro que a par da divergência de interesses e de modelos de exploração que localmente se pudessem fazer sentir, havia problemáticas de fundo mais geral que aqui se reflectiam, envolvendo não só a evolução de um contexto cultural e recreativo, mas ainda tensões de natureza política e ideológica. Neste campo, ao longo do período da ditadura do Estado Novo, persistiu a oposição entre um uso independente deste espaço, aberto a uma ampla participação cívica e a uma maior possibilidade de intervenção crítica, e um uso estritamente condicionado, regulamentado e vigiado, sem se negar, contudo, a utilidade de uma diferente exploração pontual, como vimos inclusivamente em acções de apoio ao regime.

Impedidos de exercer uma acção mais declarada, os sectores da oposição procuraram não perder o acesso a este espaço de comunicação, em especial, através da promoção de realizações com um sentido cultural, recreativo e filantrópico, explorando, naturalmente, as possibilidades da vida associativa nesses domínios. Nesse âmbito, procuraram, nomeadamente, manter uma teia de relações de colaboração entre agremiações e correligionários, potenciando, assim, oportunidades de intervenção cívica e, em geral, vivências polarizadoras de um sentido de independência relativamente à ordem estabelecida.

Essa dinâmica foi aqui, portanto, muito sensível nos finais dos anos trinta e no início dos anos quarenta, fazendo a contraposição possível a um esforço de propaganda do regime que também passou pelo teatro da Pampilhosa, concretamente, com a sua cedência para acções da Legião Portuguesa e do S.P.N.¹. Relativamente a este Secretariado de Propaganda Nacional, sabemos que a E.C.P. recebeu 25\$00 por conta da “luz fornecida” para os espectáculos que aqui realizou na segunda-feira, dia 13 de Fevereiro de 1939. Lembramos, também, um pedido concreto da Legião Portuguesa para que fosse cedido o teatro da Pampilhosa, em 1940, a fim de comemorar o 28 de

¹ No âmbito da dinâmica corporativa do regime, também temos conhecimento, por exemplo, de um pedido de cedência do teatro para uma “sessão de propaganda” promovida pelo Sindicato Nacional dos Operários da Indústria Cerâmica e Ofícios Correlativos, na tarde de domingo, dia 22 de Agosto de 1937. Aludiu-se, então, à conveniência da lotação desta sala de espectáculos, em particular, tendo em conta “todo o pessoal trabalhador” deste “grande centro cerâmico”.

Maio, no próprio dia, com uma sessão solene. Com data de 26 de Abril de 1941, podemos citar igualmente o interessante pedido, da mesma delegação da Legião Portuguesa na Pampilhosa, no sentido da cedência do teatro no dia 28, segunda-feira, à noite, para a realização de “uma sessão solene”, desta feita “seguida da projecção de Filmes da Propaganda Nacional, em honra de S^a Ex.^a o Sr. Presidente do Concelho, Ex.^o Sr. Dr. Oliveira Salazar”. No ano seguinte o teatro foi cedido, mais uma vez, a pedido do núcleo local da Legião Portuguesa, dirigido pelo ferroviário José Dias Salgueiro, para a realização de uma “palestra anti-comunista”, no dia 26 de Julho de 1942.

No âmbito da dinâmica corporativa do regime, também temos conhecimento, por exemplo, de um pedido de cedência do teatro para uma “sessão de propaganda” promovida pelo Sindicato Nacional dos Operários da Indústria Cerâmica e Ofícios Correlativos, na tarde de domingo, dia 22 de Agosto de 1937. Aludiu-se, então, à conveniência da lotação desta sala de espectáculos, em particular, tendo em conta “todo o pessoal trabalhador” deste “grande centro cerâmico”.

É possível que tenha havido outros exemplos no âmbito de uma directa propaganda, mas os que apontámos são certamente, desde logo, representativos. Já na década seguinte, temos conhecimento de pelo menos uma passagem do cinema ambulante do S.N.I., contudo, o espectáculo respectivo não teve lugar neste teatro, mas sim noutras instalações aproveitadas para o efeito, nas proximidades. Nas condições de um pequeno meio, este evento foi entendido pela E.C.P. como um acto de concorrência, sentindo-se esta empresa prejudicada na sua actividade, enquanto exibidora, pelo que a gerência escreveu, a 17 de Agosto de 1953, uma carta de protesto ao S.N.I..

Os contenciosos descritos, quanto à tutela da sala e à sua relação com os órgãos do poder, contribuíram, na prática, para abater uma influência directa dos sectores oposicionistas e deixaram fortemente condicionados os responsáveis pela gestão deste espaço. Apesar disso, continuando permeável à influência das principais figuras da oposição no meio local, o teatro da Pampilhosa não deixaria de servir de palco a intervenções incómodas, mal vistas pelo regime, como ficou claro com a realização, a 27 de Janeiro de 1949, de uma acção da campanha eleitoral do general Norton de Matos². Na base da iniciativa, encontramos, naturalmente, os habituais nomes contrários

² Os teatros de província foram, então, compreensivelmente, utilizados, como mostra ainda, na região, o exemplo do teatro de Anadia, para onde foi marcada, pela Comissão Concelhia, uma sessão de propaganda da mesma candidatura, a ter lugar no dia 5 de Fevereiro de 1949, à noite. Cf. M. Rodrigues Lapa, *Correspondência de Rodrigues Lapa: selecção: 1929-1985*. Coimbra, Minerva, p. 180. A mesma

ao regime, com destaque para o professor Firmino Brito da Costa. Algumas das palavras então proferidas no T.G.I.R. da Pampilhosa podem ser aqui lembradas, de acordo com uma publicação mais tardia, compilando os discursos políticos do orador, Manuel da Costa e Melo³:

“Trabalhadores da Pampilhosa, homens e mulheres de Portugal, amigos e camaradas!

Nestes tempos de silêncio forçado, a todos aqueles que anseiam pela Liberdade compete aproveitar os momentos em que o possam fazer, mesmo quando sabem que esses momentos são o preço que o fascismo paga como renda à hipocrisia internacional.

Este é um desses momentos e há que aproveitá-lo com uma manifestação de civismo e de patriotismo da massa democrática nacional.

Estamos em plena campanha na intenção de mostrar ao povo português que o seu candidato, o general Norton de Matos, pela sua projecção nacional e internacional, a sua forte personalidade, a sua intangibilidade aos ataques infames dos seus adversários, constituem garantia mais que suficiente para ganhar a confiança do povo que vai ser chamado a eleger um Presidente da República capaz de dignificar Portugal.

O majestoso comício do Porto foi tão eloquente manifestação dessa confiança que o medo, sempre sabiamente explorado pelo fascismo reinante, cessou, e de vez, nas hostes da Oposição Democrática nacional.

O movimento em prol da eleição do general Norton de Matos é geral e tão popular e entusiástico que se sente alicerçado nos maiores vultos mentais da Nação Portuguesa. E é através dessa eleição que se pretende fazer a reconquista pacífica de Portugal e das liberdades fundamentais para o povo português.

[...] Liberdade! Liberdade! Liberdade!”⁴.

Apesar das condições menos favoráveis, com uma real ameaça de repressão, prosseguiram as realizações independentes no teatro da Pampilhosa, animadas de um sentido cívico, como sabemos, no seguimento de uma tradição local com as melhores referências de cidadania. É certo que as características actuais deste espaço não permitiam já a gama de opções de outrora, no que concerne à utilização do seu palco, sendo evidente a incapacidade de operar os necessários investimentos, perante a exigência da regulamentação moderna e a inviabilidade de um qualquer retorno aceitável, para lá de um horizonte de exibição cinematográfica.

Os documentos emanados da Pampilhosa mostram uma resignação perante estas circunstâncias. A intervenção efectivamente realizada no edifício do T.G.I.R. visou uma melhoria de condições, tendo, essencialmente, em conta uma utilização como cinema.

obra documenta, ainda, uma anterior utilização do teatro de Anadia em acções do MUD (Movimento de Unidade Democrática), concretamente em finais de 1945. Cf. *Idem*, p. 126.

³ Natural do distrito de Aveiro, Manuel da Costa e Melo encetou, então, aqui publicamente, com grande determinação, uma longa carreira de intervenção política de oposição ao Estado Novo. Depois do 25 de Abril, assumiu, em 25 de Setembro de 1976, as funções de Governador Civil do mesmo distrito.

⁴ Cf. Manuel da Costa e Melo, *Antes e Depois de Abril*. Aveiro, Câmara Municipal de Aveiro, 1999, pp. 21 e 22.

Qualquer realização ligada à arte cénica estava praticamente vedada, uma vez que, para lá das deficientes condições concretas, havia um licenciamento fortemente restritivo.

Paralelamente, algum dinamismo local que anteriormente passara quase exclusivamente por este teatro, como espaço de encontro da comunidade, de acordo com objectivos de intervenção cívica, de cultura e de lazer, também estava, em parte, mais ausente, por via da lenta criação de um outro contexto de alternativas. Pensamos, por exemplo, no início do estabelecimento de cafés, de acordo com um conceito de mais coerente sentido urbano, quando antigamente haviam faltado os espaços de regular sociabilidade que se posicionassem, com suficiente abrangência social, acima da taberna.

Lembramos ainda a realidade de pequenos clubes recreativos, correspondendo aos anseios de novas gerações de jovens, e a utilização de outros espaços, como o salão da Associação dos Bombeiros Voluntários, para uma efectivação mais frequente de encontros e bailes, realizações que, embora com um sentido mais pontual⁵, haviam estado, até finais da década de trinta, bem presentes no teatro local⁶.

Várias circunstâncias tendiam, pois, a consolidar este espaço enquanto cinema, sem que isso, no contexto de um pequeno meio, tivesse significado o completo esquecimento de uma possibilidade de utilização multifacetada, como local privilegiado onde podiam ter lugar vivências colectivas de especial valor. Foi nesse quadro que, já na década de cinquenta, temos, na verdade, conhecimento da ocorrência de conferências,

⁵ Pensamos muito em especial no entusiasmo que, até final da década de trinta, rodeou a realização de bailes de Carnaval no T.G.I.R., organizados precisamente pela gerência da E.C.P.. A Segunda Guerra Mundial interrompeu decisivamente esse ciclo que ficou ligado a uma importante vivência da música e da dança que florescia na época, também muito sob a influência dos modelos americanos. Na linha das *jazz-band*, a Orquestra Jazz Perus, formada por vários músicos do Troviscal, foi a presença mais habitual, trazendo o fulgor de uma variedade de ritmos, com o foxtrot, o one-step, a marcha, o maxixe, o tango ou mesmo a valsa, no que se anunciava, por exemplo, em 1933, como “música moderna, alegre, vibrante!”, ou, em 1938, como “um colossal número de músicas de dança!”. Nos anos quarenta, com a participação de uma nova geração de jovens, aumentou a oferta de grupos musicais, como na Pampilhosa mostrou o exemplo da Orquestra Continental, figurando entre os elementos dois filhos de Joaquim Pires. Esta banda, composta por violino, clarinete, dois saxofones, trompete, trombone, bateria e acordeão, apresentou-se pela primeira vez em público, precisamente no T.G.I.R. a 10 de Dezembro de 1944, no intervalo da projecção do filme principal. Animou depois múltiplos bailes e festas na região, tal como aconteceria com outros grupos, numa certa disseminação de realizações que, como dissemos, ajudou a tirar sentido aos grandes bailes, muito pontuais, com larga participação, no espaço formal do teatro local.

⁶ Os dois bailes, de Domingo e Terça-Feira de Carnaval, foram uma realização de sucesso que, ao longo da década de trinta, proporcionou uma interessante receita complementar à E.C.P. que organizava esses eventos pagando um aluguer específico, pela utilização do teatro, à direcção do G.I.R.. Ilustramos esta realidade, com a referência às receitas totais e líquidas auferidas, numa sequência de anos: 1933 – 1568\$50 e 450\$00; 1934 – 1442\$00 e 450\$00; 1935 – 1577\$00 e 646\$00; 1936 – 1456\$00 e 447\$15; 1937 – 1568\$00 e 501\$10; 1938 – 1509\$00 e 502\$00; 1939 – 1376\$00 e 233\$90; 1940 – 1306\$00 e 400\$30.

promovendo entre os locais uma sensibilização actualizada relativamente a temas de pertinente interesse comum. Um contemporâneo, que tivemos o ensejo de entrevistar, lembrou, por exemplo, a admiração que então causou uma palestra sobre “o parto sem dor”, proferida pelo conhecido médico e professor universitário, de Coimbra, Francisco Ibérico Nogueira. Naquele tempo, a abordagem de tal matéria em público, no contexto de um pequeno meio, constituía um verdadeiro “atrevimento”, dividindo-se as opiniões relativamente a ideias que alguns, mais conservadores, consideravam “avançadas” e contrárias à moral.

Esta actividade, ligada ao poder de influência de pessoas mais empenhadas no plano da intervenção cívica, algumas delas particularmente conotadas com a oposição ao Estado Novo, causaria natural irritação entre os seus parciais, tanto mais que os resultados eleitorais se mostravam desfavoráveis à ordem política vigente e esmorecera o dinamismo de uma actividade local de apoio, bem expressa nas já referidas iniciativas da Legião Portuguesa, cerca de dez anos antes.

Toda essa realidade ficou bem expressa num conjunto de comunicações de um informador da PIDE, com datas entre 1953 e 1956, hoje preservadas, em Lisboa, no Arquivo Nacional da Torre do Tombo⁷. O nome de “Inácio”, utilizado pelo informador, é evidentemente falso, escondendo uma identidade naturalmente insuspeita aos olhos dos locais. Sem nos podermos comprometer com a denúncia de um nome⁸, tanto pela falta de provas objectivas, como pela falta de legitimidade, tendo em conta o âmbito do nosso trabalho de historiador, interessa, contudo, identificar, pela sua exemplaridade, alguns contornos que ajudam a compreender este tipo de práticas.

A permanência na Pampilhosa de pessoas oriundas de outros meios, em virtude de algum tipo de relacionamento com o meio local, facilitava com certeza a articulação com um clima político mais geral dominante no país. Para lá dos velhos republicanos, estavam já presentes novas gerações fortemente influenciadas pelo aparelho ideológico

⁷ Os documentos consultados constam do processo da Delegação de Coimbra da PIDE, n.º 8387, relativo a Guilherme Ferreira da Silva, preservado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Não foi possível encontrar qualquer processo relativo a Firmino Brito da Costa o que, tendo em conta as condições do seu final de vida, poderá reflectir tanto um extravio ou falha de localização, como uma destruição propositada por parte da própria organização desta polícia política.

⁸ Consideramos, contudo, ser um factor fundamental de identificação a referência ao informador “Inácio” que, de forma ocasional, aparece no estudo de Irene Flunser Pimentel sobre a PIDE. Este informador é aí situado, em 1949, no meio académico da Universidade de Coimbra, a denunciar uma conversa ouvida entre Orlando de Carvalho, membro do CADC, e Francisco Salgado Zenha. Cf. Irene Flunser Pimentel, *A História da PIDE*. S.l., Círculo de Leitores / Temas e Debates, 2007, p. 319.

entretanto estabelecido, nos anos trinta e quarenta, em especial, com a reforma da educação nacional e os vários canais de propaganda do regime.

Mas esse sentido de crença genuína podia combinar-se, também, com algum oportunismo, uma vez que as vantagens a que podiam apelar os informadores podiam ser de vária natureza, da simples retribuição pecuniária, à conquista da confiança de pessoas influentes e à abertura de melhores perspectivas de carreira. Tanto se podia, assim, aliciar gente simples, como intelectuais em posições de maior responsabilidade, mediante, é claro, diferentes contextos e perspectivas de benefício. No caso do meio, reconhecidamente modesto, dos ferroviários, residentes na Pampilhosa, recolhemos, por exemplo, testemunhos sobre adesões com base neste tipo de motivação, em especial, relativamente à Legião Portuguesa, em finais dos anos trinta e em inícios de quarenta.

O informador em causa seria, ainda, alguém com um bom nível cultural, a par dos perigos agitados no contexto da “Guerra Fria”, dentro de um mais empenhado alinhamento ideológico. Essa leitura política da realidade global articulava-se, porém, com um especial desdém pela realidade muito própria deste pequeno meio de província. Na verdade, a crítica estende-se demolidora, abrangendo não só os sectores opostos ao regime, mas os próprios representantes deste.

Citamos alguns passos ilustrativos retirados de uma informação de 13 de Fevereiro de 1953. A Pampilhosa é referida como um “centro desde sempre adverso ao Estado Novo”, tendo “certas actividades avançadas, habilmente preparadas por elementos espertos”. De entre estes, destacam-se alguns nomes e apontam-se mecanismos de influência, evidenciando-se, na linha do que temos dito, o papel do associativismo de vária índole como espaço local de resistência e intervenção. Sobre o ex-professor primário Guilherme Ferreira da Silva escrevia-se, assim, concretamente:

“Este indivíduo conseguiu meter-se em tudo. Está na Filarmónica, Bombeiros, Associação Recreativa e imprensa, pois é o representante do *Diário de Coimbra* e ainda no grupo de Futebol. É comunista hábil. Muito de conferências e intermezes, faz frequentes palestras em grupinhos que reúne em tais associações, onde expande com esperteza bem camuflada o ódio ao Estado Novo e a sua veia vermelha”.

O ex-professor primário Firmino Brito da Costa, várias vezes preso por motivos políticos, segundo o informador, procedia “da mesma forma”, fazendo “bastante propaganda comunista”. Mas é interessante, ainda, a referência a outros espaços de encontro, designadamente, a propósito do comerciante João Dias e do industrial e velho republicano Joaquim da Cruz. Sobre o primeiro escrevia-se: “No seu estabelecimento reúnem-se com frequência indivíduos de ideias avançadas e têm bastantes conversas

sobre a sua ideologia com ataques ao Estado Novo”. Quanto a Joaquim da Cruz, o relato não nos surpreende:

“No próprio Restaurante da Estação Ferroviária, se faz propaganda contra o Estado Novo com grande descaro. É frequente aparecer ali o industrial Joaquim da Cruz, ‘mudista’ de categoria que reúne à sua volta grande número de adeptos e então começam as críticas e censuras ao Estado Novo que é um nunca acabar. Este Cruz que tem fortuna manda vir ‘coisas’ e todos comem e bebem à sua custa, ao mesmo tempo que aplaudem as suas perlengas. [...] O meio ferroviário é ali bastante importante e o Cruz tem nesta gente grande ascendência e até certo valor”.

Em nota, esclarecia-se que a mesma figura local era “cunhado do lente Joaquim de Carvalho e tio do médico Montezuma de Carvalho”, todos com “fichas e relatórios já antigos”.

Depois de uma derrota, na Pampilhosa, da candidatura presidencial do general Craveiro Lopes, em 1951, as eleições para a Assembleia Nacional de 1953, a cujo sufrágio se submeteu, no distrito de Aveiro, uma lista oposicionista, davam, entretanto, novas razões de queixa ao mesmo informador, conforme escrevia a 13 de Novembro de 1953: “Como sabemos a ‘Oposição’ ganhou as recentes eleições na freguesia de Pampilhosa do Botão”. A explicação para o facto teria a ver, segundo escrevia, com o “aturado trabalho” dispendido pelos dois “professores afastados” atrás referidos: “que desenvolveram uma enorme actividade, em especial junto do meio operário”. Mas as palavras também eram duras para os principais representantes locais do regime:

“Devemos consignar nestas linhas, a grande indiferença que houve na Pampilhosa, por este acto, por parte dos nacionalistas e em especial do médico Abel Lindo, chefe político local, pessoa [...] que deixou correr as coisas, sem o mais pequeno incómodo. Um alheamento confrangedor que permitiu aos adversários um trabalho absolutamente à vontade”.

O pároco local seria um “pateta”, facilmente “levado” pelos referidos activistas locais, e o estado da Legião Portuguesa era descrito, a 28 de Janeiro de 1955, da seguinte forma: “A Legião Portuguesa (terço) está entregue a um simples revisor da C.P.: Francisco Rodrigues Salgueiro, pessoa sem cultura e sem qualquer actividade política ou prestígio. É também um morto que só quer o penacho de Comandante, de forma que os dois professores estão inteiramente à vontade e tudo minam, sem o mais pequeno receio”. Noutra informação havia-se destacado também, a 15 de Novembro de 1954, o activismo anti-situacionista de outras conhecidas figuras locais, incluindo Mário Godinho, “sócio de uma empresa cerâmica”, e Rogério Gaspar Resende, “empregado de categoria da firma Reis”. O primeiro até era, então, o Presidente da Junta de Freguesia, “tudo por manobras dos seus correligionários”.

Nestes relatórios de informação importa ainda salientar, por entre as referências ao dinamismo das agremiações, a menção do Grémio de Instrução e Recreio, sendo enviada à polícia política, a 28 de Janeiro de 1955, a lista dos seus corpos gerentes, a par dos da Associação dos Bombeiros Voluntários, na conclusão do informador: “Tudo do pior”. No caso do teatro da Pampilhosa, “Inácio” vinha criticando a realização de “conferências” a que já aludimos, sendo as mesmas da responsabilidade da direcção do G.I.R., pelo que decorriam à margem da exibição cinematográfica e sem relação com a E.C.P.. Na informação de 19 de Maio de 1954, dava-se mesmo um exemplo concreto:

“Continuam no G.I.R. de Pampilhosa do Botão as ‘conferências’, a que nos referimos na devida oportunidade. Ontem realizou-se mais uma destas palestras, proferida pelo Dr. Augusto Nuno Matias, de Fermentelos, Anadia. Como sempre, presidiu ao acto, o comunista ex-professor Guilherme Ferreira da Silva”.

O conferencista era um jovem licenciado em direito, então nos seus 26 anos, que, convidado a vir à Pampilhosa, aqui usou da palavra numa noite de terça-feira, perante uma sala composta que atentamente o escutou e aplaudiu. Segundo tivemos ocasião de ouvir da boca deste advogado, radicado em Anadia, o mesmo lembrou então o exemplo da árvore que não pode cortar as suas próprias raízes, para questionar a posição de todos os que, abandonando as suas terras de origem, a vêm a esquecer na sua prática de vida, aludindo em particular aos políticos.

O ascendente de que gozavam localmente várias das figuras referidas, desafectas ao regime, foi, contudo, cortado, pouco depois, por um escândalo, mal esclarecido, que abalou o meio da Pampilhosa. Pensamos em especial no caso de Firmino Brito da Costa e de Rogério Resende, envolvidos, em 1956, num processo judicial, devido ao desaparecimento de verbas relativas a pagamentos feitos por particulares a uma empresa de adubos. Muitas pessoas foram obrigadas a pagar contas já anteriormente liquidadas, não podendo apresentar documentos comprovativos, em resultado da persistência de práticas com base na mera confiança pessoal. O facto teve, pois, grande impacto local, até pela escassez de recursos da maioria dos envolvidos. O paradeiro do dinheiro não foi apurado e as suspeitas persistiram até hoje na comunidade local, sendo certo que ficou gravemente comprometido um estreito relacionamento, com base em princípios de respeito, idoneidade e mútua confiança.

Desconhece-se se houve alguma intervenção da PIDE neste caso em que o crime comum se articulou com evidentes consequências de ordem política, no contexto de um meio. Na verdade, fizeram-se detenções e o referido professor Firmino Brito da Costa, já anteriormente afastado da profissão e várias vezes preso, por razões políticas, viria a

falecer pouco depois numa coincidência que levaria alguns locais a suspeitar de suicídio. Muitas vozes podiam calar, mas não mudariam as consciências. O outro mestre local, que tantas vezes vimos associado a uma notável intervenção cívica, Guilherme Ferreira da Silva, continuaria sob vigilância da PIDE, como testemunha, por exemplo, o facto dessa polícia política ter devidamente registado, logo depois, a sua participação nas comissões de apoio à candidatura presidencial do general Humberto Delgado⁹.

Era tempo de um render de esforços, quando se esboçava já um outro contexto de oposição política, sem que o T.G.I.R. deixasse, também assim, de servir o meio local. Esteve prevista, em 1958, a realização de uma sessão de apoio à referida candidatura de Humberto Delgado. Os populares apareceram e juntaram-se à porta do teatro, mas a sessão não se concretizou, por não ter chegado a necessária autorização do Governo Civil. Houve manifestações de opinião e os cartazes da campanha, trazidos do Porto por um viajante da Livraria Lello, foram afixados durante a noite por um grupo de jovens residentes determinados. Entre eles havia antigos alunos de Firmino Brito da Costa que não esqueceriam a memória deste professor. No seu empenhamento cívico, também ele havia partilhado uma crença na modernidade, bem expressa quando, no final do ano lectivo, distribuía bilhetes de cinema gratuitos, aos seus pequenos escolares.

⁹ Processo da Delegação do Porto da PIDE, nº 23599, relativo a Guilherme Ferreira da Silva, preservado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

Outros tempos

1. Alguns traços de uma evolução geral

Como já foi referido, o panorama de clara preponderância regional do cinema da Pampilhosa alterou-se a partir do final da década de quarenta. No Teatro Avenida do Luso, sob uma nova gerência¹, retomou-se a exploração cinematográfica e na Mealhada estava-se a ultimar a construção de um moderno cine-teatro, pomposamente inaugurado nos inícios de 1950². Em ambos os casos, verificava-se um investimento de capital oriundo de outro sector económico, mais concretamente, o vitivinícola, com grande incremento na região. Era patente o interesse pelo cinema e a consciência do lugar que conquistara na vida moderna.

Na província remodelaram-se, pois, velhas salas e surgiam novas edificações, consolidando a presença do espectáculo cinematográfico³. Outro sinal de interesse pelo

¹ O facto foi assim noticiado: “Teatro Avenida – Pelo sr. Messias Batista foi adquirida esta casa de espectáculos. Dado o seu espírito de iniciativa e de arrojados empreendimentos, muito há a esperar da orientação que aquele ilustre industrial de futuro irá imprimir àquele teatro”. Cf. *Bairrada Elegante*, Ano XXXIV, Nº 697, de 30/11/1949. Pouco depois, era, na realidade, já sensível esse impulso: “Apraz-nos registar, com bastante alegria, que esta casa de espectáculos foi dotada com uma nova máquina de projecção [e instalação sonora], graças ao seu novo proprietário”. Significativamente, o cinema português marcou presença na programação desse re-início de actividade. Anunciou-se para o domingo, dia 18 de Dezembro, a projecção de *A Canção de Lisboa* e de seguida, para o dia de Natal, *Um Grito na Noite*, um filme de 1948, realizado por Carlos Porfírio. Cf. *Bairrada Elegante*, Ano XXXIV, Nº 698, de 14/12/1949.

² O espectáculo inaugural ocorreu no dia 18 de Janeiro de 1950, com a representação de uma peça de grande êxito, “Quem manda são elas”, pela Companhia do Teatro Variedades de Lisboa, destacando-se, entre os artistas em palco, Maria Matos, Vasco Santana e António Silva. Segundo registou a *Bairrada Elegante*, a inauguração deste cine-teatro, “com a assistência do sr. Governador Civil, substituto, de Aveiro, constituiu a mais vibrante manifestação de bairrismo [...], em cujo momento a Mealhada viveu horas de entusiástica satisfação”. No intervalo do segundo para o terceiro acto, “foi chamado ao palco o grande benemérito sr. Messias Batista que foi delirantemente ovacionado por toda a assistência, tendo sido lida pela actriz Maria Matos, rodeada por toda a Companhia, uma menção de saudação [...] pela grandiosa obra que empreendeu e levou a termo com tão feliz êxito o mesmo senhor”. Cf. *Bairrada Elegante*, Ano XXXIV, Nº 701, de 31/1/1950.

³ No caso referido do cine-teatro construído na Mealhada, vale a pena referir alguns dados que integram bem esta iniciativa no seguimento do contexto triunfante dos anos quarenta. Na verdade, é de 26 de Março de 1945 o requerimento em que a Sociedade Agrícola do Valdoeiro, declarando pretender construir uma casa de espectáculos na Mealhada, com 600 lugares, solicitou autorização para submeter à apreciação do Conselho Técnico da I.G.E. o respectivo projecto. Na sequência deste facto, esta entidade consultou o delegado concelhio da I.G.E., a fim de esclarecer qual a situação da sala de espectáculos que funcionara anteriormente nesta localidade, ao que o mesmo respondeu, informando, por ofício de 11 de Abril de 1947, que não existia já aqui qualquer casa de espectáculos, visto o antigo teatro ter sido vendido e transformado em armazém! Havia, pois, grande necessidade de um novo edifício e o parecer do delegado, que era então o Presidente da Câmara, foi evidentemente favorável à sua construção. O projecto do arquitecto Rodrigues Lima, entretanto apresentado, seria de facto aprovado pelo referido Conselho Técnico da I.G.E., num parecer de 6 de Junho de 1947. Os trabalhos de construção decorreriam depois, de

investimento, neste sector, foi dado pelas empresas que se propunham contratar o arrendamento de salas de espectáculo a fim de explorarem a exibição cinematográfica. Significativa, ainda, seria a extensão dessas práticas, não surgindo apenas no âmbito económico restrito de um contexto local, mas numa relação entre diferentes meios, podendo a província interessar empresários dos grandes centros. Relativamente à região considerada, temos conhecimento, por exemplo, de um requerimento, datado de 1 de Julho de 1944, através do qual um comerciante da capital, Júlio Henrique Dias de Carvalho, se manifestou interessado em obter autorização da I.G.E. para construir um cinema na Mealhada, comprometendo-se a apresentar a respectiva planta e os outros documentos necessários.

As perspectivas positivas, então dominantes, neste sector de actividade, terão favorecido, naturalmente, um multiplicar de iniciativas, visando o aproveitamento de oportunidades de negócio em diferentes localidades do país. Em certos casos, evoluía-se mesmo no sentido da constituição de cadeias de exibição, mais ou menos incipientes, com empresas a controlarem vários cinemas, podendo estender os seus negócios por terras de província. O capital ligado à distribuição não ficaria, aliás, alheio a essas movimentações⁴.

Foi nesse quadro geral que se desenvolveu a construção de cine-teatros, impondo-se, sob a tutela do regime, um tipo de sala que se tornaria habitual nas nossas cidades e vilas. Tratava-se, como no exemplo da Mealhada, de edifícios destinados a servir apenas como casa de espectáculos, mas combinando funções, nesse domínio. Expressam frequentemente um sentido estético com a marca solene e pesada do Estado Novo, oscilando a sua arquitectura entre um cunho tradicionalista, numa linha “à portuguesa”, e uma inspiração “moderna”, entretanto, com renovada expressão. O edifício da Mealhada foi mesmo já considerado como um “*ex-libris* do cine-teatro

acordo com esse projecto, sendo considerados como concluídos num pedido de vistoria apresentado à I.G.E., pela Sociedade Agrícola de Valdoeiro, a 2 de Janeiro de 1950. Quanto ao arquitecto Rodrigues Lima, lembramos o interessante paralelismo desta obra com um outro cine-teatro da sua responsabilidade, igualmente numa linha arquitectónica muito característica do Estado Novo, o Cine-Teatro Avenida, inaugurado em Aveiro, a capital do distrito, cerca de um ano antes, concretamente, a 29 de Janeiro de 1949.

⁴ Temos presente o exemplo de sucesso da Sonoro Filme, com raízes nestas décadas de triunfo do cinema sonoro. Citamos uma passagem esclarecedora de uma entrevista dada pelo seu gerente de então, Fernando Santos: “Chegámos a ter [até final dos anos sessenta] um grupo de mais de trinta cinemas na província, uns constituídos por mim, outros comprados, outros participados”. Cf. Luís de Pina (org.), *Sonoro Filme*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1988, p. 19.

salazarista”, com “volumes ex-modernistas, telhados piramidais mas ‘suaves’, pináculos de pedra, grelhas de tijolo, grandes varandins de ferro forjado”⁵.

O arquitecto Raul Rodrigues Lima, com um *atelier* em Lisboa, na Rua do Poço dos Negros, nº 158, realizou, no conjunto dos seus trabalhos, uma obra bastante representativa, dentro da linha referida. No caso presente, fez acompanhar o seu projecto de uma memória descritiva e justificativa onde constam alguns princípios próprios deste modelo de cine-teatro:

“A necessidade económica de construir uma sala de espectáculos que sirva ao mesmo tempo para cinema e teatro ligeiro modificou quase totalmente os princípios clássicos há muito conhecidos como formas ideais de salas de espectáculos. Ainda hoje, entre nós, e, por vezes, também no estrangeiro, se constróem salas cujas características principais se baseiam na forma teatral, sendo depois adaptadas a exibições cinematográficas. Daqui resulta que o espectador nem sempre ocupa, conforme o espectáculo que deseja ver, o lugar mais conveniente. [...] Uma sala como aquela que se pretende construir deverá ter como dimensões máximas o raio de acção do som previsto para um teatro, ou seja, a voz humana, e evitar os lugares que apresentem deformações grandes para as exibições cinematográficas. Nestas condições e criados estes princípios, elaborei o projecto junto, que, não tendo a preocupação de ser um modelo, representará, no entanto, o desejo de tentar resolver o problema o melhor possível.”

Na capital, a partir do final dos anos quarenta, entrava-se no tempo das grandes salas de cinema, com a edificação do Monumental, do Império e do São Jorge, que se apresentavam como verdadeiros “monumentos urbanos”. Mas também no Porto e noutras localidades em particular desenvolvimento, surgiriam novas salas de espectáculo, numa linha mais moderna, com outras características construtivas e maiores dimensões.

Outros sinais de evolução seriam menos favoráveis, tendo especialmente em conta as expectativas de muitas empresas de província. Desde a produção à exibição, estava a alterar-se um quadro de realidades, no contexto de uma nova fase da história do cinema, após duas décadas de confiante triunfo do sonoro.

A política das autoridades iria ter a sua parte de responsabilidade nas mutações em curso. No caso português, a sua intervenção, desde meados de quarenta, iria agravar as condições de viabilidade do sector com imposições fiscais e normativas que, em certos domínios, punham fim a uma fase de alguma condescendência, ou mesmo colaboração, do regime, relativamente ao desenvolvimento verificado. O conjunto de condicionalismos, que ajudam a compreender estes factos, exige, naturalmente, uma atenção mais específica, mas importa salientar aqui essa diferente orientação, depois de,

⁵ Cf. José Manuel Fernandes, *Cinemas de Portugal*, p. 126.

numa primeira fase, o regime ter evidenciado uma “relativa bonomia”⁶, relativamente ao cinema.

Recordamos, a propósito, a brandura da carga fiscal, em contraposição com o seu posterior agravamento, sob pretextos de diversa natureza, e, em particular, os sinais de uma expectativa positiva relativamente ao desenvolvimento do cinema português, sensíveis, como dissemos, logo nos primórdios do regime. Situa-se nessa linha, por exemplo, o apoio conferido a alguns entusiastas da sétima arte ou ainda o empenho em favorecer a constituição de um estúdio português, capaz de corresponder aos desafios do cinema sonoro e, logo depois, em 1933 e 1935, alguma legislação específica, procurando incentivar a nossa indústria produtora de filmes.

Para lá da conhecida cinefilia de um vulto como António Ferro, diversos nomes maiores no campo da realização cinematográfica ficariam, de algum modo, ligados à nova ordem política, com especial destaque para Leitão de Barros e António Lopes Ribeiro. Reflectia-se, aqui, mais em geral, o quadro de uma convivência ambígua com uma componente modernista, a qual, na vertente de que nos ocupamos, se manifestava, pela particular acção de um conjunto de jovens intelectuais apaixonados pelo cinema, sendo este entendido como um meio revolucionário, pleno de possibilidades expressivas, no contexto de uma actualidade em que se desenhavam novas realidades colectivas. O próprio poder patrocinou, como se sabe, certas produções, acreditando nas potencialidades do cinema, por vezes denunciando claramente um intuito de utilização como instrumento de propaganda.

Esse quadro de expectativas ajuda-nos a compreender a resistência por largos anos à já conhecida pressão por parte de sectores conservadores, que, particularmente receosos do cinema, sempre reclamaram do governo uma intervenção mais repressiva nesta importante área dos espectáculos públicos. Além da exigência de um maior rigor de censura, assim, aconteceu, também, com a invocação da necessidade de legislação reguladora da assistência de menores aos espectáculos públicos.

Na realidade, a legislação publicada, concretamente, a Lei nº 1974, de 16 de Fevereiro de 1939, surgiu algo tardia e, muito em especial, é significativo o facto de o seu efeito prático ter ficado ainda suspenso, por sucessivos anos, em virtude da falta de

⁶ Cf. António Barreto e Maria Filomena Mónica (coords.), *Dicionário de História de Portugal-Suplemento*. Porto, Figueirinhas, 1999-2000. Vol. VII, p. 321.

regulamentação do diploma, apesar das fortes pressões nesse sentido⁷. A assistência de menores aos espectáculos públicos só veio a ser eficazmente implementada, mais de treze anos depois, na sequência da regulamentação da referida lei pelo Decreto-Lei n.º 38964, de 27 de Outubro de 1952, que entrou em vigor a 1 de Janeiro de 1953.

Eventualmente, poderemos ver aqui a gestão de um equilíbrio de tendências, apesar de tudo ainda favorável ao desenvolvimento do espectáculo cinematográfico, na linha dos muitos compromissos em que, sob a autoridade de Salazar, assentou a história do Estado Novo.

Esta realidade parece-nos, pois, representativa quando ao longo da década de trinta, a pujante afirmação do cinema sonoro não deixou, como dissemos, de ser acompanhada pelas objecções críticas de sectores de opinião mais vincadamente receosos da potencial influência cultural e moral do cinema⁸. Aliás, temia-se, mais em geral, toda uma influência exterior, vista na perspectiva de um internacionalismo de potencial efeito, não só “desmoralizador”, mas “dissolvente” e “desnacionalizador”, no plano de uma leitura de evidente sentido ideológico.

A própria popularidade da música estrangeira, também alimentada pelo cinema, era um factor de preocupação, digno de constar dos debates parlamentares. Tratar-se-ia de “música exótica, na maior parte das vezes incharacterística e insignificante, nada dizendo à alma nacional, antes transviando-a dos claros caminhos da inspiração e da sensibilidade da raça”⁹. Para alguns, estava em causa, mesmo, uma reserva bem explícita quanto aos perigos de uma “civilização moderna”, em cujo contexto o cinema surgia como um dos mais vinculados factores de “miséria moral”¹⁰.

A perspectiva de uma influência nefasta do cinema junto dos mais jovens justificou, em especial, veementes manifestações de indignação. Lembramos algumas

⁷ Na Assembleia Nacional, de entre os deputados que se destacaram, pela intervenção nesta matéria, avultou uma figura da igreja, Monsenhor António dos Santos Carreto.

⁸ Relativamente à Igreja impõe-se, em particular, o estudo da actividade do Secretariado do Cinema e da Rádio, da Acção Católica Portuguesa, criado em 1938. No estrangeiro, foi importante a influência concreta de organizações como a *Legion of Decency*, nos Estados Unidos. Esse exemplo era, aliás, conhecido no nosso país. Cf. <http://debates.parlamento.pt>, *Diário das Sessões da Assembleia Nacional*, sessão de 6 de Janeiro de 1939, p. 3.

⁹ Cf. <http://debates.parlamento.pt>, *Diário das Sessões da Assembleia Nacional*, sessão de 20 de Dezembro de 1935, p. 147.

¹⁰ Cf. <http://debates.parlamento.pt>, *Diário das Sessões da Assembleia Nacional*, sessão de 12 de Dezembro de 1941, p. 65.

palavras ilustrativas proferidas na Assembleia Nacional, sendo esta assembleia, evidentemente, um palco privilegiado de pressão:

“O cinema actual - ninguém o nega - é o reflexo e o aperfeiçoamento de uma das mais prodigiosas conquistas da ciência. Mas a verdade é que há homens que, desprezando os grandes dons de Deus e esquecendo que não têm o direito de usar deles para espalhar o mal entre a humanidade, têm transformado, sobretudo, o cinema em uma grande arma assestada contra a alma da juventude, e, portanto, em um poderoso instrumento de corrupção. E, assim, a par de grandes benefícios e belezas que devemos ao cinema, devemos-lhe, por erros e interesses inconfessáveis dos homens, verdadeiros crimes sociais.

Não esqueço, Sr Presidente, uma impressão que, ainda uma destas tardes, colhi nesta nossa capital. Numa avenida, a campanha forte de um cinema retina chamando os espectadores. Ao alto, na largura de toda a frontaria do edifício, um vistoso cartaz anunciando um filme – *Mistérios de Paris* -, com as letras tintas aqui e ali de sangue, como que a pôr bem patente, diante dos que passavam, o carácter, a um tempo, policial e trágico da película, da emocionante película, como se lhe chamava. Em Lisboa, um lindíssimo dia de inverno, um destes encantadores dias de Portugal, que temos muitas vezes nesta quadra, ridentes, festivos, cheios de sol. Era um domingo ou um dia feriado, não posso precisar. Mas olho para o lado, e que vejo? Os alunos de uma instituição de educação, cuidadosamente guiados pelos representantes dos seus directores, formados dois a dois, em extensa linha, uniformizados, num rigor de apresentação e de forma impecável, que se encaminhavam, quase ritualmente, para o cinema, para conhecer toda a hediondez dos célebres *Mistérios de Paris*.

Reparo na tez macilenta, descorada, dessas dezenas de rapazes, torno a olhar as letras do cartaz salpicadas, de sangue, embeveço-me de novo na contemplação daquele lindíssimo dia de Lisboa, cheio de sol, chamando a juventude para as alegrias de um passeio ao campo ou a um jardim, onde ela se entregasse aos folguedos próprios da sua idade, ganhando cores, robustecendo o corpo e o espírito ao contacto dos ares sadios, rindo ou cantando sob a luminosidade esplendente daquele formoso Dia de Portugal - e confesso, Sr. Presidente, que tive um frémito que não sei se foi de tristeza ou se de revolta, ao verificar que os directores dessa instituição, que se intitula certamente de formação moral, tinham preferido, a isto, encerrar esses jovens, durante uma tarde inteira, na sala soturna de um cinema, para conhecerem ao vivo, pela forma que melhor podia impressionar os seus espíritos, os *Mistérios de Paris*.

Sr Presidente, defenda-se a mocidade destes ataques traiçoeiros à recta e sólida formação do seu carácter e da sua inteligência”¹¹.

No plano dos diversos encargos que tenderam a sobrecarregar o sector, podendo afectar a afluência de público e, portanto, a rentabilidade das explorações, em virtude do seu reflexo no custo dos bilhetes, lembramos o pagamento de uma taxa a reverter para o Fundo de Socorro Social, instituído pelo Decreto nº 35427, de 31 de Dezembro de 1945 e o pagamento de um adicional de acordo com o Decreto nº 35423, de 29 de Dezembro. Tratava-se, neste último caso, do estabelecimento de um adicional ao imposto único que, como sabemos, estava em vigor desde há largos anos, em conformidade com o Decreto nº 14396, de 10 de Outubro de 1927. O pagamento de sete por cento, sobre dois

¹¹ Cf. <http://debates.parlamento.pt>, *Diário das Sessões da Assembleia Nacional*, sessão de 10 de Fevereiro de 1936, p. 457.

terços da lotação da sala, foi, assim, agravado em 25%, na sequência de uma criação a título provisório em 1943, pelo Decreto nº 33479, de 30 de Dezembro. O imposto único, no caso dos espectáculos de cinema, passou, na prática, a ser de 8,75%. O provisório convertia-se em definitivo e o acréscimo de encargos tornava ilusória a ideia de um imposto único, numa realidade que, longe de ter sido aliviada, apesar da crise evidente de muitas salas de espectáculo no país, motivaria, mais tarde, as seguintes considerações na própria Assembleia Nacional:

“Quando o imposto único foi criado, em 1927, foi para ser efectivamente único. Entretanto, foram proliferando novas taxas e mil e um encargos que hoje incidem sobre os espectáculos públicos, os oneram enormemente, de tal modo que não há mais imposto único”¹².

Parecia encarar-se este sector dos espectáculos públicos como sendo, altamente lucrativo e capaz de suportar todos os encargos, mas a política oficial, nesta área, sugere também alguma relação com um triunfar de receios, num país que doravante se fechava ao evoluir dos tempos, com um regime que progressivamente tomava consciência da dificuldade de um maior desenvolvimento do cinema nacional e, portanto, em termos mais vincadamente ideológicos, de uma maior “nacionalização” do cinema e do espectáculo cinematográfico.

Nas revistas de actualidades internacionais, como no predomínio das longas metragens estrangeiras, ficava clara a abertura e potencial universalidade de um meio que não se queria ver proliferar com excessiva liberdade, em particular, no contexto político de um regime que, a par de um progressivo esmorecimento, no plano da sua vitalidade ideológica, reforçou uma atitude defensiva, procurando firmar-se com base numa pesada ditadura burocrática¹³. Em 1944, a reforma dos serviços de censura e a centralização de todas estas áreas de intervenção com a criação do S.N.I., são factos que não podem ser dissociados de toda esta problemática. Nesse âmbito, no ano seguinte, mais precisamente, pelo Decreto-Lei nº 34590, de 11 de Maio de 1945, que também regulamentou a censura, foi confirmado que a construção, reconstrução, modificação ou

¹² Cf. <http://debates.parlamento.pt>, *Diário das Sessões da Assembleia Nacional*, sessão de 15/12/1962, p. 1632.

¹³ A demissão, em 1949, de António Ferro de responsável pelo SPN/SNI, tem sido considerada como um marco significativo do “fim de uma época no domínio da política cultural e de propaganda do Estado Novo. Esta, de afirmação convicta, desafiadora e criativa da ideologia e da vontade triunfantes do regime nos anos 30 e no início dos anos 40, irá transformar-se no ritual burocrático de uma pesada ditadura política [...], buscando a sobrevivência como principal valor, procurando durar a qualquer preço como fim quase exclusivo”. Cf. José Mattoso (dir.), *História de Portugal*. S.l., Círculo de Leitores, 1994. Vol. VII [“O Estado Novo”], p. 295.

adaptação de todos os recintos de espectáculos só se poderia efectuar após aprovação dos projectos pela I.G.E., com o apoio de um Conselho Técnico.

No campo da produção, o próprio S.N.I., fomentando uma linha de afirmação nacional, passou a atribuir, como se sabe, um conjunto de prémios abrangendo a actividade cinematográfica. Daria também continuidade aos apoios directos, incidindo em produções de conotação nacionalista, em especial nas áreas das adaptações literárias e dos filmes de fundo histórico¹⁴. Foi igualmente a época em que, no campo do cinema, se intensificou uma aproximação à Espanha de Franco, tentando-se explorar a possibilidade de sucesso de co-produções.

Nos anos quarenta, as queixas dos agentes económicos do sector e os receios associados à preparação de uma nova legislação relativamente ao cinema estiveram, mesmo, relacionadas com uma crise da sua representação no sistema corporativo, mais concretamente, em 1946 e 1947. Numa atitude construtiva, as direcções dos Grémios Nacionais dos Cinemas e dos Distribuidores de Filmes Cinematográficos, entregaram na Presidência do Conselho uma exposição, datada de 12 de Novembro de 1946, com o intuito manifesto de contribuir para o esclarecimento, “com toda a verdade e completa exactidão”, da situação do cinema português. Aí se apontam, de forma clara, diversas limitações e dificuldades, não se receando, mesmo, dizer “algumas verdades amargas” que nem sempre se haviam “tornado públicas” e que também nem sempre tinham “chegado às repartições oficiais”.

Para lá das dimensões económicas e culturais, estava em causa o sentido político do reconhecimento de uma incapacidade, em termos da criação de um cinema nacional que pudesse ocupar uma parte importante no conjunto dos filmes regularmente distribuídos e exibidos. O período inicial da guerra, com a diminuição do número de filmes disponíveis, relativamente à produção de diversos países, e o aparente dinamismo do nosso cinema, numa fase de forte exaltação nacionalista, fora favorável ao acalantar de uma ideia de “progressiva nacionalização do espectáculo cinematográfico”¹⁵. Mas a

¹⁴ António Ferro expressou claramente a sua opinião: “Devem, portanto, os nossos produtores, os nossos realizadores escolher os assuntos para os seus filmes, de preferência, na história ou na literatura do nosso País que lhes fornecerão motivos, como já tem fornecido, que não será fácil encontrar na imaginação mais viva”. Cf. António Ferro, *Teatro e Cinema (1936-1949)*. Lisboa, Edições SNI, 1950, p. 52.

¹⁵ A própria exposição dos referidos Grémios, de 12 de Novembro de 1946, sublinha esse desígnio: “Reconhecemos que ao governo interessa estimular a realização de filmes portugueses com vista à progressiva nacionalização do espectáculo cinematográfico e à expansão, no estrangeiro, do justo conhecimento da nossa terra, do nosso povo e da nossa história”.

perspectiva de um decisivo crescimento em breve vacilou, perante o absoluto domínio do cinema norte-americano e o aprofundar de uma consciência das nossas insuficiências, num quadro que rapidamente passou a ser classificado de crise. Vivera-se, pois, um tempo favorável ao desenvolvimento de crenças com um sentido de autarcia, de inspiração nacionalista, mas, em particular, no sector do cinema e do espectáculo cinematográfico essa tendência envolvia contornos que dificilmente podiam passar do domínio da ilusão¹⁶.

A citada exposição ao Presidente do Conselho, de 1946, mostrando-se respeitadora de todos os princípios políticos em causa¹⁷, é, na verdade, bem esclarecedora quanto à consciência de uma crise, sendo esta, afinal, o pano de fundo que levou o governo a tomar medidas mais determinadas no sentido da protecção do cinema nacional. Sumariamente, vale a pena enumerar os principais factores que são apontados naquela exposição.

Em primeiro lugar, refere-se o excessivo custo dos filmes nacionais. Registava-se, de seguida, que muitas dessas produções apresentavam um baixo nível de qualidade. Estava confirmada a insuficiência do mercado interno português, a incerteza do mercado brasileiro, para a exibição de filmes portugueses e a ausência quase absoluta de colocação de produções nacionais no restante mercado estrangeiro. Era elevado o custo das necessárias matérias-primas, principalmente da película utilizada. Era também excessiva a tabela de preços do único laboratório existente no país. Tinha-se tornado exagerada a remuneração dos nossos principais artistas. Faltavam técnicos e equipas técnicas eficientes, designadamente, capazes de contribuir para uma orçamentação rigorosa dos filmes, já que era frequente as despesas ficarem bem acima do inicialmente previsto. Por último, apontou-se o excessivo custo dos estúdios, sendo essa despesa

¹⁶ A mesma exposição de 12 de Novembro de 1946, reconhece bem a nossa necessária dependência dos filmes estrangeiros, pelo que a sua importação e exibição não deveriam ser excessivamente oneradas, sob pena de graves consequências para todo o sector: “julgamos que será impossível e nunca se conseguirá nacionalizar no todo ou na maior parte, o cinema em Portugal; nem a França com os seus quatro mil salões de exibição, nem a Espanha com cerca de três mil, nem a própria Inglaterra com o seu vastíssimo mercado imperial, conseguiram nacionalizar substancialmente a produção cinematográfica”.

¹⁷ Vale a pena citar os termos empregues nessa reverência à ordem estabelecida, denunciando a pressão de uma ideologia contextual: “A nossa representação é feita dentro do mais puro espírito de colaboração e no desejo de contribuímos com os conhecimentos que a técnica e a longa experiência dos Corpos Directivos destes Organismos no ramo da sua especialidade nos inculcaram, para uma mais perfeita solução dos problemas que o Governo deseja encarar ao promulgar o referido diploma legislativo. A totalidade das empresas exibidoras e a maioria das sociedades distribuidoras são genuinamente portuguesas, pela forma da sua constituição, pelas pessoas que as dirigem e pelos capitais empregados; a todos anima a mesma fé nacionalista e o mesmo respeito e carinho pelo cinema português, o mesmo desejo sincero de que este encontre o caminho do seu progresso e do seu desenvolvimento”.

agravada por uma demora excessiva das filmagens, em virtude da sua deficiente planificação.

Esse quadro de dificuldades no plano da produção cinematográfica nacional, incluía, portanto, a já conhecida questão da exiguidade do mercado nacional. A mesma exposição faz-nos um retrato atento dessa situação, embora se pudesse reflectir aqui alguma tendência no sentido de um adensar sombrio, na esperança de contribuir para uma maior sensibilidade dos governantes, no contexto de uma crescente penalização do sector:

“Os exibidores com o extraordinário encarecimento das despesas de exploração nos últimos anos, num país de nível de vida baixo e com uma percentagem grande de analfabetos, vivem na sua grande maioria em situação precária, havendo centenas de cinemas que dão apenas um ou dois espectáculos por semana, tendo os respectivos capitais empatados todo o ano e não sendo possível tirar rendimento condigno para uma imobilização financeira que só utiliza em geral um sétimo das suas possibilidades de exploração ou utilização.

Nos grandes centros onde os cinemas funcionam diariamente, a opinião pública deixa-se impressionar pela afluência aos domingos e dos dias de estreia, ou pela afluência de um ou outro programa que agradam em cheio ao público; e poucos se apercebem dos muitos programas fracos que não atraem o público, dos muitos dias semanais em que as salas estão longe de se encher e as receitas não chegam para as despesas da época de verão em que os salões têm de fechar ou fazer uma exploração deficitária devido à ausência do público, afastado pelo calor dos recintos fechados ou deslocado para as praias, termas e campos.”

Comprova-se, também, assim, como a quebra de público na estação quente, tão sensível, como vimos, na Pampilhosa, onde o cinema encerrava por essa altura, era uma realidade de expressão mais geral, embora noutros meios pudesse acontecer com contornos de causalidade algo diferentes. A exposição dos dois Grémios chamava ainda a atenção para o facto de “o número de cinemas pouco ter aumentado nos últimos dez anos”. O número total de salas continuava, pois, a ser bastante limitado, podendo concluir-se: “infelizmente, Portugal é um dos países onde, quer em absoluto, quer proporcionalmente à sua população, existe um mais reduzido número de cinemas”.

Sem nos competir discutir aqui o efeito prático da legislação, no campo da produção cinematográfica, salientamos o facto de as medidas de protecção ao cinema nacional terem surgido, portanto, envoltas em polémica, penalizando os sectores da distribuição e da exibição cinematográficas com a cobrança de novas receitas destinadas a financiar o novo Fundo do Cinema Nacional. Também aqui as condições criadas contribuiriam, como vemos pelo exemplo da Pampilhosa, para um aumento dos preços de ingresso a pagar pelos espectadores, o que, nas débeis condições económicas e sociais dos nossos meios de província, não favoreceu uma expansão da frequência do

cinema, com espectáculos de boa qualidade, e, naturalmente, o florescimento das pequenas empresas exploradoras, notoriamente sobrecarregadas por outras imposições fiscais e normativas¹⁸.

Na realidade, os escassos recursos de grande parte do público local continuavam a impor contenção relativamente a um aumento do preço dos bilhetes que pudesse reflectir por inteiro o agravamento dos custos, pelo que a pressão das condições existentes se tendia a traduzir numa redução do lucro das empresas, pondo em causa, em muitos casos, a sua possibilidade de sobrevivência, pelo menos no que diz respeito à manutenção de uma capacidade de investimento e de um desejável nível de qualidade, em termos de oferta. Voltando a referir o caso da Pampilhosa, é bem sensível, por exemplo, a alteração do custo médio dos programas contratados por esta empresa exibidora. Depois de uma estabilidade bastante prolongada, verificou-se um claro agravamento em meados da década de quarenta e um novo aumento para finais da década, para o que terá contribuído, sem dúvida, também, um efeito de penalização, estendendo-se do sector da distribuição ao da exibição, resultante da legislação de 1948.

Concretamente, a Lei n.º 2027, de 18 de Fevereiro de 1948, criou o Fundo do Cinema Nacional, conforme dizia o seu artigo 1º, “a fim de proteger, coordenar e estimular a produção do cinema nacional”. Mas as receitas do Fundo deveriam provir em especial, embora não exclusivamente, do pagamento de uma taxa, que incidia sobre os filmes estreados, uma vez que a exibição, em Portugal, de qualquer filme destinado a exploração comercial dependia de uma licença da Inspeção dos Espectáculos que pressupunha o visto da Comissão de Censura e o pagamento da referida taxa. Esta era cobrada por uma só vez e o seu montante era variável consoante a espécie e a categoria do filme. No caso dos filmes de fundo, com mais de 1800 metros, estipulou-se, nomeadamente, para os de categoria A, a importância de 10000\$00 e para os de categoria B, a exibir em programas duplos, de 5000\$00. Os filmes de complemento também pagavam diferentes taxas consoante a sua diversa natureza, sendo de 100\$00, a taxa mais reduzida, relativa às actualidades.

¹⁸ Um exemplo claro de imposições normativas com forte incidência nos custos era, nomeadamente, a obrigatoriedade da presença de um piquete de bombeiros nos espectáculos. Ao longo dos anos, o assunto motivou múltiplos apelos e requerimentos por parte das empresas exibidoras. Lembramos um deles, com data de 4 de Outubro de 1951, dirigido pela Sociedade Agrícola do Valdoeiro, proprietária do Cine-Teatro Avenida do Luso, à I.G.E., pedindo que se nomeassem pessoas competentes que pudessem substituir a corporação dos Bombeiros Voluntários da Mealhada, cujas deslocações envolviam despesas que a mesma empresa exploradora não podia suportar por serem “elevadíssimas”.

Entre outros aspectos contemplados na lei, destacamos, ainda, o facto de, no artigo 13º, se estabelecer que não era permitida a exibição de “filmes de fundo estrangeiros dobrados em língua portuguesa, salvo os produzidos em regime de reciprocidade, superiormente reconhecida”¹⁹. Segundo a justificação apresentada, pretendia-se, assim, “garantir a genuinidade do espectáculo cinematográfico nacional”.

O artigo 17º procurava assegurar a projecção regular de filmes portugueses de longa metragem através da obrigação imposta aos cinemas de exibirem “uma semana de cinema nacional por cada cinco semanas de cinema estrangeiro, independentemente do número de espectáculos semanais”. Diga-se em abono da verdade que este tipo de medidas se inseria no contexto de uma reacção mais geral, sensível noutros países, em que no tempo do pós-guerra se manifestou uma especial preocupação em apoiar o desenvolvimento dos cinemas nacionais, mais uma vez tendo, em larga medida, como referência uma reacção ao domínio do cinema norte-americano. Em casos como o português, este domínio fora invulgarmente evidente durante a guerra, mas noutros países as condições não haviam permitido então o desenvolvimento de uma situação similar, pelo que era agora particularmente sensível uma perspectiva de autêntica “invasão” por parte dos filmes de além-Atlântico.

Em termos práticos, porém, a fixação de um contingente de filmes portugueses só tinha sentido em consonância com o desejado incremento da produção nacional, o que, aliás, a lei desde logo reconhecia quando previa que os cinemas de estreia de Lisboa e Porto só seriam obrigados a respeitar o contingente previsto “na medida em que o número de filmes nacionais” o permitisse. Como os resultados da criação do Fundo do Cinema ficaram muito longe do esperado, verificamos na realidade a grande dificuldade havida no cumprimento da lei. No caso da Pampilhosa, mesmo recorrendo-se por vezes a reposições, só nas épocas de 1949/50 e de 1952/53 se apresentou um número razoável de programas com filmes de longa-metragem nacionais, concretamente, seis, em cada uma dessas épocas. Nos restantes casos, o número ficou bastante abaixo do previsto na lei, e, nesta década de cinquenta, houve mesmo uma época, a de 1955/56, em que não se projectou qualquer longa metragem portuguesa.

¹⁹ Inversamente, como se sabe, na Espanha franquista a dobragem de filmes estava no seu auge depois de consagrada por uma lei, de 23 de Abril de 1941, que a tornou obrigatória em língua castelhana para todos os filmes estrangeiros projectados em público. Cf. Alejandro Ávila, *La Historia del Doblaje Cinematográfico*. Barcelona, Editorial CIMS, 1997, p. 17.

A referida Lei n.º 2027, de 1948, regulamentada, no ano seguinte, por decretos complementares²⁰, era, pois, a vários títulos, polémica e a verdade é que neste processo a reafirmação autoritária do regime não permitiu o desejável debate. O poder silenciou as manifestações de oposição e não hesitou, mesmo, em sufocar os agentes do sector que, bem-intencionados, tentaram influenciar o sentido da nova legislação, por via de uma orgânica corporativa, em cujas virtualidades acreditavam.

Reflectia-se, pois, aqui de algum modo uma inflexão política mais geral, depois de uma aparente abertura associada aos receios e compromissos do regime, no contexto da vitória aliada na Segunda Guerra Mundial. Na verdade, essa orientação foi particularmente notória a partir da remodelação governamental de Fevereiro de 1947 que “consagrou o processo de recomposição das forças do regime após a crise do fim da guerra e marcou o início do seu contra-ataque ao oposicionismo”²¹.

A Circular n.º15 da direcção do Grémio Nacional dos Cinemas, datada de 30 de Dezembro de 1946, terminava já com um tom de desânimo: “Temos a consciência de haver feito o possível para se melhorar e aperfeiçoar a lei, e se mais não conseguimos, foi porque não nos foi possível”. Entendia-se, pois, que a projectada “Lei de protecção ao cinema nacional” era gravosa para o sector e, perante a sua prevista apreciação e discussão na Assembleia Nacional, a mesma direcção recuperou ânimo e pela Circular n.º1, de 15 de Janeiro de 1947, apelou a todas as empresas para que influíssem junto dos deputados “das suas regiões e das suas relações pessoais”, a fim de solicitarem “o carinho e o interesse” de que a defesa dos seus “legítimos direitos” bem necessitava. A acção deveria ser “geral e urgente” e para a facilitar enviava-se juntamente com a circular “uma lista completa dos 120 deputados”.

Inesperadamente, mas em consonância com o ritmo político da reacção autoritária e centralizadora do regime de Salazar, a que já nos referimos, na Circular n.º3, de 17 de Maio de 1947, a direcção do Grémio, “em seu nome e no de todos os corpos gerentes”, despediu-se de todos os consócios. Lembrando, significativamente, que haviam sido “escolhidos e eleitos por unanimidade da Competente Assembleia Geral”, comunicavam o facto de ter sido “retirada a aprovação aos Estatutos do Grémio Nacional dos Cinemas, para o efeito de ser convertido em 4ª divisão do Grémio

²⁰ Referimo-nos, concretamente, ao Decreto-Lei n.º 37369 e ao Decreto n.º 37370, ambos de 11 de Abril de 1949.

²¹ Cf. José Mattoso (dir.), *História de Portugal*. S.l., Círculo de Leitores, 1994. Vol. VII [“O Estado Novo”], p. 403.

Nacional das Empresas de Cinema”, por despacho do Subsecretário de Estado das Corporações e Previdência Social, de 7 de Maio, comunicado à direcção por um ofício datado de 16. Entre a vivência de práticas democráticas e a dureza de orientações superiormente imprimidas, restava o espaço para um protesto velado que não podia comprometer uma imagem de fidelidade ao regime.

“Não podendo os Corpos Gerentes deste Grémio prestar contas à Assembleia Geral dos sócios que os elegeram, vimos por este meio despedir-nos daqueles que nos honraram com o seu mandato e confiança afirmando-lhes que nos mantivemos sempre nos nossos postos atentos e dedicados à legítima defesa dos interesses da classe e que se mais ou melhor não fizemos, foi porque não nos foi possível.

A todos desejamos as maiores prosperidades e, acatando respeitosamente a nova orientação corporativa que superiormente foi imprimida a este sector da actividade cinematográfica, confiamos em que todos encontrarão nos novos organismos a devida e dedicada tutela dos legítimos interesses das empresas exibidoras e da actividade cinematográfica Nacional”.

As empresas exibidoras de Lisboa, declarando-se surpreendidas pelo despacho do referido Subsecretário de Estado, reagiram, ainda, dirigindo-lhe uma exposição em que desassombradamente se podia ler:

“O conhecimento dos estatutos dos dois novos organismos e a sua análise detalhada criaram entre exibidores e distribuidores a convicção de que a profunda remodelação introduzida na organização corporativa das suas actividades, longe de ter melhorado ou beneficiado a legítima defesa dos interesses das duas classes, veio antes tornar mais precária e inoperante a tutela e orientação corporativa dos seus dois ramos de comércio ou indústria”.

O Subsecretário de Estado, António Júlio de Castro Fernandes, destacado defensor do corporativismo fascista, respondeu num despacho de 15 de Julho de 1947, condenando desde logo a “infracção” cometida pelas empresas signatárias ao enviarem uma exposição de tal teor directamente ao Subsecretariado, “sem se respeitar a regra da representação corporativa”. Com ironia, declara também não perceber com que objectivo se alega que os dois antigos Grémios trabalharam sempre “dentro da mais estreita legalidade e tiveram as suas assembleias gerais, ordeiras e elevadas, e escolheram sempre livremente as suas direcções e os seus corpos gerentes”. Contrapõe, lembrando alguma perturbação vivida no Grémio Nacional dos Distribuidores de Filmes Cinematográficos, em 1943 e 1944 e, agitando velhos medos, tantas vezes esgrimidos pela ditadura numa estratégia de descrédito, recorda que o que, então, se passou em eleições chegou a ser visto como “uma nova manifestação de falta de disciplina, de espírito corporativo e de desnacionalização desta actividade e empresas”. Rebate, naturalmente, de seguida, os diversos pontos da exposição.

Numa intervenção autoritária, de forte cariz centralista, o regime de Salazar procedeu, pois, à reestruturação da organização corporativa do sector, pondo fim, nomeadamente, à actividade do Grémio Nacional dos Cinemas. O novo órgão de confiança, criado para representação máxima do sector, seria a União de Grémios dos Espectáculos, presidida por António Lopes Ribeiro, na qual se incluía o Grémio Nacional das Empresas de Cinema. Os respectivos estatutos foram aprovados a 7 de Maio de 1947. De forma significativa, as primeiras direcções foram nomeadas pelo Subsecretário de Estado das Corporações e estipulou-se desde logo que no primeiro ano de funcionamento as atribuições das assembleias gerais e dos conselhos gerais seriam desempenhadas por essas mesmas direcções!

Diluíam-se, pois, importantes canais de representatividade que podiam dar genuína voz às preocupações do sector o que não espanta num regime que, também nesta matéria, respondia aos críticos usando a censura, como no caso de uma publicação de Roberto Nobre²², rapidamente apreendida. Os interesses de uma política autoritária sobrepunham-se, afinal, à própria verdade dos ideais corporativos, cuja crise era para alguns evidente²³.

A política do regime, no domínio da produção de filmes portugueses, passava pelo novo Fundo do Cinema Nacional. Contudo, as encomendas de entidades públicas e os subsídios estatais iriam adquirir destaque na proporção em que, infelizmente, declinava a produção independente, a cargo de privados. Em meados dos anos cinquenta já não haveria dúvidas quanto ao agravamento do respectivo panorama nacional.

Uma intervenção particularmente significativa, com forte incidência no sector da exibição cinematográfica, seria, no seguimento do que atrás já referimos, a decisiva introdução de um sistema de classificação etária dos filmes, restringindo a entrada de

²² Roberto Nobre, *O Fundo: comentários ao projecto da nova política do cinema em Portugal*. Lisboa, edição do autor, 1946.

²³ Parece-nos a este respeito muito significativa a lucidez dos comentários, proferidos, então, na Assembleia Nacional, por um homem do regime como Jorge Botelho Moniz, , um antigo “viriató” da Guerra Civil de Espanha e conhecido entusiasta da rádio. Na sessão de 25 de Fevereiro de 1947 afirmou, designadamente, na linha de uma consciência crítica que talvez explique a sua proximidade, por esse tempo, relativamente a certos sectores militares anti-salazaristas: “Apesar da constituição corporativa, alguns grémios menos simpáticos são considerados oficialmente como não existentes. É esse o caso patente do Grémio Nacional dos Cinemas e do Grémio Nacional dos Distribuidores de Filmes Cinematográficos, que, por não terem sido nem ouvidos nem atendidos pelo Secretariado Nacional da Informação, órgão do Executivo, foram forçados a colocar-se ao abrigo do n.º 18.º do artigo 8.º da Constituição Política e a representar perante a Assembleia Nacional” (Cf. <http://debates.parlamento.pt>, *Diário das Sessões da Assembleia Nacional*, sessão de 25 de Fevereiro de 1947, p. 640). Noutros passos, teve ocasião de reafirmar a sua concepção orgânica do corporativismo, distante de uma mera realidade formal, no âmbito de um Estado totalitário.

menores. Essa realidade, com expressão no cinema da Pampilhosa a partir do espectáculo de 11 de Janeiro de 1953, resultou, concretamente, da entrada em vigor, a 1 de Janeiro, do Decreto-Lei n.º 38964, publicado a 27 de Outubro do ano anterior.

É certo que se publicou legislação similar noutros países, mas, nas condições do nosso, estava criado mais um instrumento que, na prática, expressaria um sentido de particular rigor, em função dos critérios de marcado conservadorismo dominantes. O momento era favorável a uma política restritiva, quando, mais em geral, a sobrevivência do regime se estribava numa atitude defensiva, explorando os medos e as tensões do mundo do pós-guerra.

O regime autoritário não facilitava as expressões de descontentamento e ainda menos os movimentos organizados de contestação. De qualquer forma, perante o contexto dominante, os argumentos das empresas ligadas à exibição cinematográfica não teriam particular acolhimento junto das autoridades. Haveria real interesse em incentivar a prosperidade do espectáculo cinematográfico, no conjunto do país, quando o seu evidente poder era, ainda, frequentemente, visto, como exercendo na sociedade uma acção “desnacionalizadora” e “dissolvente”? O teor de muitas intervenções na Assembleia Nacional, a par de outras vias de expressão passíveis de estudo, afigura-se, como temos dito, bastante esclarecedor quanto ao eco que ainda tinha um sector de opinião não muito distante das posições mais receosas que se haviam feito ouvir nas décadas anteriores.

Curiosamente, jogava neste sentido, de certa reserva perante o cinema, uma consciência, agora mais pessimista, quanto à produção portuguesa e, portanto, quanto às reais possibilidades da sua presença junto do nosso público, com uma adequada marca cultural e ideológica. Afinal, como se reconhecia na Assembleia Nacional, a 23 de Março de 1950, o teatro era “uma arte mais nacional” do que o cinema, “porque no aspecto técnico nunca poderemos igualar os outros países, como a América”.

É claro que o teatro também não escapava aos sectores mais desconfiados relativamente aos espectáculos públicos. A nosso ver, até apresentava um produto cultural menos fácil de controlar, na sua realidade à escala nacional. A 4 de Abril de 1951, havia, designadamente, quem clamasse na mesma Assembleia, “com toda a energia” da sua “alma de português”, “contra [o] teatro e [o] cinema que, longe de serem instrumentos de formação, cultura e recreio” se tornavam desafortadamente “escolas de perversão e desorientação dos espíritos e corações”.

Mas relativamente ao cinema era evidente o ónus da desconfiança relativamente ao que vinha de fora, afrontando os princípios associados a um fervor nacionalista: “E é assim que se pretendem assegurar o futuro e a vida da Nação? É sobre lama a penetrar e a envolver as almas que pode firmar-se a segurança da Pátria?”. Noutro passo da mesma intervenção adensava-se, com um sabor bem próprio da época, o clima de suspeita relativamente a um eventual sentido conspirativo: “Nós estamos positivamente diante de um plano de perversão habilmente organizado e ainda mais habilmente executado”. Estava em causa a defesa de uma generalidade de valores tradicionais, o que inclusivamente levava, ainda, na mesma ocasião, a protestar, por exemplo, contra a “masculinização da mulher” quando o homem devia ser “a cabeça, a inteligência da família”²⁴.

Se tivermos em conta o poder de expressão e a universalidade do cinema, não faltariam, pois, razões de argumentação para quem pressionava o regime, estimulando reservas quanto à sua influência na nossa sociedade. O clima era de molde a verberar-se a brandura e a pedirem-se esclarecimentos na própria Assembleia Nacional pelo facto de ter sido autorizada a exibição de um certo filme ou de um outro ter sido classificado como espectáculo sem classificação especial. Foi isso que aconteceu, respectivamente, com *Outros Tempos* e *As Neves do Kilimanjaro*, na sessão de 27 de Janeiro de 1954.

No Portugal coevo, haveria, sem dúvida, questões mais sérias merecedoras de discussão, concretamente, quanto à qualidade e à viabilidade do espectáculo cinematográfico, aspectos que se revestiam, naturalmente, de alguma especificidade no contexto dos cinemas de província. Em muitos casos, a realidade vivida ficava bastante aquém das expectativas anteriormente criadas. O facto seria, por exemplo, desde cedo evidente relativamente a salas, como o cine-teatro da Mealhada, claramente sobredimensionadas e de exploração demasiado onerosa, tendo em conta, por um lado, as imposições vigentes e a carga fiscal associada e, por outro lado, o insuficiente número de espectadores e o fraco volume da receita, dadas as condições locais.

O caso não era, na verdade, único, no que concerne à realidade destes cine-teatros que proliferaram, desde os anos quarenta, no quadro das imposições e orientações políticas do Estado Novo que, designadamente, levavam à construção de

²⁴ Cf. <http://debates.parlamento.pt>, *Diário das Sessões da Assembleia Nacional*, sessão de 4 de Abril de 1951, p. 741.

edifícios independentes, exclusivamente destinados à realização de espectáculos²⁵, com grandes dimensões e mistura de funções. Citamos a visão geral proposta por um estudioso da sua arquitectura: “Muitos não foram felizes, nem como arquitectura, nem como programação, nem como espectáculo. Eram em geral pesadões no desenho, ultrapassados nas formas revivalistas, grandes em demasia na dimensão”²⁶.

No contexto de um país que ainda persistia globalmente pouco desenvolvido, seria evidente, em muitos pequenos meios de província, a falta de uma evolução sócio-económica que permitisse, neste domínio, uma expansão do público disponível e o desejável incremento do volume da receita das salas de espectáculo. Quando, em geral, era iniludível um caminho de segmentação no sector do cinema, estas condições podiam contribuir, de forma bem negativa, para afastar mais decisivamente a realidade de província relativamente à dos grandes centros. Seria, assim, dificultada uma resposta perante um contexto geral em que, a diversos níveis, se conjugavam factores naquele sentido.

Não nos alongamos sobre a realidade decorrente, por exemplo, da evolução do panorama da produção e distribuição original dos filmes, que, nomeadamente, no caso maior dos Estados Unidos da América conheceu significativa alteração desde finais da década de quarenta. O quadro nacional do espectáculo cinematográfico reflectiria obviamente, também, de algum modo, esses factos. Mas o seu traço mais marcante, neste contexto das décadas de cinquenta e de sessenta, seria o do progressivo rompimento prático de um determinado equilíbrio, verificando-se um crescente peso dos principais centros urbanos do litoral do país. Num estudo comparativo, os dados quantitativos, a nível nacional, seriam inequívocos quanto ao significado da evolução verificada. É óbvio que essa realidade, não podia deixar de ter incidência no sector da distribuição de filmes, com implicações nas condições de contratação e no perfil da programação que era possível oferecer.

As imposições fiscais, aumentadas na década de quarenta, somavam-se aos restantes encargos de exploração, reduzindo as possibilidades lucrativas dos exibidores

²⁵ Foi só nos anos sessenta que passou a ser permitida, em Portugal, a construção de cinemas integrados em edifícios com outras funções. Abriu-se então o caminho para o surgimento de salas de menores dimensões e para a realidade dos cinemas com múltiplas salas. Em termos de arquitectura, isso significava, obviamente, o declínio de uma presença marcante no espaço urbano, com a possibilidade, agora, do tempo dos “cine-estúdios” e dos cinemas “sem cara”. Cf. José Manuel Fernandes, *Cinemas de Portugal*, p. 11.

²⁶ Cf. José Manuel Fernandes, *Cinemas de Portugal*, p. 121.

e o seu peso negocial, quando não era suficientemente positiva a evolução das receitas, tendo em conta a sua inserção num meio.

No caso dos cinemas de província, trabalhando num contexto com menores possibilidades de crescimento, o exibidor ficava particularmente condicionado pelo peso de um conjunto de características limitadoras. Podemos pensar, designadamente, no reduzido número de sessões de cinema por semana e, portanto, no seu total por ano; na contratação de um número limitado de filmes, em cada época; na realização de um escasso número de espectáculos por programa; na pequena lotação da sala, ou na sua baixa ocupação média, e na necessária manutenção de uma tabela de preços acessível, de acordo com as possibilidades de um público.

Como se sabe, quando nos referimos à existência de um público não pensamos apenas na frequência de um certo número de espectadores, com suficiente poder de compra, mas também, na problemática de uma composição e de um perfil, envolvendo condições culturais que influenciavam escolhas. As possibilidades de desenvolvimento do espectáculo cinematográfico na província, não beneficiando de especiais condições de apoio, ficavam, pois, muito dependentes dos condicionalismos de uma realidade concreta e dos contornos da sua inserção num contexto geral.

A par dos sinais de pobreza, na situação económica e social, particularmente sensíveis até à década de sessenta, verificavam-se ainda, a nível cultural, carências de formação e constrangimentos à circulação de informação que não estimulavam o aprofundamento de interesses e em particular a difusão mais alargada de uma cultura cinematográfica. A rotina de uma presença da exibição cinematográfica parecia caminhar mais no sentido do destaque do sucesso comercial e do cinema enquanto divertimento, do que da ênfase sistemática do cinema enquanto arte. A dificuldade das condições concretas estimularia, naturalmente, esse pragmatismo na programação das salas e no discurso associado.

Nos centros urbanos seria mais fácil reunir condições sócio-culturais favoráveis ao desenvolvimento da cinefilia, mesmo que ainda aí num quadro de segmentação de público que contraporía a opinião crítica e a actividade de sectores mais informados ao aparente consumo amorfo de camadas mais alargadas de espectadores. A importância do cinema junto daqueles sectores reflectia-se em múltiplas manifestações culturais em que se destacava o entusiasmo de intelectuais, que, no contexto do pós-guerra, tinham ensejo de projectar, neste domínio, uma vitalidade de pensamento e uma esperança de progresso, que, mais em geral, não eram fáceis de afirmar no nosso país.

A percepção do valor do cinema combinava-se com a consciência da riqueza de uma história já decorrida e de uma obra que importava estudar e preservar, existindo já então o intuito de criar uma cinemateca em Portugal. Em 1949, por entre a divulgação de outra bibliografia de grande interesse para o tema, foi, designadamente, iniciada a publicação em fascículos da primeira história do cinema escrita por portugueses²⁷. Com a colaboração de vários autores, a sua publicação esteve depois interrompida só sendo concluída no início de 1956.

Acompanhava-se, então, com particular atenção, a evolução recente da produção cinematográfica, marcada, a nível internacional, por fortes testemunhos de renovação, que enfatizavam na expressão artística, um conteúdo social mais verdadeiro e um sentido humano mais profundo. Foi o tempo, em especial, do desenvolvimento do movimento cineclubista, a par, também, da continuação de um esforço de publicação, neste domínio, e da realização de ciclos de cinema, inclusivamente, acompanhados de palestras ou comentários críticos, tanto em pequenas salas, como noutras de maior visibilidade. Neste caso, é muito significativo o ciclo de sessões das terças-feiras clássicas do Tivoli, em Lisboa, entre 1949 e 1955, com a participação de um espantoso conjunto de grandes vultos da nossa cultura.

Infelizmente o regime político estava, em larga medida, distante do pulsar desta intelectualidade e mostrava-se receoso do que pudesse conter de mais renovador. Para lá da existência de mecanismos de repressão e de controlo, designadamente, através da censura e da classificação etária dos filmes, interessa reconhecer os contornos concretos assumidos por essas práticas. Reflectiram, na verdade, critérios particularmente rígidos, indissociáveis da vontade de preservar os valores de uma determinada ordem.

Se o exercício da censura podia dar lugar à proibição da exibição de certos filmes, nas nossas salas, ou à sua aprovação com cortes, a classificação etária introduzia ainda, nesta década de cinquenta, um outro factor de restrição, já que na prática uma grande parte dos filmes ficava vedada a menores. Esse exagero rigorista pode ser questionado tanto em termos quantitativos como qualitativos, ou seja, para lá da eloquência dos números totais, é importante a ponderação do que se deixava passar sem grandes receios e do que podia motivar uma severa restrição, reflectindo essa prática, de forma muito significativa, uma escala de valores.

²⁷ Cf. Jorge Pelayo, *Bibliografia Portuguesa de Cinema. Uma visão cronológica e analítica*. 2ª ed., Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1998, p. 87.

Mas, para lá desse jogo de ideologias e representações, com evidente alcance social e cultural, a regulamentação etária que o regime de Salazar, por fim, implementou não veio ajudar, também, no que concerne à prosperidade do espectáculo cinematográfico de província, nos anos cinquenta. Na prática, podia ficar-se demasiadas vezes sem uma parte do público, composta pelos mais jovens, que tinham tido até aqui o seu lugar na composição de uma frequência alargada. Os impedimentos criados, na irregularidade que introduziam, programa a programa, representavam, mesmo, um contributo para a quebra de hábitos de frequência regular e para o declínio de uma frequência familiar.

O poder político parecia mais preocupado em manter o controlo de uma presença do cinema, enquanto espectáculo de grande impacto público, do que em fomentar o seu verdadeiro aperfeiçoamento, no conjunto do país. Em contraste com as notícias relativas às dificuldades ou mesmo ao encerramento de salas de espectáculo, na província, o *Boletim* publicado pela União de Grémios dos Espectáculos, a partir de 1953, iria preferir na medida do possível, destacar as informações de sentido mais tranquilizador, nomeadamente, relativas a novos investimentos e à inauguração de salas de espectáculo, com a publicação de imagens que deveriam testemunhar um aparente progresso geral. Se a modernização das salas era um processo lógico em curso, a verdade é que os diversos indicadores estavam longe de definir um panorama geral satisfatório quanto à evolução do número de cinemas ou relativamente ao número de espectáculos e espectadores, sem atendermos, mesmo, a uma realidade qualitativa mais difícil de avaliar no seu conjunto.

No caso do concelho da Mealhada, já referimos como depressa se verificaram as escassas condições de viabilidade do Cine-Teatro Messias, sendo este o nome por que ficaria conhecida esta sala de espectáculos, inicialmente designada de Cine-Teatro da Mealhada. Os argumentos da gerência, perante as autoridades competentes, são bastante ilustrativos quanto ao desajustamento dos encargos de uma sala nas suas condições, tendo, concretamente, em conta um nível de receita e um custo de exploração, agravado também por um quadro de obrigações legais. Citamos, por isso, um conjunto de diligências feitas muito significativamente ainda em 1950, logo no próprio ano da inauguração!

O cine-teatro abriera as suas portas, na verdade, com uma lotação de 647 lugares, distribuídos por 2 zonas, com 458 lugares na plateia e 189 lugares no balcão e nos camarotes, sendo estes em pequeno número. A Sociedade Agrícola de Valdoeiro,

proprietária desta sala, escreveu uma carta, assinada pelo seu gerente, Messias Batista, à Inspeção Geral dos Espectáculos, a 7 de Junho de 1950. Pedia na mesma que fosse autorizado o encerramento do balcão, excepto em espectáculos de grande cartaz, por se verificar mais correntemente muito pouca assistência.

A questão não era, porém, pacífica e motivou, designadamente, uma comunicação da Direcção de Finanças do distrito de Aveiro, dirigida ao Director Geral das Contribuições e Impostos, uma vez que o imposto único era então calculado em função do número de lugares da sala de espectáculos. Segundo aí se expunha, o proprietário do cine-teatro pretendia encerrar ou não o balcão conforme a qualidade dos filmes e a afluência dos espectadores. Ora, a lotação das casas de espectáculos, encontrando-se estabelecida de acordo com a respectiva Inspeção Geral, não podia ser alterada de acordo com a conveniência das empresas. A variação da afluência de público constituía um risco que estas teriam de assumir.

O Director Geral das Contribuições e Impostos enviou, por sua vez, este processo ao Inspector Chefe dos Espectáculos, pedindo o devido parecer. Na resposta, com data de 28 de Novembro de 1950, o Inspector Chefe concordou perfeitamente com a posição assumida, lembrando que a lotação das casas de espectáculos não podia ser alterada conforme a conveniência das empresas, visto que era fixada por vistoria realizada nos termos da lei.

Os responsáveis pela exploração do Cine-Teatro Messias não tinham, porém, dúvidas quanto à falta de viabilidade deste cinema, nas condições actuais, pelo que redobram os seus esforços. A 19 de Dezembro de 1950, escreveram nova carta ao Inspector Chefe dos Espectáculos, esclarecendo que realizavam espectáculos às quintas-feiras e domingos, com pouca afluência de espectadores, sobretudo às quintas-feiras e em alguns domingos. Referem a necessidade de reduzir a lotação do teatro, encerrando, para tal o balcão, para assim se diminuir a importância dos impostos a pagar, e perguntam o que deveriam fazer para que tal acontecesse. A resposta do Inspector Chefe foi dada a 28 de Dezembro de 1950, informando que a empresa exploradora deveria encerrar os acessos ao balcão e requerer uma vistoria para fixação de uma nova lotação.

Por esse tempo, a gerência da Sociedade Agrícola do Valdoeiro Lda., proprietária igualmente do Cine-Teatro Avenida do Luso, também relativamente a esta sala manifestava a existência de dificuldades. Dirige-se por escrito ao Inspector Chefe dos Espectáculos, pedindo-lhe, concretamente, que esta casa de espectáculos fosse considerada como de quinta categoria, visto que tinha uma lotação inferior a 500 lugares

e se situava numa localidade com menos de 5000 habitantes. Deixando, assim, de ser considerada como de terceira categoria, ficaria a pagar uma taxa mais baixa no que respeita à licença semestral de funcionamento. A situação era precária pelo que se deixava o aviso de que, se obrigassem aquela sociedade a pagar uma taxa correspondente à terceira categoria, teria de encerrar o cine-teatro, uma vez que, assim, se sobrecarregava uma situação financeira que se mostrava já bastante deficitária.

As indicações disponíveis a nível regional apontam, pois, para uma evolução menos positiva, tendo em conta as expectativas despertadas pelo espectáculo cinematográfico nas décadas de trinta e quarenta, as quais haviam estado na base de um esforço de investimento, que, no caso da empresa referida, foi bem sensível em fins de quarenta, tanto no relançar da exibição no Luso, como na construção do novo cine-teatro na sede do concelho. Ao peso das regulamentações oficiais juntava-se a falta de uma evolução económica e social, mais geral, que favorecesse uma expansão do bem-estar e do poder de compra, indispensáveis a um incremento do público de cinema por terras de província.

2. Entre o desalento e a esperança

Também o cinema da Pampilhosa iniciou a década de cinquenta com alguma ambição, patente na sua programação, quando em tempo de confiança talvez procurasse reafirmar a sua posição perante o novo cine-teatro, inaugurado na sede de concelho. Segundo julgamos saber²⁸, a actividade deste não afectaria, na verdade, directamente, a frequência da sala da Pampilhosa, havendo mesmo quem entendesse que as suas condições de som não eram de modo algum superiores, no caso dos espectáculos de cinema.

Apesar desse diminuto efeito de concorrência, a nível regional, a verdade é que a realidade da exploração cinematográfica, na Pampilhosa, na linha do que atrás dissemos, se nos apresenta menos segura, em meados da década. Não dispomos de dados precisos de bilheteira, mas há várias indicações que convergem nesse sentido.

O número de programas apresentados diminuiu tendencialmente nesta fase e, principalmente, registou-se uma nítida quebra no número total de sessões de cinema

²⁸ Seguimos aqui, em concreto, o testemunho de Francisco Teixeira Lopes, o único sócio da E.C.P. que ainda tivemos oportunidade de entrevistar, mais precisamente, a 3 de Novembro de 1999.

realizadas por época. O facto foi mesmo assumido, em dado momento, com uma importante justificação. Mais precisamente, no último programa da época de 1954/55, relativo ao domingo, dia 5 de Junho, a gerência da E.C.P. agradece ao público, numa nota de despedida, mas lamenta, também, ter de comunicar a eventual necessidade de “restrição de dias de espectáculo”, na época seguinte. Sem precisar as despesas a que se refere, invoca a pressão de “determinados encargos que um teatro de reduzido rendimento não pode suportar”.

Não nos podemos alongar na análise concreta da programação. Destacamos, como simples aspecto ilustrativo, o nítido contraste com a década anterior no que diz respeito à exibição de filmes norte-americanos premiados com óscares, na verdade, agora com uma presença menor. Há, naturalmente, lugar para certo cinema de grande êxito popular, como mostra, por exemplo, o bom acolhimento dos filmes de Cantinflas, a partir de 1957, a par de outros sucessos do momento, como os da série da Imperatriz Sissi, mas a ponderação das salas de cinema onde os filmes estrearam, em Lisboa, sugere bem o diverso perfil das longas metragens exibidas nesta fase.

A programação reflectia uma nova realidade na contratação de filmes, com uma maior diferença entre as produções, sensível, desde logo, numa mais ampla escala de preços e de condições de aluguer, perante as empresas distribuidoras. Em função, também, de alterações mais gerais, produzidas no mundo do cinema, tendiam, pois, a quebrar-se as anteriores condições de certa regularidade, que, nesse domínio, fora possível manter numa sala como a da Pampilhosa. O sinal seria desfavorável para a posição relativa de um pequeno cinema, muito limitado por condições de público que pouco teriam evoluído.

A necessidade de agravar ligeiramente o preço dos bilhetes não viria, por sua vez, melhorar a situação, acentuando antes a percepção das dificuldades. As melhores produções exigiam um aumento do preço dos bilhetes o que obviamente não podia ser praticado com demasiada frequência. Quanto aos filmes de exibição corrente, a empresa da Pampilhosa tendeu a contratar filmes com um preço semelhante, ou, mesmo, inferior, ao que vinha sendo habitual, desde os agravamentos ocorridos em finais da década de quarenta, no contexto, mais em geral, de uma maior penalização fiscal do sector.

A irregularidade no perfil de qualidade da programação podia constituir um factor de deterioração da imagem das salas de espectáculos, a par da falta de melhoramentos ou, mesmo, de trabalhos de simples manutenção, também em virtude da escassez de recursos. A empresa da Pampilhosa não ignorava, como sabemos, esta

realidade e a exigência própria do espectáculo cinematográfico, pelo que continuaria a tentar evoluir, gerindo possibilidades e expectativas. Manteve, assim, uma presença condigna quando, noutros casos, havia exemplos menos felizes.

No final da década, a situação na região era pouco animadora. Na falta de condições favoráveis a uma exploração ambiciosa, predominava um ciclo negativo. É certo que a perda de sectores de público passara a ser estimulada também pela alternativa da televisão, mas a problemática de crise tinha já um sentido anterior.

A este propósito, merece atenção um artigo no *Jornal de Notícias*, de 27 de Janeiro de 1960, nas notícias relativas à região da Bairrada. Registava-se então, com pesar, o facto de ter cessado já “há muito” a exibição cinematográfica tanto na Mealhada, como em Anadia, ou seja, nas duas sedes de concelho da região! Segundo a mesma notícia, o seu público continuava a mostrar interesse pela sétima arte, deslocando-se, mesmo, aos cinemas de Aveiro e Coimbra quando tinha particular empenho em ver um filme.

É claro que aqui aflorava também um fenómeno sintomático, relativamente a salas de cinema de província com sinais de degradação. Agora que havia também outras facilidades de transporte, os sectores sociais mais favorecidos, culturalmente mais informados e exigentes, podiam afastar-se do cinema local, recusando uma frequência regular menos qualificada, para se deslocarem pontualmente ao cinema, mediante um especial interesse, preferindo salas de cidade com outra imagem, de ambiente e conforto, e outra qualidade e actualidade de programação. Aliás, o adensar do contraste, sob os mais diversos aspectos de comparação, entre a realidade de muitas pequenas salas de província e a imagem progressiva dos principais cinemas, nos meios urbanos, iria ser em si um factor de desmotivação. Algo semelhante aconteceria na própria grande cidade, relativamente à hierarquização das salas, com uma segmentação, ao nível da programação e da frequência de público, mediante o evidente contraste de condições.

O mesmo artigo do *Jornal de Notícias* pronuncia-se, significativamente, sobre o panorama que levava àquela realidade na região, tal como se podia testemunhar em Janeiro de 1960. Referem-se, afinal, razões conhecidas: “O aparecimento da televisão e a lei que proíbe a entrada de menores, em certos espectáculos cinematográficos, têm influído decisivamente para uma menor afluência aos cinemas. Algumas empresas, não suportando os pesados encargos, que a pouca afluência de espectadores torna ainda maiores, acabaram por encerrar as portas”. Mais à frente confirma-se, ainda, uma outra face importante da crise: “É certo também que os programas, na maioria das vezes,

eram de molde a arredar os cinéfilos das casas de espectáculos das vilas referidas [Anadia e Mealhada]”.

Em ambos os casos a exibição cinematográfica seria depois reatada, já, portanto, no contexto dos anos sessenta e mediante novos esforços de investimento. No caso de Anadia, havia que romper com a imagem, claramente ultrapassada, da sala de espectáculos existente, dando um salto qualitativo, quanto às condições proporcionadas ao público. O artigo que citámos deixava já essa esperança. Havia um movimento empenhado em “fazer reaparecer” as sessões cinematográficas e em criar um espaço mais acolhedor. Na verdade, pouco depois, por escritura de 4 de Abril, foi constituída uma sociedade comercial por quotas, com a designação de “Cine-Teatro S. Jorge de Anadia”, tendo por objectivo “a exploração de cinema, bares, publicidade e outras actividades afins”. A secundarização do teatro parece óbvia, tal como aconteceria em muitos outros casos de “cine-teatros”, onde, por exemplo, as insatisfatórias dimensões do palco eram desde logo eloquentes quanto a uma verdade de fundo. Não esqueçamos a realidade de um contexto em que, concretamente, no final de 1957, havia 18 empresas de teatro no conjunto dos sócios do Grémio Nacional das Empresas de Teatro e Similares, para um total de 420 empresas inscritas como exibidores fixos, no Grémio Nacional das Empresas de Cinema²⁹.

Mais próximo da Pampilhosa, o cinema do Luso sofria com a debilidade da exploração para lá da época termal e a dificuldade em manter a sala em boas condições. Neste domínio houve mesmo queixas apresentadas por espectadores que chegaram ao conhecimento da Inspeção dos Espectáculos³⁰. A continuação da exploração passou por uma transferência de responsabilidades, já que a sociedade proprietária preferiu alienar o pequeno cinema, adequando-se, assim, o sentido comercial de um projecto que apenas poderia sobreviver no quadro de uma pequena empresa familiar, com baixos encargos e, necessariamente, muita dedicação dos próprios³¹. De acordo com esse equilíbrio, pôde servir a comunidade local ainda por bastante tempo.

²⁹ Cf. *Boletim da U.G.E.*, Ano VI, N.º 51, Março de 1958.

³⁰ A título de curiosidade, com algum poder ilustrativo, recordamos que, a 13 de Setembro de 1957, um espectador, Durval José Batalha Tomás, enviou uma queixa escrita ao Inspector-Geral dos Espectáculos, onde refere que, tendo ido a este cinema em busca de diversão, saiu, afinal, confrangido com o que pode apreciar. Na sala o cheiro era pestilento, as condições sanitárias eram poucas ou nenhuma e as cadeiras muito velhas. Algumas destas encontravam-se partidas e com os tampos cheios de pregos. Devido a este último facto, o espectador rasgou umas calças... pelo que se apresentava queixoso.

³¹ O Teatro Avenida do Luso depois de ter pertencido também, entretanto, a António Simões Maçãs e a José Simões, só voltou a ter uma exploração cinematográfica regular a partir de 1949, como dissemos, no

Nos últimos anos da década de cinquenta, o sector do cinema em Portugal atraiu particularmente a atenção, em função das suas realidades presentes e das incertezas quanto ao seu futuro. Na verdade, não foram tanto as dificuldades dos cinemas de província, sempre relativamente desprezadas, que motivaram esse facto, mas uma conjugação de circunstâncias, a nível geral, capazes de mobilizar instâncias mais influentes, ligadas aos meios urbanos, aos sectores de pressão e às esferas do poder.

Em primeiro lugar, deve destacar-se o óbvio fracasso da política de protecção do cinema nacional, imposta em finais de quarenta, e o facto de essa consciência apelar a uma resposta, tal como era já largamente entendido, inclusivamente em documentos oficiais. Em consonância com um mundo em evolução, fazia-se sentir, mesmo nos círculos católicos, uma opinião que se distanciava de atitudes primárias, excessivas e rigidamente críticas, relativamente ao cinema, incentivando-se, antes, um debate mais ponderado sobre o papel dos meios de comunicação na sociedade moderna. A reflexão da Igreja passara, nomeadamente, pelas encíclicas *Vigilanti Cura*, de 1936, e *Miranda Prorsus*, de 1957, dos Papas Pio XI e Pio XII, documentos que, por exemplo, saíram compilados, com outros escritos deste último pontífice, numa publicação, precisamente, de 1958: *Cinema e Televisão no Pensamento da Igreja*.

Por esse tempo, o país despertava, mais em geral, no plano da acção política, depois de alguns anos de desalento, goradas as esperanças do imediato pós-guerra, reafirmada a repressão do regime e reavivadas clivagens, habilmente exploradas no clima da Guerra Fria³². Com o contributo vigoroso de uma nova geração, também entre

seguimento de uma indispensável remodelação, já na posse da Sociedade Agrícola do Valdoeiro. Foi esta que, mais tarde, alienou por sua vez esta sala que sobreviveria ainda largos anos, como cinema, no âmbito de uma pequena exploração familiar. A situação da sala não deixara, na verdade, de se apresentar pouco famosa. De acordo com uma vistoria, realizada a 9 de Novembro de 1957, dois peritos verificaram as condições de segurança, higiene e comodidade, concluindo, textualmente, que a casa se encontrava em “estado de grande abandono e com desagradável aspecto”. Quanto à última mudança de proprietário, lembramos a escritura de venda celebrada a 30 de Dezembro de 1965, através da qual Francisco Messias de Melo Baptista, enquanto sócio administrador da Sociedade Agrícola Valdoeiro Lda., vendeu este teatro por 100000\$00 a Hildegarda Ferreira de Abreu, ficando a exploração a cargo de Joaquim Ferreira que já colaborava com a anterior empresa proprietária.

³² No início da década de cinquenta, os discursos na Assembleia Nacional expressaram bem, por exemplo, esse aproveitamento do clima da Guerra Fria. Citamos alguns excertos, avivando a consciência de que o controlo dos meios de comunicação e a acção da censura foram valorizados neste contexto, envolvendo necessariamente uma atitude perante o cinema. Concretamente, lembramos palavras proferidas pelo deputado José Luís da Silva Dias, ligado à Comissão de Propaganda da União Nacional e aos Serviços de Produção da Emissora Nacional, numa intervenção sobre a “defesa da frente interna perante o perigo do comunismo russo”: “Mais do que nunca, nesta emergência, a condição primordial de defesa da nossa frente interna contra as maquinações revolucionárias do comunismo é, sob a égide do Estado forte na Nação corporativamente organizada, a unidade moral dos portugueses”; “[F]ortaleceremos e vincaremos o carácter da personalidade portuguesa, aniquilando à nascença [...]

os católicos tinha agora particular expressão um claro sector progressista. Nesse contexto, o nome de Bénard da Costa figura já, por exemplo, numa tomada de posição de protesto, quando da campanha presidencial de 1958.

Rompido um equilíbrio, o regime sentia a ameaça do refluxo de uma ordem, num país que, embora com grande assimetria, evoluía, nas suas próprias bases de natureza económica e social, mormente, com o avanço da industrialização, da urbanização e da terciarização. No quadro cultural, o progresso do pensamento e das mentalidades articulava-se naturalmente com as transformações do tecido social, com realce para o vigor que adquiria o inconformismo e os anseios de uma camada jovem, com crescente acesso ao ensino³³.

Nesse aspecto deve recordar-se o impacto do movimento cineclubista nos meios académicos. Verificava-se, em torno de uma imagem do cinema, explorando todo o seu potencial significado, quando se afirmavam novas correntes cinematográficas que valorizavam o filme como obra de autor, distante do convencionalismo dominante na produção comercial. É ilustrativa a publicação, em 1959, pelo Cine-Clube Universitário de Lisboa, de um conjunto de textos, de colaboração diversa, sob o título de *O Realizador, Artista Criador*.

O alarme suscitado em torno da introdução da televisão em Portugal foi parte importante no quadro de uma redobrada atenção, relativamente ao cinema e à sua realidade no país. Segundo entendemos, o sector ligado ao espectáculo cinematográfico terá exteriorizado uma preocupação mais vasta, apelando a uma intervenção mais empenhada e esclarecida das autoridades públicas, a propósito de uma nova realidade que poderia vir a ter um efeito especialmente desequilibrador. Foi, assim, com ansiedade que se acolheram as múltiplas notícias que, entretanto, chegavam do estrangeiro. Tendo em conta a realidade de países mais evoluídos, onde a televisão

qualquer veicidade de subversão interna”; “Sem a unidade moral dos portugueses estaremos à mercê dos desígnios e manobras do inimigo”; “O comunismo é o grande capitalista dos dissídios e divisões”; “Devido ao desenquadramento social provocado pelo incremento da revolução técnica e o excessivo urbanismo vivemos numa época de massas à mercê de nova estruturação, a que correspondeu um desenvolvimento extraordinário de todos os meios de comunicação entre os quais avultam a imprensa, o cinema e a radiodifusão. Queiramos ou não, vivemos também numa era de propaganda” (Cf. <http://debates.parlamento.pt>, *Diário das Sessões da Assembleia Nacional*, sessão de 27 de Abril de 1951, pp. 956 e 957).

³³ As questões relacionadas com a educação e o movimento estudantil constituíram, sobretudo a partir de 1945, uma área sensível para o regime, merecendo, por isso, uma particular atenção, sensível na acção de censura. Cf. Cândido de Azevedo, *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano: imprensa, teatro, cinema, televisão, radiodifusão, livro*. Lisboa, Editorial Caminho, 1999, p. 571.

estava já implantada, predominavam as indicações relativas a um impacto negativo na frequência dos cinemas, mas também apareciam opiniões mais optimistas que afinal, na sua contradição, não ajudavam a serenar as dúvidas. De qualquer forma, o advento da televisão marcava, em geral, a viragem para um novo tempo em que “o cinema já não seria incontestavelmente a actividade de recreação dominante”³⁴.

Parece-nos muito significativa a forma como estas questões encontraram eco, para finais da década de cinquenta, por exemplo, nas páginas do *Boletim da União de Grémios dos Espectáculos*. A televisão era o sinal claro de um mundo em mudança que exigia não só reflexão, mas adequada acção. A própria União de Grémios dos Espectáculos teve um importante papel, não só acolhendo, como dissemos, a questão nas páginas do seu boletim, mas fazendo oportunas exposições às autoridades. No seu âmbito de intervenção, tomou-se, também, a curiosa iniciativa de realizar um inquérito, auscultando a realidade dos cinemas de província, concretamente, “para estudo e devida apreciação da afluente concorrência” que a televisão estaria a fazer aos espectáculos de cinema³⁵.

A gerência da E.C.P. respondeu, a 1 de Julho de 1958, às sete perguntas formuladas, revelando alguma informação significativa. Existiam, na Pampilhosa, três aparelhos de televisão em recintos públicos: café, taberna e clube da Associação de Bombeiros Voluntários. Esta realidade não influíra no sentido da redução do número semanal de espectáculos, mas, em contrapartida, lembrava-se um outro factor de peso, nestes anos cinquenta, uma vez que havia sido suspensa, já bastante antes, a oferta de espectáculos à quinta-feira, segundo se informava, “por efeito da classificação de filmes”. Este efeito, convém esclarecer, não teve apenas a ver com a perda, em certos programas, de um determinado número de espectadores mais jovens. De forma mais ampla, punha-se em causa a manutenção de hábitos de ida regular ao cinema e a sua frequência por parte de famílias, de acordo com uma realidade anteriormente muito significativa.

De qualquer forma, depois do primeiro ano de concorrência televisiva, calculava-se que as receitas para o mesmo período, ou seja, comparando o primeiro semestre de 1957 e de 1958, teriam caído em 30%. A gerência da E.C.P. não se mostrava preocupada com os atributos do novo meio, em si, tendo em conta a realidade

³⁴ Cf. Jill Neldes (ed.), *An Introduction to Film Studies*, p. 33.

³⁵ Circular nº 98/58 do Grémio Nacional das Empresas de Cinema, com data de 23 de Junho de 1958.

de verdadeiro espectáculo que “só o cinema” poderia proporcionar. Temia-se, essencialmente, o resultado da combinação dessa presença com condições sociais e culturais de base, que se mostravam particularmente graves, tendo em conta um desejável progresso estrutural, sem dúvida fundamental para uma maior implantação do espectáculo cinematográfico. Remetia-se, assim, também, sem dúvida, para um fracasso evolutivo mais vasto, na década de cinquenta, nas condições concretas do meio local, quando se referia especificamente:

“Somente a carência de meios é que poderá retrair grande número de espectadores os quais encontrarão na taberna e no café diversão gratuita que lhes ocupa o tempo de recreio, embora muitas vezes gastem em bebidas importâncias superiores ao que lhes custaria um bilhete de cinema, posto que na província estes são muitíssimo baratos”.

Combinavam-se, assim, de forma pouco positiva, novos e velhos factores de concorrência, sendo, então, a ameaça da televisão essencialmente protagonizada pela sua presença em espaços de frequência pública, uma vez que os aparelhos eram ainda raros nas residências particulares. Mas, como sabemos, a situação dos cinemas de província era ainda, neste contexto, particularmente penalizada pelo aprofundamento de outras condições menos favoráveis, incluindo a realidade, acima referida, de um rendimento comparativamente mais baixo e o efeito especialmente grave de um aumento de custos que traduzia, também, a evolução de uma política oficial relativamente ao sector. A crítica ficou, ainda aqui clara, na resposta enviada pela pequena empresa da Pampilhosa:

“Mais do que a T.V., que ao caso veio dar maior acuidade, o que torna verdadeiramente angustiante a vida dos cinemas são os encargos exorbitantes que oneram o espectáculo cinematográfico. Como exemplo apresento a receita e despesa do espectáculo de domingo transacto:

Receita apurada – 535\$00

Despesa – 583\$60

Factura do programa – 288\$10

Devolução do mesmo – 31\$50

Impostos e visto – 73\$00

GNR – 55\$00

Bombeiros – 35\$00

Socorro social – 30\$00

Prospectos – 35\$00

Luz – 15\$00

Licença da Câmara – 13\$00

Imposto camarário – 8\$00

Saldo negativo – 48\$60”

Em abono da verdade, importa notar que o exemplo citado diz respeito a um espectáculo que terá proporcionado uma receita especialmente baixa, em virtude da

altura do ano da sua realização. De qualquer forma, ficaram bem enfatizadas as várias componentes que engrossaram a coluna da despesa e ainda o efeito gravoso de várias obrigações fiscais que eram calculadas, não em função dos bilhetes realmente vendidos, mas sim tendo em conta dois terços do conjunto da lotação. Os exibidores de cinema e as vozes que defenderam os seus interesses não deixaram de denunciar o desajustamento desse princípio, muito em particular quando a afluência ao cinema, em terras de província, havia declinado para níveis diferentes dos que tinham servido de base à legislação vigente.

As respostas ao inquérito, a que nos referimos, logo começaram a chegar, podendo já em Julho divulgar-se algumas conclusões no *Boletim da U.G.E.*. Das 114 empresas de província que haviam até então respondido, 74 declararam que se tinham visto forçadas a reduzir o número de espectáculos semanais. Era, igualmente, alarmante a notícia de que, por esse tempo, 272 empresas exibidoras de cinema mantinham atrasos no pagamento da facturação dos programas exibidos e que o total dos débitos, para com as empresas distribuidoras de filmes, ultrapassava os 3000 contos³⁶.

A representação corporativa do sector ganhara, pois, uma voz renovada agora que havia, por fim, uma direcção eleita à frente da U.G.E., curiosamente, tendo por presidente Artur Campos Figueira de Gouveia, com papel destacado no período anterior à reforma de 1947. As contradições suscitadas pela aplicação da legislação de protecção ao cinema nacional geraram uma onda de descontentamento que foi matéria também de exposições escritas, particularmente decididas. Designadamente, a 19 de Dezembro de 1957, chamava-se a atenção, por essa forma, para um contexto de realidades: “Os exibidores de cinema estão dispersos por todo o país [...]. Há exibidores economicamente fortes (luxuosos salões de estreia, salas vastas de grandes centros populacionais) e há-os economicamente débeis (pequenas salas das cidades, das vilas, das aldeias e até ambulantes sem eira nem beira, teimando em levar o cinema onde nenhuma empresa se atreveu a construir e equipar uma modesta sala de espectáculos)”. Não se podia “legislar às cegas” perante uma “situação económica tão diversa”.

O tempo era, pois, de tomada de posição e a questão da televisão não deixava de servir como catalizador, no quadro de uma situação mais complexa. Logo depois, a 17 de Abril e a 9 de Maio de 1958, foram apresentadas novas exposições de fundo que circularam, mesmo, publicadas pela U.G.E., numa demonstração de empenho perante as

³⁶ Cf. *Boletim da U.G.E.*, Ano VI, N.º 55, Julho de 1958.

incertezas e as dificuldades no sector. Mais uma vez, pedia-se a revisão da legislação proteccionista do cinema nacional, agravada pela regulamentação mais recente, e alertava-se para a concorrência da televisão. O título era significativo: *A Actividade dos Espectáculos e a sua Crise Económica*.

Sob a pressão de um quadro de realidades e expectativas, houve sinais de alguma reacção oficial, quando também podia ser reconhecida a tomada de posição de sectores reformistas dentro do regime e a sua influência no domínio da política relativa aos espectáculos públicos. O Ministro da Presidência a quem foi dirigida a desassomburada exposição de 19 de Dezembro de 1957 era Marcelo Caetano e em 1958 passava a dirigir o S.N.I. um homem da sua área de opinião e influência, César Moreira Baptista, que ao contrário daquele, afastado, numa operação de recomposição política, em Agosto de 1958, exerceria funções com importante continuidade até ao 25 de Abril.

Tem-se acentuado o papel de Moreira Baptista ao serviço do regime nos planos, mais polémicos, da propaganda e da censura, mas interessa aqui recordar o impulso reformista que corporizou na área dos espectáculos públicos, sensível neste final da década de cinquenta. As intenções de actualização reformadora aqui, como noutros domínios, iriam, no entanto, encontrar barreiras, uma vez que suscitavam contradições que eram afinal inevitáveis e em larga medida intransponíveis, perante o anacronismo do regime. Ainda na área do cinema, seriam bem significativas as incongruências quer no apoio à produção cinematográfica e no incentivo à sua renovação, quer nas medidas repressivas de que simultaneamente era alvo, de acordo com ritmos de pressão política.

O próprio Moreira Baptista reconheceria, muito mais tarde, numa homenagem, a 17 de Novembro de 1973, o exasperante atraso da legislação de fundo, só publicada na era marcelista, comentando: “Ambas as leis [do teatro e do cinema] constituíram para mim uma autêntica obsessão [...]. Essa tarefa foi, por vezes, enervante, pois, surgiram sucessivos obstáculos, quando é certo que eu via nessas leis a solução adequada para múltiplos problemas”³⁷.

Sem nos podermos alongar aqui sobre o alcance das concretizações, vale a pena recordar algumas linhas de intervenção no sector dos espectáculos, apresentadas na viragem para a década de sessenta. Reformou-se, em especial, o regime jurídico dos espectáculos, com medidas legislativas que entraram em vigor a 1 de Janeiro de 1960, refundindo e actualizando muita legislação dispersa, assente no diploma de 1927, e

³⁷ Cf. *Boletim da U.G.E.*, Ano XX, N.º 185, Nov.-Dez. de 1973.

introduzindo importantes inovações. Entre estas avultou a autorização de construção de casas de espectáculos em edifícios mistos o que, pondo fim à irracional política restritiva anteriormente seguida, veio trazer um novo incentivo ao aparecimento de salas de espectáculo, embora essa criação continuasse condicionada, segundo se declarava, para acautelar os interesses já existentes.

Favoreceu-se, enfim, a “indústria” do espectáculo, com uma intervenção que procurava facilitar e simplificar os serviços e as formalidades exigidas, aliviando efectivamente os custos decorrentes de algumas imposições que vinham sendo motivo de particular queixa. Assim aconteceu, designadamente, com a autorização, em determinadas circunstâncias, da dispensa de policiamento e do piquete de bombeiros.

Permitiu-se às empresas a interposição de recursos, na defesa dos seus interesses, perante decisões que as afectassem, reviu-se o problema da entrada de funcionários nos recintos de espectáculos públicos e prometeu-se que não seria permitida, sem restrições, a exploração comercial da televisão.

Suspendeu-se, com especial agrado do sector, a execução da disposição legal que obrigava à exibição de uma percentagem de filmes nacionais, independentemente do estado de conservação das suas cópias, do seu nível artístico ou do facto desses filmes já haverem sido exibidos nos cinemas concorrentes de cada localidade.

Neste domínio, em virtude da falta de cumprimento da obrigação de envio mensal, à Inspeção dos Espectáculos, de mapas com a relação dos filmes nacionais e estrangeiros exibidos no mês anterior, tinham sido aplicadas pesadas multas na sequência do Decreto-Lei n.º 40715, de 2 de Agosto de 1956. Concretamente, o cinema da Pampilhosa foi notificado, a 7 de Dezembro de 1957, de que devia pagar, por essa razão, uma multa no valor de 2000\$00, a reverter para o Fundo do Cinema Nacional. A desproporção das punições, tendo em conta as possibilidades dos pequenos exibidores, foi notória um pouco por todo o país.

O caso surgira, como sabemos, a par de outros factores, num clima de particular apreensão, pelo que, perante a realidade dos factos, o governo recuaria, concedendo, a 6 de Janeiro de 1959, várias amnistias que incluíam aquelas infracções. Para lá da verificação de uma impossibilidade de aplicação, estava em causa a eficácia de uma política oficial. Teve por isso especial significado esta suspensão do disposto no art.º 9º, daquele decreto de 1956, com que se tentara, num quadro de particular crise, dar cumprimento efectivo ao regime de exibição de um contingente obrigatório de filmes

portugueses, previsto na Lei n.º 2027. O decreto só não seria agora revogado em virtude de se aguardar uma reforma mais ampla da matéria em causa.

Na verdade, a necessidade de estudar a revisão da legislação de protecção ao cinema português decorria daquele reconhecimento de que as suas medidas, além de não terem atingido os resultados esperados, se mostravam cada vez mais inoperantes e desactualizadas. Por portaria publicada no Diário do Governo, de 20 de Novembro de 1959, foi, pois, determinada a constituição de uma comissão, para o efeito, onde tinham assento os organismos corporativos representativos do sector. Relativamente ao regime fiscal dos espectáculos, os empresários foram confortados com a notícia de estar já em preparação uma reforma no âmbito do Ministério das Finanças, igualmente com a participação da União de Grémios dos Espectáculos.

Parecia, pois, querer contribuir-se para uma tranquilização dos agentes ligados ao espectáculo cinematográfico, reavivando a sua confiança no futuro e, naturalmente, na ordem vigente, tendo como base um aparente entendimento institucional, numa matéria de tão importante interligação entre o interesse público e privado. Acudia-se a aspectos particularmente gravosos e geriam-se expectativas, mas, no essencial, as medidas eram parcelares e as decisões mais profundas seriam ainda bastante adiadas, ou perdurariam inquestionáveis, como no caso concreto da censura e dos critérios que condicionavam a assistência de menores.

A realidade estava, no entanto, a evoluir e cada vez mais, assim, sucederia. Neste domínio do espectáculo cinematográfico, como noutros, os anos cinquenta apresentam-se, retrospectivamente, como anos charneira, em cujo contexto se agravou, sem dúvida, no nosso país, a posição relativa de muitos cinemas de província.

Num âmbito mais geral, foi também ao longo desta década que se alteraram padrões de frequência das salas de cinema, discutindo-se os contornos da crise de um meio que, como divertimento pago, perdia o seu lugar dominante na sociedade contemporânea. Curiosamente, no final da década, os próprios Estados Unidos estavam a fechar um ciclo na história do seu cinema. Depois das profundas alterações, relativas ao panorama da produção de filmes, verificadas desde os últimos anos de quarenta, encerrava-se agora o grande período do cinema clássico americano.

Também tinham germinado, como é óbvio, as condições para o desenvolvimento de novas realidades mais ousadas e renovadoras. Como se sabe, era notável a marca do neo-realismo italiano e afirmavam-se em França os cineastas da *Nouvelle Vague*, para não falar na veneração em torno de certos realizadores mais criativos de Hollywood ou,

ainda, de outros grandes nomes ligados à imagem de um cinema de autor³⁸. No âmbito presente do nosso estudo, a questão a ponderar seria, porém, a do real espaço de expressão que, por esse tempo, poderiam ter, num pequeno cinema, como este, os diferentes rumos trilhados pela produção cinematográfica.

³⁸ Lembramos testemunhos relativos às salas de cinema de Coimbra onde se registaram boas casas por ocasião, por exemplo, da exibição de filmes de Ingmar Bergman, capazes de suscitar uma forte afluência, em particular, por parte de espectadores do meio estudantil.

O último ciclo de investimento

A empresa local, empenhada na continuidade da sua actividade de exibição cinematográfica, teve de assumir necessariamente novos investimentos. Foi esse o único caminho de futuro que sempre se abriu neste sector do cinema, dominado por um constante progresso técnico e artístico e por uma real concorrência, tanto relativamente a outros exibidores, como a outras alternativas de lazer. Seriam indispensáveis novos esforços de actualização da sala e do equipamento, a par do empenho na programação.

Daí decorreu, ainda nos anos cinquenta, a introdução do sistema VistaVision e de um ecrã mais amplo, sem se desprezarem as experiências de cinema tridimensional, características desse tempo. É evidente que aqui se reflectia um investimento mais geral no aperfeiçoamento técnico como forma de renovar o interesse pelo cinema e de o levar, em contextos mais evoluídos, a concorrer melhor com outros meios de comunicação e com outros hábitos e opções de lazer.

No caso do VistaVision, tratava-se de um sistema desenvolvido pela Paramount que permitia obter uma melhor qualidade de imagem. O negativo do filme, de 35 mm, correndo, numa câmara especial, no sentido horizontal, registava imagens de maior dimensão, que depois eram reduzidas em laboratório para que pudessem ser projectadas em cópias pelo tradicional processo de desenrolamento vertical. Em ecrã amplo, proporcionava-se ao espectador uma imagem com uma superior definição e uma maior profundidade de campo. A Paramount pôde, assim, averbar assinaláveis êxitos, nomeadamente, vendo produções suas ganharem os óscares, relativos ao ano de 1955 para a melhor fotografia, tanto para filmes a cores, como a preto e branco.

O sistema foi pela primeira vez apresentado na Pampilhosa, “em ecrã gigante”, a 24 de Novembro de 1957, com o filme *O Rei do Circo*, produzido por aquela grande companhia americana. Segundo anunciava o programa desse domingo, podia desfrutar-se agora de um processo que revolucionara a técnica cinematográfica, prometendo-se ao público “novos e largos horizontes com impecável nitidez de imagem”. Infelizmente, o mesmo melhoramento ia também justificar aumentos pontuais do preço dos bilhetes, estabelecendo-se uma tabela mais elevada nas sessões que apresentavam filmes deste tipo.

A E.C.P. adequava de forma realista as suas possibilidades de investimento, consciente da sua pequenez e das características do seu meio. A verdade, porém, é que

essa situação se, por um lado, não providenciava os desejáveis recursos, ficando a sala mais distante dos melhores exemplos dos grandes centros, também, por outro lado, podia ajudar a reunir condições mínimas de sobrevivência, dentro de um determinado perfil de exploração. Há, assim, que prestar atenção a um contexto que de algum modo também evoluía, verificando em que medida o conjunto das suas especificidades influenciou na manutenção do espectáculo cinematográfico e possibilitou até um relativo florescimento, enquanto realidade de cinema popular, para finais de sessenta.

Mais uma vez, limitamo-nos a enunciar alguns traços a ponderar. A difusão da televisão, num meio em que dominava um fraco poder de compra, foi lenta, tal como, a nível geral, sugerem os dados relativos ao número de licenças de televisão no conjunto do país. A realidade portuguesa, nesse campo, contrasta, na verdade, com o ritmo de implantação verificado em países com superiores condições de vida.

A existência de aparelhos nas residências confinava-se muito a sectores restritos da sociedade local, pelo que a criação de novos hábitos, relacionados com essa presença da televisão, só deveria afectar mais directamente a frequência do cinema por parte de um sector restrito de público, provavelmente aquele também mais sensível a uma variação na imagem global da sala e da sua programação.

Mais favoravelmente jogariam as transformações económicas e sociais em curso. Integram-se num contexto evolutivo que, desde inícios da década de sessenta, iria produzir alterações decisivas no nosso país. A criação de postos de trabalho passava pelo dinamismo da indústria e pela expansão dos serviços e em determinados sectores era sensível alguma melhoria de condições de vida. Portugal entrara num ciclo muito particular de crescimento económico, em que, na verdade, se processaram transformações estruturais importantes que nos distanciaram da realidade ainda sensível em 1950, quando tínhamos, em larga medida, uma economia agrária. Esse progresso estava, contudo, demasiado centrado no litoral e mesmo aí com nítido destaque para as regiões próximas dos principais centros urbanos, desenvolvendo-se as respectivas cinturas industriais.

Na realidade da Pampilhosa, pelas razões geográficas e pelas condições de desenvolvimento económico que são conhecidas, não seriam particularmente sensíveis os fenómenos de emigração que, entretanto, marcavam a vida de muitas localidades do interior. Além das possibilidades no contexto regional, seriam as dinâmicas de atracção da vida urbana, nos nossos principais centros, que iriam em especial seduzir os recursos humanos disponíveis, muito em particular, no caso concreto dos jovens com estudos.

O crescimento da população jovem foi um traço característico desse tempo, mas, para lá da estatística dos números, o que interessa mais sublinhar é o novo papel desses jovens, na sociedade, enquanto consumidores e agentes de mudança. Aspectos económicos e sociais, como os da criação de emprego e transferência de mão-de-obra, ou da progressiva melhoria de condições de vida, têm de ser completados pela compreensão dos sinais de evolução nos hábitos, nas mentalidades e nos comportamentos. Estes seriam particularmente sensíveis junto daquela população jovem, mais ávida de oportunidades de distração e de descontraída sociabilidade.

O cinema local, sabendo manter algum dinamismo, poderia desfrutar destas condições. Garantia uma opção válida de lazer e divertimento perante um meio onde continuava a ser limitada a oferta de alternativas, dado o atraso verificado, também neste domínio, na nossa província. Até à entrada da década de sessenta, essa oferta regular, paralela ao cinema, cingia-se ainda muito aos bailes de fim-de-semana, em clubes e associações humanitárias e recreativas. Do tempo das tabernas e leitarias passávamos à frequência, mais moderna, dos primeiros cafés de modelo urbano, potenciados, aliás, pelo atractivo de um eventual aparelho de televisão. Mas a sua frequência, num pequeno meio, era ainda, por exemplo, muito limitada às senhoras e o principal grupo de notáveis locais continuava a encontrar-se regularmente, à noite, no restaurante da estação dos caminhos-de-ferro.

A dimensão provinciana do espectáculo público estava bem patente no perdurar de aspectos como a difusão de música, através de altifalantes virados para a rua, antes de se iniciar o espectáculo de cinema. Nestas condições, este era ainda um acontecimento semanal na pacatez local e a verdade é que não faltam testemunhos quanto ao agrado dos frequentadores, lembrando o ambiente festivo que assim se criava, ao gosto popular. O exemplo não era único e logo no caso próximo do Luso também encontramos, neste tempo, o mesmo tipo de chamada pública de atenção, relativamente ao espectáculo cinematográfico.

O atraso estrutural do país, combinando-se com o estímulo dos traços evolutivos já referidos, parecia funcionar, portanto, em certos meios de província, num sentido favorável à manutenção de uma realidade de exibição cinematográfica, que, na verdade, em termos gerais, era pouco apoiada, tanto pela política das autoridades, como pela estratégia comercial das empresas distribuidoras, privilegiando, naturalmente, clientes mais vantajosos.

A gerência da E.C.P. procurou evitar a degradação da imagem da sala, sabendo que uma impressão de declínio, ou de ausência de qualidade, comprometia sem dúvida o seu futuro. Lembrou o prestígio da sua história e a credibilidade da sua paixão pelo cinema, nomeadamente, assinalando, com programas especiais, os seus aniversários mais significativos, como aconteceu em 1950, por altura dos 25 anos de actividade, em 1960, nos 35 anos, e em 1974, nos cinquenta. Para esses espectáculos – de 30/7/1950, 31/7/1960 e 14/7/1974 – houve, naturalmente, um particular cuidado na selecção dos filmes, procurando-se introduzir também algumas produções mais antigas, em especial filmes clássicos de Charlie Chaplin. Homenageava-se, assim, a própria sétima arte, pela invocação de uma história com a qual se identificava também o percurso de vida deste pequeno cinema.

Foi neste quadro que se inseriu o artigo de Joaquim Pires no *Diário de Coimbra* de 1 de Outubro de 1965, que citámos atrás. Na comemoração do 40º aniversário expressou aí uma renovada confiança no futuro do cinema e, mais concretamente, do espectáculo cinematográfico no meio local, tendo plena consciência das dificuldades que se apresentavam e mesmo das críticas possíveis, na actual realidade.

No ano seguinte, Joaquim Pires reagiu com indignação a críticas relativas às condições desta sala, vindas a lume no *Diário Popular* e reproduzidas depois na revista *Plateia*¹. Tratava-se de queixas atribuídas a um habitante da Pampilhosa, verberando, em especial, a falta de lavabos que levaria alguns espectadores a socorrerem-se, nos intervalos, das instalações sanitárias da estação, mediante o pagamento do devido bilhete de gare, noutros casos a dirigirem-se ao café mais próximo e mesmo a usarem, desrespeitosamente, as traseiras do teatro. Também é certo que o mesmo testemunho confirmava a popularidade de que ainda gozava o espectáculo cinematográfico no meio local: “Os habitantes de Pampilhosa do Botão costumam, ao domingo, frequentar o único cinema da terra”.

O caso figurava no editorial, com que abria esse número da revista, servindo de pretexto para algumas considerações mais gerais sobre a alegada crise no sector da exibição. Afinal, não faltavam outros cinemas sem lavabos “por esse país fora” e se não era essa a carência apontada, podiam-se notar diversas outras, desde a má qualidade da projecção, à falta de conforto das salas. Por esse caminho, só havia que reconstatar o declínio da frequência e “trágicos resultados”, mesmo com filmes de maior categoria. Apelava-

¹ Cf. *Plateia*, Ano XVI, N.º 275, de 10/5/1966.

se, portanto, a uma reflexão mais séria sobre as razões por detrás das habituais dificuldades e do insuficiente investimento. Não bastava o discurso corrente, invocando “o futebol, a televisão, os automóveis” ou “o custo de vida”, quando se via, no café, ao lado, o público acotovelando-se, virado para a televisão.

Na carta de resposta, dirigida ao director da revista *Plateia*, a 17 de Maio de 1966, Joaquim Pires defende a imagem do seu pequeno cinema e o valor de uma história de mais de quarenta anos de actividade, tal como pouco antes tinha destacado no artigo do *Diário de Coimbra*. Sobre o caso concreto dos lavabos, lembra a triste realidade da própria Pampilhosa que, pese embora o caminho de progresso encetado já há décadas, com o trabalho de tantos sectores dinâmicos, continuava a não dispor de uma rede pública de “distribuição domiciliária de água”. Essa era, aliás, ainda então, a situação vivida em “quase todas” as restantes localidades do concelho!

O sócio-gerente da E.C.P. prometia, pois, que a anomalia apontada seria ultrapassada logo que passasse a haver o necessário abastecimento de água. No fundo, sempre fora essa razão, ligada a um insuficiente investimento público, que servira de base ao permanente adiamento da construção dos desejáveis lavabos. Assim concluímos pelo facto de a mesma já estar há muito prevista, perante as autoridades competentes, nomeadamente, quando da remodelação da sala em finais de quarenta, sem que nunca tivesse sido de facto exigida, apesar das diversas vistorias realizadas.

Na sua argumentação, Joaquim Pires tece ainda algumas outras considerações significativas, procurando situar mais positivamente o seu cinema, no contexto da alegada crise das salas de província. Lembra, concretamente, os “milhares de escudos” gastos em melhoramentos, na “conservação do teatro” e no apetrechamento com o “melhor material de cabina e palco”, para que o público fosse “servido do melhor espectáculo cinematográfico”.

A realidade do investimento já concretizado e ainda do que veio a ser efectuado, nos anos imediatos, comprova a sinceridade destas palavras, quanto à determinação da E.C.P. em corresponder aos desafios do presente. Mas a verdade é que o conhecido dinamismo da sua gerência só podia perdurar alicerçado em resultados satisfatórios que passavam pela viabilidade de uma relação funcional, num contexto de exploração. Tem, assim, igualmente, significado a confiança expressa por Joaquim Pires, demarcando-se de exemplos menos felizes, na nossa província.

Perante um quadro de dificuldades, talvez não fosse contraditória a associação de uma imagem de crise também a salas dotadas de melhores condições e inseridas em

meios, de dimensão intermédia, com um público mais vasto. Ambas as faces da questão podiam também significar maiores custos e dificuldades de gestão, bem como outras possibilidades de acesso a formas de lazer, por parte do público, e, naturalmente, diferentes traços na evolução dos hábitos.

É a esta luz que julgamos dever interpretar-se a opinião expressa na carta dirigida ao director da revista *Plateia*:

“A razão da baixa de frequência de muitos cinemas deve-se a muitas causas, sendo as menos de considerar a inexistência de aquecimento, a falta de estofos nas cadeiras ou outras coisas deste género.

E se assim não é, como se explica que tantos cinemas da província, e nestes contam-se os de muitas cidades, oferecendo todas as comodidades, se mantenham com sérias dificuldades, deixando mesmo alguns de funcionar? Citamos por exemplo o de Vila Pouca de Aguiar.

Conhece a *Plateia* este cinema?

Uma verdadeira jóia perdida para lá do Marão, nada mais.”

Num determinado contexto de viabilidade, prosseguira, pois, um esforço de investimento, por parte da gerência da E.C.P., incidindo tanto no progresso técnico, como na renovação das condições da sala.

No primeiro domínio, foi introduzido, como importante melhoramento, o sistema CinemaScope com as inerentes adaptações da projecção. O assunto já vinha a ser estudado desde a década de cinquenta, mas as exigências eram de vulto e exigiam ponderação, dadas as escassas condições da pequena empresa e a incerteza que ainda pairou, algum tempo, sobre as novas soluções técnicas. Mais uma vez, estava em causa a dinâmica evolutiva própria do cinema e do espectáculo cinematográfico, cruzando, designadamente, condições de ordem técnica e de natureza comercial.

O sistema em causa, de ecrã amplo por anamorfose, havia surgido nos Estados Unidos, com o filme *A Túnica*, já há cerca de 10 anos, quando das mudanças que marcaram os anos de 1953 e 1954. Tendo sido lançado pela Twentieth Century Fox, na sequência de um invento já dos anos vinte, motivara, em resposta, a introdução, pela Paramount, do nosso já conhecido sistema VistaVision, de ecrã amplo mas sem recurso à anamorfose. A manifesta qualidade deste último não obstaria ao seu posterior abandono, em finais de cinquenta, depois de ter dominado a produção desse estúdio entre 1955 e 1957. As razões deste facto prendiam-se com o seu custo mais elevado. Impunham-se, pois, interesses ligados à produção num quadro geral de condições que obrigava os exibidores a proceder às necessárias adaptações técnicas, relativamente ao sistema triunfante.

No início da década de sessenta, era notório o grande sucesso dos sistemas de ecrã amplo com equipamento anamórfico, obviamente já não apenas ligados à produção da Twentieth Century Fox, generalizando-se, no uso corrente, a designação de “filme em CinemaScope”. A projecção em ecrã amplo era obtida a partir de um filme de 35mm, mas com uma diferente perfuração, e o recurso a lentes especiais, permitindo a exploração de um efeito de anamorfose. Através deste, as imagens eram inicialmente comprimidas, no sentido horizontal, quando do seu registo, e no momento da projecção no ecrã eram restituídas às suas proporções correctas, mediante o uso de objectivas primárias e de dispositivos ópticos complementares.

Os filmes de perfuração normal podiam continuar a correr sem dificuldade no equipamento adaptado ao CinemaScope, que, aliás, também teria historicamente o seu ciclo de vida, sem que isso viesse a colocar especiais problemas às salas de cinema. Com os novos processos, procurava, pois, incentivar-se o interesse do público e, através da evolução do cinema, dar uma melhor resposta à concorrência da televisão, como se sabe, em pleno desenvolvimento a nível internacional.

A E.C.P. assumiu os encargos necessários, sendo certo que havia intervenções consideráveis a realizar. Seguimos a descrição de Joaquim Pires, ainda muito recordado destes passos, no seu artigo do *Diário de Coimbra* de 1 de Outubro de 1965. Além da “modificação no aparelho projector, obtenção de objectivas primárias e anamórficas de alta qualidade e não menos alto preço”, procedeu-se à instalação no palco de um ecrã que, pelas suas especiais características em luminosidade e apropriadas medidas, desse ao espectáculo a “amplitude” que o CinemaScope exigia.

Foram, aliás, estas sucessivas adaptações, ligadas à utilização de um ecrã com maiores dimensões, que levaram à alteração da boca de palco deste antigo teatro. O seu alargamento, no quadro de uma estética moderna, significou a perda de um aspecto original, incluindo um vistoso frontão de motivos alegóricos, que ainda podemos de algum modo visualizar em antigos desenhos e fotografias.

A inauguração do sistema CinemaScope, anunciada como “um sensacional acontecimento”, teve lugar no espectáculo de 29 de Novembro de 1964, com um filme, *Os Sete Magníficos*, julgado digno desse momento em que se apresentava a “última modalidade em cinema”. Reforçava-se uma imagem de actualidade e de qualidade que, como sabemos, era fundamental para o pequeno exibidor, sacudindo o risco de ficar perigosamente ultrapassado. Isso mesmo transparece das palavras de Joaquim Pires, reafirmando o seu entusiasmo e procurando incutir confiança, no artigo que temos

referido. Depois de ter invocado a larga história do espectáculo cinematográfico nesta sala, conclui afirmando: “Como pampilhosenses que somos, fazemos votos sinceros e despidos de qualquer interesse particular para que a sua existência se mantenha sempre florescente, como florescente e radioso é o Cinema, Espectáculo-Rei, cujos vassalos no mundo inteiro são incontáveis. Nada poderá destroná-lo”. O tom era inequivocamente defensivo, mas, na verdade, o esforço ainda valia a pena.

Quanto ao espaço da sala de espectáculos, não seria necessário esperar muito para ver uma remodelação significativa cujo alcance não se resumia à concretização de projectos já anteriores. Tratava-se de ir, efectivamente, ao encontro de um quadro actual de realidades, assumindo um investimento que teria de facto, ainda, um efeito positivo na exploração deste cinema.

Tudo se realizou com a devida aprovação das autoridades responsáveis, mediante as necessárias vistorias e os respectivos pareceres. O projecto de alteração da disposição dos lugares foi, assim, aprovado pelo Conselho Técnico, da Inspeção de Espectáculos, na sessão de 10 de Agosto de 1967.

A intervenção na sala aparece descrita no programa do fim-de-semana de 28 e 29 de Setembro de 1968, quando, em início de época, se inaugurou, por fim, a Plateia totalmente remodelada. Tinha sido desmontada “a inestética e inconveniente bancada” denominada de Geral e passava a oferecer-se ao público uma ampla Plateia “com nova e criteriosa disposição de lugares”, garantindo-se o fim da “intercepção visual” que se verificava em determinados pontos da antiga Plateia.

As modificações introduzidas na organização do espaço interior podem ser bem compreendidas pela observação das plantas que apresentamos em anexo. A eliminação da Geral e a alteração da Plateia, nomeadamente instalando uma Tribuna de 44 lugares, transcendia em significado uma simples actualização de imagem, representando, na verdade, uma adaptação mais significativa perante um novo contexto social e uma diferente realidade de frequência. Nesse sentido, a Geral apresentava-se, agora, não apenas como “inestética”, mas claramente como “inconveniente”, ou seja, inútil. O espaço ganhava uma maior unidade, diminuindo as diferenças entre lugares, em termos de funcionalidade, conforto e imagem.

No plano da programação, recuperaram-se, nesta década de sessenta, vários grandes filmes do período clássico, que não fora possível exhibir anteriormente na Pampilhosa, em especial, por circunstâncias relacionadas com a sua distribuição. Entre eles, figuram várias longas metragens, premiadas com óscares, como: *Laura* (10-12-

1961), *As Minas de Salomão* (1-1-1962), *Sansão e Dalila* (22-4-1962), *O Maior Espectáculo do Mundo* (20-10-1962), *O Despertar* (1-1-1963), *Um Americano em Paris* (13-1-1963), *E Tudo o Vento Levou* (19-1-1963), *Férias em Roma* (5-4-1964), *A Colina da Saudade* (27-12-1964), *A Ponte do Rio Kwai* (3-4-1965), *Sabrina* (16-5-1965), *Anastásia* (24-10-1965), *Sete Noivas para Sete Irmãos* (25-12-1965) e *A Túnica* (18-3-1967). Na entrada da década seguinte ainda se apresentaram: *A Volta ao Mundo em 80 Dias* (5-12-1970) e *Ben-Hur* (13-3-1971).

Esta prática, que conciliava o culto do esplendor do cinema e a viabilidade da contratação, tinha, naturalmente, de se combinar, numa relação de equilíbrio, com a exibição de produções mais actuais. Era preciso acompanhar, na medida do possível, a evolução dos tempos e esse esforço seria particularmente notório a partir de 1967, decorrendo, coerentemente, a par dos investimentos então realizados na sala, no contexto específico de um período, com uma determinada relação de condições e estímulos.

Seguindo o mesmo critério de filmes premiados com óscares, pode destacar-se, relativamente a produções já da década de sessenta, a exibição, até 1974, das seguintes longas metragens: *West Side Story – Amor Sem Barreiras* (22-1-1966), *Cleópatra* (12-3-1966), *Música no Coração* (1-4-1967), *O Mundo Maluco* (15-4-1967), *A Mulher Felina* (5-5-1968), *Doutor Jivago* (5-10-1968), *O Mundo Maravilhoso dos Irmãos Grimm* (1-1-1969), *Uma Réstia de Azul* (2-11-1969), *Oliver* (15-11-1969), *Os Canhões de Navarone* (22-11-1969), *O Dia Mais Longo* (24-1-1970), *Doze Indomáveis Patifes* (27-3-1971), *Patton* (22-1-1972), *Dois Homens e um Destino* (30-1-1972), *Cromwell* (2-4-1972), *No Calor da Noite* (19-11-1972), *Perdidos no Espaço* (1-1-1973) e *Tora! Tora! Tora!* (13-1-1973).

Há, evidentemente, diversos outros vectores a considerar, relativamente ao perfil da programação, mas a sua caracterização transcende, mais uma vez, o âmbito destas linhas. Entre outros aspectos, poderá verificar-se a debilidade da presença de filmes portugueses e a confirmação da ineficácia da correspondente legislação de protecção, ainda à espera de melhores dias. A vontade de renovação através do chamado “cinema novo” não teria qualquer expressão no ecrã deste pequeno cinema de província, o que, sem dúvida, deve suscitar uma interrogação sobre o significado deste facto, tendo em conta um quadro mais geral.

A propósito dos filmes referidos, interessa sublinhar, a possibilidade de se trazer, ainda, à Pampilhosa, embora com desigual actualidade, grandes filmes de cartaz,

contando com a resposta de um público que, dentro das possibilidades de um meio, afluía satisfatoriamente. Como é óbvio, esse facto era importante, tanto mais que as empresas distribuidoras, no caso das produções de maior interesse comercial, condicionavam sistematicamente a sua exibição, neste pequeno cinema, a condições gravosas, exigindo uma percentagem da receita que podia rondar os 50% e mesmo mais.

Continuamos a não dispor de informação sobre as receitas de bilheteira até Setembro de 1973, mas os números gerais registados nas actas da E.C.P., relativos a este período, confirmam as indicações obtidas de forma indirecta, quanto à existência de um panorama razoavelmente encorajador, embora de acordo com um determinado perfil de exploração. O esforço de programação, o investimento realizado, bem como o sinal positivo de vários testemunhos, podem assim combinar-se com a informação concreta relativa ao saldo anual de exploração, por parte da empresa, e dos lucros repartidos pelos seus sócios, mostrando uma progressão mais positiva, precisamente, a partir de 1968.

Como temos sugerido, a realidade da implantação deste cinema, num pequeno meio, permitia ainda desfrutar de um significativo espaço de interesse na vida local, ante um determinado conjunto de condições. Há que compreendê-las tanto na sua especificidade, como na sua relação com contextos mais amplos, numa época de transição, marcada, a nível económico, social ou cultural, por uma particular vitalidade. Um exemplo disso seria a importância alcançada pelos jovens, enquanto sector de público, um facto que, aliás, condicionava desde logo as próprias opções ao nível da produção cinematográfica.

Manteve-se, pois, neste período, uma actividade, razoavelmente coerente e bem sucedida, enquanto pequeno cinema popular de província. Para isso contribuíram, numa escala mais concreta, o habitual dinamismo da gerência, os baixos custos de exploração e os oportunos melhoramentos realizados.

A estreita relação com um meio e as características modestas da exploração, por via de uma empresa, praticamente, familiar, jogavam, assim, curiosamente a favor da sobrevivência de alguns cinemas de província, como também, nesta fase, vemos acontecer com alguma semelhança no Luso, onde o próprio edifício tinha anexa a residência do casal proprietário. Repetia-se o papel do gerente que era simultaneamente projeccionista, do sócio ou familiar na bilheteira e das pessoas de confiança servindo, de forma mais ou menos desinteressada, como porteiros.

É claro que também aqui empalidecia uma imagem e estavam-se a perder sectores de público, social e culturalmente mais exigentes e com possibilidade de acesso a outros locais e formas de lazer, começando pela generalização do hábito doméstico de ver televisão. Mas para muitos populares, em particular mais jovens, o ir ao cinema continuava a ser um hábito de fim-de-semana, combinado com o acompanhamento do relato radiofónico dos jogos de futebol e o saborear de uma bebida com os amigos.

A vitalidade do cinema da Pampilhosa foi, portanto, sublinhada por um esforço de renovação, bem sensível nos últimos anos da década de sessenta. Em 1967, efectuaram-se reparações na sala, no valor de 3320\$10, mas o investimento mais significativo, teve lugar, como vimos, em 1968, com a supressão da Geral, remodelação da Plateia e arranjo dos tectos laterais, gastando-se 9726\$90. Esse investimento foi ainda secundado, nos anos seguintes, por novos trabalhos, também de certo vulto. Em 1969, despendeu-se 1189\$90 em obras de reparação e pintura e, em 1971, a conta a pagar seria de 5147\$70. A frontaria do edifício foi então rebocada a cimento até ao nível do andar superior, procedeu-se ao arranjo dos lambris da sala e pintaram-se todas as paredes interiores. Os sinais de modernização incluíram a instalação de um anúncio luminoso no exterior do velho edifício, com a simples indicação de “Cinema”.

O absoluto domínio da sétima arte não impediu a realização pontual de espectáculos de palco e, principalmente, não apagaria a velha paixão de quem podia recordar tantos momentos de actuação bem sucedidos. Pensamos, em particular, no próprio Joaquim Pires que se empenhou, por diversas vezes, ao longo da sua vida, em realizações deste tipo. Assim aconteceu, novamente, em 1951, no âmbito de um grupo ligado ao sector dos funcionários do caminho-de-ferro, o Grupo Dramático Ferroviário. Este grupo apresentou, nomeadamente, a 12 de Agosto, a farsa, em três actos, “Mosquitos por Cordas”, seguida em fim de festa por “um alegre acto de variedades” com canções, coros e monólogos. Perduravam as referências dos anos vinte e trinta, como mostra o facto de esta peça, apresentada como “um dos grandes sucessos do antigo Ginásio de Lisboa”, já ter sido representada na Pampilhosa, pelo saudoso Grupo Dramático de Beneficência, a 19 de Agosto de 1928.

Em 1951, o público correspondeu, como habitualmente, ao esforço destes amadores locais e o espectáculo de 12 de Agosto foi repetido no dia 25 do mesmo mês, podendo ser divulgado como “grande êxito teatral” que se repunha em cena “atendendo aos muitos pedidos”. O investimento feito na preparação do espectáculo e o seu nível de qualidade justificaram, ainda, a sua apresentação a nível regional, fora da Pampilhosa.

Assim aconteceu, de facto, com uma actuação, a 30 de Setembro, no Teatro-Clube de Mortágua. Joaquim Pires, além de representar um dos papéis, era o responsável pela “direcção cénica”, enquanto o seu filho Domingos dirigia a orquestra e os coros.

O mesmo gerente da E.C.P. continuaria a manifestar o seu entusiasmo pelo teatro amador. Em 1970, por exemplo, ajudou a levar à cena uma peça de que, como antigo combatente, especialmente gostava, “O João Ratão”. Significativamente, esta comédia, em três actos, representada a 19 de Setembro, havia sido também já posta em palco, na Pampilhosa, há muito tempo atrás, concretamente, nos dias 22 de Agosto e 5 de Setembro de 1936.

A colaboração de três gerações da mesma família ilustra bem como nestes meios se verificou, tantas vezes, uma continuidade no gosto pelas artes do espectáculo. Além de Joaquim Pires, na figura de Teotónio, regedor e ferrador, havia papéis distribuídos também pelo seu filho Domingos, o General Silvestre, e pela neta Ana Maria, no palco, Frou-Frou. Acrescente-se que Domingos Lopes Pires foi o responsável pela concepção dos cenários e que a encenação e caracterização ficaram a cargo de Joaquim Pires.

As iniciativas que agora se desenvolviam, mobilizando diferentes gerações, beneficiavam, naturalmente, das condições de coesão ainda existentes num pequeno meio. Numa conjugação de contributos, ao lado da motivação dos mais novos, avultava a experiência de nomes já de há muito ligados ao teatro. Podemos citar também o interessante exemplo de Maria de Carvalho Lindo, no papel de D. Balbina, a fidalga. Desenvolvera aqui alguma actividade, como amadora, já nas décadas de vinte e de trinta, tendo-se estreado neste palco, há quase cinquenta anos, a 20 de Maio de 1923, ao lado de três dos fundadores da empresa cinematográfica, num espectáculo do Grupo Dramático de Beneficência.

O grupo de amadores que vemos em actividade, nos anos sessenta e em inícios de setenta, integrava-se também numa tradição associativa de forte significado. Tratava-se, então, da Secção Teatral da Liga dos Amigos da Pampilhosa cujo empenho contou com o bom acolhimento do público local. Entre outras realizações, podemos recordar, ainda, os espectáculos de 6 e 7 de Janeiro de 1973, com a peça dramática, em três actos, “Casa de Pais”, e a sua repetição “a pedido geral” nos dias 24 e 25 do mês seguinte. Aí reconhecemos igualmente a importante participação de Joaquim Pires e de Domingos Lopes Pires, cujo talento se expressou mais uma vez na realização dos cenários.

Nestes dois últimos espectáculos, 50% da receita apurada seria entregue à Comissão de Assistência da Pampilhosa. Aflorava também aqui a antiga associação

entre o espectáculo de amadores e a acção de beneficência. Manifestava-se, assim, um desinteresse que fazia sobressair, tanto a pureza das motivações culturais e recreativas, como a responsabilidade cívica que sobre todos recaía. Estava-se, evidentemente, longe da dinâmica de interesses característica dos espectáculos pagos, mas aquelas motivações já conhecidas podiam adquirir particular sentido num contexto de época.

Manifestava-se, então, um despertar mais geral, com uma nova vontade de participar e intervir, sacudindo o cinzentismo da ordem vigente mesmo que isso pudesse assumir também uma conotação de inconformismo político, passível de repressão. Aos sectores de oposição oriundos de uma raiz que, na Pampilhosa, claramente nunca se apagara, juntava-se o entusiasmo de muitos jovens de sessenta que, mais do que pelo seu peso quantitativo, nas estatísticas ou no consumo de produtos culturais, valiam por um vigor e uma generosidade, na crença de mudança.

Os exemplos concretos são, pois, significativos de algo mais profundo que preparava o futuro. Foi neste quadro que se desenvolveu o projecto de um pequeno jornal local, depois de décadas sem qualquer título publicado na Pampilhosa. Entre 1966 e 1969 saiu um periódico, chamado *Caminho*, animado por um grupo de jovens, pertencentes maioritariamente a organizações católicas, que se manifestavam críticos do regime. Depois de ter acabado, proibido pela censura, os mesmo impulsionadores limitaram-se a mudar o título para logo dar início a uma nova publicação, o *Jornal do Centro*. Ficava, pois, um sinal claro dos tempos, com o decidido apelo a uma nova liberdade.

A música seria outra forma de intervenção e se a gerência do cinema do Luso foi questionada pelo teor das canções que os seus altifalantes difundiam antes de iniciar os espectáculos, na Pampilhosa, aquele jornal local promoveu, em finais de 1969, a vinda de Manuel Freire ao velho teatro. Perante uma sala cheia, em vez da sessão de fados de Coimbra, para que fora concedida licença, ouviram-se baladas progressistas e, em especial, a “Pedra Filosofal”. Estava, decisivamente, bem presente que era o sonho que comandava a vida, embora “eles” pudessem não saber, nem sonhar...

Um quadro de contrastes

A actividade do pequeno cinema da Pampilhosa inseria-se num contexto de época em que, a nível nacional, se tinha verificado, na exibição cinematográfica, um maior distanciamento entre realidades, ligadas a diferentes meios. Os dados estatísticos relativos ao conjunto do país, nas décadas de cinquenta e de sessenta, dão conta desse caminho que teria natural expressão concreta em termos de níveis de programação e de perfis de frequência. Não dispondo de elementos objectivos sobre esses dois aspectos, são, contudo, bastante claros alguns indicadores gerais que podemos sumariamente considerar. Antes, porém, importa lembrar como a realidade local do espectáculo cinematográfico está profundamente ligada à existência mais geral das populações. Para lá das condições específicas próprias do sector, não poderia, portanto, deixar de reflectir também, na sua diferença, as assimetrias mais vastas que decisivamente marcavam o desenvolvimento do país.

A análise dos números estatísticos publicados, ao longo dos anos, no *Boletim da União de Grémios dos Espectáculos* comprova, nomeadamente, a diferente evolução do número de salas de cinema em funcionamento e do número de sessões cinematográficas realizadas.

Comparando a realidade no primeiro trimestre de 1954, 1961 e 1969, ou seja, considerando, portanto, um intervalo semelhante, de 7 e de 8 anos, nos vários distritos do continente, verificamos como, relativamente a Lisboa, o número de salas passou de 77 a 113 e por fim a 121 e, no distrito do Porto, a evolução foi de 38, para 51 e depois 59. Também muito significativo, quanto a um contexto económico e social, seria o aumento verificado no distrito de Setúbal em que o número de salas passou de 22, para 27 e 35, marcando bem a importância da década de sessenta na prosperidade desta região. Com uma ligeira evolução positiva, encontramos ainda Aveiro, Faro, Santarém e Viana do Castelo.

Mantendo o número de salas ou declinando muito ligeiramente, entre 1954 e 1963, encontramos os distritos de Braga, Castelo Branco, Coimbra e Leiria. Os restantes distritos apresentam as seguintes quebras no conjunto desse período: Beja de 21 para 12 salas, Bragança, de 5 para 2, Évora de 16 para 13, Guarda, de 10 para 5, Portalegre de 10 para 7, Vila Real de 8 para 6 e Viseu, de 13 para 7.

Se considerarmos a data intermédia, de 1957, podemos reconhecer alguns ritmos significativos. Há uma tendência mais ou menos geral para uma quebra, ou pelo menos estagnação, do número de salas, nos vários distritos, entre 1954 e 1957. A exceção maior seria o distrito de Setúbal que passou de 22 para 25 salas de cinema. Com um aumento muito ligeiro, de apenas uma sala, encontramos somente os distritos de Faro, Leiria, Lisboa e Vila Real. Deverá estar aqui expressa a realidade de transição e de intranquilidade a que já aludimos relativamente a essa fase da existência do espectáculo cinematográfico entre nós. Diversas salas, envelhecidas e sem condições de viabilidade, poderão ter encerrado sem que, naquelas condições, a sua remodelação ou substituição por novas construções se tivesse processado ao ritmo desejável.

Ainda tendo como referência os dados de 1957, é evidente uma importante diferença na evolução verificada, a partir de então, nos vários distritos. O facto carece de adequada ponderação. Pode questionar-se, por exemplo, em que medida o condicionamento imposto à construção de novos cinemas terá tido um particular peso limitativo em meios menos bafejados pelo desenvolvimento, sabendo-se que o impedimento relativo a edifícios mistos, bem como o apego ao modelo do cine-teatro, representavam um agravamento de custos que tornava os investimentos menos comportáveis. A mesma linha de problematização deve ser estendida a outros factores que possam ter tido um reflexo particularmente negativo na província, mediante determinadas circunstâncias menos favoráveis, num contexto histórico.

Agravou-se, portanto, com óbvias consequências sociais e culturais, o contraste entre as várias regiões, relativamente à presença do espectáculo cinematográfico. Os desequilíbrios estão bem patentes na realidade nacional da distribuição das salas de cinemas na última data considerada, ou seja, em 1969. Nesse ano, de um total de 397 salas em funcionamento, 180 estavam situadas nos distritos de Lisboa e Porto, 158 em outros oito distritos do litoral, ou próximos do litoral (Aveiro, Braga, Coimbra, Faro, Leiria, Santarém, Setúbal, Viana do Castelo) e apenas 59 pertenciam aos oito distritos do interior (Beja, Bragança, Castelo Branco, Évora, Guarda, Portalegre, Vila Real, Viseu).

Se considerarmos o segundo indicador referido, obtemos a confirmação de todo esse panorama. O número de sessões de cinema realizadas no primeiro trimestre, de cada ano, evoluiu, no distrito de Lisboa, de 7609, em 1954, para 16726, em 1969. No distrito do Porto, os números equivalentes foram de 2844 e 5404. Mas, no extremo oposto, o distrito da Guarda, registou nesses quinze anos uma quebra notória, passando

de 164 sessões de cinema, para 87. Havendo aqui números intermédios de 124 e 130, em 1957 e 1961, que sugerem, mais uma vez, as dificuldades sensíveis já na década de cinquenta e, principalmente, a diferente possibilidade de crescimento a partir de então.

Considerando a variação verificada, em termos de percentagem, nos vários distritos do continente, entre esses anos de 1954 e 1969, quanto ao número de sessões cinematográficas, no respectivo primeiro trimestre, apuramos a seguinte ordenação: Lisboa (+119,8%), Viana do Castelo (+99,3%), Porto (+90%), Setúbal (+62,7%), Braga (+54,5%), Santarém (+41,9%), Leiria (+41,7%), Coimbra (+36,9%) Faro (+34,2%), Aveiro (+17,5%), Bragança (-2,5%), Vila Real (-4,7%), Castelo Branco (-8,6%), Évora (-10,1%), Portalegre (-21,8%), Beja (-35%), Viseu (-45,6%) e Guarda (-47%).

Estes dados têm de ser ponderados na sua especificidade, para um mais correcto apuramento de significados. Assim, por exemplo, sendo a realidade dos distritos de Lisboa e Porto já claramente preponderante, quando, no primeiro trimestre de 1954, representava 61,1% das sessões cinematográficas realizadas no continente, o crescimento, entretanto verificado, lançou aí o número de espectáculos, em 1969, para mais do dobro, correspondendo a 73,2% do total do continente, expressando, portanto, uma crescente divergência de realidades no contexto nacional. Por sua vez, o forte crescimento indiciado pela percentagem relativa a Viana do Castelo parece fundar-se numa situação ainda particularmente pouco desenvolvida, em 1954, pelo que as condições seriam favoráveis a uma evolução especialmente vincada. Bastará lembrar que nesse distrito, no primeiro trimestre de 1954, se tinham realizado apenas 146 sessões de cinema, pelo que só tinha atrás de si, quanto a esse indicador, o distrito de Bragança. Neste último caso, a realidade anterior, apenas com 79 sessões no primeiro trimestre de 1954, ainda sofreu depois um ligeiro declínio, perdurando unicamente duas salas de cinema, em 1969. Mais do que a percentagem indicada poderia sugerir, seriam, pois, aqui bem significativas as consequências de uma ausência de desenvolvimento.

A expressão geográfica destes diferentes ritmos reflecte, na verdade, um panorama coevo, mais geral, em que o litoral e, dentro deste, os principais centros urbanos e as regiões envolventes, cresceram economicamente e atraíram cada vez mais uma população oriunda da província que, naturalmente, se integrava num novo contexto de vida. O fascínio da grande cidade, mais civilizada, e, em particular, da nossa capital, sempre passara por uma imagem em que avultava também a peculiar oferta de divertimentos, por vezes associada aos perigos de uma influência mundana, capaz de diluir valores.

Esse contexto teve importantes consequências na ampliação de um público de cinema, não só mais numeroso, mas com mais poder de compra e mais informado relativamente aos filmes com sucesso no momento. Assim se puderam encher salas que em alguns casos tinham capacidade para mais de 2000 espectadores, com várias sessões diárias de cinema. É verdade que a rentabilidade das grandes salas de cinema, escravas de filmes de obrigatório sucesso, junto do grande público, também não demoraria a ficar ameaçada, afirmando-se a opção por salas mais pequenas, em particular, já estando caídas as barreiras à criação de salas em edifícios sem esse fim específico. Mas o sector da distribuição de filmes não podia ignorar os diferentes níveis de realidade e os desequilíbrios que se haviam adensado no mercado nacional.

Para lá da consideração do número de salas de cinema e de espectáculos realizados, é preciso ter presente também a diferença dessas salas quanto à sua lotação e à afluência de público. Estas variáveis apontam, ainda, para uma vantagem dos grandes meios. Coligindo, mais uma vez, os vários dados publicados no *Boletim da União de Grémios dos Espectáculos* podemos citar, a este propósito, o exemplo do primeiro trimestre de 1961. Se considerarmos o número de sessões de cinema realizadas nos distritos de Lisboa e do Porto, verificamos que foi de 20413, correspondendo a 76,1% do total das 26829 sessões realizadas, no continente português, durante esse período. Ora, o número de espectadores, nas salas desses dois distritos, foi então de 7876000, para um total no continente de 9997000, o que eleva ainda a sua preponderância, representando os respectivos espectadores 78,8% do referido total.

A exploração passível de rentabilizar as salas existentes processava-se, naturalmente, a uma escala bastante desigual. Para o mesmo trimestre, se considerarmos os 164 cinemas existentes nos distritos de Lisboa e Porto, registamos uma média de 48024 entradas por sala, no total desse período. A mesma média foi então de 11457 no caso das 138 salas dos oito distritos do litoral, ou próximos do litoral, que temos considerado e de apenas 7500 no caso das já de si escassas 72 salas em funcionamento no conjunto dos oito distritos do interior do país.

Deve combinar-se, ainda, o significado do número de entradas, com o facto de o preço médio dos bilhetes apresentar também alguma diferença, tudo influenciando, naturalmente, num volume de receita. Nesta matéria, a ponderação do preço médio dos lugares de cinema por distrito, tal como é registado no *Boletim da União de Grémios dos Espectáculos* parece ser, no entanto, um indicador demasiado vago, dada a diversa categoria das salas existentes e a forma como esse factor podia fazer oscilar os preços.

A este propósito, o traço geral a reter, dos números estatísticos publicados no *Boletim*, é a prática de preços em média mais elevados nos distritos de Lisboa e do Porto, nomeadamente, de acordo com os dados dos anos de 1961 e 1969 que considerámos mais atentamente. Nesta última data, o preço médio dos lugares de cinema em Lisboa era particularmente superior, no contexto nacional, mesmo em comparação com o Porto. Este destaque prendia-se, antes de mais, com a maior actualidade na apresentação dos filmes, procurando tirar-se o devido benefício desse interesse em torno das estreias e dos filmes recentemente estreados. Também haveria outras razões, nomeadamente, relativas à qualidade da oferta, aos custos de exploração das salas e ao perfil da procura por parte de um público, mediante hábitos, interesses e condições económicas.

Parece óbvio que o cenário de um cinema de província com um escasso número de espectáculos por semana, com uma reduzida lotação e uma limitada afluência de público, sem poder assegurar o sucesso dos filmes em cartaz por mais algum tempo e mantendo preços de bilheteira forçosamente moderados, não poderia ser especialmente aliciante para as empresas distribuidoras, tendo por comparação a expansão verificada nos principais centros.

Na contratação dos filmes não eram esquecidas todas aquelas condições que, reflectindo-se num volume de negócio e num nível de rentabilidade, possibilitavam ou não o assumir de determinados compromissos. Vemos, por exemplo, no caso de contratos específicos, relativos à exibição de filmes de maior interesse comercial, um particular cuidado no registo dos lugares disponíveis e do preço dos bilhetes, que podia ser mais elevado na ocasião. As empresas distribuidoras pretendiam, assim, impondo obrigações contratuais, garantir condições mais vantajosas, tirando partido de uma situação excepcional no quadro local. Por sua vez, a prática de uma tabela especial de preços permitia ainda aos pequenos cinemas, com poucos recursos, para lá da programação corrente, exhibir filmes de maior valor comercial, sabendo que podia contar, ainda, em situações deste tipo, com a compreensão do público local. Uma nota nos programas explicava, habitualmente, que a alteração pontual decorria das “condições do contrato”.

Curiosamente, a limitação deste tipo de práticas foi imposta no contexto da aplicação de nova legislação relativa ao cinema, em inícios da década de setenta, concretamente, depois da publicação da Lei nº 7/71, de 7 de Dezembro, que, revogando a lei anterior, passou a constituir o regime jurídico fundamental do cinema português. A chamada

“Lei do Cinema Nacional” levou, nomeadamente, à introdução de um imposto de 15% sobre os lucros das bilheteiras dos cinemas, depois designado de “imposto adicional”, enquanto receita fundamental do futuro Instituto Português de Cinema (IPC).

A 23 de Março de 1973 a Empresa Cinematográfica Pampilhosense comunicou à Inspeção Geral das Actividades Económicas a tabela de preços em vigor neste cinema desde Outubro de 1971, onde na prática se consideravam duas realidades, com uma tabela para “filmes normais” e outra para “filmes especiais”. Essa prática, com antigas raízes, iria deixar de ser possível, o que de algum modo veio reduzir os argumentos das pequenas empresas na contratação de filmes, contribuindo em última análise também para um caminho final de segmentação de realidades, no âmbito da exibição cinematográfica. Por intermédio de um ofício da União de Grémios dos Espectáculos, de 11 de Maio de 1973, a empresa da Pampilhosa foi informada da necessidade de enviar, para aprovação superior, uma única tabela de preços que passaria a vigorar para todos os filmes sem distinção. A E.C.P. acedeu, comprometendo-se, a 23 de Maio, a não aceitar futuramente contratos que implicassem a alteração do preço dos bilhetes.

A gerência da empresa continuaria a negociar, essencialmente, com base na contratação de conjuntos de filmes, incluindo-se algumas produções de maior interesse, numa lista heterogénea, com custos de aluguer diferenciados. Mas o escasso número de programas apresentados por ano seria sempre um factor de fraqueza que, aliás, ditaria necessariamente, em tempo de maior crise, uma particular redução do número das empresas distribuidoras com as quais se negociava.

Nesse aspecto, a E.C.P. na década de quarenta, havia podido, por exemplo, contratar mais programas, com vários distribuidores, tendo em conta, não só as sessões de cinema na Pampilhosa, mas também as que realizava fora desta localidade, como sabemos, no âmbito de temporadas de Verão.

Lembramos um outro caso ilustrativo da importância de um maior poder de negociação, no contexto de vida dos cinemas de província. Em finais de cinquenta, a empresa do Cine-Teatro Joaquim de Almeida, do Montijo, possuía mais duas salas e o seu gestor comercial também era responsável pela programação de outros cinemas da região. O conjunto, assim, formado permitia que os filmes fossem alugados às empresas distribuidoras em melhores condições¹.

¹ Cf. José de Matos-Cruz, *Cinema Teatro Joaquim de Almeida: Montijo e o cinema*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001, p. 35.

Como se sabe, para o sector da distribuição, as salas de cinema do país apresentavam-se algo hierarquizadas, de acordo com as suas diferentes possibilidades de contratação. Esse facto, naturalmente já antigo, podia, no entanto, adquirir contornos particularmente gravosos para muitos cinemas, mediante um maior desequilíbrio de realidades. Numa região dinâmica, o moderno cine-teatro do Montijo podia orgulhar-se, nas condições referidas, de conseguir apresentar filmes cerca de meio ano depois de ter passado o seu período de lançamento, nas principais salas². Mas não seria essa a situação de muitas salas de cinema da nossa província que, em contextos menos favoráveis, se apresentavam mais desamparadas, no seu isolamento, geridas por empresas sem dimensão e de limitados recursos.

Para lá da questão da maior ou menor actualidade dos filmes, o aprofundamento de um quadro de segmentação, no âmbito da exibição cinematográfica, reflectia-se mais em geral num perfil da programação e numa evolução da imagem pública das salas.

Nos meios urbanos mais progressivos, estas questões expressavam-se num contexto em que existiam cinemas com diferentes características. Sempre se verificara aí uma hierarquia de salas, tendo em conta factores como a localização, o nível da oferta de espectáculos, a imagem do espaço, o ambiente de conforto e o perfil da frequência, com cinemas de estreia e de reprise, cinemas centrais e de bairro, cinemas de particular reputação ou de imagem mais popular. Era agora particularmente evidente o declínio de antigos cinemas, num domínio em que a marca do progresso se impunha num quadro de permanente concorrência. Ultrapassados pelo esplendor de construções mais modernas, deixariam mesmo de ser opção para uma parte do público, integrando de forma menos favorável uma realidade notoriamente seccionada.

Neste aspecto, o contraste entre espaços representava bem o progresso verificado desde o início do século. As velhas salas só com capacidade de adaptação e novos investimentos podiam ir sobrevivendo, sempre ameaçadas pelo espectro de uma desqualificação no panorama do espectáculo cinematográfico. Em muitos casos, os sistemas de iluminação pareciam agora bem arcaicos, os espaços estavam antiquados e degradados, no velho interior de madeira e ferro, sobressaía a austeridade das cadeiras sem estofó, os bares não funcionavam ou ostentavam uma confrangedora pobreza, esclarecendo bem um nível de frequência. Não vale a pena sublinhar o contraste do ambiente que se podia respirar em edificações mais recentes, designadamente, com a

² *Idem*, p. 45.

sua traça contemporânea, a sua diferente concepção de espaços e os seus novos padrões de conforto, num conjunto de inegável poder simbólico.

Na sua singeleza de escala, o cinema da Pampilhosa conservava uma certa dignidade e abrangência de público, de acordo com uma funcionalidade ainda possível. Mas também parece certo que essa coerência se apresentava a um nível diferente do outrora ambicionado. Recordamos bem como no período áureo das décadas de trinta e de quarenta, a sua imagem, enquanto cinema de província, passava por uma capacidade de trazer a grande arte do cinema, símbolo do progresso de um novo tempo, tal como podia ser visto nas boas salas dos grandes centros.

Eram outras as condições no tempo presente. O desafio da sobrevivência passava pela manutenção de uma oferta, em termos de espaço e de programação, ainda capaz de seduzir sectores amplos de público. Ao nível de um cinema popular, viveu-se uma última fase de dinamismo, beneficiando, como explicámos, de um esforço de investimento e de uma inserção positiva num meio, com determinadas características particulares. Os testemunhos orais permitem recordar ainda uma sala bem cuidada que atraía um público alegre, desejoso de viver neste espaço bons momentos de socialização e divertimento, por vezes, enchendo-o por completo.

Não ignoramos que por esse tempo a televisão se impunha cada vez mais no quotidiano da sociedade portuguesa e que para alguns, mais conhecedores e exigentes, era óbvia a situação menor desta sala, tendo por referência os padrões urbanos, tanto relativamente à programação, como ao perfil da frequência e às condições de conforto. Mas, no contexto social e cultural da Pampilhosa, a influência desses factores era ainda limitada, devendo afectar apenas franjas de público, sem que se comprometesse ainda no essencial a frequência da sala e a viabilidade da sua exploração.

Neste último aspecto, convém notar que se diluíra o antigo peso das elites locais no assegurar de um quadro de rentabilidade. Tendia, de certo modo, a uniformizar-se a vivência deste espaço, esbatendo-se na sua organização interior os vestígios das distinções próprias de uma sala de espectáculos e de uma sociedade de há décadas atrás. A eliminação da Geral, em 1968, foi um passo significativo, mas que deu lugar a uma grande Plateia ainda demasiado seccionada em lugares de diferentes preços, vigorando, por vezes, mesmo, a distinção entre Tribuna, 1ª Plateia, 2ª Plateia, 3ª Plateia e Superior. Com a prática de uma homologação superior da tabela de preços, a partir de 1973, estabilizou a consideração de quatro categorias de lugares, mas o estudo da sua efectiva ocupação, nos anos seguintes, mostra bem o sentido de uma evolução, quanto à referida

tendência de uniformização. Os lugares de Tribuna, apesar de serem os mais caros desse conjunto, seriam habitualmente os mais ocupados, correspondendo afinal a uma possibilidade corrente de aquisição por parte do público local. Estava longe o tempo em que a grande maioria do público se tinha de conformar com os bancos corridos da Geral, os tais do “chega para lá” ou do “pontapé nas costas”.

Definia-se, pois, uma realidade um pouco à imagem da evolução que levaria, nos meios urbanos, à existência de salas de menores dimensões, mas com um preço único de entrada e, portanto, sem distinção de lugares. O mesmo caminho reflectir-se-ia também, naturalmente, na ocupação dos emblemáticos lugares de Camarote, em tempos idos, normalmente reservados a determinadas famílias locais que em boa parte os mantinham sob assinatura. A carta de Joaquim Pires, de 23 de Maio de 1973, ao Director dos Serviços de Espectáculos, já reconhecia, nas actuais condições, uma “maior facilidade” de “utilização”, tendo em conta o público em geral. Apenas se exigia, como condição habitual de marcação de Camarotes, o pagamento de, no mínimo, quatro lugares, sendo certo que a compra de cinco deixava o preço de cada lugar ao nível, ou pouco acima, dos da Tribuna, agora vulgarmente ocupados.

O perfil do público que essencialmente mantinha este cinema não pode ser dissociado das características de um meio, mantendo uma forte componente popular, distante das classes médias e dos sectores cinéfilos mais instruídos que marcavam a frequência de certos cinemas urbanos. Não esqueçamos que até ao encerramento de algumas importantes empresas industriais, a partir da década de setenta, a Pampilhosa conservou uma significativa actividade económica, como terra de trabalho, dando emprego mesmo a pessoas residentes nas aldeias circunvizinhas que também aqui afluíam em função do seu comércio, dos serviços existentes e, naturalmente, do transporte ferroviário. A frequência do cinema local beneficiava ainda, neste contexto, de certos traços de uma evolução própria da época que passavam por uma maior expressão das camadas jovens e por alguma melhoria de condições de vida.

Como referimos, era claramente um pequeno cinema de província, que se contentava em sobreviver com dignidade, num determinado quadro de rentabilidade, quando se sabia que muitos outros, com mais encargos, pior geridos e menos apoiados por um público, declinavam ou já tinham fechado portas, mesmo em meios que, à partida, se apresentavam como bem mais favoráveis à manutenção do espectáculo cinematográfico.

Sem soluções

O impulso vindo dos últimos anos da década de sessenta pôde prolongar-se com o reforço do interesse do público no imediato pós-25 de Abril, ante as novas condições de oferta de filmes. A liberdade reconquistada permitiu um reajustamento do país relativamente à evolução internacional do cinema, reflectindo o contexto de um mundo em profunda renovação. A primavera marcelista deixara vislumbrar alguns sinais de abertura, mas, no essencial, haviam perdurado os limites impostos por anos de severa censura. A possibilidade de uma abordagem mais ampla e directa de temáticas, até então espartilhadas, por considerações de ordem moral e política, despertava, como se compreende, um forte interesse, numa fase em que se (re)aprendia a viver numa sociedade livre, devendo assumir-se a responsabilidade de apreciar, debater e intervir. Recuperavam-se filmes que anteriormente haviam sido censurados ou que nem mesmo se tinha tentado exhibir, e abriram-se as portas ao pulsar do mundo coevo, tal como se expressava nas novas produções cinematográficas.

Para o público de província, a mudança seria rapidamente notória. O facto deve, no entanto, merecer uma atenção mais detalhada por via, não só do estudo da programação, considerando, designadamente, a origem, o género e a temática dos filmes, mas a divulgação de um discurso associado, repleto de significado. Não sendo, no meio local, particularmente considerável a influência dos textos de opinião, na imprensa, mais ou menos especializada, interessa, sobretudo, considerar as ideias veiculadas, em especial, por via da promoção dos filmes, desde as folhas de catálogo dos distribuidores aos programas dos exibidores.

Trata-se de estudar uma mensagem, num sentido amplo, através da qual a presença do cinema se revestiu, talvez pela última vez, neste século, de particular importância, no exercício de um papel perante o público da Pampilhosa. Referimo-nos à forma como pôde ainda servir, através da exibição pública nesta sala, como poderoso instrumento de ligação entre uma comunidade e o mundo mais vasto, no contexto da vivência de uma época. O cinema com a sua implantação e influência contribuiu então fortemente para a consciência de um novo tempo. É certo que isso se processou em articulação com outros canais e mecanismos de informação, mas em certos domínios relativos às concepções sociais, culturais e mentais, dispôs ainda de um espaço de influência muito próprio.

Tal como em muitos outros casos no país, a sala de espectáculos da Pampilhosa foi então, também, um espaço muito utilizado em acções de natureza política, promovidas por diversos partidos, nomeadamente, no âmbito de campanhas eleitorais. Tudo isso era novo. Mas a verdade é que dava, de algum modo, seguimento a uma vertente sempre mais ou menos presente na longa história deste teatro, enquanto equipamento de uso colectivo. De forma mais ou menos individualizada e declarada, era um espaço privilegiado de comunicação, onde as vivências políticas se podiam harmonizar com a expressão mais óbvia das potencialidades relativas à sociabilidade, ao divertimento e ao desenvolvimento cultural. Também nesse domínio passava por aqui a consciência de uma nova realidade de cidadania.

Poucos anos depois da revolução que deu um novo futuro ao país, verificou-se, a 24 de Outubro de 1977, o falecimento de Joaquim Pires, o que constituiu, obviamente, um marco na história da pequena empresa de exibição cinematográfica da Pampilhosa. Este evento coincidiu, aliás, aproximadamente, com uma viragem, já que a E.C.P., em função da evolução de um contexto, entrou, nos anos seguintes, num período final de dificuldades, depois, como sabemos, de um ciclo de razoáveis resultados.

O funeral de Joaquim Pires foi ocasião para uma expressiva demonstração de pesar por parte dos conterrâneos. As suas qualidades de “homem culto”, de “inteligência viva” e espírito “empreendedor”, tinham ficado bem expressas na longa história local da exibição cinematográfica. Mas, para além da actividade nesse domínio, que mantivera, ininterruptamente, por mais de cinquenta anos, como empresário e operador, estaria bem lembrada a sua participação em diversas outras manifestações culturais, com natural destaque para o teatro amador, onde fizera de tudo, desde actor, a ensaiador e caracterizador. Assim se notava no *Jornal de Notícias* de 27 de Outubro de 1977, tal como, por exemplo, no mais próximo *Diário de Coimbra*, da mesma data, perante o seu inesperado falecimento, aos 83 anos de idade. Além da devida notícia na imprensa, foram várias as empresas distribuidoras que apresentaram condolências à família e à empresa, com destaque para a casa Castello Lopes já há tantos anos ligada à E.C.P.

Na gerência da empresa ia manter-se Francisco Júlio Teixeira Lopes, herdeiro da cota que pertencera a Adriano Teixeira Lopes, já há muito falecido. Com ele, ficava também Domingos Lopes Pires, filho mais velho de Joaquim Pires, formando a gerência que permaneceria em actividade até ao encerramento deste cinema. Acrescente-se que a participação de Luís Gualberto Teixeira na sociedade havia, entretanto, também cessado com a sua morte.

Francisco Júlio Teixeira Lopes e Domingos Lopes Pires trataram, pois, de assumir as suas responsabilidades, nesse início da época de 1977/78, contactando diversas empresas distribuidoras e firmando novos contratos. A tarefa não seria fácil até pela limitada experiência de intervenção nesta área que fora da responsabilidade de Joaquim Pires. Mas mais complicado ainda era o facto de se viver um tempo em que se agravavam as condições de sobrevivência de um pequeno cinema como este. Aumentavam os custos, aceleravam-se as transformações sociais e a mudança de hábitos, afectando a frequência de público e ficava patente o desinteresse das empresas distribuidoras em assegurar a contratação de bons conjuntos de filmes, perante as condições que aqui se ofereciam.

Nos filmes contratados, as questões políticas e a crítica às instituições, a abordagem de temas sociais, mais ou menos polémicos, e a abertura a uma nova mentalidade, no campo sexual, reflectiam, nomeadamente, o desassombro dos anos setenta, no exercício da liberdade possível. Mas, como se sabe, a par da qualidade de muitas produções, floresceu também o mero aproveitamento comercial por parte de uma miríade de filmes menores. Muitos temas redundavam em mero pretexto para a baixa exploração do sensacionalismo, do sexo e da violência.

A oferta das empresas distribuidoras adequava-se a uma imagem degradada do cinema de província, com poucos recursos e a enveredar essencialmente por caminhos de facilidade na programação, procurando satisfazer um público já limitado, não só em termos numéricos, mas no que concerne à sua composição e aos seus interesses.

A análise dos resultados de bilheteira, que apresentamos em anexo, permitirá, certamente, uma melhor definição do perfil do público que mais afluía a este cinema, ponderando a variação do número total de espectadores por programa e a sua diferente repartição pelas sessões da tarde e da noite. Deverá, assim, avaliar-se, mais correctamente, a influência exercida pelas condições de recepção existentes, quando se registava uma maior incerteza no fluxo da receita.

Como se sabe, estavam quebrados os antigos hábitos de frequência regular, assentes num entusiasmo pelo cinema em geral, no quadro de uma preponderância do mesmo, enquanto opção de divertimento. Num contexto desfavorável, deverá ter-se desenvolvido uma dependência ainda mais estreita relativamente às preferências do público disponível, reduzindo-se, naturalmente, as possibilidades de opção no campo da programação. Interessa, nomeadamente, ponderar a relevância com que se manifestaram os interesses de espectadores predominantemente jovens e do sexo masculino,

estimulando em especial a presença de filmes de acção, com destaque para a moda das artes marciais, e também a exibição de filmes de conteúdo erótico. Inversamente, deve, reflectir-se sobre o significado dos casos de especial quebra de receita, tendo em conta as características dos filmes exibidos.

Os sócios da E.C.P. travaram, até certa medida, o fluxo de filmes na linha da comédia “picante” ou mesmo do filme erótico. Neste caso, não só evitaram incluir na sua programação um número excessivo de filmes dentro do género, mas também recusaram a apresentação de filmes de excessiva ousadia ou já de carácter pornográfico. Curiosamente, estava em causa um sentido de responsabilidade, perante um meio, com o qual se mantinham estreitas relações. O cinema da Pampilhosa não cederia, por essa razão, ao fácil negócio deste último tipo de filmes, ao contrário de muitas outras salas de cinema que assim pretenderam assegurar um rendimento, explorando o interesse específico de certo público. Foi o que aconteceu, na região, com o Cine-Teatro Messias e o Teatro do Luso, onde, a par da actividade normal, se realizaram, em dada fase, sessões especiais. Era obviamente aqui uma solução complementar e sem condições de sustentabilidade, perante os limites de um público muito restrito, o escasso número de sessões, os encargos de exploração e o carácter passageiro do interesse associado a estas produções que, no futuro, teriam muito mais a ver com o uso do vídeo em contextos de maior privacidade.

Quanto ao interesse pelos filmes de acção, teve a ver com temáticas e géneros de natureza diversa, desde o crime, em meio urbano, envolvendo um sentido de crise das instituições, até às referidas artes marciais, passando pelos *westerns*, numa presença em declínio, e as comédias parodiando os mesmos. A violência estava também presente em dramas e filmes de terror, explorando alguns filões temáticos propícios, como as atrocidades do nazismo, a opressão em presídios infernais ou as aventuras em terras de canibais. A ficção científica ficou limitada à presença de filmes menores, combinando aventura e fantasia.

Sem podermos analisar com mais detalhe a programação exibida, interessa, contudo, destacar um sentido evolutivo geral, em que, infelizmente, vemos este cinema aproximar-se, irremediavelmente, do nível das salas urbanas menos valorizadas. Para lá dessa possível descrição e da consideração do peso relativo dos diferentes géneros, sobressai o facto de esta sala ficar à margem, não só dos filmes que especialmente interessavam aos sectores cultos do público urbano, mas também dos filmes de grande sucesso comercial com que, em especial, Hollywood pôde recuperar na década de

setenta. Curiosamente, desses sucessos apenas chegava o eco de produções menores, plagiando temas, em pretensas réplicas.

As exceções a este quadro negativo são raras, mostrando um caminho distante das vias de recuperação encontradas pelo cinema, nas últimas décadas do século. Sem novas soluções de viabilidade, o pequeno cinema de província ficara para trás e via aproximar-se o fim de uma exploração regular com mais de sessenta anos de história.

Podemos reconhecer, de algum modo, um completar de condições que, no seu conjunto, marcaram decisivamente uma realidade do espectáculo cinematográfico. O declínio da afluência de espectadores, a partir de 1978, apresenta-se, por exemplo, também ligado a um agravamento do preço dos bilhetes, fruto da evolução dos custos de exploração, num contexto económico dominado pela inflação. O aluguer dos filmes que, em 1974, representava 23% da despesa anual da E.C.P., passou a constituir 41% dessa despesa em 1978, enquanto as remunerações atribuídas aos sócios, pelo serviço na cabina e na bilheteira, passaram, no mesmo período, de 23% da despesa a apenas 11%.

Depois de alguma recuperação, a quebra do número de espectadores seria decisiva entre 1982 e 1986, a par, novamente, de um substancial aumento do preço das entradas. Comparando as épocas de 1973/74 e de 1985/86, a primeira e a última do período considerado, verificamos que o número médio de espectadores, no conjunto das sessões de cinema de cada fim-de-semana, diminuiu de 252 para 87.

De acordo com essa realidade, o número de sessões por época foi também reduzido, adequando-se, assim, um pouco mais, a oferta ao declínio da procura. Essa conexão fica bem expressa pelo momento em que se produz a mesma redução, mais concretamente a partir de 1978/79, ou seja, dando óbvia resposta à descida do número de espectadores. Evitavam-se as perdas, decorrentes, nestas condições, de um número excessivo de espectáculos, mas também se restringia um volume de negócio, surgindo este cinema ainda como mais pequeno, e menos interessante, no contexto comercial do sector. Comparando, neste aspecto, as épocas referidas de 1973/74 e de 1985/86, verificamos que o número de sessões de cinema por época foi, respectivamente, de 108 e 64, tendo-se reduzido para metade o número de programas apresentados, em cada época, o qual passou de 64 para 32.

Mas para lá dos números relativos a um decréscimo geral, interessa, também, caracterizar, como se disse, uma situação em termos de perfil de público, considerando o significado da variação concreta da afluência de espectadores perante os diferentes filmes. As ocasiões de maior sucesso são assim, de facto, tão reveladoras de uma

realidade contextual, como a confrangedora ausência de resposta quando da rara apresentação de filmes de reconhecida qualidade, com sucesso junto de outros públicos.

Restringia-se rapidamente um espaço de interesse, quando o empobrecimento da imagem da sala se processava a par de uma mudança de hábitos, relativamente à sociabilidade e ao lazer. Mesmo o público jovem, buscando as emoções de um divertimento fácil, estava rapidamente a aderir a outras opções de convívio e recreação, podendo alimentar o seu imaginário por diversas outras vias, com um sentido de actualidade que, aliás, o velho cinema, nas actuais condições, não podia proporcionar.

O acompanhar de uma actualidade ganhara, como se sabe, particular significado na sociedade, com o desenvolvimento dos diversos meios de comunicação social e o incremento das possibilidades de circulação e consumo da população em geral. Alterava-se também nesse aspecto um quadro cultural de recepção que era fundamental para a valorização dos filmes. No passado, a escassa informação paralela, em meios mais fechados, mantinha o público local algo distante do imediato sucesso ou insucesso dos filmes em estreia no país. Embora pudesse partilhar, em geral, interesses e paixões, o atraso de um ou dois anos na apresentação de um filme não era razão de perda de impacto, havendo a indicação de que tivera sucesso quando da estreia nos grandes centros e de que se inseria numa linha de interesse já reconhecida no meio local, mediante experiências anteriores, tendo em conta, por exemplo, a origem do filme, o género, os actores ou o realizador.

Nestas décadas de setenta e de oitenta era bastante mais penalizador o facto de existir um desfasamento que, aliás, aqui se agravava, na apresentação local do filme, relativamente ao seu sucesso geral. Num quadro de segmentação, o público mais informado e com maiores possibilidades procurava apreciar na devida ocasião os filmes que marcavam a época o que, particularmente, podia fazer, nas melhores condições, em salas dos grandes centros urbanos. Compreendendo isso, a indústria procuraria tirar a máxima vantagem da actualidade das produções, desenvolvendo, como se sabe, a prática de estreias múltiplas e a colocação de várias cópias, dos principais filmes, em exibição simultânea. Para lá desse tempo de especial oportunidade de exibição nas salas de cinema, com particular interesse do público, abria-se cada vez mais o negócio da edição em vídeo e o público podia ainda vir a desfrutar de uma eventual apresentação na televisão.

Quanto aos sectores que mais frequentavam cinemas populares, na mera procura de um divertimento fácil, não demonstrariam, por regra, especial exigência quanto à

qualidade do espectáculo cinematográfico, revelando, previsivelmente, uma menor formação neste domínio cultural. Mas nas condições referidas, o perfil da programação correspondente prejudicava fortemente a imagem mais geral das salas. Era a este quadro funcional que ficava cada vez mais confinado o cinema da Pampilhosa, lutando sem apoios, como muitas outras empresas da época, perante uma evolução desfavorável.

Eram também notórias as deficientes condições de uma sala envelhecida e faltavam, naturalmente, os recursos para a realização dos desejáveis melhoramentos. O velho teatro sofria, entretanto, a simbólica humilhação de ver apeado o seu antigo tecto, em tela artisticamente pintada, que se mantivera no centro da sala até à sua irremediável degradação. A intervenção realizada não teve a ver com qualquer restauro ou substituição condigna, mas apenas com o assegurar de um mínimo de condições para a utilização deste espaço. Em trabalhos de carpintaria, reparando o madeiramento do tecto, a E.C.P. gastou assim, ainda, 15987\$00, em inícios de 1984.

Dada a redução do número de sessões cinematográficas e o limitado volume de receita, a gerência da empresa tinha de negociar o fornecimento de filmes de forma mais restrita, ficando dependente de um pequeno número ou mesmo de uma só empresa distribuidora. Estas beneficiavam assim da contratação de um conjunto minimamente satisfatório de programas, mas o pequeno cinema perdia também desta forma espaço de manobra na gestão da sua programação.

Na época de 1973/74, exibiram-se, por exemplo, filmes distribuídos por oito empresas (Sofilmes, Espectáculos Rivus, Columbia & Warner, Rank Filmes, Fox Filmes, Internacional Filmes, Mundial Filmes e Filmes Castello Lopes). Na época seguinte esse número aumentou ainda para nove, juntando-se aos filmes dessas casas os da distribuidora Astória Filmes. Ora, na década de oitenta, verificamos que, em 1980/81, o número de empresas fornecedoras foi apenas de três (Mundial Filmes, Filmitalus e Rank Filmes), em 1981/82, de duas (Mundial Filmes e Filmitalus), em 1982/83, também de duas (Mundial Filmes e Distribuidores Reunidos), em 1983/84, três (Mundial Filmes, Distribuidores Reunidos e Castello Lopes), em 1984/85, novamente duas (Mundial Filmes e Castello Lopes) e em 1985/86, apenas uma (Castello Lopes).

É curioso notar como terminava aqui uma história, voltando-se de algum modo à situação inicial, quando, mediante circunstâncias bem diferentes, a casa Castello Lopes era orgulhosamente destacada, aos olhos do público, como fornecedora deste cinema. Tendo, naturalmente, perdido esse exclusivo, mantivera sempre uma relação

privilegiada com a empresa da Pampilhosa, no aluguer de filmes, como na venda de equipamento e na prestação de serviços técnicos de assistência. Foi invocando esse passado que, nomeadamente, forneceu gratuitamente o programa do espectáculo com que se comemorou, a 14 de Julho de 1974, o quinquagésimo aniversário do cinema da Pampilhosa.

A situação era agora desoladora para os responsáveis pela exibição local. A programação mostrava, na prática, como, perante um contexto de recepção, os filmes merecedores de destaque passavam em pequeno número e, normalmente, sem impacto apreciável, ao se apresentarem desenquadrados, perante as referências dos espectadores que mais frequentavam a sala.

Na sua última época de cinema, a empresa exibiu briosamente, em dia de Natal, *A Casa do Lago*, filme premiado com três óscares, relativos a 1981, incluindo os de melhor actor e melhor actriz, atribuídos aos consagrados Henry Fonda e Katharine Hepburn. Só o custo do aluguer do filme foi de 3500\$00, mas, no total das duas sessões realizadas, esse encargo mais elevado foi compensado apenas por uma frequência de 47 espectadores e uma receita de 3310\$00. Seria particularmente difícil esquecer o espectáculo da noite, com dois lugares ocupados numa sala vazia!

Havia factos, pois, que reforçavam a frieza global dos números e a 15 de Abril de 1986 os dois sócios responsáveis pela gerência da E.C.P. decidiram suspender a sua actividade no final da época. A fundamentação, registada em acta, refere, tal como apontámos, as dificuldades dos últimos anos, com um aumento dos custos de exploração (aluguer de filmes, transportes, electricidade, etc.) e uma diminuição das receitas. Notava-se, a propósito:

“Quanto à frequência de público, está-se perante uma conjuntura desfavorável, caracterizada essencialmente por más condições da sala de espectáculos [e] concorrência cada vez mais severa da televisão [...]. Considerando ainda que a diminuição de frequência tem vindo a ser coisa comum nos cinemas de província e que não é de prever que esta situação possa ser invertida nos tempos mais próximos – antes pelo contrário, tendo em vista a progressiva disseminação dos vídeo-gravadores (ou seja, o cinema em casa de cada um) – parece não haver dúvidas de que não há horizontes para a exploração comercial de exibição de filmes.”

As últimas sessões de cinema ocorreram, na verdade, no domingo, dia 27 desse mesmo mês, com o filme *Conan e os Bárbaros* que certamente agradou ao público de então, registando-se a maior afluência de toda a época.

Suspensa a actividade da Empresa Cinematográfica, que até então dinamizara a utilização deste espaço e suportara a sua manutenção, havia uma responsabilidade que

pendia sobre toda a comunidade, relativamente ao destino do velho teatro, tão profundamente ligado à história do século XX e à perenidade de uma memória de grande significado colectivo. Era bem visível então, por parte de pessoas mais esclarecidas, uma particular sensibilidade quanto à importância do património cultural, defendendo uma alargada participação cívica, no âmbito da sua preservação. Na linha do que acontecia mais em geral no país, a actividade de associações locais empenhadas na defesa do património testemunhava, em especial, uma forte consciência desses valores.

Entendeu-se, neste contexto, revitalizar, sob novos moldes, o projecto do Grémio de Instrução e Recreio (G.I.R.), pelo que se convocaram para o efeito todos os detentores de acções desta agremiação proprietária do teatro. Em Assembleia Geral, decidiram, desinteressadamente, abdicar dos seus direitos e formar uma associação pública de carácter cultural e recreativo, na qual todos os interessados se poderiam integrar como associados. A associação passou a ter existência legal após escritura pública efectuada a 27 de Fevereiro de 1987.

Não demoraram a surgir projectos de recuperação do edifício que, infelizmente, não foi possível concretizar com a mesma celeridade. Entretanto, o teatro ainda funcionou como equipamento cultural para fins diversos, incluindo várias representações por grupos de amadores. Segundo o testemunho de João Matos de Oliveira que presidiu à direcção do G.I.R., em entrevista ao *Jornal da Mealhada*, publicada a 18 de Abril de 2001, a última representação teatral teve lugar em 1990. Depois desta, as autoridades competentes instruíram um processo ao G.I.R., não permitindo a realização de mais espectáculos em virtude da falta de condições da sala.

Quanto à antiga Empresa Cinematográfica Pampilhosense, o seu património, ficaria na posse do G.I.R., mediante o pagamento de uma compensação. Incluía em especial a veneranda máquina de projecção que, desde os anos vinte, fora alvo de sucessivos melhoramentos, adaptando-se a novas condições técnicas. Os sócios da empresa empenharam-se em cumprir todos os compromissos e foi com a consciência de não deixarem qualquer encargo que a 31 de Janeiro de 1994 realizaram uma última reunião, tendo em vista uma dissolução formal.

Francisco Júlio Teixeira Lopes e Domingos Lopes Pires faleceram, ainda no mesmo século, pouco depois da extinção da empresa que os seus pais haviam impulsionado, já em 1925, para desafiar uma história de tão notável continuidade. Por

ela haviam passado muitos dos encontros e desencontros da comunidade local com o progresso do século XX.

Palavras finais

Em 1986, findou, pois, na Pampilhosa o longo historial de uma presença regular do cinema, que havia sido, durante largas décadas, um reconhecido factor de valorização no meio local. Subsistia o edifício do T.G.I.R., envelhecido na sua estrutura quase centenária, necessitando de uma intervenção de fundo que o adaptasse a novos dias. Como dissemos, não ficou esquecida a importância de que se deveria revestir esta sala de espectáculos no contexto da região. A memória de um passado pleno de vitalidade contribuía para esse respeito e essa esperança. Houve iniciativas, mas esbarraram na impossibilidade de uma exploração pública devidamente licenciada, sem que antes se verificasse um significativo investimento que em muito transcendia as possibilidades deste meio, vivendo então num quadro de condições já muito diferente do de outrora.

Tal como, felizmente, ocorreu também, noutras localidades de província do país, o Município da Mealhada, em articulação com o poder central e aproveitando as oportunidades surgidas de financiamento, concederam, entretanto, a desejada atenção às antigas salas de espectáculo deste concelho. O Cine-Teatro Messias, na Mealhada, foi exemplarmente restaurado e devolvido a uma nova vida, animado tanto pela exibição cinematográfica, como por espectáculos ocasionais de teatro e ainda outros eventos, por vezes de especial vulto, como no caso do congresso internacional comemorativo do segundo centenário da Batalha do Buçaco, organizado com a participação da Academia Portuguesa da História, que aqui teve lugar a 29, 30 e 31 de Outubro de 2010.

O Teatro Avenida do Luso, depois de anos de inactividade e degradação, foi colocado à venda e, também aqui, o poder autárquico interveio, neste caso adquirindo o edifício. Actualmente, está em ponderação a solução mais adequada a adoptar, tendo em conta a localização privilegiada do imóvel e o seu interesse num contexto de desenvolvimento.

No que concerne ao T.G.I.R., depois de sucessivos estudos, está neste momento em marcha a efectiva recuperação desta sala de espectáculos, realizando-se trabalhos profundos que, naturalmente, podem sempre implicar opções de adaptação susceptíveis de discussão. Entendemos, também por isso, que se justifica a inclusão, no nosso vasto apêndice documental, de imagens que testemunhem a real situação desta sala de

espectáculos à data da realização do nosso estudo, a par da reprodução de antigas plantas e alçados que possam documentar uma concepção inicial. No seu conjunto, todas essas imagens ajudam a compreender a realidade de um espaço que foi criado e transformado de acordo com contextos que, como assinalámos, evoluíram ao longo do tempo.

Concretizando a nossa proposta inicial, procurámos desenvolver um estudo com uma ampla base documental, explorando o peculiar sentido de integração que pode proporcionar uma abordagem de âmbito local. Na perspectiva de uma nova história local, procuraram-se enfatizar todas as articulações úteis para a compreensão das realidades históricas mais gerais, sendo certo que a concepção destas também deve beneficiar de uma renovação de perspectivas, com uma visão mais multifacetada e dinâmica, que permita uma mais correcta compreensão do particular, no quadro de uma articulação geral. As leituras mais amplas, no domínio da história relativa ao cinema, como noutras temáticas de relevância social e cultural, só poderão enriquecer-se com a multiplicação de estudos de âmbito mais específico, naturalmente, desde que bem documentados e criteriosamente orientados, assumindo inquestionável valor.

Em ambos estes aspectos, aceitámos o desafio que se nos colocou. Numa área de estudo ainda pouco explorada, as questões relativas ao tratamento documental e ao método revestiam-se de particular pertinência, remetendo-nos para uma atitude de permanente ensaio que, de algum modo, julgamos presente em todo o esforço desenvolvido. A criação de um corpo de informação foi condição necessária para o desfrutar de uma oportunidade de exploração, podendo, assim, passar a dispor-se de um verdadeiro terreno de experimentação, onde de forma proveitosa se pudesse operar uma sucessiva formulação de questões.

Em certa medida, o historiador, responsável pela definição de uma linha de problematização, “constrói”, também, em função da mesma, o conjunto de fontes com que trabalha, pesquisando de forma orientada a informação de que necessita e compondo-a em conjuntos organizados, cuidando, mesmo, de uma apresentação gráfica que possa enfatizar realidades. Esse trabalho está bem expresso nos quadros e gráficos que apresentamos em apêndice, no segundo volume deste estudo.

A razão dessa extensa divulgação não se prende apenas com uma necessidade de fundamentação ou prova, relativamente a um discurso historiográfico. Os dados disponibilizados devem constituir em si mesmos um trabalho válido que se proporciona organizado com a convicção, também, da sua utilidade para estudos futuros, tanto mais

que, pela consistência interna da sua complementaridade e pela amplitude da sua sequência, constituem uma informação rara neste domínio do conhecimento.

Na realidade, a exploração que no nosso estudo fizemos dos dados recolhidos é naturalmente questionável e não terá certamente esgotado as possibilidades de análise. Por ambas as razões, deixa-se, pois, à disposição dos interessados esse conjunto de informação, importando, muito em particular, sublinhar o seu interesse na perspectiva do desenvolvimento de estudos comparativos, no quadro de um conhecimento mais completo e articulado de realidades.

Aliás, tal como se verificou, só uma parte dos dados foi sistematicamente analisada, uma vez que a nossa atenção, devido à excessiva amplitude do âmbito cronológico aberto, se centrou no estudo do período de actividade da E.C.P., anterior à introdução do cinema sonoro. A opção teve a ver com a necessidade de melhor compreender esse período inicial de estabelecimento de uma exibição regular, numa fase de especial importância na larga difusão do cinema, como grande espectáculo de massas e como meio de expressão cultural de reconhecida importância no mundo moderno.

A atenção que, antes ainda, foi prestada à realidade dos espectáculos e do divertimento público, nas duas primeiras décadas do século, com destaque para as localidades da região, justifica-se, naturalmente, no plano de uma contextualização das primeiras experiências locais de exibição cinematográfica e, com um sentido mais geral, deve permitir uma melhor compreensão da forma como o cinema se inseriu num quadro sócio-cultural. Como se compreende, foi tributário deste, numa dinâmica da produção à exibição, passando, também, por sua vez, a desempenhar um importante papel enquanto instrumento de uma evolução global.

O historiador, e não apenas o historiador do cinema, tem de valorizar estes domínios de estudo em função dessa consciência articulada. O enriquecimento que o seu trabalho pode trazer, no esclarecimento das múltiplas vertentes de estudo em que a temática complexa do cinema se pode desdobrar, será certamente pertinente, quer relativamente à história geral, com destaque para os campos político, social e cultural, quer no que respeita à própria compreensão da obra cinematográfica, em função dos contextos de produção. Na definição e percepção de campos de estudo, é importante que o vigor do trabalho historiográfico concreto contribua, decisivamente, para o ultrapassar de barreiras e sentidos de valorização/desvalorização, hoje já sem sentido.

O estudo detalhado da primeira fase de actividade da E.C.P., no tempo do cinema mudo, reveste-se de particular interesse dado o importante período em que se insere, concretamente, na segunda metade dos anos vinte e no início da década seguinte. A partir da consideração de um caso concreto, é possível discernir a dinâmica mais vasta de uma realidade do espectáculo cinematográfico, relativamente à qual é necessário situar o particular.

Alongámo-nos, sem dúvida, no quadro das pesquisas que o nosso corpo documental permitia, procurando, em especial, analisar detalhadamente a programação e os testemunhos relativos à recepção. Essa análise teve presente a consciência de que o cinema, na amplitude da sua implantação, conquistou uma diversidade de públicos e motivou a frequência de um amplo leque de espectadores. Para lá dos destinos de uma pequena empresa local, estavam em causa dinâmicas de articulação entre a obra cinematográfica e os espectadores de cinema, envolvendo a actividade de diversos sectores, afinal bem articulados, mas que, convencionalmente, se podem distinguir em termos de produção, distribuição e exibição.

Foi, pois, com base numa análise de realidades concretas e de resultados práticos, com destaque para os filmes efectivamente exibidos, a sua promoção através dos programas distribuídos e as receitas de bilheteira obtidas, que procurámos destacar algumas conclusões mais gerais relativamente à realidade local do espectáculo cinematográfico. Identificaram-se, nomeadamente, certas linhas de preferência, por parte dos frequentadores deste cinema, cujo significado se reveste, sem dúvida, de um sentido muito mais amplo, num contexto de época. A caracterização, por exemplo, do interesse que podiam despertar as produções portuguesas, enquanto “cinema nacional”, pode até considerar-se como particularmente importante, não apenas em função de uma realidade presente, mas do fundamento de um sucesso nas duas décadas seguintes.

A implantação regular do espectáculo cinematográfico possibilitou localmente uma aprendizagem relativamente às potencialidades do cinema, envolvendo o sentido de uma diversidade de oferta e de um poder de fascínio. Criaram-se expectativas que os agentes dos diversos sectores de actividade ligados ao cinema procuraram incentivar e explorar, numa permanente articulação com o terreno da recepção.

Assim se enraizou, decisivamente, o sentido do valor de uma oferta e se criaram as condições para a constituição de um público de cinema, não só potencialmente mais numeroso, mas com elementos que afluíam mais regularmente aos espectáculos e que manifestavam um particular entusiasmo e interesse cinéfilo. A par de uma experiência

acumulada enquanto espectadores de cinema, estava em causa a difusão de uma cultura cinematográfica, através de vias que, naturalmente, se intensificaram. O culto das estrelas seria um aspecto particularmente visível dessa dinâmica que, como se compreende, nos anos vinte, apenas aflorava ainda no caso de um pequeno meio de província como o da Pampilhosa.

A actividade da E.C.P. e a natureza de toda a realidade que possibilitou, em termos de espectáculo cinematográfico, foi caracterizada enquanto modelo coerente, articulando múltiplas vertentes, num contexto de época. Lembramos, designadamente, aspectos como as variações de frequência e os diferentes sinais de interesse por parte do público deste pequeno meio; a programação que então foi possível oferecer, no contexto de uma realidade mais geral do sector, e a viabilidade concreta de um sector de negócio, gerindo eficazmente determinados equilíbrios, enquanto actividade empresarial.

A realidade retratada não pode ser precipitadamente entendida no seu conjunto como um exemplo fiel do que se passou na generalidade das terras de província. O caso da Pampilhosa, uma vez definido em termos de coerência, deverá ser antes compreendido como uma realidade possível, num contexto de época, assumindo contornos seguramente muito representativos do geral, mas também especificidades que só poderão ser associadas a situações similares, dentro, portanto, de uma pluralidade de possibilidades.

Constituindo a Pampilhosa um meio muito pequeno, a exibição cinematográfica só pôde cultivar aqui, durante largo tempo, uma referência de qualidade, tanto relativamente aos programas, como às condições de projecção, mediante um conjunto peculiar de circunstâncias e uma possibilidade de afirmação à escala da região. Salientámos, nesse contexto, o papel de uma gestão particularmente eficaz que, compreendendo as limitações e possibilidades do meio, soube estabelecer a ligação possível com a realidade do cinema nos grandes meios urbanos e investir no acompanhamento da evolução de um sector particularmente tributário do progresso. A par de um sentido de gestão, estava bem presente uma paixão e uma crença no valor do cinema, ele próprio instrumento de um progresso que orgulhosamente também assim se estendia ao meio local.

A realidade criada justificava, na realidade, esse orgulho, sendo possível reconhecer o importante significado do conjunto da programação oferecida e da correspondente resposta de público, neste período, evidenciando bem a relevância do cinema no quadro de uma evolução social e cultural, como verdadeiro símbolo do

mundo moderno. Não pretendemos, obviamente, com estas palavras finais propor uma síntese de conclusões. Foram múltiplos os aspectos focados no âmbito da análise do período de exibição cinematográfica que procurámos caracterizar, tendo sempre em conta a sua articulação com as realidades e as dinâmicas evolutivas de sentido geral. Ao longo do nosso estudo, esforçámo-nos por interligar, frutuosa e, o descritivo e o interpretativo, concluindo oportunamente relativamente às leituras possíveis, muito em particular no final da abordagem detalhada que fizemos do período do cinema mudo, pelo que não cabe aqui uma revisão das mesmas.

A partir da introdução do cinema sonoro na Pampilhosa, em 1932, centrámos a nossa atenção num resumo da longa história desta sala de espectáculos, embora não tivéssemos deixado de procurar caracterizar, sumariamente, diferentes tempos e, simultaneamente, enfatizar linhas de problematização com um significado mais geral no que concerne à evolução do espectáculo cinematográfico. Nesse domínio, atribuímos especial relevância ao conjunto de elementos concretos que reunimos e de reflexões que avançámos a propósito do sucesso do cinema português, nas décadas de trinta e de quarenta, realçando, no terreno local, algumas realidades de grande significado, desde as condições de comercialização dos filmes, à sua recepção por parte do público.

Não tendo procedido, portanto, a um estudo da exibição cinematográfica nesses outros períodos, devido à extensão de que se revestiria um trabalho bem orientado, recolhemos, contudo, também, dados muito significativos relativamente aos mesmos, particularmente, no que respeita às décadas de trinta e de quarenta e, ainda, à fase final de exploração, nos anos setenta e oitenta.

Também para essas décadas, deixamos, em apêndice, dados disponíveis para uma exploração específica, que deverá envolver, naturalmente, os temas e problemas próprios desses diferentes contextos de época. Consideramos, a propósito, que o estudo que fizemos da exibição cinematográfica no tempo do cinema mudo constituiu uma experiência que também no plano metodológico poderá servir de referência na abordagem de outras épocas. Relativamente a estas, o nosso contributo constituiu, pois, essencialmente, um projecto, tanto pelos dados proporcionados, como pelas questões mais gerais que pudemos oportunamente levantar.

Para lá da informação relativa ao cinema da Pampilhosa, julgamos que merece ainda destaque a recolha realizada quanto ao quadro nacional. Esses dados resultam de um trabalho com base em fontes secundárias, pelo que se poderá relativizar o seu valor absoluto. São apresentados, contudo, tanto pelo seu evidente interesse geral, como pela

sua pertinência específica no âmbito do nosso estudo, preenchendo uma das dimensões comparativas a não esquecer, estando em causa não apenas diferentes realidades particulares, mas a relação entre uma realidade particular e um panorama mais geral.

A apresentação, também em apêndice, de uma longa série de programas de espectáculos do cinema da Pampilhosa, não pretende revestir-se apenas de um sentido ilustrativo, mas, muito em especial, enfatizar um valor documental, em função de uma possibilidade de exploração. Constituem fontes que utilizámos de forma recorrente no nosso estudo mais sistemático do período do cinema mudo, reconhecendo o seu particular papel como instrumento de divulgação capaz de reflectir, numa interacção com o meio, um discurso sobre o cinema e o filme. Nessas condições, incentivaram e evidenciaram certos sentidos de leitura, com significado num contexto de recepção. Mais amplamente, os programas seleccionados devem traduzir, no conjunto da sua diferença, a especificidade de uma área de estudo particularmente articulada e dinâmica.

Concluimos, assim, estas notas com a proposta de uma cronologia sumária que, em jeito de síntese, poderá ajudar a balizar a longa história desta sala de espectáculos, mais precisamente, no que respeita à exibição cinematográfica, com as suas diferentes fases, em profunda articulação com a evolução de um contexto mais geral, no quadro do século XX.

Cronologia sumária

- 1906, 5 de Abril – Escritura pública de constituição do Grémio de Instrução e Recreio com o propósito, logo posto em prática, de promover a construção de uma sala de espectáculos na Pampilhosa.
- 1909, 16 de Maio – Primeira notícia documentada de um espectáculo realizado por um grupo vindo de fora, o Grupo Dramático dos Bombeiros Voluntários de Coimbra. Por essa altura, já estava em actividade na Pampilhosa, como grupo de teatro amador, o Grupo Dramático de Instrução e Recreio.
- 1912, 25 de Fevereiro – Regulamento interno do G.I.R. confirmando como objectivo deste grémio “promover a instrução e o recreio e festas de caridade”.
- 1913, 5 de Maio – Final da primeira curta temporada documentada de cinema ambulante no T.G.I.R. da Pampilhosa.
- 1913, 2 de Julho – Primeira notícia documentada de um espectáculo de teatro com a actuação de uma notável companhia profissional em *tournee*, integrando grandes nomes da cena portuguesa, concretamente, Pato Moniz, Adélia Pereira, Maria Matos e Silvestre Alegim.
- 1917, Janeiro – Início de uma série de espectáculos de cinema a cargo de mais um exibidor temporário, com continuidade até pelo menos Abril, merecendo já destaque na imprensa regional a projecção de filmes dramáticos de maior extensão.
- 1920, 9 de Agosto – Exemplo de um dos espectáculo de teatro do Grupo Dramático de Beneficência (G.D.B.) com que, por esse tempo, se relançou a actividade local de teatro amador. Início de uma fase de particular actividade no T.G.I.R. da Pampilhosa com base no dinamismo de uma nova geração de jovens ferroviários.
- 1922, Maio e Junho – Nova temporada de cinema promovida pelo mesmo exibidor que já estivera instalado neste teatro nos primeiros meses de 1917.
- 1923, 29 de Novembro – Primeiro contacto documentado com empresas distribuidoras, tendo em vista a instalação permanente de um cinematógrafo no T.G.I.R. da Pampilhosa.
- 1924, 23 de Novembro – Início da realização de espectáculos de cinema promovidos regularmente por uma pequena empresa local fundada por quatro jovens membros do Grupo Dramático de Beneficência.
- 1925, 5 de Julho – Instalação definitiva de uma oferta de exibição cinematográfica regular, através da Empresa Cinematográfica Pampilhosense, uma vez refundada a empresa inicial e instalada uma nova aparelhagem com os necessários requisitos de qualidade.
- 1927, 6 de Maio – Decreto nº 13564 que passou a regular os espectáculos e divertimentos públicos. O funcionamento dos cinemas merece uma atenção significativa, incluindo-se neste decreto a imposição conhecida como “lei dos cem metros”.

- 1928, 20 de Janeiro – Pagamento final dos trabalhos que permitiram completar a instalação eléctrica desta sala de espectáculos.
- 1929, Janeiro – Início do destaque regular nos programas da presença de filmagens de origem portuguesa, no cumprimento da chamada “lei dos cem metros” e no seguimento de uma circular da Inspeção Geral dos Teatros, datada de 22 de Dezembro de 1928. Pela mesma altura tratou-se da legalização desta sala de espectáculos junto da mesma Inspeção Geral dos Teatros de acordo com o igualmente estipulado no Decreto nº 13564, de 6 de Maio de 1927.
- 1929, 17 de Novembro – Primeiro espectáculo depois de uma renovação da Plateia com a montagem de 100 cadeiras provenientes do Teatro Avenida de Coimbra.
- 1931, 3 de Maio – Primeira experiência de cinema sonoro com recurso a uma aparelhagem do sistema Vitaphone (som de discos), alugada temporariamente pela Empresa Cinematográfica Pampilhosense.
- 1932, 30 de Outubro – Inauguração definitiva do cinema sonoro no T.G.I.R. da Pampilhosa com o início da projecção regular de filmes sonoros de longa metragem.
- 1933, 7 de Maio – Início da temporada de estreia do cinema sonoro realizada pela E.C.P. no antigo Teatro da Mealhada.
- 1933, 30 de Julho – Início da temporada de estreia do cinema sonoro realizada pela E.C.P. no Teatro Avenida do Luso.
- 1934, 24 de Fevereiro – Estreia na Pampilhosa do cinema sonoro português com a projecção da longa metragem *A Canção de Lisboa* (O filme *A Severa* foi estreado pouco depois neste cinema, a 17 de Março).
- 1935, 7 de Abril – Primeira apresentação de um filme de longa metragem, *Máscaras de Cera*, inteiramente colorido pelo processo technicolor, embora ainda em versão bicroma (só em 13 de Março de 1938 será projectada uma longa metragem, *Ramôna*, na versão tricroma, mais evoluída).
- 1935, 14 de Julho – Primeira temporada de Verão de cinema sonoro realizada pela E.C.P. no Casino da Curia.
- 1936, 19 de Janeiro – Introdução de um novo melhoramento no sistema de projecção, garantindo a “supressão absoluta do ruído mecânico”. O esforço de melhoria das condições técnicas prosseguiria, anunciando-se, por exemplo, dois anos depois, a montagem de um novo espelho Zeiss.
- 1937, 27 de Novembro – Estreia na Pampilhosa da longa metragem portuguesa de propaganda do Estado Novo *A Revolução de Maio*, por via de uma distribuição comercial a cargo da Sonoro Filme.
- 1939, 13 de Fevereiro – Cedência do teatro para acções de propaganda do Estado Novo promovidas pelo Secretariado de Propaganda Nacional. Seguiram-se também casos de cedência deste teatro para acções da Legião Portuguesa.
- 1939, 16 de Fevereiro – Lei nº 1974 com disposições sobre a assistência de menores a espectáculos públicos, na realidade comprometida no seu efeito pela falta de regulamentação posterior, situação que se prolongou, apesar dos protestos de sectores de opinião mais conservadores, receosos da influência do cinema.

- 1939, 3 de Dezembro – Início da projecção de documentários da série *Jornal Português*, objecto de um contrato específico da E.C.P. com a Sociedade Portuguesa de Actualidades Cinematográficas (S.P.A.C.). O custo específico desse aluguer era então de 10\$00, decorrendo o interesse por essas produções do facto de se tratar de documentários sonoros portugueses.
- 1940, 7 de Julho – Primeira temporada de Verão de cinema sonoro realizada pela E.C.P. no Casino de Luso.
- 1941, 15 de Junho – Estreia de um “moderníssimo” aparelho de som Zeiss de alta fidelidade, então anunciado como “uma insuperável maravilha”, que se manteria em funcionamento por muitos anos, com um elevado padrão de qualidade. A este melhoramento seguiu-se, ainda, um novo sistema de amplificação e a aquisição de um altifalante adequado ao nível do equipamento instalado.
- 1945, 11 de Maio – O Decreto-Lei n.º 34590, no seguimento do estipulado no Decreto n.º 13564, de 1927, determina que a construção, reconstrução, modificação ou adaptação de todos os recintos de espectáculos só se pode efectuar após aprovação dos projectos pela Inspeção Geral dos Espectáculos.
- 1947, 8 de Maio – Por ofício da Inspeção Geral dos Espectáculos, foi determinada a suspensão de todos os espectáculos e o encerramento da sala da Pampilhosa, invocando-se a falta de condições e de indispensáveis melhoramentos. Só a 8 de Novembro foi autorizada a continuação da exibição cinematográfica, mediante um compromisso de remodelação desta sala de espectáculos, a cargo da Empresa Cinematográfica Pampilhsense.
- 1947, 12 de Outubro – Encerramento da última temporada realizada pela E.C.P. em localidades da região, concretamente, no Casino de Luso.
- 1948, 18 de Fevereiro – Promulgação da Lei n.º 2027, de protecção ao cinema nacional, que criou o Fundo do Cinema Nacional, cujas receitas proviriam, em especial, de uma taxa que incidia sobre os filmes estreados em Portugal a pagar de uma só vez no acto da entrega da indispensável licença da Inspeção dos Espectáculos.
- 1948, 28 de Outubro – Aumento do preço dos bilhetes da Plateia, seguido pouco depois, a 15 de Janeiro de 1950, de um novo aumento, desta vez afectando também os bilhetes da Geral, devendo relacionar-se estas alterações com um agravamento de custos que, no segundo caso, não deixaria de se relacionar também com a entrada em vigor da lei anteriormente referida.
- 1949, 27 de Janeiro – Realização de uma acção de propaganda da campanha eleitoral do General Norton de Matos.
- 1953, 11 de Janeiro – Início da divulgação no cinema da Pampilhosa da classificação etária dos filmes, passando esse critério a condicionar a entrada de menores nas sessões de cinema, em virtude da entrada em vigor, a 1 de Janeiro, do Decreto-Lei n.º 38964, publicado a 27 de Outubro de 1952. Foi criada nesse quadro a Comissão de Classificação de Espectáculos.
- 1953, 4 de Outubro – Primeira exibição na Pampilhosa de um programa distribuído pela empresa Filmitalus, tendo como filme principal uma produção italiana do pós-guerra, neste caso, *A Cidade Defende-se*, com a actriz Gina Lollobrigida.

- 1955/56 – Primeira época em que na Pampilhosa o número de filmes de longa metragem coloridos foi superior ao número de filmes a preto e branco.
- 1955/56 – Primeira época, desde 1934/35, em que não foi exibida na Pampilhosa qualquer longa metragem de produção portuguesa, situação que se repetiria em 1964/65, 1968/69, 1971/72, 1973/74, 1976/77 e, a partir de então, em todas as épocas com excepção da última, a de 1985/86.
- 1956, 2 de Agosto – Decreto nº 40715 que regula a exibição de filmes portugueses de longa metragem no cumprimento do disposto na Lei nº 2027, de 1948.
- 1957, 24 de Novembro – Primeira apresentação na Pampilhosa do sistema VistaVision e da projecção em “ecrã gigante”, com o filme *O Rei do Circo*, produzido pela Paramount.
- 1964, 29 de Novembro – Inauguração do sistema CinemaScope, com a projecção do filme *Os Sete Magníficos*, depois de realizadas as necessárias adaptações no aparelho de projecção e de se ter instalado um novo ecrã.
- 1968, 28 de Setembro – Inauguração da nova Plateia, remodelada também com lugares de Tribuna, eliminando-se a Geral e o corredor central no quadro de uma maior unificação do espaço e da criação de melhores condições de conforto.
- 1970/71 – Primeira época inteiramente preenchida com programas integrando filmes de longa metragem coloridos.
- 1971, 7 de Dezembro – Publicação da Lei nº 7/71 que passou a constituir o regime jurídico fundamental do cinema português e, nomeadamente, levou à introdução de um imposto de 15% sobre os lucros das bilheteiras dos cinemas, enquanto receita fundamental do futuro Instituto Português de Cinema (IPC), organismo que subsidiaria a produção de filmes portugueses.
- 1973, 11 de Maio – Circular nº 55/73 da U.G.E. impondo o cumprimento da determinação superior relativa à existência, em cada cinema, de uma única tabela de preços, a vigorar em todos os filmes sem distinção. Doravante, os exibidores não podiam já aceitar contratos que implicassem uma alteração pontual da tabela de preços.
- 1986, 15 de Abril – Os sócios da E.C.P. registam em acta a decisão de suspender a sua actividade, alegando um aumento dos custos de exploração e uma diminuição das receitas, num quadro de dificuldades muito prementes nos últimos tempos.
- 1986, 27 de Abril – Último espectáculo de cinema nesta sala de espectáculos, marcando o fim da actividade de exibição cinematográfica da E.C.P. que havia aqui mantido uma presença regular durante mais de sessenta anos, concretamente, desde 1925.

Bibliografia

Fontes

Arquivo Distrital de Aveiro

Arquivo Municipal da Mealhada

Arquivo Nacional da Torre do Tombo

Biblioteca e centro de documentação da Cinemateca Portuguesa

Colecção particular de documentos do Grémio de Instrução e Recreio da Pampilhosa

Fontes impressas ou disponíveis on-line

Anuário Estatístico de Portugal. Lisboa, M.O.P.C.I. Repartição de Estatística/Instituto Nacional de Estatística.

Diário da Câmara dos Deputados [1911-1926] (<http://debates.parlamento.pt>)

Diário do Senado da República [1911-1926] (<http://debates.parlamento.pt>)

Diário das Sessões da Assembleia Nacional [1935-1974] (<http://debates.parlamento.pt>)

Recenseamento Geral da População [4º]. Lisboa, Imprensa Nacional, 1905.

Recenseamento Geral da População [6º]. Lisboa, Imprensa Nacional, 1923.

Recenseamento Geral da População [8º]. Lisboa, Imprensa Nacional, 1942.

A temática do cinema e do seu estudo

Allen, Robert C.; Gomery, Douglas – *Film History: theory and practice*. New York, McGraw-Hill, 1993.

Bessière, Irène; Gili, Jean A. (dir.) – *Histoire du Cinéma: problématique des sources*. Paris, Institut National d' Histoire de l' Art [...], s. d.

Bordwell, David; Carroll, Noël (eds.) – *Post-Theory: reconstructing film studies*. Madison, The University of Wisconsin Press, 1996.

Faria, António – *A Idade da Consciência: Cinema e História*. V. N. Gaia, Estratégias Criativas, 2001.

Ferro, Marc – *Cinéma et Histoire*. S.l., Gallimard, 2003.

Grilo, João Mário – *As Lições do Cinema: manual de filmologia*. Lisboa, Edições Colibri, 2008.

Hayward, Susan – *Cinema Studies: the key concepts*. London, Routledge, 2005.

Hill, John (ed.) – *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford, Oxford University Press, 1998.

Lagny, Michèle – *De l'Histoire du Cinéma: méthode historique et histoire du cinéma*. Paris, Armand Colin Éditeur, 1992.

Miller, Toby ; Stam, Robert (eds.) – *A Companion to Film Theory*. Malden/Oxford, Blackwell Publishing, 2005.

Morin, Edgar – *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa, Relógio d' Água Editores, 1997.

Nelmes, Jill (ed.) – *An Introduction to Film Studies*. 3ª edição, London, Routledge, 2003.

Stam, Robert; Miller, Toby (eds.) – *Film and Theory: an anthology*. Malden/Oxford, Blackwell Publishing, 2005.

Dicionários e inventários de carácter geral

Boussinot, Roger – *L' Encyclopédie du Cinéma*. Paris, Bordas, 1995.

Goble, Alan (ed.) – *The International Film Index: 1895-1990*. London/Melbourne, Bowker-Saur, 1991.

Journot, Marie-Thérèse – *Vocabulário de Cinema*. Lisboa, Edições 70, 2005.

Lourcelles, Jacques – *Dictionnaire du Cinéma : les Films*. Paris, Éditions Robert Laffont, 1992.

Passek, Jean-Loup (dir.) – *Dictionnaire du Cinéma*. Paris, Larousse, 2000.

Pym, John (ed.) – *Time Out Film Guide*. 10ª ed., London, Penguin Books, 2002.

Rapp, Bernard; Lamy, Jean-Claude (dir.)- *Dictionnaire Mondial des Films*. S.l., Larousse-Bordas, 2000.

Sadoul, Georges – *Dicionário de Filmes*. Porto Alegre, L&PM Editores, 1993.

Sadoul, Georges – *Dicionário dos Cineastas*. Lisboa, Livros Horizonte, 1993.

Thomson, David – *The New Biographical Dictionary of Film*. 4ª ed., New York, Alfred A. Knopf, 2002.

Tulard, Jean – *Guide des Films*. Paris, Éditions Robert Laffont, 2002.

Tulard, Jean – *Dictionnaire du Cinéma : les acteurs*. Paris, Éditions Robert Laffont, 1999.

Tulard, Jean – *Dictionnaire du Cinéma : les réalisateurs*. Paris, Éditions Robert Laffont, 2003.

Walker, John (ed.) – *Halliwel's Film and Video Guide*. 18ª ed., London, Harper Collins Publishers, 2002.

Estudos e obras de divulgação

Acuña, Xosé Enrique – *Da Historia do Cine en Pontevedra, 1897-1936*. Vigo, Promocións Culturais Galegas, 1996.

Adler, Tim – *The Producers*. London, Methuen Publishing, 2004.

- Agel, Henri – *O Cinema*. Porto, Livraria Civilização, 1972.
- Altman, Rick – *Film/Genre*. London, British Film Institute, 1999.
- Altman, Rick (ed.) – *Sound Theory, Sound Practice*. New York/London, Routledge, 1992.
- Álvarez Benito, Juan Manuel – *El Cine Leonés: un estudio*. Salamanca, Instituto Leonés, 2005.
- Arribas Arias, Fernando – *O Cine en Lugo, 1897-1977: notas para unha historia cinematográfica*. Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1996.
- Ávila, Alejandro – *La Historia del Doblaje Cinematográfico*. Barcelona, Editorial CIMS, 1997.
- Balio, Tino (ed.) – *The American Film Industry*. Madison (Wis.), University of Wisconsin Press, 1985.
- Bazin, André – *Le Cinéma de l'Occupation et de la Résistance*. Paris, Union Générale d'Éditions, 1975.
- Bergfelder, Tim; Carter, Erica; Göktürk, Deniz (eds.) – *The German Cinema Book*. London, British Film Institute, 2002.
- Berti, Raffaele de (coord.) – *Un Secolo di Cinema a Milano*. Milano, Editrice Il Castoro, 1996.
- Beylie, Claude – *Os Filmes-Chave do Cinema*. Lisboa, Editora Pergaminho, 1997.
- Black, Gregory D. – *The Catholic Crusade against the Movies, 1940-1975*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Bordwell, David; Staiger, Janet; Thomson, Kristin – *The Classical Hollywood Cinema: film style and mode of production to 1960*. London, Routledge, 1991.
- Bosséno, Christian-Marc; Gerstenkorn, Jacques – *Hollywood: l'usine à rêves*. s.l., Gallimard, 1996.
- Branston, Gill – *Cinema and Cultural Modernity*. Buckingham (Philadelphia), Open University Press, 2000.
- Browne, Nick (ed.) – *Refiguring American Film Genres: History and Theory*. Berkeley, University of California Press, 1998.
- Buscombe, Edward; Pearson, Roberta E. (eds.) – *Back in the Saddle Again: new essays on the western*. London, British Film Institute, 1998.
- Caballero Rodriguez, José – *Historia Gráfica del Cine en Mérida (1898-1998)*. Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1999.
- Caparrós Lera, J.M. – *Historia Crítica del Cine Español (Desde 1897 hasta hoy)*. Barcelona, Ariel, 1999.
- Castrillón Hermosa, José Luis; Martín Jiménez, Ignacio – *El Espectáculo Cinematográfico en Valladolid (1920-1932)*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1996.
- Chapman, James – *Cinemas of the World: film and society from 1895 to the present*. London, Reaktion Books, 2003.
- Chapman, James – *Past and Present: national identity and the British historical film*. London/New York, I. B. Tauris, 2005.
- Charney, Leo; Schwartz, Vanessa R. (eds.) – *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley, University of California Press, 1995.

- Charney, Leo – *Empty Moments: cinema, modernity and drift*. Durham, Duke University Press, 1998.
- Chion, Michel – *La Música en el Cine*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1997.
- Chopra-Gant, Mike – *Hollywood Genres and Postwar America: masculinity, family and nation in popular movies and film noir*. London/New York, I. B. Tauris, 2006.
- Coates, Paul – *Film at the Intersection of High and Mass Culture*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- Cosandey, Roland; Gaudreault, André; Gunning, Tom – *Une Invention du Diable? Cinéma des premiers temps et religion*. Sante-Foy (Québec), Les Presses de l' Université Laval, 1992.
- Costa, João Bénard da; e outros – *As Folhas da Cinemateca: John Ford*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa- Museu do Cinema, 1997.
- Cousins, Mark – *Biografia do Filme*. Lisboa, Plátano Editora, 2005.
- Cripps, Thomas – *Hollywood's High Noon: moviemaking and society before television*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1997.
- Douin, Jean-Luc – *Dictionnaire de la Censure au Cinéma : images interdites*. Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- Dyer, Richard – *Only Entertainment*. London/New York, Routledge, 1992.
- Dyer, Richard – *Stars*. (Nova edição) London, British Film Institute, 2001.
- Eldridge, David – *Hollywood's History Films*. London/New York, I. B. Tauris, 2006.
- Elsaesser, Thomas (ed.) – *The BFI Companion to German Cinema*. London, British Film Institute, 1999.
- Elsaesser, Thomas; Horwath, A.; King, N. – *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970's*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004.
- Fernández Gutiérrez, María Fernanda – *Arquitectura y Cine en Mieres, Asturias. Estudio histórico y artístico de los cinematógrafos del concejo y la villa de Mieres*. Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, 2000.
- Finler, Joel W. – *The Hollywood Story*. London, Wallflower Press, 2003.
- Fowler, Catherine (ed.) – *The European Cinema Reader*. London/New York, Routledge, 2002.
- Fuller, Kathryn H. – *At the Picture Show: small-town audiences and the creation of movie fan culture*. Washington, Smithsonian Institution Press, 1996.
- Gabler, Neal – *Life the Movie: how entertainment conquered reality*. New York, Knopf, 1998.
- García Rodrigo, Jesús; Rodríguez Martínez, Fran – *El Cine que nos dejó ver Franco*. Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2005.
- Garofano, Rafael – *El Cinematógrafo en Cádiz: una sociología de la imagen (1896-1930)*, Cádiz, Fundación Municipal de Cultura, 1986.
- Gauthier, Guy – *Le Documentaire: un autre cinéma*. Paris, Éditions Nathan, 1995.
- Geadá, Eduardo – *O Cinema Espectáculo*. Lisboa, Edições 70, 1987.

Geadá, Eduardo – *Os Mundos do Cinema: modelos dramáticos e narrativos no período clássico*. Lisboa, Editorial Notícias, 1998.

Gledhill, Christine (ed.) – *Stardom: Industry of Desire*. London/New York, Routledge, 1991.

González García, Fernando – *Crise no Cinema Espanhol: as adaptações de textos literários de Rafael Gil para a Cifesa: 1942-1945*. Viseu, Cine Clube de Viseu, 2001.

Grainge, Paul (ed.) – *Memory and Popular Film*. Manchester/New York, Manchester University Press, 2003.

Grilo, João Mário – *A Ordem no Cinema: vozes e palavras de ordem no estabelecimento do cinema em Hollywood*. Lisboa, Grande Plano, 1997.

Gubern, Román – *Historia del Cine*. 5ª edição, Barcelona, Editorial Lumen, 2003.

Haustrate, Gaston – *O Guia do Cinema: iniciação à história e estética do cinema*. Tomo I (1895-1945). Lisboa, Editora Pergaminho, 1991.

Higson, Andrew – *Waving the Flag: constructing a national cinema in Britain*. Oxford, Oxford University Press, 1995.

Hughes-Warrington, Marnie – *History Goes to the Movies: studying history on film*. London/New York, Routledge, 2007.

Jarvie, Ian – *Hollywood's Overseas Campaign: the North Atlantic movie trade, 1920-1950*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

Kerr, Paul (ed.) – *The Hollywood Film Industry*. London/New York, Routledge & Kegan Paul, 1986.

King, Geoff – *New Hollywood Cinema*. New York, Columbia University Press, 2002.

Lanzoni, Rémi F. – *French Cinema: from its beginnings to the present*. New York/London, Continuum, 2002.

Lastra, James – *Sound Technology and the American Cinema: perception, representation, modernity*. New York, Columbia University Press, 2000.

Macnab, Geoffrey – *J. Arthur Rank and the British Film Industry*. London/New York, Routledge, 1993.

Maltby, Richard; Stokes, Melvyn (eds.) – *Hollywood Abroad: audiences and cultural exchange*. London, British Film Institute, 2004.

Maltby, Richard – *Hollywood Cinema*. 2ª ed., Oxford, Blackwell Publishing, 2003.

McCabe, Bob – *The Rough Guide to Comedy Movies*. London/New York, Rough Guides, 2005.

McQuire, Scott – *Visions of Modernity: representation, time and space in the age of the cinema*. Thousand Oaks (Ca.), Sage Publications, 1997.

Moraes, Vinicius de – *Cinema*. Lisboa, O Independente, 2004.

Morbiato, Luciano – *Cinema Ordinario: cento anni di spettacolo cinematografico a Padova e in provincia*. Padova, Il Poligrafo casa editrice, 1998.

Murphy, Robert (ed.) – *The British Cinema Book*. London, British Film Institute, 1999.

- Murphy, Robert – *Realism and Tinsel: cinema and society in Britain, 1939-1949*. London/New York, Routledge, 1992.
- Murphy, Robert – *Sixties British Cinema*. London, British Film Institute, 1992 (reprinted 1997).
- Neale, Steve – *Genre and Hollywood*. London/New York, Routledge, 2000.
- Nowell-Smith, Geoffrey; Ricci, Steven (eds.) – *Hollywood and Europe: economics, culture, national identity, 1945-95*. London, British Film Institute, 1998.
- Nowell-Smith, Geoffrey (ed.) – *The Oxford History of World Cinema*. Oxford, Oxford University Press, 1999.
- Parish, James R. – *Hollywood Divas: the good, the bad, and the fabulous*. New York, McGraw-Hill, 2002.
- Parkinson, David – *History of Film*. London, Thames & Hudson, 2002.
- Pelayo, Jorge – *A Vida dos Óscares: 1927-2000*. Lisboa, Livros Horizonte, 2000.
- Pelaz, José-Vidal; Rueda, José Carlos (eds.) – *Ver Cine: los públicos cinematográficos en el siglo XX*. Madrid, Rialp, 2002.
- Reich, Jacqueline; Garofalo, Piero (eds.) – *Re-viewing Fascism: Italian cinema, 1922-1943*. Bloomington, Indiana University Press, 2002.
- Richards, Jeffrey – *Films and British National Identity: from Dickens to Dad's Army*. Manchester/New York, Manchester University Press, 1997.
- Ross, Steven J. (ed.) – *Movies and American Society*. Malden/Oxford, Blackwell Publishing, 2005.
- Sánchez Noriega, José Luis – *Diccionario Temático del Cine*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2004.
- Sargeant, Amy – *British Cinema: a critical history*. London, BFI, 2005.
- Schatz, Thomas – *The Genius of the System: Hollywood filmmaking in the studio era*. New York, Metropolitan Books, 1996.
- Sedgwick, John; Pokorny, Michael (eds.) – *An Economic History of Film*, London/New York, Routledge, 2004.
- Sedgwick, John; Pokorny, Michael – “The film business in the United States and Britain during the 1930's”. In: *The Economic History Review*, vol. LVIII, n.º 1, Fevereiro de 2005.
- Sedgwick, John – *Popular Filmgoing in 1930's Britain: a choice of pleasures*. Exeter, University of Exeter Press, 2000.
- Sedgwick, John – “Product differentiation at the movies: Hollywood, 1946 to 1965”. In: *The Journal of Economic History*, vol. 62, n.º 3, Setembro de 2002.
- Shone, Tom – *Blockbuster: how the Jaws and Jedi generation turned Hollywood into a boomtown*. London, Scribner, 2005.
- Sorlin, Pierre – *European Cinemas, European Societies, 1939-1990*. London, Routledge, 1991.
- Stacey, Jackie – *Star Gazing: Hollywood cinema and female spectatorship*. London, Routledge, 1994.
- Staples, Donald E. (ed.) – *The American Cinema*. Washington, Voice of America, 1976.

Stempel, Tom – *American Audiences on Movies and Moviegoing*. Lexington (Ky.), University Press of Kentucky, 2001.

Stokes, Melvyn; Maltby, Richard (eds.) – *Hollywood Spectatorship: changing perceptions of cinema audiences*. London, BFI, 2001.

Stokes, Melvyn; Maltby, Richard (eds.) – *Identifying Hollywood's Audiences: cultural identity and the movies*. London, BFI, 1999.

Taillibert, Christel – *L' Institut International du Cinématographe Éducatif : regards sur le rôle du cinéma éducatif dans la politique internationale du fascisme italien*. Paris, L'Harmattan, 1999.

Taylor, Richard – *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*. 2ª ed., London/New York, I.B. Tauris Publishers, 1998.

Temple, Michael; Witt, Michael – *The French Cinema Book*. London, British Film Institute, 2004.

Vasey, Ruth – *The World According to Hollywood: 1918-1939*. Madison, The University of Wisconsin Press, 1997.

Veillon, Olivier-René – *O Cinema Americano dos Anos Trinta*. São Paulo, Liv. Martins Fontes Editora, 1992.

Veillon, Olivier-René – *Dicionário do Cinema Americano: os anos cinquenta (1945-1960)*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1985.

Villegas López, Manuel – *Arte, Cine y Sociedad*. Madrid, Taurus Ediciones, 1959.

Voghelaer, Nathalie de – *Le Cinéma Allemand sous Hitler : un âge d'or ruiné*. Paris, L'Harmattan, 2001.

Warshow, Robert – *The Immediate Experience : movies, comics, theatre and other aspects of popular culture*. Cambridge (Massachusetts)/London, Harvard University Press, 2002.

Williams, Linda Ruth; Hammond, Michael (eds.) – *Contemporary American Cinema*. London, McGraw-Hill, 2006.

História do cinema em Portugal

Alves, Dinis Manuel – *Do Teatro Club ao Cine Teatro da Lousã (1933-1947)*. Lousã, Câmara Municipal da Lousã, 1997.

António, Lauro – *Cinema e Censura em Portugal*. 2ª edição, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, Biblioteca Museu República e Resistência, 2001.

Baptista, Tiago – “Cinema e Nação: os primeiros trinta anos de filmes tipicamente portugueses”. In: *Estudos do Século XX*, Nº 5, 2005.

Baptista, Tiago – *A Invenção do Cinema Português*. Lisboa, Tinta da China, 2008.

Baptista, Tiago (org.) – *Lion, Mariaud, Pallu: franceses tipicamente portugueses*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2003.

Baptista, Tiago – “Nacionalmente correcto: a invenção do cinema português”. In: *Estudos do Século XX*, Nº 9, 2009.

- Cabral, Fernando – *Cinema em Lamego: do mudo aos nossos tempos*. Lamego, ed. autor, 1996.
- Capucho, Carlos – *Magia, Luzes e Sombras. 1974-1999. Vinte e Cinco Anos de Filmes no Circuito Comercial em Portugal*. Lisboa, Universidade Católica Editora, 2008.
- Costa, Henrique Alves – *Breve História do Cinema Português: 1896-1962*. Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.
- Costa, João Bénard da – *Histórias do Cinema*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.
- Costa, José Manuel; e outros (org.) – *70 Anos de Filmes Castello Lopes*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1986.
- Cunha, Paulo – “O Filme Científico Português durante o Estado Novo”. In: *Estudos do Século XX*, nº 5, 2005.
- Fernandes, José Manuel – *Cinemas de Portugal*. Lisboa, Edições Inapa, 1995.
- Ferreira, A.J. – *Animatógrafos de Lisboa e do Porto*. Lisboa, Ed. do Autor, 1989.
- Ferreira, Carolin Overhoff (coord.) – *O Cinema Português através dos seus filmes*. Porto, Campo das Letras, 2007.
- Ferro, António – *Teatro e Cinema (1936-1949)*. Lisboa, Edições SNI, 1950.
- Figueiredo, Nuno; Guarda, Dinis (eds.) – *Portugal: um retrato cinematográfico*. Lisboa, Número – Arte e Cultura, 2004.
- Folgar de la Calle, José Maria – “Sobre Inés de Castro y Reina Santa, películas hispanoportuguesas de los años 40”. In: *Porta da Aira: Revista de Historia del Arte Ourenseano*, nº 11, 2006.
- Gama, Manuel – *Cinema e Público em Portugal*. Lisboa, Edições Ática, 1959.
- Granja, Paulo Jorge – “O Cinema como Arte: intelectuais, cineclubes e crítica de cinema”. In: *Transformações Estruturais do Campo Cultural Português (1900-1950)*. Coimbra, Ariadne Editora, 2005.
- Grilo, João Mário – *O Cinema da Não-Ilusão: histórias para o cinema português*. Lisboa, Livros Horizonte, 2006.
- Henry, Christel – *A Cidade das Flores: para uma recepção cultural em Portugal do cinema neo-realista italiano como metáfora possível de uma ausência*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.
- Henry, Christel – “Le mouvement ‘cineclubista’ au Portugal entre 1945 et 1959”. In: *Estudos do Século XX*, nº 1, 2001.
- A História do Cinema: vista através de Filmes Castello Lopes, Lda*. Estoril, I Exposição Internacional de Arte Cinematográfica, 1943.
- Lino, Mário – *O Cine-Teatro Pinheiro Chagas e o Salão Ibéria: duas memórias das Caldas*. Caldas da Rainha, Câmara Municipal, 1997.
- Matos-Cruz, José de – *O Cais do Olhar. O cinema português de longa metragem e a ficção muda*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 1999.
- Matos-Cruz, José de – “Cinema Português: a Lei dos Cem Metros”. In: *Senso. Revista de Estudos Fílmicos*, nº 1, 1995.

- Matos-Cruz, José de – *Cinema Português. O Dia do Século*. Lisboa, Grifo, 1998.
- Matos-Cruz, José de – *Cinema Teatro Joaquim de Almeida: Montijo e o cinema*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001.
- Matos-Cruz, José de – *IPC, IPACA, ICAM: 30 Anos com o cinema português*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2002.
- Matos-Cruz, José de (org.) – *J. Leitão de Barros*. Cinemateca Portuguesa, 1982.
- Matos-Cruz, José de – *Prontuário do Cinema Português: 1896-1989*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1989.
- Nobre, Roberto – *O Fundo: comentários ao projecto da nova política do cinema em Portugal*. Lisboa, edição do autor, 1946.
- Nobre, Roberto – *Horizontes de Cinema: ensaios*. Lisboa, Guimarães & C^a, 1939.
- Nobre, Roberto – *Singularidades do Cinema Português*. Lisboa, Portugália, 1964.
- Oliveira, Nélia Maria Martins de Almeida – *Cine-Teatro Alba: 50 anos*. Albergaria-a-Velha, Câmara Municipal, 2000.
- Patrício, Jorge; e outros (coord.) – *Cine-Teatro S.João (1952-2002): meio século de magia*. Palmela, Câmara Municipal, 2002.
- Pelayo, Jorge – *Bibliografia Portuguesa de Cinema. Uma visão cronológica e analítica*. 2^a ed., Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1998.
- Pina, Luís de (coord.) – *Aníbal Contreiras*. Cinemateca Portuguesa, 1987.
- Pina, Luís de – *Estreias em Portugal: 1918-1957. Filmes de Longa Metragem*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1993.
- Pina, Luís de – *História do Cinema Português*. Mem Martins, Publicações Europa-América, 1986.
- Pina, Luís de – *Panorama do Cinema Português*. Lisboa, Terra Livre, 1978.
- Pina, Luís de (org.) – *Sonoro Filme*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1988.
- Ramos, Jorge Leitão – *Dicionário do Cinema Português: 1962-1988*. Lisboa, Editorial Caminho, 1989.
- Ribeiro, M. Félix – *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português: 1896-1949*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1983.
- Ribeiro, M. Félix – *Os Mais Antigos Cinemas de Lisboa, 1896-1939. A Distribuição de Filmes em Portugal, 1908-1939*. Lisboa, Cinemateca Nacional, 1978.
- Ribeiro, M. Félix – *Subsídios para a História do Documentarismo em Portugal*. Ministério da Educação Nacional, Direcção-Geral da Educação Permanente, 1974.
- Sena, Jorge de – *Sobre Cinema*. Cinemateca Portuguesa, 1988.
- Torgal, Luís Reis – “Cinema, estética e ideologia no Estado Novo”. In: *Estudos do Século XX*, nº 1, 2001.
- Torgal, Luís Reis (coord.) – *O Cinema sob o Olhar de Salazar*. Lisboa, Círculo de Leitores, 2000.

Torgal, Luís Reis – “O Modernismo Português na formação do Estado Novo de Salazar. António Ferro e a Semana de Arte Moderna de São Paulo”. In: *Estudos em Homenagem a Luís António de Oliveira Ramos* [Vol. III]. Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004.

Estudos não publicados

Correia, Victor Manuel Miranda – “O Cinema no Porto 1893-1935”. [Dissertação de Mestrado] Porto, Faculdade de Letras, 1993.

Horta, Victor Manuel Martins – “África no Imaginário Cinematográfico Português: dos anos 30 a 50”. [Dissertação de mestrado] Lisboa, Faculdade de Letras, 2001.

Torgal, Luís Filipe – “Memórias dos Animatógrafos de Coimbra: do Mudo ao Sonoro (1897-1935)”. Coimbra, Faculdade de Letras, 1999.

História de Portugal – Algumas obras seleccionadas

Azevedo, Cândido de – *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano: imprensa, teatro, cinema, televisão, radiodifusão, livro*. Lisboa, Editorial Caminho, 1999.

Bastos, António de Sousa – *Dicionário de Teatro Português*. Coimbra, Minerva, 1994 [edição fac-similada da publicação de 1908].

Cruz, Duarte Ivo – *História do Teatro Português*. S.l., Editorial Verbo, 2001.

França, José-Augusto – *Os Anos Vinte em Portugal: estudo de factos sócio-culturais*. Lisboa, Editorial Presença, 1992.

Léonard, Yves – *Salazarismo e Fascismo*. Mem Martins, Editorial Inquérito, 1998.

Mattoso, José (dir.) – *História de Portugal*. S.l., Círculo de Leitores, 1993-1994.

Medina, João (dir.) – *História de Portugal*. Alfragide, Ediclube, 1995.

Ó, Jorge Ramos do – *Os Anos de Ferro: o dispositivo cultural durante a “Política do Espírito” 1933-1949*. Lisboa, Editorial Estampa, 1999.

Pimentel, Irene Flunser – *A História da PIDE*. S.l., Círculo de Leitores / Temas e Debates, 2007.

Pinto, António Costa (coord.) – *Portugal Contemporâneo*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2005.

Reis, António (dir.) – *Portugal Contemporâneo*. Lisboa, Publicações Alfa, 1990.

Rosas, Fernando; Brito, J. M. Brandão de (dir.) – *Dicionário de História do Estado Novo*. S.l., Círculo de Leitores, 1996.

Rosas, Fernando (coord.) – *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)* [Vol. XII da *Nova História de Portugal*, direcção de Joel Serrão e A. H. de Oliveira Marques]. Lisboa, Editorial Presença, 1992.

Torgal, Luís Reis – *Estado Novo kkkkk*

Torgal, Luís Reis – *História e Ideologia*. Coimbra, Livraria Minerva, 1989.

História local e regional

Anuário de Coimbra, Beiras e Centro de Portugal: 1930-1931. Coimbra, s.n., 1930.

Cabido, Aníbal Gomes Ferreira – “Chorographia Industrial dos Concelhos da Mealhada e Vagos (Distrito de Aveiro)”. In: *Boletim do Trabalho Industrial*, Nº50. Lisboa, Imprensa Nacional, 1911.

Carvalho, Américo de – *Entre Dois Tempos*. Coimbra, Edições Minerva Coimbra, 2004.

Carvalho, António Breda – *Mealhada: a escrita do tempo*. Mealhada, Edição dos Bombeiros Voluntários da Mealhada, 1997.

Coelho, José Dias – *Leiria Entre 1920 e 1940: sociabilidade e vida quotidiana*. Leiria, Edições Magno, 1999.

Godinho, Abel – “A vida de uma instituição cultural: o Grémio de Instrução e Recreio de Pampilhosa”. In: *Pampilhosa. Uma Terra e um Povo*, nº 9, Junho de 1990.

Leitão, Noémia M. B. Metello; Lopes, José Machado (coord.) – *Luso no Tempo e na História*. Luso, Junta de Freguesia de Luso, Junta de Turismo de Luso-Bussaco, 1987.

Marques, Maria Alegria Fernandes – *Pampilhosa: oito séculos de história*. Coimbra, 1986.

Marques, Maria Alegria Fernandes; Rodrigues, Alice Correia Godinho – *Concelho de Mealhada: terras de verde e de ouro*. Paredes, Reviver Editora, 2002.

Melo, Adelino – *Concelho da Mealhada: História e apontamentos*. S.l, s.d.

Pires, Ana – “O Avô do Cinema”. In: *Pampilhosa. Uma Terra e um Povo*, nº 25, Dezembro de 2006.

Rodrigues, Alice Correia Godinho – *Pampilhosa: origem do lugar do Entroncamento; subsídio para o estudo dos caminhos de ferro portugueses; a linha da Beira Alta (1882-1920)*. Mealhada, Câmara Municipal da Mealhada, 2006.

Rosmaninho, Nuno – *Anadia durante a Primeira República (1910-1926): o poder local*. Anadia, Edição da Casa Rodrigues Lapa, 1993.

Santos, J.J. Carvalhão – “O Concelho da Mealhada e a Primeira Grande Guerra: documentos de história local”. In: *Aqua Nativa. Revista de Cultura da Região da Bairrada*, nº 19, Dezembro de 2000.

Santos, J.J. Carvalhão – “A Empresa Cinematográfica Pampilhosense: breves apontamentos de uma longa história”. In: *Pampilhosa. Uma Terra e um Povo*, nº 25, Dezembro de 2006.

Publicações periódicas de âmbito local e regional

A Bairrada [desde o ano I, nº1, de 30/8/1905, ao ano V, nº187, de 7/11/1909, com falhas de acordo com os números existentes na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra e na Biblioteca Municipal de Coimbra]

Bairrada Elegante [nº1, Janeiro de 1916, e seguintes]

Bairrada Ilustrada [desde o ano I, nº1, de Setembro de 1909, ao ano III, nº90, de 5/6/1912, números existentes na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra]

O Bussaco [desde o ano II, nº68, de 28/4/1907, ao ano IV, nº172, de 25/9/1910, números existentes na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra]

Bussaco [desde o ano I, nº1, de 15/6/1912, ao ano V, nº156, de 15/12/1916, números existentes na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra]

Bussaco-Luso [desde o ano I, nº1, de 18/5/1911, ao 1ºano-2ªsérie, de Abril de 1912, números existentes na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra]

O Campeão Regional [desde o ano I, nº1, de 17/10/1915, ao ano III, nº13, de 28/9/1918, números existentes na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra]

A Defesa [desde o ano I, nº1, de 1/12/1923, ao ano III (3ªsérie), nº18, de 12/9/1926]

Defesa de Luso [desde o ano I, nº1, de 21/4/1912, ao nº130, de 21/2/1915, números existentes na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra]

Os Factos [desde o ano I, nº1, de 11/2/1917, ao ano I, nº24, de 12/8/1917, números existentes na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra]

Madrugada [desde o ano I, nº1, de 10/4/1911, ao ano II, nº48, de 1/10/1912, números existentes na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra]

A Mealhada [desde o ano I, nº1, de 5/10/1913, ao ano III, Nº128 de 9/7/1916, números existentes na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra]

Mealhadense [desde o ano I, nº2, de 20/3/1920, ao ano I, nº15, de 20/8/1920, números existentes na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra]

A Mocidade Académica [desde o ano I, nº1, de 10/1/1916, ao ano IV, nº21, de 13/4/1920, números existentes na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra]

O Rápido [desde o ano I, nº1, de 1/2/1923, ao ano V, nº49, de 1/2/1927, números existentes na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra]

Triunfo [desde o ano I, nº1, de 15/6/1913, ao ano I, nº8, de 13/8/1913, números existentes na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra]