



Cristina Batista Lopes

SÉTIMA MEMÓRIA CICLO DE CINEMA SÉNIOR

Trabalho de projeto de Mestrado em Estudos Artísticos, orientado pelo Doutor Sérgio Emanuel Dias Branco e co-orientado pelo Doutor João Maria André, apresentado ao Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia, e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

2017



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Faculdade de Letras

A SÉTIMA MEMÓRIA

Ficha Técnica:

Tipo de trabalho	Trabalho de projeto
Título	SÉTIMA MEMÓRIA Memórias do cinema
Autora	Cristina Batista Lopes
Orientador Coorientador	Sérgio Emanuel Dias Branco João Maria André
Júri	Presidente: Doutor Fausto Cruchinho Dias Pereira Vogais: 1. Doutora Maria Irene Aparício 2. Doutor Sérgio Emanuel Dias Branco
Identificação do Curso	2º Ciclo em Estudos Artísticos
Data da defesa Classificação	11-10-17 18 valores



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Agradecimentos

Gostaria de agradecer, em primeiro lugar, a um conjunto de pessoas que estão indiretamente ligadas a este projeto, mas diretamente ligadas a mim e à pessoa que hoje sou. São elas os meus pais, por todo o amor, paciência e apoio nas minhas decisões, aos meus irmãos e a toda a minha família por estarem sempre presentes, e pelo amor que sentimos. E por fim, neste grupo indireto, pretendo agradecer aos meus mestres de artes marciais, por me ajudarem a encontrar o caminho da harmonia entre o pensamento e o corpo.

Aos diretamente envolvidos neste projeto gostaria de esboçar os seguintes agradecimentos:

Agradeço a todas as pessoas que dedicam a sua vida a estudar e a fazer cinema, em especial ao orientador principal deste projeto, o professor Sérgio Dias Branco, que me ensinou a gostar e a ter curiosidade em descobrir o cinema. Foi graças a ele que nasceu o meu interesse por esta disciplina. Agradeço todo o material emprestado, o interesse demonstrado, e toda a disponibilidade e apoio oferecidos. Agradeço também, ao professor, João Maria André, as indicações, todo o tempo e apoio dedicados a este trabalho, e o facto de ter aceite coorientar este projeto. Sem a ajuda destes dois professores não seria possível a concretizar esta proposta.

Agradeço ao realizador, Manoel de Oliveira, que infelizmente já não se encontra entre nós, pelo legado cinematográfico que nos deixou, ensinando-nos a pensar através do cinema.

Agradeço a todas as pessoas que desenvolveram os textos citadas ao longo deste trabalho, o que permitiu a recolha de muita informação essencial.

Agradeço aos meus professores de licenciatura e mestrado por nos ensinarem a olhar a arte e o mundo com uma visão crítica. Gostaria de esboçar um agradecimento especial ao professor Luís Umbelino pela amabilidade com que me indicou bibliografia para este trabalho e ao professor Flávio Pinho toda a amizade e tempo dispensado na fase inicial deste projeto, na sequência de uma ideia de criação de uma banda sonora, que não se chegou a concretizar, mas que amavelmente se disponibilizou a ajudar e a fornecer contactos.

Agradeço ao Centro de Dia Rainha Santa Isabel, em especial às animadoras Ana Rita Santos e Joana Almeida, pelo apoio e disponibilidade na organização do evento.

Agradeço ao realizador António Ferreira por ter disponibilizado a visualização do filme *Respirar Debaixo de Água*.

Agradeço ao Teatro da Cerca São Bernardo, em especial ao diretor Pedro Rodrigues, pelo apoio na disponibilização do espaço do teatro para apresentação da última sessão.

Por último, mas não menos importante, agradeço a todas as pessoas a quem se dirigiu este ciclo, e ao público que assistiu às sessões. Sem eles este projeto não teria existido, agradeço o carinho com que me receberam, e a paciência em responder às questões que colocava e aos inquéritos. Muito obrigada a todos do fundo do coração: é bom quando estamos rodeados de gente boa, pessoas que nos ajudam a crescer bem, melhor, mais cultos, mas tentando nunca perder a humildade. Obrigada.

Resumo

O projeto intitulado a *Sé7ima Memória* surge no sentido de responder à falta de iniciativas culturais direcionadas para a terceira idade em Portugal. Através deste trabalho procurou-se intervir junto da comunidade idosa usando o cinema como ferramenta de inclusão e como meio de aproximação às memórias deste grupo. A proposta passou por refletir o envelhecimento da população, as políticas culturais existentes e simultaneamente esboçar a história do cinema Português. Entre abril e junho de 2016 foram realizadas 12 sessões de cinema e projetados os seguintes filmes: *As pupilas do Sr Reitor* (1935) de Leitão de Barros, *Canção da Terra* (1938) de Jorge Brum do Canto, *Capas Negras* (1947) de Armando de Miranda, *Rasganço* (2001) de Raquel Freire; *Respirar debaixo de água* (2000) António Ferreira, *Camões* (1946) Leitão de Barros, *Aniki Bóbo* (1942), *Porto da Minha infância* (2001) e *O Estranho caso de Angélica* (2010) de Manoel de Oliveira, *Aldeia da Roupa Branca* (1939) de Chianca de Garcia, *A canção de Lisboa* (1933) Cottinelli Telmo e uma sessão extra a pedido dos utentes *A Severa* (1931) de Leitão de Barros. Os espectadores que assistiram às sessões têm idades compreendidas entre os 65 e os 90 anos. As suas memórias cinematográficas dizem respeito, sobretudo, ao cinema produzido ao longo das décadas de 1930 e 1940.

O presente relatório faz a descrição do evento e dos filmes apresentados. Ao mesmo tempo, traça uma reflexão acerca da memória do cinema Português e da influência exercida pela ditadura do Estado Novo nessa memória, tentando resgatar as memórias rejeitadas por esse mesmo regime. Ainda na abordagem deste tema, procurou-se descrever a memória que estes filmes deixaram acerca das três principais cidades do país: Coimbra, Porto e Lisboa tentando desconstruir o que o Estado Novo procurou transmitir de cada uma delas através do cinema.

Palavras chave: Cinema, Memória, Censura, Ditadura, Política Cultural, Terceira Idade.

Abstract

The project entitled *Sé7ima Memória* arises with the purpose of responding to the lack of cultural initiatives directed towards the elderly in Portugal. Through this work it has been sought to intervene with the elderly community, using cinema as a tool for inclusion and as a mean of approaching the memories of this group. The proposal involves reflecting about the aging of the population and the existing cultural policies, as well as outlining the portuguese film History. In 2016, between April and June, 12 cinema sessions were held and the following films were projected: *As pupilas do Senhor Reitor* (1935) by Leitão de Barros, *Canção da Terra* (1938) by Jorge Brum do Canto, *Capas Negras* (1947) by Armando de Miranda, *Rasganço* (2001) by Raquel Freire, *Respirar Debaixo de água* (2000) by António Ferreira, *Camões* (1946) Leitão de Barros, *Aniki Bóbo* (1942), *Porto da minha infância* (2001) and *O estranho caso de Angélica* (2010) by Manoel de Oliveira, *Aldeia da Roupa Branca* (1939) by Chianca de Garcia, *A canção de Lisboa* (1933) by Cottinelli Telmo and na Extra session at the request of the users *A Severa* (1931) by Leitão de Barros. The viewers attending those sessions, were between the ages of 65 and 90. Their cinematic memories are mainly related to the cinema produced throughout the 1930s and 1940s.

This report describes the event and the films presented. At the same time, it draws a reflection on the memory of portuguese cinema and the influence exerted by the dictatorship of the *Estado Novo* in this memory, trying to rescue the memories rejected by the same regime. Still, in the approach of this theme it is intended to describe the memory those films left about the three main cities of the country: Coimbra, Porto and Lisbon and simultaneously trying to deconstruct whatever the *Estado Novo* sought to convey about each of them through cinema.

Key Words: Cinema, Memory, Censorship, Dictatorship, Cultural Policy, Third Age

ÍNDICE DE CONTEÚDOS

Ficha técnica - 2

Agradecimentos - 3

Resumo – 4

Índice- 5

Considerações Iniciais - 6

Capítulo I

Introdução e contextualização do projeto A Sé7ima Memória

1.1- Apresentação e finalidade. - 7

1.2- Introdução ao tema. - 13

1.3- Identificação da entidade destinatária. -16

Capítulo II

Enquadramento Social, Político e Territorial.

2.1- Enquadramento dos destinatários e as necessidades de intervenção política, social, e cultural. -18

2.2- Origem e evolução das políticas para idosos na Europa e em Portugal. - 22

2.3- Demografia e território de Coimbra. - 29

Capítulo III

Enquadramento teórico e contextualização

3.1- Políticas atuais e antecedentes de projetos culturais direcionados para um público sénior em Portugal e no Mundo. - 30

3.2- Relevância do projeto

A Sé7ima Memória. - 35

3.3- Contextualização e fundamentação do tema e dos filmes. - 37

3.4- Planificação/calendarização da produção do projeto e suas atividades. - 45

Capítulo IV

Desenvolvimento do tema da Memória do Cinema Português

4.1-Breve história do cinema Português. - 46

4.2- Cinema e Memória. – 61

4.3- Análise dos filmes no contexto das

memórias

4.3.1- Memórias de Coimbra (*As pupilas do sr. Reitor, Capas Negras, Camões, Rasganço e Respirar debaixo de água*). -64

4.3.2- Memórias do Porto (*Aniki Bóbob, Porto da Minha infância*). - 68

4.3.3- Memórias de Lisboa (*Canção de Lisboa, Aldeia da Roupa Branca e Fantasia Lusitana*). - 72

4.3.4- A memória rejeitada (*O estranho caso de Angélica e 48*). - 76

4.4- Conclusão:

O cinema e a memória do que não vivemos, a memória preservada e a realidade que não constitui memória. - 78

Capítulo V

Desenvolvimento e Realização do projeto

5.1- Seleção dos filmes do ciclo. - 79

5.2-Justificação da escolha dos filmes. - 80

5.3- As sessões e os filmes. - 82

5.4- A articulação das sessões e debates. -117

5.5- Espaços e condições do projeto. - 121

5.6- Contactos e apoios. - 122

Anexos

1- Registo fotográfico das sessões. - 122

2- Material de divulgação. -128

3- Inquéritos realizados aos utentes. - 142

4- Resumo da apresentação do projeto: Os Maiores – promoção de eventos. - 156

Bibliografia. - 159

Fontes eletrónicas. - 159

Considerações Iniciais

Este trabalho foi realizado no âmbito da conclusão do Mestrado em Estudos Artísticos. Trata-se de um trabalho projeto com dois objetivos principais: um prático e outro mais teórico.

A arte, e qualquer projeto artístico, deve olhar, refletir e dar respostas ao mundo que nos rodeia. O envelhecimento da população é uma realidade que não pode passar despercebida e para a qual é necessário encontrar uma resposta. Por esta razão, decidi realizar um ciclo de cinema para idosos com o objetivo de chamar a atenção para este grupo, tantas vezes esquecido e desprezado pelo meio cultural. Poderia ter feito uma escolha diferente, mas considero que, neste momento, esta é uma das principais prioridades da sociedade em geral: encontrar uma resposta cultural para o aumento da esperança média de vida. Assim, o objetivo prático deste projeto vai ao encontro da necessidade de realizar eventos e projetos culturais dentro das instituições de acolhimento de idosos, no sentido de dar resposta às dificuldades de mobilidade de muitas destas pessoas. Importa ainda refletir o ponto da situação das políticas culturais do país direcionadas para uma população maior de 65 anos e a evolução dessas políticas desde a sua origem até a atualidade.

O objetivo teórico prende-se com a abordagem do cinema enquanto disciplina académica, focando as décadas de 1930 e 1940 numa tentativa de traçar o percurso do cinema em Portugal e da sua história. Por serem décadas que atravessaram a guerra e a ascensão do regime fascista receberão especial atenção neste projeto. Por vezes, apenas sabemos que determinado filme existiu, pelo título, mas já não temos acesso às imagens ou ao som. Por este facto, temos uma frustrante ausência de material para estudar. Muitas obras cinematográficas não foram escritas devido ao contexto político da época. Porquê escrever uma coisa que se sabia que a censura não ia deixar passar? Outras foram escritas, mas nunca chegaram a ser realizadas, e a história do cinema português ao longo das décadas de 1930 e 1940 escreve-se somente com obras devidamente inspeccionadas pelo regime político então vigente. É esta a história que se pretende descobrir ao longo deste trabalho

Capítulo I

Introdução e contextualização do projeto *A Sétima Memória*.

1.1-Apresentação e finalidade.

O presente projeto intitulado, *Sétima Memória*, concretizou-se num ciclo de cinema português realizado ao longo dos meses abril, maio e junho de 2016, no centro de dia Rainha Santa Isabel em Coimbra. A última sessão ocorreu no dia 11 de junho, e teve lugar no Teatro da Cerca São Bernardo, também em Coimbra.

Este projeto tem diferentes finalidades: a primeira é a dinamização de atividades culturais dentro das instituições de acolhimento de idosos, a segunda é estudar o cinema que se fez em Portugal durante as décadas de 1930 e 1940 e inícios do séc. XXI, e imaginar como teria sido o cinema em Portugal se a censura não tivesse existido.

O projeto *A Sétima Memória* foi realizado com o intuito de conhecer a realidade das instituições de acolhimento de idosos, e estabelecer contacto através da realização de atividades culturais nas quais os utentes pudessem participar, quer dentro das instalações, de modo a promover a participação daqueles que têm mais dificuldades de mobilidade, quer fora das instalações, criando uma aproximação com meio o cultural da cidade de Coimbra. Pretende-se ainda o desenvolvimento, enriquecimento cultural, partilha de ideias, opiniões, vivências e não apenas uma ação solidária ou de caridade.

Esta ideia surge da visível falta de dinamização de projetos que procurem o envolvimento e integração das pessoas mais idosas na comunidade, nascendo assim a vontade de responder a esse problema, através do desenvolvimento de atividades culturais direcionadas para as pessoas que frequentam as instituições de acolhimento de idosos. Sendo este um público tão específico não poderia deixar de ter em conta as suas vivências, gostos e experiências pessoais na seleção dos filmes, o que acabou por dar origem ao tema da memória e ao título do projeto *A Sétima Memória*. Isto é, a memória que os idosos têm do cinema. Essa memória coincide precisamente com o período de vigência do Estado Novo. Por ser um período tão longo, não poderá ser abordado na totalidade neste trabalho que se limitará às décadas de 1930 e 1940. Sendo a memória do cinema um tema tão vasto, pareceu-me, no contexto deste projeto, limitado estudar e projetar apenas filmes destas duas décadas. Neste sentido, foram selecionados alguns filmes do século XXI que permitiram abordar as transformações, a evolução e as possibilidades do cinema confrontando duas realidades distintas, o presente e o passado, procurando uma possível resposta à questão: Como teria sido o cinema português sem censura?

Após uma primeira visita às instalações, foi possível perceber as diferentes dificuldades de mobilidade e comunicação de cada um dos utentes, e a importância de desenvolver atividades dentro das instalações. No entanto, tendo como objetivo uma aproximação à atividade cultural da cidade, foi proposto realizar a última sessão no Teatro da Cerca São Bernardo, local onde foi projetado o filme *O estranho caso de Angélica*. O primeiro contacto foi estabelecido com o Teatro Académico de Gil Vicente, mas fui informada de que teriam a agenda completa. Entretanto foi contactado o Teatro da Cerca São Bernardo, e o diretor Pedro Rodrigues colaborou desde o primeiro dia, colocando à disposição do projeto as instalações do Teatro. Este contacto acabou por ser muito importante para a concretização dos objetivos deste projeto. Após este contacto, o Centro Rainha Santa Isabel recebeu um convite por parte do diretor do teatro para assistir à representação da peça *Embarcação do Inferno*, tendo os utentes assistido à mesma no dia 16 de novembro de 2016.

Analisando as áreas de atuação da instituição de acolhimentos do projeto, Caritas Diocesana de Coimbra, (respostas sociais na educação, ação social, serviços, e ação pastoral) nota-se a falta de uma proposta de atuação cultural que assente no envolvimento da

comunidade com a criação artística através de eventos culturais direcionados para estes grupos. Seria importante promover uma maior proximidade com o meio cultural artístico da cidade de Coimbra através da organização de idas ao teatro, ao cinema ou a concertos de música.

Além da participação como espectadores em eventos culturais é igualmente importante desenvolver formas de integrar estes grupos e toda a sociedade em atividades de criação artística. Este projeto pretende ser um primeiro passo nesse objetivo ao estabelecer o contacto entre os organismos culturais e as instituições sociais.

Ao lado deste objetivo, surge uma segunda finalidade que se prende com o tema da memória do cinema português e à qual se pretende chegar através da análise do conjunto de filmes apresentados neste ciclo. Perceber a manipulação a que os filmes foram sujeitos e o que significava produzir cinema ao longo das décadas de 1930 e 40. Que tipos de filmes deixaram a sua memória? Que tipo de filmes não foi permitido existir? Quais as memórias preservadas e até que ponto essas memórias foram manipuladas e forjadas para servir a um regime e agradar à uma massa empobrecida, analfabeta na sua maioria, e que havia interesse em manipular? Qual a memória destruída que não foi preservada? Até que ponto essa memória não preservada pode ser resgatada? Estas são algumas das questões para as quais se procurou resposta ao longo deste trabalho. O contacto com os idosos é um elemento essencial na reconstituição de uma memória e de um passado que não vivemos, mas que eles presenciaram.

O diálogo, a opinião e as vivências das pessoas que viveram um tempo diferente do nosso são essenciais para perceber e interpretar melhor o passado. Um passado, para ser conhecido e percebido, precisa de encontrar diferentes fontes de informação. A memória é essencial para essa reconstituição. No entanto, embora sejam uma fonte viva de informação, os idosos estão também sujeitos à fragilidade que representa a perda da memória. “Os idosos podem ser mais sábios e experientes do que os jovens, mas em questões de recordação e memória, o desempenho dos idosos é em geral significativamente pior.”¹

O esquecimento é uma das grandes dificuldades, sobretudo quando nos idosos é mais acentuado, embora a memória se apresente frágil e difícil de resgatar, merece ser descoberta. Assiste-se hoje em dia a uma certa exclusão social e cultural do idoso, condição que se tem vindo a alterar lentamente através da dinamização de diferentes atividades e iniciativas desenvolvidas por alguns municípios. Não obstante, estas iniciativas são pontuais e estão longe de satisfazer as necessidades dos idosos. O isolamento agrava os problemas que surgem com idade. Um envelhecimento saudável e ativo passa por uma participação regular em atividades culturais e intelectuais que incentivem o conhecimento e a partilha entre gerações

Posto isto, torna-se essencial dar continuidade e aumentar o número de projetos direcionados para a população mais idosa de modo a garantir a transmissão e a preservação dos seus conhecimentos e vivências, contribuindo, assim, para uma maior qualidade de vida, não só deste grupo mais idoso, mas também da população em geral, que só terá a ganhar se souber cuidar dos seus idosos e tomar consciência que um dia esses idosos seremos nós também.

Preparar o terreno cultural para o aumento da esperança média de vida contribui para a construção de sociedades mais sábias, sensíveis e saudáveis. Se os idosos não satisfazem as necessidades capitalistas de produção, a verdade é que o capitalismo também não satisfaz as necessidades humanas de transmissão cultural de conhecimentos e valores, sendo, por isso, importante contrariar e encontrar uma solução que valorize a velhice e promova a sua inclusão na sociedade.

¹ Amâncio da Costa PINTO. “Problemas de memória nos idosos: Uma revisão”, *Psicologia Educação e Cultura*, vol. III, nº2, p. 253, Internato dos Carvalhos, Universidade do Porto, (1999), disponível online em: file:///C:/Users/asuspc/Downloads/Problemas_de_memoria_nos_idosos_Uma_revisao.pdf

Este projeto procurou contribuir para a inserção cultural do idoso através do cinema proporcionando, além de momentos de lazer e convívio, um espaço de debate de ideias, procurando no final de cada secção recolher opiniões e fomentar o confronto das mesmas bem como das emoções. Ao mesmo tempo procurou-se recolher testemunhos de uma geração que viveu numa época diferente da nossa.

Todas as sessões direcionadas aos utentes do centro de dia Rainha Santa Isabel foram gratuitas, tendo assistido às mesmas um número que variou entre os 15 e os 30 espectadores.

No dia seguinte à projeção do filme, realizaram-se conversas em que o tema central foi o filme visualizado no dia anterior.

Os filmes apresentados foram:

As pupilas do Sr Reitor (1935) Leitão de Barros;

Canção da Terra (1938) Jorge Brum do Canto;

Capas Negras (1947) Armando de Miranda;

Rasganço (2001) Raquel Freire;

Respirar debaixo de água (2000) António Ferreira;

Camões (1946) Leitão de Barros;

Aniki Bóbo (1942) Manoel de Oliveira;

Porto da Minha infância (2001) Manoel de Oliveira;

Aldeia da Roupa Branca (1939) Chianca de Garcia;

A canção de Lisboa (1933) Cottinelli Telmo;

O Estranho caso de Angélica (2010) Manoel de Oliveira.

Sessão extra (*a pedido dos utentes*): *A Severa* (1931) Leitão de Barros

Este trabalho teve como ponto de partida as memórias do cinema de uma população entre os 65 e os 90 anos, dessas memórias foi selecionado um período temporal do cinema português bem presente na memória deste grupo, as décadas 1930 e 1940 e os inícios do séc. XXI. Desta forma, o conjunto destes filmes procurou revisitar as memórias de uma geração que nasceu e cresceu em plena ditadura. A conjuntura política e social deste período deixou marcas na sociedade portuguesa, o que condicionou a memória de um período negro que se quis disfarçar e *colorir* com comédias, cantigas e folclore, transmitindo a imagem de um país pobre, mas honesto e feliz. Esta imagem está presente em praticamente todos os filmes realizados ao longo das décadas de 1930 e 1940, período histórico sobre o qual incidem a maior parte dos filmes projetados durante este ciclo. A censura em Portugal tratou de controlar não só o cinema, mas sobretudo o sistema de informação, com o intuito de utilizar a influência que estes meios exercem no pensamento e conseqüente comportamento das pessoas. A informação e a criação artística eram vigiadas por um sistema de Censura que controlava e cortava todos os conteúdos que não agradavam ao sistema político então vigente.

Salazar deixava bem claro o que a Censura deveria cortar: São sempre de submeter à Censura os seguintes casos: críticas ou comentários à acção do Chefe de Estado, Presidente do Conselho e membros do Governo, artigos ou noticiários visando a forma de estrutura política do Estado ou Regime, críticas à política económica financeira e externa do governo, movimentos de embarques, ataques e críticas à acção das Forças Armadas e de segurança ou das policiais. (artigo 7: alinha a); e):1960). A Censura cortava frases apenas por conter as seguintes expressões: “Direitos do Homem”, “transformação social”, “revolução.”²

² Vanessa Gomes ROLIM, “A Censura do Estado Novo e do Mundo Atual”, artigo, Escola Superior de Comunicação

Ao proibir as “críticas ou comentários à ação do Chefe de Estado, Presidente do Conselho e membros do Governo” e ao censurar as expressões: “Direitos do Homem”, “transformação social” e a palavra, “revolução” consegue-se perceber perfeitamente o intuito de controlar e manipular a opinião pública a favor do poder, que oprimia, e proibia direitos fundamentais, como o direito a opinião.

Quando questionados ao longo do ciclo acerca da ditadura e de Salazar, as respostas do público refletem que cada um viveu este período de forma distinta. Enquanto uns afirmam não terem sentido a ditadura, outros denunciam a falta de liberdade, e há ainda um grupo que por ter sido obrigado a ir para a guerra colonial, não quer sequer falar e recordar o assunto, e pediu expressamente para não recordar esse período; foi a pensar neste último grupo que decidi não projetar filmes com conteúdos desta natureza.

O público que assistiu ao ciclo e respondeu ao questionário encontra-se numa faixa etária entre os 65 e os 95 anos, não tem facilidade em ler legendas, o que levou à escolha de filmes exclusivamente falados em português. O conjunto de filmes selecionados despertou o interesse em estudar o cinema que se fez em Portugal durante as décadas de 1930 e 1940, um cinema que deixou marcas na geração que cresceu com ele.

Juntamente com este grupo mais idoso, assistiu ao ciclo um outro grupo, de diferentes idades, pertencente à Unidade de Cuidados Integrados e Continuados de Longa Duração e Manutenção (ULDM). São pessoas dependentes, com diferentes problemas cognitivos e de mobilidade, às quais não foi realizado o inquérito, nem participaram nos debates por se tratar de um público com o qual a comunicação não se estabelece com facilidade, nem seria possível obter respostas para as questões. No entanto, gostaria de referir a necessidade da participação destas pessoas em eventos culturais e da importância de saírem dos seus quartos para ver um filme, o que permite uma fuga à rotina da enfermaria e dos cuidados continuados. São pessoas com uma saúde debilitada, o que dificulta as suas vidas. O convívio e a atividade cultural são essenciais para uma melhoria na qualidade de vida destas pessoas, tão difícil e debilitada. Importa salientar, contudo, que o ciclo não foi pensado para uma população em cuidados continuados, mas sim para um público idoso que mantém a sua autonomia física e mental.

Durante a sua vigência, o Estado Novo procurou ser, e foi, muitas vezes, implacável no controlo da informação e da criação artística, cortando pedaços de informação e cenas de filmes que não se adequavam com a imagem do país, nem com a mensagem que se pretendia transmitir. Imagem de um povo simples e honesto, pouco ambicioso e com valores assentes em Deus, Pátria e Autoridade. Usam-se os valores nobres com os quais a população se identifica, transmite-se uma imagem de um Chefe Salvador que nos vem salvar da guerra, por isso, não há motivos para alarme e a festa pode continuar com todo o seu folclore.

Os filmes apresentados neste ciclo que abordam a cidade de Lisboa, incluindo *Fantasia Lusitana* (este filme, não foi projetado, mas será tido como objeto de análise), apresentam a cidade de Lisboa com festa nas ruas. Em *Fantasia Lusitana* a alegria é mórbida, é certo, mais mórbida que nos filmes, *Aldeia da Roupa Branca* ou *Canção de Lisboa*, filmes que mostram a vida em Portugal de uma forma bucólica e alegre, como se o mundo vivesse em paz. Mas se a Europa e o mundo estavam em guerra, Portugal lá permaneceu envolto na sua ruralidade e romantismo. Sob a tutela de um governo que quer influenciar e não receber influência, citando as palavras de Oliveira Salazar: “O nosso regime é popular, mas não é um Governo de massas, porque não é influenciado nem dirigido por elas. Este bom povo que me aplaude num dia, pode

revoltar-se contra mim no dia seguinte”³ Nestas palavras descobre-se um Governo que não se rege pelas necessidades das pessoas que governa, mas sim pela ideia de poder e pelo controlo dos meios de informação e expressão artística.

O Estado Novo criou, portanto, um cinema à sua imagem, procurando dar do país e do povo uma visão idílica que correspondesse aos anseios espirituais do Chefe e aos interesses económicos da classe no poder. Deste modo, ao longo de quarenta e oito anos se foi inculcando no imaginário coletivo do público uma retórica amável do fascismo quotidiano que — debaixo da ostentação paternalista de um povo alegre e folclórico, simples e singelo, modesto e conformista — escondia a realidade violenta da Ditadura, da exploração capitalista e do colonialismo. «O nosso regime é popular, mas não é um Governo de massas, porque não é influenciado nem dirigido por elas. Este bom povo que me aplaude num dia, pode revoltar-se contra mim no dia seguinte» (Salazar)⁴

Além destes filmes, pretendo analisar outros filmes que não foram projetados, mas que podem ser analisados no contexto das memórias do cinema dos anos 1930 e 1940 que se quis esconder, esses filmes são:

48, (2010) de Susana de Sousa Dias;
Fantasia Lusitana (2010) uma montagem João Canijo

Não foi possível projetar o filme *48*, devido aos conteúdos dramáticos e os relatos violentos do filme, que decidi não projetar, por não querer saturar os idosos com memórias que uma grande parte não quer lembrar e deixaram isso bem expresso, pelo que não me senti no direito de lhes mostrar algo não queriam recordar. Relativamente ao filme *Fantasia Lusitana*, não houve possibilidade de projetar dada a grande quantidade de legendas e a dificuldade que estes espectadores têm em ler. Estes filmes são essenciais para compreender o período histórico em análise e desconstruir o discurso de propaganda do Estado Novo. Como se sabe, as décadas de 1930 e 40 foram atravessadas por uma guerra que devastou toda a Europa: a Segunda Grande Guerra. Portugal não é atingido diretamente pela ação mais bélica desta guerra, mas o clima de tensão e a proximidade da guerra faziam-se sentir. O medo de uma guerra parece ter ajudado na ascensão do regime fascista Português. Em prol da estabilidade no país, algumas pessoas aceitavam a opressão do regime e ainda hoje todos já escutamos a expressão “No tempo do Salazar é que era bom”: “havia respeito”, estas frases não deixam de ser curiosas e despertam uma vontade de tentar perceber o que levaria algumas pessoas a aceitar e a gostar do regime. Parte da resposta a esta questão está na forma como o sistema de informação foi controlado e manipulou a opinião pública. Embora existisse um grande controle e censura do cinema que se fazia em Portugal, o principal foco do regime eram os jornais e a informação que chegava às pessoas, uma prática corrente de regimes opressores que funciona no sentido de moldar o pensamento das pessoas, através da transmissão de uma “boa imagem” do regime.

O primeiro esforço organizado para a divulgação de doutrina pelo Estado ocorre em 1917, na Inglaterra, com a criação de um Departamento de Propaganda que usa

³ Eduardo GEADA, “O cinema durante o fascismo, Os velhos ideais do estado novo”, *O Imperialismo e o fascismo no cinema*, cap. V, p. 74, Lisboa, Morais Editores, (1977), disponível online em:

<https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/geada-eduardo-o-imperialismo-e-o-fascismo-no-cinema.pdf>.

⁴ Ibid.

os noticiários cinematográficos como instrumento essencial na concretização do seu propósito. A Grande Guerra justifica então a propagação de notícias orientadas para a transmissão à sociedade inglesa de uma imagem negativa do inimigo. Terminado o conflito, o órgão de propaganda é extinto. A emergência dos regimes fascistas recupera, porém, a propaganda-disseminação de informação com o objetivo de influenciar a opinião pública- e a censura tornando-as instrumentos fundamentais para a geração de «consensos». ⁵

Manipulando a opinião pública, o regime político vigente em Portugal nos anos 1930 e 40 ganha a aceitação, a admiração e a simpatia de muitos portugueses que lhe vão garantir longos anos de poder.

Embora a principal preocupação do estado fosse a informação, o papel do cinema não foi menosprezado pelo regime que se manteve atento à produção cinematográfica, controlando os seus conteúdos, procurando mostrar, como já foi anteriormente mencionado, um país pobre, alegre e feliz na sua pobreza. Na realidade, essa felicidade era apenas superficial. Como pode um povo ser feliz com a opressão e com o medo da guerra?

Em dezembro de 1940 Lisboa surgiu-me como uma espécie de paraíso claro e triste. Falava-se muito numa invasão iminente, e Portugal agarrava-se à ilusão da sua felicidade. Lisboa que tinha montado a mais bela exposição do mundo, sorria com um sorriso pálido como o das mães que não têm notícias de um filho que está na guerra e tentam salvá-lo com a sua auto- confiança “O meu filho está vivo porque eu sorrio.”⁶

Esta pressão da guerra e dos refugiados não se fez sentir da mesma forma por todo o país, Lisboa terá sido talvez a cidade onde a pressão foi maior, no entanto, em nenhum dos filmes da época se faz sequer alusão à situação da Europa e da Guerra.

A cidade de Coimbra revela uma atividade cinematográfica regular durante as décadas de 30 e 40: filmes como *As pupilas do Sr Reitor*, *Capas Negras*, *Camões* obtiveram um sucesso na época e foram gravados em Coimbra, durante estas duas décadas.

Num tempo em que dominavam preocupações «ortodoxas» de ordem espiritual e moral, no qual os efeitos da guerra e os apregoados avanços do materialismo chocavam com a religiosidade predominante, Coimbra era apresentada como uma espécie de lugar recôndito de humanismo e elevação espiritual «Cidadela» ou «colina sagrada», foram diversas as designações elegíacas que o mito e o discurso oficial ajudaram a fixar (Luís Reis Torgal, 1999, p.56).⁷

Outros filmes da mesma época como, por exemplo, *Fátima terra de fé* e *Inês de Castro* têm como cenário a cidade de Coimbra, mas não foram projetados neste ciclo, isto porque não era objetivo deste trabalho focar apenas a cidade de Coimbra, mas sim tentar criar um panorama geral do cinema realizado em Portugal, focando as memórias do público alvo (com mais de 65 anos), passando também por outras cidades portuguesas como o Porto, Lisboa, Porto Santo, e pelas abordagens do cinema ao meio urbano e rural. Enquanto na Europa rompia a

⁵ Maria do Carmo PIÇARRA, *Salazar vai ao cinema – O jornal Português de atualidades filmadas*, p. 59, Coimbra, MinervaCoimbra, (2006).

⁶ João CANIJO, *Fantasia Lusitana*, Excerto do texto dito em voz off por Christian Patey, (2010).

⁷ Álvaro GARRIDO, “Comédia e Drama”. “Coimbra nas imagens do cinema no Estado Novo”, “Coimbra tradição e mito”, *O cinema sob o olhar de Salazar*, cap. III, p. 277, Temas e debates, Lisboa, Circulo de Leitores, (2011).

Segunda Grande Guerra, Portugal estava afastado das bombas, mas o país vivia a crise na falta de alimentos, no medo, e no clima de instabilidade gerado pela guerra. Torna-se necessário distrair o povo, ao longo deste período. O Estado Novo vai investir na produção cinematográfica, sobretudo em comédias que surgem como a grande distração do povo, uma vez que a tentativa de propaganda direta através de filmes como a *Revolução de Maio* ou *Feitiço do império* não obtiveram as audiências desejadas. Assim, a memória do cinema desta época ficou muito condicionada tanto pelas obras que passaram o crivo da censura como pela aceitação do público.

1.2-Introdução ao tema.

Cinema é praticamente sinónimo de memória, uma vez que o cinema é a inscrição de um determinado tempo, que caso não se perca ou se danifique, permite conhecer e relembrar o passado através das imagens. Os filmes convidam-nos a participar numa viagem no tempo, tal como a memória, mas, neste caso, não é de uma forma etérea e imaginária como acontece com a memória, mas sim através de um suporte que torna a memória uma imagem material, sujeita a diferentes interpretações é certo, mas materializada numa imagem única. Assim o cinema revela-se como uma espécie de materialização da memória de quem o produz e realiza, e que permite a viagem até esses instantes passados. Como diz Manoel de Oliveira, no seu filme *Porto da minha infância*: - “Recordar momentos de um passado longínquo é viajar fora do tempo, só a memória de cada um o pode fazer. É o que vou tentar.”⁸

Este filme de Manoel de Oliveira é um elemento chave na análise do retrato da memória no cinema. A obra do mestre Oliveira reveste-se muitas vezes de um tom autobiográfico: o filme *Porto da minha infância* dá voz à própria memória do autor, remete-nos para a infância e para um passado longínquo em ruína, filmando aquilo que já não existe e que só a memória pode ver e transmitir. O filme acaba por atribuir uma espécie de corpo e alma à memória que surge como personagem principal deste filme.

O tema da memória é um objeto de estudo demasiado vasto e permite diferentes abordagens. Podemos pensar na memória através de dois campos distintos: o individual e o coletivo. Não obstante, a memória tem sempre um carácter individual na medida em que ela depende do sujeito que a vive, que a interpreta, que a guarda e que a transmite.

O carácter social e cultural da memória é consequência da interação entre indivíduo e meio social, contudo, a apreensão das experiências concretas através do ato de rememorar é exclusivamente pessoal. Por isso a existência de semelhanças, distinções, ou mesmo contradições em relatos e depoimentos acerca de um acontecimento específico não se caracteriza como fato peculiar para o estudo da memória, pelo contrário, seu carácter individual impede a possibilidade da existência de memórias exatamente iguais.⁹

A memória pode surgir de nós próprios, das nossas experiências, isto é, das nossas memórias pessoais, ou então, dos outros, e das suas experiências que nos são transmitidas e passam a fazer parte da nossa memória. Mas a verdade dessas memórias e desses momentos só quem as vive poderá de facto afirmar o seu ponto de vista e a sua vivência.

A verdade dessa memória torna-se uma questão cada vez mais complexa se tivermos em conta as dificuldades de memória que surgem com a idade e a apropriação do património

⁸ Manoel de OLIVEIRA, (2001), Início do filme, *Porto da Minha Infância*, Madragoa Filmes, DVD, (2005).

⁹ Henrique Fernandes ANTUNES, “O estudo da memória através de uma abordagem interpretativa”, *Revista de Iniciação Científica da FFC*, v.8, n.3, p. 320, (2008), disponível online em: <http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/ric/article/viewFile/225/195>.

português realizada pelo Estado Novo, assim como o discurso identitário por ele fabricado. Neste sentido serão analisados os filmes, o conteúdo ideológico presente em cada um deles e a forma como se desenvolveu a linguagem cinematográfica em Portugal ao longo da terceira e quarta décadas do século XX.

Não sendo possível uma análise de todo o cinema português realizado até hoje, este trabalho será dedicado, como já foi anteriormente referido, ao cinema realizado em Portugal nos anos 1930 e 1940, e nas primeiras décadas do século XXI, refletindo a memória do passado do cinema e o legado que o presente deixará. Os filmes serão analisados em quatro grupos. O primeiro grupo diz respeito às memórias da cidade de Coimbra com os filmes: *As pupilas do Sr. Reitor*, *Capas Negras*, *Rasganço*, *Camões*, *Respirar debaixo de água*. O segundo conjunto de filmes, *Porto da Minha Infância* e *Aniki Bóbo*, pretendem focar a cidade do Porto e a forma como se processa a memória. No grupo seguinte temos os filmes: *Aldeia da Roupa Branca*, *A canção de Lisboa* e *Fantasia Lusitana*. O foco destes filmes recai sobre a cidade de Lisboa em comparação com o resto do país, a forma como o país é retratado e se relaciona com a capital. Além disso, pretende-se analisar a realidade vivida na cidade através do filme *Fantasia Lusitana* em comparação com representação de Lisboa na cinematografia da época. Por último, os filmes *Estranho caso de Angélica*, *48* e *Fantasia Lusitana* serão analisados no contexto das memórias não desejáveis e que sofreram a repressão do regime que não queria dar a conhecer estas memórias. Estes filmes permitem resgatar partes dessa memória.

Presente e passado são dois espaços temporais distintos, mas sucedem infinitamente, levando a entender que o presente não existe, ou deixa de existir para dar lugar ao passado, e a partir daí tudo o que resta é uma memória.

A memória não está em nós, somos nós que nos movemos numa memória- Ser, numa memória mundo. Em resumo, o passado aparece como a forma mais geral de um já-aí, de uma preexistência em geral, que as nossas recordações supõem, até mesmo a nossa primeira recordação, se houvesse uma, e que as nossas percepções, até mesmo a primeira, utilizam. Desse ponto de vista o próprio presente só existe como um passado infinitamente contraído que se constitui na ponta extrema do já-aí. O presente não passaria sem esta condição. Não passaria se não fosse o grau mais contraído do passado. É com efeito significativo que o sucessivo não seja o passado, mas o presente que passa. O passado manifesta-se pelo contrário como a coexistência de círculos mais ou menos dilatados, mais ou menos contraídos, cada um dos quais contém tudo ao mesmo tempo, e de que o presente é o limite extremo (o mais pequeno circuito que contém todo o passado). Entre o passado como preexistência em geral e o presente como passado infinitamente contraído há, pois, todos os círculos do passado que constituem outras tantas *regiões, jazidas, camadas* estendidas ou encolhidas: cada região com as suas próprias características, os seus “tons”, os seus “aspetos”, as suas “singularidades”, os seus “pontos brilhantes”, as suas “dominantes”. Segundo a natureza da recordação que buscamos, temos de saltar para tal ou tal círculo.¹⁰

A esta complexa ligação entre o presente, o passado e a memória, junta-se o espaço e as personagens que o vivem, transmitem, ouvem interpretam e voltam a transmitir uma nova interpretação dessa memória.

O ser humano sempre sentiu uma necessidade de deixar recordações, de se *perpetuar* através das memórias, e encontra no cinema um aliado nesta tarefa de transmitir e *perpetuar*

¹⁰ Gilles DELEUZE, *A Imagem – Tempo, Cinema 2*, tradução Sousa Dias, Lisboa, Documenta, p.156, (2015).

memórias. O cinema permite uma viagem através das imagens que nos chegam de um tempo diferente do nosso. O presente, em breve, passado, perpetua-se na memória, e encontra o futuro, através de um meio recetor e transmissor que continuará a sua existência - o cinema. Este trabalho pretende explorar a memória cinematográfica, a linguagem do cinema e as memórias transmitidas e preservadas pelo cinema.

Relativamente aos filmes das décadas de 1930 e 1940 apresentados neste ciclo, pretende-se perceber qual a mentalidade inerente em cada um deles e por que artifícios se manifestam os ideais do regime salazarista no cinema durante estas duas décadas.

Os filmes apresentados, realizados na primeira década do século XXI, geram uma reflexão em torno das mudanças e do modo como evolui o cinema em Portugal. O que distingue e aproxima o cinema que se fazia nas décadas de 1930 e 1940 e o cinema que se faz hoje?

Os filmes *Rasganço* e *Respirar de baixo de água* permitem questionar as tradições da cidade de Coimbra. Ambos apresentam linguagens distintas e o modo bastante diferente de retratar a cidade e os estudantes. Se em *Rasganço* os estudantes e a universidade ocupam um lugar central, no filme *Respirar de baixo de água*, a cidade despe-se dos seus ícones e projeta-se na adolescência de um grupo de jovens anónimos numa cidade anónima.

Por sua vez, *Porto da minha infância* cria um elo de ligação entre a memória e as possibilidades de representação dessa memória no cinema. Este filme estabelece uma relação direta entre a memória do passado e as ruínas dessa memória no presente. Ao recordar imagens de filmes antigos, Manoel de Oliveira recorda o cinema a partir dele mesmo. O *resgate cinematográfico* dessa memória e da vida fora do nosso tempo, conseguido pelo filme *Porto da minha infância*, leva-nos numa viagem ao passado, como se de uma representação da expressão da própria memória se tratasse, como se a memória fosse a personagem principal da história que se conta. O filme pode levar à elaboração de várias questões: Como se apresenta e representa o passado no cinema? Qual o potencial e o papel assumido pelo cinema como registo da sua própria história?

Por último o filme *Estranho Caso de Angélica* é um exemplo da concretização do resgate de uma memória censurada pelo regime. Que cinema foi esse que impediram de existir? Que memórias existem do cinema que foi recusado pelo sistema? Como podemos resgatar essas memórias e reconstituir a memória do cinema português?

A questão documental do cinema é um facto independente do género ao qual nos referimos. O filme é um documento que guarda o registo de uma memória, sendo uma ferramenta essencial para o conhecimento e interpretação da História. A memória é algo que sai do tempo e diz respeito ao que aconteceu. No entanto, a memória que fica não é, muitas vezes, a memória do que aconteceu. Qual a memória deixada pelo nosso cinema e qual a imagem que se quis transmitir do país? Sabemos que a Europa viveu um período de crise e guerra ao longo dos anos 1930 e 40, mas em nenhum dos filmes da época se faz sequer alusão a isso. A partir do conjunto destes filmes procura-se reviver as memórias do passado do cinema, estabelecendo em simultâneo a separação entre a memória do passado e a memória do cinema, pensando a forma como as memórias do cinema podem interferir e alterar a memória do passado. Este trabalho pretende refletir o presente enquanto ruína da memória e a preservação da memória através dos filmes, passando pelas coisas que aconteceram, mas que não chegaram a constituir memória, como é o caso dos vários argumentos para cinema que foram proibidos, e como pode essa memória ainda ser resgatada. A comparação entre alguns filmes apresentados permite estabelecer a relação entre ser jovem no início do séc. XX e ser jovem no séc. XXI. *Porto da minha infância* relata, no presente, as memórias de um passado longínquo, procurando recuperar as lembranças em ruína e guardá-las num filme em que o papel principal é ocupado pela memória do seu realizador no resgate de memórias da infância.

Qualquer filme pode ser abordado enquanto memória, porque é disso que se trata quando assistimos a um filme: estamos a ver memórias, pontos de vista e abordagens de espaço temporais e sociais do passado.

Os filmes selecionados para este ciclo foram gravados em diferentes localidades, e permitem recordar a juventude e a infância de uma população nascida entre 1920 e 1950, refletindo ao mesmo tempo a memória do cinema português e o que foi o seu percurso durante a vigência do Secretariado de Propaganda Nacional (SNP) e do Secretariado Nacional de Informação (SNI) até à atualidade. Além de revisitar os filmes que faziam parte da memória de cada um dos utentes, o ciclo preocupou-se também em projetar filmes que não conheciam, mas que fazem parte da memória do cinema português e que tocam de forma direta o tema da memória e do passado ou que permitem estabelecer uma relação com a memória, com o passado, e transformação desse passado. Os filmes, *Rasganço*, *As pupilas do Sr. Reitor* e *Capas Negras* permitem estabelecer uma comparação entre a vida académica atual e do passado, partindo das serenatas até aos abusos na praxe. Os filmes *Porto da Minha infância* (2001) e *O Estranho caso de Angélica* (2010), ambos de Manoel de Oliveira, levam a um tratamento diferente da memória dos filmes anteriores. Estes dois filmes de Manoel de Oliveira não faziam parte do imaginário dos espectadores, mas todos reconhecem o realizador, que é um excelente exemplo de como o ser humano pode permanecer ativo praticamente até ao final da vida, abrindo caminho também para o tema do envelhecimento ativo. Figura conhecida, acarinhada e admirada por todos os espectadores, Manoel de Oliveira é o grande nome do cinema português, reconhecido a nível nacional e internacional, autor de obras essenciais e que dão prestígio ao nosso cinema. O filme *Porto da Minha Infância* é um elemento chave que permite abordar a memória num sentido geral e a memória do cinema através dele próprio enquanto *O estranho caso de Angélica* dá vida a uma memória do cinema recusada pela censura, mas que o seu autor irá recuperar.

Assim, e para concluir, o tema da memória será abordado ao longo deste projeto no sentido de analisar a memória do cinema realizado em Portugal nos anos 30 e 40, comparando esse passado com o presente e a forma como esse passado e esse presente se expressam no cinema. Ao mesmo tempo que se procuram as memórias não preservadas do cinema português refletindo como poderão essas memórias ser recuperadas.

1.3 - Identificação da entidade destinatária.

Este projeto foi realizado com a colaboração da Caritas Diocesana de Coimbra e teve como público alvo os utentes do Centro de Dia Rainha Santa Isabel. A Cáritas Diocesana de Coimbra existe desde a década de 50 como Instituição Particular de Solidariedade Social que se assume como um instrumento da Igreja na diocese de Coimbra, em defesa da dignidade humana. Com sede nas instalações do Centro de Dia Rainha Santa Isabel, Rua D. Francisco de Almeida nº 14 3030-382, Coimbra, onde funciona também o Lar Santo António que acolhe cerca de 52 utentes. Desenvolve atividades de ação social, apoio à terceira idade, família, juventude e população em situação de dependência na zona geográfica de Coimbra.

A instituição pretende ser uma referência pela qualidade dos serviços prestados à comunidade através de uma atuação reflexiva e sustentável no apoio que procura oferecer às comunidades nos âmbitos social, religioso, saúde e educação, privilegiando os grupos mais carenciados da região Centro.¹¹ Com o presente projeto pretendo introduzir uma mais valia nos âmbitos da instituição ao propor uma atuação mais ativa a nível cultural, incentivando a participação em eventos culturais distintos, dentro e fora das instalações, através do desenvolvimento de atividades culturais, no caso específico deste projeto, um ciclo de cinema.

¹¹ Caritas, Site Oficial, disponível online em: <http://www.caritas.pt/site/coimbra/>.

A atuação da Caritas Diocesana afirma-se enquanto instituição que utiliza uma metodologia que privilegia o diálogo, a cooperação e o trabalho em rede.

A sua missão assenta nos valores essenciais da **humanização** (promoção da dignidade humana e salvaguarda de direitos, liberdades e garantias); **profissionalização** (rigor técnico, competência e consistência); **compromisso** (disponibilidade, entrega, entreatuda e lealdade); **transparência** (projeção da intervenção a partir de uma leitura da realidade); **caridade** (amor ao próximo, assistência, promoção, desenvolvimento e transformação de estruturas); **criatividade** (inovar as respostas com flexibilidade e transdisciplinaridade face aos problemas existentes e emergentes). Atualmente a sua intervenção está focada no desenvolvimento de estratégias inovadoras e economicamente sustentáveis, tentando dar uma resposta de qualidade às necessidades emergentes.

Neste sentido, a Caritas desenvolve um trabalho de forma a privilegiar as pessoas e os grupos sociais economicamente mais carenciados dando resposta atualmente a 120 casos da zona de Coimbra, atuando principalmente nas seguintes áreas: **Respostas sociais na educação** (infância e tempos livres); **saúde** (ambulatório e internamento); **ação social, família e comunidade** (Crianças, jovens em risco, idosos, VIH/sida, toxicodependência e sem abrigo); **serviços** (formação, clínica, lavandaria, colónias de férias) e **ação pastoral**. A instituição procura assumir um papel de referência na transformação da sociedade em prol de um bem comum.¹²

Desde o primeiro contacto, em janeiro de 2015, que a Caritas Diocesana se mostrou interessada na concretização deste projeto. Foram autorizadas visitas às instalações para conhecer os participantes e as condições de projeção. Os meios necessários à sua realização estiveram ao dispor: - espaço, cadeiras, tela e material de projeção. Foram organizados três grupos diferentes de espectadores provenientes do Centro de Dia, Lar Santo António, e ULDM, Unidade de Cuidados Integrados e Continuados de Longa Duração e Manutenção, sob a coordenação da animadora Ana Rita Santos responsável pelas equipas de animação.

Participaram neste projeto os seguintes grupos:

1- Centro de dia, os utentes são na sua maioria autónomos, embora também acolha utentes com limitações de autonomia que recorrem ao centro de dia entre as 9h30 e as 17h00. Este centro de dia procura dar uma resposta social que coloca à disposição dos utentes (além de alimentação, higiene pessoal e roupas) diferentes ateliers criados segundo as preferências dos utilizadores, tentando responder às suas necessidades, através da estimulação cognitiva, física motora, oficinas de artes plásticas, atividades socioculturais, e passeios. O grupo encontra-se sob a responsabilidade da técnica Joana Almeida, licenciada em Animação Social Educativa que colaborou com este projeto.

2- Lar de Santo António, este segundo grupo é constituído por 52 idosos residentes, que habitam no lar. As instalações encontram-se num complexo da Sede do Centro Rainha Santa Isabel. Tal como no centro de dia, são organizados ateliers criados segundo as preferências e as necessidades dos utentes (estimulação cognitiva, física motora, plástica, atividades socioculturais, e passeios. Os utentes encontram-se sob a responsabilidade da técnica Isabel Couceiro, com qualificação obtida através de curso profissional.

3- ULDM, Unidade de Cuidados Integrados e Continuados de Longa Duração e Manutenção, esta unidade existe desde 2006, foi criada no âmbito da Rede Nacional de Cuidados Continuados, dá prioridade ao apoio de pessoas dependentes (não necessariamente idosas). O serviço dispõe de 37 camas destinadas a utentes com patologias várias associadas. As atividades para estes utentes são desenvolvidas tendo em vista a recuperação e manutenção

¹² Ibid.

das suas capacidades. A técnica responsável por este grupo é a Dr. Ana Dinis, licenciada em Animação sócio-educativa.

Embora o ciclo tenha sido pensado, desde início, para as pessoas mais idosas, a técnica responsável, Ana Rita Santos, questionou-me se seria possível os utentes da Unidade de Cuidados Integrados e Continuados assistirem aos filmes, apesar de não poderem participar nos debates nem no questionário devido às patologias que sofrem. A minha resposta foi afirmativa e os utentes desta unidade assistiram ao ciclo, mas não foram considerados na reflexão do presente trabalho, uma vez que tal alteraria toda a metodologia, abordagem e seleção dos filmes.

Capítulo II

Enquadramento Social, Político e Territorial.

2.1-Enquadramento dos destinatários e as necessidades de intervenção política, social e cultural.

O envelhecimento é um processo contínuo e complexo com uma importância social, política e económica crescente. O seu grande impacto verifica-se sobretudo a partir dos finais do séc. XX. À medida que o aumento da população idosa se acentua, assiste-se em simultâneo a um decréscimo da população jovem na Europa e no Mundo. Esta realidade conduziu à adoção de diferentes medidas sociais e políticas direcionadas para os idosos, que se foram adaptando à realidade e evoluindo ao longo dos anos. Olhar e pensar o envelhecimento da sociedade é uma obrigação de todos e uma responsabilidade que a Sociedade e o Estado não podem desprezar. As entidades culturais e o meio artístico fazem parte da sociedade e como tal devem acompanhar as suas necessidades e preocupações.

Não obstante se tenha assistido ao longo dos últimos anos à mudança do paradigma negativo da velhice, que começa a ser olhada de forma positiva e natural, esta alteração a nível político e social mostra-se lenta. Os mercados continuam a despedir pessoas entre os 50 e 65 anos que ficam obrigadas a pedir reformas antecipadas sujeitas a penalizações. A experiência das pessoas não é valorizada no trabalho, pois isso tem custos de aumento de salário, que muitos patrões não querem pagar. Aos 55 anos, embora tenha vontade e capacidade de trabalho, muito dificilmente conseguirá arranjar um emprego. Esta situação não é justa. Além disso, constitui uma despesa desnecessária para o Estado, deixa de trabalhar e descontar, passando a receber uma quantia do Estado, o que constitui uma despesa maior do que se a pessoa estivesse a trabalhar. Acresce ainda que esta vai receber um valor inferior ao salário, o que não permite suportar as despesas. Não faz sentido reformar alguém com vontade e capacidade de trabalho ou obrigar um doente a trabalhar. É possível criar um equilíbrio através da boa gestão do trabalho e do valor das pessoas, se cada um contribuir com o seu valor.

A verdade é que a idade da reforma igual para todos não é uma forma humana de avaliar a questão, uma vez que cada ser humano tem diferentes processos de envelhecimento e cada caso deve ser avaliado na sua especificidade.

O envelhecimento é um processo complexo, inevitável e irreversível, biologicamente os homens começam a envelhecer desde o momento do nascimento, mas em velocidades diferentes. A situação social, a forma de vida e o envolvimento cultural aceleram ou diminuem a evolução fisiológica e fazem-nos entrar na velhice em idades muito diferentes. Torna-se pertinente a compreensão do fenómeno do envelhecimento quer sob uma perspectiva individual quer sob uma perspectiva

demográfica.¹³

Os vários estudos populacionais realizados indicam que, hoje em dia, cerca de um terço da população europeia tem mais de 50 anos. O envelhecimento populacional acentua-se enquanto desafio político e económico, para o qual é necessário encontrar soluções. Infelizmente, a sociedade de consumo desvaloriza o papel dos idosos, por não os reconhecer como ativos para o mercado de trabalho, nem são, normalmente, vistos como um recurso na estrutura da sociedade, mas sim como uma despesa que os Estados procuram minimizar. Muitas vezes, a prioridade do Estado não é melhorar as condições de vida das pessoas, mas diminuir despesa. Porém, acontece que para muitas pessoas as reformas não dão para assegurar as necessidades básicas de sobrevivência, como a alimentação e a saúde.

Este crescimento do número de idosos é um resultado positivo do desenvolvimento da sociedade, no entanto, a desvalorização destas pessoas é uma atitude negativa que podemos e devemos alterar. É urgente encontrar uma resposta para o aumento da população idosa, promovendo a inclusão destes indivíduos no meio social e cultural, evitando o isolamento e a exclusão. Gradualmente, os Estados foram implementando políticas sociais de velhice, institucionalizando, desta forma, o problema social da velhice. Todavia, estas políticas não são, muitas vezes, eficazes e estão longe de satisfazer as reais necessidades destas pessoas. Verifica-se ainda a falta de contratação de profissionais na área e as soluções práticas nas questões de isolamento, como levar comida e medicamentos, que ficam a cargo das instituições de solidariedade e voluntariado.

O envelhecimento ativo não passa apenas pela atividade física e alimentação. A participação em atividades culturais é essencial para o bem-estar e para o desenvolvimento intelectual do idoso que está sujeito à perda de memória progressiva. Através de uma participação ativa em atividades culturais, o idoso desenvolve capacidades cognitivas e de memorização essenciais para uma vida mais feliz e saudável. O cinema proporciona momentos de reflexão acerca da nossa vida, e é isso que se pretendeu com este projeto, estimular a discussão, ouvir relatos e propor a realização de atividades.

Os progressos tecnológicos conseguidos pela humanidade permitem-nos viver mais tempo, por isso, não podemos ignorar o crescente envelhecimento da população. A sociedade parece não estar muito bem preparada para este aumento da esperança média de vida, sendo urgente a tomada de medidas por parte das entidades competentes.

Segundo um artigo publicado pelo no dia 28 de setembro de 2015 no Jornal Expresso¹⁴, Portugal é um dos países da Europa que regista maior abandono dos seus idosos; além disso o país apresenta um número reduzido de profissionais dedicados ao sector da terceira idade. Somos um dos países da Europa com maior percentagem de população idosa e com menos dinheiro investido nesta área, apenas 0,1 do PIB. O referido artigo diz respeito a um estudo realizado pela Organização Internacional do Trabalho (OIT), e conclui que são precisos no mundo 13,6 milhões de trabalhadores para se conseguir uma cobertura das necessidades de cuidados continuados das pessoas com mais de 65. No caso específico de Portugal, existem 0,4 trabalhadores para cada 100 idosos, de seguida surge a França com 1,1, a Espanha com 2,9, a Holanda com 7,3 e, finalmente, o caso exemplar da Noruega com 17,1 trabalhadores por cada

¹³ Lúcia Sofia Escarigo ANDRADE. "A flexa do tempo. As práticas de serviço social nas IPSS no concelho de Coimbra", Dissertação de Mestrado em Serviço Social, p.11, Coimbra, (2009), disponível online em: <http://repositorio.ismt.pt/bitstream/123456789/174/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20Mestrado%20em%20Servi%C3%A7o%20Social.pdf>.

¹⁴ António Pedro FERREIRA, "Portugal é dos países europeus com menos cuidados para idosos", Jornal Expresso, (28-09-2015), disponível online em: <http://expresso.sapo.pt/sociedade/2015-09-28-Portugal-e-dos-paises-europeus-com-menos-cuidados-para-idoso>.

100 idosos. Estes resultados são alarmantes ao concluir que 90,4% dos idosos portugueses não têm acesso a serviços continuados de qualidade por falta de profissionais.

Os seniores representam um universo subjetivo e pouco preciso. O seu aumento levou à criação de duas categorias, que incorporam os denominados, *idosos novos* ou, *jovens idosos*, que inclui os cidadãos com idades compreendidas entre os 55 e os 75 anos, e os *idosos velhos*, ou 4ª idade, formado pelos cidadãos com mais de 75 anos. É nesta última categoria que se insere a maioria dos participantes do presente projeto. Por sua vez, a Organização Mundial de Saúde (OMC), considera uma pessoa idosa quando atinge os 60 anos de idade.

Os idosos, para além de representarem um grupo bastante significativo da população com tendência a aumentar, são cada vez mais idosos por viverem cada vez mais tempo. Segundo os dados do Instituto Nacional de Estatística (INE)¹⁵, em Portugal, a população com mais de 65 anos aumentou de 16,35 % para 19,03 % entre 2001 e 2011, enquanto a população jovem dos 0 aos 14 anos passou de 16 % de 2001 para 14,9% em 2011. Por cada 129 cidadãos com mais de 65 anos, existem apenas 100 com menos de 15 anos. O envelhecimento transporta consigo inúmeras alterações fisiológicas que dificultam a vida aos idosos. Fomentar atividades sociais e de lazer é essencial para que eles não se sintam excluídos da sociedade.

Segundo os dados publicados pela PORDATA¹⁶, o índice de envelhecimento passou de 27,5% em 1961 para 143,9% em 2015, acompanhado por um aumento do índice de longevidade que passou de 33,6% em 1961 para 40% em 2015.

O séc. XXI, fica assim marcado por um crescimento significativo da população sénior, o que leva à preocupação com as políticas para elas direcionadas, e com a necessidade de desenvolvimento de atividades dirigidas especificamente para este estrato da população. Se vivemos mais tempo, temos que criar condições para que essa vida continue com dignidade e respeito, sem discriminação da idade ou das doenças que o envelhecimento transporta consigo. O bem-estar e a qualidade de vida devem ser promovidos, assim como assegurados os meios de acessos a cuidados de saúde, de modo a garantir um envelhecimento ativo em condições dignas, de saúde física, mental e emocional, promovendo a autonomia e o relacionamento com os outros, a participação social, o exercício físico e intelectual. O envelhecimento da população representa um desafio de reorganização da sociedade atual de forma a proporcionar um modo de vida digno, e que se prende com questões de ética e de uma justa distribuição dos recursos, que passa pelo aumento das reformas miseráveis de alguns dos nossos idosos.

Tendo em conta esta situação e a falta de recursos financeiros de um grande número da população idosa, que em muitos casos tem dificuldade e não consegue aceder às necessidades básicas, mais difícil ainda se torna o acesso a atividades e eventos culturais, daí a importância de iniciativas que procurem ir ao encontro das necessidades destas pessoas

A finalidade deste projeto passa por transportar a arte, neste caso específico o cinema, aos lares de idosos, como, forma de aproximar a cultura dos locais e das pessoas com maiores carências físicas e afetivas. O projeto não se limita à simples visualização do filme e pretende estimular o debate acerca da experiência do filme que viram. No seu ideal, este projeto representa uma vontade de educar pela arte e combater o isolamento dos grupos sociais que se encontram de certa forma “afastados” e “excluídos” da sociedade. Estas pessoas passam a maior parte do tempo em instituições de solidariedade e inclusão social. A longevidade arrasta consigo mudanças fundamentais no que respeita ao estado da saúde e ao convívio social. O idoso está mais exposto a doenças, o que vai afetar a sua autonomia, dependendo cada vez mais dos outros (família e apoios sociais). Esta redução da capacidade funcional não deve de maneira

¹⁵INE, Instituto nacional de Estatística, disponível online em: <https://www.ine.pt>.

¹⁶PORDATA, Base de Dados Portugal Contemporâneo, disponível online em: www.pordata.pt.

alguma levar à exclusão dos idosos da vida social. Pretende-se com este trabalho promover uma participação coletiva e a socialização. O envelhecimento traz enormes exigências em termos de relações sociais entre gerações, a exclusão ou a marginalização dos idosos não é aceitável numa sociedade justa e com valores democráticos. Possibilitar ao idoso uma vida social ativa é um desafio político que terá de quebrar as barreiras e as desigualdades que colocam o idoso numa situação de exclusão. Assim, este projeto possibilitou dar alguns passos neste desafio ao proporcionar momentos de lazer e convívio usando a visualização de um filme como forma de combater o isolamento e a exclusão.

Este ciclo foi estruturado e pensado no sentido de reconstituir a memória que foi preservada, através, do cinema tendo como público alvo uma população na sua maioria com idades compreendidas entre os 70 e os 95 anos. Os idosos e as pessoas com dificuldades motoras e cognitivas que participaram nesta atividade têm determinadas necessidades específicas de acompanhamento que foram asseguradas pelas equipas de trabalho da instituição, que colaboraram ativamente comigo e com quem procurei também colaborar e ajudar.

O envelhecimento é um estado inevitável da vida humana que se manifesta através de alterações fisiológicas que resultam na diminuição da faculdade motora e cognitiva. Estes efeitos de degradação provocados pelo envelhecimento podem ser diminuídos, evitados e ultrapassados, se existir uma preocupação em proporcionar e manter uma vida ativa, não só física, mas também mental, desta população que sofre, muitas vezes, de abandono por parte das famílias, e com tendência ao isolamento. Não podemos abandonar este grupo, pois são os nossos antepassados vivos e constitui fontes essenciais para a compreensão e conhecimento do nosso passado. A diminuição de muitas das faculdades, sobretudo da memória, constitui um entrave difícil, mas não impossível de recuperar, em alguns casos. A triste aproximação do fim torna urgente o contacto e recolha dos testemunhos de uma geração que viveu e presenciou o nascimento de um longo período de ditadura que se intitulou de Estado Novo e teve em Salazar o seu chefe mandatário. A perda de memória não permite estabelecer nem dinamizar, muitas vezes, o diálogo acerca dos filmes, mas permite perceber nitidamente quais foram os filmes que ficaram na sua memória, que os marcaram, e que, embora não se lembrem da história nem de nomes, sabem que viram, expressando regularmente se gostaram ou não. O esquecimento e a perda de memória constituem sem dúvida o maior entrave à recolha de informação. Contudo, a reação e o reconhecimento imediato de determinados filmes permitem reconhecer quais os filmes que mais marcaram esta geração. A memória funciona de uma forma complexa e joga com o esquecimento: sem saber bem porquê esquecemos determinadas coisas, outras não. O mesmo acontece com o cinema: há filmes que a geração à qual se destina este ciclo não esquece.

Direcionado e focado para um grupo social em progressivo aumento, os idosos, este ciclo pretende abordar o tema da memória do cinema e as marcas que a ditadura impôs à *sétima arte*. Conhecer o impacto que este cinema teve na população e a memória que ele fabricou é essencial para refletir a atuação das ditaduras no desenvolvimento de mentalidades que travam uma evolução justa da sociedade ao promover o preconceito e uma regra moral que se manifesta no controle a que os filmes foram sujeitos. Serão abordados os limites impostos à criação artística e o papel dos realizadores e dos argumentistas.

A população está cada vez mais idosa e mantém-se ativa cada vez mais tempo. Uma sociedade, saudável e evoluída, não pode olhar para os idosos como um peso, mas sim como uma mais valia de conhecimento. A longevidade ativa contribui para o enriquecimento cultural geral, mas isto só será possível se estas pessoas participarem na sociedade e se o seu conhecimento for transmitido. Além de constituir um grave crime moral, o abandono dos idosos é uma grande perda cultural dado o conhecimento de que são portadores. É sem dúvida

essencial pensar e promover a qualidade de vida para que as funções físicas e cognitivas se mantenham ativas, mas para isso é necessário olhar para o idoso não como um ser passivo, mas sim ativo e transmissor de sabedoria e conhecimento, capaz de aprender e desenvolver diferentes atividades e de partilhar conhecimentos.

Embora se realize nas instalações de uma intuição de caridade e procure responder à carência cultural generalizada no nosso país, este projeto não tem o objetivo de ser um projeto social de caridade, mas antes dar um contributo para a inclusão do idoso em projetos e atividades culturais. A inclusão cultural de pessoas idosas contribui para a sua qualidade de vida e para um enriquecimento cultural da sociedade em geral. É cada vez mais necessário refletir o impacto que a longevidade e o envelhecimento da população terão no mundo, criando medidas que desenvolvam e aproveitem as suas capacidades promovendo a transmissão de conhecimentos.

2.2 - Origem e evolução das políticas sociais e culturais para idosos em Portugal e na Europa.

Os estudos realizados acerca do tema das políticas sociais apontam o ano de 1830 como o ano em que surgem em Portugal, os primeiros sistemas de previdência social.

A organização de sistemas embrionários de previdência social ocorre em Portugal a partir da década de 30 do século XIX, sob a responsabilidade directa das associações de socorros mútuos então emergentes. A mais antiga tradição assistencialista e de protecção aos desamparados da sociedade — que no nosso país foi matéria que se manteve sobretudo sob a alçada das misericórdias e instituições filantrópicas — prosseguia agora em novos moldes, procurando fazer face aos problemas sociais suscitados pelo desenvolvimento do capitalismo industrial e pelas inevitáveis consequências negativas no que se refere às deficientes condições de vida de largas camadas da população trabalhadora.¹⁷

O processo de industrialização e a falta de condições e segurança no trabalho, os baixos salários e a exploração levaram à organização de sistemas de socorros mútuos. Em 1916 é criado o Ministério do Trabalho, pouco depois, entre 1919 e 1928, surge o ISSOPG Instituto de Seguros Sociais Obrigatórios e Previdência Geral, mas a sua ação parece não ter sido eficaz.

Para os ideólogos do Estado Novo, a actividade desenvolvida entre 1919 e 1928 pelo Instituto de Seguros Sociais Obrigatórios e Previdência Geral (ISSOPG) foi reduzida a mero sinal da ineficiência das instituições sociais e políticas do Estado republicano, não lhe sendo reconhecida qualquer contribuição válida para a construção de um moderno sistema de segurança social em Portugal.¹⁸

A dificuldade na criação de medidas legislativas junta vários fatores. Por um lado, a resistência do patronato, do movimento mutualista e do corpo médico a estas medidas, por outro a falta de movimento e reivindicação por partes dos trabalhadores. Face ao desenvolvimento do capitalismo industrial, as condições de trabalho degradaram-se e as antigas associações de socorros mútuos, misericórdias e filantrópicas não sabiam dar resposta a este

¹⁷ José Luís CARDOSO, Maria Manuela ROCHA. “O seguro social obrigatório em Portugal (1919 -1928): ação e limites de um Estado previdente”, *Análise Social*, vol XLIV, 192, p. 442, (2009), disponível online em: <http://www.scielo.mec.pt/pdf/aso/n192/n192a01.pdf>.

¹⁸Ibid., 439- 440.

novo problema. A assistência que prestavam era dirigida aos desamparados da sociedade, e não a pessoas em condições laborais difíceis ou deploráveis.

Portugal vai propor um modelo global de seguro e pensões que mistura diferentes categorias: doença, acidentes de trabalho, invalidez, velhice e sobrevivência.

A intervenção social do Estado respondia assim, neste período concreto, à modernização das economias capitalistas, visando a criação de um clima de ordem social baseado na conciliação de interesses entre o trabalho e o capital. Porém, ao contrário de outras experiências europeias que introduziram sistemas de seguros obrigatórios e pensões de invalidez de forma faseada, a legislação portuguesa de 1919 propôs um esquema global que integrava em simultâneo a totalidade das matérias: doença, acidentes de trabalho, invalidez, velhice e sobrevivência¹⁹

Os idosos não eram encarados como uma responsabilidade do estado e da sociedade, e os encargos ficavam com a família que teria que se responsabilizar. No entanto, essa responsabilidade existe por parte da família, mas na ordem dos afetos e do não abandono. O estado não pode, simplesmente, usar as pessoas quando trabalham para descontar e depois desresponsabilizar-se das suas funções e obrigações.

O Estado Novo enfatizou e responsabilizou a família como agente de solidariedade e de apoio entre gerações, neste caso de apoio aos mais idosos. Cabia à família a responsabilidade de dar assistência aos seus membros mais idosos, tarefa esta que era igualmente vista pela doutrina da Igreja católica como uma obrigação.²⁰

Durante a vigência do Estado Novo não foi criada nenhuma política específica de proteção ao idoso, o Estado defendia que essa era uma responsabilidade da família. Os primeiros passos para a criação de uma política para o idoso são dados em 1969 no seminário “Política para a Terceira Idade” onde se discutiu a necessidade de criar uma política para o idoso no sentido de proteger a pessoa idosa, procurando garantir-lhe uma vida mais digna através de pensões e instituições de apoio aos idosos. Surge, assim, uma nova forma de encarar e tratar a velhice. O país começa gradualmente a dar maior atenção aos problemas específicos da pessoa idosa e em 1971 é criado o serviço de “Reabilitação e Proteção aos Diminuídos e Idosos”. Depois da revolução de 1974, a Previdência Social foi dando lugar à Segurança Social e a primeira política para a terceira idade em Portugal surge em 1976.

De acordo com o artigo 63.º da Constituição de 1976: “O Estado promoverá uma política da terceira idade que garanta a segurança económica das pessoas idosas e a política da terceira idade deverá ainda proporcionar condições de habitação e convívio familiar e comunitário que evitem e superem o isolamento ou a marginalização social das pessoas idosas e lhes ofereçam as oportunidades de criar e desenvolver formas de realização pessoal através de uma participação ativa na vida da comunidade”.²¹

¹⁹ Ibid., 447.

²⁰ Esmeraldina VELOSO. “Políticas e contextos educativos para os idosos: um estudo sociológico numa Universidade da Terceira Idade em Portugal”, Tese de doutoramento, p. 97, Universidade do Minho, (2004), disponível online em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/908>.

²¹ Sónia CARDOSO; Maria Helena SANTOS; Maria Isabel BAPTISTA; Susana CLEMENTE. “Estado e políticas sociais sobre a velhice em Portugal” (1990-2008), *Análise Social*, p. 613, (2012), disponível em: <http://www.scielo.mec.pt/pdf/aso/n204/n204a05.pdf>.

Desde 1976 que Portugal começou a desenvolver diferentes políticas sociais para a velhice, no entanto essas medidas nem sempre vão ao encontro das verdadeiras necessidades dos seus destinatários e assentam num modelo de assistência incapaz de dar resposta à salvaguarda dos direitos e da qualidade de vida dos idosos. Os diferentes governos apostam na redução da despesa em questões sociais e de saúde, quando esta deveria ser reduzida nos privilégios nomeadamente da classe política e não das classes menos favorecidas.

Tal situação parece dever-se essencialmente a uma alteração de perspetiva sobre como estão a ser salvaguardados os direitos básicos, a qualidade de vida, o bem-estar subjetivo da pessoa idosa; à necessidade de reduzir o esforço económico crescente, por parte do Estado, principalmente nas questões sociais e de saúde, que caminha para níveis insustentáveis; e à determinação de várias organizações mundiais de renome, que têm procurado consciencializar os governantes para a necessidade de serem adotadas medidas preventivas que releguem para segundo plano os paradigmas exclusivamente institucionalizantes de respostas para a população idosa.²²

Esta preocupação em superar o isolamento e promover uma participação ativa dos idosos na sociedade continua presente de forma crescente nas décadas seguintes. A década de 70 fica também marcada pela criação da primeira Universidade Sénior, que valoriza o papel do idoso e dos seus conhecimentos, traçando o caminho para o desenvolvimento da velhice autónoma e ativa. O envelhecimento ativo é possível através da participação em atividades que estimulem intelectualmente o idoso, que favoreçam a sua socialização e contribuam para o retardamento do envelhecimento.

Em 1982, realiza-se, na cidade de Viena, a I Assembleia Mundial sobre o Envelhecimento, na qual se discutiu o crescente impacto do envelhecimento nos países desenvolvidos e a necessidade de garantir aos idosos a segurança económica e social a que têm direito. Portugal foi representado nesta Assembleia por uma Comissão Nacional sobre o Envelhecimento criada pelo Conselho de Ministros. Uma das primeiras iniciativas desta comissão foi a criação do “Guia do Idoso” e do “Manual de Serviços, Instituições, Associações de e para Pessoas Idosas”. Estes dois documentos continham informações sobre os serviços e instituições de proteção social, saúde, educação, cultura e lazer existentes para os idosos. O olhar sobre a velhice começa gradualmente a alterar-se, assistindo-se a uma crescente valorização do papel do idoso e do conhecimento acumulado ao longo da vida, o que representa um legado cultural único que merece e deve ser conhecido, divulgado e preservado.

O conhecimento do passado cultural das regiões do interior, a recolha das suas produções folclóricas, lúdicas, artesanais, culturais numa palavra, poderão ser levadas a cabo principalmente por pessoas idosas, que conservam um património de história oral. E naturalmente que este material recolhido, para além da função ocupacional que propiciou, pode vir a recheiar os cancioneiros, os museus, as casas de cultura, onde os turistas nacionais e estrangeiros encontram algo mais que o sol e o mar, e que os ajuda a compreender melhor o povo que visitam.²³

²² Ricardo José Pereira de OLIVEIRA, “Viver com o Envelhecimento: das Políticas às Práticas Estudo de Caso na Freguesia de Coz, Concelho de Alcobaça”, Dissertação de mestrado em Educação e Formação de Adultos e Intervenção Comunitária, pp.12 e 13, (2013), disponível online em: <http://hdl.handle.net/10316/25375>.

²³ Esmeraldina VELOSO, “Políticas e contextos educativos para os idosos: um estudo sociológico numa Universidade da Terceira Idade em Portugal”, Tese de doutoramento, p. 145, Universidade do Minho, (2004),

Através de outras iniciativas, como o projeto “Participar é viver”, procurou-se estimular a participação ativa dos idosos na comunidade e facilitar a acessibilidade a serviços. Este projeto desenvolveu diferentes atividades como, por exemplo, em 1989, um programa de Rádio semanal intitulado, “Espaço Sénior” na Rádio Renascença, e a edição do jornal, “A Folha Sénior” na qual se divulgavam os serviços e as notícias direcionadas para os idosos. No ano de 1990, há registos de um concurso nacional de pintura, e realizou-se, em Portalegre, o Seminário Europeu “O Idoso no Meio Rural –Conhecer e Agir”.

Em 1992 é revista a constituição de 1976. O direito à segurança social é mantido, promoveu-se o desenvolvimento de serviços e equipamentos de apoio e uma maior intervenção comunitária através da criação de Lares de Idosos, Centros de Dia e Centros de Convívio.

Ao longo deste ano, teve ainda lugar na Região Autónoma da Madeira a Conferência Europeia sobre “As Pessoas Idosas e a Família –Solidariedade entre Gerações” e uma mostra nacional de tradições e encontro de gerações.

O peso demográfico crescente deste grupo etário aumentará a sua importância política e os governos são obrigados a criar e a desenvolver medidas específicas. Com a adesão à União Europeia, surge o primeiro programa de Apoio Comunitário às Pessoas Idosas. Este programa previa diferentes ações, como por exemplo: animação, estudos, serviços de informação sobre o envelhecimento, culminando com as comemorações do Ano Europeu dos Idosos e da Solidariedade entre as Gerações em 1993.

O novo fenómeno do envelhecimento transforma-se num tema de destaque a nível internacional. O aumento significativo e constante da população idosa tem implicações económicas, sociais e orçamentais, tornando necessária uma resposta satisfatória aos desafios socioeconómicos do envelhecimento populacional. Os Estados Membros são convidados a elaborar políticas direcionadas à população idosa. Desenvolve-se o objetivo de criação de um mercado interno europeu a fim de facilitar a integração socioeconómica dos deficientes e idosos.

No ano de 1994, surge o PAII- Programa de Apoio Integrado a Idosos que procurou criar condições para a manutenção do idoso no domicílio, dando apoio aos familiares que cuidam dos idosos dependentes e foram promovidas ações de formação com profissionais e voluntários, criando, desta forma, postos de trabalho ao mesmo tempo que se previne o isolamento, a exclusão e a dependência. Em 1995, promoveu-se a formação de recursos humanos e foram criados os passes para a terceira idade, os serviços de tele alarme, os serviços de apoio domiciliário, centros de apoios e promoveu-se a formação de recursos humanos. Embora se tenha assistido a um desenvolvimento dos serviços de saúde, termalismo e turismo para a terceira idade, faltava ainda uma política global para a terceira idade que abrangesse a educação e a cultura.

Em 1996, a Comissão Nacional para a Política da Terceira Idade é extinta, para dar lugar ao Conselho Nacional para a Política da Terceira Idade, com a missão de definir uma política nacional de apoio à população idosa. O mercado dirigido para os idosos alargasse, sobretudo, no que diz respeito ao turismo sénior. Os idosos e reformados começam a ser vistos como potenciais consumidores com repercussões diretas e indiretas na economia nacional, fenómeno que levará o governo e diferentes entidades a apostar nas potencialidades económicas dos programas de turismo para a terceira idade.

Em 1999, as Nações Unidas promoveram o Ano Internacional das Pessoas Idosas: “Uma sociedade para todas as Idades”. Ao longo desse ano, foram realizados diferentes levantamentos de modo a perceber o enquadramento dos idosos no sistema de formação e educação. Verificou-se que as pessoas com mais de 60 anos frequentavam cursos de Artes Tradicionais

(bordados, costura, tecelagem e culinária), mas a participação nestas atividades realizava-se de forma bastante pontual, continuando a verificar-se a inexistência de uma política global e integral para a terceira idade, ou uma promoção para a educação de adultos. No final desse ano, refletiu-se sobre a importância da aprendizagem ao longo da vida e da atualização dos conhecimentos e da inserção dos idosos e dos adultos no ensino superior. O estatuto das pessoas idosas no sistema jurídico foi revisto de modo a serem garantidos o direito à autonomia, à educação, e a manter a atividade social e mental. Esta promoção de um estilo de vida ativa é uma preocupação e continuará nas décadas seguintes até aos dias de hoje em que o problema da terceira idade ganha uma maior visibilidade.

As décadas de 1990 e início de 2000 ficaram marcadas por um acentuado aumento da população idosa e, conseqüentemente, das políticas para elas direcionadas. Crescendo a preocupação com o desemprego, a discriminação, o abandono, a saúde, e o bem-estar, através da integração do idoso, deixando de olhar para este grupo como meros beneficiários de uma reforma, mas sim como cidadãos ativos e participativos com direitos que devem ser respeitados.

O segundo milénio terá início com a aprovação da Resolução do Parlamento Europeu sobre a Comunicação da comissão “Uma Europa para todas as idades – Promover a prosperidade e a solidariedade entre as gerações”. Esta comunicação sublinhou que a sociedade se deveria adaptar ao envelhecimento, e não o contrário como acontece hoje em dia.

Em 2002 realizou-se em Madrid, a II Assembleia Mundial das Nações Unidas. Os objetivos que marcaram esta assembleia foram: o “envelhecimento ativo” e o “convívio entre gerações”, como elementos essenciais para uma maior qualidade de vida deste grupo etário.

Foram apresentadas diferentes propostas que visavam o aumento do emprego dos trabalhadores mais velhos e o retardamento da saída do mercado de trabalho. O Comité das Regiões respondeu alertando para a falta de medidas que valorizassem o contributo dos idosos em atividades sociais úteis e para a necessidade de formação e aprendizagem ao longo da vida, defendendo ainda um afastamento progressivo dos trabalhadores da vida ativa, com a redução gradual do trabalho, e não de uma forma radical a partir de certa data estipulada igual para todos, uma vez que cada um tem as suas necessidades e o seu ritmo pessoal.

Em 2007, foi instituído o “Ano Europeu da Igualdade de Oportunidades para Todos – Para uma Sociedade Justa”. Os objetivos desse ano procuraram reforçar e combater a discriminação sexual, racial, social e religiosa. Em 2008 é editada uma resolução que promove a melhoria da qualidade de vida dos idosos através da utilização das novas tecnologias. Nesse ano, são ainda estabelecidas diretrizes para um programa de investigação: “Assistência à Autonomia no Domicílio”.

Em 2009 tiveram lugar quatro ações legislativas sobre o envelhecimento. A primeira refere-se à emissão de uma Resolução do Parlamento Europeu sobre a ausência de discriminação com base no sexo e na solidariedade entre gerações. A segunda ação diz respeito ao parecer emitido pelo Comité Económico e Social: “Situação dos Trabalhadores Mais Velhos Face às Mutações Industriais — Assegurar o apoio e a diversificação da estrutura de idades nos sectores de atividade, e nas empresas” através do qual é proposto focar o problema do emprego dos mais velhos. A terceira ação foi a comunicação da Comissão: “Gerir o impacto do envelhecimento da população na UE (Relatório sobre o Envelhecimento Demográfico 2009)”. Por fim, nesse ano de 2009, é tornada pública a decisão do Parlamento Europeu e do Conselho para a concessão de prestações por invalidez, velhice e sobrevivência.

Em 2010, são emitidos dois pareceres pelo Comité Económico e Social, um que aborda “As conseqüências do envelhecimento da população para os sistemas sociais e de saúde”, e outro que trata a proposta de decisão relativa ao Ano Europeu do Envelhecimento Ativo (2012). Em setembro de 2011 é decidido pelo Parlamento e Conselho instituir 2012 como o “Ano

Europeu do Envelhecimento Ativo e da Solidariedade entre Gerações”. Ao longo deste ano foi traçado um Plano de Execução Estratégica da Parceria Europeia de Inovação para um Envelhecimento Ativo e Saudável: “para melhorar a qualidade de vida dos cidadãos idosos e ajudá-los a participar ativamente na sociedade à medida que envelhecem, como para reduzir a pressão insustentável sobre os sistemas de saúde”.²⁴

Ao longo do Ano Europeu do Envelhecimento Ativo e da Solidariedade entre Gerações foram recomendadas investigações a nível dos aspetos mais problemáticos do envelhecimento: manutenção da saúde, prolongamento da vida ativa e aprendizagem para uma maior longevidade. Foi ainda refletido o contributo e a participação dos idosos na sociedade.

O fenómeno do envelhecimento chama progressivamente a atenção do mercado que começa a reparar no fenómeno e no seu potencial enquanto consumidor. Sabendo de antemão os caprichos e a falta de ética dos mercados, não se pode deixar que a velhice seja explorada pelas televisões, pelo marketing publicitário e por determinadas medidas que, sem o devido acompanhamento, colocam em risco muitos idosos menos esclarecidos e mais vulneráveis, como aconteceu e acontece, por exemplo, com as vendas de aparelhos TDT, falsos contratos de luz (consequência da liberalização do mercado da eletricidade em Portugal), ou a televisão por cabo em que as pessoas desconhecem determinadas cláusulas do contrato, entre muitas outras formas de publicidade enganosa e que tem como alvo os mais idosos. Esta forma, cruel e criminosa, de aproveitamento das dificuldades e fragilidades de um ser humano pode e deve ser combatida ao lado de uma ação de promoção do envolvimento cultural e social do idoso, acompanhado da atividade física e acesso aos cuidados básicos de saúde e alimentação a que tem necessidade e direito. A situação dos idosos em Portugal é difícil e vulnerável, muitos vivem em risco de pobreza e as reformas não permitem o acesso a uma vida digna e saudável.

[...] de acordo com o presidente da Comissão Português do Ano Europeu do Envelhecimento Ativo (Madeira, 2012), as pessoas idosas vivem uma situação crítica em Portugal, com a lamentável falta de uma cultura de "respeito e consideração" pelos mais velhos. Cerca de 26% dos idosos portugueses com mais de 65 vivem em risco de pobreza e há pessoas sem o suficiente para viver. Isto devido às condições económicas baixas, pensões baixas, condições precárias de residência, dificuldades no acesso aos serviços e, em muitos casos, o aumento das despesas em diversas áreas, especialmente na área da saúde, contribui para a vulnerabilidade e dependência dessas pessoas.²⁵

Infelizmente, como sempre, as atuações dos governantes portugueses têm sido pouco justas no que diz respeito aos apoios e ao assumir das responsabilidades com a velhice. A crise é usada como desculpa para desresponsabilizar o Estado das suas obrigações, a crise não se paga, ou melhor, não deveria ser paga, com o dinheiro dos pobres, dos idosos, da saúde e da educação.

No entanto, a crise económica que despoletou nos países do sul da zona euro, nomeadamente em Portugal, e que persiste, parece colocar em risco algumas destas novas apostas e dificultar o acesso por parte das pessoas a estas ofertas disponíveis. O ano comemorativo do Ano Europeu de Envelhecimento Ativo e Solidariedade

²⁴ Márcia VEIGA, “Legislação da União Europeia para o Envelhecimento”, *Debater Europa*, Centro de Informação Europe Direct de Aveiro e Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX, p 390, (2014), disponível online em: <https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/handle/10316.2/33990>.

²⁵ Maria Helena ANTUNES e Fátima CHINITA, Relatório da pesquisa- Portugal, CINAGE, p. 10, (2014), disponível online em: <https://www.cinageproject.eu>.

entre Gerações visto também como uma oportunidade para vincar e efetivar os princípios que estão subjacentes à sua denominação coincidiu com uma época de cortes orçamentais e de ajustamentos que levaram, em alguns casos, à redução das iniciativas previstas por parte das organizações. Nesse sentido, este ano comemorativo parece ter ficado um pouco aquém das melhores expectativas, não se tendo tornado as suas iniciativas tão abrangentes, efetivas e sustentáveis como estaria previsto e /ou seria desejável.²⁶

Para o período de 2014-2020, o Fundo Social Europeu assumiu como prioridade o financiamento de projetos que promovam o envelhecimento ativo.

O envelhecimento ativo e saudável é, por conseguinte, uma das prioridades de investimento do Fundo Social Europeu (FSE) no período de programação de 2014-2020. O financiamento de projetos que promovam o envelhecimento ativo está disponível ao abrigo de uma vasta gama de programas e instrumentos financeiros da UE. Uma das prioridades da Parceria Europeia de Inovação para um envelhecimento ativo e saudável é o alinhamento destes programas/instrumentos com as prioridades identificadas no domínio do envelhecimento ativo e saudável, evitando sobreposições entre os diferentes instrumentos.²⁷

Ao longo das últimas duas décadas assistimos a uma mudança significativa na forma como se olha para os idosos e na visão do idoso, como um ser passivo, centrada nas necessidades básicas. Passa-se a uma atuação que olha para o idoso como um elemento ativo capaz de participar na vida social e política. São assumidos compromissos em sensibilizar a opinião pública para o problema do envelhecimento. Os governos têm em mãos a obrigação de criar condições de saúde, educação, e cultura, adaptadas as necessidades dos cidadãos. É de lamentar, no nosso país, a forma como a cultura tem sido desprezada, os bancos patrocinados e a falta de condições que há para se desenvolverem projetos para idosos. Se tivermos em conta os dados lançados em 2015, no artigo do Jornal Expresso, citado anteriormente, podemos ver a falta de investimento nesta área, apenas: 0,1 do PIB (Produto Interno Bruto) é usado nos cuidados com os idosos incluindo os cuidados de longa duração dos idosos com mais de 65 anos. Quanto aos mercados, estes começam a dar maior atenção ao processo do envelhecimento quando se deparam com um novo grupo de consumidores, e são criadas alternativas para um grupo que começa a ser visto como potencial consumidor, que vem resolver em parte o problema da sazonalidade do turismo, por se tratar de um público que prefere muitas vezes viajar em épocas baixas. No entanto a níveis sociais isto traz consigo grandes problemas uma vez que só quem tem dinheiro terá acesso a determinados serviços, para não falar no aproveitamento por parte de empresas falsas, fictícias e criminosas que vivem da burla fácil a estas pessoas como sabemos através dos meios de informação. Esta situação é bastante comum e alarmante no nosso país, deveria existir um esforço em conhecer, investigar e dismantelar empresas falsas e enganosas criadas para burlar as pessoas mais fragilizadas da nossa sociedade.

Importa chamar a atenção e encontrar soluções viáveis para os problemas que

²⁶ Ricardo José Pereira de OLIVEIRA, "Viver com o Envelhecimento: das Políticas às Práticas Estudo de Caso na Freguesia de Coz, Concelho de Alcobaça", Dissertação de mestrado em Educação e Formação de Adultos e Intervenção Comunitária, p. 14, (2013), disponível online em: <http://hdl.handle.net/10316/25375>.

²⁷ Relatório da Comissão ao Parlamento Europeu, ao Conselho, ao Comité Económico e Social Europeu e ao Comité das Regiões sobre a implementação, os resultados e a avaliação global do Ano Europeu do Envelhecimento Ativo e da Solidariedade entre as Gerações, 2012, p11, Bruxelas, (2014), disponível online em: <http://ec.europa.eu/transparency/regdoc/rep/1/2014/PT/1-2014-562-PT-F1-1.Pdf>.

acompanham a velhice e que são inúmeros. Pensar nos idosos de hoje é uma obrigação de todos, no sentido de preparar melhor o terreno da realidade futura e criar uma situação justa e digna para eles.

O aumento da população idosa é um facto consumado e devem ser pensadas formas de agir que não coloquem em risco o bem estar físico e intelectual do idoso enquanto ser humano.

Segundo os dados publicados no relatório: “World Population Ageing 2013” pela Divisão de População das Nações Unidas, a proporção mundial de pessoas com mais de 60 anos passou de 9,2% em 1990 para 11,7% em 2013, prevendo o aumento deste aumento que deverá atingir segundo este relatório cerca de 21,1% em 2050.²⁸

O olhar sobre a velhice tem vindo a alterar-se ao longo dos tempos, no entanto as medidas adotadas não são suficientes em alguns casos. O nível de pobreza da população idosa é alarmante, juntamente com os casos de abandono e torna-se necessário promover políticas que contrariem esta situação.

2.3- Demografia e território de Coimbra.

Segundo os dados do INE (Instituto Nacional de Estatística), a região centro apresenta em 2011 a segunda maior taxa de residentes com mais de 65 anos do país, 22 %, ao lado do Alentejo com 24%.²⁹ A mesma fonte revela ainda que, em Portugal, a percentagem de jovens baixou de 16 para 15 % entre 2001 e 2011, enquanto a população idosa avançou dos 16 para os 19% no mesmo período. Em 2001, o índice de envelhecimento registava 102 idosos por cada 100 jovens. Em 2011 o número de idosos aumentou e registam-se 128 idosos por cada 100 jovens. Este aumento do número de idosos, juntamente com aumento da esperança média de vida, deveria ser acompanhado pela sociedade e pelo mercado, no sentido, não de exclusão, ou, aproveitamento financeiro, mas numa ordem de integração justa e digna, adaptada às diferentes necessidades de cada um. É essencial a criação e o desenvolvimento de projetos direcionados para a população idosa que dignifiquem e divulguem os seus conhecimentos e experiência, promovendo ao mesmo tempo uma integração social e cultural da população mais envelhecida.

De acordo com a fonte de dados publicados online no site da PORDATA³⁰, a cidade de Coimbra ocupa uma superfície de 319,4 km², a população passou de 148, 260 habitantes em 2001, para 136, 278 em 2014. O número de jovens do município de Coimbra com menos de 15 anos tem vindo a diminuir, passou de 14% em 2001, para 12,6 % em 2014, ao contrário, a população idosa com mais de 65 anos apresenta uma tendência para aumentar registando 16,6 % da população em 2001 e 33,7% em 2014. Assim, em 2001 por cada 100 jovens, existiam 118,3 idosos, e em 2011 os números apontam 180,2 idosos por cada 100 jovens. As estimativas registam, deste modo, um duplo envelhecimento: aumento do número de idosos e diminuição do número de jovens e da população ativa. Os níveis de envelhecimento acabam por ser preocupantes: a região centro tem a segunda maior proporção de residentes seniores do país. O nível de envelhecimento da população reflete-se naturalmente no total de pensionistas registados na segurança social, que também tem vindo a aumentar e passou de 31.484 em 2001

²⁸ INE, Instituto Nacional de Estatística, Envelhecimento da população residente em Portugal, disponível online em: <https://www.ine.pt>.

²⁹ INE, Instituto Nacional de Estatística, “Censos 2011 – Resultados Definitivos”, Lisboa, (2012), disponível online em: <https://www.ine.pt>.

³⁰ PORDATA, Base de Dados Portugal Contemporâneo, disponível online em: www.pordata.pt.

para 38.046 em 2011.

Estes dados dão reveladores da necessidade e da importância na criação e desenvolvimento de medidas que procurem dar uma resposta positiva ao crescente envelhecimento da população na cidade de Coimbra. É urgente repensar e dinamizar iniciativas direcionadas para este grupo, tanto a nível de saúde, social e cultural. Importa salientar que o aspeto cultural tem sido muitas vezes menosprezado e é precisamente essa falha que este projeto pretende colmatar.

Capítulo III

Enquadramento teórico e contextualização.

3.1- Antecedentes de políticas e projetos culturais direcionados para um público sénior em Portugal e no mundo.

Nos últimos dez anos, notou-se um aumento no desenvolvimento de iniciativas culturais direcionadas para a população idosa e para a sua inclusão no meio cultural e artístico. A sociedade começa a consciencializar-se que a velhice não tem de ser, não é, nem deve ser, um afastamento da vida ativa e social. A partir de 2012, Ano Europeu do Envelhecimento Ativo, surgiram diferentes apoios e iniciativas a nível Europeu que visaram o desenvolvimento de projetos de promoção do envelhecimento ativo.

Entre outubro de 2013 e setembro de 2015 decorreu o projeto CINAGE - Cinema Europeu para o Envelhecimento Ativo.³¹ O Projeto foi implementado por parceiros de Portugal, Reino Unido, Itália e Eslovénia, sob a coordenação da Aid Learn. Trata-se de uma iniciativa voltada para a aprendizagem ao longo da vida e direcionado para os mais idosos, no sentido de contribuir para o envelhecimento ativo. Esta iniciativa propõe o envolvimento dos mais idosos na análise crítica de filmes, na produção prática de filmes e no desenvolvimento de argumentos. Salienta-se a importância de pensar no modo como se pode contribuir para uma plena integração dos mais idosos na sociedade, criando formas de derrubar os preconceitos e os estereótipos negativos, em relação aos mais velhos, através de uma aposta na aprendizagem ao longo da vida e usando o cinema como ferramenta de inclusão.

O projeto CINAGE desenvolveu diferentes atividades direcionadas para educadores de adultos, idosos, universidades da terceira idade, especialistas sobre envelhecimento e agentes interessados no envelhecimento ativo. Foram dinamizados grupos focais, ações piloto, workshops e conferências no sentido de promover competências para o envelhecimento ativo.

A CINAGE pretende através do cinema europeu desenvolver um programa educacional que reflita o papel do idoso, recomendando estratégias para o envelhecimento ativo, positivo e produtivo, estimulando os diálogos entre gerações. Ao longo do desenvolvimento do projeto foram realizadas 12 curtas metragens com atores seniores, três, por cada um dos quatro países participantes. Portugal apresentou no ano de 2015 as seguintes curtas metragens sob a coordenação de Maria Helena Antunes: *1x2*, realizado por António Diogo, Jorge Monteiro e Peter Derksen; *Daqui a 20 anos*, realizado por António Delicado, Lúcia Lima, Maria José Martins, Rosário Leitão, e *Dia Claro* uma realização de Antónia Matias, Armando Cardoso, Carlos Consiglieri e João Estrada. Estas curtas metragens foram apresentadas, também, ao longo do ciclo, *Sé7ima Memória*, antes do filme principal, uma vez que me pareceu importante introduzir a ideia do envelhecimento ativo e mostrar trabalhos realizados por pessoas da mesma idade daquelas que assistiram ao ciclo. Embora o tema principal deste projeto seja a memória, o envelhecimento ativo é também uma prioridade neste trabalho que procura criar interação com os idosos que frequentam o centro de dia Rainha Santa Isabel. No entanto, estas curtas

³¹CINAGE, site oficial, disponível online em: <http://www.cinageproject.eu>.

metragens, não serão alvo de análise neste trabalho que se centra na memória do cinema português dos anos 1930\40.

Além da realização de curtas metragem, o projeto CINAGE contou com a seleção de 6 filmes europeus: *Before Twilight*, um filme realizado por Jacek Blawut em 2009, *Mid- August Lunch* uma realização de Gianno Di Gregorio produzido em 2008. O filme *Empties* realizado em 2007 por Jan Sverák, *The Best Exotic Marigold Hotel*, realizado por John Madden em 2012, o filme *Good to go* realizado por Mateus Luzar em 2012 e por último foi projetado o filme *Vindage Perdue* de 2006 realizado por Geoffrey Enthoven.

Em 2016 o curso CINAGE “Cinema para o envelhecimento ativo”, destinado a colaboradores e voluntários que trabalham na educação de adultos e idosos, voltou a abrir e a aceitar candidaturas em quatro ações realizadas em Portugal, Reino Unido, Itália e Eslovénia. É de salientar a importância e a inovação deste curso. No entanto, o valor de 700 euros necessários à sua frequência deixa de fora muitas pessoas sem capacidade económica para frequentar.

Embora se verifique um aumento da preocupação e das medidas direcionadas para a população mais idosa, as atividades culturais dirigidas para este grupo da população na cidade de Coimbra são raras e pontuais, como aconteceu por exemplo, com a primeira sessão dos Caminhos Sénior, inserida na XX edição dos Caminhos do Cinema Português em 2014, direcionada para a população idosa da cidade. Foram exibidas as películas: *Coisa de Alguém* de Susanne Malorny, *Alentejo Alentejo* de Sérgio Tréfau no Teatro Académico Gil Vicente de Coimbra, iniciativa que não se voltou a repetir em 2015. Acontece que grande parte dos idosos se encontram institucionalizados em lares e, dadas as suas limitações físicas ou psicológicas próprias do envelhecimento, se encontram impedidos ou têm grandes dificuldades de deslocação, daí a necessidade de desenvolver atividades dentro das intuições frequentadas por estes grupos, como os Lares e Centros de Dia. O internamento na instituição implica, muitas vezes, uma rutura com o meio social e cultural que é importante repor. Em 2016, a iniciativa dos Caminhos do Cinema Português voltou a incluir os Caminhos Sénior no Festival, mas, desta vez, apenas foi realizada uma sessão: a seleção foi o filme *Irmãos* de Pedro Magano, exibido no Teatro José Lúcio da Silva em Leiria.³²

Outra iniciativa relevante a nível cultural ocorreu entre março de 2014 e junho de 2015. Ao longo deste período, a Câmara Municipal promoveu o CLDS+ Coimbra Concelho Solidário e Saudável sob coordenação da Obra de Promoção Social do Distrito de Coimbra- OPSDC. As *Matinés Dançantes* foi uma das ações do CLDS+, iniciativa que juntou a população idosa das dezoito Uniões de Freguesias do Concelho em momentos de convívio e lazer, procurando dar resposta ao isolamento e à exclusão social. As instituições do concelho foram convidadas a apresentar sessões de música e teatro, nas quais os idosos participaram como protagonistas. O comércio local e as instituições trabalharam juntos na oferta de um lanche partilhado. Ao longo deste ano, a iniciativa procurou salientar o contributo da dança no processo de envelhecimento ativo com qualidade, baseado numa sociedade para todas as idades.

Em 2010 surge em Portugal a Companhia MAIOR, composta por artistas com mais de 60 anos. A missão desta companhia passa por promover a criatividade dos seniores, valorizando os saberes adquiridos e aperfeiçoados ao longo da vida. A companhia nasce pela iniciativa de Luísa Tavares, atua ainda hoje, nas áreas do teatro, da dança e da música, com a produção e apresentação de espetáculos, realização de formações, workshops, seminários e residências artísticas.

O primeiro trabalho apresentado por esta companhia foi o espetáculo de Tiago Rodrigues, *Bela adormecida*, estreado em 2010, no CCB- Centro Cultural de Belém, em

³² Caminhos do cinema Português, site oficial, disponível online em: <http://caminhos.info>.

coprodução com o Mundo Perfeito. Nesse ano, são ainda desenvolvidos workshops de dramaturgia, música e dança. Em 2011, formou-se uma equipa artística de dezanove intérpretes, realizaram-se novas formações em música e em dança e surgiu o espetáculo *Maior* coreografado por Clara Andermatt. No ano seguinte, 2012, foi a vez da terceira produção da companhia: *Iluminações* com encenação de Mónica Calle.

No ano de 2013 a companhia participou no espetáculo, *A visita da Velha Senhora*, uma coprodução do Ao Cabo Teatro e Centro Cultural Vila Flor, encenada por Nuno Cardoso e apresentada no São Luiz Teatro em Lisboa. Ainda em 2013 estreou um novo espetáculo, *Estalo Novo*, dirigido por Ana Borralho e João Galante no CCB. Este espetáculo abriu caminho para a internacionalização, ao ser apresentado, em 2014, na MA scène national em Montbéliard.

Em 2014, alargou-se o elenco para vinte e sete intérpretes e estrearam mais dois espetáculos: o primeiro no CCB, *O melhor e o mais rápido, o pior e o mais triste, o mais longo, o mais complexo, o mais difícil e o mais divertido*, com encenação de Jorge Andrade e texto de Tim Etchells; e o segundo espetáculo *Um de nós* encenado por Peter Vandenbempt apresentado no Maria Matos Teatro Municipal.

Em 2015, estreou no CCB o espetáculo *Força* dirigido por Filipa Francisco. E em 2016 é a vez da criação *Sonho de Uma noite de Verão* dirigida por Tónan Quito. A companhia tem vindo a crescer desde a sua criação e contou em 2016 com o apoio da Câmara Municipal de Lisboa e da Junta de Freguesia de Belém. Os espetáculos têm visitado diferentes salas do país: Teatro Municipal de Bragança, Cine-Teatro de Estarreja, TEMPO- Teatro Municipal de Portimão, Centro Cultural Vila Flor, Teatro Viriato, Teatro Académico Gil Vicente, Teatro Virgínia, entre muitos outros com os quais a companhia criou laços fixos no acolhimento e coprodução, no âmbito da criação contemporânea, das artes performativas e desenvolveu a pesquisa e a inovação, através de uma estratégia de inclusão dos mais velhos e experientes.

Para além do discurso artístico veiculado em cada espetáculo, a Companhia Maior pretende dar um sinal claro a vários setores da sociedade portuguesa de que a arte tem um importante papel no que diz respeito à dignificação e à intervenção das pessoas de toda uma faixa etária que, regra geral, a aposentação afastara da esfera pública ativa. A Companhia Maior, que tem o estatuto de Associação Cultural, apesar de ser, essencialmente, um projeto de criação artística, pode ser um símbolo de uma mudança mais profunda e abrangente na sociedade. É por esse motivo que existe na Companhia Maior um Conselho Consultivo — constituído por Daniel Sampaio (presidente), Eduardo Marçal Grilo, António Mega Ferreira, Jacinto Lucas Pires, Luísa Taveira e Tiago Rodrigues.³³

Em Nova York, a BAM (Brooklyn Academy of Music) assumiu, desde 2005, um compromisso com a programação para a comunidade sénior, com sessões de cinema mensais gratuitas para espectadores maiores de 65 anos³⁴

No Brasil o Floripa Shopping exibiu de março até dezembro de 2016, 20 sessões gratuitas para pessoas com mais de 60 anos.³⁵

Em Portugal, de norte a sul do país, são cada vez mais frequentes as sessões de cinema dirigidas para um público idoso. Citando apenas alguns exemplos, entre junho e dezembro de

³³ Companhia Maior, Página de facebook, disponível online em:

<https://www.facebook.com/Companhiamaiorassociacaocultural/?fref=ts>.

³⁴ BAM, (Brooklyn Academy of Music), site oficial, disponível online em: <http://www.bam.org/>.

³⁵ Sessão Cinema Sénior, site oficial, Florianópolis, disponível online em: <http://sessaoseniordecinema.com.br>.

2014, realizou-se o “Cinema Sénior- Sessões de cinema em língua portuguesa para público idoso” organizado pela Biblioteca Municipal de Ponte de Lima. Mensalmente, foram projetados os seguintes vídeos: *Trabalhos agrícolas, Cantigas ao desafio Vol.1, Serra D'Arga, O vinho, Festival Folclórico Vol.1, Rusga Típica da Correlhã, Aldeia da Roupa Branca*.³⁶ Entre Fevereiro e Maio de 2016 a Casa da Juventude da Casa das Mercês em Sintra, organizou o ciclo de cinema, “Dias da Idade”, direcionado para a população do município com mais de 65 anos, e foram projetados os seguintes filmes: *A Severa, Aldeia da Roupa Branca, O leão da estrela, A canção de Lisboa*. Em Viseu decorreu ao longo do mês de janeiro de 2016 o Ciclo de Cinema Envelhecer no Século XXI com a apresentação dos filmes: *O Meu nome é Alice* de Richard Glatzer e Wash Westmoreland; *Iris* de Richard Eyre; *Amor* de Michael Habeke; *Rugas* de Ignacio Ferreras e *Longe dela* de Sara Polley. O ciclo foi concluído com apresentação do livro “A fragilidade em idosos” da autoria de Mafalda Duarte.

No que diz respeito a outras políticas direcionadas para idosos dinamizadas na cidade de Coimbra, a partir do início do segundo milénio assistiu-se a um aumento das iniciativas de apoio ao idoso. Em 2004, por exemplo, foi implementado na cidade de Coimbra pela Câmara Municipal um projeto de tele - assistência ao domicílio, destinado a indivíduos com idade igual ou superior a 65 anos. O projeto consistiu numa central de assistência permanente para responder a situações de urgência. Através de uma chamada telefónica, tornou-se possível acionar um conjunto de serviços, desde o combate à solidão até ao envio urgente de médicos, ambulâncias, polícia, bombeiros, contactar com familiares ou amigos. Em 2007 o serviço apoiou 125 pessoas, um pouco por todo o concelho de Coimbra, mas apenas 72 mantinham o sistema ativo.

Em 2009, a cidade desenvolveu o projeto “Uma mesa para os avós”, com a função de transportar comida aos domingos e feriados até ao domicílio dos idosos; no mesmo ano de 2009 teve início um outro projeto intitulado, “Lado a Lado”, através do qual estudantes recebem alojamento gratuito em casa de idosos, em troca de apoio nas tarefas domésticas e burocráticas.

A comissão Europeia lança em 2012 um convite público para admissão de novos intervenientes na Parceria Europeia para o envelhecimento ativo e saudável. A Universidade de Coimbra respondeu ao convite com o compromisso de implementação de programas no âmbito do envelhecimento ativo, que serviram de base à candidatura e classificação da Região Centro de Portugal, a Região de Referência para o Envelhecimento Ativo e Saudável, juntamente com trinta e duas diferentes regiões da União Europeia. Surge assim o consórcio Ageing@Coimbra sob a coordenação da Universidade de Coimbra em parceria com a Câmara Municipal de Coimbra, Centro Hospitalar Universitário de Coimbra, Administração Regional de Saúde do Centro e o Instituto Pedro Nunes.

Assume-se o compromisso de alcançar diferentes objetivos que passam pelo aumento de dois anos na esperança média de vida até 2020. O Ageing@Coimbra exerce a sua atuação nos seguintes campos: adesão à terapêutica, prevenção de quedas, prevenção da fragilidade, monitorização remota de saúde e serviços amigos do idoso. Este projeto pretende ser uma referência que poderá ser replicada por outras regiões, abrindo espaço para a competitividade e inovação da indústria europeia no domínio da geriatria e do apoio ao idoso, criando um estímulo na economia e no empreendedorismo em torno dos idosos e da saúde³⁷

Mais recentemente em 2016 a Câmara Municipal de Coimbra desenvolveu o programa, 3ª idade desporto para todos, denominado: “Programa de animação desportiva para a 3ª idade”, com o desenvolvimento de atividades lúdico-desportivas em sala, hidroginástica e atividades “outdoor”. Esta iniciativa pretende promover a prática de exercício físico orientado em função das necessidades de cada um, como estratégia de manutenção da qualidade de vida

³⁶Biblioteca Municipal de Ponte de Lima, site oficial, disponível online em: <http://biblioteca.cm-pontedelima.pt>.

³⁷ Ageing@Coimbra, disponível online em: <http://ageingcoimbra.pt>.

dos mais idosos. Ao longo da última década foram levadas a cabo diferentes iniciativas, que procuraram sensibilizar e melhorar as condições do envelhecimento. Além da saúde e da economia, é necessário valorizar a esfera cognitiva, emocional e cultural para uma plena e saudável inserção das pessoas idosas na sociedade, aumentando, desta forma, a sua satisfação e qualidade de vida. Uma participação ativa em atividades culturais estimula e reforça as funções da memória e além disso constitui um momento de lazer e convívio que aumenta o bem-estar. É sem dúvida importante promover, incentivar e desenvolver a aprendizagem e a formação ao longo da vida. Não se pode excluir a necessidade e a importância da participação em eventos culturais, como, por exemplo, teatro, cinema, música ou visita a museus e monumentos. A expressão artística tem uma dimensão pedagógica inegável ao permitir o confronto de saberes e partilha de memórias. O cinema desempenha um importante papel, na medida em que permite reviver memórias, desenvolver um pensamento estético, crítico e reflexivo, sendo, portanto, uma ferramenta útil para o envelhecimento ativo. No entanto, a utilização do cinema como ferramenta pedagógica não é prática comum, mas começa a surgir.

Pessoas em idade adulta procuram cada vez mais ofertas formativas que os tornem aptos a utilizar certas ferramentas informáticas e audiovisuais, no campo dos media e das Tecnologias da Informação e da Comunicação. É notória a procura crescente por workshops de fotografia ou vídeo, sendo que estes, além da dimensão formativa técnico-prática, complementada por fundamentos básicos teóricos e de terminologia específica, têm vindo a apostar numa vertente de expressão criativa muito pessoal. A possibilidade de utilizar as competências audiovisuais para expressão individual e partilha de ideias é um dos traços que mais alicia os adultos a participarem em cursos deste tipo.

No entanto, ao nível da educação de seniores, o campo dos audiovisuais não tem ainda o peso que já adquiriu noutros cursos para adultos. Repare-se que, na Universidade de Lisboa Para a Terceira Idade, a imagem de base fotográfica ou digital não marca ainda presença nas quase 70 disciplinas em funcionamento. As artes limitam-se aos bordados (há três cursos destinados à feitura de tapetes de Arraiolos), pintura, música e danças de salão. Também na Universidade da Terceira Idade da Eslovénia, situada em Ljubljana, o panorama não é muito diverso em termos técnicos: esta instituição leciona Caligrafia, Cerâmica e Pintura e providencia igualmente aulas de computadores, mas de cinema ou fotografia... nada. É uma lacuna curiosa, tanto mais que os cidadãos seniores são ávidos consumidores (e exímios contadores) de histórias e grandes apreciadores de cinema, desde que possam identificar-se com as personagens. Por essa razão, o cinema norte-americano dos anos 20 a 50, de características profundamente comerciais, destinava-se a um público transversal em termos etários, englobando os espectadores mais idosos. A própria Universidade da Terceira Idade da Eslovénia tem consciência da propensão sénior para um mundo feito de narrativas. Do seu curriculum académico fazem parte disciplinas como Storytelling, Literatura e Escrita Criativa e [sic] Eu Gosto de Teatro.³⁸

O cinema e a arte em geral contribuem de forma positiva para o nosso bem-estar e para a nossa saúde física e mental. A arte e a cultura fazem de nós seres mais atentos, críticos e

³⁸ Fátima CHINITA e Bárbara JANICAS. "O cinema como ferramenta andragógica para a terceira idade: o Projeto CINAGE", Programa aprendizagem ao longo da vida, AidLearn Consultadoria em recursos Humanos Lda, disponível online em:

http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/3720/1/Comunicacao_CINAGE_Avanca.pdf.

participativos, além de constituir um momento de lazer indispensável à vida em sociedade e ao convívio com os outros. As novas tecnologias e a tendência para o isolamento conduziram as pessoas a um afastamento progressivo do teatro e do cinema. Se recuarmos no tempo, antes de existir cinema, as pessoas iam ao teatro, hábito que se tornou pontual e que não representa mais uma rotina na vida das pessoas como terá sido no passado. O cinema veio tirar público ao teatro, mas depressa os computadores e a televisão “roubaram”, por sua vez, o público ao cinema. Isto determinou a falência da maior parte dos cinemas, pelo menos, no nosso país, mas, este não foi o único fator determinante nessa falência: o desinvestimento do Estado na cultura e a não preservação e apoio dos antigos cinemas transportaram esta arte para as salas das grandes superfícies comerciais, limitando a qualidade do cinema apresentado e as possibilidades de escolha dos consumidores.

3.2- Relevância do projeto *A Sétima Memória*.

À medida que a sociedade envelhece, os projetos direcionados para uma população mais idosa ganham importância e relevância.

De facto, para além de todas as razões técnicas, as pessoas idosas, na aceção das Nações Unidas, aspiram a uma vida em sociedade, digna, ativa, solidária e participativa, que não se compadece com as ditaduras ameaçadoras da pobreza e da solidão que assolam com violência as gerações mais velhas.³⁹

Assiste-se a uma crescente necessidade de inclusão dos idosos na vida ativa, o que implica a participação em atividades culturais e artísticas. Esse processo tem sido, contudo, lento e as iniciativas culturais direcionadas para os idosos são, muitas vezes, de carácter pontual, daí a necessidade de realizar e dar continuidade a este projeto no futuro que se poderia alargar a mais lares e instituições da região centro, com a mesma ou diferentes temáticas.

Neste sentido, e no seguimento deste projeto, foi concebida uma ideia para um novo projeto ao longo da frequência de um Curso de Gestão e Empreendedorismo desenvolvido pelo Instituto de Emprego e formação profissional (IEFP). A ideia desenvolvida foi de criar uma agência de promoção de eventos para idosos, com o nome provisório “Os Maiores”. Pretende-se estabelecer parcerias entre os lares, os centros de dia, as instituições de prestação de serviços a idosos e as associações culturais da cidade de Coimbra. Além da participação em diferentes eventos como concertos, peças de teatro, sessões de cinema, esta iniciativa aborda a participação da população idosa na criação artística através de ateliers e workshops em diferentes artes performativas e artísticas. O esboço desta ideia será apresentado no ponto 4 em anexo.

Muitos portugueses não têm o hábito de participar em eventos culturais e as dificuldades de mobilidade que o envelhecimento, muitas vezes, impõe, impedem o fácil deslocamento dos idosos. São pessoas que, muitas vezes, precisam de um acompanhamento quase constante que encontram nos Lares e Centro de Dia. Este primeiro contacto com o Centro de Dia Rainha Santa Isabel foi muito importante para perceber a dinâmica e a rotina de um centro de dia, tal como conhecer as condições e possibilidades de realização de atividades. As

³⁹José DIAS. “ A situação dos idosos portugueses e as políticas e programas para a terceira idade em Portugal”, in *A terceira idade, Encontros de velhos cidadão*, ano XII, nº 20, pp.66 e 67, SESC, S. Paulo, (2001) , disponível online em:

https://www.sescsp.org.br/online/artigo/8219_A+SITUACAO+DOS+IDOSOS+PORTUGUESES+E+AS+POLITICAS+E+PROGRAMAS+PARA+A+TERCEIRA+IDADE+EM+PORTUGAL.

reações por parte dos utentes foram, sempre, muito positivas. Felicitaram as iniciativas dirigidas para eles, dizem-se muitas vezes esquecidos e abandonados, e procurando, por isso, o centro de dia onde têm companhia e atividades. Os idosos ficam felizes e valorizam quando os jovens têm iniciativas direcionadas para eles, perguntam sempre quando é a próxima sessão. Terminado o ciclo e aquando da realização dos inquéritos, mostraram interesse em ver mais filme nomeadamente de Manoel de Oliveira, mas também outros filmes como *Música no coração* ou *E tudo o vento levou*. Não escondem, nem disfarçam, o gosto e o apreço pelo dito cinema clássico português, mas são capazes de apreciar outro tipo de cinema. Nalguns casos pontuais não gostam muito de filmes, nem de serem incomodados na sua rotina, no entanto, mesmo assim, assistiram a alguns filmes e participaram em algumas das conversas dinamizadas. Estas conversas foram uma das maiores dificuldades encontradas, dada a dificuldade em comunicar de algumas pessoas e a estranheza que lhes causou falar acerca de um filme. Acrescentando ainda a dificuldade que foi lembrarem-se da história, o que limita ainda mais a discussão acerca do filme. Posteriormente às conversas foi efetuado um questionário individual e anónimo a algumas das pessoas que assistiram a pelo menos um dos filmes apresentados. Apenas responderam ao questionário oito pessoas.

É importante dinamizar, regularmente, atividades deste género junto da população idosa, contribuindo, assim, para o exercício da sua memória pessoal, que se começa a deteriorar com o tempo. Este tipo de iniciativas contribui, ainda, para um enriquecimento cultural geral, através da preservação e partilha de experiências e conhecimentos adquiridos ao longo da vida. A nossa evolução enquanto seres humanos passa pela valorização desses conhecimentos e experiências dos mais velhos, que devem ser tratados, não como um fardo, mas sim como um valor frágil e precioso, que precisamos cuidar, conhecer, apreender e partilhar.

Quando envelhecemos ficamos mais fracos física e mentalmente, temos tendência para ficar mais cansados, somos alvo das mais variadas doenças, a nossa autonomia é afetada e necessitamos de ajuda para as mais variadas tarefas. Gera-se, assim, um processo de perda de autonomia que pode ser minimizado, se a atividade física e mental for estimulada ao longo da vida. A participação em diferentes atividades artísticas e culturais contribui para um estímulo da memória e ajuda na preservação de uma mente saudável. A saúde, a alimentação, a cultura e o desporto são quatro bens essenciais para qualquer ser humano, desde sempre, na história da Humanidade. Não faz sentido o menosprezo que os governos têm demonstrado pela cultura no nosso país e pelos bens que são do Estado e de todos, e que se insiste em privatizar sem consultar sequer os cidadãos que contribuíram e que são os seus legítimos donos, desinvestindo no nosso bem-estar e nos nossos direitos.

O tema do envelhecimento encontra-se cada vez mais na ordem do dia e representa uma das principais preocupações da sociedade atual. No entanto, este processo natural não deve ser encarado como um problema, mas sim como uma mais valia dos progressos da humanidade que exigem uma adaptação por parte da organização da sociedade a nível económico, cultural e social.

As medidas políticas e sociais para os idosos referem o conceito de envelhecimento ativo, no entanto, é visível uma lacuna, no que diz respeito, ao envolvimento dos idosos em atividades culturais e artísticas. Quando se fala em envelhecimento ativo, a tendência é associar este conceito ao exercício físico, à alimentação saudável, e não tanto à participação em atividades culturais que, na verdade, são essenciais para um envelhecimento ativo pleno, ao propiciar o convívio, o lazer, a discussão, a reflexão e o enriquecimento cultural. A participação em atividades culturais e artísticas estimula a memória e a saúde intelectual, contribuindo para o desenvolvimento e bem-estar geral da sociedade. O cinema, o teatro e a arte em geral têm essa capacidade de nos fazer refletir acerca de nós mesmos e acerca do mundo que nos rodeia.

Este projeto, *A Sétima Memória*, permitiu uma aproximação ao contexto do centro de

dia e das pessoas com difícil mobilidade, mas que ainda mantêm as suas faculdades mentais, com as naturais acentuadas perdas de memória, e outras, com as quais o diálogo já não é possível, mas que comunicam através de gestos e sons, no entanto, são capazes de ver, perceber, e ficar emocionados com um filme ou uma peça de teatro, mas não são capazes de comunicar verbalmente, apenas transmitem emoções ou comunicam a partir de gestos difíceis de decodificar. As difíceis condições de mobilidade impedem, muitas vezes, que as pessoas se desloquem para assistir ou participar em atividades fora do contexto hospitalar e dos cuidados continuados onde se encontram. Daí a importância de realizar o ciclo dentro das instalações das instituições que acolhem estes grupos. Não menos importante é a promoção de idas a teatro, ao cinema ou a eventos fora das instalações destas instituições, no sentido de proporcionar àqueles que se podem deslocar a oportunidade de assistir aos eventos no contexto do ambiente cultural da cidade de Coimbra. Daí a sessão de encerramento deste projeto ter acontecido no Teatro da Cerca S. Bernardo em Coimbra.

O tema da memória permite uma seleção de filmes variados. Os filmes deste ciclo foram selecionados no sentido de captar a atenção dos espectadores e de perceber a sua relação com a memória deixada pelo cinema português das décadas de 1930\40, em confronto com a memória do cinema que se faz hoje em dia. Não é difícil identificar os filmes com os quais os espectadores criariam maior afinidade. A realização deste ciclo permitiu perceber que o público idoso é um público exigente, gosta de escolher o que vê e recusa assistir a coisas que considera ofensivas ou sem interesse. Algumas pessoas não desenvolveram muito contacto com o cinema, porque a vida e o trabalho não lhes permitiam esse *luxo* de ir ao cinema. Este ciclo representa assim uma oportunidade para algumas pessoas assistirem aos filmes pela primeira vez, e para outras reverem os filmes que marcaram o seu passado. Os mais familiarizados com a sétima arte conhecem, elogiam e não esquecem filmes como *A Canção de Lisboa*, *Pátio das Cantigas*, *Aldeia da Roupa Branca* ou *Capas Negras*, filmes que fazem incondicionalmente parte das memórias do cinema destas pessoas. A memória veio, assim, responder à necessidade de encontrar um tema para este projeto, que é também uma tentativa de responder à necessidade de aproximação e dinamização de atividades culturais juntos dos lares e centros de dia.

A memória permite muitas abordagens e neste trabalho pretendo tratar o legado do cinema português ao longo dos anos 1930, 1940, refletindo acerca do contexto histórico e político que condicionou a produção cinematográfica.

3.3- Contextualização e fundamentação do tema e dos filmes.

O ponto de partida deste trabalho foram as memórias do público ao qual o ciclo se dirige, sobretudo as memórias relativas ao cinema português. Trata-se de uma geração nascida entre 1920 e 1950, que se lembra dos inúmeros filmes realizados ao longo das décadas de 1930 e 1940. Este período histórico ficou marcado pela ação da censura nos meios de informação e no cinema. Com o presente projeto pretendo analisar a manipulação a que os filmes foram sujeitos, revisitando, ao mesmo tempo, a memória dos participantes, das cidades e dos espaços usados como cenário nos filmes. Títulos como *Capas Negras*, *Aldeia da Roupa Branca* ou a *A Canção de Lisboa* marcaram uma geração e representam as primeiras memórias que estas pessoas guardam do cinema. Estes filmes habitam o imaginário cinematográfico desta geração, que não parece capaz de alguma vez esquecer-los. Embora o esquecimento seja uma constante com o passar da idade, determinados filmes ficaram bem marcados nas memórias destas pessoas. Por se realizar em Coimbra, este ciclo não poderia deixar de recordar as memórias desta cidade no cinema o que determinou a seleção de cinco filmes gravados em Coimbra: *As pupilas do Sr Reitor* (1935) e *Camões* (1946) Leitão de Barros; *Capas Negras* (1947) Armando de Miranda; *Rasganço* (2001) Raquel Freire e *Respirar debaixo de água* (2000) António Ferreira.

O conjunto destes filmes permitem focar um tema que é familiar a todos os espectadores,

projetando o olhar sobre as transformações da cidade onde nasceram e viveram, abrindo o caminho para a reflexão acerca do passado e presente do cinema. Estes filmes, sobretudo o filme *Rasganço*, conduziram a um interessante e quase polémico debate onde se discutiram as alterações de costumes, os excessos da praxe e as mudanças no cinema, “o que dantes não se podia ver no cinema”. As imagens de cariz sexual presentes neste filme chocaram alguns espectadores que abandonaram a sala; no entanto, no dia seguinte quiseram participar na conversa, nem que fosse para pedir que não voltasse a projetar mais filmes deste género. A verdade é que no dia da projeção do filme *Rasganço*, apenas uma pessoa ficou na sala até ao fim com interesse em ver o filme. O filme *Respirar debaixo de água* teve uma receção semelhante, e as pessoas foram abandonando a sala, porque o filme não lhes despertou interesse. Não é fácil cativar este grupo de idosos a assistir a filmes contemporâneos, eles gostam do cinema português mais antigo e não se cansam de ver o mesmo filme dezenas de vezes. É comum ouvi-los comentar que os filmes atuais não têm qualidade e mostram demasiadas imagens violentas e de cariz sexual.

Um filme dos anos 30 desconhecido por todos foi o filme a *Canção da Terra*. Este filme permite abordar um tipo de cinema que, embora obedecesse ao padrão moral exigido pelo regime, retratava problemas reais e mostrava a exploração dos pobres pelos ricos em épocas de crise. A história passa-se na Madeira, mas a vida é semelhante àquela retratada nos filmes gravados no continente: pessoas que trabalham no campo e que gostam de cantar. A história do cinema é feita de filme e são esses filmes que vão deixar memória.

O cinema estabelece uma relação direta com tema da memória na medida em que o filme funciona como suporte e arquivo de uma circunstância social, de um ponto de vista, de uma perspectiva, de um pensamento, ou de uma história que se quer contar, num determinado espaço-tempo. O filme funciona, assim, como auxiliar da memória do passado e constitui um objeto de estudo complexo, com diferentes pontos de abordagem. A memória é seletiva: embora de uma forma inconsciente, esquecemos determinadas coisas e lembramos outras, sem saber muito bem porquê, mas podemos concluir que nos marcaram. A memória pode construir-se por repetição, ou por coisas que não se repetem, mas que nos marcam na mesma, ficando gravadas na memória. Da mesma forma, há filmes que não esquecemos ou porque os vimos muitas vezes, ou então porque nos marcaram de alguma forma. Em cada filme existe uma razão, uma mensagem, na intenção consciente ou inconsciente do seu realizador, com origem nas suas memórias pessoais e coletivas. Além disso, a memória e o filme estão sujeitos a um contexto social e político, que interferem de forma direta na sua construção, transmissão e receção. Uma influência bem presente no período em análise (décadas de 1930\40), exercida sob a forma de censura aos argumentos e às imagens de cada um dos filmes realizados durante estas duas décadas em Portugal, e que se manteve ativa até à década de 1970.

O cinema cumpre uma função de armazenamento e divulgação de memórias, acabando por contribuir para a conceção de uma identidade e de uma história da História. Através do cinema podemos revisitar o passado e construir uma memória desse passado que não vivemos, mas que habita a nossa memória através do cinema. As imagens do cinema são instrumentos de conhecimento e interpretação da História que permitem analisar espaços, tradições e costumes. O seu carácter documental não se limita ao conjunto de filmes denominados documentais, mas a todo cinema, que acaba por constituir um documento da História. Sendo em simultâneo um objeto artístico, o filme passa por determinadas escolhas estéticas e narrativas que definem não só o seu conteúdo, mas criam uma linha de leitura e interpretação.

Os filmes constituem, em si, uma memória, desde logo manipulada pelo seu criador ou criadores, na medida em que um filme, uma sequência, um plano ou um diálogo são elementos que manifestam uma determinada intenção comunicativa com o espectador por parte da equipa que realiza o filme.

O contexto político exerceu, durante o Estado Novo, uma forte e nítida influência nas produções cinematográficas, através do financiamento ou recusa de financiamento de filmes. Muitos realizadores viram os seus trabalhos recusados, censurados, e proibidos por apresentarem uma mensagem que não se adequava à ordem proclamada pelo Regime: - Pátria, Família, Deus e Trabalho, e os filmes que eram apoiados estavam sujeitos ao olhar vigilante da censura. O cinema foi, ainda, mobilizado enquanto meio de propaganda, através da criação do Secretariado de Propaganda Nacional em 1933, “cinemas ambulantes” em 1935 e a Inspeção Geral dos Espetáculos.

O cinema foi considerado um instrumento importante de propaganda do regime salazarista. Desde o início, António de Oliveira Salazar compreendeu que não poderia abdicar desse veículo para impor a sua doutrina política. Afirmava que o cinema seria importante para “informar” primeiro e para “formar” depois. Salazar criou em 26 de outubro de 1933 o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), nomeando como diretor António Ferro, um intelectual modernista que se interessava pelo cinema e que, por isso, buscou mobilizar esse veículo como um instrumento de propaganda do regime salazarista. [...] O cinema foi habilmente utilizado como arma de propaganda política pelos Estados “fascistas” e Portugal não poderia ser exceção, apesar da preocupação constante de Salazar em apresentar o seu regime como “original”, procurando, desse modo, distanciar-se dos outros “fascismos” europeus. O Salazarismo valorizou o cinema como instrumento de propaganda do regime, sobretudo a “informação”. Em 1935, o SPN realizou a primeira sessão dos “cinemas ambulantes”, que percorreria o país exibindo filmes de propaganda nacionalista. António Ferro chamou-lhes as “caravanas de imagens”. No entanto, é necessário ressaltar que a censura foi vigilante: os filmes, quer fossem portugueses ou estrangeiros, eram “visados pela Inspeção Geral dos Espetáculos”.⁴⁰

A importância que o cinema tinha junto da população e a adesão às salas de cinema não deixavam o poder indiferente que cedo começou a investir no cinema que melhor divulgava os seus valores patrióticos.

Entre todos os meios de comunicação, o cinema mereceu, sem dúvida, um lugar de destaque nas preocupações publicitárias do Estado Novo. Não que Salazar atribuísse muita importância ao cinema como instrumento de cultura, mas porque os seus discípulos intelectuais cedo perceberam que no cinema tinham um poderoso veículo ideológico para «converter o povo a uma conceção superior da vida». Daí a censura rígida feita aos filmes nacionais e estrangeiros e os largos subsídios concedidos às superproduções de exaltação patriótica, ao filme dito histórico, à comédia de costumes, ao melodrama burguês, ao folclore populista, ao documentário turístico e, obviamente, aos regulares jornais de atualidades que se limitavam a registar a inauguração das pequenas obras e as grandiosas comemorações patrióticas. O Estado Novo criou, portanto, um cinema à sua imagem, procurando dar do país e do povo uma visão idílica que correspondesse aos anseios espirituais do Chefe e aos interesses económicos da classe no poder. Deste modo,

⁴⁰Wagner Pinheiro PEREIRA. “Cinema e propaganda política no fascismo, nazismo, salazarismo e franquismo”, *História: Questões & Debates*, n. 38, p.117, Curitiba, Editora UFPR, (2003), disponível online em: <http://revistas.ufpr.br/historia/article/view/2716/2253>.

ao longo de quarenta e oito anos se foi inculcando no imaginário coletivo do público uma retórica amável do fascismo quotidiano que — debaixo da ostentação paternalista de um povo alegre e folclórico, simples e singelo, modesto e conformista — escondia a realidade violenta da Ditadura, da exploração capitalista e do colonialismo.⁴¹

Além desta memória que nos chega através dos filmes produzidos com o apoio do regime, existe uma outra memória que “não existe”, precisamente porque esses filmes não foram feitos, como aconteceu em Portugal durante a vigência do Estado Novo, em que toda a cinematografia nacional passava pelo olhar da censura. Como teria sido o cinema português se não existisse a censura? Como teriam sido os filmes portugueses se os seus conteúdos não tivessem sido tão manipulados durante a vigência do regime? Uma questão que poderá ser em parte respondida se conseguirmos encontrar filmes e argumentos que foram censurados na época, e a partir daí tentar descodificar um possível cinema português sem censura como por exemplo: os filmes *O Mal Amado* de Fernando Matos Silva ou *O estranho caso de Angélica* de Manoel de Oliveira, ambos rejeitados pela censura. Não será possível abordar e pesquisar esses filmes ao longo desse trabalho. No entanto, o filme *O estranho caso de Angélica* servirá para iniciar a discussão em torno das memórias que não foram preservadas no cinema português e os filmes que foram censurados durante o Estado Novo. O filme *O estranho caso de Angélica* é um caso especial por ser um exemplo de uma memória do cinema que foi censurada e mais tarde resgatada.

O período cronológico no qual se inserem a maioria dos filmes projetados neste ciclo corresponde a uma época, pode-se quase dizer, com uma *estética pré-definida* pela censura, dado o conjunto de regras a que todos os filmes da época estavam sujeitos desde 1933, ano da criação do SPN- Secretariado de Propaganda Nacional, dirigido por António Ferro. Embora a principal preocupação do regime fosse controlar a informação, havia um nítido empenho em vigiar os conteúdos do cinema exibido e produzido no país. Como constata Eduardo Geada à exceção dos filmes de Manoel de Oliveira, todos os filmes realizados nas décadas de 30 e 40 podem ser esquematizados da seguinte forma:

[...] **comédia populista**, na qual o otimismo desajeitado, mas triunfalista da pequena burguesia conduzirá o país na via da conciliação de classes e na aceitação dos valores morais da família, da hierarquia, da festa e da religião, (*Maria Papoila*, *Varanda dos Rouxinóis*, *O Pai Tirano*, *O Pátio das Cantigas*, *O Costa do Castelo*, *A Menina da Rádio*, *O Leão da Estrela*, etc.); **folclore rural**, ora brejeiro, ora apoiado num certo tom dramático, a que não era alheia a influência de certa literatura, e onde era visível a preocupação de valorizar a terra concebida como matriz de fecundidade e riqueza, mas também de aproveitar a fotogenia da paisagem e o exotismo dos trajos regionais e dos figurantes populares (*Gado Bravo*, *Aldeia da Roupa Branca*, *As Pupilas do Sr. Reitor*, *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, *João Ratão*, *Fátima Terra de Fé*, *Lobos da Serra*, *Um Homem do Ribatejo*, etc.); **filme histórico-patriótico**, de exaltação nacionalista, não raro baseado em biografias romanceadas de heróis exemplares, cuja missão suprema consistiria em relançar, aos olhos dos portugueses e do mundo, através da grandiosidade dos feitos, dos cenários e do guarda-roupa, a iconografia romântica da alma lusíada e da sua missão civilizadora e cultural (*Bocage*, *A Rosa do Adro*, *Feitiço do Império*, *Amor de Perdição*, *Inês de*

⁴¹ Eduardo GEADA. “O cinema durante o fascismo, Os velhos ideais do estado novo”, *O Imperialismo e o fascismo no cinema*, cap. V, p.74, Lisboa, Moraes Editores, (1977), disponível online em: <https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/geada-eduardo-o-imperialismo-e-o-fascismo-no-cinema.pdf>.

Castro, Camões, Frei Luís de Sousa, Chaimite, etc.); e **nacional-cançonetismo**, inseparável da tradição marialva, dos heróis desportistas, do fatalismo sentimental, das vielas típicas, das tabernas e das touradas, (A Severa, Capas Negras, Aqui Portugal, Fado história duma cantadeira, Sol e Touros, etc.).”⁴²

Nestes quatro grupos, Eduardo Geadá, consegue agrupar e resumir os géneros que proliferaram no cinema ao longo das décadas de 1930\40. A preferência inicial pelo filme histórico por parte dos intelectuais do regime não conquistou o público português, que prefere o folclore rural, a comédia populista ou o nacional cançonetismo, filmes que vão proliferar no cinema português, mas aos quais não é dado espaço para a crítica social, que aparece, apenas, de forma subtil. Um cinema com personagens tipo da comédia, comerciantes interesseiros que maltratam os empregados, personagens principais em que a mentira e a aldrabice são motivo de glória e esperteza. Como, por exemplo, o caso de Vasco, o personagem principal da *Canção de Lisboa*, um machista, gordo, ignorante e mulhengo, que vive da mentira e do dinheiro usurpado às tias, mas que é o herói e sai-se sempre bem. Uma *esperteza rara* que ficou conhecida como um dos maiores êxitos cinematográficos do país. Esta personagem pode remeter, se quisermos, para a classe política burguesa de barriga cheia, que explora os mais pobres. No entanto o cómico reveste a personagem de inocência, e estes defeitos ficam abafados pela piada, muitas vezes sem graça e forçada, e pela rendição final da personagem que deixa de cábula.

Os filmes das décadas 1930\40, apresentados neste ciclo, são exemplos de um conceito estético e ideológico vigente durante a ditadura Salazarista em Portugal. À exceção de *Aniki Bóbo*, todos eles receberam o elogio do poder e da Inspeção Geral dos Espectáculos. São filmes que permitem visitar diferentes memórias: do público-alvo, do cinema português e dos espaços físicos representados (Coimbra, Porto. Lisboa e Porto Santo).

Os filmes *Rasgão* e *Respirar debaixo de água* surgem como forma de estabelecer uma comparação entre a atual representação da cidade de Coimbra e a representação da cidade no passado através dos filmes: *As pupilas do Sr. 9 Reitor* e *Capas Negras*. *Porto da Minha infância* tem uma relação direta com o tema da memória, com a cidade Porto, abordando também a cidade de hoje e de antigamente. Por sua vez, o filme *O Estranho caso de Angélica* permite-nos pensar as memórias que não se quiseram preservar e a forma como podemos resgatá-las.

A memória é um tema extremamente vasto e pode englobar todo o cinema, uma vez que os filmes têm essa capacidade inata de interferir no nosso imaginário e nas nossas memórias. O período histórico ao qual corresponde a maioria dos filmes deste ciclo permite-nos estabelecer a relação entre o cinema, enquanto memória do passado, e a manipulação dessa memória por parte do regime político vigente na altura. Existem diferentes tipos de memória: **as memórias que vivemos; as memórias que não vivemos**, mas que nos são relatadas e passam a integrar as nossas memórias; e as **memórias do passado que não foram preservadas** não chegando por vezes a constituir memória.

Quais as memórias preservadas e porquê? Manoel de Oliveira, conta-nos no seu filme *Porto a minha infância*, que o Estado Novo rejeitava os argumentos para cinema que retratassem a vida dura dos trabalhadores, com um teor mais pessimista ou um final pouco feliz. Para verem os seus filmes aceites, os realizadores viam-se obrigados a alterar os argumentos de modo a cumprir as regras impostas. A apresentação do filme *O Estranho caso de Angélica* pretende refletir sobre esta questão das memórias que não foram preservadas, mas que podem, neste caso, em parte, ainda ser resgatadas. O argumento deste filme escrito na década de 1950

⁴² Ibid., 78.

foi rejeitado pelo regime por ser demasiado mórbido e pessimista, chega até nós no ano de 2010 permitindo que a memória rejeitada sobreviva. "A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas" ⁴³O conceito de memória é um campo de estudo crucial para diferentes ciências como por exemplo a psicologia e a psiquiatria, juntamente com as ciências humanas como a história e a antropologia. A memória pode ser individual ou coletiva e contribuiu para a criação de uma identidade também ela individual e coletiva, e que encontra no cinema um aliado na sua preservação e transmissão. O filme apresenta, assim, uma dupla função, enquanto memória e suporte da memória, memória de si mesmo, da História e de histórias. "O filme está na fronteira ténue da história, como objeto e fonte; da memória, como seu suporte, seu guardador."⁴⁴

O filme transporta o gesto para o futuro, permite-nos visualizar a representação e o movimento do mundo num tempo diferente do nosso. Mais do que suporte de memória, o cinema pode ser um documento histórico, que contribui para o conhecimento e interpretação da História, mas também permite visitar o Imaginário do Homem dos séculos XX e XXI. O Homem desenvolveu ao longo da história formas de superar a perda de memória, através do registo, em pedra, em peles de animais, em papiro, em papel, através da pintura e do desenho, até chegar à invenção da fotografia, cinema, televisão e computador, tudo formas de comunicar com os outros, através de um meio onde o Homem deixa inscrita a sua mensagem. Vemos emergir essencialmente dois géneros de transmissão de memória, a memória histórica e a memória artística, com objetivos, preocupações e interpretações diferentes. A memória histórica diz respeito aos factos e à verdade desses factos, enquanto a memória artística revela-nos a imaginação e a criatividade dos artistas ao longo da história e que muitas vezes se revestem de preocupações sociais.

O cinema e o filme, inventos desenvolvidos no final do século XIX, são, tais como a fotografia, guardadores e produtores de memória, são suportes e também documentos. O filme provoca, por sua vez, outra revolução na medida em que regista o movimento e o faz permanecer contemporâneo no futuro. O filme é entendido como produtor e guardador de memória, produzido pelas sociedades que fazem dele um suporte material para, objetiva e subjetivamente, mostrar e visualizar seu imaginário, representar o mundo. Nele as experiências coletivas e individuais estão inscritas numa linguagem de imagens e sons. ⁴⁵

A memória histórica e social, vai chegando, assim, até nós, através dos meios de informação como a rádio, a televisão e o cinema. A sua aquisição, interpretação e evolução vai depender da educação e das condições políticas e sociais de cada época.

Assim, por se tratar de um fenómeno concomitantemente individual e coletivo, a memória apresenta-se enquanto processo dinâmico em permanente mudança, ligando o sujeito histórico ao grupo social, e a um momento específico no tempo. Este aspeto dual leva Diehl a afirmar que a memória é capaz de representar

⁴³ Jacques LE GOFF- "A memória", *História e Memória*, ed. Sandra Vieira Alves, p. 366, Unicamp, Brasil, (1990), disponível online em: <http://memorial.trt11.jus.br/wp-content/uploads/Hist%C3%B3ria-e-Mem%C3%B3ria.pdf>.

⁴⁴ Maria Leandra BIZELLO. "Hiroshima meu amor: Memória e Cinema", *Baleia na Rede*, revista Online do grupo de Pesquisa e Estudos em Cinema e Literatura, Vol.1, nº5, Ano V, p. 162, (2008), disponível online em: <http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/Edicao05/5-hiroshima.pdf>.

⁴⁵ Ibid., 165.

possibilidades de aprendizagem e de socialização influenciando na construção de uma identificação cultural.⁴⁶

O tema da memória abrange todo cinema que se faz, e não apenas os documentários ou filmes históricos. O cinema permite guardar, reescrever e expandir as memórias no futuro. Embora se trate de uma experiência inicialmente coletiva, hoje em dia as novas tecnologias permitem assistir a um filme numa atitude solitária em frente ao computador. No entanto, este trabalho retrata, sobretudo, o cinema numa época em que ver um filme era essencialmente uma atividade coletiva, apenas possível nas salas de cinema, e contribui para a criação de uma memória coletiva.

Visualizar um filme sozinho no computador acaba por ser, também, uma experiência colectiva de criação e partilha de memória, embora diferente de assistir a uma sessão no cinema. O presente trabalho procurou revisitar as memórias do cinema português e, ao mesmo tempo, viajar no universo das memórias do seu público específico: os idosos. Quando se menciona o cinema português dos anos 30 e 40, é muito comum a população na faixa etária dos 60 aos 90 anos recordar-se das típicas comédias de Vasco Santana como a *Canção de Lisboa*. Para essa memória contribui, também, o facto de a televisão ter mostrado os filmes com regularidade ao longo da década de 50.

A *Sé7ima Memória* procurou os filmes que fazem parte do passado e da memória de cada um dos participantes, contrapondo com filmes menos conhecidos, ou até mesmo desconhecidos por eles, da mesma época e de outras, de modo a abordar de forma direta a questão das memórias da infância e juventude, assim como os espaços e a sua transformação, passando por diferentes cidades e regiões de Portugal.

Qual é a memória de Portugal no cinema nacional? Como é que o cinema contribui para a preservação dessa memória? Que memórias foram preservadas e porquê? Ao encontro de respostas para estas questões, os espectadores foram questionados no sentido de perceber as suas experiências e relação com o cinema das décadas de 30 e 40 e o seu contexto histórico.

O ciclo foi direccionado para uma população numa faixa etária entre os 70 e os 95 anos, habitantes de Coimbra. Fazem naturalmente parte do seu imaginário cinematográfico filmes como *As pupilas do Sr. Reitor* (1935), *Capas Negras* (1947) e *Camões* (1946), por serem películas gravadas na cidade que a todos é familiar, Coimbra, e por representarem grandes sucessos de bilheteira na época em que foram estreados.

Estes filmes são produzidos num período áureo da propaganda ideológica levado a cabo pelo Estado Novo e pelo SPN- Secretariado de Propaganda Nacional, dirigido por António Ferro. Este secretariado é criado seis meses depois de entrar em vigor a Constituição do Estado português como unitário e corporativo. Estamos em 1933, numa altura em que o sistema fascista em ascensão precisava pois de propaganda para se afirmar politicamente e consegue-o manipulando, controlando e censurando o cinema e o sistema de informação. *Aldeia da Roupa Branca* (1939) Chianca de Garcia, *A canção da terra* (1938) Jorge Brum do Canto e *A canção de Lisboa* (1933) são exemplos deste período. Estes filmes tinham como base os valores proclamados pelo regime – Deus, Pátria e Família, e difundiam uma vida feliz na pobreza como caminho da felicidade. O sistema de produção de filmes e a criação de estúdios de gravação como a Tobis Portuguesa foram os meio usados pelo o regime no sentido de divulgar as suas ideias.

⁴⁶ Henrique Fernandes ANTUNES, “O estudo da memória através de uma abordagem interpretativa”, *Revista de Iniciação Científica da FFC*, v.8, n.3, p. 321, (2008), disponível online em: <http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/ric/article/viewFile/225/195> .

Mais importante ainda é mencionar que o desenvolvimento do cinema e construção dos grandes estúdios de gravação não passou de um mecanismo do regime para impulsionar um meio que se julgava ter efeitos persuasivos nos seus espectadores. O objetivo máximo era passar ideias, independentemente dos meios necessários para tal. Deste modo, criou-se um sistema de produção de filmes que abordavam a vida comum de qualquer português da época, repletos de humor, a que se juntou um conjunto de atores (a grande maioria vindos do teatro de revista) que se tornaram estrelas adoradas pelo público nacional. Por conseguinte, a “comédia dos costumes”, do qual faziam parte filmes como *A Canção de Lisboa*, *O Pai Tirano*, *O Pátio das Cantigas*, *O Costa do Castelo*, entre outros, criou um mecanismo de evasão e alienação do público face às suas condições de vida atuais. Os espectadores viam os seus ídolos apregoarem a pobreza, vivendo felizes no campo e vendo a vida modesta como um caminho para a felicidade eterna, tendo como base os já mencionados pilares do regime⁴⁷

O cinema Português das décadas de 1930 e 1940 ficou assim marcado pela intervenção de António Ferro. Em 1944, o Secretariado de Propaganda Nacional muda de nome, passando a denominar-se: Secretariado Nacional de Informação (SNI), ainda sob a chefia de António Ferro que melhora o modelo de eficiência e solidez da estrutura anterior e cria uma “máquina” que controla todas as atividades culturais e turísticas de Portugal, mantendo atividade até 1949.

As pupilas do Sr. Reitor, *Aldeia da Roupa Branca* e *Canção de Lisboa* podem ser vistos como exemplos da atuação do SNP enquanto órgão de propaganda do ideário do regime, por difundirem a imagem de um país feliz apoiado na ideia da “moral” e dos “bons costumes”. Estes filmes, ainda, fazem parte da memória da maioria das pessoas que assistiram e participaram neste projeto e que manifestaram uma identificação com todos eles. Filmes aos quais alguns assistiram dezenas de vezes, mas que gostam de rever dada a identificação criada.

Capas Negras e *Camões* são gravados na década de 1940, período em que o Secretariado Nacional de Propaganda consolida os seus poderes com a constituição do SNI Secretariado Nacional da Informação. Estes dois filmes foram gravados na cidade de Coimbra. *Capas Negras* é o filme com maior identificação manifestada pelos idosos e permite estabelecer a comparação com *Rasganço* pelo retrato do universo académico da cidade de Coimbra, tão familiar para os seus habitantes.

As diferentes realidades, as mudanças de mentalidade e de costumes, a praxe e os seus abusos, o antes e o agora, foram temas que se debateram à volta do filme *Rasganço*, em que embora as pessoas tenham abandonado a sala, assistiram a parte do filme e tinham algo a dizer. É curioso que este filme foi o que menos agradou, mas foi o que gerou a discussão mais completa e participativa. Com os outros filmes foi mais complicado ir além da resposta: “gostei muito”. No entanto, foi-me pedido para ter atenção aos filmes, cujas imagens não deveriam ultrapassar aquilo que é aceitável para a maioria destas pessoas, com uma ligação forte à moral católica. Sendo a Caritas uma instituição da igreja, há determinados pontos de vista que devem ser respeitados, e assumi o compromisso de não mostrar mais imagens de carácter sexual ou violento. Não que isso me fosse proibido, totalmente: eventualmente existira a hipótese de avisar o conteúdo do filme, e só assistiria à sessão quem quisesse ver. No entanto, e sendo um dos principais objetivos deste projeto a inclusão e participação dos idosos e de uma população mais sensível e fragilizada, não faria sentido mostrar filmes que não os motivassem a querer assistir

⁴⁷ Vânia Sofia Pinto SIMÕES. "A inculcação do sistema ideológico de valores do Estado Novo no cinema português das décadas de 30 e 40", Anexo dos Congressos 6º SOPCOM/8º LUSOCOM, pp. 156 e 157, disponível online em: <http://conferencias.ulusofona.pt/index.php/lusocom/8lusocom09/paper/viewFile/438/436>.

às sessões; daí a escolha de filmes de certa forma “adequados” ao público ao qual se dirigem, focando memórias do seu passado, numa busca do confronto entre o presente e passado, através de um exercício de memória que permitiu conhecer e entrar em contacto com as memórias do cinema.

O interesse de analisar estes filmes prende-se com a fragilidade da memória, como ela pode facilmente ser manipulada, através do cinema e de como o Estado Novo representou tão bem esse papel ao tentar recriar a imagem do país. O presente ciclo pretende ainda tentar perceber até que ponto o público identifica essa manipulação. Que memória é esta que nos chega do passado e até que ponto ela é forjada? Manoel de Oliveira conta-nos no seu filme autobiográfico, *Porto da Minha Infância*, que um outro filme seu, *Gigantes do Douro*, não foi aceite pelo regime por mostrar o esforço dos trabalhadores para transformar em socalcos as íngremes encostas, depois plantar e cultivar as vinhas do vinho do Porto, deixando assim esquecido o trabalho duro e cruel deste tempo. Não era permitido ao cinema expor a dura realidade, apenas lhe era permitido colori-la e enfeitá-la com piadas, músicas e vinho.

Muitos outros filmes de Manoel de Oliveira ficam na gaveta como por exemplo *A mulher que passa* (1938) ou *Prostituição* (1940). Através destes e outros exemplos podemos facilmente avaliar o tipo de filmes que agradavam ao regime, e são estas as memórias cinematográficas que temos das décadas de 1930 e 40, uma vez que a ação do SNP e do SNI impediram que outras memórias perdurassem. A escolha do filme *O estranho caso de Angélica* para fechar o ciclo procura precisamente resgatar essas memórias que não foram preservadas e a realidade que sempre se tentou esconder do duro dia-a-dia dos trabalhadores do vinho porto. O argumento deste filme começa a ser escrito em 1952, mas é recusado subsídio por parte do Fundo de Cinema com a justificação de se tratar de um filme demasiado mórbido. Este filme permite abordar novamente o tempo da ditadura numa perspetiva diferente dos outros filmes, no sentido de ter sido um argumento escrito na época, mas ao qual ao contrário dos anteriores não foi dado o apoio necessário para a sua realização. Uma memória que fica guardada desde 1952 e que só se realiza em 2010.

3.4-Planificação/calendarização da produção do projeto e suas atividades.

2015- Setembro <ul style="list-style-type: none"> · contacto com entidades · marcação de reuniões 	Outubro <ul style="list-style-type: none"> · visita às instalações · primeiro contacto com os utentes e equipa de animadoras
Novembro <ul style="list-style-type: none"> · Contacto direto com os utentes que pretende assistir ao ciclo de modo a recolher informação acerca das suas memórias do cinema. 	Dezembro <ul style="list-style-type: none"> · Planificação do ciclo e escolha dos filmes
2016 – Janeiro <ul style="list-style-type: none"> · Planificação do ciclo e escolha dos filmes 	Fevereiro <ul style="list-style-type: none"> · Pré conclusão da escolha dos filmes
Março <ul style="list-style-type: none"> · Alterações na escolha dos filmes 	Abril <ul style="list-style-type: none"> · Início do ciclo projeção dos filmes: · As pupilas do Sr. Reitor · Canção da Terra · Capas Negras

	<ul style="list-style-type: none"> · Rasganço
Maio <ul style="list-style-type: none"> · Projeção dos filmes: · Camões · Aniki Bóbo · Respirar debaixo de água · Aldeia da Roupa Branca 	Junho <ul style="list-style-type: none"> · Projeção dos filmes · A severa · O estranho caso de Angélica
2017 Janeiro e abril <ul style="list-style-type: none"> · Realização dos inquéritos 	

Capítulo IV

Desenvolvimento do tema da Memória do Cinema Português.

4.1-Breve história do cinema Português.

As próximas páginas foram dedicadas ao esboço da história do cinema em Portugal, desde o seu nascimento, até à primeira década do século XXI. Não haverá espaço para aprofundar essa história. É dada especial atenção à época da ditadura em Portugal, à forma como a história do cinema foi escrita nesse período e à influência que a televisão teve no cinema. O principal objetivo deste ponto foi traçar o percurso do cinema no país através dos seus realizadores e das suas obras. Parte significativa deste capítulo e das informações nele contidas terão como base o livro: “Cinema Português: Um Guia Essencial”, que faz uma abordagem do cinema português entre 1896 e 2009 através de artigos de diferentes autores \ investigadores.

O cinema como conhecemos hoje é um herdeiro da “lanterna mágica”: “[...]um aparelho para projecção de imagens sobre vidro pintadas em cores translúcidas.”⁴⁸

Embora não se saiba a data certa da sua invenção, uma das primeiras descrições deste aparelho surge em 1659 e é atribuída ao astrónomo holandês Christian Huygens.⁴⁹ A evolução da lanterna mágica desenvolve-se até ao final do século XIX. Frequentemente utilizada como instrumento de ensino e entretenimento a lanterna mágica terá um grande sucesso em todos os meios sociais. E do mesmo modo que os governos nazis e fascistas utilizaram o cinema como meio de propaganda, a religião católica utilizou a lanterna mágica para propagar o medo.

A Igreja católica usou-a para ensinar a sua doutrina e também para amedrontar os fiéis mostrando-lhe os horrores do inferno. Tanto servia para espectáculos na rua e passatempo nos salões aristocráticos, como era utilizada por pessoas pouco honestas que a usavam para enganar os ingénuos, levando-os a acreditar que as visões projectadas pela Lanterna fossem arte de bruxaria.⁵⁰

Em Portugal, não se tem a certeza de quando o aparelho terá aparecido pela primeira vez. Julga-se que terá sido a 22 de abril de 1800⁵¹, data em que foi oferecido ao povo de Lisboa um espetáculo público de Lanterna Mágica, como refere, Carl Israel Ruders, capelão da da Suécia junto da Corte de Portugal. Edwin Rousby é o nome que se impõe quando o assunto é a

⁴⁸ Alves COSTA. “A Lanterna Mágica”, A Longa Caminhada para a Invenção do Cinematógrafo, Cineclube Editorial, Porto, (1988), disponível online em: <http://www.cinematoteca.pt/CinematotecaSite/media/Documentos/Microsoft-Word---CupidosSite.pdf>.

⁴⁹Ibid.

⁵⁰Ibid.

⁵¹Ibid.

introdução do cinema em Portugal, o electricista de Budapeste foi o responsável pela chegada do animatógrafo ao nosso país. A primeira sessão pública de cinema decorreu em 1896 no intervalo da opereta *O comendador ventoinha* e supõe-se, como refere Manuela Penafria, que terão sido apresentados 8 filmes de Edison, Lumière e Robert W. Paul: *Dança Guerreira; Chineses fumando ópio; Bailes parisienses no carnaval; Uma oficina de serralharia; A célebre chanteuse característica Armand d'Arcy; O famoso atirador Buffalo Bill; Baile Egípcio e A ponte nova em Paris*.⁵²

As apresentações de Roubsy tiveram bastante aceitação no país e foram anunciados motivos nacionais para uma maior empatia com os espectadores: os filmes *Desembarque em Cascais* ou *Desembarque na Foz* são exemplo disso. Na falta de cinema nacional, tudo indica que, nas duas sessões, foi apresentado o mesmo filme: *Retour d'une promenade en mer*. Assim, embora sem certezas, estas duas apresentações parecem ter sido uma espécie de fraude. O cinema é usado como meio de lucro financeiro (que pode ser bastante elevado, ou o contrário, se o filme não alcançar as receitas necessárias, representa uma grande perda de investimento). Este facto prejudica a criação e o desenvolvimento do cinema enquanto arte em prol de um cinema negócio de onde é preciso retirar lucro.

Esse episódio da veracidade ou não dos títulos exibidos é importante para uma história do cinema. De um ponto de vista mais social e cultural podemos dizer que esse mesmo episódio, [...] revela que nas exibições cinematográficas existia uma grande preocupação em agradar ao espectador. [...] Aqui não há lugar para diferentes concepções de cinema. O cinema existe para o espectador; e do ponto de vista dos envolvidos nas atividades cinematográficas, o que é mais importante são as receitas.⁵³

Esta lógica de um cinema na ordem do lucro cria um mercado cinematográfico que depende do sucesso das sessões, uma lógica que se mantém até aos dias de hoje, e esta dependência do cinema em relação às receitas pode ser vista como um prejuízo ao seu desenvolvimento enquanto arte.

O cinema e a sua história foram desde muito cedo motivo de interesse por parte dos intelectuais simpatizantes do regime fascista Português. A primeira tentativa de escrever uma história do cinema Português foi realizada por Manuel Félix Ribeiro, alto funcionário do departamento da Propaganda do Estado Novo (SPN/SNI/SEIT) desde 1935 e primeiro diretor da Cinemateca Portuguesa entre 1948 e 1983. Foram publicadas no Anuário Cinematográfico Português (Edições Gama, 1946), 44 páginas que percorrem a história do cinema Português.

Durante décadas, a história do cinema português não foi feita por historiadores ou académicos das ciências sociais e humanas, mas por curiosos, entusiastas e autores que estavam comprometidos com o próprio objeto. Mais do que estudar e analisar o cinema português, a produção pseudo-histórica produzida até meados da década de 1990 preocupava-se sobretudo por promovê-lo junto do público e da crítica. Foi, portanto, com alguma naturalidade que esses primeiros escritos, apesar de uma importância fundamental na recolha e inventariações das fontes, promovessem a criação de mitos que, de forma mais implícita ou explícita, manipulavam o passado do cinema português e condicionaram a sua construção

⁵²Manuela PENAFRIA. "1896-1909 Os primeiros anos de cinema em Portugal", *Cinema Português, Um guia essencial*, p. 12, São Paulo, SESI-SP editora, (2013).

⁵³Ibid.,15.

histórica.⁵⁴

Paulo Cunha alerta-nos para as palavras de Luís de Pina que descreve Manuel Félix Ribeiro como o Heródoto que “viveu quase tudo o que relata” e “assistiu pessoalmente à criação de factos descritos ou guardou memórias recentes”, o que não será bem assim.

Nascido em 1906, Félix Ribeiro só começou a ser testemunha no início dos anos 20, quando o cinema já contava 25 anos de existência. Por outro lado, nos restantes 25 anos, Félix Ribeiro não foi uma mera testemunha, mas sobretudo um dos protagonistas: uma “figura saliente da geração que lançou o cinema português no rumo certo”⁵⁵

Em 1946 Félix Ribeiro escreveu “Panorama histórico do Cinema Português”, obra na qual narrou a história do cinema Português desde 1896 até 1944. A sua obra mais relevante é publicada postumamente em 1983 pela cinemateca Portuguesa e tem por título “Filmes, Figuras e Factos do Cinema Português 1896-1949”. No entanto como sublinha Paulo Cunha: “[...] a maioria dos seus escritos foram patrocinados por entidades oficiais e, por isso, a sua análise do cinema português enquadra-se num quadro promovido pelo regime sobre o cinema português que reproduz muito das ideias e projetos de António Ferro.”⁵⁶ A história do cinema Português está repleta de histórias mal contadas e mitos que se enraizaram no nosso imaginário. Uma história que foi sendo escrita e reescrita de forma acrítica e pouco problematizada do passado. Um dos casos mais flagrantes é a suposta popularidade da comédia portuguesa durante as décadas de 1930 e 40.

O próprio Bénard da Costa, um dos principais responsáveis pela reprodução do mito, por vezes deixa escapar um desabafo mais ácido: “Depois, tudo mudou, nessa ‘idade do ouro’ que a gente hoje imagina ter existido aí entre 1931 e 1954, desde A Severa até a O Cerro dos Enforcados? Quando os filmes portugueses seriam a árvore das patacas, tão amáveis, tão amados? Nada mais falso. [...] Lopes Ribeiro recordou, um dia, na Cinemateca, que, à estreia de O Pátio das Cantigas, alguém gatafunhou nas paredes do Éden, glosando uma das mais célebres réplicas do filme: ‘Oh, Evaristo! Já viste pior do que isto?’. E assim sucessivamente para os mais conhecidos dos títulos dos anos 30-40, esses que, hoje, ingenuamente se supõe terem agradado desde sempre e para sempre” (Costa 1996, 21)⁵⁷

Regressando a 1896, ano em que o cinema chega a Portugal, cinco anos depois da primeira tentativa de implementação da República, o país atravessa um período de grande instabilidade política. A primeira sessão pública de cinema, apresentada por um português de seu nome Francisco Pinto Moreira, teve lugar no Teatro príncipe Real. No cartaz publicitário da sessão lê-se “Estreia do Animatógrapho portuguez”. Embora se saiba que foram apresentados 12 quadros no dia 27 de agosto e 14 quadros no dia 28 de agosto⁵⁸, os títulos desses quadros não são especificados. Em setembro desse mesmo ano, Pinto Moreira viaja para Espanha e as

⁵⁴ Paulo CUNHA. “Para uma história das histórias do cinema português”, *Revista da Imagem em Movimento Aniki*, vol. 3, nº1, p. 36, (2016), disponível online em: <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/231/pdf>

⁵⁵ *Ibid.*,37.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*,39.

⁵⁸Manuela PENAFRIA. “1896-1909 Os primeiros anos de cinema em Portugal”. *Cinema Português, Um guia essencial*, pp. 16 e 17, São Paulo, SESI-SP editora, (2013).

sessões terminam⁵⁹. As Primeiras sessões de cinema, com filmes portugueses, contam com a assinatura de Aurélio da Paz dos Reis, fotógrafo e espectador assíduo das sessões de Edwin Roubisy. A atividade de Paz dos Reis inicia-se em Paris, onde filma *Cenas da Vida Parisiense*, apresentado em outubro de 1896. A primeira sessão no Porto acontece em novembro desse ano, no Teatro Príncipe Real. Foram apresentados 7 quadros portugueses: *Jogo do pau*; *Saída do pessoal da fábrica confiança*; *Chegada de um Comboio americano a Cadouços*; *O Zé Pereira das Romarias do Minho*; *Feira de S. Bento*; *A rua do ouro e Marinha* e 5 estrangeiros: *O flagrante delito*; *Luctadores Francezes*; *O banho de uma dama*; *Uma rua de Paris*; *O jardineiro*.

Com Aurélio da Paz dos Reis não há propriamente experimentação cinematográfica, é imediatamente atribuído ao cinema um sentido: o de estar ao serviço da divulgação e preservação do património cultural português [...] na primeira sessão de Roubisy em Lisboa nasce o espectador português, e com a segunda sessão, surge-nos o cinema com motivos portugueses da autoria de um português Aurélio Paz dos Reis.⁶⁰

Em 1896 foram produzidas cerca de 53 fitas. Os constantes problemas técnicos e a pouca rentabilidade do negócio das projeções levaram a uma diminuição das produções, e entre 1897 e 1907 contam-se apenas 73 fitas produzidas⁶¹. Manuel Maria Costa Veiga é outro nome que filmou diversos acontecimentos: *Um Passeio de D. Carlos*; *Parada Bombeiros II*; *Exercício de Artilharia no Hipódromo de Belém*, *Uma Tourada à Antiga Portuguesa*; *Revolução de 5 de Outubro*, entre muitos outros⁶².

A partir de 1904 começam a surgir diferentes salas de projeção: o Salão Ideal; o Grande Salão Foz, o Salão Central e o Salão do Coliseu.⁶³

Em 1909 é fundada a Empresa Cinematográfica Ideal. O primeiro filme a ser rodado foi *Chantecler atraído* de Júlio Martins Costa. No ano seguinte estreia *Rainha depois de morta – Inês de Castro*, *O casamento do Zé gordo* e *Inundações do Porto*. Em 1911 um incêndio destrói as instalações e o depósito dos filmes.⁶⁴

João Freire Correia é outro nome que fica registado na história por ter sido o co-fundador, (ao lado de Manuel Cardoso Pereira e Barbosa Júnior) da Portugália Filme⁶⁵, e graças à sobrevivência de filmes como *Os crimes de Diogo Alves* no qual participa como produtor e argumentista juntamente com Lino Ferreira.

Em 1910 é implantada a República, o relativo desenvolvimento do país começa a definir, em 1913 Portugal é conduzido a duas ditaduras militares: a primeira em 1915 com Pimenta e Castro e a segunda encabeçada por Sidónio Pais, assassinado em 1918. A crise profunda que atravessa o país vai refletir-se no cinema que, salvo raras exceções, se resume a atualidades políticas, desportivas, exercícios militares, romarias e festas religiosas. Mesmo assim, entre 1912 e 1917 surgiram três novas distribuidoras: Empresa Internacional de Cinematografia; a Castelo Lopes e a Sociedade Raul Lopes Freire.⁶⁶ Ficaram para a história do cinema nomes como

⁵⁹Ibid.,17.

⁶⁰Ibid.,29.

⁶¹Ibid., 30-31.

⁶²Ibid., 34.

⁶³Ibid., 32.

⁶⁴Ibid., 33.

⁶⁵Ibid., 36.

⁶⁶Maria do Carmo PIÇARRA. “1910-1919 Uma cinematografia “Sem olhar” ganha o primeiro realizador. Leitão de Barros”. *Cinema Português, Um guia essencial*, pp, 52 e 53, São Paulo, SESI-SP editora, (2013).

Ernesto Albuquerque e surgem as primeiras comédias em Portugal através de um remake da obra de Max Linder.⁶⁷

A censura no cinema vai nascer cedo e em 1917 o Decreto nº 3354 publicado no Diário do Governo é bem explícito:

- 1.º — Nenhuma fita cinematográfica, de qualquer natureza ou procedência, que contenha assuntos militares ou directa ou indirectamente ou faça alusão aos exércitos beligerantes ou à Grande Guerra, poderá ser exibida nos territórios da República sem previamente ser sujeita à censura militar;
- 2.º — Os importadores ou proprietários das referidas fitas devem solicitar o seu exame prévio e o competente documento de livre exibição, no Ministério da Guerra, por intermédio da 4.ª Repartição da 1.ª Direcção-Geral da Secretaria da Guerra;
- 3.º — As fitas que forem encontradas em contravenção das disposições acima serão apreendidas e os seus proprietários ou empresários autuados por desobediência.⁶⁸

Em 1918, é criada a Invicta filmes, no Porto, e a Lusitânia filmes, em Lisboa, que apostaram em filmes portugueses feitos por estrangeiros. O cinema foi utilizado como forma de culto da figura de Sidónio Pais. Leitão de Barros deu, assim, os primeiros passos na cinematografia nacional e assinou o documentário *A proclamação do presidente da República* e o filme *Malmequer*.

Depois da Invicta Filmes e da Lusitânia Filmes, foram criadas a Pátria Filmes e a Fortuna Filmes que continuaram com uma tendência para desenvolver películas com temas “tipicamente portugueses”⁶⁹, através da filmagem de paisagens, dos monumentos, dos costumes e das tradições, com o intuito de fazer a propaganda do país no estrangeiro.⁷⁰

O cinema mudo em Portugal das décadas de 1920 revelou-se, assim, a partir de temas e obras “tipicamente portugueses”, mas realizadas por estrangeiros: *A rosa do Adro* (1919), *Os fidalgos da casa Mourisca* (1920), *Amor de Perdição* (1921), todos realizados por Georges Pallu, *As Pupilas do Sr. Reitor* (1923) por Maurice Mariaud, ou *Os Lobos* (1923) de Rino Lupo⁷¹ entre outros.

Em 1924, surgiram as primeiras associações cinematográficas: “Associação dos amigos do Cinema”, uma no Porto e outra em Lisboa.⁷²

Com o golpe militar de 28 de maio de 1926, Portugal mergulhou na mais longa ditadura da história da Europa e a liberdade dos cineastas foi fortemente controlada pelo regime. Em 1927, Reinaldo Ferreira fundou a Reporter x film e realizou seis filmes, entre os quais *Taxi nº*

⁶⁷Ibid., 56-58.

⁶⁸Alves COSTA. “Breve história do cinema português” (1896-1962), Biblioteca Breve, vol.11, p.17, Instituto de Cultura Portuguesa, Secretaria de Estado da Investigação Científica, (1976), disponível online em: <http://www.instituto-camoes.pt/>.

⁶⁹“Sumariamente, esta ideia queria dizer que se considerava existir um conjunto de motivos cinematográficos, depurados a partir de uma visão essencialista da identidade nacional, que deviam, por isso, integrar obrigatoriamente todos os filmes portugueses: a saber, as paisagens, os monumentos, e os costumes e tradições portuguesas. [...] Só se fosse “portuguesa”, aliás, é que essa cinematografia poderia fazer a “propaganda” de Portugal no estrangeiro[...]”. Tiago BATISTA, “1920-1929 O cinema tipicamente Português”, *Cinema Português, Um guia essencial*, pp. 70 e 71, São Paulo, SESI-SP editora, (2013).

⁷⁰Ibid., 71.

⁷¹Ibid., 79.

⁷²Paulo CUNHA. “Cineclubismo e Censura em Portugal (1943-65)”, II Congresso Internacional História, Literatura y Arte em el Cine en Español y en Portugués, p.381, Universidade de Salamanca, (2013), disponível online em: https://www.academia.edu/7880821/Cineclubismo_e_Censura_em_Portugal_1943-65_2013.

9297, *Rita ou Rito?... e Vigário Sport Club*. Somente no final da década de 1920 surgiu o primeiro grupo de realizadores portugueses: João de Almeida e Sá, Jorge Brum do Canto, Leitão de Barros, Manoel de Oliveira, António Lopes Ribeiro⁷³. E entre 1924 e 1925 apenas a Invicta filmes se manteve ativa todas as outras produtora interromperam a atividade⁷⁴. Em 1929 foi criada a Inspeção Geral dos espetáculos encarregada da censura e da fiscalização da produção cinematográfica.

A partir da década de 1930, o movimento dos cineclubes é reanimado, com a criação e planeamento de novas associações, o Cine-Clube de Portugal em Lisboa e em Faro. No ano seguinte, surgiram, também, a Associação dos Amadores Cinematográficos do Grémio Português de Cinematografia e a Associação dos Amadores Cinematográficos de Portugal; em 1933 é a vez do Cineclubes Movimento no Porto, Cine clube Português em Coimbra e a Sociedade Portuguesa de Cinematografia em Lisboa; em 1934 desenvolveu-se o Grupo Único dos Amadores de Cinema de Portugal. “No entanto o movimento cineclubista só se considera iniciado em Portugal com a fundação do Belcine- Clube de Cinema da Parede em 1943 e com a constituição, em abril de 1945 do Clube Português de Cinematografia (CPC/CCP), no Porto”⁷⁵

A década de 1930 ficou marcada pela introdução do som, pela criação de uma indústria cinematográfica no país, e dos estúdios da Tobis portuguesa. O primeiro filme sonoro foi gravado no ano de 1931, em França, com atores portugueses: *A Severa* de Leitão de Barros. Ainda em 1931, Manoel de Oliveira realizou o seu primeiro filme, *Douro, Faina Fluvial*, e em 1933 é a vez de gravar o primeiro filme sonoro em território nacional, *A canção de Lisboa*. No ano seguinte, 1934, António Lopes Ribeiro apresentou a longa metragem, *Gado Bravo*, que contou com a participação de imigrantes que fugiam da Alemanha nazi.⁷⁶

Em 1935 *As pupilas do Sr Reitor* recebeu o elogio da Inspeção Geral do Espetáculos, em 1937 estreou *Maria Papoila* de Leitão de Barros e no ano seguinte é a vez de *Canção da Terra* de Jorge Brum do Canto, filmes que marcaram uma oposição entre o campo e cidade e fizeram a apologia da pobreza e da vida no campo. Ainda em 1938 Chianca Garcia apresentou *Aldeia da Roupa Branca* e *Rosa do Adro* depois de ter filmado *O trevo de quatro folhas* em 1936. Em 1939 Leitão de Barros um dos mais ativos cineastas do regime assinou, *A varanda dos Rouxinóis*.

A década de 1930 ficou também marcada pelo documentário de propaganda Salazarista e são muitos os filmes preservados: *Exposição Histórica da Ocupação* em 1937; *Cruzeiro em Itália*, *A segunda viagem triunfal*, *Viagem de sua Exa. O Presidente da República a Angola* realizados em 1939. Em 1940 será a vez de António Lopes Ribeiro apresentar o *Feitiço do Império* e ao longo da década de 1940 vamos assistir a um cinema de exaltação do Império Português, comédias idênticas ao modelo da *Canção de Lisboa*, filmes dramáticos e adaptações de obras literárias conceituadas, com temáticas que passam pelo fado e pelas touradas. Conta-se apenas uma exceção, que foge a estas temáticas: *Aniki Bóbo* (1942), a primeira longa metragem de ficção de Manoel de Oliveira.

Ao longo da década de 1940 estrearam *João Ratão* de Jorge Brum do Canto, *Amor de perdição* de António Lopes Ribeiro e *O costa do Castelo* de Arthur Duarte em 1943; *Um Homem às direitas* de Jorge Brum do Canto estreou em 1945, *O Leão da Estrela* de Arthur Duarte, *Capas*

⁷³Tiago BATISTA. “1920-1929 O cinema tipicamente Português”, *Cinema Português, Um guia essencial*, p.90, São Paulo, SESI-SP, editora, (2013).

⁷⁴Ibid., 89.

⁷⁵Paulo CUNHA. “Cineclubismo e Censura em Portugal (1943-65)”, II Congresso Internacional História, Literatura y Arte em el Cine en Español y en Portugués, p.381, Universidade de Salamanca, (2013), disponível online em: https://www.academia.edu/7880821/Cineclubismo_e_Censura_em_Portugal_1943-65_2013.

⁷⁶Wagner Pinheiro PEREIRA. “1930-1939 O cinema português de Salazar”, *Cinema Português, Um guia essencial*, p.132, São Paulo, SESI-SP editora, (2013).

Negras de Armando Miranda e *Fado História de uma cantadeira* de Perdigão Queiroga estrearam em 1947. Em 1949 foi a vez de *Sol e Toiros* de José Buchs. Em 1948 é criado o Fundo do cinema Nacional e entre 1945 e 1949 estrearam em sala 39 longas metragens.⁷⁷

A 23 de Fevereiro de 1944 o SNP (Secretariado Nacional de Propaganda) muda o nome para SNI (Secretariado Nacional de Informação). O sistema livra-se assim do termo propaganda e alarga o campo de atuação no controle da informação e da comunicação social em Portugal.

Mais do que uma mera alteração simultaneamente lexical e semântica, esta mudança marca uma significativa alteração de estratégia e dos objectivos na execução da política cultural do regime. A evidente conotação do termo Propaganda com os regimes fascistas precipitavam uma considerável redefinição na acção do organismo, estendida agora à supervisão dos serviços de censura e de todas as formas de comunicação social.⁷⁸

Ao longo deste período e até ao final da ditadura, a censura continuou a controlar os temas dos filmes de ficção e não deixava que os temas se afastassem dos ideais proclamados pelo regime: “Deus Pátria e Família”. No entanto, a “Política do Espírito” proclamada por António Ferro começou a dar os primeiros indícios de falência a partir da década de 1940.

A redefinição das funções de António Ferro anunciava a falência do seu projeto cultural. O forte investimento ideológico no sector cultural não produziu resultados práticos significativos para a tão desejada “regeneração” da cultura portuguesa. O caso específico do cinema é bem demonstrativo das ambições e dos limites com que se deparou a Política do Espírito. A perda de influência e a fragmentação do núcleo de cineastas próximos ao poder é também significativa do estado de crise que afectava a política cinematográfica do regime.⁷⁹

Em 1946, o cineclubismo português registou a criação de três novos núcleos: o CCL – Círculo de Cinema de Lisboa; o CCC- Cine-Clube Universitário de Coimbra e o Clube de Amadores da Arte Cinematográfica em Lisboa, e em 1947 nasceu o Lusocine Clube Lisboa e o Cine-Clube Olhanense. Como seria de esperar a PIDE vigiava as atividades dos cineclubes, sobretudo as atividades ligadas à oposição política: PCP- Partido Comunista Português; MUD- Movimento de Unidade Democrática; e o MUDJ – Movimento de Unidade Democrática Juvenil. Os dirigentes cineclubistas, Manuel de Azevedo, José Borrego (Porto) e Rui Grácio (Coimbra) foram detidos devido ao seu ativismo político⁸⁰. Em 1948 a PIDE deteve vários sócios e dirigentes do CCL: António Ferreira Pinto de Carvalho, João António Silva, José Ernesto de Sousa, Manuel Isidro Pousal Domingues, Carlos Vieira, Humberto Pereira e Hélder David Meneses. Esta pressão sobre o movimento dos cineclubes levou à sua extinção e apenas o CPC-CCP manteve atividade. Em 1949, o CCC em Coimbra procurou o renascimento, e a partir 1950 o movimento conheceu um novo reflorescimento e foi fundado o ABC Cine-clubes de Lisboa, o Clube Imagem, o Cine-Clube

⁷⁷Leandro José Luz Riodades de MENDONÇA. “1940-1949 Os cinemas Periféricos e o caso Português dos anos 40: Elementos para uma análise crítica”, *Cinema Português, Um guia essencial*, p.152, São Paulo, SESI-SP editora, (2013).

⁷⁸Paulo CUNHA. “O novo cinema Português Políticas Públicas e modos de produção (1949-1980)”, Tese de doutoramento em estudos contemporâneos, p.61, Coimbra (2014), disponível online em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/27043>.

⁷⁹Ibid., 60 – 61.

⁸⁰Leandro José Luz Riodades de MENDONÇA. “1940-1949 Os cinemas Periféricos e o caso Português dos anos 40: Elementos para uma análise crítica”, *Cinema Português, Um guia essencial*, p.153, São Paulo, SESI-SP editora (2013).

Universitário de Lisboa, o Cineclube de Rio Maior e o Circulo de Cultura Cinematográfica em Coimbra.

A década de 1940 ficou marcada por um grupo que “monopolizou a produção fílmica de longa-metragem ficcional”⁸¹ : António Lopes Ribeiro, Leitão de Barros, Chianca Garcia, Jorge Brum do Canto e Arthur Duarte e por uma tentativa de superar esse cinema institucionalizado através dos cineclubes.

Num primeiro e global olhar sobre a História do Cinema Português dos últimos 50 a 60 anos, é mais do que evidente o fenómeno da passagem de uma cinematografia muito “normativizada” e popular, típica dos anos 30 a 50, para a afirmação do cinema de autor, assumidamente subversivo e experimental dos anos 60, atravessando-se a fase de uma forte politização e ideologização do cinema (nos anos 70 e primeira metade da década seguinte), e passando-se em seguida por várias tentativas de maior conquista do grande público através da aposta na “pura” ficção (sobretudo nos anos 80), até se chegar à tendência mais irreverente do “realismo” radical dos anos 90 e inícios do século XXI.⁸²

Embora os anos 1950 tenham dado continuidade à típica comédia Portuguesa com filmes como *O Grande Elias* (1950) de Arthur Duarte, *A graça e a serpente* (1952), *Os três da vida airada* (1952) de Perdigão Queiroga, *Rosa Alfama* (1953) de Henrique Campos e *O costa de África* (1954) de João Mendes, o sucesso destes filmes começou a desmoronar-se.

Foi durante esta década que o movimento cineclubista ganhou força e nasceu uma nova geração de cineastas bem diferente da anterior e das típicas comédias à portuguesa. “Esta “rapaziada dos cineclubes” pertencia a uma geração cinéfila bastante diferente das anteriores, uma geração com um forte entusiasmo cinéfilo e político, assim como um significativo desejo de renovação e inovação”.⁸³

Desde inícios da década de 50, um pouco por toda a escrita de cinema, desde a crítica à crónica, mas sobretudo na imprensa especializada, generalizava-se em Portugal a convicção na necessidade de emergir uma nova maneira de ver e fazer cinema. Perante o quadro de crise do panorama cinematográfico nacional, conhecendo os exemplos de renovação de diversas cinematografias estrangeiras e, sobretudo, pela alteração de mentalidade na sociedade portuguesa, popularizou-se uma certa ideia de inovação, de renovação e de ruptura com o estado vigente das coisas neste domínio.⁸⁴

O afastamento de António Ferro do SNI foi decisivo na falência do sistema ideológico proclamado pela Estado Novo e a ineficácia dos consulados que se seguiram: António Eça de Queirós (1949-51), José Manuel Pereira da Costa (1951-56) e Eduardo Brazão (1956-58) conduziram à falência técnica do cinema português como refere Paulo Cunha na sua tese de doutoramento:

⁸¹ Ibid., 154.

⁸² Maria do Rosário Lupi BELLO. “A implosão do cinema português: duas faces de uma mesma moeda”, *Portuguese Cultural Studies* p. 20, (2010), disponível online em: <http://www2.let.uu.nl/solis/PSC/P/PVOLUMETHREEPAPERS/BELLO-P3.pdf>.

⁸³ Paulo CUNHA. “Cineclubismo e Censura em Portugal (1943-65)”, II Congresso Internacional História, Literatura y Arte em el Cine en Español y en Portugués, p. 384, Universidade de Salamanca, (2013), disponível online em: https://www.academia.edu/7880821/Cineclubismo_e_Censura_em_Portugal_1943-65_2013.

⁸⁴ Paulo CUNHA. “O novo cinema Português Políticas Públicas e modos de produção (1949-1980)”, Tese de doutoramento em estudos contemporâneos, pp. 23 e 24, Coimbra, (2014), disponível online em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/27043>.

Para além da falta de regulamentação, o afastamento de António Ferro também terá sido determinante na falta de resultados práticos. Após a demissão de António Ferro, o sector cultural do Estado Novo conhece um período de clara descaracterização ideológica. Ultrapassado o período de forte investimento ideológico do Estado Novo e agravada a oposição interna e externa ao regime, a justificação de um projeto cultural como o de Ferro perdera a actualidade e falira politicamente. Ao mentor da Política do Espírito sucedem António Eça de Queirós (1949-51), José Manuel Pereira da Costa (1951-56) e Eduardo Brazão (1956-58), cujos apagados consulados ficariam marcados pela falência técnica do cinema português.⁸⁵

Surge um novo cinema português que se pretende libertar da política opressora do regime, que começa agora timidamente a dar os primeiros passos com filmes como *O Desterrado* (1949) e *Saltimbancos* (1951) de Manuel Guimarães; *O Pão* (1958) e *Acto da Primavera* (1963) de Manoel de Oliveira, *Dom Roberto* (1962) de Ernesto de Sousa e *Pássaros de Asas Cortadas* (1962) de Artur Ramos.

Ao longo da década de 1950 o insucesso do legado de António Ferro vai abrir o caminho para que surjam novos cineastas com uma visão mais crítica do que se passa no país.

É comum apontar-se o ano 1955 como o ano zero do cinema Português uma vez que não foi produzida nenhuma longa metragem nesse ano, no entanto, na sua tese de doutoramento, Paulo Cunha alerta 1955: Ano Zero de quê?⁸⁶ Se foram produzidas 99 curtas metragens nesse ano? Paulo Cunha rejeita essa abordagem do ano de 1955 como um ano zero, uma vez que ela condiciona o estudo do cinema Português, induz ao erro e à desvalorização da curta metragem enquanto objeto fílmico. A curta metragem foi o género mais produzido em Portugal a partir de 1953.

Depois de uma posição marcadamente minoritária verificada no triénio 1945-1946-1947, a rondar apenas os 30 por cento, a produção de curtas-metragens conseguiu equilibrar as contas em relação à produção de longas-metragens e, a partir de 1950, passou mesmo a ser maioritária, com a excepção verificada em 1952. A partir de 1953, beneficiando sobretudo de uma quebra acentuada na produção das longas, a curta-metragem torna-se o género mais produzido em Portugal.⁸⁷

Ao longo da segunda metade da década de 1950 assistiu-se a uma mudança significativa na produção cinematográfica nacional. A produção de curtas metragem vai ser bastante significativa, ao mesmo tempo que se assiste a um aumento do número de sessões de cinema entre 1946 e 1969.

[...] os restantes indicadores são inequívocos quanto ao crescimento significativo do mercado cinematográfico: entre 1946 e 1960, o número de salas de cinema cresceu cerca de 20%, a sua lotação aumentou cerca de 30%, o número de sessões de cinema aumentou e o número total de espectadores (bilhetes vendidos)

⁸⁵Paulo CUNHA. “O novo cinema Português Políticas Públicas e modos de produção (1949-1980)”, Tese de doutoramento em estudos contemporâneos, pp. 68 e 69, Coimbra, (2014), disponível online em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/27043>.

⁸⁶Ibid.,71.

⁸⁷Ibid.,73.

aumentou em cerca de 45%.⁸⁸

O cinema em Portugal teve uma evolução difícil devido à censura e às restrições económicas. A partir da década de 1950 é possível encontrar dois tipos de cinema distintos (o moralista e o independente) como constata Leonor Areal.

Os dois campos do cinema dos anos 50, o convencional e moralista, afecto ao regime, e o outro que tenta furar os constrangimentos, o independente, o dos livres pensadores – Manoel de Oliveira e Manuel Guimarães- não são mundos separados ou contraditórios, apenas visões diferentes de um universo que resulta da reunião dos seus pequenos mundos.⁸⁹

Com a criação da televisão, muita coisa vai mudar no cinema Português, como a atenção que o regime dedicava à sétima arte como meio de propaganda e a comunicação com as massas passa para a televisão. “Em 1957, depois das primeiras sessões experimentais no ano anterior, começam as emissões regulares de televisão, o novo meio comunicação onde o regime apostaria forte como veículo privilegiado de ocupação dos tempos livres da população.”⁹⁰

Consciente da capacidade que a televisão tinha em influenciar a opinião pública, Marcelo Caetano, foi o primeiro membro do governo a aparecer na televisão pública e declara num discurso ainda antes da criação da criação da RTP em 1956 o seguinte:

A televisão é um instrumento de acção, benéfico ou maléfico, consoante o critério que presidir à sua utilização. O Governo espera que os dirigentes do novo serviço público saibam fazer desse instrumento um meio de elevação moral e cultural do povo português (Cádima, 1993: 30-31).⁹¹

Tal como acontecia com o cinema, Salazar não era adepto da televisão, mas nem por isso deixou de ser uma forma privilegiada de propaganda do ideário do regime e contribui para o seu crescimento e permanência no poder.

Apesar de pouco valorizada por Salazar, a televisão pública foi, nomeadamente através dos serviços noticiosos, o melhor veículo popular de transmissão do ideário do regime. Pela sua efectiva influência e pela sua eficaz instrumentalização, a RTP constitui-se gradualmente num dos principais responsáveis pela manutenção do regime político e social em vigor.⁹²

A expansão da televisão foi rápida, segundo os dados apresentados por Paulo Cunha na sua tese de doutoramento anteriormente citada. Em 1957, Portugal contava com 2.519 aparelhos televisivos sujeitos a taxa, em 1958 o número terá aumentado para 17.569 e em 1969 contavam-se 347.188 aparelhos de televisão sujeitos a taxa em Portugal. Paulo Cunha constata ainda que, se tivermos em conta que muitos aparelhos funcionavam em espaços públicos, o

⁸⁸Ibid., 82 – 83.

⁸⁹Leonor AREAL. *Cinema português um país imaginado antes de 1974*, Vol. I, p 40, Edições 70, (2011).

⁹⁰Paulo CUNHA. “O novo cinema Português Políticas Públicas e modos de produção (1949-1980)”, Tese de doutoramento em estudos contemporâneos, p.110, Coimbra, (2014), disponível online em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/27043>.

⁹¹Ibid.,111.

⁹²Ibid.,112.

alcance das audiências era muito maior que os aparelhos taxados.⁹³

Ao longo dos primeiros dezassete anos, a RTP estreou 52 filmes portugueses. O primeiro programa dedicado ao cinema na televisão portuguesa intitulava-se “Cinema 57” – o número correspondia ao ano em que o programa era produzido e foi para o ar, no terceiro dia de emissão da televisão pública⁹⁴. A rubrica dedicava-se às atualidades do cinema e foi produzido e apresentado por Baptista Rosa e Fernando Frazão. Foi um programa irregular, mas manteve-se até 1974. Em 1960 surge o primeiro programa de culto dedicado ao cinema português, “O museu do cinema”, apresentado por António Lopes Ribeiro e que pretendia dar a conhecer as obras mais importantes do cinema mundial. A projeção dos filmes mudos era feita com música ao vivo⁹⁵. Em 1967, surge um novo programa: “Cinema sem Estrelas”, que apresentava obras premiadas, dedicado ao filme documentário e ao cinema novo europeu.⁹⁶ Em 1972, nasce um novo programa: “Cinemateca”, dirigido por António Ruano dedicado ao cinema “primitivo” português⁹⁷. A pedido do público nasce, em 1962, a rubrica intitulada 7ª Arte dedicada ao cinema português. A partir de 1966 surgem novas emissões “Noite de Cinema” e “Tarde de Cinema”.⁹⁸

Segundo um estudo realizado por Paulo Cunha na sua tese de doutoramento, dedicado à origem das longas metragens exibidas na RTP entre 1957 e 1974, podemos concluir que no primeiro ano de vida da televisão pública, o cinema português ocupava 91,7% das longas metragens emitidas, valores que desceram para os 30 a 45%, nos quatro anos que se seguiram, e entre 1968 e 1970 não foi emitida qualquer produção portuguesa entre as longas metragens apresentadas na televisão.⁹⁹

Contudo importa ainda referir que:

De facto, os filmes de fundo portugueses emitidos durante os primeiros anos da RTP privilegiavam sobretudo realizadores consagrados ou de cariz mais popular. Tantuns como outros, eram essencialmente títulos produzidos nas décadas de 1930-40, ou seja, filmes com 20 ou mais anos de antiguidade.¹⁰⁰

Os anos 60 representaram um período de renovação do cinema e de toda a sociedade portuguesa, cansada de décadas de repressão. Começa lentamente a preparar-se a revolução que culminará com o 25 de Abril. O regime ditatorial é continuado na figura de Marcelo Caetano que assumiu o poder desde 1968 até 1974. A guerra colonial começada em 1961 causa desilusão e revolta nos meios culturais e estudantis gerando contestação. O país continuava afastado dos circuitos internacionais de criação artística. Muitos dos diretores do Novo Cinema tiveram formação fora de Portugal, como por exemplo João César Monteiro, Faria de Almeida, Fernando Lopes e Alberto Seixas Santos que estudaram em Londres na London School of Film technique, outros, como Paulo Rocha, António Cunha Telles e António Pedro Vasconcelos, receberam formação no Institut des Hautes Études Cinématographiques em Paris. Nasce, assim, um cinema renovado que rompeu com o cinema anterior comprometido com o Estado Novo e com a mensagem “Deus, Pátria e Autoridade”. O novo cinema vai buscar inspiração à *nouvelle vague* que surgiu em França, que por sua vez terá recebido influência do

⁹³ Ibid.

⁹⁴ Ibid., 114.

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ Ibid., 115.

⁹⁷ Ibid., 116.

⁹⁸ Ibid., 118.

⁹⁹ Ibid., 120.

¹⁰⁰ Ibid., 118.

neorealismo italiano. Este novo cinema renovou o olhar sobre a realidade, abordou temas atuais como a condição da mulher, ou o suicídio. Foi um cinema que recusou o vedetismo através de produções com atores amadores e reforçou a atenção sobre o realizador e o chamado cinema de autor.

A Nouvelle Vague transforma-se num meio de propagação de um estilo e de um movimento cinematográfico que atinge a Europa e o Mundo. Dela nascem o Cinema Novo Espanhol, Brasileiro e Português, registando-se ainda influências em Hollywood. Curiosamente, é nos países sob ditadura, como o caso de Portugal e países do Leste da Europa, que a Nouvelle Vague ganha maior força e influência. Apesar de a Nouvelle Vague consistir na principal influência do Novo Cinema Português, foi através do Neorealismo Italiano que estes dois movimentos se ergueram. O Neorealismo é o primeiro movimento pós-guerra no cinema e marca, assim, uma matriz seguida pelas “novas vagas”.¹⁰¹

No entanto este novo cinema de cariz individualista apresenta diferenças em relação ao neorealismo mais político e social.

Enquanto que no Neorealismo o destaque estava na representação da sociedade, no Novo Cinema, valoriza-se mais a individualidade da personagem. Estes movimentos são ainda caracterizados por filmes com finais em aberto, criando suspense ao espectador, possuindo uma moral a transmitir e escolhem quase sempre o fecho do filme para divulgar essa mensagem. Em Portugal, o realizador mais prejudicado pela censura foi o neorealista Manuel de Guimarães. O Novo Cinema apresenta uma inovação que pretende iludir a censura e o regime fazendo “passar uma mensagem subliminar de oposição através da recusa em falar da organização social e política; falavam sobretudo em termos existenciais, de uma opressão latente, de impossibilidades narrativas, de revezes inexprimíveis”¹⁰²

O cinema ganhou, desta forma, alguma liberdade, no entanto, os autores do Novo Cinema sem ligação ao regime vão ter dificuldade em arranjar financiamento para os seus projetos. Em 1968, a Fundação Calouste Gulbenkian aceitou financiar o Centro Português de Cinema e garantiu a produção de várias longas metragens como por exemplo *Auto do Museu de Óbidos* de Paulo Rocha, *Vilarinho das furnas* de António Campos, *Pedro só* de Alfredo Tropa, *O passado e o presente* de Manoel de Oliveira, *O recado* de José Fonseca e Costa e *Perdido por cem...* de António Pedro Vasconcelos. Embora muitos filmes da década de 1970 tenham sobrevivido até aos dias de hoje, sofreram diversos cortes ou foram proibidos pela censura.

Adivinhava-se já uma revolta iminente e o cinema foi uma das armas usadas nessa luta. Claro está que esses filmes, que expuseram a sua revolta, foram censurados: *Nem Amantes Nem Amigos* (1970) de Orlando Vitorino; *Nojo aos Cães* (1970) de António Macedo; *Grande, Grande Era a Cidade* (1972) de Rogério Ceitil; *Índia* (1972) de António Faria; *A Sagrada Família* (1972) de João César Monteiro; *Cartas na Mesa* (1973) de Rogério Ceitil; *Sofia e a Educação Sexual* (1973) de

¹⁰¹Teresa Oliveira ALMEIDA. “É hasteada a bandeira do novo cinema português Ernesto de Sousa e Dom Roberto” pp. 18 e 19, Dissertação de Mestrado, Universidade Católica Portuguesa, (2014), disponível online em: <http://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/18141>.

¹⁰² Ibid.,42

Eduardo Geadá; e o *Mal Amado* (1974) de Fernando Matos Silva. Os temas destes filmes eram totalmente proibidos pelo regime, como é o caso da forte vaga de emigração (que transmitia a desilusão da nação), as consequências da Guerra Colonial (1961-1974) e a desvalorização dos valores presentes no Estado Novo: Deus, Pátria e Família.¹⁰³

Em 1975, fica concluído o documentário de produção coletiva *As Armas e o povo*, um documentário de apoio à revolução. No ano de 1976 foram realizados 114 filmes em Portugal, em 1977 contam-se 110 filmes e em 1978 a produção caiu para os 87 filmes e no ano seguinte volta a cair para os 71 filmes.¹⁰⁴

Os anos 1980 ficaram marcados pela rotura com os anos da revolução e ao público do cinema militante junta-se um público mais vasto. Durante os primeiros 4 anos da década de 1980, 75% do cinema estreado em Portugal era um cinema ainda com fortes ligações ao cinema de intervenção política, no entanto surgem novas vozes que clamam o regresso de “um cinema português que voltasse a ser “de fácil percepção” e “eminentemente comercial”, um cinema “não chato”, que tomasse em conta a dimensão espetáculo do cinema e a fidelização do grande e público”¹⁰⁵.

Do outro lado emerge um cinema de autor com o qual o público não está familiarizado, mas que vai colocar os realizadores portugueses nos circuitos internacionais. Ao longo desta década foram realizados entre outros, filmes como *Manhã submersa* (1980) de Lauro António, *Kilas o mau da fita* (1981) de José Fonseca e Costa, *A vida é bela?!* (1982) de Luis Galvão Teles, *Abismos da meio noite* (1983), *Os emissários de Khalom* (1987) de António Macedo, *O lugar do morto* (1984) de António Pedro Vascolcelos. Este último filme registou um record de bilheteira de 271. 845 espectadores¹⁰⁶, número que só será ultrapassado em 1997 pelo filme *Tentação* de Joaquim Leitão. Nos inícios dos anos 80, a televisão volta a passar as comédias dos anos 1930 e 1940 e segundo João Bernardo da Costa: “criou-se a convicção de que esse cinema era incomparavelmente superior ao atual”¹⁰⁷, e a comédia vai ressurgir em filmes como por exemplo *Sem sombra de pecado* (1983) e *A mulher do próximo* (1988) José Fonseca e Costa, *Crónica dos bons malandros* (1984) Fernando Lopes, *O barão de Altamira* (1986) Artur Semedo. No entanto, trata-se de uma comédia diferente daquela dos anos 1930 e 1940, uma vez que, a censura já não condicionava os realizadores. A exibição de filmes Americanos ganha terreno em Portugal e passa do 37% em 1980 para os 67% em 1989. Esta foi também uma década de crise no sector e de cortes abruptos nos apoios

No que diz respeito aos apoios estatais, à produção, o plano de produções do Instituto Português do cinema (IPC) para 1981 atribuiu apoios à produção a (16)! projetos de longa-metragem, num total de cerca de 1.287 mil euros. Em contraste absoluto, em 1982 e 1983 só foi atribuído um único apoio financeiro (de cerca 25 mil euros) [...] ¹⁰⁸

Esta situação levou a que, em 1983, João Botelho, João Mário Grilo e Augusto M. Seabra

¹⁰³ Ibid., 46.

¹⁰⁴ Jorge Luís CRUZ. “1970-1979 O cinema na transição democrática”, *Cinema Português, Um guia essencial*, pp. 210-213, São Paulo, SESI-SP editora, (2013).

¹⁰⁵ Paulo CUNHA. “1980-1989 A diferença” Portuguesa”, *Cinema Português, Um guia essencial*, p. 216, São Paulo, SESI-SP editora, (2013).

¹⁰⁶ Ibid., 219.

¹⁰⁷ Ibid., 220.

¹⁰⁸ Ibid., 222.

redigissem uma carta aberta¹⁰⁹, onde denunciaram a situação, mas de pouco ou nada vai valer, uma vez que resposta que receberam foi que são precisos mais “filmes para Bragança do que filmes para Paris”.

A depreciativa designação “filmes para Bragança” referia-se às obras com uma preocupação mais comercial e popular, destinadas a agradar ao grande público nacional, enquanto “os filmes para Paris” seriam obras com preocupações estéticas e artísticas mais elaboradas, usando-se a capital francesa” como referência cultural e artística de um património cinematográfico supranacional.¹¹⁰

É então que Paulo Branco vai conseguir importantes apoios em França e em Itália. Em 1984, produziu o filme *Le Soulier de Satin*, realizado por Manoel de Oliveira com financiamento francês, alemão, suíço e português. O filme ganha, em 1985, o Leão de Ouro (Veneza), o que garantiu a independência artística e financeira de Manoel de Oliveira¹¹¹. Ainda nessa década, a escola Superior de Cinema passa a incorporar o Instituto Politécnico de Lisboa, o que conduziu a uma mudança de mentalidade de professores e alunos, mais atentos à técnica, ao som, à imagem e à montagem, aproximando o cinema da profissionalização.

Os alunos apresentaram as suas primeiras obras: *Uma pedra no bolso* (1988) Joaquim Pinto, *Um passo, outro passo, e depois...* (1989) de Manuel Mozos, *O sangue* (1989) Pedro Costa, entre muitos outros¹¹².

A partir de 1990, o cinema ganha estabilidade, surgiram novos apoios, o número de produções aumentou e apresentando uma grande diversidade de temas. Esta década ficou também marcada pela criação do Ministério da Cultura e do ANIM (Arquivo Nacional de Imagens em Movimento). A sala de cinema do Palácio Foz reabriu e concluiu-se a requalificação da Cinemateca.¹¹³ Em 1993, surgiu a primeira edição do Festival de Curtas Metragens de Vila do Conde, e em 1996 o festival Luso Brasileiro teve lugar em Santa Maria da Feira. A televisão pública e privada teve um importante papel na relação do cinema com o grande público, através do aumento de coproduções de filmes. “Na década de 90 assistiu-se a um aumento nas coproduções com este canal público, contabilizando-se no total 38 filmes, nada menos que 35% de todas a produções, além dos 18 filmes patrocinados pelo mesmo canal.”¹¹⁴

Os recém-criados canais privados de televisão SIC e TVI contribuíram para a afirmação do cinema comercial com grande sucesso, sobretudo a SIC que coo-produziu cinco filmes.

Enquanto que a TVI teve uma participação mínima (apenas um filme patrocinado), a SIC coproduziu cinco filmes, que devido à sua forma de produção, promoção e distribuição, e também pelo grande sucesso na bilheteira, abriram não só uma fonte de financiamento ao cinema e televisão, bem como uma memorável afirmação do cinema comercial.¹¹⁵

¹⁰⁹Ibid.

¹¹⁰ Ibid., 224.

¹¹¹Ibid.

¹¹² Ibid., 230. (Os outros filmes referidos pelo autor nesta página são: *Duma vez por todas* (1986), de Joaquim Leitão; *Contactos* (1986) de Leandro Ferreira; *A nuvem* (1991) de Ana Luísa Guimarães; *A cidade de Cassiano* (1991) de Edgar Pêra; *Relação fiel de verdadeira* (1986) de Margarida Gil; *Três menos eu* (1988) de João Canjo; *A idade Maior* (1991) de Teresa Vila verde.

¹¹³ Carolin Overhoff FERREIRA. “Estabilidade, crescimento e diversificação, *Cinema Português: Um guia essencial*, p. 238, São Paulo, SESI-SP editora, (2013).

¹¹⁴ Ibid., 244.

¹¹⁵ Ibid., 245.

Ao longo desta década foram produzidos cerca de 11 filmes por ano¹¹⁶ e a partir de 1995 os filmes registaram grandes sucessos de bilheteira¹¹⁷. Manoel de Oliveira alcança prestígio internacional ao ganhar diversos prémios no estrangeiro, em Veneza, São Paulo e Tóquio¹¹⁸ tal como os realizadores Pedro Costa e Teresa Villaverde que receberam destaque a nível internacional ao vencerem diferentes prémios. [...] “Teresa Villaverde e Pedro Costa, ou Margarida Gil cujo primeiro filme data de 1989, começaram a sua produtividade com três filmes, ganhando rapidamente reputação nacional e internacional devido às suas linguagens visuais e poéticas.”¹¹⁹

A partir do início do século XXI, os realizadores da década anterior continuaram no ativo, surgiram novos realizadores e manteve-se a grande diversidade. Passarei a citar alguns títulos de filmes estreados ao longo da primeira década do século XXI e que são referidos no artigo “2000-2009 O cinema do futuro” de Daniel Ribas.¹²⁰

O ano 2000 regista uma estreia polémica *Branca de Neve* (2000) de João César Monteiro, um filme praticamente sem imagem e com texto em voz-off apresentado como resposta à falta de financiamento. Durante esse ano a televisão aposta nos telefilmes, o filme *Amo-te Teresa* vai ser visto por 2,4 milhões de espectadores, esta iniciativa da televisão vai abrir portas a argumentistas e realizadores. Em 2001 vão estrear diferentes filmes de inúmeros realizadores: *A raiz do Coração* de José Fonseca e Costa, *Água e Sal* de Teresa Villaverde, *Rasganço* de Raquel Freire, *A janela Maryalva mix* de Edgar Pêra, *Ganhar a vida* de João Canijo, *O Delfim* de Fernando Lopes, *Onde Jaz o teu sorriso?* de Pedro Costa, *Vou para casa* de Manoel de Oliveira, entre muitos outros. A década continua fértil e em 2002 estrearam *O principio da incerteza* de Manoel de Oliveira, *Esquece tudo o que te disse* de António Ferreira, *Terra onde Nasci* de João Botelho, *A selva* de Leonel Vieira. Em 2003 José Fonseca e Costa apresenta o filme *O fascínio*, Manoel de Oliveira estreia *Um Filme falado*, António Pedro Vasconcelos vai estrear *Os imortais*. Em 2004 é a vez de *Noite escura* de João Canijo, *És a nossa fé* e *Os Homens toupeira* de Edgar Pera e *Lá fora* de Fernando Lopes. Em 2005 estreia *Odete* de João Pedro Rodrigues, *História trágica com final feliz* de Regina Pessoa, *Alice* de Marco Martins, *A cara que mereces* de Miguel Gomes, *O crime do padre Amaro* de Carlos Coelho Silva, *O fatalista* de João Botelho. Em 2006 vão estrear *Rapace* de João Nicolau, *Diário da Bósnia* de Joaquim Sapinho, *Natureza Morte* de Susana Sousa Dias, *Transe* de Teresa Villaverde, *Viúva rica solteira não fica* de José Fonseca e Costa, *Coisa Ruim* de Frederico Serra e Tiago Guedes, *Espelho Mágico* de Manoel de Oliveira e *Juventude em Marcha* de Pedro Costa. Em 2007 vai ser a vez das estreias *Belle Toujours* de Manoel de Oliveira, *Call Girl* de António Pedro Vasconcelos, *Corrupção* de João Botelho, *O mistério da estrada de Sintra* de Jorge Paixão da Costa. No ano de 2008 vão estrear filmes como *Aquele querido mês de agosto* de Miguel Gomes, *Arte de Roubar* de Leonor Vieira, *Cartas a uma ditadura* de Inês Medeiros e *Cristóvão Colombo – O enigma* de Manoel de Oliveira. Em 2009 estreiam *A corte do Norte* de João Botelho, *A esperança está onde menos se espera* de Joaquim Leitão, *Morrer como um homem* de João Pedro Rodrigues, *Ruas da Amargura* de Rui Simões, *Singularidade de uma rapariga Loira* de Manoel de Oliveira e *Sorrisos do destino* de Fernando Lopes. Em 2010 estreiam o filme *48* de Susana Sousa Dias, *Águas mil* de Ivo Ferreira, *O Barão* de Edgar Pêra, *O estranho caso de Angélica* de Manoel de Oliveira.

O cinema português conta atualmente com os apoios do ICA e da Fundação Gulbenkian,

¹¹⁶ Ibid., 246.

¹¹⁷ Ibid., 247.

¹¹⁸ Ibid., 248-249.

¹¹⁹ Ibid., 247.

¹²⁰ Daniel RIBAS. “2000-2009 O cinema do futuro”, *Cinema Português, Um guia essencial*, pp. 268-299, São Paulo, SESI-SP editora, (2013).

mas grande parte da cinematografia sobrevive graças a apoios e coproduções estrangeiras vindos sobretudo de França e do Brasil. A partir do ano 2000 os festivais Indie Lisboa, DocLisboa e Estoril Film Festival representam importantes meios de divulgação e promoção do cinema. No ano de 2015 morre Manoel de Oliveira, que nos deixa um legado único pela quantidade e qualidade de obras realizadas, e pelo alcançado reconhecimento a nível nacional e internacional. A nossa cinematografia conta hoje em dia com nomes de grande reconhecimento internacional como por exemplo João Salaviza que vence a Palma de Ouro em Cannes com a curta metragem *Arena*. Também Paulo Costa, João Nicolau e João Pedro Rodrigues têm marcado presença em festivais. Se a história do cinema português começa com realizadores estrangeiros que fazem filmes com temas portuguesas hoje em dia os realizadores portugueses conseguem financiamento para os seus trabalhos através de apoios estrangeiros e embora existam apoios nacionais estes não são, muitas vezes, suficientes para manter a atividade cinematográfica.

4.2- Cinema e Memória

A História é uma consequência das diferentes memórias que superaram o esquecimento e a passagem do tempo. Memórias que chegam até nós através do legado dos atores contemporâneos desse passado. É assim que a História ou as histórias do passado serão novamente transmitidas e invertem-se os papéis: a memória é agora consequência da História criando um jogo cíclico de inversão de papéis, colocando o presente e o passado em constante comunicação.

A memória revela-se um sinónimo de História e vice-versa, essa capacidade de comunicar com o presente e criar memórias do passado, está presente em todas as atividades da vida humana que deixa a sua memória inscrita nas artes, nas ciências, no património e no testemunho transmitido e preservado de geração em geração e que sobrevivem até ao presente.

Toda a arte, toda a ciência, como todas as actividades da vida, supõem a existência da memória. Daí que se faça constantemente um apelo à “história”, que é talvez a dimensão mais importante ou, pelo menos, mais comum de todo e qualquer discurso.¹²¹

O Cinema confronta o espectador com a memória e com a imagem do passado, colocando o presente e o passado em comunicação e contribui para a criação de uma identidade e de uma memória coletiva.

O cinema tem a capacidade de inverter o tempo, de colocar o passado, o futuro e o presente em osmose, reproduzindo, como o pretendem alguns, os próprios mecanismos do pensamento humano, o que faz do meio cinematográfico uma “forma pensante” por excelência. Neste sentido, se a trans-temporalidade é uma condição inerente ao pensamento e à experiência humana, que não se circunscrevem a linearidades temporais (basta atentar ao processo da memória), há uma outra dimensão anacrónica que é intrínseca ao campo social: a identidade e a mitologia nacional. Todos os sujeitos são compelidos a inscrever-se em “comunidades mnemónicas”, pois a pertença a uma nação implica a partilha de uma memória, de referências e de características próprias e comuns a um passado

¹²¹ Luís Reis TORRAL. “Memória e contra-memória no cinema português: Quem és tu? de João Botelho”, *Uma Coisa na ordem das coisas*, estudos para Ofélia Paiva Monteiro, Imprensa da Universidade de Coimbra, disponível online em: <https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/38691/1/Memoria%20e%20contra%20memoria.pdf>.

Atualmente a imagem adquiriu uma presença constante no dia-a-dia do ser humano, os filmes são um importante meio de análise das sociedades contemporâneas e do seu passado recente, fornecendo informações dos comportamentos, gostos e tendências de cada época, através das imagens suscetíveis a uma leitura e interpretação. Como refere Adriana Barradas o filme “revela o mundo em que foi produzido, pensamento de seus produtores, a leitura seja histórica, testemunhal, propagandista da sua época de produção”¹²³. Por esta razão o cinema é uma fonte essencial na preservação da memória do nosso passado recente e é através dessa memória que se constrói a história. O cinema surge como suporte dessa memória e transmite, através de som e imagens, momentos de um passado que chegam até ao presente e que nos ajudam a construir e a perceber a evolução do mundo e da humanidade. “Mais que mero entretenimento, o cinema é o melhor registo de nossa época.”¹²⁴

Independentemente do género, da época ou do país de origem, o cinema é um documento importante para o conhecimento e reconstituição da história. Infelizmente os primeiros filmes foram destruídos por frequentes incêndios e pela falta de preocupação na sua preservação. Depois de projetado, o filme perdia importância e novos filmes levavam ao abandono dos anteriores. A novidade surge, assim, como o grande inimigo da preservação da memória do passado e a maior parte da cinematografia dos finais do século XIX e inícios do século XX desapareceu, não havendo, meio de a recuperar. Embora, sujeito ao ponto de vista de quem produz e realiza, o filme funciona como um espelho dessa visão, desse ponto de vista e do tempo em que foi realizado, “o realizador, integrado no Presente, ou no “Presente” que ele próprio escolhe e sente, analisa um tema em função desse seu espaço”¹²⁵

Todos os elementos do filme atores, figurinos, cenários, paisagens, enredo, suporte, técnica ou efeitos especiais, contextualizam-nos com a época em que foi produzido e permitem visitar o passado e resgatar memórias desse passado.

O cinema cumpre importante papel ao registar os hábitos das pessoas. A câmara, apenas captando imagens à sua volta, já transforma o filme em um espelho da realidade. Portanto, o filme pode e deve ser entendido como uma poderosa ferramenta, um arquivo de valor cultural e histórico da humanidade, capaz de resgatar identidades de grupos e épocas, como numa visita ao passado de uma cultura. Entende-se então o filme como documento histórico, incluindo a produção de ficção: os veículos, os figurinos, os objetos de cena, a paisagem natural e urbana – tudo, e mesmo o imaginário criado na tela, está impregnado e marcado

¹²² Sara Marlene Serra de Almeida Castelo BRANCO. “O cinema português e a trans-temporalidade- A memória e o mito”, Dissertação de Mestrado, p. 6, Universidade do Porto, (2014), disponível online em: https://sigarra.up.pt/fbaup/pt/pub_geral.pub_view?pi_pub_base_id=116641.

¹²³ Adriana BARRADAS. “Cinema como fonte histórica: Possibilidades de uma nova História”, Revista livre de cinema, vol. 1, n 3, p 20, (2014), disponível online em: <http://www.relici.org.br/index.php/relici/article/view/15>.

¹²⁴ Marcelo Enrique López da Cunha Pereira LA CARRETTA. “Cinema memória audiovisual do mundo”, Dissertação de mestrado em artes visuais, p 8, Belo Horizonte, (2005), disponível online em: <http://docs11.minhateca.com.br/832631851,BR,0,0,Enrique-L%C3%B3pez-da-Cunha-Pereira---Cinema---Mem%C3%B3ria-audiovisual-do-mundo.pdf>.

¹²⁵ Luís Reis TORRAL. “Memória e contra memória no cinema português. Quem és tu de João Botelho?”, *Uma coisa na ordem das coisas: Estudos para Ofélia Paiva Monteiro*, p.242, Pombalina, Imprensa da Universidade de Coimbra, disponível online em: <https://books.google.pt>.

pela época na qual o filme foi rodado.¹²⁶

Cinema, História e memória estão interligados e alimentam-se mutuamente, formando um ciclo contínuo, uma vez que o cinema preserva a memória que irá constituir História. No entanto, essa memória que o cinema preserva é uma memória que supera o esquecimento e que ficará imortalizada na imagem do filme. A memória, quando não é registada ou transmitida, tem uma vida muitas vezes efémera e acaba por ser consumida pelo esquecimento. Memória implica lembrança, mas também esquecimento e o cinema é uma forma de recordar e evitar esse esquecimento.

A memória implica um conhecimento da realidade e um desconhecimento, a tentativa de a apresentar como se de um retrato se tratasse ou a sua desconstrução e uma nova construção do objecto. Sublimadora e catártica, de forma consciente ou inconsciente, a memória supõe a recordação, o esquecimento e a “alteração” (a outra — alter — imagem).¹²⁷

Apenas as imagens que superaram a passagem do tempo vão constituir memória do passado. Grande parte do cinema correspondente ao período histórico em análise neste trabalho é aquele que censura não deixou cair no esquecimento. Para reconstruir esse passado será preciso vasculhar o esquecimento e a destruição, e tentar encontrar, na ruína, vestígios de um passado que se quis apagar.

Falar do cinema português das décadas de 1930 e 40 é falar de uma censura que negou o apoio a determinados argumentos e impediu a realização de muitos filmes. Filmes que não fossem adaptações literárias, epopeias históricas ou filmes de propaganda, não chegariam com facilidade às telas da cinematografia nacional

O que se pretendia eram pomposas adaptações de obras literárias, falsamente populares e estilizadamente folclóricas, epopeias históricas (como *Camões*, de Leitão de Barros) ou panfletos políticos (como *A Revolução de Maio*, de António Lopes Ribeiro), o que teve como consequência o lento abandono do público das salas, perda que foi a receita das comédias, apertado que era o crivo da censura, desaparecidos que foram os grandes actores de comédia.

O humor passou a ser rasteiro e sem graça; a crítica, impedida; a criatividade, anulada. Os filmes «oficiais» caíam facilmente no ridículo, mesmo junto do grande público e das massas populares. Uma ou outra tentativa de criar um outro cinema, de influência neo-realista, como era o caso dos filmes de Manuel Guimarães, na década de 50, eram desde logo mortas à nascença, com cortes e recortes da moviola censória.¹²⁸

Não era só o cinema feito em Portugal que estava sujeito à censura, os filmes

¹²⁶ Marcelo Enrique López da Cunha Pereira LA CARRETTA. “Cinema memória audiovisual do mundo”, Dissertação de mestrado em artes visuais, pp. 15 e 16, Belo Horizonte, (2005), disponível online em:

<http://docs11.minhateca.com.br/832631851,BR,0,0,Enrique-L%C3%B3pez-da-Cunha-Pereira---Cinema---Mem%C3%B3ria-audiovisual-do-mundo.pdf>.

¹²⁷ Luís Reis TORRAL. “Memória e contra memória no cinema português. Quem és tu de João Botelho?”, *Uma coisa na ordem das coisas: Estudos para Ofélia Paiva Monteiro*, p. 241, Pombalina, Imprensa da Universidade de Coimbra, disponível online em: <https://books.google.pt>.

¹²⁸ Lauro ANTÓNIO. “Caminhos e atalhos do cinema e do audiovisual em Portugal”, *Comunicação e Cultura*, nº9, p.147, Universidade Católica Portuguesa, (2010), disponível online em:

estrangeiros eram controlados e estariam sujeitos a cortes e proibições todos os filmes com temas políticos como marxismo, fascismo, resistência, colonialismo, ou imagens sexualmente mais ousadas. “Todos os filmes estrangeiros, após serem submetidos à Comissão de Censura, ou eram aprovados integralmente para um determinado grupo etário, ou eram integralmente proibidos, ou eram aprovados com cortes de imagens e/ou legendas para um determinado grupo etário.”¹²⁹ Assim, a memória do cinema português não pode ser separada da memória da censura e do Estado Novo no nosso país.

4.3-Análise dos filmes no contexto das memórias

4.3.1- Memórias de Coimbra (*As pupilas do sr. Reitor, Capas Negras, Camões, Rasganço e Respirar debaixo de água*).

Os filmes: *As pupilas do sr. Reitor, Capas Negras, Camões e Rasganço* apresentam a cidade de Coimbra como uma cidade de estudantes que não vive além da Universidade. Retratada como um local de passagem, o ambiente académico de Coimbra nestes filmes está repleto de estereótipos e é exclusivamente masculino. As mulheres ocupam um lugar secundário de submissão ao homem que representa o papel principal; apenas em *Rasganço* as mulheres têm lugar espaço académico.

A memória de Coimbra em *As Pupilas do Sr. Reitor* fica resumida às imagens de abertura, onde se vê a universidade do outro lado do rio Mondego. Esta paisagem da Universidade vista do rio dá lugar à Sé Velha e à notícia da admissão de Daniel no curso de medicina. Os festejos da sua entrada fazem-se em fila percorrendo a cidade, partindo do pátio das escolas, passando pela rua Sobre Ribas, um dos poucos sítios da cidade que permanece igual nos dias de hoje. A imagem de Coimbra neste filme resume-se ao poema que compõe a cantiga dos estudantes, uma cidade de passagem da qual os estudantes se despedem.

“Adeus ó minhas sebatas
Já todos somos doutores
Adeus ó aulas sonolentas
Cheinhas de fio de velhos amores

Adeus minha bela
Coimbra posta em sossego
Ó tricaninha abre a janela
Pois se choras mais há cheia no Mondego

Guitarra, Coração
Vamos fazer adeus, adeus
Cantiga no choupal adeus
pardal”

Esta música é cantarolada nos festejos dos universitários onde participavam apenas homens. O papel da mulher destaca-se pela sua ausência no mundo académico e por uma posição de inferioridade e submissão ao homem. Nesta época, as mulheres não tinham acesso com facilidade à universidade e recebiam uma educação diferente, eram preparadas para serem mães, donas de casa, aprendiam a ser submissas, obedientes, castas e acatavam as ordens do marido. Aos homens era permitida maior liberdade: além de não se verem impedidos de estudar,

¹²⁹ Vasco DIOGO. “Comédias cinematográficas dos anos 30-40”, *Análise Social*, vol. XXXVI, p. 305, Lisboa, (2001), disponível online em: <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223653854U0dLV8qc8Uy14LR1.pdf>.

o facto de terem muitas mulheres era algo que a sociedade aceitava e valorizava; ao contrário, a mulher que o fizesse seria humilhada.

Coimbra é a cidade de passagem da qual os estudantes se despedem no final do curso. A imagem das mulheres da cidade neste filme fica resumida às tricanas que servem para divertir os estudantes durante a estadia em Coimbra. Esta imagem da mulher presente no filme é bastante redutora e parece tentar uma influência no comportamento e no pensamento das mulheres da época. Terminados os cursos, os rapazes despedem-se das tricanas e vão para a aldeia casar com a mulher que ficou à espera deles. Esta hipocrisia está de tal forma enraizada culturalmente que deixa de parecer hipocrisia para se transformar numa moral aceite e partilhada por muitas mulheres. Coimbra surge apenas no início do filme, a restante narrativa passa-se na aldeia e a cidade fica resumida a um local de passagem. O mesmo acontecerá em *Camões*, filme no qual a cidade de Coimbra surge também no início do filme como um local de passagem. O filme começa com a imagem de um desenho medieval da cidade e transporta-nos para um tempo remoto, 1542. Entramos numa casa de estudantes dedicados aos estudos, mas o estudo é interrompido pela música, pela luta de espadas e pelos engates amorosos de *Camões*, que, com a frase “não há fidalgas que vençam a rainha”, vai fazendo as suas conquistas. Aqueles que se dedicam ao estudo são alvo de chacota, e o galã fanfarrão é valorizado. A personagem da tricana surge mais uma vez como aquela que satisfaz os prazeres dos estudantes e a mulher não tem lugar no ambiente académico

Quanto ao filme *Rasganço* a cidade de Coimbra continua a ser mostrada como um local de passagem. Apesar de a narrativa do filme se passar do início ao fim nesta cidade ela é identificada, tal como acontece com o filme *Capas Negras*, pela universidade e pelos seus espaços míticos como o Penedo da Saudade.

Embora em *Rasganço* as mulheres participem na vida académica, ao contrário de *Capas Negras*, filme no qual o universo estudantil está reservado aos homens, estamos perante um universo feminino que continua subjugado a uma posição de fragilidade, inferior e submisso ao universo masculino, que oprime, viola, seduz e engana as mulheres.

Em ambos os filmes a importância da queima das fitas é assumida no discurso das personagens femininas, que apontam este como o momento mais importante da vida de estudante, que se sobrepõe ao estudo. Se, em *Capas Negras*, o tempo se passa entre cantigas e um copo de vinho, em *Rasganço* são o sexo e a praxe que preenchem os dias dos estudantes. É um filme repleto de estereótipos que fogem à realidade e continuam a resumir a cidade aos estudantes e às relações promíscuas entre os humanos que tanta gente atrai ao cinema. No entanto, o público idoso não é um público que se sinta atraído por estas histórias, ou, por estas imagens, daí a natural rejeição a este filme.

A primeira imagem do filme *Rasganço* são as escadas monumentais construídas ao longo da década de 1940. A personagem central Edgar sobe as escadas ao encontro da estátua do D. Dinis e por baixo da estátua está escrito, sobre um pano negro a letras brancas: -“O Dinis está de luto pela morte do ensino superior em Portugal. Académica está de luto”. Um luto que dá lugar ao vermelho da roupa interior de um dos figurantes do filme que protagoniza uma cena de *rasganço* no pátio das escolas. A mítica porta férrea é atravessada por um estudante nu que corre e um grupo trajado que o persegue: são os festejos de final de curso. Este luto anunciado diz respeito ao aumento de propinas que será implementado nesse ano, no entanto a festa continua, e a queima das fitas tal como em *Capas Negras* é o momento esperado pelos estudantes.

Em ambos os filmes, *Rasganço* e *Capas Negras* Coimbra é vista como uma cidade de passagem, a memória da cidade é limitada à praxe e à queima das fitas, e ambos os filmes resumem a cidade a estes momentos.

O diálogo, entre a jovem estudante Ana Rita e o protagonista Edgar, é bem elucidativo daquilo que é a representação de Coimbra neste filme: “uma estufa feita só para os estudantes e para a Universidade”. Uma cidade representada como se não houvesse vida além da praxe e dos seus rituais que se sobrepõe ao conhecimento adquirido na Universidade.

ANA RITA

Não és estudante, pois não? És daqui, de Coimbra?

EDGAR

Acabei de chegar é a primeira vez que venho a Coimbra, preciso de um guia.

ANA RITA

Conheço Coimbra como a palma da minha mão.”

EDGAR

Que é isto?

ANA RITA

É o fim, é a última cerimónia da praxe académica, a Sofia foi hoje já é doutora, a partir de agora deixou de ser uma de nós.

EDGAR

Isto é tudo tão estranho! Sinto-me perdido.

ANA RITA

Pois sentes, Coimbra é um mundo à parte, no principio assusta, é uma espécie de estufa feita só para os estudantes e para a Universidade.

EDGAR

Já vi que encontrei a pessoa certa”

ANA RITA

Ana Rita.

EDGAR

Edgar.

Como é que disseste que se chamava aquilo?

ANA RITA

Rasganço. Daqui a seis meses é a minha vez, pronto é assim, não se pode ficar aqui para sempre.

Até chegar à primeira aula representada no filme temos, ainda, de assistir a uma serenata e ao amanhecer com a Rádio Universidade, onde são notícia os protestos dos estudantes. O que o filme destaca são as experiências da vida académica fora dos bancos da sala de aula, e o conhecimento que se adquire na universidade é desvalorizado.

O filme segue para uma sala, o professor olha pela janela e diz:

PROFESSOR

De qualquer modo o que eu acabei de vos explicar não tem a mínima importância se olharmos o sol lá fora. O mais importante não é o que aprendem nestes bancos, tenham um bom fim de semana

De seguida vamos descobrir que este professor mantém uma relação íntima com uma das alunas. E o filme vai prosseguir nesta linha de voyeurismo íntimo, deixando de fora a imagem real de uma Universidade que já foi um castelo, com espaços centenários de História, quase mil anos de transmissão de conhecimento.

O filme menospreza o conhecimento adquirido na Universidade, e Coimbra fica reduzida à praxe e às suas tradições, quando esta cidade e esta Universidade são muito mais que isso.

Coimbra, cidade do conhecimento, é revelada em muitos filmes, apenas, como um local de passagem e de libertinagem.

Se no filme *Capas Negras* o espaço feminino está reservado à triciana que seduz os estudantes, o cenário da mulher em *Rasganço* não é mais digno, já que a mulher é apresentada enquanto vítima e presa sexual.

Focando agora a atenção no filme *Capas Negras*, a relevância da apresentação deste filme ao longo do ciclo a *Sé7ima Memória*, não se prende com a história, mas sim, com a imagem que se quer transmitir de Coimbra.

Tenta-se passar a imagem de uma cidade pacata, que apenas se anima com a queima das fitas e depois todos voltam às suas terras. Embora o poder vigente no ano em que o filme foi realizado, vê-se a prestigiada Universidade de Coimbra como sua aliada, foi dentro da própria Universidade que nasceu um movimento de contestação contra o regime opressor.

Na década de 1960 emergiu em Coimbra um movimento de contestação associado à Universidade que ganhou forma em 1962, com a primeira crise académica consagrada em Abril de 1969, com a instauração do luto académico. Este movimento teve consequências trágicas para a academia, designadamente a prisão de dirigentes associativos, a integração de estudantes nas tropas portuguesas que combatiam na Guerra Colonial em África, e a expulsão de professores da universidade. É justamente no seio da academia que tem origem um movimento musical inicialmente associado ao fado de Coimbra, que se formaliza a partir da criação de um novo género musical, a “balada de Coimbra” e, mais tarde, pela chamada “canção de intervenção”, “canção política”, “canção de protesto” ou “canção de réplica”.¹³⁰

Este movimento de contestação apenas vai começar a sentir-se significativamente a partir da década de 1950, 60 e 1970.

O filme *Capas Negras* tem início com imagens de Coimbra com a mesma perspetiva da universidade que é apresentada no início do filme *As pupilas do Sr. Reitor*, embora revise outros espaços logo nas imagens iniciais, o rio Mondego, a ponte Santa Clara, o Largo da Portagem e o Choupal. Com o decorrer do filme vão sendo apresentados outros locais icónicos, como a Quinta da Lágrimas, o Jardim da Sereia ou o Penedo da saudade. O filme quer transmitir a imagem de

¹³⁰Susana SARDO. “O Estado Novo e a construção de um Portugal musical ,Fado, Folclore e Canção de Protesto em Portugal: repolitização e (con)sentimento estético em contextos de ditadura e democracia”, *Revista Debates*, nº12, p. 65, Universidade de Aveiro, (2014), disponível online em: <http://docplayer.com.br/28347548-Fado-folclore-e-cancao-de-protesto-em-portugal-repolitizacao-e-con-sentimento-estatico-em-contextos-de-ditadura-e-democracia-1.html>.

uma cidade parada no tempo, com paisagens que não se alteram. Apesar da entrada e saída constante de estudantes, a cidade de Coimbra permanece imóvel no tempo. O filme esconde assim as obras que estavam a ser realizadas na alta da cidade e a destruição do património levada a cabo pelo regime.

Nos planos do filme não se divulga o que estava a ser construído (Escadas Monumentais, novos edifícios universitários, bairros habitacionais), nem se mostram as mudanças que estavam a ser operadas neste espaço geográfico na década de 40 do século passado. As alterações urbanísticas, económicas e sociais decorrentes dos novos edifícios da Universidade e da deslocação da população da “Alta” da cidade, o desenvolvimento de novas vias de comunicação e transportes (construção de linhas de trolley-carros), a expansão da cidade e a edificação e aparecimento de novas áreas habitacionais (Celas e Marechal Carmona) são ausentes em *Capas Negras* (1947). Na verdade, a obra de Armando de Miranda apenas divulga imagens das ruas sinuosas da “Alta”, do espaço físico e paisagens icónicas de Coimbra, não fazendo qualquer enquadramento sobre a paisagem que se ia construindo e modelando entre a rua António José de Almeida e rua Antero de Quental.¹³¹

Mais uma vez, o cinema da década de 1940 apresenta um filme que deturpa a realidade, revelando uma imagem falsa da cidade de Coimbra e personagens com comportamentos que se apoiam numa moral pré-estabelecida.

Excepcionalmente e bem diferente desta linha de representação da cidade de Coimbra temos o filme *Respirar debaixo de Água*. Este filme foca o tema da adolescência, e não da cidade, a sua narrativa permite confrontar as transformações de comportamento dos adolescentes ao longo dos tempos, e trabalha o anonimato de Coimbra. Apresenta uma realidade alternativa àquela que preenche a cinematografia nacional dedicada ou filmada nesta cidade. *Respirar debaixo de água* retrata o dia a dia de um grupo de adolescentes, não há no filme qualquer referência à Universidade ou à cidade de Coimbra. O espaço não é facilmente reconhecível: o interior de uma casa pobre, um rio e uma ponte por cima de uma barragem que poderiam ser a casa, o rio, e a ponte de uma outra cidade qualquer. Este anonimato não é muito comum nos filmes que usam Coimbra como cenário. António Ferreira livra-nos dos monumentos, da Universidade, da praxe e dos estudantes, e transforma Coimbra naquilo que ela também é, uma cidade como as outras. *Respirar debaixo de água* não lhe atribui um papel secundário como os restantes filmes, este não é um local de passagem, mas sim o lar destes jovens que nasceram e cresceram aqui. A cidade é apresentada através do olhar dos seus habitantes e não dos seus visitantes, uma visão totalmente distinta dos outros filmes apresentados neste ciclo.

4.3.2- Memórias do Porto (*Aniki Bóbo*, *Porto da Minha infância*).

Aniki Bóbo e *Porto da Minha Infância* são dois filmes essenciais na reconstituição da imagem do passado da cidade do Porto.

Aniki Bóbo é um filme que retrata sem rodeios o Portugal dos anos 1940, focando o olhar nas crianças humildes que brincam descalças e tomam banho no rio Douro. O filme mostra-nos um Porto habitado por pessoas comuns, numa época em que o cinema estava bastante condicionado na transmissão dessas imagens. O Porto e o rio Douro são retratados na sua

¹³¹Carolina Maria Vaz Goucha GASPAR. “As imagens e as representações na afirmação estratégica de lugares. O caso particular do cinema e da cidade de Coimbra”, Tese de doutoramento, p. 243, Coimbra, (2016), disponível online em: <http://hdl.handle.net/10316/30923>.

essência natural e somos confrontados com a imagem real da cidade. O realizador nunca escondeu a sua paixão por esta cidade e muitos dos seus filmes são dedicados ao Porto. O seu primeiro filme, *Douro, faina fluvial*, demonstra o interesse de Manoel de Oliveira em retratar o movimento da cidade e das suas gentes, sem artificialismo ou estereótipos. *Aniki Bóbo* é a continuação desse retrato da cidade do Porto, focando agora a infância e as angústias típicas de um grupo de adolescentes que vivem num mundo cinzento e autoritário.

Depois de *Douro*, tinha pensado num outro filme sobre o mesmo lugar, mas sob um ângulo diferente, um ângulo tal que o filme era impensável para a época. Deveria chamar-se *Desemprego*. Nos nossos dias, o Porto e o rio estão lá, apenas para o turismo. Naquela época, os trabalhadores reuniam-se ali todas as manhãs, e os empregadores vinham acolhê-los, chamá-los. Quando havia trabalho os homens não eram muito numerosos. Quando havia pouco trabalho, eram escolhidos metade ou menos ainda. Os outros ficavam no desemprego, jogavam às cartas. O filme devia acabar com a saída de um barco para a pesca do bacalhau, uma pesca que durava seis meses.¹³²

O filme foi então adaptado às possibilidades da época e trabalhado de forma a ser aceite pela censura, “Foi um filme em que pensei ao mesmo tempo que *Prostituição*. São dois filmes que era impossível fazer na época e que seria impossível fazer hoje porque tudo mudou”¹³³. Mesmo assim e sujeito à pressão, o filme chama a nossa atenção para as tensões sociais, obriga-nos a refletir o conflito entre a ânsia de liberdade e as restrições da sociedade da época. O problema da pobreza é bem visível no desenvolver da intriga e no desejo de Carlitos oferecer uma boneca a Teresinha, para a qual não tem dinheiro, acabando por roubá-la. Todavia este ato embora errado não é condenado pelo realizador que o reveste de uma enorme carga de humanidade assente na compreensão.

O filme é uma representação da humanidade, do homem, da sua essência, o estado embrionário do homem. Na época criticaram o filme, dizendo que não era conveniente apresentar crianças que desobedecem, que mentem, que roubam, mas as crianças procedem como os homens, do mesmo modo que os homens procedem como crianças.¹³⁴

Aniki Bóbo recusa colorir a realidade com crianças bem-comportadas e obedientes, se na verdade a natureza da infância e do homem é outra. Estamos perante um olhar genuíno acerca do Porto e que toca com a crueza o comportamento humano. Ao contrário da cinematografia da época que representa a cidade do Porto como uma cidade essencialmente urbana, *Aniki- Bóbo* e outras obras de Manoel de Oliveira, como por exemplo, *Douro, Faina Fluvial, O Pintor e a Cidade, Inquietude, Vale Abraão, O Principio da Incerteza* ou *O estranho caso de Angélica*, concentram o seu olhar sobre o Porto rural e chamam a atenção para uma dicotomia existente entre as características do Porto urbano e o outro Porto mais pobre e esquecido. “O Porto torna-se assim um local de contrastes culturais que se vê acentuado no choque entre a realidade dos espaços.”¹³⁵. Oliveira escolhe centrar o seu olhar no espaço rural

¹³² Manuel DE OLIVEIRA, Antoine DE BAECQUE e Jacques PARISI. *Conversas com Manuel de Oliveira*, p. 131, tradução Henrique Cunha, Porto, Campo das letras, (1999).

¹³³ Ibid., 131-132.

¹³⁴ Ibid., 135.

¹³⁵ Mário Rui Magalhães da SILVA. “As representações do rio Douro no cinema de Manoel de Oliveira, dissertação de mestrado em comunicação audiovisual e multimédia, p 14, Universidade Lusófona, Porto, (2015), disponível

e o filme é rodado nos cenários naturais das zonas ribeirinhas de Gaia e do Porto. Expondo um olhar crítico da sociedade do seu tempo, rodado em cenário natural com atores amadores, que na verdade eram habitantes da zona ribeirinha do Porto.

O filme *Porto da Minha Infância* aborda de forma direta o tema da memória e de diferentes pontos de vista. Além de revisitar as memórias pessoais de Manoel de Oliveira, o filme revive o passado do cinema e a memória de alguns filmes como *Douro*, *Faina Fluvial*, *Aniki Bóbo* e *Pintor a Cidade*, ao mesmo tempo que evoca o passado da cidade do Porto e expõe as atualidades do *Jornal Português*. O tema deste filme vai ao encontro direto do tema deste projeto: - *A memória*. O filme revela-nos a memória como habitação e espaço do passado que nos permite recordar e reviver aquilo que desapareceu, mas que vive na nossa memória. “Decorreram os anos, mudaram os tempos, tudo levaram, tudo ficou esquecido, só em minha triste memória, tudo continua vivo”.¹³⁶ De forma poética, o filme permite-nos, através das memórias do realizador, revisitar as memórias do cinema e da cidade do Porto. As memórias de infância deste realizador são no fundo as memórias de infância do cinema português e de muitos portugueses contemporâneos daquele tempo. Apaixonado pelo Porto, o realizador refletiu o passado da cidade e confrontou-nos com a sua transformação e com os espaços que deixaram de existir e que apenas habitam na sua memória, e agora no filme.

O maestro Peter Rundel dá início a *Porto da Minha Infância*, dirige de costas para nós uma orquestra invisível, da qual só ouvimos o som, e, subitamente, estamos dentro de um mar revoltado, de seguida, são apresentados os nomes do corpo de atores e equipa técnica. “Recordar momentos dum passado longínquo é viajar fora do tempo. Só a memória de cada um pode fazer. É o que vou tentar.”¹³⁷

O cineasta consegue introduzir naquilo que é um documento do passado e um atestado de existência de um outro tempo, uma fantasia da sua memória, anulando a ideia de univocidade do testemunho das imagens de arquivo e demonstrando o quão simples pode ser o dispositivo de re-coreografia dos materiais fílmicos. Outro exemplo é a referida escalada da Torre dos Clérigos que é intercalada com contracampos de Jorge Trêpa interpretando o avô, enquanto jovem, filmado a cores e em plano picado, observando. Converte deste modo as imagens do *Jornal Português* num plano subjetivo do próprio realizador, e, portanto, um acesso direto à sua memória. O documento converte-se numa recordação, o testemunho da câmara verte-se testemunho do cineasta. Ou como nos diz o próprio, a certo momento da narração que acompanha todo o filme:¹³⁸

Um Porto, que existiu outrora, é agora visível nestes dois filmes, uma cidade habitada por gentes do povo e por crianças humildes, um Porto dos teatros e dos passeios nos jardins. Em 2001, ano em que foi realizado o filme *Porto da Minha infância*, a cidade estava em obras. O realizador viu-se assim impossibilitado de filmar a cidade, tendo, por isso, recorrido a imagens do passado.

online em: <http://hdl.handle.net/10437/6925>.

¹³⁶ Manoel DE OLIVEIRA. Introdução do filme, *Porto da Minha Infância*, Madragoa Filmes, Porto, (2001).

¹³⁷ Ibid.

¹³⁸ Ricardo Vieira LISBOA. *Porto da Minha Infância* (2001) de Manoel de Oliveira, *Criticas Noutras Salas*, À pala de Walsh, (2016), disponível online em: <http://www.apaladewalsh.com/2016/11/porto-da-minha-infancia-2001-de-manoel-de-oliveira/>.

Um documentário sobre o Porto em 2001 era impossível agora, com a cidade em obras, e é cousa que poderei fazer depois. O que, por outro lado, foi bom, porque me proporcionou a oportunidade de evocar o Porto da minha infância, graças a algumas das minhas memórias, as mais simples e as mais ligadas à cidade. Considero o filme um documentário, embora tenha sido obrigado a algumas reconstituições, para que não ficasse reduzido a um álbum de fotografias. Finalmente, trata-se de certas recordações dum tipo de vida e de imagens de uma época passada que, embora relacionadas comigo, não constituem uma autobiografia.¹³⁹

As memórias do realizador são as memórias do Porto, do cinema português, mas também da história de Portugal. Lembra-se da árvore da forca que então existia no jardim da cordoaria: “[...]e até perguntava se os ladrões também eram ali enforcados”, nunca teve resposta para essa questão. “-Tinha medo”: diz Manoel de Oliveira, e continua:

[...] pela noite escura, tomado de medo, dava-me segurança ouvir passar a guarda a cavalo, não sei se para distrair o medo dos gatunos, se pelo gosto de percorrer de noite as ruas desertas, pedi para darmos uma volta maior, a minha mãe acedeu ao meu capricho.¹⁴⁰

Somos contextualizados com a localização da casa de Manoel de Oliveira, rua 9 julho. Ficamos a saber que essa data marca a passagem das tropas de D Pedro IV – “O libertador” por aquela rua em 1832, e que, segundo nos conta o realizador, deixou o coração à cidade que foi berço da liberdade da nação. Almeida Garrett desembarcou com as tropas de D. Pedro IV. Depois de recitar um poema de Almeida Garrett, lembra-se dos pobres que via à saída da missa de Domingo e imaginava-se a mendigar como eles. “E via isso com a mesma naturalidade com que via representar os atores no teatro”, diz o mestre Oliveira. Também ouvia falar das pessoas que caíam em desgraça, e se isso nos acontecesse: “podia trabalhar como aprendiz pedreiro” - pensava ele. Oliveira, gostava de ver trabalhar os pedreiros e fala do cantochão que entoavam para arrastar as pedras grandes: -“pedrinha ou, pedrinha ei”. Todas as casas eram construídas em pedra, os palácios e antiga muralha. Este testemunho de Manoel de Oliveira sobre uma profissão que foi deixando de existir- os pedreiros é uma memória da estrutura da sociedade e de como era o trabalho para sobreviver, um mundo a que Manoel não pertencia, mas assistia, e valorizava o trabalho duro das pessoas humildes, tal como fez ao tentar filmar o trabalho das vinhas do vinho do Porto para um filme que foi impedido de fazer e que se chamava “Gigantes do Douro”.

Ficamos a saber que, além de profissão, o pedreiro era uma “tradição que passava de pais para filhos”.

Sensível, mas guloso, o realizador recorda a Confeitaria Oliveira, a sua preferida, e a mais chique. Atraído pelos doces, escondia-se na esperança que o deixassem esquecido para se poder deliciar com aquelas tentações. Mas esta confeitaria nos dias de hoje apenas pertence à

¹³⁹ Museu Serralves. “Manoel de Oliveira: ver e rever todos os filmes e mais alguns ainda...”, Porto, (2000), disponível online em: <https://www.serralves.pt/webmail/cicloMO/portodaminhainfancia01.htm>.

¹⁴⁰ Manoel DE OLIVEIRA. Texto dito em voz off por Manuel de Oliveira no filme, *Porto da minha infância*, Madragoa filmes, Porto, (2001).

memória de Manoel de Oliveira e de quem a frequentou no passado. Hoje, a antiga montra de bolos que atraía as crianças e as multidões foi substituída por vestidos e casacos, é uma loja de roupa. A sua memória não será mais doce, ficou sem sabor.

Este filme é um importante testemunho do passado e do presente da cidade do Porto, que ganha forma através das memórias de Manoel de Oliveira que partilha connosco as suas recordações de infância.

4.3.3- Memórias de Lisboa (*Canção de Lisboa, Aldeia da Roupa Branca e Fantasia Lusitana*)

O ano de 1933, data da estreia do filme *A canção de Lisboa*, ficou marcado pela consolidação do governo nazi na Alemanha e das políticas levadas a cabo por ditadores em toda a Europa e que conduziu o mundo a uma guerra. Nesse ano, enquanto Hitler assume o poder na Alemanha, Portugal apresenta uma nova constituição e é proclamada a República unitária corporativa.

Em 1933 uma nova constituição proclamou Portugal uma “República unitária e corporativa”. Compromisso entre princípios liberais e corporativos de representação, os primeiros foram pervertidos por regulamentação posterior e os segundos limitados e secundarizados. Restou uma ditadura férrea do O Estado Novo português e a vaga autoritária dos anos 1930 do século, uma Assembleia Nacional ocupada pela União Nacional, em eleições não competitivas e de acesso limitado. Para evitar qualquer fuga de poderes, mesmo que por parte de uma câmara dominada exclusivamente pelo partido governamental, consagrou-se a autonomia quase total do Executivo.¹⁴¹

A Canção de Lisboa começa com a exibição de um símbolo nacionalista, as 5 quinas, e ao longo do filme vão surgindo referências ao Estado Novo e a Salazar. A letra da música que abre o filme fala-nos de uma Lisboa, terra de encantos, cantigas e arraiais, as imagens destacam as casas e aos bairros da cidade e então o filme situa-nos em Lisboa no Largo das Conchas, 10º Bairro nº25. O argumento do filme é pobre, conta a história de um estudante de medicina na cidade de Lisboa que namora a filha do alfaiate do bairro. Lisboa é mostrada, através de personagens tipo que representam a população, a cidade surge em festa constante, o espectador pode ver no ecrã os carros, os comboios e as praças cheias de gente, numa cidade, cada vez mais, cosmopolita. Uma Lisboa que se distingue da província pela agitação e pelas marchas populares que, afinal, são mais uma das invenções do Estado Novo e do seu mentor, António Ferro.

O sucesso obtido com os galos leva-o a fazer nova parceria criativa com Leitão de Barros, desta vez destinada a inventar as Marchas populares de Lisboa. Ele quer voltar a demonstrar ao poder instituído, no momento em que a figura de Salazar se agiganta e o seu poder pessoal se consolida, agora a pensar no público nacional e já não nos estrangeiros que nos visitam, como é fácil e eficaz implantar uma cultura popular sustentada em tradições, que se não existisse seria inventada. Isso fará serenar o povo, podendo até ser mais eficaz que a repressão. Trata-se, agora, de criar uma nova modalidade de folclore urbano, a que os lisboetas venham a aderir.

¹⁴¹ António Costa PINTO. “O Estado Novo português e a vaga autoritária dos anos 1930 do século XX”, pp. 30 e 31, (2007), disponível online em:

https://www.researchgate.net/profile/Antonio_Pinto6/publication/264881042_O_Estado_Novo_portugues_e_a_vaga_autoritaria_dos_anos_1930_do_seculo_XX/links/53fcb9070cf22f21c2f3fb4c.pdf.

Ao associar o plano às celebrações do 28 de Maio de 1932, que irão anteceder de perto a ascensão de Salazar a chefe de governo, coloca a cereja no topo do bolo afagando o ego dos promotores do regime.¹⁴²

As marchas populares foram uma farsa produzida pelo regime. A verdadeira tradição Lisboaeta era a ronda dos chafarizes ou a marcha do Flambó, do francês la marche des Falambeaux em memória da Tomada da Bastilha de 14 de julho em Paris. Lisboa celebrava o 13 de junho. “Nesse dia, os moradores dos bairros pobres de Lisboa iam dois a dois em fila indiana lavar a cara no chafariz. Este culto era dedicado a Santo António, desde o Reinado D. Maria I, que substitui o antigo patrono de Lisboa, S. Vicente por Stº António. As Marchas Populares foram oficializadas pelo então presidente da Câmara de Lisboa Linhares de Lima.¹⁴³

A falsificação institucionaliza-se logo no ano seguinte, com o filme *A canção de Lisboa*, de Continelli Telmo, saído dos estúdios da Tóbis, no qual uma imaginária Marcha dos Castelinhos anima um arraial de santos populares. A modinha *Olhó Balão* de José Galhardo, cantada por Beatriz Costa e Vasco Santana, confunde-se com a realidade. Ferro envolve Almada Negreiros na manobra encarregando-o de produzir o cartaz populista de promoção do filme. Nunca antes tinha havido Marchas Populares em Lisboa.¹⁴⁴

Os verdadeiros problemas da cidade e das gentes pobres que habitavam os bairros e as ruas de Lisboa, sem o mínimo de condições, são disfarçados. O filme mostra uma cidade sem problemas aparentes, onde a festa e a alegria são uma constante, girando em torno de uma personagem que quanto mais vigarista melhor. As letras das músicas das marchas são submetidas à censura como seria de esperar.

As músicas e as letras falam do quotidiano simples da cidade, mas são submetidas ao juízo e à aprovação das autoridades municipais, para evitar surpresas. O autor da maior parte delas, Norberto de Araújo, evita os temas problemáticos. E o que é mau- bairros labirínticos, sem água canalizada nem luz elétrica, habitados por gente pobre, mal vestida e mal alimentada- transforma-se em pitoresco.¹⁴⁵

Por sua vez *Aldeia da Roupa Branca* faz igualmente o retrato de Lisboa como uma cidade sem problemas aparentes, que vive do progresso, onde há carros, trabalho, diversão e mulheres bonitas sempre disponíveis para satisfazer os homens. O polícia é a primeira personagem que trabalha em Lisboa a aparecer em cena. A cidade, “onde os carros não têm bestas à frente”, ao que Gracinda responde: - “é porque se calhar vão lá dentro”, deixando transparecer nesta fala um juízo de valor dos homens e mulheres da cidade.

Gracinda vive na aldeia, quer saber novas do Chico, mas não vai gostar de saber que ele tem uma rapariga, a fadista Maria da Luz. Ela tem um homem com dinheiro que a sustenta: - “Mas o Chico que é cá da pioria, é ele quem se goza daquilo”, diz o polícia.

As mulheres da cidade são, assim, apresentadas como interesseiras e imorais em contraste com Gracinda. E a própria vai fazer uma peça de teatro com um livro que comprou em

¹⁴² Orlando RAIMUNDO. “António Ferro: O Inventor do Salazarismo”, Alfragide, Publicações D. Quixote, (2015), disponível online em https://books.google.pt/books?id=6I2yBwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

¹⁴³ Ibid.

¹⁴⁴ Ibid.

¹⁴⁵ Ibid.

Lisboa. O livro conta a história da princesa “Mangalona”, uma princesa que é bruxa e faz feitiços para um pastor ficar com ela, mas os anjos não deixam os feitiços funcionar e o pastor fica com a pastora. Gracinda associa a princesa às mulheres da cidade, diz que não valem as “mulheres como as nossas”. Acentua-se a dicotomia entre os dois ambientes: a pureza do rural é valorizada, em relação ao urbano que se apresenta como um local de perversão, com mulheres que frequentam cabarets, fumam e bebem. O mundo rural é apresentado de forma utópica e a mudança para a capital não é bem vista pelos habitantes da terra. As carroças puxadas por cavalos contrastam com os carros barulhentos de Lisboa, fazendo a oposição entre o novo e o velho. No entanto, no final do filme, o novo revela-se como a natural sucessão e sobreposição ao velho.

Embora a violência seja algo que a censura proibia nos filmes, *Aldeia da Roupa Branca* apresenta cenas de violência, mas é a Paz que vai levar a melhor. *Aldeia da Roupa Branca* é um filme que agrada ao Portugal rural, que se vê retratado na tela de cinema. A protagonista é a famosa atriz de teatro, Beatriz Costa, por quem o público tinha um grande apreço. Ao usar uma estrela conceituada do teatro o filme garantiu parte do seu sucesso. Esta não foi por pouco a primeira produção sonora da Tobis; a produtora acabou por decidir apostar no filme *Canção de Lisboa*, também ele protagonizado por Beatriz Costa. *Aldeia da Roupa Branca* vai ser filmado mais tarde em tempo record entre agosto e outubro de 1939¹⁴⁶. Assinado por um nome familiar da cinematografia da época, o cronista Chianca Garcia.

O início do filme apresenta a protagonista que canta a música que ficou célebre “Água fria da Ribeira”, e vemos as mulheres da aldeia a lavar a roupa no rio. O branco símbolo de pureza é um elogio à protagonista e à pureza da vida na aldeia que contrasta com a perversão da cidade.

A fantasia criada por estes dois filmes: *Canção de Lisboa* e *Aldeia da roupa branca*, foi desmascarada pelo filme *Fantasia Lusitana*. O filme não foi projetado neste ciclo, pelos motivos anteriormente apresentados. No entanto, trata-se de uma obra essencial para desconstruir o discurso do regime e perceber a manipulação das imagens e da memória do passado. João Canijo constrói este filme através da montagem de um conjunto de imagens de arquivo da década de 1940 da cidade de Lisboa e da narração de refugiados da época. A História fala por si, as imagens do passado contam a história, João Canijo exerce a sua influência, apenas no que diz respeito à ordem em que as imagens serão apresentadas, uma vez que todas elas foram filmadas há muito tempo. O realizador apresenta imagens oficiais do regime que exaltam a proclamação da máxima “Tudo pela nação”. A juventude em marcha e a mocidade portuguesa abrem o filme. Uma nação orgulhosa das suas batalhas e das suas conquistas do passado. Enquanto a Europa se destrói na guerra, Portugal festeja o seu passado glorioso. A imagem de Salazar é a do salvador da guerra pela sua posição neutral.

A Europa estava sob fogo intenso e era devastada pela guerra, mas Portugal não. A máquina de propaganda oficial do estado mostrava uma nação pacífica e próspera que tinha recebido, inclusivamente, uma delegação alemã e outra britânica (países em lados opostos do conflito), evidenciando a sua neutralidade.¹⁴⁷

Os acontecimentos e a destruição da guerra foram suavizados através do uso de metáforas para acalmar a população e desviar a sua atenção da verdadeira gravidade dos acontecimentos: o termo “blitzkrieg,” por exemplo, é explicado aos portugueses como se as

¹⁴⁶ CITI, Centro de investigação para tecnologias interativas, disponível online em: http://www.citi.pt/cultura/teatro/artistas/beatriz_costa/aldeia_r_branca.html.

¹⁴⁷ Vítor Manuel Fernandes Oliveira de SOUSA. “Da portugalidade à lusofonia”, Instituto de Ciências Sociais, Tese de doutoramento, p.143, Universidade do Minho, (2015), disponível online em: <http://hdl.handle.net/1822/38461>.

bombas fossem cerejas que caíam do céu. Eram as metáforas oficiais que pretendiam travestir-se de meias-verdades, destinadas a suavizar o conflito junto da população”¹⁴⁸

João Canijo vai desconstruir a imagem de um Portugal alegre, ao introduzir o testemunho de refugiados que passaram por Lisboa, descrevendo o clima de medo devido à ameaça de guerra. O filme sobrepõe duas “realidades”, uma falsa e outra real.

Desconstruindo a dinâmica em tons cor-de-rosa, que o regime queria transparecer em Portugal, em contraste com a devastação da Europa, Alfred Döblin salientava que a perspetiva de encantamento de quem estava exilado em Lisboa resvalava “amiúde para o choque em relação a um país que chega a ser encarado como dentro de uma excentricidade primitiva”. Um país que caracterizava como ruidoso “e onde toda a gente, homens e mulheres, cospe no chão”. Antoine Saint-Exupéry mantinha o registo, observando que, por baixo do sorriso, ele próprio achava Lisboa mais triste que as (suas) cidades extintas. Muito embora referisse que Portugal tentava acreditar na felicidade e que, em Lisboa, se “representava a felicidade para que Deus acreditasse nela”. Tratava-se, assim, de “um paraíso claro e triste”.¹⁴⁹

Este paraíso triste vai acolher refugiados judeus e não os persegue, ao contrário dos comunistas que eram presos e torturados pela PIDE (Policia Internacional do Estado). A riqueza e a cultura de alguns judeus contrastavam com a miséria da classe trabalhadora, praticamente analfabeta e muito machista.

A sociedade portuguesa era machista, sendo que a função pública vivia mal, muito embora suficientemente bem para não se proletarizar. Os operários, por exemplo, não eram vistos no centro da capital, por vestirem ‘fato de macaco’, o que não era ‘permitido’. Em junho de 1940, tudo isso se altera com a vinda dos estrangeiros (refugiados), que tinham outra aparência, de mais ricos (embora muitos só tivessem a roupa do corpo), oriundos de outras civilizações.¹⁵⁰

A estes estrangeiros não era permitido trabalhar no país que se encontrava fechado a qualquer influência do exterior. E a realidade era bem mais negra do que aquela que o regime tentava passar.

Fernando Rosas salienta que a realidade era menos passiva do que o filme mostra, destacando que, por detrás das imagens oficiais da propaganda (as únicas que existem e que o integraram, uma vez que a censura impediu a existência de abordagens diferentes das oficiais) havia a “reação em curso do povo, do operariado nas grandes cidades, que lutava com greves violentíssimas, e o reagrupamento da oposição”. Não se tratava, assim, de uma fantasia coletiva, já que essa decorria da imagem oficial que passava, da existência de um Portugal que não existia [...]¹⁵¹

¹⁴⁸ Ibid.

¹⁴⁹ Ibid.,144.

¹⁵⁰ Vítor Manuel Fernandes Oliveira de SOUSA. “Da portugalidade à lusofonia”, p. 145, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, (2015), disponível online em:

<http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/38461/1/V%C3%ADtor%20Manuel%20Fernandes%20Oliveira%20de%20Sousa.pdf>.

¹⁵¹ Ibid.,146.

Fantasia Lusitana desmascara esta farsa de um país neutro, feliz e protegido da guerra, mostrando a realidade da pobreza, dos refugiados e do medo da guerra. Uma fantasia que durou e perdurou até aos dias de hoje, alimentando uma identidade apoiada em mitos e na ideia de o que parece é. Este filme propõe a desconstrução da política do espírito proclamada pelo Estado Novo e abre o caminho para a reconstrução da nossa identidade.

4.3.4-A memória rejeitada (*O estranho caso de Angélica e 48*).

Se não existisse censura, os anos de 1933\34 teriam sido anos de estreia de uma longa metragem sobre o Vinho do Porto e sobre a forma como os produtores enriqueciam à custa do trabalho escravo. Retrato de um povo bem diferente daquele que as comédias da época mostraram. *Gigantes do Douro* teria sido a primeira longa metragem documental do cinema português, mas não foi, como não foram muitos outros trabalhos que nos desvendariam o rosto do que foi, mas não deixaram ser, o cinema português, um cinema que apenas existe se quisermos vasculhar os projetos não concretizados. Manoel de Oliveira deixou-nos o registo de algumas dessas obras rejeitados pelo regime fascista português.

Outros filmes se frustraram: Luz (ensaio vanguardista puramente visual), Roda (curta-metragem de enredo de feição surrealista), A Mulher que Passa (comédia dramática que seria uma procura de novos meios de expressão cinematográfica com subtis notas de humor e de sátira sobre a burguesia desportiva e boémia do Porto) e Prostituição (filme do underground urbano, inspirado em casos e pessoas verídicos, obra de análise de sentimentos, situações e comportamentos, dentro de uma realidade clandestina: as «casas de passe», as ruelas suspeitas e a sua vida oculta, os «cabarets», os bares, tendo por detrás a paisagem humana e social de uma cidade (o Porto) e de uma época (os primeiros anos trinta).¹⁵²

A avaliar pelos títulos e conteúdos estes filmes são bem diferentes daquilo a que estamos habituados a chamar de cinema português. A nossa cinematografia ao longo das décadas de 1930\40 não teve espaço para a realidade do país, refletida nestes filmes. Este período ficou para a história como a época de ouro do cinema português, mas trata-se de um ouro falso, o ouro mais valioso do nosso cinema foi escondido, destruído e abortado. Desde muito cedo que a censura afastou o cinema da sua essência mais melancólica e realista do povo português, apostando apenas em comédia ou dramas românticos com final feliz.

O argumento para o filme *Estranho caso de Angélica* foi escrito na década de 1950 com o título “Angélica” cujo apoio foi recusado. O filme não é produzido na época e só chega às telas de cinema em 2010. O argumento do filme foi publicado na íntegra datado de 1954 no livro: “Alguns projetos Não Realizados e Outros Textos de Manoel de Oliveira” editado em 1988 pela Cinemateca Portuguesa.

Terminada a Segunda Guerra Mundial, Manoel de Oliveira escreve *O estranho caso de Angélica*, cuja personagem principal é Isaac, um judeu fugido da perseguição nazi. Escrito em 1952 e filmado em 2010, o filme é o resultado de duas épocas distintas. O século XXI é visível nos prédios, nos carros e nos avanços cinematográficos verificados nos efeitos do filme. Os anos 1950 são visíveis nos figurinos, nos livros, nos aparelhos de Isaac e na ausência de televisão ou computador.

Os conteúdos do filme, desde a personagem Isaac até ao retrato dos trabalhadores nas encostas

¹⁵² Alves COSTA, Breve história do cinema português (1896-1962), vol.11, p. 78, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura Portuguesa, Secretaria de Estado da Investigação Científica, (1976), disponível online em: <http://www.instituto-camoes.pt/>.

do rio Douro, são temas que não agradavam ao poder da época, nem se adequavam à mensagem do regime, motivo suficiente para que o filme não fosse aceite na época.

O documentário 48, realizado por Susana Sousa Dias é construído a partir de fotografias dos prisioneiros da PIDE, as vítimas são confrontadas com as fotografias e convidadas a falar acerca desta dolorosa experiência. Os intervenientes deste filme não são identificados e representam todos os presos da ditadura. As fotografias foram tiradas na prisão durante a ditadura portuguesa e preservadas no Arquivo Nacional expondo desta forma os mecanismos que sustentaram o regime ao longo de 48 anos, daí o nome do documentário. Tal como *Fantasia Lusitana* o filme 48 enfrentou dificuldades em encontrar imagens da real miséria vivida no país ao longo da ditadura. Estas imagens foram impedidas de existir ou destruídas. Uma imagem e um relato na primeira pessoa vão possibilitar ao espectador resgatar memórias de um passado que se quis esconder durante anos. Cada fotografia reflete os sentimentos do momento em que foi tirada e torna presente esse momento que ganha movimento com a descrição dos intervenientes. O rosto e as vozes dos prisioneiros fazem do filme um relato de resistência de uma memória coletiva que se quis apagar e que diz muito da nossa identidade enquanto povo humilhado e massacrado pelo poder político e pela PIDE.

O filme começa por nos fornecer informações acerca de ditadura e da falta de imagens dos prisioneiros políticos africanos. Na falta de fotografias dos prisioneiros políticos africanos, a autora vai optar por deixar o ecrã negro sem qualquer imagem, apenas ouvimos a voz dos testemunhos. Sabemos que tiraram fotografias e identificaram estas pessoas, mas tudo desapareceu. A Polícia de Informação de Lisboa e Porto foi criada em 1926, e em 1945 muda o nome para PIDE que legalizou a detenção de pessoas, por tempo indeterminado, ao serviço da ditadura militar e do regime fascista. Foram décadas de perseguição e terror político que garantiram a manutenção do regime. Desaparecidos os arquivos de África, o que nos resta são estas 16 fotos que se encontravam nos arquivos da PIDE e que Susana Dias trouxe a público. Estas imagens permitiram reconstruir uma memória de violência que se quis esconder, mas que foi possível transportar para o presente, através da fotografia e das vozes das personagens reais desta (H)istória.

A autora sublinha a importante relação entre a memória e a fotografia na forma como estas funcionam de maneira similar, incorporando no presente as imagens do passado de um modo visual. Assim a fotografia, não só descreve e/ou sugere a realidade como a transporta para o agora.¹⁵³

Este sofrimento não pode ser esquecido e não faz parte do passado; continua vivo no testemunho das vítimas. É essencial desconstruir o discurso do Estado Novo que vigorou durante a ditadura e que vive ainda hoje na memória daqueles que reconhecem Salazar como o salvador da pátria. Os relatos de 48 são uma triste e séria memória daquilo que o regime foi capaz de fazer para garantir a sua permanência no poder.

As experiências relatadas por ex-prisioneiros são sobre repressão, violência e tortura física e moral. As fotos evocam nos entrevistados diferentes memórias. Remetem para a dor vivida através de abusos físicos, para as marcas deixadas nas suas famílias; e nos silêncios entendemos o que não é dito, às vezes por vergonha,

¹⁵³ Isabel MACEDO, Rita BASTOS e Rosa CABECINHAS. “Representações da Ditadura Portuguesa: As imagens de arquivo enquanto artefactos de memória em *Fantasia Lusitana*”, VII Jornada Cinema Português, p 47, Covilhã, (2015), disponível online em: http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/201604051439-201602_flopespcunhampenafria_viicinemaportugues.pdf.

outras devido ao sofrimento que relembrar determinadas experiências implica.¹⁵⁴

É essencial provocar a reflexão, divulgar e preservar estes relatos, desconstruir a identidade nacional criada por Salazar e pelos seus apoiantes. Os materiais que nos permitem estudar este período e que retratam a triste realidade são raros, uma vez que tudo o que não agradava ao regime foi destruído. O que nos resta são escassas imagens de arquivo que testemunham a crueldade desse período. Estes relatos não podem cair no esquecimento.

4.4 Conclusão:

O cinema e a memória do que não vivemos, a memória preservada e a realidade que não constitui memória.

Para conhecer o passado precisamos ter acesso a documentos e materiais desse passado: a memória do passado só pode ser construída se chegarem até nós os testemunhos desse passado. No que diz respeito às décadas de 1930\40 em Portugal, infelizmente, grande parte dessa informação foi destruída e não chegou aos nossos dias. O passado do nosso país foi escrito e controlado por órgãos centrais que transmitiram uma falsa imagem e uma falsa história. O responsável pela transmissão dessa falsa imagem foi o SNP- Secretariado da Propaganda Nacional, criado em 1933, que altera o seu nome para SNI - Secretariado Nacional da Informação, em 1945. Mais tarde em 1968 volta a alterar a denominação para SEIT - Secretaria de Estado da Informação e Turismo. Estes órgãos controlaram toda a informação que circulou no país até ao fim da ditadura. A imagem que se pretendia transmitir era a de um país neutro, salvo da II Guerra por Salazar e a imagem de Portugal enquanto Império de modo a justificar a guerra nas colónias. Este sistema funcionou na perfeição e mesmo depois da revolução esta imagem do país permanece na memória de muitas pessoas que se reveem na ordem proclamada pelo Estado Novo.

Só podemos escrever a história do passado com base na herança das gerações anteriores, mas se destruírem essa herança, ou a verdade dessa herança, ficamos apenas com a mentira. Para que a história seja memória precisamos criar ligações com esse passado e fazer com que ele chegue ao presente. Daí a urgência e a importância de vasculhar os arquivos da PIDE, de encontrar materiais e imagens que nos permitam escrever a memória deste passado e desconstruir a “fantasia lusitana” de um período negro da nossa história e que moldou a mentalidade no nosso país. Se os jovens crescerem com a ideia de que Salazar nos salvou da Guerra, que estabilizou o país em tempos de crise, que nos enriqueceu com ouro, vão acreditar e transmitir essa ideia e não vão perceber que se tratava de um regime que torturava as pessoas, que não investia no ensino, nem na educação e que, embora os cofres estivessem cheios de ouro, o povo analfabeto morria de fome. Precisamos desconstruir esta história porque ela é falsa, e encontrar as memórias rejeitadas pelo regime, memórias presentes nos filmes: *Fantasia Lusitana*, *Estranho Caso de Angélica* e *48*. Confrontar essas imagens com a suposta época de ouro do cinema Português e perceber que na verdade esse foi o período menos criativo do nosso cinema. Esses filmes refletem a falta de liberdade dos realizadores, um cinema pobre e sem conteúdo, mas que ficou enraizado na memória dos portugueses.

Quando não presenciamos uma história temos necessariamente de encontrar materiais que nos permitam reescrever essa história, não podemos limitar-nos a uma versão da história, principalmente quando essa versão é a da mais longa ditadura que a Europa conheceu. 48 anos de ditadura, 48 anos de destruição de materiais, de testemunhos e de documentos, 48 anos de destruição do pensamento e da criatividade de um povo que, quando se liberta, perde a memória daquilo que foi antes da ditadura. A história passa a ser escrita com aquilo que a

¹⁵⁴ Ibid.,48.

ditadura deixou sobreviver, porque aquilo que não lhe interessava foi destruído. Podemos tentar descobrir esta memória rejeitada através da análise dos argumentos cinematográficos rejeitados na época e através dos filmes censurados e facilmente vamos perceber que a realidade era bem diferente daquela que o regime fascista quis transmitir. O público ao qual se dirigiu o presente ciclo de cinema é um exemplo vivo de que essa manipulação funcionou. A forma como alguns falam do passado e da ditadura revela que o regime era aceite por eles e, volto a insistir, alguns não se importavam de voltar a viver esse tempo. Outros não será bem assim, porque sentiram na pele a repressão.

Capítulo V

Desenvolvimento e Realização do projeto

5.1- Seleção dos filmes do ciclo

A seleção dos filmes para o ciclo de cinema, *A Sétima Memória*, pressupôs, neste caso, um público muito específico, com determinados horários, hábitos e necessidades que foram considerados na seleção dos filmes. Foi realizado um questionário inicial para recolher informações acerca dos filmes que os idosos se recordam de ter assistido no passado e dos filmes que gostariam de ver ou rever. Trata-se de um grupo de pessoas com mais de 65 anos, ou com problemas motores, que obrigam a determinados cuidados, com os horários de medicação e alimentação a cumprir. Um número considerável de participantes, não sabe ler, tem dificuldades em ver ou acompanhar legendas. Neste sentido a escolha incidu sobre filmes falados em português que poderiam ter no máximo 2h00 de duração. Em algumas sessões, quando o tempo permitiu, foram apresentadas curtas metragem antes da projeção do filme principal, que não serão alvo de análise no presente trabalho

O ciclo foi apresentado com o título *Sétima Memória* e procurou visitar a memória do cinema português, numa tentativa de resgatar as memórias que cada um dos participantes tem dos filmes a que assistiu no passado, procurando conhecer e perceber qual a relação que as gerações mais antigas tiveram com o cinema, que em alguns casos foi muito escassa. Há muitas pessoas que nunca foram ao cinema, outras terão ido uma ou duas vezes no máximo. Ir ao cinema era um luxo ao qual alguns não tinham acesso. Entre os que viram e assistiram a diferentes filmes no cinema muitos mencionaram os ditos clássicos do cinema português: *Canção de Lisboa*, *Aldeia da Roupa Branca*, *Pátio das Cantigas*, *Capas Negras*, *Amor de Perdição*, *Inês de Castro* e outros, embora um pequeno número de pessoas, também fizeram referência a filmes estrangeiros como *Música no Coração*, *E tudo o vento levou*, *Serenata à Chuva*, *Casablanca*, *Banjo*. Ainda têm memória dos filmes de *Cowboys* sem especificar títulos de filmes, e referem o nome de *Charlie Chaplin*. Diante deste gigantesco universo que representa a produção cinematográfica nacional e internacional, surge a necessidade de delinear uma escolha tendo em conta o público ao qual se dirigiram as sessões. Além de filmes mais conhecidos por estes espectadores, houve a preocupação de projetar filmes menos conhecidos pelo público alvo. Neste sentido foram projetados os denominados clássicos do cinema português que muitos viram pelo menos uma vez na vida, (senão no cinema, na televisão), como é o caso, por exemplo, de *Aldeia da Roupa Branca* e *Canção de Lisboa*, e filmes menos conhecidos como *Canção da Terra*, *Porto da minha Infância* ou *Estranho caso de Angélica*.

Tendo como ponto de partida o tema da memória, especificamente as memórias dos mais idosos, deu-se início a um estudo das memórias do cinema português realizado nas décadas de 1930 e 40. Através dos filmes *As pupilas do Sr Reitor*; *Canção da Terra*, *Capas Negras*, *Camões*, *Aniki Bóbo*, *Aldeia da Roupa Branca*, *A canção de Lisboa*, *A Severa* revisita-se o passado de alguns dos filmes realizados e produzidos numa época inquietante para a Europa e para Portugal. Com os filmes *Porto da Minha infância*, *Respirar debaixo de água*, *Rasganço* e *O*

estranho caso de Angélica, é possível abordar o cinema contemporâneo e mostrar filmes praticamente desconhecidos pelos espectadores. O filme *O estranho caso de Angélica* abre caminho para uma abordagem do tema da memória distinta dos filmes anteriores: o de busca e resgate de memórias perdidas.

Os filmes mais visualizados pelos espectadores deste ciclo correspondem sobretudo às décadas de 1930, 40, 50, e 60 (o cinema atual não é visto por uma grande maioria que afirma “não gostar dos filmes que se faz hoje em dia”) e não se importam de rever dezenas de vezes alguns dos filmes que guardam com nostalgia na memória.

A proximidade e a familiaridade dos utentes com Coimbra levaram à recolha de um maior número de filmes gravados nesta cidade. Foram eles: *As pupilas do Sr Reitor*, *Capas Negras*, *Camões*, *Respirar Debaixo de água e Rasganço*.

5.2-Justificação da escolha dos filmes

Os critérios de seleção tiveram em conta, como já foi referido, a duração dos filmes, as dificuldades dos idosos em ler legendas e o facto de os filmes permitirem tratar o tema da *memória*, ao relembrares as memórias pessoais que cada um guarda do cinema que viu no passado. Estas memórias inserem-se, sobretudo, num período conturbado para o país e para a Europa que se vê invadida por uma propagação de partidos políticos com ideologias anti-humanas, que cometeram os mais impensáveis atentados e crimes contra a vida humana e promoveram a discriminação racial, étnica, cultural e política.

Esta perseguição às pessoas consideradas inimigas dos órgãos do poder assumiu diferentes vertentes. Iniciou-se uma espécie de *jogo do gato e do rato* macabro, no qual uns são obrigados a fugir de um grupo que os persegue com o intuito de os assassinar. Falo, por exemplo, dos judeus perseguidos na Alemanha, ou dos comunistas em Portugal que, se não fugiam, ou se disfarçavam, eram caçados, mortos a sangue frio, ou então torturados de forma macabra, com métodos impensáveis. Esta realidade é demasiado cruel, e por mais que queiramos anulá-la ela é um facto do qual não podemos escapar. Neste sentido torna-se pertinente percebermos com que *linhas se coseu* e por que meios foi possível tamanha decadência humana.

O cinema foi e é um meio que exerceu e exerce uma forte influência na sociedade. O que se pode concluir do cinema realizado em Portugal durante as décadas de 1930 e 1940? A produção cinematográfica foi controlada de tal forma pelo Estado Novo que chegou a usar o cinema como forma de propaganda com os filmes *A revolução de Maio* (1937) de António Lopes Ribeiro, ou o *Feitiço do Império*, mas estes filmes não obtiveram a aceitação do público desejada pelo Regime, e mesmo em época de pleno funcionamento da máquina da censura “o povo é quem mais ordena”. A não adesão do público a este tipo de filmes conduziu a uma aposta em filmes de exaltação do provincianismo, da religião e da pobreza, evocando o quotidiano rural e bucólico do mundo rural português. Exemplo disso é o filme *Aldeia da Roupa Branca*. As pessoas do campo viam o retrato da sua vida protagonizado pelas personalidades famosas da época e ainda hoje se nota uma profunda identificação com os filmes. Esta representação do povo e do trabalho do campo está presente em outros filmes como por exemplo *As pupilas do Sr. Reitor*. Trata-se de um filme capaz de agradar facilmente ao público em questão. Por ser gravado em Coimbra, estabelece uma relação com a memória da cidade facilmente identificada pelo espectador. Baseado num romance, também ele bastante conhecido, mas no qual o seu protagonista vai estudar para o Porto, e não para Coimbra como acontece no filme. *As pupilas do Sr. Reitor* que levanta assim algumas questões: Qual o papel de Coimbra durante a vigência do regime Salazarista? E porquê que é que a cidade do Porto é substituída por Coimbra no filme? Salazar estudou e foi professor na Universidade de Coimbra e pretende-se passar a imagem de que é uma Universidade de prestígio substituindo assim a cidade do Porto por Coimbra.

A Canção da terra é um filme praticamente desconhecido por todos: essa foi uma das

razões para a sua projeção, por ser uma oportunidade de dar a conhecer aos espectadores este filme. Além disso este filme trata um tema que não é muito comum no cinema desta época: a exploração e o aproveitamento dos ricos em tempos de crise. Embora, o filme não se afaste da mensagem do regime: Deus, Pátria, Autoridade e Trabalho, toca no tema da injustiça, da desigualdade e da ganância. Por acontecer em Coimbra este ciclo não poderia deixar de parte o filme *Capas Negras*, um dos filmes mais acarinhados por este público, não tanto pela história, como referem, mas mais pela cidade onde é filmado e pela protagonista Amália Rodrigues. O filme foi realizado no auge do regime e da ação da censura e é visível uma total submissão do papel da mulher à figura masculina. *Capas Negras* permite aprofundar a relação da censura com o cinema e como agradar às massas se torna uma prioridade.

Com os filmes realizados depois do séc. XXI, *Rasganço*, *Porto da Minha infância*, *Respirar debaixo de água* e *O estranho caso de Angélica*, procura-se mostrar um pouco do cinema atual e focar o tema das memórias preservadas e não preservadas.

O filme *Rasganço* pretendeu, sobretudo, lançar a discussão e confrontar o passado e o presente, pensando a forma como evolui o retrato da vida académica e o retrato da cidade de Coimbra. No mesmo sentido foi projetado o filme *Respirar debaixo de água*. Depois destes filmes os ânimos ficaram muito agitados os espectadores recusavam participar nas sessões se voltasse a projetar filmes com conteúdos que as pessoas mais suscetíveis não querem ver. Surgiram, nessa altura, dois pontos vista por parte dos espectadores, uns achavam normal o cinema retratar coisas que se passam na vida e argumentavam que eram todos adultos, não havendo por isso problema com o conteúdo dos filmes, afirmando que “já viram muita coisa”. No entanto, os outros, uma grande maioria, não querem voltar a ver filmes com conteúdos de violência, ou com imagens mais íntimas ou sexuais. Neste sentido foi abandonada a ideia de projeção de qualquer filme com essas características.

Na sessão seguinte, e no seguimento de projeções de filmes gravados em Coimbra, foi projetado o filme *Camões*, como exemplo de um tipo de filme que agradava ao regime, mas que não obteve a mesma aceitação junto do público que as comédias conseguiram.

Devido aos conteúdos capazes de ferir suscetibilidade do filme *48*, foi decidido não projetar este filme, mas foi analisado no contexto da memória rejeitada e das coisas que aconteceram e que não chegam facilmente a constituir memória. Poderia eventualmente avisar dos conteúdos do filme, mas decidi não projetar, pelo menos, neste ciclo, uma vez que não faz parte dos objetivos deste trabalho uma diminuição da participação, mas antes uma inclusão das pessoas mais idosas em atividades culturais com as quais se identifiquem.

O filme *Aniki- Bóbo* é um exemplar único, enquanto filme que conseguiu ser produzido e realizado em Portugal durante o início da década de 40, e cujo conteúdo saía completamente do modelo de filmes que tiveram o patrocínio financeiro do Regime político então vigente. Como constata António Geada nenhum filme produzido ao longo destas duas décadas saiu dos padrões de produção da época. O autor divide o cinema da época em quatro grupos comédia populista, folclore rural, histórico-patriótico e nacional-cançonetismo. Ao contar-nos a história de meninos descalços que brincam na rua, *Aniki Bóbo* não se insere em nenhum dos padrões da época. O filme permite reviver as memórias de infância do público alvo. Muitos teriam naquela época a mesma idade dos protagonistas. Este filme permite, ainda, recordar as paisagens da Ribeira e da vida na cidade do Porto durante a década de 1940. Embora bastante conhecido, este filme não é tão familiar como outros filmes projetados da mesma época. No entanto a figura de Manoel de Oliveira é bem conhecida, reconhecida, acarinhada e elogiada por todos; se bem que poucos conheçam o seu trabalho, reconhecem facilmente o nome, o prestígio e a qualidade do artista.

Se quisermos visitar as memórias da cidade do Porto, não temos até à data nenhum

realizador que dedicasse tanto da sua obra ao retrato desta cidade como Manoel de Oliveira. O primeiro filme deste realizador foi *Douro, Faina Fluvial*. Totalmente dedicado a esta cidade, acabou por não haver espaço para a projeção deste filme uma vez que faltavam apenas quatro sessões para o final do ciclo e ainda deveria existir espaço para abordar a cidade de Lisboa e as memórias que não foram preservadas. No entanto o filme *Douro, Faina Fluvial* é uma referência na abordagem das memórias da cidade do Porto; junta-se neste sentido aos filmes deste realizador que tocam diretamente o tema da memória e que serão abordados ao longo deste trabalho.

Porto da minha infância é um filme essencial que pode resumir parte dos objetivos deste ciclo ao dar continuidade à abordagem da infância, mas sobretudo no sentido de resgatar memórias e pensar o cinema, não só enquanto portador e transmissor de memória, mas enquanto sinónimo de memória. Este filme dá início à reflexão em torno da memória e à forma como o cinema (sendo ele já suporte de memória), pode ainda intensificar esta relação, ao retratar a memória em si mesma e a forma como ela se processa, se esbate e entra em ruína. Processo exemplificado na casa com que o mestre Manoel Oliveira abre o filme.

Os filmes projetados em seguida, *Aldeia da Roupa Branca* e *Canção de Lisboa*, pretendem focar no contexto das memórias do cinema das décadas de 1930 e 1940 e no modelo das comédias que tiveram grande sucesso na época.

Aldeia da Roupa Branca é mais um daqueles filmes que dispensa apresentações para estes espectadores e para o público em geral. Segundo a informação divulgada pelo Instituto Camões acerca deste filme¹⁵⁵, o projeto surge nos inícios dos anos 30, mas foi preterido, pelos administradores da Tobis, em favor de outro filme, *A canção de Lisboa*, também projetado neste ciclo. O filme é realizado precisamente no mesmo ano em que é criado o SNP (Secretariado Nacional de Propaganda) – 1933, o mesmo ano da subida de Hitler ao poder.

Por último o filme *O Estranho caso de Angélica* de Manoel de Oliveira é mais um filme do realizador que se enquadra perfeitamente neste ciclo pelo significado atribuído à memória na sua obra, mas também por atravessar o início de dois séculos da história do cinema que serão analisados neste trabalho. Além disso este realizador é um grande exemplo de envelhecimento ativo, um tema na ordem do dia, quando o assunto são os idosos. *O estranho caso de Angélica* permite entrar num campo da memória oprimida pela censura. A sua póstuma realização representa o exemplar de uma memória resgatada da censura e uma possível imagem do cinema português sem censura.

5.3 As Sessões e os filmes

As sessões decorreram semanalmente, todas as quartas-feiras, durante os meses de abril e maio de 2016. No mês de junho, desse mesmo ano, realizaram-se duas sessões extra, uma delas ainda nas instalações do centro de dia e a última no Teatro da Cerca São Bernardo. O balanço do ciclo foi positivo, as pessoas aderiram mostrando interesse na sua continuidade. Dada a necessidade de concluir o ciclo e iniciar a investigação e o trabalho escrito, muitos filmes não foram projetados, no entanto ficou em aberto a realização de um outro projeto semelhante no qual poderiam ser projetados e discutidos os filmes.

SESSÃO I

As pupilas do Sr. Reitor

Para abrir as sessões foi escolhido o filme *As Pupilas do Sr. Reitor*, do realizador Leitão de Barros. Esta primeira sessão teve lugar no centro de dia Rainha Santa Isabel. no dia 6 de abril de 2016 e contou com a participação de cerca de 25 utentes. O filme estreou no dia 1 de abril

¹⁵⁵ Instituto Camões, Cinema Português, disponível online em: <http://cvc.instituto-camoes.pt>.

de 1935, no Teatro Tivoli, em Lisboa¹⁵⁶ representou um provável sucesso de bilheteira da época. Trata-se da segunda produção da recém-criada Tobis Portuguesa com 890 contos de orçamento.¹⁵⁷ *As Pupilas do Sr. Reitor* foi um filme bem aceite por todos os espectadores do ciclo que manifestaram um grande apreço por este tipo de cinema, mas sobretudo pelos atores. O filme, tal como a maioria da cinematografia da época, é a celebração da ideia de um Portugal rural e bucólico, tão apreciada, promovida e edificada pelo regime salazarista. A longa metragem faz a representação da “terra portuguesa” e do “bom povo português” puro, simples e honesto, feliz na sua pobreza, um povo que canta e dança enquanto trabalha. Esta imagem é um ponto em comum com outros filmes apresentados ao longo deste ciclo como *A canção da terra* ou *Aldeia da roupa branca*. Uma ideia ainda refletida nos comentários dos participantes, que se identificam com estes filmes e com a ideia romântica neles representada. A nostalgia pelo passado é inevitável, de acordo com as repostas dadas a um questionário no final do ciclo, cujos dados serão revelados de forma anónima salvaguardando a identidade dos participantes. Quando questionados relativamente à presença de Salazar e da ditadura nos filmes das décadas de 30 e 40 foi frequente a resposta: “Salazar estava sempre presente”. Embora não associem os filmes diretamente à ditadura, têm consciência da censura e do facto de haver muitas imagens que não eram permitidas no cinema da altura. Um grupo mais reduzido considera que a ditadura foi uma espécie de invenção do 25 de Abril, uma vez que até lá não tinham ouvido falar de ditadura, o que me causou uma certa estranheza, mas acabou por fazer sentido ao reparar que o grupo de pessoas que não sentiram a ditadura pertencem a uma classe social privilegiada e letrada, não tão diretamente afetadas pela crise, como aconteceu com as classes mais baixas, praticamente analfabetos, ou no máximo com a 4ª classe, cuja vida era totalmente diferente. Começaram a trabalhar na infância, passavam fome e viram-se obrigados a emigrar. Uma vida que na maioria dos casos não permitia ir ao cinema.

Os aspetos exaltados no romance e no argumento do filme, a honra, a modéstia e alegria, são apontados pelos espectadores como valores que se perderam hoje em dia. Estes valores estão representados nas decisões de alguns personagens, como por exemplo o reitor que toma a defesa de Margarida quando esta é julgada pelas mulheres da aldeia. Sabemos de antemão que Margarida mantém a sua castidade embora o assunto nunca seja falado diretamente no filme, é isso que inconscientemente atribui força moral à personagem junto do espectador da época. Uma moral religiosa bem enraizada no pensamento da altura em que a mulher deveria chegar virgem ao casamento, uma ideia que marca presença neste filme também através de outras personagens, como Francisquinha, que são ridicularizadas por procurarem desesperadamente um marido para salvar a honra de já ter sido rejeitada por um homem. É visível uma falsa moral de personagens que vivem de aparências. A questão do papel submisso da mulher ao homem é bem notória nos filmes desta década. Esta questão não foi ignorada no presente trabalho, no entanto não houve espaço para ser aprofundada, uma vez que daria origem a um outro projeto focado no papel e na representação da mulher no cinema.

Socialmente as mulheres assumem diferentes papéis na sociedade e a sua expressão no cinema altera-se. Hoje em dia, as mulheres, ainda, são alvo de diferentes discriminações de género, sobretudo, e mais graves, nos países do médio oriente e determinadas regiões do continente africano. A História mostra-nos que a mulher conquistou ao longo dos tempos maior liberdade e poder, principalmente no mundo ocidental. Existem e existiram em todas as épocas, ao longo da história universal, mulheres que não se submeteram de ânimo leve, outras que morreram por não se submeterem, e outras com mais sorte, talvez, que lutaram, sobreviveram

¹⁵⁶ CINEPT, disponível online em: <http://www.cinept.ubi.pt/pt>.

¹⁵⁷ Jorge Leitão RAMOS. *Dicionário do Cinema Português*, (1895-1961), Editorial Caminho, (2012), disponível online em: <https://books.google.pt/>.

e nunca se submeteram, abrindo muitas vezes espaços de liberdade para as gerações futuras.

O romance adaptado para este filme foi escrito por Júlio Dinis, pseudónimo do médico, Joaquim Guilherme Gomes Coelho, e foi publicado, inicialmente, em 1866 sob a forma de folhetim nos jornais da época. No ano seguinte, é feita a publicação em livro. O romance do século XIX desenvolveu-se a partir de uma intriga construída em torno do jovem Daniel. Tudo começou quando, com 13 anos de idade, Daniel resolve revelar as suas intenções em casar com Margarida, sendo por isso enviado para o Porto onde estudará medicina. Os jovens são, assim, intencionalmente afastados um do outro. Os anos passam e Margarida não esquece Daniel, mas o mesmo não acontece com o jovem estudante, que quando regressa do Porto à sua terra natal, não só não se lembra de Margarida, como se apaixona por Clara, irmã de Margarida e noiva do seu irmão Pedro. Um romance que vive do escândalo e dos encontros e desencontros amorosos que funcionam tendo em conta uma moral socialmente pré-estabelecida e uma construção da mulher e do amor ideal, no qual a mulher se sacrifica e sofre. O caso de Margarida estabelece uma dicotomia entre mulher do campo e a mulher da cidade. Daniel, por sua vez, assume o papel do homem: embora em parte julgado moralmente pela sociedade, tudo lhe é permitido sem que perca o respeito da população, enquanto Margarida terá que enfrentar o julgamento das mães das suas alunas que pretendem retirar as crianças da escola. Através de uma linguagem simples e acessível a diversos públicos, depressa o romance se torna um sucesso literário. Esta intriga essencialmente moralista agrada ao regime e vai ao encontro do pensamento, da moral e da educação que se pretende inculcar na população e nos jovens. Júlio Dinis transforma-se num autor de referência. A fama do livro é uma forte garantia inicial ao sucesso das adaptações cinematográficas que se virá a confirmar com o filme de Leitão de Barros. O romance teve outras adaptações, uma no ano de 1922 por Maurice Mariaud para a Caldavilla Films e outra em 1960 por Perdigão Queiroga. A versão projetada neste ciclo foi a do realizador Leitão de Barros e materializa uma ideia de Portugal que agrada ao regime, cumprindo assim a missão educativa por ele proclamada, tal como acontece na maioria das produções cinematográficas dos anos 1930-40.

A produção d' *As Pupilas do Sr. Reitor* coincide, acidentalmente, com a fundação do Secretariado da Propaganda Nacional de António Ferro- mas os seus valores quase se pode dizer que materializaram antecipadamente uma certa ideia de «Terra Portuguesa» porque Ferro (e a sua mulher, Fernanda de Castro, aqui autora dos vários poemas\ letras de canções que povoam o filme) havia de pugnar e que seria parte essencial do imaginário salazarista: o bom povo português, em lindas paisagens, ingénuo e puro- e com muitas cantigas e danças e trajes típicos. Dir-se-á que algo deste imaginário idilicamente ruralizante já está no próprio Júlio Diniz, o que é bem certo. Todavia, basta ver a fita que Leitão de Barros extraiu do romance para nos apercebermos das distâncias entre os dois imaginários. Aliás, a trama do filme só superficialmente segue a do romance, que reduz quase ao nível da anedota. O essencial da fita são os números musicais (com a inevitável desfolhada que acaba em vira, com as vindimas), os bonitinhos rurais (com toda a gente vestida á grupo folclórico e uma cenografia de vinheta), numa visão profundamente distorcedora da realidade- e para mais ridícula. As personagens são títeres , quase nunca gente em carne e osso e sangue nas veias – como justamente, sublinhou, na época, a pouca crítica que escapou ao quase unânime coro de laudas (caso de Adolfo Casais Monteiro, na «presença», nº 45, de Junho de 1935, que se rebelava contra a generalidade da imprensa, «que não possui dignidade intelectual que lhe permita

distinguir entre publicidade e crítica»¹⁵⁸

A narrativa do filme e do romance apresentam grandes diferenças é verdade, desde logo a cidade para onde a personagem principal, Daniel, vai estudar, que no filme é a cidade de Coimbra e não a cidade do Porto, como acontece no livro. Imagem com a qual Leitão de Barros dá início ao filme e que o próprio justifica da seguinte forma:

Uma alteração fizemos nós propositadamente: foi escolher Coimbra para o local dos estudos universitários de Daniel, embora no romance seja o Porto a cidade indicada. Várias razões nos levaram a isso. Em primeiro lugar a dificuldade de evocar o Porto de 1860. Em segundo lugar a superioridade manifesta de Coimbra, sob o ponto de vista pitoresco e até arqueológico. Na realidade entre fazer meia dúzia de imagens que teriam de ser de estúdio, a aproveitar a oportunidade para dar uma pincelada sintética, de Coimbra, não hesitámos.¹⁵⁹

Estas justificações são vagas e pouco convincentes, mas denotam a importância que se quer atribuir à cidade Coimbra. No entanto, a cidade que tanto elogiam terá apenas direito a uma “pincelada sintética”, no início do filme. E também não parece muito verídico que a deslocação ao Porto para fazer as filmagens fosse assim tão complicada uma vez que a máquina do regime dispunha dos meios necessários para o fazer. Ainda para mais se tivermos em conta que, em 1938, o filme *A Canção da Terra* foi gravado na Madeira, uma deslocação bem mais complicada que uma simples ida ao Porto para filmar *As Pupilas do Sr Reitor*. Numa atitude nítida de tentar prestigiar a Universidade de Coimbra, Leitão de Barros muda a localização original do romance que é a Universidade do Porto que Júlio Dinis usou precisamente para prestigiar a Universidade do Porto.

Os capítulos de abertura do romance que nos dão a conhecer a infância dos personagens são referidos 15 minutos após o início do filme: trata-se do momento em que se revela que "Daniel e Margarida já eram conversados desde os 13 anos". Acontece que este episódio de infância é representado por atores adultos, os mesmo que desempenham o papel de Margarida e Daniel. Este facto mereceu a seguinte explicação por parte de Leitão de Barros na carta ao editor de *As pupilas do Sr. Reitor*, crónica da aldeia, de 1934 na qual o realizador explica as suas opções na adaptação do romance:

[...] as cenas «muito tempo antes» ou «muito tempo depois» são, logo desde origem, falsas e toda a gente já sabe que estes meninos contratados para darem um beijinho em pequenos não são o galã e a ingénua que mais tarde hão-de casar, por muito que a gente procure, nos asilos, crianças com o mesmo tipo e uma aparência aceitável. Foi mesmo por isso que fizemos a cena da evocação do idílio de Daniel e Margarida com os mesmos intérpretes do resto da obra. Julgámos assim aproximar a remota causa da tristeza de Margarida e o conflito sentimental do filme [...] ¹⁶⁰

Esta preocupação de Leitão de Barros em justificar as alterações do filme é demonstrativa da importância e do sucesso que o romance teve na época. A sua alteração para

¹⁵⁸ Ibid.

¹⁵⁹ Ana Rita NAVARRO. "Era uma vez as pupilas do Sr. Reitor", *Revista Discursos*, estudos de língua e cultura portuguesa, nº11 e 12, p. 220, Universidade Aberta, Coimbra, (1996\97), disponível online em: <https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/4039/1/Ana%20Rita%20Padeira1.pdf>.

¹⁶⁰ Ibid., 223.

fazer o filme conduziu a algumas críticas mordazes publicadas na época.

No filme, a caracterização de Margarida é muito forçadamente fisionómica, pelo que em certos instantes da progressão narrativa quase se aproxima do patético, facto que diminui consideravelmente a projeção desta personagem, pelo menos em relação ao modo como o romancista a concebeu. Para além deste exemplo de como o narrador manipula no romance o tempo diegético e orienta a narrativa segundo determinada perspetiva, poderíamos ainda mencionar a analepse que abarca os primeiros anos da vida de Daniel ao longo dos cinco primeiros capítulos introdutórios até à sua partida para o Porto, em que também é retratado o idílio de infância de Daniel e Margarida. Trata-se de uma cena de considerável importância na explicação do devir das personagens em causa, bem como das atitudes e comportamentos por elas posteriormente adotados. No entanto, por opção do realizador, talvez até sujeito a determinados condicionalismos, os intérpretes escolhidos são exatamente os mesmos que aparecem no resto da obra, sob pretexto de assim ligar desde o início da acção. O recurso soa bastante falso, aspeto de que o próprio realizador se deu conta, e que logo nos afasta de certo ideal de pureza de sentimentos que o romancista pretendia transmitir. Outra opção clara de Leitão de Barros foi escolher como local de formatura de Daniel a cidade de Coimbra, imagem em plano afastado com a qual, aliás, o filme abre. No romance, Daniel forma-se no Porto, por sugestão do próprio Reitor, tal como acontecera com Joaquim Guilherme Gomes Coelho, o verdadeiro nome do Romancista. No fundo, Júlio Dinis pretendia assim valorizar a escola do Porto equiparando-a à de Coimbra ao mesmo tempo que punha em confronto as técnicas da medicina tradicional face às inovações terapêuticas de uma medicina que pretendia ser mais moderna. De posse desta informação, e, fazendo de Daniel o representante dessa nova escola médica, é que se compreende plenamente a ironia com que o romancista trata o choque resultante da inadequação da farmacologia moderna em relação a um meio rural e conservador, através do episódio que se desenrola com o tendeiro João da Esquina, a quem Daniel pretende convencer a tomar arsénico como solução para os seus males, apesar da grande relutância daquele em querer cumprir o prescrito.¹⁶¹

Desta forma percebemos que o filme acaba por deturpar a verdadeira imagem transmitida no romance, que é uma imagem de superioridade da escola da Universidade de Medicina do Porto, mais moderna e com mais inovações terapêuticas em relação a Medicina Tradicional de Coimbra que no fundo acaba por ser ridicularizado na cena em que o médico formado em Coimbra manda um paciente tomar arsénico (veneno para ratos).

Além destas e outras diferenças, o filme apresenta grandes semelhanças na relação entre as personagens, na estrutura, no desenvolvimento e desenlace da intriga. Os valores morais e ideológicos do romance estão nitidamente visíveis no filme, e pode mesmo notar-se uma forma de tentar moralizar e modelar o comportamento dos espectadores, através do juízo de valor moral presente, de forma subtil, no filme e na intriga. Além disso o romance exalta os valores da moralidade, da família, da religião, da tradição e estabelece uma proximidade com a ideia de portugalidade tão defendida pelo regime. Apenas é referida a localização da cena inicial em Coimbra; a restante narrativa do filme, tal como no romance, não faz nenhuma referência específica à localização da narrativa apenas se sabe que o ambiente é nortenho.

¹⁶¹ Ibid., 217-218.

FICHA TÉCNICA

Titulo: As pupilas do Sr. Reitor

Ano: 1935

Duração: 102m

Realização: José Leitão de Barros

Argumento: Jorge Brum do Canto (Adaptação da obra literária de Júlio Dinis)

Elenco: Joaquim Almada, Maria de Matos, António Silva, Leonor d'Eça, Maria Paula, Lino Ferreira.

Sinopse:

Daniel regressa à terra natal depois de ter terminado o curso de Medicina em Coimbra. Toda a aldeia aguarda o seu regresso. O novo médico é recebido com carinho e entusiasmo. Apaixona-se por Clara, a noiva do seu irmão. Daniel e Clara serão apanhados em flagrante e Margarida (o amor de infância de Daniel) interfere para proteger os dois.

SESSÃO II

A canção da terra

O segundo filme deste ciclo foi *A Canção da terra*, do realizador Jorge Brum do Canto. Assistiram à sessão cerca de 20 espectadores. Este é um filme pouco conhecido pelos participantes do ciclo. Trata-se de um público específico que valoriza muito as coisas que lhe são mais familiares, mas que também gosta de conhecer coisas diferentes. A longa metragem foi projetada às 14h00 do dia 13 de abril de 2016.

O filme estreou no Teatro São Luiz em Lisboa, no dia 29 de março de 1938¹⁶². As filmagens decorreram na ilha de Porto Santo na Madeira. Ao contrário do filme anterior, não se trata de uma adaptação, mas sim de um argumento original. O filme retrata a dura vida dos habitantes de Porto Santo e a crise que se desenvolveu na ilha devido à seca. A localização desta região está sujeita a alta pressão de ventos Norte e Nordeste, a baixa pluviosidade e a fortes vagas de calor dada a proximidade com a costa africana. A escassez de água é um fator marcante na ilha e os habitantes procuram a água em poços e nascentes de fraco caudal, o que vai permitindo manter a custo algumas culturas. A intriga desenvolve-se durante um longo período de seca que se abateu sobre a ilha. A única nascente de água, que ainda não secou, encontra-se no terreno de um proprietário rico, que se recusa a partilhar a água com o resto da população de pequenos agricultores e aproveita-se da situação para comprar gado a baixo preço.

No entanto, embora aborde o tema da seca e da vida no campo, o filme não retrata a sua verdadeira dureza: o trabalho diário é disfarçado por personagens que entre um copo de vinho e uma cantiga levam uma vida alegre. *A canção da Terra* concentra a sua intriga no amor entre Bastiana e Gonçalves e no conflito com João Venâncio o proprietário rico e oportunista que recusa partilhar a água e aproveita a seca para comprar o gado dos camponeses a baixo custo. Neste sentido, o filme estabelece a relação entre o fascismo, o capitalismo, a opressão e a exploração exercida pelos grandes proprietários junto dos pequenos agricultores que são explorados pela ganância e pelo egoísmo, uma prática bastante comum na época. João Venâncio representa os proprietários da época que se aproveitavam das situações de crise para explorar os mais pobres.

Trata-se de um caso raro do cinema português desta época por retratar os reais problemas das pessoas comuns, sendo este um aspeto geralmente não muito bem aceite pela censura, que privilegiava o retrato de uma vida alegre e sem problemas. No entanto, a construção dos personagens continua a mostrar-nos uma solução para todos os problemas e uma vida alegre, pobre e feliz, quando na verdade não era bem assim.

¹⁶² CINEPT, disponível online em: <http://www.cinept.ubi.pt/pt>.

Alguns filmes de Jorge Brum do Canto tocam os problemas reais da época, como é o caso dos filmes *A paisagem* (1931), que retrata a imigração clandestina das zonas rurais para o estrangeiro, ou *Lobos da Serra* (1942), que aborda o contrabando nas fronteiras. As expectativas criadas na representação do povo e das suas reais necessidades acaba por desaparecer ao dedicar-se a filmes mais convencionais como *João Ratão* e *Fátima Terra de Fé*.

O filme a *Canção da Terra* foi realizado obedecendo ao padrão estético exigido pelo Estado Novo, através da apologia da pobreza, da moral, de Deus, do trabalho e de uma vida de sacrifício, sempre com muita música, um elemento comum a praticamente todos os filmes da época, e apesar da fome e da crise, a música e a festa são uma rotina diária no filme. Jorge Brum do Canto é mais um dos nomes sonantes do cinema durante a vigência do Estado Novo, no entanto afirma numa entrevista que:

«Não tinha «nenhum» relacionamento com o regime, «viveu na época mas não viveu a época», rejeitou sempre as encomendas de documentários que o Governo lhe sugeria relativos a inaugurações e empreendimentos, bem como funções institucionais, considerava a censura um entrave ao desenvolvimento das artes, tendo, inclusivamente, sido obrigado a remodelar alguns dos seus filmes, casos de *A canção da Terra* e *Chaimite*, discordava dos pontos de vista de Salazar relativos ao cinema pois aquele, segundo a sua formação católica, considerava «a arte da degradação» e a «depravação dos costumes». Afirma que *A cruz de Ferro* é um filme contra o regime, pois a «última fala do filme» permaneceu como «símbolo da determinação dos homens quando se unem para defender uma causa justa» na medida em que «não há força que consiga dobrá-los, nem violência que os possa vencer».¹⁶³

A canção da terra foi a primeira longa metragem de Brum do Canto que começa a sua carreira como crítico de cinema nos anos 20, e desde então Brum do Canto desempenhou as mais variadas funções: foi ator de cinema e televisão, realizador, músico, decorador, poeta e argumentista. A relevância deste filme encontra-se no facto de o argumento ter como base a seca devido à falta de chuva na ilha tratando os reais problemas dos habitantes daquela terra. Depois de ter trabalhado como assistente de realização no filme *As pupilas do Sr. Reitor* ao lado de Leitão de Barros, *A canção da Terra* dá início à carreira de Jorge Brum do Canto como realizador de cinema. Mas o papel de Brum do Canto neste filme não se limitou à realização, ele foi o responsável pela montagem, direcção e planificação do argumento, e ainda pelos diálogos canções e cenários. Ao contrário do que era comum na época o filme não se apoia numa história ou num romance conhecido, nem em atores famosos e destaca-se pela sua simplicidade.

FICHA TÉCNICA

Titulo: *A canção da terra*

Ano: 1938

Duração: 115m

Realização: Jorge Brum do Canto

Argumento: Jorge Brum do Canto

Elenco: Elsa Romina, Barreto Poeira, Óscar Lemos, João Manuel Pinheiro, Maria Emília Vilas...

Síntese:

¹⁶³Jorge SEABRA, “Imagens do império. O caso de Chaimite, de Jorge Brum do Canto”, “Perfil ideológico da obra de Jorge Brum do Canto”, *O cinema sob o olhar de Salazar*, p. 236, Temas e Debates, Lisboa, Circulo de Leitores, (2011).

A seca chegou à ilha da Madeira, João Venâncio é o proprietário rico que possui nas suas terras uma nascente de água que não quer partilhar com os habitantes. Aproveitando-se da seca compra o gado a baixo preço aos pequenos agricultores que morrem de fome. A história do filme gira em torno do amor entre Bastiana e Gonçalves um par apaixonado que quer casar, mas não tem dinheiro para a cerimónia dada a crise que se vive. João Venâncio aproveitando-se mais uma vez da situação propõe disponibilizar a água se em troca casar com Bastiana.

SESSÃO III

Capas Negras

A terceira sessão aconteceu no dia 20 de abril de 2016, às 14h00. O filme apresentado foi *Capas Negras* e contou com a presença de cerca de 35 espectadores. Este foi o filme com maior participação ao longo do ciclo. Por ser gravado em Coimbra e com a interpretação de Amália Rodrigues, havia um grande interesse por parte dos utentes em rever este filme. Em 1928 foi produzido um filme mudo, com o mesmo nome, para a ESA film, em França, *Les Capes Noires* de Gennaro Dini, filmado em Coimbra.

Capas Negras estreou no dia 17 de maio de 1947, no cinema Condes, em Lisboa e esteve em cartaz durante 22 semanas. Foi realizado por Armando de Miranda (1904-1975), diretor do jornal *Algarbh* que expressa na primeira edição deste jornal a seguinte posição:

No editorial do primeiro número (5 de Fevereiro de 1922), afirmava-se contra a política, porque “farto dela está o povo inteiro”. Acima de tudo, procurava “a Ideia Sagrada da Pátria”, e a “Ideia alevantada da Arte” –, tradições gloriosas do sangue azul da nossa Raça”! Encontra-se, aqui, um caldo de valores ideológicos que ferveria no país político nos anos subseqüentes, embora Armando de Miranda não volte a usar tal terminologia.¹⁶⁴

Armando de Miranda é jornalista, lida com as massas, sabe perfeitamente do que as pessoas gostam e como chegar ao coração dos portugueses, através da exaltação dos seus valores e da sua alma. Embora se manifeste contra a política, na frase seguinte exalta exatamente aquilo que o Estado Novo proclama: “A Ideia Sagrada da Pátria e a instauração dos valores perdidos”.

A fama de Amália na rádio é tal que o carinho e admiração que adquiriu junto da grande maioria da população Portuguesa é uma garantia de sucesso para o filme *Capas Negras*. Este sucesso de Amália junto da população não poderia ser ignorada pelo regime, e foi, até, bem aproveitada, sendo o fado coroado como canção nacional. *Capas Negras* é um filme que ainda exerce um forte impacto na população que viveu a juventude nessa época, sobretudo os habitantes de Coimbra que com muita nostalgia reveem no cinema imagens antigas da sua cidade e, como alguns referem, “não é a história do filme, que nos fascina, são as imagens de Coimbra que nos fazem gostar deste filme”.

O sucesso era um requisito necessário para se investir nos filmes, juntamente com a preocupação de agradar, distrair as massas e controlar os conteúdos.

Durante a ditadura Salazarista em Portugal (1933-1974) num período histórico-político designado por Estado Novo, o investimento no quadro da reconstrução de uma “identidade portuguesa” ficou conhecido por “Política do Espírito”. Idealizada

¹⁶⁴ Rogério SANTOS. “Armando de Miranda: do jornalismo regional ao jornalismo dedicado ao cinema. Etapas de um percurso.” LIVRO DE ACTAS – 4º SOPCOM, p.1203, Universidade Católica Portuguesa, disponível online em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/santos-rogerio-armando-miranda-jornalismo-regional.pdf>

por António Ferro, fundador do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), a “política do espírito” contava com a apoio de um conjunto de instituições e de organismos estatais.¹⁶⁵

A escolha de Amália para o papel principal vem aproveitar a fama que a fadista tinha junto do público. *Capas negras* foi o primeiro filme onde a artista participou como atriz, ao qual se seguiram muitos outros: *Fado, História d’uma Cantadeira* (1947) de Perdigão Queiroga, filme com o qual recebeu o prémio do Secretariado Nacional de Informação para melhor atriz, *Vendaval Maravilhoso* (1949) de Leitão de Barros, *Os Amantes do Tejo* (1954) de Henri Verneuil, *Sangue Toureiro* (1958) de Augusto Fraga, *Fado Corrido* (1964) de Jorge Brum do Canto, e *As Ilhas Encantadas* (1965) de Carlos Villardebó.

Amália Rodrigues é um marco da cultura portuguesa. A artista canta pela primeira vez na Marcha de Alcântara aos 15 anos, e com 19 anos atua como fadista no Retiro da Severa. Em 1945, vai para o Brasil onde grava o seu primeiro disco; de regresso a Lisboa, atua em teatros, revistas, casas de fado, e goza da reputação de estrela. A sua música passava na rádio o que a tornou muito popular no país. O cinema veio confirmar e aumentar essa fama ao representar personagens que cantam fado.

Amália Rodrigues (1920-1999) é o ícone cultural por excelência do Estado Novo. O seu nome é sinónimo de fado, a canção lisboeta que se popularizou a partir dos anos 1930 junto das camadas populares através da rádio e do cinema, e da qual Amália é, ainda hoje o maior símbolo. De forte cariz urbano e boémio, cantado nas tabernas e prostíbulos da Mouraria, o fado foi apropriado pelo regime nos elementos que coincidiam com a ideologia dominante (Pais, 2012), num processo em que Amália Rodrigues acabou por desempenhar um importante papel. Da biografia exacta de Amália Rodrigues muito pouco é do conhecimento público para além desta associação com o fado. Falar de Amália é ainda hoje, falar de fado, e falar de fado é falar de Amália.” (...) “O sucesso dos filmes protagonizados por Amália Rodrigues numa altura em que esta já era conhecida como fadista, ficou em parte a dever-se ao facto de a biografia das personagens interpretadas por ela no cinema se sobreporem à biografia pública da própria Amália (Baptista, 2008). No livro *Ver Amália: os Filmes de Amália Rodrigues*, Tiago Baptista (2009) fez uma análise mais alargada na filmografia de Amália Rodrigues e afirmou de igual modo que foram as personagens interpretadas por Amália Rodrigues no cinema e aquilo em que elas coincidiam com a sua biografia já conhecida, que mais contribuíram para a construção de Amália como a mais importante figura pública em Portugal no século XX.¹⁶⁶

Capas Negras conta-nos a história de amor entre José Duarte e Maria Lisboa, ambos cantores de fado; no entanto a personagem masculina será um cantor de sucesso, enquanto a

¹⁶⁵ Susana SARDO. “O Estado Novo e a construção de um Portugal musical “ Fado, Folclore e Canção de Protesto em Portugal: repolitização e (con)sentimento estético em contextos de ditadura e democracia, Revista Debates, nº 12, p. 65, Universidade de Aveiro, (2014), disponível online em: <http://docplayer.com.br/28347548-Fado-folclore-e-cancao-de-protesto-em-portugal-repolitizacao-e-con-sentimento-estetico-em-contextos-de-ditadura-e-democracia-1.html>.

¹⁶⁶ Diana TOMÁS. “Amália dentro e fora da tela: disciplinar o feminino no cinema do Estado Novo-Amália e a representação da mulher no cinema do Estado Novo” - Revista Estudos e Comunicação, pp.182-184, nº14, Universidade da Beira Interior, (2013), Covilhã, disponível online em: <http://www.ec.ubi.pt/ec/14/pdf/EC14-2013Dez-09.pdf>.

personagem feminina apenas canta na solidão o seu desgosto amoroso. Se analisarmos a história do fado, os intérpretes que gozam de maior fama são mulheres, falo de Severa e Amália Rodrigues, duas figuras que gozaram em vida de uma enorme fama e reconhecimento por parte dos portugueses. Mas o filme atribui esse papel a um homem. Este filme permite-nos refletir acerca do papel que Amália assumiu enquanto porta-voz do fado e a forma como o comportamento da mulher é moldado no cinema ao longo das décadas de 1930 e 1940.

De acordo com um artigo publicado em 2007 na revista *The Guardian*, apesar de nunca ter afirmado a sua posição política, Amália não nega a admiração pela figura de Oliveira Salazar e confessou ter escrito poemas ao ditador quando este se encontrava no hospital¹⁶⁷. O fado ficou conotado como a canção do regime transformando-se num dos símbolos do Estado Novo. Amália Rodrigues foi uma figura de referência durante a vigência do Estado Novo. Numa época em que muitos artistas eram perseguidos e presos, Amália gozou de um tratamento especial. Em 1969 é condecorada pelo presidente Marcelo Caetano na Exposição Mundial de Bruxelas. O fado é visto após Abril de 1974 como a canção do regime, um símbolo do Estado Novo e do fascismo. Numa entrevista de 1952, Salazar considera o fado uma forma de “amolecimento” do povo português que mina a sua energia, alma levando à inércia. No entanto, a popularidade de Amália era tal que nem mesmo Salazar podia acabar com esta fama, e não teve outra escolha senão integrar este estilo de música no repertório nacional de promoção da pobreza feliz. Sigmon Broughton, editor da revista *The World Music Songlines*, divide em duas fases a relação do fado com o regime. A primeira fase corresponde ao período que vai de 1926 até ao início da Segunda Grande Guerra: nesta fase o fado era considerado uma forma inadequada e desonrosa de música pertencente à classe baixa e às prostitutas. A partir da Segunda Guerra Mundial, o fado torna-se extremamente popular e esta popularidade não podia ser ignorada pelo regime que o foi adaptando aos seus objetivos. Uma canção fortemente popular no país.

A sociedade e o próprio cinema das décadas de 1930\40, tomando como exemplo o filme *Capas Negras*, assentavam numa ideia patriarcal do mundo, em que o homem desempenhava os papéis principais e a mulher era apresentada como um adorno, ocupando um papel secundário na sociedade e com menos direitos que o homem. É visível neste filme uma imagem da mulher que embora se desvie do padrão por cantar, ou por engravidar antes do casamento, assume uma posição passiva e de culpa durante o filme. O Estado Novo tinha um ideal de mulher dedicada ao casamento e à família, sob os pilares da honra e da modéstia. O comportamento e a posição que a personagem Maria Lisboa assume no filme adequa-se à ordem patriarcal, tal como grande parte dos filmes produzidos nas décadas de 1930 e 40.

Paulo Granja (2001) nota que o modo como as personagens femininas eram representadas na comédia à portuguesa dos anos 30 e 40 estava muito ligada à representação da própria família, que aparecia na sua forma tradicional, impondo-se sobre a liberdade individual da mulher, que se subsumia desse modo na sua função de esposa e mãe. As personagens femininas que se comportavam em desacordo com esse modelo, faziam-no normalmente por aspirarem a uma condição social superior, aspiração que era vista como ilegítima pelo regime. No fim, também estas personagens acabavam por pagar a sua dupla dívida para com a ordem moral com o casamento e a subliminal aceitação de uma vida doméstica.¹⁶⁸

¹⁶⁷ John LEWIS. “Tainted Love”, *The Guardian*, (2017?), disponível online em: <https://www.theguardian.com/music/2007/apr/27/worldmusic>.

¹⁶⁸ Diana TOMÁS. “Amália dentro e fora da tela: disciplinar o feminino no cinema do Estado Novo-Amália e a representação da mulher no cinema do Estado Novo”, *Revista Estudos e Comunicação*, p.185, nº14, Universidade da Beira Interior,(2013), Covilhã, disponível online em: <http://www.ec.ubi.pt/ec/14/pdf/EC14-2013Dez-09.pdf>.

O universo feminino é moldado de acordo com os valores de uma ordem moral que assenta no casamento e na ideia de que a mulher deve ser submissa e obediente ao homem. Enquanto o homem, esse, é livre de namorar as mulheres que quiser. O filme *Capas Negras* mostra-nos, ainda, o universo feminino das tricanas de Coimbra, que ficaram conotadas no cinema, como as cortesãs dos estudantes.

Assiste-se de forma simbólica à representação de uma urbe “futrica” que se apresenta submissa perante o “estudante da Universidade de Coimbra”. Transmitem-se imagens nas quais surge uma comunidade estudantil de capa e batina e “tricanas” usando o seu traje típico, ou momentos nos quais o estudante jura casamento a várias mulheres, fazendo promessas àquelas que ele designa de “estafermos de Coimbra”¹⁶⁹

É visível neste filme uma total submissão do papel da mulher ao homem, Maria Lisboa é uma personagem amorfa, sem vida própria, que abandona o próprio filho, que não é ninguém sem um homem. Uma mulher incapaz de se valorizar sozinha e que sofre na solidão a agonia do abandono.

Particularmente, durante o Estado Novo, referimo-nos a um contexto em que a propaganda do regime fazia a apologia daqueles que eram tidos como os valores tradicionais da sociedade portuguesa. O patriarcado era um dos pilares da ordem conservadora que o regime incorporou na sua ideologia: a mulher e o homem deveriam ter funções sociais distintas. De facto limitada nos direitos cívicos e políticos – a Constituição de 1933 estabelecia limites formais no acesso ao trabalho, ao divórcio, à livre circulação... – a mulher era incentivada a dedicar-se exclusivamente ao amanho da casa e dos filhos, não devendo alargar a sua rede de relacionamentos para lá das fronteiras do espaço doméstico e da família. A sua força simbólica vinha da associação do feminino com a “natureza”, nomeadamente a capacidade do seu corpo de ser portador de futuros seres. Porém, e paradoxalmente, essa mesma “natureza” era vista como perigosa e necessária de reprimir nomeadamente através de prescrições e interdições de ordem moral e sexual ao corpo feminino (Brasão, 1999; Pimentel, 2011).¹⁷⁰

Mesmo tendo Amália Rodrigues como protagonista, o filme atribui a José Duarte o papel do fadista famoso e a Maria Lisboa o papel da desgraçada.

FICHA TÉCNICA

Titulo: *Capas Negras*

Ano: 1947

Duração: 103m

Realização: Armando de Miranda

¹⁶⁹ Carolina Maria Vaz Goucha, GASPAR. “As imagens e as representações na afirmação estratégica de lugares. O caso particular do cinema e da cidade de Coimbra” Tese de doutoramento, p245, (2016), Coimbra, disponível online em: <http://hdl.handle.net/10316/30923>.

¹⁷⁰ Diana TOMÁS. “Amália dentro e fora da tela: disciplinar o feminino no cinema do Estado Novo-Hegemonia e Representação”, Revista *Estudos e Comunicação*, nº14, p.179, Universidade da Beira Interior, (2013), Covilhã, disponível online em: <http://www.ec.ubi.pt/ec/14/pdf/EC14-2013Dez-09.pdf>.

Argumento: Armando de Miranda

Elenco: Amália Rodrigues, Alberto Ribeiro, Artur Agostinho, Vasco Morgado, Barroso Lopes, Humberto Madeira, António Sacramento...

Sinopse:

José Duarte é estudante de direito em Coimbra, cidade onde conhece Maria Lisboa. O casal apaixonou-se e dão início a um namoro que é rompido por uma suspeita de traição de Maria Lisboa. Magoado, José Duarte regressa à sua cidade natal, o Porto, sem se despedir da namorada; esta por sua vez não entende a atitude de José. Maria Lisboa vai escrever várias cartas que José Duarte se recusará a ler. Uma vez que não recebeu qualquer resposta a nenhuma das cartas, Maria viaja até ao Porto decidida a encontrar José Duarte, mas acabará na prisão por abandonar uma criança. E é no tribunal que ambos se voltarão a encontrar.

SESSÃO IV

Rasganço

A projeção do filme *Rasganço* aconteceu no dia 27 de abril de 2016 pelas 14h30, teve lugar nas instalações do centro de dia Rainha Santa Isabel e contou com a participação de cerca de 15 espectadores. O filme estreou em Portugal no dia 30 de novembro de 2001. Trata-se de um filme desconhecido pelos espectadores. Alguns ficaram surpresos e outros quase, senão mesmo, indignados com os conteúdos desta longa metragem. O início do filme foi bem recebido e criou muita expectativa por se tratar de imagens de Coimbra. No entanto com o decorrer da narrativa, as frequentes imagens de corpos nus, as cenas íntimas e de violência levaram ao abandono gradual da plateia, ficando apenas duas pessoas na sala interessadas em assistir até ao final.

Algumas pessoas sentiram-se ofendidas com as imagens, foi-me pedido que não projetasse filmes capazes de ferir as suscetibilidades destas pessoas e para ter em conta que se trata de uma instituição religiosa. Como não poderia deixar de ser, procurei respeitar esse pedido e a partir daqui os filmes foram selecionados de acordo com o critério de não conter imagens violentas, e\ou, sexualmente explícitas.

No dia seguinte, foi realizada a sessão habitual de conversas acerca do filme, e, embora não tivessem visto o filme até ao final, havia uma palavra a dizer acerca dos excessos que a juventude comete hoje em dia: foi apontado o facto de se terem perdido valores, houve referência à praxe de antigamente que não ultrapassava tantos limites como hoje. Este filme, embora, envolto em polémica, conseguiu obter dos idosos diferentes reações que foram além do habitual e simples “gostei” ou “não gostei” do filme. Havia algo mais a dizer, nem que fosse para pedir que não voltasse a projetar um filme do género. Entre as diferentes reações houve relatos de pesadelos gerados pela visualização do filme. Mas a discussão girou sobretudo em torno das mudanças na sociedade e dos excessos cometidos pelos jovens de hoje.

Rasganço faz o retrato da cidade de Coimbra centrado na universidade e nos seus espaços míticos, como, por exemplo, o Penedo da Saudade, o mesmo acontece no filme *Capas Negras*. A grande diferença entre os dois filmes reside no facto de que em *Rasganço* as mulheres participam na vida académica, ao contrário de *Capas Negras*, filme no qual o universo estudantil está reservado aos homens, e as mulheres ocupam um papel submisso e inferior que não lhes permite estudar na Universidade. No entanto, em *Rasganço*, as mulheres participam na vida académica, mas são representadas como presas sexuais. Estamos perante um universo feminino que continua subjugado a uma posição de fragilidade, inferior e submisso ao universo masculino, que oprime, viola, seduz e engana as mulheres.

FICHA TÉCNICA

Título: *Rasganço*

Ano: 2001

Duração: 93m

Realização: Raquel Freire

Argumento: Raquel Freire

Elenco: Ricardo Aibéo, Ana Teresa Carvalhosa, Isabel Ruth, Paula Marques, Ivo Ferreira, Ana Brandão, Ana Moreira ...

Sinopse:

Edgar chega a Coimbra, uma cidade desconhecida para ele, não estuda na Universidade, mas tenta inserir-se no meio estudantil, seduzindo e envolvendo-se com diferentes mulheres simultaneamente, uma delas estudante, uma outra antiga estudante, e uma mulher mais madura que lhe garante um emprego na Universidade. Edgar será ainda protagonista de uma série de crimes sexuais contra alunas da Universidade.

SESSÃO V

Camões

Erros meus, má fortuna, amor ardente.

A quinta sessão deste ciclo aconteceu no dia 4 de maio de 2016, às 14h00, no centro de dia Rainha Santa Isabel em Coimbra. Assistiram à sessão cerca de 15 espectadores. Foi necessário acalmar os ânimos depois da polémica projeção de *Rasganço* e dar seguimento à projeção de filmes dedicados à cidade de Coimbra. Neste sentido foi projetado o filme *Camões*.

Este filme estreou a 23 de setembro de 1946¹⁷¹, no teatro S. Luiz, em Lisboa. Foi dedicado à memória de Afonso Lopes Vieira, autor do argumento, que morreu no ano da estreia do filme. Em outubro desse ano, o filme foi apresentado oficialmente no I Festival de Cannes, não lhe sendo atribuído qualquer prémio. No entanto, em Portugal, António Vilar e Eunice Muñoz receberam o Grande Prémio do SNI- Secretariado Nacional da Informação, para melhor ator e melhor atriz. Foram atribuídas as menções honrosas a Vasco Santana e Paiva Raposo. O filme *Camões* recebeu também o prémio do SNI para melhor filme, “mas obteve uma decepcionante resposta do público, constituindo, em alguns dos casos, flops comerciais.”¹⁷²

Esta que foi uma das mais dispendiosas produções cinematográficas nacionais, ficou 8 semanas em cartaz, com cerca de 80 mil espectadores, revelando-se um fracasso comercial. Embora considerado o melhor filme pela crítica da época, parece não ter conquistado o público.¹⁷³

José Leitão de Barros foi um realizador português que viu o seu trabalho apoiado na época e deixou um vasto legado cinematográfico composto por filmes biográficos, filmes de época e adaptações literárias. *Camões* não teve a aceitação desejada, mas deixou um testemunho das preferências estéticas da elite intelectual que dirigia os órgãos da censura. Ora essas preferências não eram só estéticas, mas também históricas, ou melhor, de manipulação histórica. O filme quis dar um ar sério e sumptuoso, mas, acabou por se revelar longo e fastidioso.

Por seu turno, Leitão de Barros — dispondo de meios avultados — realiza *Camões* (1946), em grande estilo e em dois «tempos»: uma primeira parte desenvolvida e movimentada, uma segunda parte majestosa e pesadona — obra irregular e exterior que, na altura, deu ares de coisa importante.¹⁷⁴

¹⁷¹

¹⁷²Carla Patrícia Silva RIBEIRO. “O heroico cinema Português 1930-1950”, *História, Revista da FLUP, JV Séria*, vol. 1, p. 215, (2011), Porto, disponível online em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/9246.pdf>.

¹⁷³ Locus Cinemae Associação de cinema de Caminha, disponível online em:

<https://ccaminha.wordpress.com/2012/04/25/boletim-da-40a-sessao-camoes-de-leitao-de-barros-1946/>.

¹⁷⁴ Alves COSTA Breve história do cinema português (1896-1962), *Biblioteca Breve*, vol.11, p. 86, Instituto de

O filme *Camões* é uma reconstituição histórica que mistura factos reais com mitos acerca da vida de Camões, juntamente com um esforço em ser realista na reconstituição dos cenários e dos figurinos. Trata-se da biografia de uma personagem real, acerca da qual pouco se sabe, mas muito se especulou. Foram construídas inúmeras lendas e mitos acerca deste poeta, a personagem foi sendo moldada com poucos fundamentos históricos. O mito é dramatizado no filme, ambientado numa recreação pomposa dos espaços e personagens do mundo português de entre 1500 e 1600. Um filme biográfico, ou uma reconstituição histórica, cria uma relação entre o espectador e a realidade: aquilo que é visto é assumido como verdade histórica, mas neste caso não é. A pouca informação que existe sobre a vida de Camões provém de biografias escritas no século XVII, documentos descobertos no século XIX e interpretações da vida de Camões com base nos seus trabalhos literários.

Até à década de 1970 proliferou em Portugal uma vasta filmografia histórica, sem grandes preocupações com a verdade histórica. As narrativas destes filmes promovem um afastamento da “realidade histórica contemporânea”, isto é, do período histórico em que os filmes são feitos, no caso de *Camões*, 1946. O espectador é afastado do presente e transportado até um passado remoto, anterior ao século XX. Através da evocação de momentos do passado, e apoiado em mitos históricos, o filme cria a ideia de nacionalidade e identidade Portuguesa. Embora se promova um afastamento temporal, a máquina do Estado Novo está bem visível no filme *Camões*, através da evolução das personagens e dos grupos sociais presentes (o Rei D. João III e D. Sebastião na figura do líder Salazar como chefe de Governo – não porque os personagens se assemelhem ao líder, nem porque o destino deste dois Reis fora promissor, mas sim porque Salazar quer surgir como salvador, como o Sebastião que ficou por vir). O líder Salazar, quando aparece em público, reveste os seus discursos com palavras que o envolvem numa capa de humildade e modéstia e a imagem de grandeza passa de forma subtil. O regedor e o clero representam toda a máquina de apoiantes que faz funcionar o Estado Novo, e, claro, o órgão da censura (SNI), representada na Inquisição (cruel e assassina), da qual se procura transmitir uma imagem benevolente, através do filme. Esta falsa imagem benevolente da Inquisição e do poder político e religioso de 1500, pode, de alguma forma, ser associada à elite política e intelectual da época e à atuação da censura através do SNI que vem substituir o SNP no ano de produção do filme, 1946, que tenta, assim, passar uma imagem benevolente de si mesmo.

O filme histórico era um dos géneros que o sistema político e os intelectuais do regime mais apreciavam. Este género de filmes preenche uma boa parte da memória do cinema Português durante a vigência do Estado Novo.

Desde a ascensão de Salazar ao poder até ao 25 de Abril de 1974, o pós Segunda Guerra Mundial foi o período onde se registou um maior número de produções históricas. Antes de 1945, estreou *Bocage* (Leitão de Barros, 1936), *A Rosa do Adro* (Chianca de Garcia, 1938) e *João Ratão* (Brum do Canto, 1940); já no ano final do conflito mundial: *Inês de Castro* (Leitão de Barros), *José do Telhado* (Armando de Miranda) e *Sonho de Amor* (Carlos Porfírio); em 1946, *Camões – Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (Leitão de Barros) e *A Mantilha de Beatriz* (Eduardo Garcia Maroto); em 1947, *Rainha Santa* (Henrique Campos); em 1949, *Vendaval* (Leitão de Barros) e *A Volta de José do Telhado* (Armando de Miranda); em 1950, *Frei Luís de Sousa* (António Lopes Ribeiro); em 1953, *Chaimite* (Jorge Brum do Canto) e *Planície Heroica* (Perdigão Queiroga); em 1954, *O Cerro dos Enforcados*

(Fernando Garcia); em 1959, *O Primo Basílio* (António Lopes Ribeiro); em 1960, *As Pupilas do Senhor Reitor* (Perdigão Queiroga); em 1965, *As Ilhas Encantadas* (Carlos Vilardebó); e, em 1967, *A Caçada do Malhadeiro* (Quirino Simões). Não se registaram produções históricas na década de 70. Desta listagem – composta apenas por filmes cuja narrativa sucede antes do século XX –, a maioria das obras abordam uma temática cujo cenário se situa no passado, renegando porém um rigor histórico na constituição das acções, influenciados talvez pelos historiadores oficiais do regime, pela falta de meios para conceber grandes reconstituições ou simplesmente por não terem essa preocupação. Na verdade, o cinema histórico do Estado Novo baseou-se mais na dimensão mitológica das personagens e dos acontecimentos, que na procura de uma presumida realidade, inscrevendo-se narrativamente na acepção de Eduardo Lourenço: “Portugal tem uma hiperidentidade porque tem um défice de identidade real. Como tem um défice de identidade, compensa-a no plano imaginário.”¹⁷⁵

Estudar o passado é mergulhar no mito e na incerteza. No entanto, são visíveis diferentes tentativas de credibilizar os mitos (históricos e religiosos). Ao longo da história Mundial são visíveis pretensões por parte de diferentes líderes políticos, como por exemplo Adolf Hitler e Oliveira Salazar, que tendem a nacionalizar e engrandecer um povo, ou uma raça com base nesses mitos. Estas ideias de supremacia racial, ou ideológica, são a base de regimes autoritários, racistas, nazis e fascistas, que se apoiam num conceito de superioridade para exercer os mais variados crimes de opressão física e mental sobre outras culturas. Ou, neste caso, justificar uma guerra que ninguém queria, e que acabou por conduzir à queda do Estado Novo. Falo da guerra colonial e do golpe militar que irá acontecer num período histórico sobre o qual este trabalho não se debruça, mas que marcou significativamente a nossa História e o fim da opressão levada a cabo pelo Estado Novo. A figura de Sebastião e o Quinto Império, são mitos da nossa História que encham de romantismos os corações nacionalistas e está presente no final do filme, mas com Sebastião a pátria afunda-se, e o país espera um Novo Sebastião. Subentende-se a ideia de renovação que o Estado Novo quer passar, e que nos remete para o nome adotado para este Estado – Estado Novo, na verdade, o “novo estado” é no fundo tão velho que já existia em 1500, com uma estrutura semelhante à do poder português vigente no século XX, mas, em vez de serem enviadas para a fogueira da Santa Inquisição, as pessoas eram enviadas e torturadas nas prisões da PIDE, pelas suas ideias ou por nada, tal como aconteceu ao longo da permanência ativa da Inquisição em Portugal. Mudam-se os tempos, 1500-1946, mas mantém-se a opressão política e de pensamento. Camões poderia ser um qualquer artista da década de 1930 e 40 que vivia na necessidade de escrever obras que passassem o crivo da censura, no entanto, este ponto apenas surge fugazmente no filme: tudo gira em torno dos amores e desamores da personagem e da concepção de um patriotismo que importava cultivar de modo a cativar adeptos, soldados (tal como o poeta) e pessoas para a guerra que se seguiu.

Camões é um filme histórico e biográfico, no sentido em que dramatiza a vida de uma personagem da história portuguesa, mas é uma história ficcional. Narra um passado e transmite uma imagem gloriosa do país sem grandes preocupações com a verdade histórica. A estes filmes o investigador Paulo Cunha chama de **biopic** imagem biográfica.

¹⁷⁵ Sara Marlene Castelo BRANCO. “O cinema Português e a trans-temporalidade – A memória e o mito”, pp. 49 e 50, Tese de Mestrado, Universidade do Porto, (2014), disponível online em: https://sigarra.up.pt/fbaup/en/pub_geral.pub_view?pi_pub_base_id=116641.

O filme biográfico, ou biopic (do inglês *biographical picture*), tem sido um subgénero cinematográfico com relativa popularidade e receptividade no cinema mundial em diversos períodos da sua história. Muito sumariamente, um biopic é um filme que dramatiza a vida de uma personalidade ou figura histórica a partir de registos reais, mas sem grandes preocupações de rigor histórico na construção do argumento. O principal objectivo do argumento será retratar o espírito da época e da personalidade visada, seleccionando alguns episódios mais marcantes na construção de uma tese subjectiva sobre o objecto encenado. Mais do que a “verdade histórica”, o biopic procura revelar ao espectador uma esfera mais dramática e afectiva das personalidades retratadas, valorizando os mitos e as lendas que os envolvem e que os tornaram célebres e populares.¹⁷⁶

Os filmes históricos em Portugal até aos anos 80 vivem dos mitos, das lendas e do pouco rigor histórico dos seus argumentos.

O cuidado em conceber filmes históricos com uma maior exigência e rigor, aconteceria apenas no cinema português do pós-25 de Abril, principalmente a partir da década de 80, altura em que vários realizadores se muniram da ajuda de historiadores, apresentando assim riquíssimas abordagens a cenários, vestes ou táticas militares.¹⁷⁷

Consciente do poder do cinema, o Estado Novo aposta em filmes que criem uma imagem grandiosa do país e que toquem emocionalmente o povo, através dos seus artistas queridos, enchendo o povo com ideias de patriotismo romântico, pegando em ícones literários queridos e usurpando a sua identidade para criar a identidade renovada de uma nação personificada na ideia de Estado Novo. No filme *Camões*, a viagem no tempo é gigantesca, mas a censura representada no filme ainda existe, e sendo este um filme amado pela censura quase parece uma biografia da própria censura e do seu antepassado: A Inquisição, tão ativa em Portugal durante séculos. A censura legitima a sua existência e conta a sua história, no entanto transmite uma visão benevolente de si, na figura do Frei Bartolomeu, um velho padre simpático e com uma sensibilidade especial para as artes literárias.

Em Lisboa, plastificam-se novas imagens de um passado que se lustra no presente: a Corte é intriguista e traiçoeira, numa possível alusão ao pluri-partidarismo, porém, a Igreja e a censura da Inquisição (figuradas em Frei Bartolomeu Ferreira) são, surpreendentemente, compassivas e indulgentes, legitimando assim, duplamente, a própria censura do Estado Novo e a íntima ligação do regime à Igreja portuguesa.¹⁷⁸

O filme trata como verdadeira a história, apresenta uma personagem que funciona como um D. Juan irresistível, sentimental e mentiroso que usa o charme e frases feitas para as suas conquistas: todos os personagens femininos do filme se envolvem com *Camões*. Tudo gira à

¹⁷⁶ Paulo CUNHA, “As narrativas históricas no cinema português durante o Estado Novo (1932-74)”, *Olho da História*, Salvador (BA), nº 14, (2010), disponível online em: https://www.academia.edu/2240852/As_narrativas_hist%C3%B3ricas_no_cinema_portugu%C3%AAs_durant_e_o_Estado_Novo_2010.

¹⁷⁷ Sara Marlene Castelo BRANCO. “O cinema Português e a trans-temporalidade – A memória e o mito”, Tese de Mestrado, p. 50, Universidade do Porto, (2014), disponível online em: <https://sigarra.up.pt/>.

¹⁷⁸ *Ibid.*, 54.

volta da personagem Luís de Camões que está constantemente presente na tela, e, se não está, é dele que se fala em todos os capítulos do início ao fim do filme. Um filme monocórdico, que poderia ser feito com uma só personagem, tudo gira à volta de Camões, as restantes personagens e cenários são facultativos, meros adereços para criar um realismo histórico. O filme acaba por funcionar como um monólogo da personagem masculina, não surpreende nem prende à tela e daí, talvez, o seu fracasso. O seu contexto obriga-nos a refletir acerca do Estado Novo e da sua construção ao longo de décadas, ou talvez séculos, se encarmos a Censura do Estado Novo como a continuação da Inquisição.

Camões é um filme insípido, com défice de temperamento cinematográfico que, como muitos críticos o adjectivaram, sofre de um barroquismo violento, apresentando uma visão da vida do poeta, quase sempre artificiosa e leviana, assumindo-o na sua tradução aventureira de TrincaFortes (aliás, o título de rodagem do filme). A complexidade do poeta é substituída pela imagem de um homem que, tendo os seus momentos mais pesados na parte final do filme, vive quase sempre em tormentas ligadas a aventuras de capa e espada, intrigas palacianas e desventuras amorosas. É, assim, uma representação romanceada do poeta, mais ligada ao seu carácter lendário do que a uma acepção histórica e onde, como afirma Bénard da Costa, o realizador foi incapaz de “ultrapassar a moldura e nenhum personagem existe dramática e plasticamente.”¹⁷⁹

A figura de Camões é revestida de um ideal masculino capaz de conquistar muitas mulheres, mestre na poesia, inigualável na sua arte; no entanto, é falso com as mulheres, mas verdadeiro com os companheiros. Acaba sozinho pois à sua volta todos morreram, a sua pátria perdeu a guerra e a frase final de Camões: “Mas a pátria não!”, a rematar o filme com a ideia de Salvação da Pátria.

Neste sentido, em Camões existe um duplo revestimento: um visível que trata a vida do poeta, e um outro aparente, subtilmente presente numa legendagem oculta, relacionada com a própria encenação do regime salazarista. Ainda que não haja muito rigor histórico no filme, esta mitificação historicista dos heróis e dos actos portugueses, explorando o fervor nacionalista, encontra um retrato perfeito nas imagens da História que o Estado Novo incorporava e propagava [...]¹⁸⁰

O Quinto Império falhado, estava agora nas mãos de Salazar conseguir concretizá-lo, e é o que vai tentar ao enviar as tropas portuguesas para a guerra em África, imagem de uma nação forte e soberana, que apesar de todos os infortúnios continua a lutar pela pátria. Uma nação que não precisa das outras nações nem se deixará subjugar ao poder dos outros países.

O filme foi classificado “de utilidade pública” pelo governo português vigente em 1946 e apontado como obra de referência dos anos 40, com um forte cariz histórico-literário. O cenário e os figurinos usados no filme procuram recriar o ambiente quinhentista da época em que Camões terá vivido. Essa recriação é feita com grande aparato e a sua produção contou com o apoio do Estado, ficando para história como um dos filmes mais caros da história do cinema português e contou com o seguinte elogio:

¹⁷⁹Ibid., 53.

¹⁸⁰ Ibid.

uma grande obra, um grande fresco cinematográfico que honra não só o cinema nacional como constitui um padrão da sensibilidade portuguesa, marco da sua epopeia, tapeçaria movediça da sua glória, se não ganhou em Cannes o prémio merecido apresar das palmas que interromperam a sua exibição, foi apenas porque nesse concurso e nesse momento, o nacionalismo elevado, puro, não estava na moda¹⁸¹

No entanto, nem todas as vozes da época teceram elogios ao filme. Embora seja uma voz minoritária, o historiador, poeta e escritor, Alfredo Pimenta publicou uma crítica pouco simpática ao filme *Camões* no semanário «A Nação» em novembro de 1946. Uma das principais críticas deste artigo é a abordagem que o filme faz da vida de Camões que considera uma perversão da vida do escritor.

Ora o filme que se chama *Camões* é uma deplorável mistificação. Mais: é um ultraje imperdoável à verdade, que não exalta, não dignifica, não impõe o Poeta, e suja indelevelmente a Infanta, filha d'El-Rei D. Manuel, Grande Senhora, em tudo. Historicamente, é uma mentira. Moralmente, uma abjecção. Sacodem, os autores, a água do seu capote, alegando que se encostaram ao parecer de Afonso Lopes Vieira. Era escusado declará-lo: aquela galinha que apareceu no quarto dos estudantes em Coimbra deve ser uma das que Lopes Vieira exibia nos seus salões da Costa do Castelo, para espantar os palermas.¹⁸²

E mais à frente para concluir o artigo Alfredo Pimenta escreve:

Sabe-se muito pouco da vida de Camões; mas o pouco que se sabe pode-se aproveitar eficazmente, sem haver necessidade de recorrer ao escândalo mentiroso, e à mentira escandalosa. Porque se não aproveitou, para efeitos dramáticos ou cénicos, a Dinamene, realidade averiguada, e se foi sujar a Infanta D. Maria, caluniando-a?

Além de tudo o mais, o filme *Camões* é uma detestável lição fornecida ao público. Escrevendo este artigo, quero deixar bem patente o meu protesto, para que não se diga, um dia, que toda a gente se prestou a ser cúmplice dessa lição perniciosa.¹⁸³

Quando foi anunciado que iria apresentar o filme *Camões* no ciclo a *Sé7ima Memória*, houve uma reação positiva por parte do público e um manifesto interesse em assistir à sessão e embora alguns tenham ficado nitidamente entediados com a duração e a progressão da narrativa do filme assistiram até ao final. Suponho que devido ao tédio, muitos pediram para projetar comédias. No entanto, o momento em que Camões salva os Lusíadas a nado foi aguardado com entusiasmo e foi um dos momentos com maior significado para estes espectadores.

FICHA TÉCNICA

Titulo: *Camões Erros Meus, Má fortuna, Amor Ardente*

Ano: 1946

¹⁸¹ RAMOS, Jorge Leitão, *Dicionário do Cinema Português, (1895-1961)*, Editorial Caminho, pp. 67, (2012), disponível online: <https://books.google.pt/>.

¹⁸² Alfredo PIMENTA, «A Nação», nº 41, pp.1-10, (1946), disponível online em: <http://nonas-nonas.blogspot.pt/2008/06/o-protesto-de-alfredo-pimenta-contra-o.html>.

¹⁸³ibid.

Duração: 118 m

Realização: José Leitão de Barros

Argumento: José Leitão de Barros, António Lopes Ribeiro, Afonso Lopes Vieira.

Elenco: Alfredo Henriques, António Vilar, Eunice Muñoz, António Góis, António Silva, Fernando de Oliveira, Armando Martins...

Sinopse:

Luís de Camões é um poeta galante por quem suspiram todas as mulheres: desde o povo até à corte nenhuma lhe resiste. A fórmula é simples, diz o mesmo a todas elas: “Que são únicas, que nenhuma mulher se lhes compara”, e assim avança de conquista em conquista. As intrigas na corte começam a surgir devido aos comportamentos levianos de Camões, mas, também pelos autos que escreveu e que não agradam a El Rei. Camões é deportado para o Ribatejo, mas regressa a Lisboa de onde terá de fugir, e assim começam as aventuras do soldado Camões autor dos poema épico, Os Lusíadas.

SESSÃO VI

Aniki Bóbo

No dia 11 de maio de 2016 às 14h00 foi a vez da projeção do filme *Aniki Bóbo*. Participaram na sessão cerca de 20 espectadores. Esta sessão contou ainda com a presença do orientador deste projeto, o professor Sérgio Dias Branco, que falou um pouco acerca do filme. O público, embora veja a sua infância retratada na tela, poucos conheciam o filme e recordam os tempos de infância que passaram a trabalhar, sem tempo para ir ao cinema. O filme estreou no Éden a 18 de dezembro de 1942¹⁸⁴. *Aniki Bóbo* é um caso isolado do cinema português pelo tema, pela história e pelas personagens. O filme conta a história de um grupo de crianças pobres do Porto através de uma espécie de “realismo (social) poético”, que não vamos encontrar em mais nenhum filme da época. Este género de filmes não existiu porque não lhes foi dada permissão para existirem pela censura da época. Ao contrário, o género cómico e o género histórico deixaram muitos exemplos na cinematografia nacional dos anos 1930 e 40. O cómico por ser o género preferido do público e o histórico por ser o género preferido do Regime. Não houve, ao longo destas duas décadas, espaço para outro cinema que não fossem comédias, pomposas adaptações literárias, ou filmes históricos. *Aniki Bóbo* surge como a terapia no cancro da cinematografia nacional e que o salva da morte artística, criativa e poética. O filme tem um tom dramático, mas joga com piadas bem conseguidas que atribuem leveza à narrativa e fazem deste filme uma espécie de drama cómico genial, com uma versatilidade cinematográfica que não se encontra nos outros filmes da mesma época em Portugal.

Aniki Bóbo foi um filme bem recebido por parte da crítica. No entanto, foram tecidas críticas negativas por parte do regime e houve algum receio que o filme não passasse o “crivo” da censura:

Temia-se que a censura não deixasse passar o filme. António Lopes Ribeiro usou então das suas relações junto do poder político para fazer aprovar, primeiro, a planificação e os diálogos, depois a própria realização. E *Aniki Bóbo*, apesar de sair completamente dos modelos da produção portuguesa então corrente, tanto estética como politicamente (houve tentativas para fazer incluir nas sequências da escola lições sobre Vasco da Gama e o Infante D. Henrique...), acabou por conseguir o necessário aval oficial para ser rodado, e finalmente exibido. O pior viria a seguir. Recebido entusiasticamente por uma parte da crítica, mas repudiado com veemência por toda a imprensa conservadora. Que o considerou «imoral» e

184

«subversivo» e o chegou a classificar de «verdadeira monstruosidade» e de «infame cilada», o filme não caiu igualmente nas boas graças do público, e apesar de uma intensa campanha publicitária, saiu de cartaz ao fim de apenas cinco semanas de exibição em Lisboa e três no Porto (quando, em geral, os filmes portugueses se mantinham, na época, vários meses em cena).¹⁸⁵

O facto de ter um elenco composto por crianças é outra das características que tornam este filme um caso único e isolado ao longo dos anos 1930\40. Estas crianças habitavam na zona onde o filme foi rodado, não eram atores, mas sim moradores da cidade do Porto, eram crianças que se mostravam a elas mesmas no seu espaço quotidiano em frente das telas. Daí o Realismo eminente neste filme e a vontade de o definir como o precursor do neorealismo.

Mal recebido aquando da sua estreia, devido possivelmente à errada presunção de que um filme com crianças seria um filme para crianças, a obra veio posteriormente a atingir o reconhecimento merecido. Para o realizador, este filme usa o conflito entre dois garotos como metáfora das emoções dos adultos, que os levam à violência e à injustiça. Transmite uma mensagem de amizade e de vitória e verdade. Ainda que de alcance intemporal, não nos podemos esquecer que Aniki Bóbó foi rodado e estreou em plena II Guerra Mundial. Esta obra é considerada por muitos críticos como a precursora do neo-realismo no cinema.¹⁸⁶

André Bazin foi um dos críticos a identificar *Aniki Bóbó* com a estética neo-realista. O famoso crítico conheceu pessoalmente o realizador: os dois encontraram-se quando Manoel de Oliveira apresentou o filme *O pintor e a cidade*, num festival de curtas metragens e o filme foi assobiado. Descontente com a situação, Oliveira falou com um conhecido crítico de cinema português, Joaquim Novais Teixeira, que pediu a outros críticos, onde se inclui Bazin, para assistirem ao filme, e André Bazin veio ver o filme de Manoel de Oliveira.

Conversámos muito e tive oportunidade de lhe mostrar *Douro Faina Fluvial*. Ficou surpreendido com a montagem viva, enquanto que a de *O pintor e a cidade* é constituída por planos que duram indefinidamente. Bazin apercebeu-se que não era por incapacidade de criar ritmo, porque, vendo *Douro*, compreende-se que o ritmo de *O pintor e a cidade* é intencional. Quis então revê-lo, mas não tive a possibilidade de dispor da cópia. De regresso a Paris, escreveu um pequeno texto sobre mim nos *Cahiers*. Dizia que *Aniki Bóbó*, que não tinha tido ocasião de ver, seguia o neorealismo. Enviei-lhe uma carta para lhe fazer notar o seu erro.¹⁸⁷

O filme é identificado com a estética neo-realista, e, embora o realizador recuse essa identificação, esta não deixa de estar visível, no tema, na abordagem, nos atores e no conto que é tomado como inspiração para o filme.

Todos os filmes apresentados neste ciclo referentes às décadas em estudo são comédias, filmes patrióticos, de exaltação nacionalista ou adaptações literárias, *Aniki Bóbó* e *Canção da Terra* são a exceção. Não havia liberdade de expressão, a censura não dava espaço e fechava o

¹⁸⁵ Manuel António PINA, *Aniki Bóbó*, p.19, Porto, Assírio & Alvim, (2012).

¹⁸⁶ Ana CAMPOS, “Espaço Portugal- Aniki Bóbó 1942”, Portal do Cinema, disponível online em: <http://www.portal-cinema.com/2012/01/espaco-portugal-aniki-bobo-1942.html>.

¹⁸⁷ Manuel DE OLIVEIRA, Antoine DE BAECQUE e Jacques PARISI. *Conversas com Manuel de Oliveira*, p. 140, tradução Henrique Cunha, Porto, Campo das letras, (1999).

caminho da criatividade artística. Depois de *Aniki Bóbo*, Manoel de Oliveira vê os seus argumentos rejeitados pela censura e afasta-se do cinema. Em 1956 vai realizar uma curta metragem, *O pintor e a cidade*, e apenas em 1963 volta a produzir uma longa metragem, *Ato da Primavera*. *Aniki-Bóbo* pode ser visto como a génese daquilo que teria sido o cinema português se não existisse a censura em Portugal ao longo das décadas de 1930\40. Se a censura não existisse talvez a história do filme fosse outra, é verdade, porque a vida também seria diferente. Mas, embora a ditadura existisse e o filme fosse produzido em plena atuação da censura, afasta-se dos padrões cinematográficos privilegiados pelo regime.

Se o cinema dos anos 1930 e 40 se caracteriza por um afastamento do tempo presente, através de narrativas históricas do passado, ou comédias sem grandes preocupações sociais ou culturais, o filme de Manoel de Oliveira retrata a realidade de um país pobre, inspirado no conto “O meninos Milionários” de Rodrigues de Freitas que nos conta a história de crianças reprimidas e educadas pelo medo.

Não é de se estranhar que tenha havido certa rejeição ao filme quando ele foi lançado. Como manifestação de um tempo e imerso em suas amarras sociais, o filme afronta a sociedade. É possível ler *Aniki-Bóbo* à luz do que foi mostrado, como um constructo artístico que aponta para um imaginário social marcado pela apatia e pelo medo. Talvez por isso *Aniki-Bóbo*, em outro lugar comum sobre sua receção assim que lançado, tenha sido mal interpretado, ignorado e esquecido.”¹⁸⁸

Aniki Bóbo é filmado no presente com uma história que podia ser, e é, a história de muitas crianças da década de 1940, com figurinos que retratam a realidade, sem artificialismos desnecessários e com um forte sentido de humanidade, delicadeza e verdade. Esta foi a primeira longa metragem do célebre realizador de cinema português - Manoel de Oliveira. Depois da curta metragem documentário, *Douro, Faina Fluvial*, foi a vez de o então jovem realizador enveredar pela ficção com a realização do filme *Aniki- Bóbo*. Este filme retrata a infância do próprio realizador e de muitas crianças da época, nas brincadeiras, na rotina da escola e naquela mochila que usa Carlitos, um acessório típico da época onde as crianças transportavam os livros da escola. “Tinha tido aventuras daquele género em muito novo. No fundo é um filme autobiográfico, visto à distância”, diz Manoel de Oliveira (Oliveira & Bénard da Costa, 2008, p. 47).¹⁸⁹

Mas não é só auto-biográfico, este filme tem inspiração num conto escrito num jornal de 1930 e que Oliveira terá lido, retirando daí parte da motivação para esta longa metragem de ficção.

Portugal, 1930. A capa da revista *Presença*, Folha de Arte e Crítica, de agosto-outubro de 1930, tem como imagem central o desenho de uma mulher voluptuosa, de traços desproporcionais, puxando uma criança que quase desaparece por trás de sua vestimenta. No fundo, uma ladeira, possivelmente inspirada em alguma parte da zona ribeirinha do Porto, com um casal conversando e um gato preto no centro. Na página seguinte, escrito com letras que sugestionam sinais gráficos recém-aprendidos, o título de um conto do advogado e escritor português Rodrigues de

¹⁸⁸ Frederico LIMA e Paula TAVARES “Filme, espelho e caleidoscópio: infância, nulificação, nulificação, docilidade e medo em *Aniki- Bóbo*, de Manoel de Oliveira”, *SIECLO*, Tempo Niterói, vol. 22, nº 40, p. 298, (2016), disponível online em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-77042016000200285.

¹⁸⁹ Ana Teresa Junqueiro Pereira ROSA, “Cartazes de Filmes de Manoel de Oliveira de *Aniki Bóbo* a O gebo e a sombra”. *ESAD - Escola Superior de Artes e Design*, p. 25, Matosinhos, (2013), disponível online em: http://hdl.handle.net/10400.26/6167_consultado_última_vez_a_27\07\2017.

Freitas: “Os meninos milionários na sala de aula”.¹⁹⁰

Numa época em que a ideia de poder se apodera dos políticos por toda a Europa, “Os meninos milionários” conta a história de crianças que vão para escola de cara bem lavada para não levarem chapadas do professor, mas acabam por ser agredidas de qualquer forma, porque não sabem a lição.

Todos trazem a cara lavada- pensa o mestre. Os meninos iam ouvir o professor que usava óculos e tinha cara de coruja e de papagaio era preciso lavar a cara para não apanhar palmatoadas[...] A cara lavada só servia para apanhar bofetadas! Ninguém sabia os verbos da lição! [...] O mestre, então, levanta-se da carteira e vai puxar as orelhas sanguíneas e frescas dos alunos e manda-os copiar dez vezes as sílabas que formam a lição¹⁹¹

Estes episódios de violência física não aparecem no filme e, mesmo que Manoel de Oliveira quisesse representar esta violência, com certeza que seriam momentos cortados pela censura. São outras as passagens do filme que nos remetem para o conto de Rodrigues de Freitas. A primeira surge na referência aos bifes enquanto o professor fala em economia e riqueza, para as crianças a riqueza serve para “Comprar automóveis e para comer bifes. Que bom os bifes”, o que nos remete para a conversa em que Batatinha responde à pergunta de Carlitos: “O que fazias se fosses rico?” e Batatinha responde se fosse rico comprava a escola para a mandar fechar, um automóvel e só comia bifes com manteiga - “ai que bom que era!” - diz Batatinha. Mais à frente, o conto faz referência à inscrição das sacolas de algodão a vermelho: *segue sempre por bom caminho!* Exatamente a mesma inscrição que aparece no início do filme na sacola de Carlitos. Também é possível associar ao filme, à passagem do conto que faz referência ao riso de gozo das crianças quando veem as orelhas vermelhas dos colegas, à cena em que os colegas gozam com Batatinha por este estar no castigo.

Uns, os mais velhos, porque os mais piqueninos têm medo, olham para a orelha vermelha e não podem deixar de rir, começam a rir gargalhadas vivas, sílabas vivas- os mais velhos! Oh! O ridículo das orelhas vermelhas! Se fossem eles não era ridículo nem tinha graça nenhuma ficarem com as orelhas vermelhas! E o cábula sente, agora, a vergonha de ficar com as orelhas vermelhas¹⁹²

É neste clima de medo e opressão que vivem as crianças na escola e, no mesmo ano em que estoura a II Guerra Mundial, Manoel de Oliveira realiza *Aniki Bóbó*.

O genérico do filme abre com uma imagem que só vamos rever no final: o grito de Teresinha quando Eduardo cai do precipício, e que será o clímax do filme, apresentado, logo nos créditos iniciais, algo que o espectador só vai desvendar com o desenrolar da ação, no final do filme. E assim começa e termina a obra deste realizador nas décadas de 1930 e 1940. Oliveira só volta a filmar em 1963. Até lá escreveu muitos argumentos, mas não realizou mais filmes. No entanto, e embora não tenha sido um filme muito divulgado e apreciado na altura, parece ter merecido o elogio do ditador. “Apesar disso o filme parece não ter passado despercebido pelo

¹⁹⁰ Frederico LIMA e Paula TAVARES “Filme, espelho e caleidoscópio: infância, nulificação, nulificação, docilidade e medo em *Aniki- Bóbó*, de Manoel de Oliveira”, *SIECLO*, Tempo Niterói, vol. 22, nº 40, p. 285, (2016), disponível online em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-77042016000200285.

¹⁹¹ Rodrigues FREITAS, “Os meninos milionários”, *Revista Presença*, Ano 3, vol.2, nº28, pp. 2 e 3, Ago.\Out., (1930), disponível online em: <https://digitalis-dsp.uc.pt>.

¹⁹² *Ibid.*

ditador Salazar que numa entrevista de 1942\43 elogia o filme Aniki Bóbo de Manoel de Oliveira”.¹⁹³ Embora a imprensa conservadora tenha criticado o filme, o ditador não consegue negar a qualidade da primeira longa metragem de Manoel de Oliveira. E o público idoso também não: o filme permite uma viagem não apenas ao cinema, ou aos filmes que se lembram, mas à própria infância tão remota e que o filme ajuda a lembrar.

FICHA TÉCNICA

Titulo: *Aniki Bóbo*

Ano: 1942

Duração: 72m

Realização: Manoel de Oliveira

Argumento: Manoel de Oliveira

Elenco: António Santos, Feliciano David, Horácio Silva, Vital dos Santos, Américo Botelho, Fernanda Matos ...

Sinopse:

Carlitos e Eduardinho são duas crianças muito diferentes: Carlitos é bondoso, calmo e sossegado, enquanto, Eduardinho é conflituoso, atrevido e maldoso; ambos estão enamorados por Teresinha. A rivalidade entre as duas crianças vai-se acentuando ao longo do filme, e Carlitos rouba uma boneca para agradar à menina. Numa tarde de brincadeira Eduardinho cai ao lado de um Comboio e todos pensam que foi Carlitos quem o empurrou; este vendo-se acusado de algo que não cometeu tenta fugir de barco.

SESSÃO VII

Porto da Minha infância

Respirar debaixo de água

No dia 18 de maio de 2017 teve lugar, a sétima sessão deste ciclo, nas instalações do centro de dia Rainha Santa Isabel como habitualmente. Participaram na sessão cerca de 20 espectadores. Nesta sessão foram projetados dois filmes, o primeiro, *Porto da Minha Infância* de Manoel de Oliveira, uma obra desconhecida pelos participantes, mas que foi bem aceite por todos. O filme estreou em 2001 no Teatro Rivoli. O segundo filme foi *Respirar debaixo de Água* de António Ferreira, estreado no ano 2000. Este último filme não teve a mesma aceitação de *Porto da minha Infância*. Durante a projeção de *Respirar debaixo de água* as pessoas abandonaram a sala e não quiseram assistir ao filme. A identificação inicial da cidade de Coimbra despertou um interesse por parte dos espectadores, que se perdeu à medida que o filme avançou: boa parte do público saiu da sala na cena em que Pedro, o personagem principal, vai para o quarto dançar uma música aos berros, e os restantes abandonaram a sala poucos minutos depois. Criou-se um desconforto entre os espectadores com o desenrolar da narrativa e os espectadores acabaram por abandonar a sala. Não se gerou a mesma controvérsia do filme *Rasganço*, todavia, notou-se uma falta de identificação e uma distância cultural muito grande entre gerações. A identidade e os hábitos dos jovens hoje em dia são muito diferentes daquilo que foi a juventude destas pessoas. Embora não tenham assistido ao filme na íntegra têm uma opinião formada acerca do cinema atual. Dizem que “não se faz bom cinema hoje em dia e que a juventude está muito diferente”. A maioria destas pessoas não gosta de ver cenas íntimas nem exposições do corpo no cinema. A educação que tiveram e o cinema que apreciam distanciam-se destes pormenores que fazem com que deixem de apreciar um filme. O cinema de Manoel

¹⁹³ Luís Reis TORRAL. *Estados Novos, Estado Novo: ensaios de história política e social*, p. 79, Coimbra, Imprensa da Universidade, (2009).

de Oliveira é um caso raro neste aspeto os seus filmes não fazem uso de cenas íntimas, não expõe o corpo com cenas sexualmente explícitas, nem usa o corpo nu com frequência nas suas películas, aspetos que embora afastem um público mais idoso, atraem muitos jovens ao cinema.

O interesse em projetar o filme *Respirar debaixo debaixo de água* passa pelo confronto das imagens e das memórias do cinema acerca da cidade de Coimbra, por ser um exemplo raro de um filme gravado em Coimbra, que não faz referências aos estudantes, nem mistifica a cidade, como acontece em *Capas Negras* ou *Rasganço*. O público alvo deste género de filmes como *Respirar debaixo de água* não é o mesmo público alvo deste ciclo. Mesmo adivinhando esta reação dos espectadores, considere importante projetar um filme atual gravado em Coimbra, confrontando o público com um cinema ao qual não estão habituados. Este filme permitiu abordar as memórias de Coimbra, mas também divulgar o cinema dos realizadores mais jovens que representam o cinema português atualmente.

Começando pelo filme, *Porto da Minha Infância* houve uma nítida identificação por parte de algumas pessoas com a representação que Manoel de Oliveira faz da memória. O filme permite ao espectador reviver as suas memórias pessoais através da memória do realizador e, ao mesmo tempo, ficamos a conhecer um pouco de uma pessoa que os espectadores admiram, sobretudo por ter continuado a trabalhar até ao final da vida, conseguindo assim concretizar o seu desejo pessoal. “Sei que terei de parar de filmar um dia. Só espero parar de viver primeiro”¹⁹⁴ diz Manoel de Oliveira. Trata-se de um filme dedicado às memórias de infância de Manoel de Oliveira, o que permitiu focar as memórias dos espectadores e, ao mesmo tempo, desenvolver o tema da memória ao qual se dedica este projeto.

Ao ver o filme pela primeira vez percebi que resumia um dos objectivos deste projeto que é a reconstituição da memória. Depois de *Aniki Bóbo* Manoel de Oliveira afasta-se do cinema e apenas regressa em 1963. Desde então não parou de nos presentear com obras que fazem dele um dos maiores cineastas do cinema português. A longa vida a que teve direito, até aos 106 anos, permitiu-lhe deixar um vasto e complexo legado cinematográfico: a sua obra é uma das mais reconhecidas do cinema a nível nacional, mas sobretudo a nível internacional.

Como se refere nos créditos iniciais, este filme é um documentário. Um documentário da infância de Manoel de Oliveira, uma infância passada em teatros e em padarias chiques do Porto, bem diferente dos meninos de Aniki Bóbo, ou dos personagens do filme *Respirar debaixo de água*. A sugestão de apresentação do filme *Porto da minha infância* partiu do orientador deste projeto, o professor Sérgio Dias Branco. O filme realiza uma viagem no passado de Manoel de Oliveira que nos apresenta a ruína da casa onde nasceu e cresceu. O realizador faz a descrição e dá-nos a vista do panorama da janela de sua casa, hoje em ruína. Desde o seu nascimento até à morte do seu pai, muita coisa se passou naquela casa que deixou uma “magoada saudade”.

E uma voz feminina canta:

Ai há quantos anos que eu parti chorando desse meu saudoso, carinhoso lar. Foi há vinte há trinta, nem eu sei já quando. Minha velha ama, que me estás fitando, canta-me cantigas para me lembrar. Dei a volta ao mundo, dei a volta à vida, só achei enganos deceções pesar, oh ingénua alma tão desiludida, minha velha ama, com a voz dorida, canta-me cantigas de me adormentar¹⁹⁵

¹⁹⁴ Rute Silva CORREIA, *Manoel de Oliveira o homem da máquina de filmar*, capa e página inicial, Alfragide, Oficina do Livro, (2015), disponível online em: <https://books.google.pt>.

¹⁹⁵ Manoel OLIVEIRA, filme *Porto da minha infância*, Cantora Maria Isabel, Madragoa filmes, Porto, (2001).

Da sua casa Oliveira convida-nos para a ópera e consegue aquilo que só é possível através da memória e da imaginação: estar em simultâneo em dois locais e dois tempos diferentes. Oliveira terá 12 anos, está na plateia, assiste a uma ópera na qual é o ator principal, do camarote 16 assiste à ópera onde ele próprio surge no palco assumindo a personagem do ladrão. Nesta passagem, Manoel de Oliveira dá uso à sua mestria e trespassa a barreira do tempo. Coloca-se a ele próprio, em simultâneo, na tela, através de dois espaços temporais distintos e muito afastados: Oliveira no presente, narrador do filme; e Oliveira com 12 anos, sentado no camarote dezasseis a assistir à ópera, em que a personagem do ladrão é ele próprio quem representa.

Nota-se um sentimento admiração por parte do público deste ciclo, ao ver o próprio realizador na tela a representar. O tema da memória é central neste filme, ela é representada nas suas características principais: fragmentada e em ruína, por vezes nítida e minuciosa, outras vezes desfocada e esbatida. A memória é como a casa em ruína que abre o filme, a memória é o que resta de um passado que já foi presente, um passado que quanto mais longínquo mais se aproxima da ruína, mas mesmo assim ainda pode ser recordado, e a ruína pode evocar essa memória. O filme vai apresentando fragmentos das memórias que mais marcaram o realizador, como, por exemplo, uma cena que viu na ópera, ou os pastéis que gostava de comer na confeitaria. Algumas memórias marcam-nos mais do que outras, não sabemos bem explicar porquê, pode ser por diferentes razões, razões essas que só a cada um dizem respeito, que variam de pessoa para pessoa, pois cada um tem as suas memórias de infância. Manoel de Oliveira quis partilhar connosco essas memórias imortalizando-as através do cinema, evitando assim o esquecimento.

FICHA TÉCNICA

Titulo: *Porto da minha infância*

Ano: 2001

Duração: 62 m

Realização: Manoel de Oliveira

Argumento: Manoel de Oliveira

Elenco: João Bénard da Costa, Jorge Trêpa, Leonor Baldaque, Manoel de Oliveira, José Wallenstein, Augustina Bessa-Luís ...

Sinopse

A cidade do Porto não é a mesma de outrora, essa cidade do passado apenas existe na memória de quem a viveu, o filme propõe uma viagem ao passado através da evocação das memórias de infância de Manoel de Oliveira.

Quanto ao filme *Respirar debaixo de água*, como referi anteriormente, este filme não teve a mesma aceitação, e os idosos foram abandonando a sala gradualmente.

Apresentado no sentido de concluir a projecção de filmes que usam Coimbra como cenário, o filme pretendia contrapor o retrato que se faz de Coimbra nos filmes *As Pupilas do Sr. Reitor*, *Capas Negras* e *Rasganço*, com uma outra forma de retratar Coimbra. Mais uma vez foi através do coordenador deste projeto, o professor Sérgio Dias Branco, que tive conhecimento deste filme e do realizador, António Ferreira, com quem entrei em contacto e convidei para estar presente na sessão. No entanto, fui informada que não teria disponibilidade nessa altura

Este não é um cinema a que as pessoas mais idosas estejam habituadas: um grupo de miúdos a tomar banho, seminus, no rio foge dos padrões aceitáveis para este grupo de espectadores, e embora não se gerasse qualquer polémica, como aconteceu com *Rasganço*, as pessoas foram perdendo o interesse despertado pelo início do filme, através das imagens que permitiram reconhecer a cidade de Coimbra. À medida que o argumento se desenvolveu, o

público recusou algumas imagens e abandonou a sala.

O início do filme é bastante introspetivo e voltado para a vida da personagem Pedro e da sua rotina. Pedro toma o pequeno almoço, apanha o autocarro e vai para as aulas; a saída do autocarro é o primeiro momento em que se reconhece a cidade e a escola que, embora seja uma escola como as outras, foi identificada pelos espectadores.

Na sala de aula a professora recita poesia: “Estavas linda Inês posta em sossego...” Os alunos brincam, as raparigas riem, enquanto os rapazes as tentam seduzir, e enrolam tabaco com drogas leves para fumarem juntos na ponte do açude, também reconhecida pelos espectadores. Pedro regressa a casa no autocarro onde encontra uma rapariga da sua turma por quem está apaixonado e brinca com ela fazendo caretas. Nota-se um tom trágico e nostálgico naquele olhar, e ela sai, enquanto ele a observa. O filme continua sempre centrado na relação entre estas duas personagens, e mergulha na desilusão de Pedro, dando sentido ao título do filme *Respirar debaixo de água*, que pode se traduzido por respirar debaixo da desilusão de uma traição.

FICHA TÉCNICA

Titulo: *Respirar debaixo de água*

Ano: 2000

Duração: 45m

Realização: António Ferreira

Argumento: António Ferreira

Elenco: Vítor Norte, Ana Paula Santos, Alexandre Pinto, Joana Costa, Mário Rodrigues...

Sinopse:

Pedro gosta de mergulhar no rio e fumar com os amigos: quando as aulas terminam vão juntos para o rio. Envolve-se e apaixona-se por uma colega de turma, e esta relação vai obrigá-lo a mergulhar não no rio, mas na sua consciência e aprender a respirar debaixo de água.

SESSÃO VIII

Aldeia da Roupa Branca

A 25 de maio de 2016 teve lugar, no centro de dia Rainha Santa Isabel, a projeção do filme *Aldeia da Roupa Branca*, às 14 horas como habitualmente e contou com a presença de cerca 20 espectadores. É um filme que dispensa apresentações para a maioria dos participantes do ciclo, que se recordam deste filme e automaticamente começam a cantarolar a canção: “Água fria da ribeira”.

O filme de Chianca Garcia estreou em 1939 e ficou para a história como um dos maiores êxitos de bilheteiro do cinema português dos anos 1930\40: assistiram na época ao filme mais de 100 mil espectadores.¹⁹⁶ A sobrevivência destes filmes deve-se, sobretudo, ao gosto da pequena e média burguesia, que fez do filme um sucesso de bilheteiras. No entanto, este não era o género de filme mais apreciado pelo regime, mas o seu indiscutível sucesso obrigou o Estado Novo a investir em filmes cómicos e musicais *saloios*, que enchiam as salas de cinema.

Em 1939, estreia *Aldeia da Roupa Branca*, de Chianca de Garcia. Na linha de Maria Papoila, de Leitão de Barros, que anos antes fundara os “filmes de saloios” enquanto género, *Aldeia da Roupa Branca* fazia um retrato polarizado dos universos rural e urbano. Numa história sobre a «oposição entre o velho e o novo» (Pina, 1986:

¹⁹⁶ Miguel CIPRIANO, “O mistério das origens ou o cinema português no tempo da pós-ruralidade”, *Novas e velhas tendências no cinema português contemporâneo*, Escola Superior de Teatro e Cinema / CIAC, (2011), disponível online em: <http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/257/1/Cipriano.pdf>.

173), o velho acaba por prevalecer quando Chico, no final do filme, volta à sua aldeia depois de um período em Lisboa a trabalhar como motorista, mantendo-se «a separação tradicional que existia entre aqueles dois mundos» (Baptista, 2008: 45). Durante a década de 40, proliferaram no cinema português as histórias saloias, revisteiras e folclóricas. Não porque, ao contrário do que repetidamente se diz, o regime tivesse especial apreço por elas e pelo país que retratavam, mas porque iam de encontro ao gosto «da pequena e média burguesia dos meios urbanos», que representava uma parte considerável do público que estimava o género e «não acorria a outras incursões.» (Costa, 1991: 67-70). Alguns destes filmes chegaram a alcançar resultados de bilheteira pioneiros (Aldeia da Roupas Brancas foi um dos primeiros filmes portugueses a transpor os cem mil espectadores), mas era certo que o poder preferia outras fitas. E nunca escondeu esse facto.¹⁹⁷

António Ferro, no anúncio da Lei de Protecção do Cinema Nacional, lamenta o êxito destes filmes e afirma que eles revelam o que há de “mais inferior na nossa mentalidade”, concluindo com a célebre frase em que denomina os intitulados *filmes de saloios* como “o cancro do cinema nacional”.

No anúncio da Lei de Protecção ao Cinema Nacional, em Dezembro de 1947, António Ferro foi tudo menos ambíguo ao afirmar que as comédias, «filmes com indiscutível mas lamentável êxito», reveladores do «que há de mais inferior na nossa mentalidade», eram «o cancro do cinema nacional». «Hoje, de todos estes filmes, esquecidas as canções, esquecidas as stars, o que ficou foi o talento dessa ínclita geração de cómicos numa personificação, que o tempo só tornou mais visível, do provincianismo português da época e do provincianismo dos valores que reflectiam Portugal no regime e o regime em Portugal» (Costa, 1991: 80).¹⁹⁸

António Ferro não foi capaz de ver que o verdadeiro cancro do cinema português estava a ser criado por ele, através da censura à criação artística, o que impediu a realização de inúmeras obras e condicionou toda a cinematografia da época. O cinema estava dependente do apoio do Estado e do seu investimento. Os filmes que não se adaptassem aos moldes impostos pela censura não eram apoiados. As preferências cinematográficas do Estado Novo recaíam sobre as adaptações literárias, como por exemplo: *As pupilas do Sr. Reitor*, mitos biográficos, como o filme *Camões*, ou filmes nitidamente propagandistas do regime e da sua ideologia como: *A revolução de Maio*. Contudo, estes filmes ao gosto do poder não coincidiam com o gosto do povo que preferia as comédias.

Ao censurar a produção cinematográfica, foram “abortados” inúmeros filmes como aconteceu, por exemplo, com muitas das obras de Manoel de Oliveira, às quais se recusou o apoio, por quererem filmar e mostrar a realidade dos trabalhadores do vinho do Porto. Realizadores como Manuel Guimarães viram, também, a sua obra cortada pela censura. Filmes como *Nazaré*, *Praia de Pescadores* e *Vidas sem rumo*, com uma perspectiva de crítica social, foram cortados em várias cenas o que, muitas vezes, tornou as obras incompreensíveis e alterou toda a mensagem e conteúdo. Ao contrário de Manoel de Oliveira, Guimarães não quis abandonar o ofício de cineasta. A partir de 1956 vê-se obrigado a realizar filmes de cariz

¹⁹⁷ Ibid.

¹⁹⁸ Ibid.

comercial sobre eventos desportivos e documentários sobre Barcelos e o Vinho do Porto.

Impostas as regras aos realizadores dizendo o que eles podiam ou não podiam transmitir com os seus filmes, o Estado Novo limitou e condicionou a produção cinematográfica no país. Isto sim, foi o desenvolvimento de um verdadeiro cancro ao longo das décadas de 1930 e 40, o que conduziu à morte temporária do cinema que praticamente deixou de existir em Portugal nos anos 1950. Ao longo destas duas décadas o cinema português foi ficando cada vez mais oco e sem conteúdo, com comédias fáceis sem grande piada, documentários históricos enfadonhos, ou filmes de propaganda difíceis de assistir dada a sua falta de interesse, tanto a nível cinematográfico, como narrativo e artístico. Filmes que não funcionaram nem sequer como entretenimento: falo de *A revolução de Maio 1937*, ou *O feitiço do império* (1940), ambos de António Lopes Ribeiro. Se as comédias como a *Canção de Lisboa* ou *Aldeia da Roupa Branca* ganharam a estes filmes, foi porque, embora asfixiadas pelo poder, as comédias conseguiram entreter o público, algo que os filmes de propaganda não conseguiram, e foram rejeitados por isso. O Estado Novo viu assim falhar a sua tentativa de usar a sétima arte como meio de propaganda e esse cinema nunca foi bem recebido pelo público. O poder teve de encontrar uma alternativa e começou a investir em comédias previamente moldadas. A primeira censura era feita pelos próprios realizadores que sabiam que não podiam falar e mostrar certas imagens, fazendo, assim, atuar uma pré-censura aquando da criação dos filmes. Qualquer realizador que quisesse continuar o seu ofício teria de se sujeitar a condições de completa asfixia criativa e intelectual, e eles sabiam disso. Apenas os realizadores que se aliassem aos padrões impostos pela censura, ou se identificassem com o regime e com os seus ideais, teriam condições e *estômago* para fazer cinema. Caso ousassem desobedecer aos padrões estabelecidos, os filmes não passavam o crivo da censura, o que fez com que muitos realizadores desistissem do ofício (como aconteceu temporariamente com Manoel de Oliveira). Como podemos imaginar, se não houvesse censura, o cinema português teria sido muito diferente, teria havido com certeza mais realizadores no ativo, e mesmo os que continuaram no ativo teriam com certeza realizado películas bem diferentes.

Aldeia da Roupa Branca surge referenciado como um filme que teve um corte da censura por imoral embora não se saiba em que cena ou plano. Existem poucos registos de censura até 1949, isto porque a negação de financiamento e a vigilância de toda e qualquer obra cinematográfica atuavam como forma primordial de censura e os filmes não chegavam sequer a ser produzidos e daí existirem poucos registos de cortes.

Quanto aos filmes portugueses a censura era feita sobretudo a partir do financiamento, e nenhum projeto cinematográfico podia avançar sem vigilância oficial. Entre 1933 e 1949 são poucos os exemplos de censura e não se conhece neste período nenhuma proibição integral. O filme *Aldeia da Roupa Branca* teve um pequeno corte por imoral, mas não se conhecem as cenas ou planos específicos que foram cortados, no entanto, acredita-se que não terá alterado a construção fílmica da obra.¹⁹⁹

No entanto, este filme apresenta vários aspetos que não se enquadram com os ideais cinematográficos do regime. Não trata nenhum facto histórico, não é a adaptação de um ícone literário, retrata a atualidade da época, tem cenas de pancadaria, tudo aspetos que não agradavam muito ao regime, mas que surgem de forma inocente e envoltos numa moral pré estabelecida, através da típica história de amor moralista, em que a mulher se apresenta, mais

¹⁹⁹ Paulo CUNHA, “A censura e o Novo cinema português”, *Outros Combates pela História*, p. 538, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, (2010), disponível online em: https://digitalis.uc.pt/pt-pt/livro/censura_e_o_novo_cinema_portugu%C3%AAs.

uma vez, retratada, ou como presa sexual que se vende com facilidade através da personagem Maria da Luz, em contraste com Gracinda, representativa de uma moral pré-estabelecida.

Gracinda distingue-se de outras personagens femininas do cinema da época, embora cante o desgosto amoroso, como Maria Lisboa em *Capas Negras*, ou Margarida do filme *As pupilas do Sr. Reitor*. Gracinda tem uma personalidade mais vincada, é uma mulher ativa e capaz de tomar decisões, ao contrário, Maria Lisboa e Margarida são duas personagens completamente passivas, submissas ao amor que sentem e nem sequer lutam por esse amor, apenas o lamentam, não lutam pela vida, apenas a lamentam, desistem, como belas adormecidas que no final são resgatadas pelo “príncipe”. Gracinda é diferente. Embora encontre o “príncipe”, ou o “pastor”, lutou e conquistou o que tem. Contudo revela-se uma personagem um tanto trapaceira ao enganar a viúva Quitéria com o negócio das carroças: - “Vai-se ver quem é mais saloia, se sou eu, se é a rata sábia da viúva”; este discurso, como muitas falas de Gracinda, revela uma personagem com uma garra quase brejeira. O filme está repleto de piadas em tom moralista, num tempo em que as máquinas de lavar roupa são um objeto do futuro e a roupa é lavada à mão no rio. Na cidade existem carros a gasolina, mas não há máquinas de lavar roupa: a roupa é transportada a cavalo da aldeia até à cidade. *Aldeia da roupa Branca* funciona como testemunho de uma profissão que deixou de existir, as lavadeiras. No entanto, o filme não se foca no trabalho das lavadeiras, mas sim nos industriais que transportam a roupa até à cidade.

O primeiro diálogo no filme introduz o tom cómico e o uso de rimas para fazer piada: “Do caniço, quer casar, mas não tem derricho.”; “Minha rica esfrega o braço com arnica”; apresentando assim rivalidades entre os habitantes por causa de negócios. O Chitas cocheiro do Sr. Jacinto anda sempre bêbedo e os clientes vão-se embora na carroça da viúva Quitéria que domina assim o negócio de transporte da roupa. Está apresentada a rivalidade entre as duas famílias e a personagem Chico que foi para a cidade conduzir automóveis em vez de conduzir os cavalos do pai.

No final as famílias rivais acabam por ficar amigas. No entanto, esta amizade assume um tom demasiado hipócrita e interesseiro que se revela na atitude de Gracinda ao convencer a viúva Quitéria a comprar os cavalos do padrinho. Esta ideia do “Chico esperto” que engana os outros é recorrente na comédia portuguesa e o mesmo acontece em *Canção de Lisboa*, filme no qual o protagonista também engana as tias para obter dinheiro. O tempo cronológico da narrativa do filme corresponde a 1939 quando começam a surgir os primeiros automóveis em Portugal. Nota-se a qualidade da imagem e de som, um cinema com meios técnicos, mas com opressão artística que não levou a bom porto a produção cinematográfica nacional. *Aldeia da roupa branca* ficou cerca de 5 anos na gaveta até se decidir a sua produção. A realização do filme ficou a cargo de um cronista da época, Chianca Garcia, que vai cedo abandonar o cinema, ficando para a história esta memória da relação da aldeia com a cidade de Lisboa durante as décadas de 1930\40. Um cinema que cumpre uma função de entretenimento, criado a partir de uma moral pré-estabelecida e que se revelou um sucesso de bilheteiras. Este é um dos filmes de que os espectadores mais se recordam e acarinhos, tal como o filme apresentado na sessão seguinte *A Canção de Lisboa*.

FICHA TÉCNICA

Titulo: *Aldeia da roupa Branca*

Ano: 1939

Duração: 92 m

Realização: Chianca Garcia

Argumento: Chianca Garcia

Elenco: Beatriz Costa, Hemínia Silva, Jorge Gentil, José Amaro, Maria Salomé ...

Sinopse:

Chico saiu da aldeia para ser motorista em Lisboa e conhece Maria da Luz. O negócio do pai perde clientes para a viúva Quitéria. Gracinda está apaixonada por Chico, vai à cidade pedir-lhe que regresse, pois precisam dele na aldeia para tomar conta do negócio do pai. Chico regressa, a aldeia recebe-o de braços abertos. Acentua-se a rivalidade entre as duas famílias mais importantes da aldeia por causa do negócio do transporte da roupa. Chico vive na dúvida entre a aldeia e a cidade e vai ter de decidir qual o futuro que mais lhe convém.

SESSÃO IX

A canção de Lisboa

O filme foi projetado às 14h00 no dia 1 de junho de 2016, como habitualmente nas instalações do Centro de Dia. Contou com a participação de cerca de 30 espectadores. Tal como *Aldeia da Roupa Branca*, o filme dispensa apresentações, e os utentes estavam entusiasmados por reverem o filme. Foram filmes que marcaram as memórias do cinema destas pessoas, e que foram sendo reavivadas com repetidas visualizações por alguns; outros, embora reconhecendo o filme, nunca o tinham visto, porque a vida na altura não lhes permitia ir ao cinema, como já foi referido ao longo deste trabalho.

A Canção de Lisboa estreou no São Luiz, no dia 7 de novembro de 1933, pouco depois da criação do SNP (Secretariado Nacional da Propaganda), a 26 de outubro desse mesmo ano. Foi a primeira produção da recém-criada Tobis, uma produtora alemã que chega a Portugal no mesmo ano em que Adolf Hitler toma o poder na Alemanha. A criação destes estúdios tornou visível e reforçou a ação do Estado no cinema que assumia o controlo sobre a produção cinematográfica nacional.

Este foi também, o primeiro filme sonoro gravado em território nacional, uma vez que *A Severa*, o primeiro filme português a usar o som, foi gravado em estúdio na França. *A Canção de Lisboa* serviu-se de três atores famosos do teatro, António Silva, Beatriz Costa e Vasco Santana, de modo a garantir o sucesso do filme e garantiu. A geração que assistiu ao ciclo facilmente reconhece os seus atores. Aliás quando se fala de cinema português são muitas vezes estes filmes e estes atores que surgem na memória do público.

Trata-se da película mais vista pelos espectadores deste ciclo, que referem ter assistido ao filme dezenas de vezes, afirmam que não se cansam de rever, acham muita piada ao desempenho dos atores e dizem que hoje em dia não há comédias nem atores assim. Falam da recente adaptação do filme a *Canção de Lisboa*, realizada por Pedro Varela em 2016, à qual alguns assistiram, mas consideram que não supera o original. Este filme marcou o cinema dos anos 1930. Também não havia espaço para mais pois a atuação política da época não dava liberdade crítica e criativa à produção artística. Contudo a popularidade destes filmes começa a ser posta em causa Paulo Cunha chama a atenção para a falta de problematização do passado da “comédia portuguesa” e da sua suposta popularidade como o autor refere num artigo publicado na Revista Portuguesa da Imagem em Movimento – Aniki.

Um bom exemplo deste processo de transmissão de uma visão pouco problematizadora do passado é o caso da “comédia à portuguesa” a da sua suposta popularidade. O próprio Bénard da Costa, um dos principais responsáveis pela reprodução do mito, por vezes deixa escapar um desabafo mais ácido: “Depois, tudo mudou, nessa ‘idade do ouro’ que a gente hoje imagina ter existido aí entre 1931 e 1954, desde *A Severa* até a *O Cerro dos Enforcados*? Quando os filmes portugueses seriam a árvore das patacas, tão amáveis, tão amados? Nada mais falso. [...] Lopes Ribeiro recordou, um dia, na Cinemateca, que, à estreia de *O Pátio das Cantigas*, alguém gatafunhou nas paredes do Éden, glosando uma das mais célebres réplicas do filme: ‘Oh, Evaristo! Já viste pior do que isto?’. E assim sucessivamente

para os mais conhecidos dos títulos dos anos 30-40, esses que, hoje, ingenuamente se supõe terem agradado desde sempre e para sempre” (Costa 1996, 21).²⁰⁰

Agradando ou não, a verdade é que assistimos, na memória deixada pela cinematografia nacional, ao desenvolvimento de um cinema de puro entretenimento que não podia abordar questões sociais ou políticas, e com o qual se pretendia um afastamento da realidade da guerra e da fome que consumia a Europa. A situação do país foi ficando cada vez mais desigual: enquanto uns viviam em festas e bailes, iam regularmente ao teatro ou ao cinema e estudavam, outros eram analfabetos, trabalhavam de sol a sol e passavam fome e só alguns, os que podiam, é que encontravam esse refúgio no cinema, um momento de diversão e convívio. Não havia tempo nem espaço para políticas sociais e os pobres não eram uma preocupação do Estado Novo que apenas se interessava em enaltecer uma grandeza que só nos diminui enquanto povo, que só mostra o quanto a ganância pode ser destrutiva. O Estado Novo foi enchendo e esvaziando os cofres com grandes produções como o filme *Camões*, ou grandes eventos como a *Exposição do Mundo Português*. Apostou em obras que exaltavam um Império que escravizou e assassinou milhares de pessoas ao longo de centenas de anos, um Império a que o Estado Novo queria dar continuidade, mas o povo português não é assassino, e felizmente em 1974 mostrou na rua que não quer oprimir outros povos: queremos paz, somos um povo pacífico, mas somos governados, muitas vezes, por gente que nos humilha e oprime. Partir à descoberta de novos mundos não é dominá-los e obrigá-los ser como nós: “porque nós estamos certos e eles errados”. Partir à descoberta de novo mundo é inserir-nos na realidade daquela cultura, respeitando as suas raízes sem matar, violar, roubar ou oprimir, atos que mancharam muitas vezes a atuação do Império Português ao longo da nossa História e que não deixa orgulhoso o seu povo pacífico. Tão pacífico e tranquilo que aguentará meio século de opressão. As décadas de 1930 e 40 foram um período de consolidação da máquina do regime e a Europa mergulha no nazi-fascismo.

Estamos em inícios da década de 1930. A Primeira Guerra Mundial quase se esqueceu. A derrocada económica da crise de fins dos anos 20 começa a ser debelada. A Europa resvala lentamente para o nazi-fascismo, mas as multidões entregam-se, sem problemas de consciência, aos prazeres da existência (as que podem gozar) ou as pequenas alegrias do espectáculo, «fábrica de sonhos». No caso português, Salazar era ainda uma esperança. A tranquilidade que se gozava não tinha ainda um preço conhecido. Depois da grande balbúrdia da I República, os anos de calma do «Estado Novo» eram ainda promessas que, é conveniente não esquecer, muitos perfilharam. Convictamente ou por ignorância. A comédia popular destes anos fala sobretudo de e para uma pequena burguesia que o governo tentava tranquilizar, oferecendo postos de trabalho regular numa máquina burocrática até à medula 201

O Estado Novo tenta oferecer, ao povo, o veneno da propaganda, através de filmes como a *Revolução de Maio* ou *Feitiço do Império*, mas este veneno não vai atuar como esperavam; só resta renderem-se ao gosto popular de modo a garantir o retorno do investimento. Embora isso

²⁰⁰ Paulo CUNHA, “Para uma história das histórias do cinema português”, *Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, Aniki, vol. 3, n.º 1, p 39, (2016), disponível online em: <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/231>.

²⁰¹ Lauro ANTÓNIO, “A canção de Lisboa e a comédia portuguesa”, n.º1, Secretaria de Estado da Reforma Educativa, Algueirão, Aveiro, (2012), disponível online em: <http://www.prof2000.pt/users/Secjeste/Recortes/Cinema/CanLib.htm#II>.

não agrade muito ao Estado Novo que manda, é o povo quem mais ordena. Com a *Canção de Lisboa* nasce uma forma de fazer comédia que será repetida em outros filmes como o *Pai Tirano* ou *O leão da estrela*, filmes realizados por António Lopes Ribeiro e que usam o mesmo tipo de piadas que a *Canção de Lisboa* e os mesmo atores, dando origem a um cinema herdeiro do teatro de revista e dos seus atores. O sucesso inicial destes filmes vai diminuindo à medida que as piadas e o género se tornam demasiado cansativos e repetitivos.

Importa ainda referir, como constata Paulo Cunha, que a falta de dados de bilheteira anteriores a 1976 impede-nos de tirar conclusões acerca da verdadeira popularidade dos filmes, deixando um largo espaço para a especulação. Sabemos que parte da popularidade do filme foi atingida devido à divulgação na televisão ao longo dos anos 60. De frente a este problema, o investigador propõe uma análise do tempo de permanência dos filmes em sala, mas a *Canção de Lisboa* fica de fora, uma vez que só foi possível contabilizar o tempo a partir de 1940.

Em 1933 o Hitler sobe ao poder na Alemanha. Em Portugal a produtora alemã aposta nas comédias e precisa garantir o sucesso dos filmes para suportar as despesas de produção. Se as comédias proliferam no cinema, a vida real em Portugal estava bem afastada desta alegria com que se pretendia encher o cinema. As condições de vida deterioraram-se durante a ditadura, aumentou a precariedade no trabalho e na saúde, a maioria da população tem falta de instrução, a emigração aumenta drasticamente levando à desertificação e abandono de muitas zonas do país. Mais tarde a guerra nas colónias e a ideia de império proclamada pelo Estado Novo vão resultar numa revolta militar datada de 25 de Abril de 1974, seguindo-se um golpe de Estado.

“«Deus, pátria e família». Era este o lema do Estado Novo de António de Oliveira Salazar, um ditador respeitado pelo povo submisso, pobre e conservador, à sombra da opressão e da censura. Portugal era um país sem instrução, nem saúde, que maioritariamente vivia apenas do que a terra dava. O direito de voto era privilégio apenas para alguns. As mulheres estavam à margem da sociedade em todos os aspetos. A taxa de analfabetismo atingia uns impressionantes 45% em 1950. E as condições de habitação eram muito precárias.”²⁰²

Este cenário negro da realidade do país não tinha espaço no cinema, não é essa a imagem que se quer transmitir, camufla-se a crise através de um cábula mulherengo que engana as tias, e o povo português vai-se mantendo entretido com as comédias protagonizadas por personagens interesseiros e hipócritas que enganam os outros por dinheiro e levam sempre a melhor, com direito a final feliz. Estas comédias que proliferaram ao longo das décadas de 1930\40 não refletem a realidade do país. E, assim, o suposto sucesso obtido pelo filme a *Canção de Lisboa* e os fracassos de bilheteira dos filmes enfadonhos da propaganda levaram, provavelmente, ao desenvolvimento do género cómico no cinema Português. A Tobis viu-se obrigada a apostar em filmes que enchessem as salas, o que levou a uma vasta produção de comédias ao longo dos anos 1930\40.

“A “comédia à portuguesa”, com as paródias à vida quotidiana bairrista, pares românticos e canções sonantes, compuseram os anos dourados do cinema português nos anos 30 e 40. A aura que envolvia filmes que iam desde A *Canção de Lisboa* (1933) até *O Leão da Estrela* (1946) ia esmorecendo. Os filmes de afirmação dos valores salazaristas e as ficções e documentários históricos (que tinham como objectivo enaltecer os feitos heróicos dos portugueses nos festivais de cinema no

²⁰² Tânia Neves CORREIA, “Lisboa sob o olhar do Novo Cinema Português”, *O lado Solar do Tempo do Fascismo*, p. 51, Coimbra, (2015), disponível online em: <http://hdl.handle.net/10316/30056>.

estrangeiro) também sofreram uma quebra brutal. Os dramas passados no campo ou nas artes xávegas também perderam terreno. E os filmes sobre o fado e as touradas não dignificavam a indústria cinematográfica portuguesa que entretanto se foi construindo; eram o “cancro” do cinema português, segundo António Ferro (Monteiro, 2000, p. 6). Este declínio, acentuado no cinema português, chegou em 1955 ao nível mais baixo: não foi produzida nenhuma longa-metragem. Associado ao facto de a censura ter desviado o caminho da aproximação de Manuel Guimarães ao neo-realismo, os cineastas começaram a repensar na produção de cinema em Portugal. (António, 2002).”²⁰³

O filme gira em torno das peripécias de Vasco para enganar as tias. Nessa tarefa contou com a ajuda interesseira do pai da sua namorada, o Sr. Caetano, que só vai aceitar Vasco como genro porque descobre que ele vai herdar a fortuna das tias. Assim, vemos personagens que ganham a vida a enganar os outros. Os malandros sobem ao patamar de heróis numa sociedade de aparências, hipócrita e interesseira. O fado marca presença neste filme e Vasco fica famoso a cantar fado em Lisboa. No final do filme o cábula deixa de ser cábula e passa a ser médico de verdade.

FICHA TÉCNICA

Titulo: *A Canção de Lisboa*

Ano: 1933

Duração: 92m

Realização: José Cottinelli Telmo

Argumento: José Cottinelli Telmo

Elenco: Beatriz Costa, Vasco Santana, António Silva, Teresa Gomes, Manoel de Oliveira...

Sinopse:

Vasco Leitão foi para Lisboa estudar medicina, recebe dinheiro das suas tias de trás -os-montes para pagar os estudos. Chumba no exame final, mas manda dizer às tias que foi bem sucedido e que já é doutor. As tias decidem visitar o sobrinho para o felicitarem pessoalmente. Vasco terá de contar a verdade, mas o Sr. Caetano, alfaiate e futuro sogro de Vasco, anda de olho na fortuna das tias e vai ajudá-lo a manter a farsa.

SESSÃO X

O Estranho caso de Angélica

Esta foi a última sessão do ciclo na qual participaram cerca de 20 espectadores e teve lugar no Teatro da Cerca São Bernardo em Coimbra às 14h00, no dia 11 de junho de 2016.

A estreia mundial deste filme ocorreu no festival de Cannes em 2010. Trata-se de um filme, desconhecido pelos espectadores, acerca do qual não se realizou o debate, dada a falta de disponibilidade de muitos utentes que se encontrariam de férias com a família. Foi possível reconhecer alguma empatia nas reações por parte dos participantes ao longo da projeção. Os efeitos visuais criados por Manoel de Oliveira vão despertar comentários na plateia transformando o sorriso da defunta e as cenas em que o fantasma aparece, em momentos hilariantes que provocaram o espanto e o riso nos espectadores. “Olha a morta está a voar”. Uma jogada criativa muito bem conseguida por Manoel de Oliveira que conseguiu através deste filme mostrar como a imagem de cinema pode ser tratada de modo a representar a fantasia e o sonho. O filme é inspirado num episódio real da vida de Manoel de Oliveira.

²⁰³ Ibid.,54-55.

Baseado num episódio auto-biográfico, o argumento de Angélica foi inspirado a Oliveira por um acontecimento real, em que ele, como protagonista da obra, foi convidado a fotografar uma morta. Com o aparelho que utilizou (uma «Leica») pôde duplicar a imagem, ajustando o foco, e obter, assim, uma imagem sobreposta, composta por duas imagens ténues. Daí que, no filme, o protagonista tenha a ilusão de que a morta voltou à vida na *imagem*, provocando a passagem desta à *visão*, ou à *alucinação*.²⁰⁴

Este episódio vai chamar a atenção de Manoel de Oliveira para a importância do tempo e da sua passagem, uma vez que, a imagem sobreposta tinha origem na duração da exposição da imagem, e não resulta de uma montagem, o que levou o realizador a repensar o seu cinema através de planos longos e da dilatação do tempo.

Simultaneamente, Oliveira assume os limites da *montagem* (a dupla imagem não era montada, mas resultava da sua natureza sequencial, do próprio tempo de exposição, da *duração*) o que o leva à descoberta da importância do tempo, dos planos longos e do que ele próprio chama (na entrevista a publicar) «um cinema de êxtase». O que o conduziu a *O pintor e a cidade*, o seu primeiro filme de «dilatação do tempo», antecedendo teorizações dos anos 50. *Pedro e Inês* (55); *O Bairro de Xangai* (57). *Do ano dois mil não passarás* (58), testemunhariam, segundo Oliveira, dessa nova direção, mas infelizmente não foi possível localizar os guiões.²⁰⁵

Muitos argumentos de Manoel de Oliveira, não concretizados e produzidos ao longo da vigência do Estado Novo no poder, permitem responder em parte à questão: Como seria o cinema português se não existisse censura? Caso não existisse censura, *Pedro e Inês* de Manoel de Oliveira, *Prostituição*, *O estranho caso de Angélica* e muitos outros filmes teriam sido produzidos; no entanto, não foi assim. Ao longo da década de 40 foi-se investindo em comédias e mais comédias, fado e mais fado. O carácter repetitivo dos filmes, a falta de originalidade e criatividade por parte dos realizadores, juntamente com a conjuntura política de perseguições políticas, limitaram muito o cinema nacional.

O estranho caso de Angélica ficou na gaveta durante meio século. O argumento final do filme, produzido em 2010, é muito semelhante ao original escrito na década de 1950, embora apresente ligeiras diferenças, nomeadamente no início do filme em que a informação da localização do fotógrafo é dada por um transeunte que, no argumento inicial, não interfere na ação, apenas observa. Na versão final do filme, apresentado em 2010, o transeunte entra no carro com o feitor. Foram assim efetuadas pequenas alterações no argumento que não mudaram o rumo da história nem interferiram na sua progressão. No entanto, há certas leituras que se perderam com a descontextualização temporal do filme. Uma personagem judia não terá a mesma leitura, nem o mesmo impacto nos dias hoje que teria na época.

Há assim uma ambiguidade temporal, tal como acontecia em *Singularidades de uma Rapariga Loura*. Manoel de Oliveira diz que este não é um filme de época, mas claramente situa-se num meio tempo... o tom de época está lá e dificilmente nos convence da contemporaneidade, nem mesmo quando, pela primeira vez na sua filmografia, utiliza efeitos especiais. A própria personagem central, Isaac,

²⁰⁴ João Bénard da COSTA, “Nota introdutória”, *Manoel de Oliveira, alguns projetos não realizados e outros textos*, p 7, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, (1988).

²⁰⁵ *Ibid.*, 8.

interpretada por Ricardo Tropa, padece desse problema temporal: o argumento original foi escrito ainda na ressaca da II Guerra Mundial, onde ser judeu em Portugal tinha determinada conotação que hoje se perdeu, até porque a comunidade é demasiado pequena para ser estigmatizada e também, por isso, há um nível de leitura do filme que facilmente se perde.²⁰⁶

O filme mostra imagens que ninguém quer ver dos trabalhadores do vinho do Porto, revelando assim uma parte do que seria o cinema português caso não tivesse existido a censura: seria um cinema que mostrava a dura realidade de quem trabalha, um cinema mais próximo da realidade e das pessoas. *O Estranho caso de Angélica* vai mais longe e pensa na vida depois da morte, concebe um amor impossível entre um ser vivo e um ser morto. Um amor espiritual que ultrapassa a barreira da carne e do corpo e que nos ensina a sonhar.

FICHA TÉCNICA

Titulo: *O estranho caso de Angélica*

Ano: 2010

Duração: 97m

Realização: Manoel de Oliveira

Argumento: Manoel de Oliveira

Elenco: Ricardo Trêpa, Sara Carinhas, Adelaide Teixeira, Filipe Vargas ...

Sinopse:

Isaac é fotógrafo e vive na pensão da D. Justina. Os seus serviços enquanto fotógrafo vão ser solicitados por uma família muito importante que vive na Quinta das Portas. Isaac vai ser contratado para fotografar o cadáver da jovem Angélica. Quando olha para a fotografia a imagem da jovem esboça um sorriso. Perturbado com o acontecimento, Isaac sonha diariamente com Angélica por quem desenvolve uma paixão que concretiza em sonhos.

SESSÃO EXTRA

A Severa

A escolha do filme *A severa* para apresentar nesta sessão foi a pedido de alguns utentes que nunca tinham visto e gostavam de ver este filme. Foi projetado no dia 8 de junho de 2016 no Centro de Dia Rainha Santa Isabel às 14h00 e participaram na sessão cerca de 20 espectadores.

O filme estreou a 17 de julho de 1931, no S. Luís. Trata-se do primeiro filme sonoro português cuja gravação se realiza em França. O filme, de Leitão de Barros, inspira-se na obra literária de Júlio Dantas, que nos conta a história de uma cigana fadista do século XIX. Este filme não será objeto de análise neste projeto, e foi apresentado no sentido de aceder a um pedido dos utentes.

FICHA TÉCNICA

Titulo: *A Severa*

Ano: 1931

Duração: 110m

Realização: José Leitão de Barros

Argumento: José Leitão de Barros, Jacques B. Brunius e Júlio Dantas

²⁰⁶ Manuel HALPERN, "O Estranho Caso de Angélica que afinal não estava morta... ao ar livre!", Cineclube de Faro, (2011), disponível online em: <http://cineclubefaro.blogspot.pt/2011/07/o-estranho-caso-de-angelica-que-afinal.html>.

Elenco: Dina Teresa, António Luis Lopes, Antonio Fagim, António Lavradio ...

Sinopse:

A Severa é uma fadista apaixonada por D. João, o conde de Marialva. No entanto, este amor não é correspondido da mesma forma, e a fadista terá de dividir o seu amor com uma fidalga cortejada pelo conde.

5.4 A articulação das sessões e debates.

Sempre que possível realizaram-se sessões de debate a seguir à projeção dos filmes. Para respeitar os horários da instituição, as sessões de cinema deveriam terminar às 16h00, por isso o debate era, por norma, realizado no dia seguinte à projeção às 14h30. Esta população tem determinadas dificuldades de memória que limitaram muitas vezes o debate, mas não impediram a sua realização. O número de participantes era menor nos debates do que nas sessões. Participaram nos debates entre 15 a 5 pessoas.

As pupilas do Sr Reitor

A conversa acerca deste filme realizou-se no dia seguinte à sua projeção, quinta-feira dia 7 de abril, às 14h30 e participaram cerca de 15 pessoas. O filme *As pupilas do Sr Reitor* é um dos filmes que mais marcou esta geração, hoje com idades compreendidas entre os 65 e os 95 anos. Júlio Diniz é um autor conhecido por uma grande parte da população idosa e muitos leram e conhecem a sua obra. Um dos utentes, que embora não tendo tido disponibilidade para assistir ao ciclo, quando soube que ia projetar *As pupilas do Sr. Reitor*, quis falar comigo referindo que leu grande parte da obra do escritor. A figura do realizador Leitão de Barros e os seus filmes não são tão conhecidos como os livros do escritor Júlio Diniz. Vemos, assim, funcionar a estratégia adotada por António Ferro e Leitão de Barros em atrair o público ao cinema com romances célebres através da obra do escritor Júlio Diniz.

Sugeri no dia anterior que trouxessem para a sessão de debate um objeto, um texto referente ao filme, uma ideia, ou memória para discutir em conjunto. Entre outros objetos trouxeram: uma espiga de milho em representação da desfolhada no filme; um ramo de flores de margaridas em representação de uma das personagens- Margarida; e o livro *As Pupilas do Sr. Reitor*. Muitas das pessoas estavam à espera que eu fizesse um discurso acerca do filme, no entanto o objetivo era que eles falassem e não eu. Pedi que fossem eles a falar da experiência de ver o filme. Ao início os participantes estranharam e recusaram: não sabiam o que dizer, nem se sentiam à vontade para falar. Questionei-os se achavam que era um filme que propagava as ideias morais do regime, ao que alguns responderam negativamente e ficaram espantados com a questão: o filme não tinha nada a ver com Salazar para a maioria dos testemunhos, mas outros consideraram que Salazar era uma constante, estava sempre presente. Responderam tratar-se de um retrato de antigamente, viviam assim, mas faltava a cor dos fatos do Minho, porque o filme era a preto e branco, e aqueles fatos tinham muita cor. Os atores do filme são figuras familiares das pessoas que assistiram a este ciclo, tão familiar que um dos espectadores tem um laço de parentesco direto com um dos atores do filme: Lino Ferreira que interpreta o papel de João Semana.

Recordam o passado como um tempo mais alegre e com uma moderação de comportamentos e respeito que a juventude de hoje em dia perdeu. Sente-se uma certa revolta para com a juventude de hoje, lamentam as opções, os comportamentos de familiares e conhecidos mais jovens. Afirmam que a juventude de hoje é muito diferente, e não dão valor às coisas, nem ao cinema antigo. Mostram-se gratos por terem assistido ao filme. Foi abordada a projeção da semana seguinte: *A Canção da terra*. Os participantes não conheciam o filme nem o realizador Jorge Brum do Canto. Falei um pouco do realizador e do facto de ele ter trabalhado

como assistente no filme *As pupilas do Sr. Reitor*

A Canção da Terra

O debate acerca deste filme acontece no dia 14 de abril, às 14h30 e participaram cerca de 10 pessoas.

A canção da Terra é um filme praticamente desconhecido por todos, mas criou facilmente empatia junto dos espectadores, que recordam sobretudo as canções do filme “Gosto, gosto, gosto, gosto muito de pescar”. Alguns fazem a comparação com o filme anterior *As pupilas do Sr. Reitor* e dizem preferir o anterior sem especificar bem as razões.

Os espectadores idosos gostam de conhecer coisas novas, mas é evidente uma nostalgia e preferência por filmes que tenham visto no passado. Estabelecem uma relação de maior empatia com o cinema do qual têm memória, revelando uma tendência para preferir e aceitar melhor aquilo que lhes é familiar. Os filmes que conhecem são, normalmente, melhor recebidos que filmes desconhecidos para uma maioria dos participantes. Alguns espectadores comentaram que não gostam de filmes a preto e branco, e sugerem que traga filmes mais recentes, ao que eu tentei explicar que o ciclo se dedica à memória do cinema e que vou focar as memórias do cinema português dos anos 1930 e 1940, mas que iria também projetar alguns filmes mais recentes como *Rasganço*, *Respirar debaixo de água*, *Porto da Minha infância* e *O estranho caso de Angélica*. O grupo de pessoas que aprecia cinema antigo não se cansa de ver os filmes, mas aqueles que se recordam de ter visto no passado. O debate acerca de filmes menos conhecidos não se gerou com a mesma facilidade dos filmes mais conhecidos.

Acerca do filme *A canção da Terra* foi possível debater e recordar o tema da seca presente no filme, a cena de “pancadaria” e o facto de os ricos estarem sempre a utilizar os pobres. No final pediram para cantar as músicas do filme e cantámos todos juntos.

Capas Negras

No dia 21 de abril de 2016, cerca de 10 pessoas participaram no terceiro debate deste ciclo: o filme em questão foi *Capas Negras*. A discussão decorreu no horário habitual, 14h30. Foi o filme no qual participaram mais pessoas ao longo do ciclo. Além disso trata-se de um dos filmes mais vistos ao longo da vida destas pessoas, embora também existam alguns casos de participantes que nunca viram o filme antes. Mas, mesmo sem ter visto, conheciam e tinham ouvido falar do filme. Foi visível muita emoção aquando da projeção de *Capas Negras*, sobretudo nas partes cantadas por Amália Rodrigues. No debate as intervenções foram na sua maioria elogios ao filme e à protagonista e quem já viu o filme muitas vezes refere que não se cansa de rever o filme. Gostam de ver porque é a cidade de Coimbra e claro também pela protagonista Amália Rodrigues. Houve um testemunho que colocou em causa o final do filme e refere ter sido censurado, e que aquele não seria o final original, mas que teve ser assim para “ficar bonito” e “acabar bem”. Referem que a empatia por este filme não se deve à história, mas sim ao facto de o papel principal ser interpretado por Amália Rodrigues e por apresentar imagens da cidade de Coimbra.

Rasganço

No dia seguinte à projeção do filme, a 28 de abril de 2016, realizou-se o debate acerca desta longa metragem, como habitualmente, às 14h30.

Tal como foi referido, este filme gerou muita polémica devido às imagens chocantes nele contidas. A verdade é que eu não projetei o filme sem antes consultar os utentes, e apenas decidi projetar o filme *Rasganço*, depois de os questionar com a possibilidade verem imagens mais chocantes no cinema. Responderam-me: “aqui somos todos adultos já vimos muita coisas”, e foi no seguimento desta afirmação que resolvi projetar o filme *Rasganço* e abordar as memórias mais recentes de Coimbra no cinema. No entanto, só uma minoria aceitou bem o filme e manifestou interesse em assistir. Essas duas ou três vozes minoritárias manifestaram-se

no sentido de que não devemos ser preconceituosos e que é natural que o cinema retrate corpos nus e coisas que se passam na vida. Estas pessoas em menor grupo encaram a sexualidade com naturalidade e não se chocam ao ver sexo ou violência na tela porque sabem que faz parte da vida. No entanto, uma maioria não vê com bom olhos, nem quer ser obrigada a assistir a imagens que de certa forma os perturbam. Este foi o filme que gerou mais discussão e discórdia em torno da ideia se o cinema deve ou não representar o corpo, o sexo ou a violência. O consenso vai-se gerando em torno da presença da violência, do corpo nu, e do sexo na vida, daí a sua natural presença no cinema. Outro dos pontos centrais desta discussão foi as transformações que ocorreram na sociedade e nos comportamentos da juventude e as atuais notícias de excessos que são cometidos na praxe. Falam do filme *Capas Negras* e dos tempos antigos de estudante em que a praxe era mais contida, com mais respeito, e brincadeiras inocentes. Estas pessoas são muito críticas dos comportamentos e dos ideais da juventude de hoje, e a conversa evolui em torno destes temas.

Camões

No dia 5 de maio foi a vez do debate acerca do filme *Camões*. A conversa acerca deste filme foi em torno da figura de Camões e daquilo que ele representa em termos da nacionalidade portuguesa. As pessoas recordam sobretudo o episódio em que ele salva os Lusíadas a nado e falam da exuberância dos fatos e das golas da época usadas no filme. Sobressaem comentários que “filmes assim está bem” e para não passar filmes como na semana passada, referindo-se ao filme *Rasganço*. Embora façam estes comentários foi notável o tédio na visualização do filme de 2 horas protagonizadas por um Don Juan, fanfarrão e mentiroso à moda antiga que debita os mesmos poemas e frases feitas a todas as mulheres com quem se cruza. No entanto Camões é Camões, uma figura de respeito e, mesmo que o filme não faça jus à vida do escritor, usa o seu nome e a sua credibilidade. Todavia a discussão não se desenvolveu além dos elogios tecidos ao filme, embora sem grande fundamentação.

Os espectadores aproveitam sempre as sessões para pedir que passe filmes cómicos porque querem ver comédias. Foi abordado o filme *Aniki Bóbó* que seria projetado na semana seguinte e os utentes foram informados que o meu orientador de mestrado estaria presente na sessão de *Aniki Bóbó*.

.Aniki Bóbó

O debate desta sessão ocorreu em dois dias, 11 de maio de 2016, data da visualização do filme, e no dia seguinte 12 de maio. A película com a duração de uma hora e meia permitia aproveitar meia hora no final do filme para falar um pouco com o professor convidado, Sérgio Dias Branco. O professor trouxe consigo para a sessão, um livro dedicado a este filme, e com o mesmo nome “*Aniki Bóbó*” de Manuel António Pina. O livro dedicado ao filme de Manoel de Oliveira revela na introdução que esta longa metragem é inspirada no texto “Os meninos milionários” de Rodrigues de Freitas. Outro facto relevante surge, desta vez no final do livro, numa citação que refere que o filme foi retirado de cartaz poucas semanas após exibição e considerado imoral e subversivo. O que surpreende alguns espectadores que não entendem o motivo de tal classificação.

Quando confrontados para falar sobre o filme, muitas pessoas nunca tinham visto o filme antes e alguns referem que a vida não lhes permitia ir ao cinema. No entanto, a figura do realizador Manoel de Oliveira é reconhecida por todos. A segunda parte da sessão foi realizada no dia seguinte e os participantes foram convidados a recordar e partilhar memórias de brincadeiras e peripécias da infância.

Foram referidas diferentes brincadeiras e atividades como por exemplo: corda, pião, elástico, fazer feitiços, macaca, pedrinha, jogar à bola, construir bonecas de trapos, ir ao musgo, cantar musicas, fazer roda.

Os participantes partilharam alguns relatos de travessuras que fizeram na infância como

Carlitos que roubou a boneca.

Canção:

“Mostramos o nosso calção e a nossa fina meia
Mostramos a nossa renda
Aqui nesta roda”
(citada por um dos participantes)

Relatos de diferentes participantes:

“Os meus pais tinham uma loja e mandaram-me ir entregar bacalhau. Tirei uma posta, e escondi-a para comer mais dois irmãos que viviam em frente. A D. Virgínia a quem fui entregar o bacalhau deu falta da posta e foi dizer ao meu pai: - Veja lá se lhe caiu uma posta de bacalhau para o chão. Como só eu é que mexi no bacalhau. Olhe, levei uma tarefa”

“Os meus pais deixaram requeijão em cima da mesa e eu comi a parte de cima a todos os requeijões, levei uma sova. Os meus pais batiam-me, mas estou grata por isso. Ficavam tristes de me bater.”

“Havia um ceguinho na minha terra que fazia imobiliário e também fazia as réguas para a minha professora. Nós enterrávamos a régua e nunca descobriam que éramos nós que enterrávamos a régua. Lá íamos nós com a régua ao meio dia e ela se se quisesse servir dela já não a tinha. Na quarta classe não fui capaz de resolver um exercício ela deu-me uma tarefa e eu não fui capaz de resolver o problema”

“Uma vez um tio que veio ver-nos e trouxe umas cavacas e a minha avó guardou-as para oferecer a alguém e a minha irmã comeu-as todas e a minha avó culpou-me a mim e à minha outra irmã e também levámos uma tarefa a minha irmã Teresa (inocente) ainda hoje fala.”

“Hoje já não há tentações querem uma coisa toma lá, eu namorava as montras não comprava não tinha dinheiro.”

O filme *Aniki Bóbo* permitiu abordar as memórias de infância, e, embora se trate de pessoas como muita idade e problemas de memória, há certas histórias e peripécias que não esquecem. A forma como funciona a nossa memória foi o tema central do filme apresentado na semana seguinte, *Porto da minha infância*. Por se tratar de um filme com 40 minutos, restava tempo para projetar outra película; então foi decidido projetar o filme *Respirar debaixo de água* no sentido de fechar as memórias de Coimbra e mostrar um filme que não retrata o estereótipo da cidade dos estudantes, mas mostra uma cidade anónima. No entanto, o filme não despertou interesse e as pessoas abandonaram a sala tal como aconteceu em *Rasganço* tal como já referi anteriormente.

Porto da minha infância
Respirar debaixo de água

Os filmes foram projetados no dia 18 de maio e o debate realiza-se no dia seguinte 19 de maio de 2016. Relativamente ao filme *Respirar debaixo de água*, a cidade de Coimbra foi reconhecida no filme e os espectadores assistiram a cerca de metade do filme, (vinte minutos). Tal como já referi os idosos ficaram confusos, não perceberam bem o filme, sentiram-se incomodados com as cenas no rio e não quiseram debater o filme. Quanto ao filme *Porto da Minha Infância*, a discussão que se gerou foi em torno de Manoel de Oliveira. De facto falar

deste filme é falar do próprio realizador e de algumas das suas memórias íntimas e pessoais, daquilo que habita na memória do realizador e foi colocado no cinema. A obra de Manoel de Oliveira não é muito conhecida; à exceção de *Aniki Bóbo* nunca tinham visto nenhum filme do realizador, mas reconhecem-no e admiram o facto de ele ter continuado a trabalhar até ao final da vida. Reconhecem também o valor do filme *Porto da Minha Infância* e dizem tratar-se de um filme muito bonito e interessante capaz de os fazer viajar nas suas próprias memórias a partir das memórias de Oliveira.

Aldeia da Roupa Branca

No dia 26 de maio, decorreu o último debate deste ciclo *Aldeia da Roupa Branca* é um filme que todos viram pelo menos uma vez, e, mesmo se uma ou outra pessoa não viu, ou não se lembra bem, reconhecem a música e o título. Embora o filme não se passe em Coimbra dizem que o filme lhes faz lembrar as lavadeiras do Mondego: um dos participantes trouxe consigo um lençol branco em representação das lavadeiras. Referem que o cinema era mais alegre e engraçado antigamente, agora é só sexo e violência, gostam de ver filmes alegres e divertidos e acham que hoje em dia já não se faz cinema assim. Foi apresentado o filme da semana seguinte, *A canção de Lisboa*, que aliás dispensa apresentações. Um filme muito esperado por todos e mesmo aqueles que já viram o filme dezenas de vezes mostram grande interesse em rever.

Este foi o último debate. Sobre os restantes filmes projetados, *Canção de Lisboa*, *A Severa* e *O estranho caso de Angélica*, não foi possível realizar o debate por incompatibilidade de horários, e por estarmos em período de início de férias e conseqüente ausência de muitas pessoas. As conversas não foram dinamizadas com facilidade; no entanto, com alguma insistência as pessoas iam falando e manifestavam a sua opinião acerca dos filmes. Por vezes, era, também, difícil ir além do gosto ou do não gosto. O filme que melhor se adaptou aos debates foi *Aniki Bóbo* por permitir focar as memórias mais queridas destas pessoas: - as memórias de infância, que foram partilhadas sem esforço. E, também, o filme *Rasganço*, no qual participaram ativamente e aí não houve dificuldade em obter respostas, todos queriam exprimir a sua opinião e a sua crítica ao filme, mas sobretudo à juventude atual e aos seus comportamentos e ideais.

5.5- Espaços e condições do projeto

O ciclo decorreu nas instalações do centro de dia Rainha Santa Isabel. Inicialmente foi disponibilizada uma pequena sala, com capacidade máxima para cerca de 35 pessoas e as primeiras três sessões aconteceram nesta sala. O público idoso tem diferentes necessidades, uma sala de pequenas dimensões dificulta a movimentação e circulação na sala e torna de difícil acesso a entrada e saída da sala, além de ter pouca ventilação.

A partir da quarta sessão as projeções passaram a realizar-se num grande salão que, embora tivesse entradas de luz permanente e acesso a um local de passagem com ruídos constantes, permitia oferecer aos idosos uma maior mobilidade e autonomia facilitando o movimento e a deslocação em caso de necessidade e por ser um espaço amplo e ventilado oferecia maior segurança.

O material de projeção (tela e retroprojetor), foram disponibilizados pela instituição. O material deveria ser requisitado na semana anterior e entregue no final da sessão.

A última sessão aconteceu no Teatro da Cerca São Bernardo, com a projeção do filme. *O estranho caso de Angélica*. Os idosos deslocaram-se em carrinhas disponibilizadas pelas assistentes que assumiram a responsabilidade de os transportar até ao teatro.

5.6– Contactos e apoios

- Cristina Batista Lopes
karatecrisviolin@live.com.pt
935303760
- Cáritas Diocesana de Coimbra
Rua D. Francisco de Almeida, nº 14
3030-382 Coimbra
- A Escola da Noite
Teatro da Cerca de São Bernardo
3000-097 Coimbra

Anexos

1- Registo fotográficos das sessões

Uma vez que não disponho de máquina própria as fotografias apresentadas foram tiradas por mim, mas com uma máquina de filmar disponibilizada durante as primeiras duas sessões deste ciclo pela equipa técnica da Caritas Diocesana. Das restantes sessões não foi possível obter registo. A fotografia nº 10 foi gentilmente cedida pelo diretor do teatro da Cerca São Bernardo Pedro Rodrigues.

Sessões I e II



foto 1



foto 2



foto 3



foto 4



foto 5



foto 6



foto 7



foto 8



foto 9



foto 10

Teatro da Cerca São Bernardo

Sessão de teatro a convite do diretor Pedro Rodrigues

Embarcação do inferno

2-Material de divulgação

Ciclo de Cinema Sénior
CENTRO DE DIA – Rainha Santa Isabel - Coimbra

Sé7ima Memória



6 Abril

As pupilas do Sr. Reitor (1935)
Leitão de Barros

13 Abril

A canção da terra (1938)
Jorge Brum do Canto

20 Abril

Capas Negras (1947)
Armando de Miranda

27 Abril

Rasganço (2001)
Raquel Freire

Ciclo de Cinema Sénior
CENTRO DE DIA – Rainha Santa Isabel - Coimbra

Sé7ima Memória



4 Maio

Camões (1946)
Leitão de Barros

11 Maio

Aniki Bobó (1942)
Manoel de Oliveira

18 Maio

Porto da Minha infância
(2001)
Manoel de Oliveira

25 Maio

Aldeia da Roupas Branca
(1939)
Chianca de Garcia

Respirar debaixo de água
(2000) António Ferreira

1 de Junho

A canção de Lisboa (1933)
Cottinelli Telmo

SESSÕES EXTRA

Sé7ima Memória



**Centro de Dia Rainha
Santa Isabel**

**Teatro da Cerca São
Bernardo**

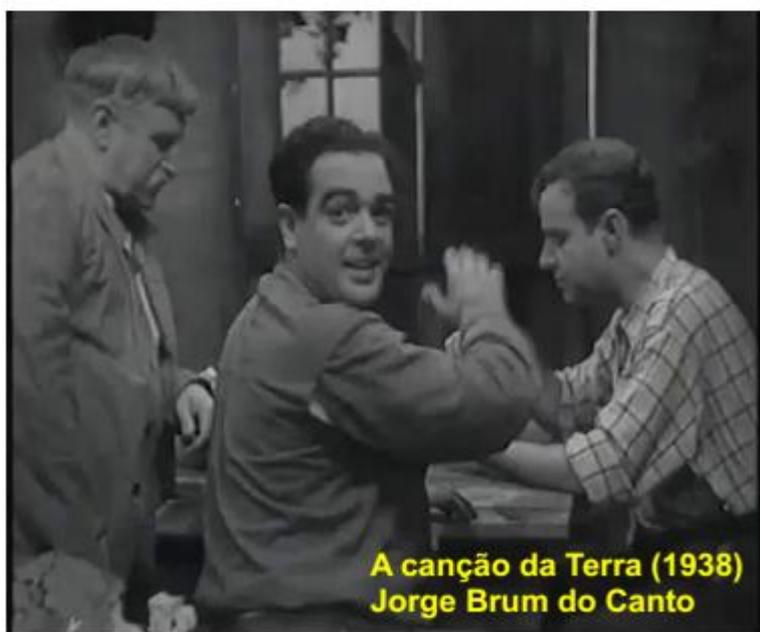
8 de Junho
A Severa (1931)
Leitão de Barros

11 de Junho
O Estranho caso de Angélica
(2010)
Manoel de Oliveira

A sétima Memória
Ciclo de cinema Sénior
De 6 de Abril a 1 de Junho 2016
Todas as quartas feiras
às 14h
CENTRO DE DIA RAINHA SANTA ISABEL
Rua D. Francisco de Almeida
Coimbra
I Sessão
6 Abril 2016



A sétima Memória
Ciclo de cinema Sénior
De 6 de Abril a 1 de Junho 2016
Todas as quartas feiras
às 14h
CENTRO DE DIA RAINHA SANTA ISABEL
Rua D. Francisco de Almeida
Coimbra
II Sessão
13 Abril 2016



A sétima Memória
Ciclo de cinema Sénior
De 6 de Abril a 1 de Junho 2016
Todas as quartas feiras
às 14h
CENTRO DE DIA RAINHA SANTA ISABEL
Rua D. Francisco de Almeida
Coimbra
III Sessão
20 Abril 2016



Capas negra (1947)
Armando Miranda

A sétima Memória
Ciclo de cinema Sénior
De 6 de Abril a 1 de Junho 2016
Todas as quartas feiras
às 14h
CENTRO DE DIA RAINHA SANTA ISABEL
Rua D. Francisco de Almeida
Coimbra
IV Sessão
27 Abril 2016



Rasganço (2001)
Raquel Freire

A sétima Memória
Ciclo de cinema Sénior
De 6 de Abril a 1 de Junho 2016
Todas as quartas feiras
às 14h
CENTRO DE DIA RAINHA SANTA ISABEL
Rua D. Francisco de Almeida
Coimbra
V Sessão
4 de Maio 2016



A sétima Memória
Ciclo de cinema Sénior
De 6 de Abril a 1 de Junho 2016
Todas as quartas feiras
às 14h
CENTRO DE DIA RAINHA SANTA ISABEL
Rua D. Francisco de Almeida
Coimbra
V Sessão dupla
18 Maio 2016



A sétima Memória
Ciclo de cinema Sénior
De 6 de Abril a 1 de Junho 2016
Todas as quartas feiras
às 14h
CENTRO DE DIA RAINHA SANTA ISABEL
Rua D. Francisco de Almeida
Coimbra
VI Sessão dupla
18 Maio 2016



**A sétima Memória
Ciclo de cinema Sénior
De 6 de Abril a 1 de Junho 2016
Todas as quartas feiras
às 14h
CENTRO DE DIA RAINHA SANTA ISABEL
Rua D. Francisco de Almeida
Coimbra
VII Sessão
11 de Maio 2016**



A sétima Memória
Ciclo de cinema Sénior
De 6 de Abril a 1 de Junho 2016
Todas as quartas feiras
às 14h
CENTRO DE DIA RAINHA SANTA
ISABEL
Rua D. Francisco de Almeida
Coimbra
VIII Sessão
18 Maio 2016



Aldeia da Roupas Brancas
(1939)
Chianca de Garcia

A sétima Memória
Ciclo de cinema Sénior
De 6 de Abril a 1 de Junho 2016
Todas as quartas feiras
às 14h
CENTRO DE DIA RAINHA SANTA
ISABEL
Rua D. Francisco de Almeida
Coimbra
IX Sessão
18 Maio 2016



A canção de Lisboa (1933)
Cottinelli Telmo

A sétima Memória
Ciclo de cinema Sénior
De 6 de Abril a 1 de Junho 2016
Todas as quartas feiras
às 14h
CENTRO DE DIA RAINHA SANTA ISABEL
Rua D. Francisco de Almeida
Coimbra
X Sessão
18 Maio 2016



**A sétima Memória
Ciclo de cinema Sénior
De 6 de Abril a 1 de Junho 2016
Todas as quartas feiras
às 14h
CENTRO DE DIA RAINHA SANTA ISABEL
Rua D. Francisco de Almeida
Coimbra
XI Sessão
Teatro da Cerca São Bernardo
18 Maio 2016**



3-Inquéritos realizados aos utentes

Os seguintes inquéritos foram realizados após conclusão do ciclo em visitas agendadas com o lar. De modo a respeitar a privacidade de cada um dos participantes não será revelada a identidade, apenas as suas idades. Ao longo destes dois meses, algumas pessoas foram de férias com a família, e outras começaram a frequentar a instituição quando o ciclo se encontrava a meio. Embora as sessões fossem livres, apenas participaram nos inquéritos pessoas que tenha assistido a pelo menos uma sessão, mesmo não tendo assistido a todas as sessões do ciclo.

Foram colocadas as seguintes questões:

- 1-Quando viu o filme pela primeira vez?
- 2-Viu o filme nas sessões apresentadas?
- 3-Quantas vezes viu o filme?
- 4-O filme tem interesse atual?
- 5-O que lhe faz lembrar o filme?
- 6-Três palavras para definir o filme;
- 7-Acham que o filme retrata a vida de antigamente?
- 8-O filme faz-lhe recordar vivências pessoais?
- 9-Como define a evolução do cinema em Portugal?

Por fim, tomando como exemplo o estudo de Vânia Simões, intitulado: “A inculcação do sistema ideológico de valores do Estado Novo no cinema português das décadas de 30 e 40”.²⁰⁷

Foram questionados se associavam cada uma das películas aos seguintes pontos:

- | | |
|-------------|----------------|
| 1- Família | 7- Salazar |
| 2- Pátria | 8- Ditadura |
| 3- Trabalho | 9- Religião |
| 4- Alegria | 10- Tristeza |
| 5- Fado | 11- Música |
| 6- Saudade | 12- Autoridade |

Entrevistado nº1

Idade: 80 anos

Perguntas ►	Quando viu o filme pela primeira vez?	Assistiu ao filme nas sessões?	Quantas vezes viu o filme?	O filme tem interesse atual?	O que lhe faz lembrar o filme?	3 palavras	Se o filme lhe faz recordar vivências pessoais?
Filmes ▼							
<i>As pupilas do Sr. Reitor</i>	+ de 40 anos	Sim	+ de 20	sim	As meninas da igreja	Pupilas Senhor Reitor	Sim
<i>Canção da Terra</i>	-----	-----	NÃO-----	--VIU-----	-----	-----	-----
Capas Negras	Há muito tempo	Sim	+ de 20 vezes	sim	Não respondeu	Não respondeu	Sim
Camões	Há mais de 50 anos	Sim	+ de 10 vezes	Sim	Olho de Camões	Capa Camões Zarolho	Sim
<i>Rasganço</i>	-----	-----	NÃO-----	--VIU-----	-----	-----	-----
<i>Respirar debaixo de água</i>	-----	-----	NÃO-----	--VIU-----	-----	-----	-
Aniki Bóbo	Há muito tempo	Sim	Cerca de 10 vezes	Sim	Não respondeu	Palhaço Barrete Colete	Sim
Porto da Minha Infância	-----	-----	NÃO-----	--VIU-----	-----	-----	-

²⁰⁷ Vânia Sofia Pinto SIMÕES. “A inculcação do sistema ideológico de valores do Estado Novo no cinema português das décadas de 30 e 40”, Anexo do VI Congresso SOPCOM/ 8º LUSOCOM, Sociedade dos média Comunicação, Política e Tecnologia, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, Lisboa, (2009), disponível online em: <http://conferencias.ulusofona.pt/index.php/lusocom/8lusocom09/paper/viewFile/438/436>.

<i>Aldeia da Roupas Branca</i>	Há muito tempo	Sim	Muitas vezes	Sim	Roupa a ser esfregada	Lavadeira Camisa Branca	Sim
Canção de Lisboa	Há muito tempo	Sim	+ de 20 vezes	sim	Atores da época (Vasco Santa e António Silva)	Guilhotina Varanda Candeeiro	Sim
<i>O Estranho caso de Angélica</i>	-----	-----	NÃO-----	--VIU-----	-----	-----	-----
A Severa	-----	-----	NÃO-----	--VIU-----	-----	-----	-----

Como define a evolução do cinema em Portugal?
 “Não gosto do cinema atual, já não se fazem filmes como antigamente.”

Foi respondido afirmativamente a associação aos pontos que se seguem em todos os filmes que assistiu.

- 1- Família
- 2- Pátria
- 3- Trabalho
- 4- Alegria
- 5- Fado
- 6- Saudade
- 7- Salazar
- 8- Ditadura
- 9- Religião
- 10- Tristeza
- 11- Música
- 12- Autoridade

Entrevistado nº2

Idade: 71 anos

Perguntas ► Filmes ▼	<i>Quando viu o filme pela primeira vez?</i>	Assistiu ao filme nas sessões?	Quantas vezes viu o filme?	O filme tem interesse atual?	<i>O que lhe faz lembrar o filme?</i>	<i>3 palavras</i>	Se o filme lhe faz recordar vivências pessoais ?
<i>As pupilas do Sr Reitor</i>	Há muito tempo	Sim	2	Sim	Tropa angola	Não respondeu	Sim

<i>Canção da Terra</i>	-----	-----	NÃO-----	--VIU-----	-----	-----	-----
Capas Negras	Há muito tempo	Sim	2 vezes	sim	chapada	Não respondeu	Em alguns aspetos sim em outro não
Camões	-----	-----	NÃO-----	--VIU-----	-----	-----	-----
<i>Rasganço</i>	-----	-----	NÃO-----	--VIU-----	-----	-----	-----
<i>Respirar debaixo de água</i>	-----	-----	NÃO-----	--VIU-----	-----	-----	-
Aniki Bóbó	Na sessão	Sim	1 vez	Sim	“Não me fale em amor que não vale a pena”	Amor Carinho Beijos	Sim
Porto da Minha Infância	Na sessão	Sim	1 vez	sim	Não respondeu	Amor e carinho	Não se lembra bem do filme
<i>Aldeia da Roupa Branca</i>	1966 em Luanda	Sim	3 vezes	Sim	Mondego e Ribeira de frades		Sim
Canção de Lisboa	Há muito tempo	Sim	2 vezes	sim	Vasco Santa	Não respondeu	Sim
<i>O Estranho caso de Angélica</i>	-----	-----	NÃO-----	--VIU-----	-----	-----	-----
A Severa	Na sessão	Sim	1 vez	Sim	Não sabe	Não sabe	----- -

Como define a evolução do cinema em Portugal?

“O cinema mais antigo é melhor para rir, filmes de amor não. Eu gosto de filmes de guerra, tiros e cowboys, em Portugal agora não se faz, antigamente havia mais”

Foi respondido afirmativamente a associação aos pontos que se seguem em todos os filmes assistidos, com a exceção do filme Capas negras que não é associado à tristeza e ao trabalho

- 2- Pátria
- 3- Trabalho
- 4- Alegria
- 5- Fado
- 6- Saudade
- 7- Salazar
- 8- Ditadura
- 9- Religião
- 10- Tristeza
- 11- Música
- 12- Autoridade

Entrevistado nº3

Idade: 88 anos

Perguntas ►	Quando viu o filme pela primeira vez?	Assistiu ao filme nas sessões?	Quantas vezes viu o filme?	O filme tem interesse atual?	O que lhe faz lembrar o filme?	3 palavras	Se o filme lhe faz recordar vivências pessoais ?
Filmes ▼							
<i>As pupilas do Sr Reitor</i>	+ 25 anos	Não	2 vezes	sim	Não sabe	Pupilas Senhor Reitor	Não se lembra bem do filme
<i>Canção da Terra</i>	-----	-----	NÃO-----	--VIU-----	-----	-----	-----
Capas Negras	Há muito tempo	não	2 vezes	sim	estudantes	Não respondeu	Não
Camões	Há muito tempo	não	1 vez	Sim	Camões ter perdido uma vista	Não respondeu	Sim
<i>Rasganço</i>	-----	-----	NÃO-----	--VIU-----	-----	-----	-----
<i>Respirar debaixo de água</i>	-----	-----	NÃO-----	--VIU-----	-----	-----	-
Aniki Bóbó	Há muito tempo	Não	Uma vez	Sim	Não se lembra bem do filme	Não respondeu	Não respondeu
Porto da Minha Infância	-----	-----	NÃO-----	--VIU-----	-----	-----	-

<i>Aldeia da Roupa Branca</i>	Há muito tempo	Sim	2 vezes	Sim	Lavar roupa	Aldeia roupa branca	Sim
Canção de Lisboa	Há muito tempo	Não	1 vez	sim	Não respondeu	Não respondeu	Sim
<i>O Estranho caso de Angélica</i>	-----	-----	NÃO-----	--VIU-----	-----	-----	-----
A Severa	-----	-----	NÃO-----	--VIU-----	-----	-----	----- -

Como define a evolução do cinema em Portugal?
Não sabe.

Associa os filmes aos pontos que se seguem?
(apenas foi respondido em relação aos filmes que assistiu e dos quais ainda se lembra)

	Capas Negras	Camões	Aldeia da Roupa Branca
Família	talvez	não	Não sabe
Pátria	sim	sim	sim
Trabalho	Não sabe	Não sabe	sim
Alegria	sim	sim	sim
Fado	sim	sim	sim
Saudade	sim	Não sabe	sim
Salazar	sim	sim	Sim
Ditadura	sim	sim	não
Religião	sim	sim	sim
Tristeza	não	Não sabe	sim
Música	sim	sim	sim
Autoridade	+ou -	+ ou -	Não sabe

Entrevistado nº4

Idade: 83 anos

Perguntas	<i>Quando viu o filme pela primeira</i>	Assistiu ao filme nas sessões?	Quantas vezes viu o filme?	O filme tem interesse atual?	<i>O que lhe faz lembrar o filme?</i>	<i>3 palavras</i>	Se o filme lhe faz recordar vivências
►							

Filmes ▼	vez?						personais?
<i>As pupilas do Sr. Reitor</i>	Há 77 anos + ou menos	Sim	2	Sim	A sua vida de juventude	Não respondeu	Sim
<i>Canção da Terra</i>	Nunca tinha visto	sim	1	sim	Não respondeu	Não respondeu	Sim
Capas Negras	Tinha 18 anos	Sim	2 vezes	sim	Música, estudante, capas.	Não respondeu	Não
Camões	Nunca tinha visto	sim	1	Sim	Pala no olho de Camões	Escrever sozinho	Sim
<i>Rasganço</i>	-----	-----	NÃO-----	--VIU-----	-----	-----	-----
<i>Respirar debaixo de água</i>	-----	-----	NÃO-----	--VIU-----	-----	-----	-----
Aniki Bóbó	Teria 17\18 anos	Sim	2 vezes	Sim	Engraçado	Não respondeu	Sim
Porto da Minha Infância	-----	-----	NÃO-----	--VIU-----	-----	-----	-----
<i>Aldeia da Roupa Branca</i>	Tinha 16 anos	Sim	2 vezes	Sim	Não respondeu	Não respondeu	Sim
Canção de Lisboa	-----	-----	NÃO-----	--VIU-----	-----	-----	-----
<i>O Estranho caso de Angélica</i>	-----	-----	NÃO-----	--VIU-----	-----	-----	-----
A Severa	-----	-----	NÃO-----	--VIU-----	-----	-----	-----

Como define a evolução do cinema em Portugal?

“Os filmes antigos tinham muito interesse, mas a juventude não liga nenhuma. Hoje em dia não vejo cinema. Mudou muito. Antigamente havia aqueles cantares. Vai pouca gente ao cinema. O filme da minha vida é “Aldeia da Roupa Branca” é um filme muito bonito”

Associa os filmes aos pontos que se seguem?

(Apenas foi respondido em relação aos filmes que assistiu e dos quais ainda se lembra)

	As pupilas do Sr.	Canção da	Capas	Camões	Aniki Bóbó	Aldeia da
--	-------------------	-----------	-------	--------	------------	-----------

	Reitor	Terra	Negras			Roupa Branca
Família	não	sim	sim	sim	sim	sim
Pátria	não	sim	sim	sim	sim	sim
Trabalho	sim	não	sim	sim	sim	sim
Alegria	sim	sim	sim	sim	sim	sim
Fado	sim	sim	sim	sim	sim	sim
Saudade	sim	sim	sim	sim	sim	sim
Salazar	não	não	sim	sim	sim	sim
Ditadura	não	não	sim	sim	sim	sim
Religião	não	sim	sim	sim	sim	sim
Tristeza	sim	sim	sim	sim	sim	sim
Música	sim	sim	sim	sim	sim	sim
Autoridade	sim	Sim	sim	sim	sim	sim

Entrevistado nº5

Idade 89

Perguntas ► Filmes ▼	<i>Quando viu o filme pela primeira vez?</i>	Assistiu ao filme nas sessões?	Quantas vezes viu o filme?	O filme tem interesse atual?	<i>O que lhe faz lembrar o filme?</i>	<i>3 palavras</i>	Se o filme lhe faz recordar vivências pessoais ?
<i>As pupilas do Sr Reitor</i>	Tinha 10 anos	Sim	3 ou 4 vezes	sim	A forma como se vivia nos meios pequenos	João Semana Margarida	Não
<i>Canção da Terra</i>	Tinha 15 anos	Sim	2 vezes	sim	O tempo de antigamente	Não respondi	Não
Capas Negras	Tinha 21 anos	Sim	3 ou 4 vezes	sim	A minha terra quando eu era jovem	Coimbra do Choupal	Mais ou menos
Camões	Já tinha mais de 20 anos	Sim	3 ou 4 vezes	Sim	Amor à Pátria	Não respondeu	Mais ou menos
<i>Rasganço</i>	-----	-----	NÃO-----	--VIU-----	-----	-----	-----

<i>Respirar debaixo de água</i>	-----	-----	NÃO-----	--VIU-----	-----	-----	-----
Aniki Bóbo	Há muito tempo	Sim	2 ou 3 vezes	Sim	Os tempos antigos	Não respondeu	Não
Porto da Minha Infância	-----	-----	NÃO-----	--VIU-----	-----	-----	-----
<i>Aldeia da Roupa Branca</i>	Teria 14 15 anos	Sim	Duas vezes	Sim	Não podiam ver e amavam	Não respondeu	Não
Canção de Lisboa	Há muito tempo	Sim	2 vezes	sim	O tempo da minha avó	Não respondeu	Não
<i>O Estranho caso de Angélica</i>	-----	-----	NÃO-----	--VIU-----	-----	-----	-----
A Severa	-----	-----	NÃO-----	--VIU-----	-----	-----	-----

Como define a evolução do cinema em Portugal?

“O atual eu não vejo muito porque é muito diferente, até já fizeram cópias do Pátio das Cantigas! Não temos artistas como antigamente! A gente escangalhava-se a rir. Está mais sofisticado é verdade, mas vão muito para o sexo, ao passo que os outros tinham sempre uma lição de moral, francamente eu nem televisão vejo”

Associa os filmes aos pontos que se seguem?

(Apenas foi respondido em relação aos filmes que assistiu e dos quais ainda se lembra)

	As pupilas do Sr. Reitor	Canção da Terra	Capas Negras	Camões	Aniki Bóbo	Aldeia da Roupa Branca	Canção de Lisboa
Família	sim	sim	sim	sim	sim	sim	sim
Pátria	não	+ou-	sim	sim	sim	não	não
Trabalho	sim	não	não	não	não	sim	não
Alegria	sim	sim	sim	sim	sim	sim	sim
Fado	não	não	sim	sim	não	sim	sim
Saudade	sim	não	sim	sim	sim	sim	sim
Salazar	não	não	sim	+ou-	não	não	não
Ditadura	não	não	sim	não	não	não	não
Religião	sim	não	não	não	não	sim	não
Tristeza	não	não	nostalgia	sim	sim	não	sim
Música	sim	sim	sim	sim	sim	sim	sim

Autoridade	não	Sim	+ou-	sim	sim	não	Sim

Entrevistado nº 6

Idade:64 anos

Perguntas ►	<i>Quando viu o filme pela primeira vez?</i>	Assistiu ao filme nas sessões?	Quantas vezes viu o filme?	O filme tem interesse atual?	<i>O que lhe faz lembrar o filme?</i>	<i>3 palavras</i>	Se o filme lhe faz recordar vivências pessoais ?
Filmes ▼							
<i>As pupilas do Sr Reitor</i>	-----	-----	NÃO-----	--VIU-----	-----	-----	-----
<i>Canção da Terra</i>	-----	-----	NÃO-----	--VIU-----	-----	-----	-----
Capas Negras	Só viu na sessão	Sim	1 vez	não	Queima das fitas e vida de Estudante	Não respondeu	Não
Camões	-----	-----	NÃO-----	--VIU-----	-----	-----	-----
<i>Rasganço</i>	-----	-----	NÃO-----	--VIU-----	-----	-----	-----
<i>Respirar debaixo de água</i>	-----	-----	NÃO-----	--VIU-----	-----	-----	-
Aniki Bóbo	-----	-----	NÃO-----	--VIU-----	-----	-----	-----
Porto da Minha Infância	-----	-----	NÃO-----	--VIU-----	-----	-----	-
<i>Aldeia da Roupa Branca</i>	Há muito tempo	Sim	2 vezes	Não respondeu	Não respondeu	Não respondeu	Não respondeu
Canção de Lisboa	-----	-----	NÃO-----	--VIU-----	-----	-----	-----
<i>O Estranho caso de Angélica</i>	-----	-----	NÃO-----	--VIU-----	-----	-----	-----
A Severa	-----	-----	NÃO-----	--VIU-----	-----	-----	-----

Como define a evolução do cinema em Portugal?

Não respondeu.

Associa os filmes aos pontos que se seguem?

(apenas foi respondido em relação ao filme Capas Negras não se recorda do filme Aldeia da Roupa Branca)

	Capas Negras
Família	sim
Pátria	sim
Trabalho	não
Alegria	sim
Fado	sim
Saudade	sim
Salazar	não
Ditadura	não
Religião	não
Tristeza	não
Música	sim
Autoridade	não

Entrevistado nº 7

Idade: 79 anos

Perguntas ► Filmes ▼	<i>Quando viu o filme pela primeira vez?</i>	Assistiu ao filme nas sessões?	Quantas vezes viu o filme?	O filme tem interesse atual?	<i>O que lhe faz lembrar o filme?</i>	<i>3 palavras</i>	Se o filme lhe faz recordar vivências pessoais?
<i>As pupilas do Sr Reitor</i>	Há muito tempo	sim	2 vezes	sim	O tempo de antigamente	Não respondeu	Não
<i>Canção da Terra</i>	Há muito tempo	sim	2 vezes	sim	Não se lembra bem	Não respondeu	Não respondeu
Capas Negras	Há muito tempo	sim	4 ou 5 vezes	sim	Universidade de Coimbra	Boémia de Antigos Estudantes	Não
Camões	-----	-----	NÃO-----	--VIU-----	-----	-----	-----
<i>Rasganço</i>	Na sessão	sim	1 vez	Sim	Praxe	Vida	

					académica	académica	
<i>Respirar debaixo de água</i>	-----	-----	NÃO-----	--VIU-----	-----	-----	-----
Aniki Bóbó	Há pouco tempo na televisão	Sim	2 vez	sim	“Os meus filhos quando eram pequenos, e a mim também que era uma terrorista”	Não bastaram três palavras e respondeu: “Gosto muito do Oliveira, viveu muito tempo e sempre a trabalhar”	sim
Porto da Minha Infância	-----	-----	NÃO-----	--VIU-----	-----	-----	-----
<i>Aldeia da Roupa Branca</i>	Há muito tempo	Sim	3 ou 4 vezes	sim	Coisas antigas e mulheres no rio a lavar	Roupa branca	sim
Canção de Lisboa	Há muito tempo	sim	Cerca de 10 vezes	sim	O antigo como foi e como é agora	Canção	sim
<i>O Estranho caso de Angélica</i>	-----	-----	NÃO-----	--VIU-----	-----	-----	-----
A Severa	Há pouco tempo na televisão	sim	2 vezes	Sim	Que nem todos os ciganos são maus, não devemos medir as pessoas assim	Já disse tudo	Sim

Associa os filmes aos pontos que se seguem?

(Apenas foi respondido em relação aos filmes que assistiu e dos quais ainda se lembra)

	As pupilas do Sr. Reitor	Canção da Terra	Capas Negras	Rasganço	Aniki Bóbó	Aldeia da Roupa Branca	Canção de Lisboa	A severa
Família	sim	sim	sim	sim	sim	sim	sim	(não se lembra bem)
Pátria	sim	sim	sim	sim	sim	sim	sim	
Trabalho	Não	não	não	não	sim	sim	sim	
Alegria	sim	sim	sim	sim	sim	sim	sim	sim
Fado	sim	sim	sim	sim	sim	sim	sim	sim
Saudade	sim	sim	sim	sim	sim	sim	sim	sim
Salazar	sim	sim	sim	sim	sim	sim	sim	sim
Ditadura	sim	sim	sim	sim	sim	sim	sim	sim
Religião	sim	sim	sim	sim	sim	sim	sim	sim
Tristeza	+ou-	+ou-	+ou-	não	+ou-	sim	não	
Música	sim	sim	sim	sim	sim	sim	sim	sim
Autoridade	sim	sim	sim	sim	sim	sim	sim	sim

Entrevistado nº8

Perguntas ► Filmes ▼	<i>Quando viu o filme pela primeira vez?</i>	Assistiu ao filme nas sessões?	Quantas vezes viu o filme?	O filme tem interesse e atual?	<i>O que lhe faz lembrar o filme?</i>	<i>3 palavras</i>	Se o filme lhe faz recordar vivências pessoais?
<i>As pupilas do Sr Reitor</i>	No ciclo	sim	1 vez	sim	Não respondeu	Não respondeu	Não respondeu
<i>Canção da Terra</i>	-----	-----	NÃO-----	--VIU----	-----	-----	-----
Capas Negras	No ciclo	Sim	1 vez	sim	Estudantes de Coimbra	Não respondeu	Não
Camões	No ciclo	Sim	1 vez	sim	Não respondeu	Não respondeu	Não respondeu
<i>Rasganço</i>	No ciclo	Sim	1 vez	sim	“Tinha cenas chocantes e esta gente não está preparada”		
<i>Respirar debaixo de</i>	-----	-----	NÃO-----	--VIU----	-----	-----	-----

<i>água</i>				--			
Aniki Bóbó	-----	-----	NÃO-----	--VIU--- --	-----	-----	-----
Porto da Minha Infância	-----	-----	NÃO-----	--VIU--- --	-----	-----	-----
<i>Aldeia da Roupa Branca</i>	No ciclo	Sim	1 vez	sim	Não respondeu	Cantares água fria	Não respondeu
Canção de Lisboa	-----	-----	NÃO-----	--VIU--- --	-----	-----	-----
<i>O Estranho caso de Angélica</i>	Na sessão	Sim	1 vez	Viu mas não se lembra	Não respondeu	Não respondeu	Não respondeu
A Severa	-----	-----	NÃO-----	--VIU--- --	-----	-----	-----

4-Resumo da apresentação do projeto: Os Maiores – promoção de eventos





TODAS AS ARTES CONTRIBUEM PARA A MAIOR DE TODAS AS ARTES:
A ARTE DE VIVER.
BERTOLT BRECHT

IDEIA E PÚBLICO ALVO

A ideia deste projeto é criar uma agência de promoção, divulgação, e criação de eventos direcionada para a população idosa e para a sua inclusão e participação em sociedade.

EQUIPA PRINCÍPIOS

Ética, verdade e transparência

Responsabilidade social

Sentido de justiça

Solidariedade

MOTIVAÇÃO

Graças aos avanços de saúde e conseqüente aumento da qualidade de vida, a população tem tendência a viver mais tempo e com capacidade de participação ativa em sociedade.

Um envelhecimento ativo e saudável não se limita à saúde e ao desporto. É essencial estimular a participação dos idosos em eventos sociais e culturais de modo a contribuir para uma melhor qualidade de vida e desenvolvimento intelectual, estimulando desta forma a memória e a aprendizagem ao longo da vida.

OBJECTIVOS

Mudar o paradigma da sociedade que tende a excluir os idosos da vida ativa.

Divulgar a cultura

Num país onde a cultura é menosprezada pelo poder político, e não existe sequer um orçamento para a cultura torna-se necessário **lutar pela sobrevivência do setor cultural no nosso país**. Além da fragilidade cultural que se vive atualmente, é visível uma falta de políticas culturais direcionadas para os idosos que promovam a sua participação no meio artístico nacional.

O teatro, a música, o cinema, a pintura, enfim, a arte em geral, têm um contributo positivo no desenvolvimento do ser humano e ajudam a superar situações de depressão, abandono e solidão

VANTAGENS

Público bastante recetivo e com tempo livre disponível.

Criação de diferentes postos de trabalho

Chamar à atenção para a necessidade de inclusão das pessoas numa vida ao longo da vida de toda a população em especial do grupo da terceira idade

Dar uma resposta ao aumento da longevidade e da esperanças média de vida.

PROBLEMAS E NECESSIDADES QUE VAI COLMATAR

Combater o isolamento dos idosos, e evitar o seu afastamento do mundo social e da vida ativa através da participação em eventos culturais.

Encontrar respostas para o aumento da longevidade e da esperança média de vida.

Aproximar o idosos do ambiente cultural e artístico da cidade de Coimbra.

Promove o convívio entre gerações

Bibliografia

AREAL, Leonor. *Cinema português um país imaginado*, Vol. I – antes de 1974, Lisboa, Edições 70, (2011).

CUNHA, Paulo. *Cinema Português, Um guia essencial*, São Paulo, SESI-SP editora, (2013).

DE OLIVEIRA, Manuel. *Alguns projetos não realizados e outros textos*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, (1988).

DE OLIVEIRA, Manuel; DE BAECQUE, Antoine e PARISI Jacques. *Conversas com Manuel de Oliveira*, tradução Henrique Cunha, Porto, Campo das letras, (1999).

DELEUZE, Gilles. *A Imagem – Tempo, Cinema 2*, tradução Sousa Dias, Lisboa, Documenta, (2015).

TORGAL, Luís Reis. *Estados Novos, Estado Novo: ensaios de história política e social*, Coimbra, Imprensa da Universidade, (2009).

TORGAL, Luís Reis. *O cinema sob o olhar de Salazar*, Temas e debates, Lisboa, Circulo de leitores, (2011).

PIÇARRA, Maria do Carmo. *Salazar vai ao cinema – O jornal Português de atualidades filmadas*, Coimbra, MinervaCoimbra, (2006).

PINA, Manuel António. *Aniki Bóbo*, Porto, Assírio & Alvim, (2012).

Fontes eletrónicas:

Ageing@Coimbra, disponível online em: <http://ageingcoimbra.pt>, consultado última vez a 14\02\2017.

ANDRADE, Lúcia Sofia Escarigo. “A flexa do tempo. As práticas de serviço social nas IPSS no concelho de Coimbra”, Dissertação de Mestrado em Serviço Social, Coimbra, (2009), disponível online em: <http://repositorio.ismt.pt/bitstream/123456789/174/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20Mestrado%20em%20Servi%C3%A7o%20Social.pdf>, consultado última vez a 05\05\2017.

ALMEIDA, Teresa Oliveira. “É hasteada a bandeira do novo cinema português Ernesto de Sousa e Dom Roberto”, Dissertação de Mestrado, Universidade Católica Portuguesa, (2014), disponível online em: <http://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/18141>, consultado última vez a 25\08\2017.

ANTÓNIO, Lauro. “A canção de Lisboa e a comédia portuguesa”, nº1, Secretaria de Estado da Reforma Educativa, Algueirão, Reconversão para HTML, Aveiro, (2012), disponível online em: <http://www.prof2000.pt/users/Secjeste/Recortes/Cinema/CanLib.htm#II>, consultado última vez a 24\06\2017.

ANTÓNIO, Lauro. “Caminhos e atalhos do cinema e do audiovisual em Portugal”, Comunicação e Cultura, nº9, pp. 145-151, Universidade Católica Portuguesa, (2010), disponível online em: <http://comunicacaoecultura.com.pt/wp-content/uploads/08.-Lauro-Ant%C3%B3nio.pdf>, consultado última vez a 18\06\2017.

ANTUNES, Maria Helena e CHINITA. Fátima. Relatório da pesquisa- Portugal, CINAGE, (2014), disponível online em: <https://www.cinageproject.eu>, consultado última vez a 20\02\2017.

ANTUNES, Henrique Fernandes. “O estudo da memória através de uma abordagem interpretativa”, *Revista de Iniciação Científica da FFC*, v.8, n.3, pp. 319-328, (2008), disponível online em: <http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/ric/article/viewFile/225/195>, consultado última vez a 26\04\ 2017.

BAM (Brookllyn Academy of Music), Site oficial disponível online em: <http://www.bam.org/>, consultado última vez em 07\07\2017.

BARRADAS, Adriana. “Cinema como fonte histórica: Possibilidades de uma nova História”, *Revista livre de cinema*, vol. 1, nº3, (2014), disponível online em: <http://www.relici.org.br/index.php/relici/article/view/15>, consultado última vez a 11\08\2017.

BELLO, Maria do Rosário Lupi. “A implosão do cinema português: duas faces de uma mesma moeda”, *Portuguese Cultural Studies*, (2010), disponível online em: <http://www2.let.uu.nl/solis/PSC/P/PVOLUMETHREEPAPERS/BELLO-P3.pdf>, consultado última vez a 11\08\2017.

Biblioteca Municipal de Ponte de Lima, site oficial, disponível online em: <http://biblioteca.cmpontedelima.pt>, consultado última vez a 07\07\2017.

BIZELLO, Maria Leandra. "Hiroshima meu amor: Memória e Cinema", *Baleia na Rede*, revista Online do grupo de Pesquisa e Estudos em Cinema e Literatura, vol.1, nº5, Ano V, pp. 161- 170, (2008), disponível online em: <http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/Edicao05/5-hiroshima.pdf>, consultado última vez a 25\11\2016.

BRANCO, Sara Marlene Serra de Almeida Castelo. “O cinema português e a trans-temporalidade- A memória e o mito”, Dissertação de Mestrado, Universidade do Porto, (2014), disponível online em: https://sigarra.up.pt/fbaup/pt/pub_geral.pub_view?pi_pub_base_id=116641, consultado última vez a 12\08\2017.

CARDOSO, José Luís, ROCHA Maria Manuela. “O seguro social obrigatório em Portugal (1919 - 1928): ação e limites de um Estado providente”, *Análise Social*, vol. XLIV, (2009), disponível online em: <http://www.scielo.mec.pt/pdf/aso/n192/n192a01.pdf>, consultado última vez a 26\01\2017.

CARDOSO, Sónia; SANTOS, Maria Helena; BAPTISTA, Maria Isabel e CLEMENTE, Susana. “Estado e políticas sociais sobre a velhice em Portugal” (1990-2008), *Análise Social*, pp. 606-630, (2012), disponível em: <http://www.scielo.mec.pt/pdf/aso/n204/n204a05.pdf>, consultado última vez a 5 \02\ 2017.

Caminhos do cinema Português, site oficial, disponível online em: <http://caminhos.info>, consultado última vez a 14\02\2017.

CAMPOS, Ana. “Espaço Portugal- Aniki Bóbó 1942”, *Portal do Cinema*, disponível online 160

em: <http://www.portal-cinema.com/2012/01/espaco-portugal-aniki-bobo-1942.html>, consultado última vez a 6\06\2017.

Caritas, Site Oficial disponível online em: <http://www.caritas.pt/site/coimbra/>, consultado última vez a 12\02\2017.

CHINITA, Fátima e JANICAS, Bárbara. “O cinema como ferramenta andragógica para a terceira idade: o Projeto CINAGE”, Programa aprendizagem ao longo da vida, AidLearn, Consultadoria em recursos Humanos Lda, disponível online em: http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/3720/1/Comunicacao_CINAGE_Avanca.pdf, consultado última vez a 21\02\2017.

CINAGE, site oficial, disponível online em: <http://www.cinageproject.eu>, consultado última vez a 18\03\2017.

CINEPT, disponível online em: <http://www.cinept.ubi.pt/pt>, consultado última vez a 6\03\2017.

CITI, Centro de investigação para tecnologias interativas, disponível online em: http://www.citi.pt/cultura/teatro/artistas/beatriz_costa/aldeia_r_branca.html, consultado última vez a 18\06\2017.

Companhia Maior, página de Facebook, disponível online em: <https://www.facebook.com/Companhiamaiorassociacaocultural/?fref=ts>, consultado última vez a 20\03\2017.

CORREIA, Rute Silva. “Manoel de Oliveira o homem da máquina de filmar”, capa e página inicial. Oficina do Livro, Alfragide, (2015), disponível online em: <https://books.google.pt>, consultado última vez a 05\07\2017.

COSTA, Alves. “A Lanterna Mágica”, A Longa Caminhada para a Invenção do Cinematógrafo, Cineclube Editorial, Porto, (1988), disponível online em: <http://www.cinematoteca.pt/CinematotecaSite/media/Documentos/Microsoft-Word---CupidosSite.pdf>, consultado última vez a 01\08\2017.

COSTA, Alves. “Breve história do cinema português” (1896-1962), *Biblioteca Breve*, vol.11, Instituto de Cultura Portuguesa, Secretaria de Estado da Investigação Científica, (1976), disponível online em: <http://www.instituto-camoes.pt/>, consultado última vez a 11\08\2017.

CUNHA, Paulo. “A censura e o Novo cinema português”, *Outros Combates pela História*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, (2010), disponível online em: https://digitalis.uc.pt/pt-pt/livro/censura_e_o_novo_cinema_portugu%C3%AAs, consultado última vez a 18\06\2017.

CUNHA, Paulo. “As narrativas históricas no cinema português durante o Estado Novo (1932-74)”, *Olho da História*, nº 14, Salvador (BA), (2010), disponível online em: https://www.academia.edu/2240852/As_narrativas_hist%C3%B3ricas_no_cinema_portugu%C3%AAs_durante_o_Estado_Novo_2010, consultado última vez a 11\07\2017.

CUNHA, Paulo. “Cineclubismo e Censura em Portugal (1943-65)”, *II Congresso Internacional História, Literatura y Arte em el Cine en Español y en Portugués*, (2013), Universidade de

Salamanca: disponível online em:
[https://www.academia.edu/7880821/Cineclubismo e Censura em Portugal 1943-65 2013](https://www.academia.edu/7880821/Cineclubismo_e_Censura_em_Portugal_1943-65_2013),
consultado última vez a 11\08\2017.

CUNHA, Paulo. “O novo cinema Português Políticas Públicas e modos de produção (1949-1980)”, Tese de doutoramento em Estudos Contemporâneos, Coimbra, (2014), disponível online em:
<https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/27043>, consultado última vez a 11\08\2017.

CUNHA, Paulo. “Para uma história das histórias do cinema português”, *Revista da Imagem em Movimento Aniki*, vol. 3, n.º 1, (2016), disponível online em:
<http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/231/pdf>, consultado última vez a 11\6\2017.

CORREIA, Tânia Neves. “O lado Solar do Tempo do Fascismo” Lisboa sob o olhar do Novo Cinema Português”, Tese de mestrado, p. 51, Coimbra, (2015), disponível online em:
<http://hdl.handle.net/10316/30056>, consultado última vez 12\08\2017.

DA SILVA, Mário Rui Magalhães. “As representações do rio Douro no cinema de Manoel de Oliveira”, Dissertação de mestrado em Comunicação Audiovisual e Multimédia, Universidade Lusófona, Porto, (2015), disponível online em:
<http://hdl.handle.net/10437/6925>, consultado última vez a 16\08\2017.

DE OLIVEIRA, Ricardo José Pereira. “Viver com o Envelhecimento: das Políticas às Práticas Estudo de Caso na Freguesia de Coz, Concelho de Alcobaça”, Dissertação de mestrado em Educação e Formação de Adultos e Intervenção Comunitária, (2013), disponível online em:
<http://hdl.handle.net/10316/25375>, consultado última vez a 15\02\2017.

DE SOUSA, Vítor Manuel Fernandes Oliveira. “Da portugalidade à lusofonia”, Tese de doutoramento, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, (2015), disponível online em:
<http://hdl.handle.net/1822/38461>, consultado última vez a 2\09\2017.

DIAS, José. “ A situação dos idosos portugueses e as políticas e programas para a terceira idade em Portugal”, *A terceira idade, Encontros de velhos cidadãos*, ano XII, nº 20, SESC, S. Paulo (2001), disponível online em:
[https://www.sescsp.org.br/online/artigo/8219 A+SITUACAO+DOS+IDOSOS+PORTUGUESES+E+AS+POLITICAS+E+PROGRAMAS+PARA+A+TERCEIRA+IDADE+EM+PORTUGAL](https://www.sescsp.org.br/online/artigo/8219_A+SITUACAO+DOS+IDOSOS+PORTUGUESES+E+AS+POLITICAS+E+PROGRAMAS+PARA+A+TERCEIRA+IDADE+EM+PORTUGAL), consultado última vez a 5\05\2017.

DIOGO, Vasco. “Comédias cinematográficas dos anos 30-40, *Análise Social*, vol. XXXVI, pp. 301-327, Lisboa, (2001), disponível online em:
<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223653854U0dLV8qc8Uy14LR1.pdf>, consultado última vez a 17\06\2017.

FERREIRA, António Pedro. “Portugal é dos países europeus com menos cuidados para idosos” *Jornal Expresso*, (28-09-2015) disponível online em:
<http://expresso.sapo.pt/sociedade/2015-09-28-Portugal-e-dos-paises-europeus-com-menos-cuidados-para-idosos>, consultado última vez a 13\09\2017.

FREITAS, Rodrigues. “Os meninos milionários”, *Revista Presença*, Ano 3, vol.2, nº28, Ago.\Out., 162

(1930), disponível online em: <https://digitalis-dsp.uc.pt>, consultado última vez a 10\06\2017.

GEADA, Eduardo. "O cinema durante o fascismo, Os velhos ideais do estado novo", *O Imperialismo e o fascismo no cinema*, Lisboa, Morais Editores, (1977), disponível online em: <https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/geada-eduardo-o-imperialismo-e-o-fascismo-no-cinema.pdf>, consultado última vez a 14\05\2017.

GASPAR, Carolina Maria Vaz Goucha. "As imagens e as representações na afirmação estratégica de lugares. O caso particular do cinema e da cidade de Coimbra", Tese de doutoramento, Coimbra, (2016), disponível online em: <http://hdl.handle.net/10316/30923>, consultado última vez a 20\07\2017.

HALPERN, Manuel. "O Estranho Caso de Angélica que afinal não estava morta... ao ar livre!", Cineclube de Faro, (2011), disponível online em: <http://cineclubefaro.blogspot.pt/2011/07/o-estranho-caso-de-angelica-que-afinal.html>, consultado última vez a 07\07\2017

INE, Instituto nacional de Estatística, disponível online em: <https://www.ine.pt>, consultado última vez a 14\02\2017.

LE GOFF, Jacques. "A memória", *História e Memória*, ed. Sandra Vieira Alves, Unicamp, Brasil, (1990) disponível online em: <http://memorial.trt11.jus.br/wp-content/uploads/Hist%C3%B3ria-e-Mem%C3%B3ria.pdf>, consultado última vez a 26\11\2016.

LEWIS, John, "Tainted Love", *The Guardian*, Guardian News and Media Limited, (2007), disponível online em: <https://www.theguardian.com/music/2007/apr/27/worldmusic>, consultado última vez a 28\05\2016.

Frederico LIMA e Paula TAVARES. "Filme, espelho e caleidoscópio: infância, nulificação, docilidade e medo em Aniki- Bóbó, de Manoel de Oliveira", *SIECLO*, Tempo Niterói, vol. 22, nº 40, pp. 283-301, (2016), disponível online em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-77042016000200285, consultado última vez a 25\07\2017.

LISBOA, Ricardo Vieira. "Porto da Minha Infância (2001) de Manoel de Oliveira", *Criticas Noutras Salas*, À pala de Walsh, (2016), disponível online em: <http://www.apaladewalsh.com/2016/11/porto-da-minha-infancia-2001-de-manoel-de-oliveira/>, consultado última vez a 21\08\2017.

Locus Cinema e Associação de cinema de Caminha, Boletim da 40ª Sessão: Camões de Leitão de Barros, 1946", Boletim, (2012), disponível online em: Título do artigo? <https://ccaminha.wordpress.com/2012/04/25/boletim-da-40a-sessao-camoes-de-leitao-de-barros-1946/>, consultado última vez 03\06\2017.

MACEDO, Isabel; BASTOS; Rita e CABECINHAS, Rosa. "Representações da Ditadura Portuguesa: As imagens de arquivo enquanto artefactos de memória em Fantasia Lusitana", VII Jornada Cinema Português, Covilhã, (2015), disponível online em: http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/201604051439-201602_flopespcunhampenafria_viicinemaportugues.pdf, consultado última vez a 31\08\2017.

Museu Serralves, “Manoel de Oliveira: ver e rever todos os filmes e mais alguns ainda...”, Porto, (2000), disponível online em: <https://www.serralves.pt/webmail/cicloMO/portodaminhainfancia01.htm>, consultado última vez a 21\08\2017.

NAVARRO, Ana Rita. "Era uma vez as pupilas do Sr. Reitor", *Revista Discursos – estudos de língua e cultura portuguesa*, nº11 e 12, pp. 213-224, Universidade Aberta, Coimbra, (1996\97), disponível online em: <https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/4039/1/Ana%20Rita%20Padeira1.pdf>, consultado última vez a 1\03\2017.

PEREIRA, Marcelo Enrique López da Cunha. “Cinema memória audiovisual do mundo, Dissertação de mestrado em artes visuais”, Belo Horizonte, (2005), disponível online em: <http://docs11.minhateca.com.br/832631851,BR,0,0,Enrique-L%C3%B3pez-da-Cunha-Pereira---Cinema---Mem%C3%B3ria-audiovisual-do-mundo.pdf>, consultado última vez a 11\08\2017.

PEREIRA, Wagner Pinheiro, “Cinema e propaganda política no fascismo, nazismo, salazarismo e franquismo”, *História: Questões & Debates*, n. 38, pp.101-131, Curitiba, Editora UFPR, (2003), disponível online em: <http://revistas.ufpr.br/historia/article/view/2716/2253>, consultado última vez a 07\03\2017.

PIMENTA, Alfredo, «A Nação», nº 41, pp.1-10, (1946), disponível online em: <http://nonas-nonas.blogspot.pt/2008/06/o-protesto-de-alfredo-pimenta-contra-o.html>, consultado última vez a 28\05\ 2017.

PINTO, Amâncio da Costa. “Problemas de memória nos idosos: Uma revisão” *Psicologia Educação e Cultura*, vol. III, nº2, pp. 253-295, Colégio Internato dos Carvalhos, Universidade do Porto, (1999), disponível online em: <file:///C:/Users/asuspc/Downloads/Problemas de memoria nos idosos Uma revisao.pdf>, consultado última vez em 20\02\2017.

PINTO, António Costa. “O Estado Novo português e a vaga autoritária dos anos 1930 do século XX”, pp. 25-49, disponível online em: https://www.researchgate.net/profile/Antonio_Pinto6/publication/264881042_O_Estado_Novo_portugues_e_a_vaga_autoritaria_dos_anos_1930_do_seculo_XX/links/53fcb9070cf22f21c2f3fb4c.pdf, consultado última vez a 21\08\2017.

PORDATA, Base de Dados Portugal Contemporâneo, disponível online em: www.pordata.pt, consultado última vez a 14\02\2017.

RAIMUNDO, Orlando. “António Ferro: O Inventor do Salazarismo”, Alfragide, Publicações D. Quixote, (2015) disponível online em https://books.google.pt/books?id=6I2yBwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, consultado última vez .

RAMOS, Jorge Leitão. *Dicionário do Cinema Português*, (1895-1961), Editorial Caminho, (2012), disponível online: <https://books.google.pt/>, consultado última vez a 20\12\2016.

Relatório da Comissão ao Parlamento Europeu, ao Conselho, ao Comité Económico e Social Europeu e ao Comité das Regiões sobre a implementação, os resultados e a avaliação global do Ano Europeu do Envelhecimento Ativo e da Solidariedade entre as Gerações, 2012, pp 1-11, Bruxelas, (2014), disponível online em: <http://ec.europa.eu/transparency/regdoc/rep/1/2014/PT/1-2014-562-PT-F1-1.Pdf>, consultado última vez em 12\02\2017.

RIBEIRO, Carla Patrícia Silva, “O heroico cinema Português 1930-1950”, *História, Revista da FLUP*, JV Série, vol. 1, Porto, (2011), disponível online em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/9246.pdf>, consultado última vez a 04\06\2017.

ROLIM, Vanessa Gomes, “A Censura do Estado Novo e do Mundo Atual”, Escola Superior de Comunicação Social, pp 1-15, disponível online em: <https://vanessagomesrolim.files.wordpress.com/2012/10/artigo-a-censura-do-estado-novo-e-do-mundo-actual3.pdf>, consultado última vez a 13\03\2017.

ROSA, Ana Teresa Junqueiro Pereira. “Cartazes de Filmes de Manoel de Oliveira de Aniki Bóbo a O gebo e a sombra”, ESAD - Escola Superior de Artes e Design, Matosinhos, (2013), disponível online em: <http://hdl.handle.net/10400.26/6167>, consultado última vez a 27\07\2017.

SANTOS, Rogério. “Armando de Miranda: do jornalismo regional ao jornalismo dedicado ao cinema. Etapas de um percurso.” LIVRO DE ACTAS – 4º SOPCOM, Universidade Católica Portuguesa disponível online em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/santos-rogerio-armando-miranda-jornalismo-regional.pdf>, consultado última vez a 5\12\2016.

SARDO, Susana. “O Estado Novo e a construção de um Portugal musical, Fado, Folclore e Canção de Protesto em Portugal: repolitização e (con)sentimento estético em contextos de ditadura e democracia”, *Revista Debates*, nº12, Universidade de Aveiro, (2014), disponível online em: <http://docplayer.com.br/28347548-Fado-folclore-e-cancao-de-protesto-em-portugal-repolitizacao-e-con-sentimento-estetico-em-contextos-de-ditadura-e-democracia-1.html>, consultado última vez a 12\07\2017.

Sessão Cinema Sénior, site oficial, Florianópolis, disponível online em: <http://sessaoseniordocinema.com.br>.

SIMÕES Vânia Sofia Pinto. “A inculcação do sistema ideológico de valores do Estado Novo no cinema português das décadas de 30 e 40”, Anexo do VI Congresso SOPCOM/ 8º LUSOCOM, Sociedade dos média Comunicação, Política e Tecnologia, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, Lisboa, (2009), disponível online em: <http://conferencias.ulusofona.pt/index.php/lusocom/8lusocom09/paper/viewFile/438/436>, consultado última vez 16\01\2017.

TOMÁS, Diana. “Amália dentro e fora da tela: disciplinar o feminino no cinema do Estado Novo-Amália e a representação da mulher no cinema do Estado Novo”, *Revista Estudos e Comunicação*, nº14, Universidade da Beira Interior, Covilhã, (2013), disponível online em: <http://www.ec.ubi.pt/ec/14/pdf/EC14-2013Dez-09.pdf>, consultado última vez a 29\05\2016.

TORGAL, Luís Reis. “Memória e contra memória no cinema português: Quem és tu? de João Botelho”, *Uma Coisa na ordem das coisas*, estudos para Ofélia Paiva Monteiro, Imprensa da

Universidade de Coimbra, disponível online em: <https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/38691/1/Memoria%20e%20contra%20memoria.pdf> ,consultado última vez a 10\07\ 2017.

TORGAL, Luís Reis. “Memória e contra memória no cinema português. Quem és tu de João Botelho?”, *Uma coisa na ordem das coisas: Estudos para Ofélia Paiva Monteiro*, Pombalina, Imprensa da Universidade de Coimbra, disponível online em: <https://books.google.pt> consultado última vez a 10\07\2017.

VEIGA, Márcia. “Legislação da União Europeia para o Envelhecimento”, *Debater Europa*, pp. 373-394, Centro de Informação Europe Direct de Aveiro e Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX, (2014), disponível online em: <https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/handle/10316.2/33990>, consultado última vez a 12\02\2017.

VELOSO, Esmeraldina. “Políticas e contextos educativos para os idosos: um estudo sociológico numa Universidade da Terceira Idade em Portugal”, Tese de doutoramento, Universidade do Minho, (2004), disponível online em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/908>, consultado última vez a 03\02\2016.

Imagem da capa do projeto: *Print Screen* do filme, *O estranho Caso de Angélica*, (2010), Manoel de Oliveira.

Coimbra, outubro de 2017.
Cristina Batista Lopes.