

**Gestos Políticos da Memória**  
Espectadoras de si, de cinema, da cidade do Porto

**Eva Ventura Ângelo**

**Trabalho de Projeto**  
**Mestrado em Antropologia – Culturas Visuais**

**Dezembro de 2017**

---

Trabalho de Projeto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Antropologia, especialização em Culturas Visuais, realizado sob a orientação científica da Professora Sónia Vespeira Almeida e do Professor José Manuel Costa

*À Filomena, ao António, à Felicidade, ao Manuel, ao João, à Carminda, ao Dário e à  
Gracinda,*

*Obrigada avós.*

## **AGRADECIMENTOS**

Este trabalho, escrito a várias mãos, é o resultando de um trabalho colaborativo e por esta razão quero expressar a minha gratidão às pessoas que nele participaram.

Gostaria de agradecer às mulheres a partir da qual este trabalho se desenvolveu, Maria José, Maria Teresa, Olga, Elisa, Maria Helena, Natividade, Filomena, Maria Antónia, Maria Emília e Leonor. A disponibilidade e a enorme generosidade que tiveram em todos os encontros. O estar, os comentários, o prazer de ver filmes em conjunto. Ao professor Zeferino o acolhimento do projeto na UATIP, o encorajamento para o trabalho de campo no contexto da escola, todos os contributos, a disponibilidade, as sugestões, o pensamento crítico.

Gostaria de agradecer à minha orientadora, a professora Sónia Vespeira de Almeida, a escuta, as palavras de incentivo. A forma como colaborou e orientou, a precisão das perguntas, as provocações que me ajudaram a clarificar pontos de vista, a ajuda na depuração e comunicação de ideias. Também agradeço a sua paciência em relação às idiossincrasias do meu processo onde insisto em fazer curvas quando deveria optar por mais retas. O apoio presente do início ao fim.

Gostaria de agradecer ao professor José Manuel Costa, coorientador de projeto, a inspiração que sempre transmite nas suas aulas, as iniciativas e a participação no debate público sobre temas relacionados com o meu projeto no decorrer do mesmo.

Agradeço aos professores e colegas com os quais fiz a minha formação que abriram horizonte e me ajudaram a crescer discutindo pontos de vista. Às colegas Ana Freitas, Cristina de Branco, Joana Miguel Almeida, Joana Alcântara, João Edral, Pedro Antunes, Maria João Carvalho, Mariana Rei, Madalena Salvação Barreto, Mariana Silva, Sofia Caldeira, Francisco Rocha e Carlos Lima. Agradeço aos professores João Leal, Catarina Alves Costa, Margarida Medeiros e Luís Bernardo da componente letiva onde o regresso aos estudos, depois de uma longa pausa foi muito significativo. Agradeço também à professora Ana Isabel Afonso, Filomena Silvano, Paula Godinho, José Mapril e Sónia Vespeira de Almeida que autorizaram que assistisse às suas aulas permitindo estruturar melhor o desenvolvimento do meu trabalho de investigação.

Dirijo ainda o meu agradecimento a Teresa Borges, coordenadora do Centro de Documentação e Informação da Cinemateca, os contributos e a parceria no colóquio

“O Cinema e a Cidade” assim como os mapas que autorizou usar neste trabalho. Agradeço ainda a atenção e gentileza de Sofia Cardoso e à equipa dos serviços da Biblioteca e Arquivo Fotográfico da Cinemateca – Museu do Cinema.

A todas as pessoas que encontrei no trabalho de campo no Porto, inclusivamente as que não aceitaram entrar na aventura do projeto, todos os contributos, o meu obrigada. Agradeço especialmente à Cristina, Odete, Fátima, Rufina, Elisabete, Raquel e sua neta. A Filomena, Olavo, Carlos, Orlando, Luís, Miguel e a João Luiz.

À cidade do Porto, à sua morada. Ao cinema que é [ou deveria ser] do mundo.

A Paulo Ferreira agradeço especialmente a partilha dos arquivos, as conversas, a verificação de dados. A Luís Camanho a prontidão na ajuda, o diálogo, as partilhas, a verificação de dados, a leitura do texto e o visionamento do filme além de todos os comentários em articulação.

Agradeço às(aos) realizadoras Catarina Mourão, Inês Duarte, João Miller Guerra, Filipa Reis, João Moreira Salles, Pedro Filipe Marques e Sílvia das Fadas a autorização da projeção dos seus filme em contexto de sala de aula no seio de um trabalho de investigação, a disponibilidade nas entrevistas aprofundadas e a generosa partilha das mesmas ao grupo de interconhecimento.

A Cátia Salgueiro e a Pedro Filipe Marques agradeço em particular, primeiro a presença nas sessões de cinema com o grupo de trabalho, as conversas, e por fim o visionamento do filme assim como todos os comentários, discussão e sugestões.

Sob diferentes maneiras, em momentos diferentes, as manifestações de força e incentivo dos amigos, obrigada Catarina Alfaia, Ricardo Machado, Romeu Costa, Magda Henriques, José Carlos Gomes, Alexandra Ferreira, Patrícia Costa, Manuela Ferreira, Quico Serrano, Inês Vicente, Rui Costa Santos e Cátia Salgueiro.

Ao Filipe a recuperação de dados num importante documento, a ajuda na informática.

À minha família o incentivo para continuar a estudar. À minha mãe e à minha tia João um obrigada muito grato e especial. Ao meu pai as inspirações políticas. Agradeço em particular à minha irmã Sónia, a força, o alento, o apoio incondicional, aos sobrinhos queridos, e a Henrique que partiu, a sua presença, uma gratidão profunda, a amizade para sempre.

À Maria Ana, tudo.

Obrigada.

## **Gestos Políticos da Memória**

### **Espetadoras de si, de cinema, da cidade do Porto**

*Political Gestures of Memory*

*Spectators of themselves, of cinema, of the city of Porto*

Eva Ventura Ângelo

**PALAVRAS-CHAVE:** recepção de filmes, cinema, espectador, Porto

**KEYWORDS:** reception of films, cinema, spectator, Porto

**RESUMO:** Pensar a recepção de cinema conduz, desde logo, a um debate organizado em torno de três eixos analíticos que derivam do próprio significado da palavra *recepção*, que pressupõe espaço, acontecimento e compreensão. Perspetivando o espectador, interrogou-se o espaço de reunião onde o cinema é objeto de troca, o espaço/tempo na relação com os filmes e finalmente, a relação do espectador consigo mesmo, a sua experiência de percepção. Do diálogo com a cidade, com os filmes e da percepção consigo si mesmo, outras categorias de análise como o género, a educação, o gosto, a ética e as políticas emergiram da investigação. Partindo do contacto com um grupo de interconhecimento, cinéfilas(os), este estudo propõe uma reflexão sobre o lugar da memória na recepção de filmes a partir da cidade do Porto.

**ABSTRACT:** Thinking about the reception of cinema leads, right away, to a debate organized around three analytical axes that derive from the very meaning of the word *reception*. Reception presupposes space, event and understanding. Prospecting the spectator, it was questioned the meeting space where the cinema is exchanged, the space/time in relation to the films, and finally, the relationship of the spectator with himself, his experience of perception. From the dialogue with the city, with the films and from the perception with oneself, other categories of analysis such as gender, education, taste, ethics and politics emerged from research. Starting from a contact with a group of cinephiles in Oporto, this study proposes a reflection on the place of the memory in the reception of films.

## ÍNDICE

### INTRODUÇÃO

Categorias e Problemas .....	10
Terreno[s], Objeto[s] e Métodos .....	20

### CAPÍTULO 1 · Espaços de Cinema

<i>Perspetivas a partir dos espaços de exibição</i> .....	42
<b>1.1.</b> Porto de 1899 a 1925 .....	52
<b>1.2.</b> Porto de 1926 a 1959 .....	57
<b>1.3.</b> Porto de 1960 a 1995 .....	63
<b>1.4.</b> Porto de 1996 a 2012 .....	66
<b>1.5.</b> Porto “aqui e agora” 2013 a 2017 .....	70
<b><i>Apartado 40</i></b> , gesto de reclamar espaço no tempo .....	72

### CAPÍTULO 2 · Públicos de Cinema

<i>Perspetivas a partir dos acontecimentos que fizeram hábito</i> .....	80
<b>2.1.</b> Cinema Português .....	81
<b>2.2.</b> Políticas, Gosto e Ética .....	87
<b>2.3.</b> A Educação Não Formal. O papel dos Cineclubes .....	104
<b><i>Circunvalação</i></b> , gesto de lembrar o tempo no espaço .....	110

### CAPÍTULO 3 · Espectadoras

<i>Perspetivar, compreender</i> .....	111
<b>3.1</b> Ontem e hoje, a Mulher e os estudos de género. A República, a Justiça .....	116
<b><i>Rua Maria Teresa</i></b> , gesto colaborativo .....	121

<b>MORADA, Considerações Finais</b> .....	122
---	-----

<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	123
---------------------------	-----

<b>FILMOGRAFIA</b> .....	130
--------------------------	-----

<b>WEBGRAFIA</b> .....	131
------------------------	-----

## INTRODUÇÃO

“Foi, evidentemente, na medida em que os espectadores do cinematógrafo Lumière acreditaram na realidade do comboio avançando para eles, que se assustaram. Na medida em que viram “cenas de um realismo espantoso” é que se sentiram, ao mesmo tempo, actores e espectadores. (...) O cinema é precisamente esta simbiose (...). Um sistema que tende a integrar o espectador no fluxo do filme. Um sistema que tende a integrar o fluxo do filme no fluxo psíquico do espectador.” (Morin, 1958:113-125)

Nas palavras de Edgar Morin o cinema e o avião nasceram quase na mesma data (Morin, 1958:11). O autor viu no cinema a possibilidade de encurtar distâncias, de ser *transporte*, de potenciar experiências de emancipação, de liberdade a partir do movimento. Essa capacidade de transporte começou por assustar os primeiros espectadores que se manifestaram alarmados. Hoje o cinema já não é uma novidade que provoca espanto, mas continua a mobilizar forças. Qualquer pessoa pode “aventurar-se na floresta das coisas e dos signos” sem ficar presa a lógicas embrutecedoras ou lugares de uma estrutura que opõe “dominação” de “sujeição”. A “emancipação começa quando se compreende que o olhar é também uma ação” (Rancière, 2008:18,22) e “essa ação é jogo” (Mondzain, 2007:336).

Este trabalho ao escolher o tema geral da recepção de cinema encontrou direcção quando incidiu o seu estudo no espectador. A partir de perspectivas de relação com a cidade, com os filmes e para consigo mesmo, outras categorias de análise emergiram da escolha. Partindo do contacto com um grupo de pessoas de comum rotina relacionada com a experiência cinéfila, este estudo propõe uma reflexão sobre o lugar da memória na recepção de filmes, em contexto de sala, na cidade do Porto.

Pensar a experiência do espectadores numa cidade implica também descentrar esse recorte e outras relações impõem-se, no espaço e no tempo. Não se trata de um estudo alargado sobre um contexto global mas de prestar alguma atenção à evidência de sinais exteriores a nível nacional e internacional. Por outro lado, as questões que decorreram no processo de construção do documentário deste projeto não podem alhear-se do contexto atual de produção e recepção de filmes a que este mesmo objeto pertence. Sublinha-se aqui a importância da ambiguidade do verbo “realizar” que tanto propõe fazer um trabalho de realização como de compreensão, ação e usufruto de experiência.

Esta reflexão resulta do trabalho colaborativo decorrido entre 2015 e 2017 a partir do contacto com a experiência cinéfila de um grupo de pessoas e do “transporte” das suas memórias a outros espaços e tempos. A abordagem não se circunscreveu apenas a este grupo de interconhecimento, contemplou ainda o espaço que as faz reunir para ver e discutir cinema. Interrogámos o quotidiano de uma Universidade Sénior, a UATIP (Universidade do Autodidacta da Terceira Idade do Porto) a partir da disciplina de Cinema. Observámos também a cidade e o país, interpelações que derivaram da investigação, dos desvios que a constituem e, por isso, outros terrenos, nomeadamente alguns debates públicos integram a reflexão. A impureza do texto que resulta destas relações é consequência dum processo onde etnografia, contextualização e interpretação se fazem em articulação. Diagonais, de resto, já habituais na experiência dos antropólogos, também espectadores/comentadores dos humanos e do mundo.

Deste modo, proponho um quadro geral com diferentes “profundidades de campo”<sup>1</sup>, mas também com diferentes abordagens através de diferentes “distâncias focais”<sup>2</sup> ao problema. Se por vezes é necessário focar um primeiro plano perdendo nitidez nos restantes é porque a atenção a esse plano pode iluminar zonas subexpostas. Se é para dar leitura a uma visão de conjunto, é necessária distância para abrir o campo de visão.

Realizei um tríptico de filmes - a que chamarei *MORADA* - com três jornadas: *Rua Maria Teresa*, *Circunvalação* e *Apartado 40*, média, longa e curta metragens (pela ordem metodológica). *MORADA* não é uma trilogia mas sim três filmes que pertencem a um quadro cuja ordem de “leitura” supõe uma escolha do espectador. Por onde começar?

A sugestão é que a experiência possa ser tomada num só fôlego sem interrupções respeitando cada secção.<sup>3</sup> Isto não quer dizer que outras escolhas, outras leituras, não sejam bem vidas.

A escrita numa *relação de facto* organiza-se com outra cronologia. Em termos de

---

<sup>1</sup> “Profundidade de Campo” caracteriza-se pela maior ou menor quantidade de distâncias/planos focados no mesmo enquadramento. Uma paisagem com todos os planos focados tem uma longa profundidade de

<sup>2</sup> “Distância Focal” numa objetiva caracteriza-se pelo ângulo de visão, variável, quando as lentes têm zoom. Uma longa distância focal ao estreitar o ângulo de visão permite “ampliar” uma imagem a uma longa distância (com uma teleobjetiva). No oposto, uma curta distância focal ao abrir o ângulo de visão permite alargar o “horizonte” a partir do qual a imagem é observada (com uma grande-angular).

estrutura, apesar da leitura transversal de cada seção, o texto complementa, apoia e discute a perspectiva de cada filme em cada capítulo. Neste caso o percurso é realizado ao contrário da metodologia adotada na realização e a montagem dos filmes. A porta de saída da realização do “último” filme foi concluída a partir da escrita do 1º capítulo, e o “primeiro” filme corresponde à porta de saída do trabalho escrito no 3º capítulo.

Portanto, filme e texto tiveram diferentes ordens e ritmos de trabalho, ambos são objetos de produção, autónomos mas essencialmente interdependentes. Para além da diferença de linguagem importa sublinhar que o que os distingue é, ainda, a audiência. Se o documentário é pensado para as pessoas do grupo de interconhecimento, primeiro, e aqui inclui também o contexto académico, posteriormente é para o público em geral. O texto é pensado, pelo processo que o tomou, apenas para o primeiro grupo. Neste projeto é o filme que assume uma identidade mais plural, esse diálogo polifónico a ser público.

Pensar a recepção de cinema conduz, desde logo, a um debate organizado em torno de três eixos analíticos que derivam do próprio significado da palavra. *Recepção*<sup>4</sup>, substantivo feminino, do latim *receptio*, pressupõe acontecimento (acolhimento, evento), espaço (lugar, tempo) e compreensão (entendimento, apropriação). Estudar a recepção a partir do agente que é espectador implica pensar diferentes relações: com o espaço de reunião onde o cinema é objeto de troca, o espaço/tempo na relação com os filmes, e finalmente, a relação do espectador consigo mesmo, a sua experiência de percepção.

Partindo do pressuposto de que todas as pessoas através do encontro do seu corpo com uma obra, um filme neste caso, podem ser espectadores(as) emancipados(as), e, num quadro relacional, partindo da hipótese da “igualdade das inteligências” formulada por Joseph Jacotot (1823) recuperada por Jacques Rancière (2008:18) importa perguntar se a “igualdade” que visa a capacidade de qualquer pessoa poder ocupar qualquer posição e desempenhar qualquer tarefa desde que tenha essa oportunidade, isto é, se a igualdade da chamada capacidade universal, é suficiente para a experiência de recepção?

---

<sup>3</sup> Não há nenhuma secção que ultrapasse os 30’.

<sup>4</sup> *Recepção* conforme Acordo Ortográfico de 1945, exceção no critério de escrita que toma em conta o discurso oral. A consoante muda “p” abrindo a vogal anterior não faz confundir a palavra “recepção” com “recessão”. Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa sem Acordo Ortográfico. Porto: Porto Editora, 2003-2017.

Atentemos às palavras de cinco interlocutores<sup>5</sup>:

«E **havia** muitos cinemas no Porto. (...). **Havia** o *Rivoli*, o *Trindade*, havia o *Olympia*, havia o *S. João*, havia o *Batalha*... bem, o *Coliseu* não foi dos mais antigos. (...) Agora... a ida ao cinema... a gente chega ao cinema e vê uma **população muito reduzida**. (...) Era... muito agradável ir ao cinema. **Antigamente**.» Maria Teresa, *Circunvalação* [3ª de 8 partes]

«Tinha por hábito, quando havia cinemas cá na cidade, que é coisa que agora não existe, tinha por hábito, todas as semanas às segundas-feiras eu **ia** ao cinema. E depois gostava muito, de com quem eu ia, nessa altura ia com o meu marido, de ficar a debater o filme. Tínhamos isso por hábito. **Quando deixaram de haver os cinemas cá na cidade, e estes novos cinemas com as pipocas, isso fez-me desaparecer das salas de cinema**.» Leonor, *Circunvalação* [3ª de 8 partes]

«Nós íamos mais cedo para não haver pipocas (...).» Natividade, *Circunvalação* [3ª de 8 partes]

«A grande relação com o cinema foi com o velho *Cinema Trindade* aqui no Porto. (...) Pelo menos eu tenho estas memórias destas sessões de cinema que para mim, hoje, são impossíveis, eu **hoje deixei de ir ao cinema porque não me interessa estar em salas onde se comem pipocas, não me interessa o tipo de programação**. Há um ou outro... durante muito tempo ainda ia ao Centro Comercial, a distribuidora era a *Medeia* no *Bom Sucesso* e portanto os filmes que passavam eram bons, era uma sala apesar de tudo mais protegida. Já não era o mesmo tipo de sensação, nessa **ideia de coletivo**, até porque as salas estavam geralmente sempre vazias, e portanto houve realmente a esse nível, isto tem... não digo saudade, isto seria mentira porque também não tenho, mas quando penso no velho *Cinema Trindade* sinto-me **feliz por ter vivido aquelas sessões**.» Zeferino, *Circunvalação* [3ª de 8 partes]

«Depois **vim para o Porto e aqui era sempre cinema. Agora não vou, vou muito pouco. Primeiro não há salas. É caro, que não era antigamente**. (...) era barato para nós podermos ir tantas vezes. Sei lá (risos) era barato. Não era caro, se não, não íamos. (...) E também não gosto do cheiro das pipocas, e do barulho.» Maria José, *Circunvalação* [3ª de 8 partes]

«Ainda agora fui lá com o meu neto: “Olha aqui era um **cinema**.” Agora claro, agora está lá um restaurante, uma loja de roupa ... deus me livre já passaram quase 50 anos, talvez... (...) O Cinema tornou-se muito popular. Nós **tínhamos muitas casas de cinema, muitos cinemas na baixa**. (...) Agora vai abrir o *Trindade*, diz que sim. **Vamos ver se tem afluência. Porque agora é tudo nos Shoppings**. (...) **Não gosto**, olhe... ando sempre a levantar-me da cadeira quando vou sozinha. Vêm uns tipos novos para a minha beira, comer ou falar, e eu para não estar a dizer: “calem-se que estou ver o filme”. Não senhor! Lá tenho eu que mudar. Ora bem... **não tenho outra hipótese**.» Maria Emília, *Circunvalação* [3ª de 8 partes]

«O cinema tinha muito público na altura, depois diminui com as salas pequenas e depois de repente houve uma altura que não havia, quando fechou a sala do Nun'Alvares **não havia cinema no Porto. Havia fora do Porto nos centros comerciais**. (...) Mas o *Campo Alegre*, para uma pessoa que não tem carro, que é o meu caso, não tem transporte para lá. É um sítio até muito arriscado de frequentar de noite. Por exemplo muitos alunos daqui adoravam ver muitos dos ciclos e não vão porque é um sítio muito fora. É muito bom para quem tem um automóvel e estaciona. (...). **Podia-se dizer que não havia cinema no Porto praticamente**.» Zeferino, *Circunvalação* [3ª de 8 partes]

O conjunto de incidências<sup>6</sup> nos comentários é bastante expressivo.

---

<sup>5</sup> Este trabalho mobiliza os discursos orais dos interlocutores ao longo desta investigação.

<sup>6</sup> *Circunvalação* [3ª de 8 partes] - Enfatizam a experiência de cinema situando-a no “passado”. Maria Emília viveu em Londres e o desaparecimento das salas de cinema não é apenas um fenómeno do Porto.

À emancipação do espectador evocada por Rancière acrescentamos outros capitais, (Bourdieu, 1979). O espectador precisa da divulgação e do acesso aos filmes, de condições de exibição e portanto não só depende de capitais económicos como culturais, sociais implícitos, em suma, de capitais simbólicos. E ainda, do *governo de si mesmo*, como notou Michel Foucault. O autor defende que as libertações são processos fundamentais mas esses processos não chegam para definir as práticas de liberdade, estas devem ser geridas nas relações de poder, sejam estas de que natureza forem, e portanto, é necessária uma “ética do cuidado de si como prática da liberdade”. (Foucault, 1984:2). Nas palavras do autor:

“A história contínua é o correlato indispensável à função fundadora do sujeito: a garantia de que tudo que lhe escapou poderá ser devolvido; a certeza de que o tempo nada dispersará sem reconstituí-lo em uma unidade recomposta; a promessa de que o sujeito poderá, um dia - sob a forma da consciência histórica -, se apropriar, novamente, de todas essas coisas mantidas à distância pela diferença, restaurar seu domínio sobre elas e encontrar o que se pode chamar de sua morada.” (Foucault, 1969:14)

Se no “1º filme” em *Rua Maria Teresa* temos, primeiramente, um retrato de uma mulher realizado a partir do relato da sua experiência, retrato esse centrado na observação que faz de si mesma, partindo de uma história de vida vinculada ao seu projeto de trabalho, numa segunda e última secção desse filme temos outros retratos de mulheres, as que compõem o grupo de trabalho de interconhecimento. Numa turma composta por mulheres, seria estranho ficar indiferente a esse aspeto, e num tempo em que os feminismos são tão postos em causa, esta categoria de análise surge aqui não a despropósito, nem a fazer um desvio forçado a cumprir agenda, mas a partilhar domicílio com termos onde determinados discursos ainda são vigentes. A partir dos estudos de género irei discutir e aprofundar o conceito de emancipação no 3º capítulo.

No “2º filme”, com o título *Circunvalação* a construção centra-se nos discursos também estes em auscultação e observação diferida (na intermediação com o ecrã), espaço a partir do qual mais uma vez se fizeram correções, adições, reinterpretações. Neste filme enfatiza-se mais a dimensão social de acontecimento, a memória coletiva, formando assim, e neste caso já com o contributo do professor Zeferino<sup>7</sup>, a composição de um tecido a várias vozes. Destes relatos destacam-se os hábitos relacionados com a

---

<sup>7</sup> Professor de diferentes disciplinas, nomeadamente de “Cinema”, e Diretor Pedagógico na UATIP.

experiência de cinema, relembram-se as primeiras memórias de formação e a experiência cineclubista. Depois, da memória das salas às diferenças de público, das políticas ao gosto, além das questões éticas, e por fim, numa última secção a memória e a relação com o cinema português. Este filme de longa metragem pode ser visto através de oito secções ou recebido como uma série composta por oito episódios correspondendo a partir da sua organização a diferentes categorias de análise que discutirei no 2º capítulo.

No “3º filme”, com o título *Apartado 40* a abordagem na realização assume o registo observacional a partir do exterior, nas ruas do Porto, construindo uma cartografia dos espaços de cinema na cidade fazendo um percurso que ora se norteia pela revisitação histórica da vida desses espaços ora se reorienta com o conhecimento topográfico e relação afetiva com a cidade, da proximidade entre espaços ou de itinerários intuitivos que se traçam entre lugares. Portanto, é um filme que trabalha sobretudo a ideia das distâncias num contínuo plano subjetivo.<sup>8</sup> Onde está a dimensão colaborativa neste filme? Está no argumento que parte do trabalho das referências e interrogações da memória, e no trabalho com o som com a colaboração da compositora de Jazz, Susana Santos Silva, podendo o trabalho neste caso assumir o formato filme-concerto recuperando heranças do cinema mudo. Deste filme emergem categorias de análise relacionadas com a memória, com a história e com as políticas do cinema, análise desenvolvida no 1º capítulo com transição para o 2º capítulo numa reflexão sobre modelos de exibição e distribuição.

Se as “imagens em movimento têm a capacidade de criar um *sentido do lugar*, fenómeno não só relacionado com a matriz da realidade física do espaço que é filmado, mas também com a relação vivencial que estabelecemos com a luz, a cor, o som, a música e a estrutura narrativa” (Urbano, 2013:5) importa acrescentar à equação do “sentido do lugar”, o espaço físico em que esta experiência acontece. As salas de cinema reúnem todos os seus agentes, desde a produção à exibição, são testemunhas silenciosas desse encontro e, por isso, são lugares privilegiados de reunião.

Observando o caso da cidade do Porto, que perspectiva histórica podemos adotar a partir dos espaços de exibição e dos sinais que nos chegam do público na relação,

---

<sup>8</sup> Plano que perspectiva o ponto de vista dum personagem, neste caso um espectador fora de campo.

também, claro, com os agentes de produção? Um primeiro sinal e que desde logo os interlocutores problematizaram foi o “esvaziamento das salas” no centro histórico da cidade, fenómeno que as localidades da periferia conheceram mais rapidamente. O “equilíbrio de fluxos é desigual” (Hannerz, 1991:107), centro e periferia, mesmo na constatação dos múltiplos centros e periferias que existem (Appadurai, 1990:6) distingue-se por diferentes movimentos, e não deixam de existir por isso, pelos fluxos e contra fluxos. Como nota Hannerz o conceito de fluxo ajuda-nos a problematizar a cultura em termos processuais, nas continuidades e passagens (Hannerz, 1997:15).

Se nos anos 1990 já não existiam muitos Cine Teatros a exhibir cinema em muitas pequenas cidades ou vilas do país, o mesmo não se passou, tão drasticamente, nas grandes cidades que dispunham de mais equipamentos. Se a rua é por excelência um lugar polissémico de contradições é também recorte etnográfico onde emerge o “conhecimento da vida urbana contemporânea a partir de baixo e de dentro” numa ideia de cidade enquanto espaço simbólico e social (Cordeiro & Vidal, 2008:9).

O cinema com o paradigma da “reprodutividade técnica” formulado por Walter Benjamin (2012 [1936-1955]:59) tornou-se desde logo numa cultura do mundo, irrompendo num tempo em que cidades, transportes e indústria gravitavam entre si. Não pertence apenas ao “local”, foi na sua génese “internacional”. Se por este motivo, os processos de circulação aqui analisados se inscrevem numa escala translocal, a escala de observação, apesar de poder circunscrever-se ao local - cidade do Porto - não pode ser dissociada do global. As grandes transformações de hábitos e as mudanças no acesso aos filmes revelam que o global localiza-se e a periferia desloca-se.

No caso do Porto, a periferia inverteu lugares, o centro histórico durante um período que, de certo modo, ainda hoje é vigente, passou a ser a “periferia cinéfila” da cidade, movimento este que “hoje” volta a ter novas convulsões. Quando ouvimos Maria José, Maria Emília e Natividade descrever experiências que não pertencem apenas ao Porto, mas a outros locais como Figueira da Foz, Lamego, Viseu, Londres, Moscovo e Guimarães temos uma pequena amostra de um movimento que nasceu claramente de uma cultura urbana mas de um fenómeno que não é apenas local dessas cidades.

Nesta análise, acresce à dimensão espacial a temporal numa perspetiva diacrónica procurando conferir à reflexão sensibilidade histórica. Não se trata de caracterizar comparativamente realidades culturais em profundidade a nível global, mas sim, encontrar padrões e relacionar diferentes cenários no tempo conferindo alguma textura com diferentes distâncias de observação. Deste modo, o conceito de “não lugares” de Marc Angé (1994), dos “lugares de memória” de Pierre Nora (1984-1993), e das paisagens “mundos imaginados” de Arjun Appadurai (1996) revelam-se importantes contributos para o questionamento e compreensão da noção de espaço, de lugar e comunidade.

O problema que emergiu das conversas torna evidente indesejadas transformações que a distribuição/exibição e outros agentes como a televisão foram impondo no seio de uma comunidade. Os sentimentos de “exclusão”, de perda de hábitos e acesso a uma experiência que se tinha fixado de alguma forma, é expressivo. A frase: *agora já estou muito desatualizada...* foi recorrente. Creio que esta “desatualização” a que se referem não é um desabafo à “letra”. Isto é, de terem perdido o contacto com os filmes. Se têm uma rotina semanal com uma disciplina de cinema têm pelo menos um momento gregário e cinéfilo por semana num contexto que é claramente social. A sensação de desajuste terá mais a ver com uma sensação de perda de ritual social na relação com as salas de cinema da cidade, e de resto, o problema não assume contornos engajados no sentido sectário uma vez que as pessoas também se reconhecem como agentes mais ou menos participantes de um fluxo social maior onde hábitos culturais se transformaram bastante.

A agenda da defesa da experiência de sala de bairro usa naturalmente a narrativa do vínculo do cultural ao social como aliança significativa no seio de uma manutenção social mas esse discurso vai sendo desautorizado por disfuncionais políticas sem estratégia que incentive a coabitação saudável entre os diferentes modelos a partir de diferentes tipologias de salas. E não há uma estratégia nacional de trabalho em rede a este nível.

Do Porto o contacto regular com as salas de cinema fez-me ter um sentimento de pertença bastante significativo com a cidade. No final dos anos 1990 acentuou-se a crise nas salas de exibição, período que Maria Teresa e Maria José situam ter acontecido ainda mais cedo, no final

dos anos 1980,<sup>9</sup> visão esta também bastante consequente com os grandes contrastes que viveram. Mas esta crise dos anos 1990 não fez desaparecer de imediato as salas desse período. É mais tarde em 2005, que drasticamente, desaparecem todas as salas de cinema com programação regular no centro histórico da cidade. Aliás a 3ª geração dos espaços, os *estúdios*, ou seja, as salas mais pequenas são uma primeira “consequência” de uma crise, como aliás, Zeferino numa das conversas faz também notar, sendo também o modelo que perdura até hoje num contexto de coabitação com os complexos de salas nos centros comerciais, estes na periferia da cidade.

Importa sublinhar que existe uma relação próxima entre mim e a cidade, com o cinema e com o contexto da educação que me situa neste estudo num lugar de “antropóloga nativa”, “at home” (Jackson, 1987), ou de “artista etnógrafa” (Foster, 1996 apud Sanches, 2005:261) num trabalho que nasce de dentro de um contexto que também conheço, onde estou implicada. Não menos importantes e decisivos foram os contributos fora da minha área inicial de estudo, em particular da antropologia e os desafios da “legitimação disciplinar” daqui decorrentes (Susan Hiller, em Einzing 1996:20 apud Dias, 2001:104). Deste cruzamento “De quem é essa estória?” (Macdougall, 1997:95)

É das pessoas, “escrita em várias mãos”, onde me incluo naturalmente, dum conjunto de referências, heranças de modos de pensar e fazer cinema, antropologia, e outras disciplinas com as quais o diálogo também se faz, particularmente a História, a Sociologia e a Filosofia. E, finalmente, do leitor/espectador pois o conhecimento não se faz sem comunicação. Se procurei descentralizar ou desestabilizar a hierarquia de quem tem os instrumentos na mão é porque tenho a convicção de que é na troca e interlocução com os “atores-leitores-espetadores” que o trabalho labora. Para Jean Rouch o filme é um meio para “devolver” ao outro como o vê, é um instrumento para comunicar e partilhar a antropologia (2011 [1973]:77,80). A perspetiva da “estória” não fecha um círculo abre-se ao diálogo.

É este “cine-diálogo” permanente que me parece ser hoje em dia uma das vias mais interessantes da atitude etnográfica: o conhecimento já não é um segredo roubado, para ser devorado em seguida nos templos ocidentais do saber, é o resultado de uma pesquisa sem fim em que etnografados e etnógrafos se comprometem numa via que alguns de nós denominam já de “antropologia partilhada”. (Rouch, 2011 [1980]:127)

---

<sup>9</sup> *Circunvalação* [3ª de 6 partes].

## Categorias e problemas

“(…) Pode ainda dar-se o nome *imagem* a tudo o que faz de um sujeito que vê um sujeito capaz de estabelecer com o visível uma relação de espectador. Este ponto de partida levanta, pois, a questão da relação com as imagens por parte de um sujeito que não vê ou que vê mal. Estará um cego, por isso, privado de qualquer relação com a imagem? Basta conversar com um cego para constatar que o termo *imagem* encontra o seu lugar no seu vocabulário dos invisuais, que empregam muito naturalmente o verbo *ver* para designar operações de exploração e reflexões sobre o mundo sensível a partir de todo o seu corpo e de uma experiência privilegiada do toque. Pode argumentar-se que esta utilização do verbo *ver* pelos cegos é mera aquisição devida ao uso da língua que são obrigados a partilhar com quem vê. (...) Direi apenas, com base numa longa experiência de partilha com invisuais, que a cegueira nos impõe à partida a distinção entre a visão e a imagem. (...)”(Mondzain, 2007:18-19)

Numa paisagem conceptual interdisciplinar em que o epicentro do estudo se situa na antropologia, o documentário ocupa aqui um lugar central na mesma equação. O termo *Documentário* tem sido e será privilegiado. Não é objetivo deste trabalho de projeto desenvolver este assunto, o seu estudo corresponderia a uma tese, mas ao dar nome aos objetos de produção uma breve nota impõe-se justificando a escolha dos termos que como refere Rita Cachado (2012) são por vezes designações imperfeitas.

Nomear *Antropologia Visual* ao objeto de produção deste projeto com o acento na cultura visual pode ser uma opção problemática de “ocularcentrismo” (Martins,2013:398) pouco justa com o som. Se o som tem uma presença tão importante quer em termos de metodologias quer em termos de resultados, apesar de poder ser chamado à “imagem”, o contrário não acontece. Não nos referimos ao “visual” quando pretendemos falar de audição. Não se trata de formular hipóteses a partir de uma compartimentação mas o que acontece é que há termos que levam a essa divisão. A escuta é profundamente visual e o audiovisual não se dirige apenas à visão, literalmente dita. Também a escrita, pelo uso da linguagem verbal estará próxima da audição.

Michel Chion apontou a falta de atenção que a teoria tem revelado em relação ao som tratando-o como um domínio reservado quando a linguagem audiovisual suscita uma atitude percetiva mais aberta, de “áudio-visão”. O autor defende que no contrato audiovisual uma perceção influencia a outra e a transforma, “não «vemos» a mesma coisa quando ouvimos; não «ouvimos» a mesma coisa quando vemos” (Chion, 2008:7).

Na perspetiva da leitura, Carlos Alberto Augusto lembra que ler foi até cerca do século X uma forma de ouvir as palavras fazendo-se a leitura em voz alta: “Ler significava

ler em voz alta, ter uma conversa com um parceiro ausente”. A expressão *verba volant, scripta manet*<sup>10</sup> estaria associada à ideia de que é a palavra escrita que conta sentido que pode receber interpretações contrárias se associarmos a morte à fixação e a vida ao movimento (Alberto Manguel, 1997 apud Augusto, 2014:89).

Por outro lado, *Filme Etnográfico* (*etnos*, “povo”; *grafe* “escrito”) também pode ser um termo problemático na leitura que o termo “filme” já encerra enquanto “grafia de um povo”. Um filme pode apresentar, entre outras coisas, também uma escrita. O acento aqui vai para o texto no enquadramento disciplinar, como acontece na concepção de *Cinema Antropológico*. Para Eliot Weinburger (1994), o “Cinema Etnográfico” pode ser um subgénero do documentário ou um ramo especializado da antropologia. Corroboram outros autores, Jay Ruby (1975), Emile de Brigard (1975), Heider (1976) e ainda Weinburger (1994:4) que considera que “todos os filmes são etnográficos: qualquer filme por mais ficcional que seja é um documento da vida contemporânea.” (apud Ribeiro, 2004:71).

*Documentário* é neste projeto, e nesta discussão, o termo mais próximo. Porque na etimologia da palavra lê-se filme com carácter de documento (Penafria, 1999:19), uma concepção que se abre a diferentes fontes, sejam escritas, visuais ou sonoras e, como diz a autora “O Documentário é, pois, um espaço onde se abre a possibilidade de constantemente se construírem, reconstruírem, criarem, recriarem e combinarem formas de ordenação dos elementos que dele fizeram parte.” (1999:23). Considerou-se:

“*Documentários de Criação*, seja qual for o seu suporte e duração, que contenham uma análise original de qualquer aspecto da realidade e não possuam carácter predominantemente noticioso, didático ou publicitário nem se destinem a servir de simples complemento a um trabalho em que a imagem não constitua elemento essencial.”<sup>11</sup>

Uma concepção em que a posição hegemónica da imagem se alterou na última legislação:

“*Documentário Cinematográfico*, a obra cinematográfica que contenha uma análise original de qualquer aspeto da realidade, que reflita uma atividade de criação inerente a um ponto de vista de autor e não possua carácter predominantemente noticioso.”<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Provérbio em latim: “palavras faladas voam para longe, palavras escritas permanecem”, ou “as palavras voam, os escritos ficam”, e ainda “as palavras voam, mas permanecem quando escritas”.

<sup>11</sup> Decreto-lei nº 496/96, de 18 de Setembro que regulamentou o “Apoio Financeiro Seletivo ao Desenvolvimento e Produção Cinematográfica de Documentários”. (Penafria, 1999:19).

<sup>12</sup> Decreto-lei nº 124/2013, de 30 de Agosto que regulamentou o “Apoio de Produção de Projetos de Documentário Cinematográfico”. (Penafria, 1999:19).

Apesar da referência a estas conceções também elas relacionadas com apoios financeiros, este projeto, no entanto, foi desenvolvido sem qualquer apoio.

Penafria reuniu um conjunto de formulações identitárias “constantes confirmações, renovações, inovações, contestações ou criações”, e como diz João Mário Grilo “O género não deve ser encarado como (im)pura expressão do *formato*, mas, pelo contrário, como o território de constante experimentação das formas.” (Grilo, 1993:174 apud Penafria, 1999:33). Esta conceção ajuda a clarificar o facto deste trabalho de projeto mobilizar diferentes linguagens onde o tema foi estudado a partir do som, da imagem e do texto, *numa relação* e não numa separação de linguagens.

Se este filme teve uma abordagem mais exploratória porque tanto é instrumento de pesquisa como objeto de produção, o texto também tem uma dupla vida embora seja mais explanatório. Cada linguagem pode amplificar ou criar barreiras de leitura, e a sua relação pode tornar cada *handicap* mais ou menos expressivo ou reduzi-lo. É por isso que o 3º filme, sem diálogos, sem grafismos, pode correr o risco de uma enorme descontextualização. As imagens são simultaneamente precisas mas abstratas, a contextualização, neste caso realiza-se através da escrita, uma “leitura” da informação histórica que discutirei no 1º capítulo. A opção teve em conta a ideia de que a percepção não é apenas um processo racional e consciente mas sensorial, chamando a si outras dimensões que também exigem rigor. Em resumo, as ferramentas neste projeto foram usadas como parceiras, documentário e texto são objetos interdependentes.

“No caso das definições de documentário, a questão significativa que se coloca é como fugir de sua raiz etimológica *documentum*, que significa exemplo, *modelo*, lição, ensino, *demonstração*, *prova*. Por mais que os documentaristas possam argumentar que não existem dúvidas de que um documentário é uma visão determinada sobre determinado assunto, portanto, uma visão “sempre” parcial, dificilmente o receptor, o público, irá ao cinema com esses mesmos pressupostos. Como aponta Guy Gauthier, apropriando-se da definição de Roger Odin, “é o espectador que cabe fazer a diferença entre uma ‘leitura documentarizante’, opondo-a a uma ‘leitura ficcionante’. Odin definiu a leitura documentarizante como uma ‘construção pelo leitor de um enunciador pressupostamente real’.

(...) Proponho que se entenda a relação entre cinema, real e espectador como uma *representificação*, como algo que não apenas *torna presente*, mas que também nos coloca *em presença de*, relação que busca recuperar o filme em sua relação com o espectador. (...) O conceito de *representificação* realça o carácter construtivo do filme, pois nos coloca em presença de relações mais do que na presença de fatos e coisas. (...) A *representificação* seria a forma de experimentação em relação a alguma coisa, algo que provoca reação e que exige nossa tomada de posição valorativa, relacionando-a com o trabalho de nossas memórias voluntárias e involuntárias que o filme estimula.” (Menezes, 2004:40,44-45)

O termo *Documentário* inscreve-se ainda numa categoria histórica que associada ao reconhecimento de “um veículo de um olhar, ou de um poder, (...) sob regras próprias” (Costa, 1989, apud Penafria, 1999:39) faz reconhecer autores, entre os quais Robert Flaherty e Dziga Vertov, importantes referências neste projeto, sejam de cariz metodológico ou heranças de tema. Nas palavras de Rouch “O meu sonho, ainda não realizado, é ter a ternura da câmara de Flaherty mas equipá-la com o olhar e o ouvido mecânico de Vertov” (2011 [1980]:98).

Estes autores nunca se afirmaram enquanto documentaristas mas foram considerados por outros, nomeadamente por John Grierson e Jean Rouch, a partir de “representificações” (Menezes, 2004:44-45), como responsáveis pela “construção da identidade do documentário”. E, antes destas obras, há uma primeira “raiz” com o nascimento do Cinematógrafo, apesar de muitos autores declinarem esta hipótese pela ingenuidade dos primeiros filmes. A posição de “afirmação” no uso pleno dos termos é então dada por John Grierson a partir do movimento documentarista britânico.

Os termos *documentário* e *documentarista* ganham autonomia e identidade própria nos anos 1930 numa escola que reivindicou ao cinema o tratamento criativo formal aliado a pontos de vista que deveriam ter um papel social crítico. Grierson institucionalizava o género no cinema e para tal era necessário encontrar um nome. “Documentary is a clumsy description, but let it stand”.<sup>13</sup> *Documentário* foi o termo assumido pelo autor a partir de um conjunto de pressupostos e práticas pré-definidas. E Rouch vai mais longe pondo em causa a classificação de género.

Para mim, cineasta e etnógrafo, praticamente não existe nenhuma fronteira entre o filme documental e o filme de ficção. O cinema, a arte do duplo, é já a passagem do mundo real para o mundo do imaginário, e a etnografia, a ciência dos sistemas de pensamento dos outros, é a contínua passagem de um universo conceptual a um outro, uma ginástica acrobática em que perder o pé é o menor dos riscos. (Rouch, 2011 [1981]:127)

Porque, para mim, fazer um filme era simplesmente escrevê-lo com os olhos, com os ouvidos, com o próprio corpo, era entrar dentro dele, ser ao mesmo tempo invisível e estar presente, (...). (Rouch, 2011 [1980]:81)

Enquadrar a presente investigação em termos de filmografia implica seleccionar um corpo de filmes etnográficos e, sobretudo, de documentários de autores que são

---

<sup>13</sup> John Grierson, “First Principles of documentary”, (1932-34:145).

referência quer na discussão do tema, por um lado, quer na reflexão metodológica, por outro, trazendo à discussão teórica não a especificidade de um objeto antropológico mas uma análise de produção, uma teoria a partir do gesto que também é pensamento. A perspectiva do espectador revela-se seminal nalgumas obras que a abordam de forma explícita a nível narrativo e formal, ou implícita através das suas metodologias. Diria até que nestes filmes o tema é profundamente metalinguístico no sentido identitário de parentesco com a antropologia.

Em termos de opções de realização e montagem os três filmes produzidos neste projeto tiveram diferentes abordagens discutindo perspectivas. Primeiro e segundo filme partilham igual abordagem (centrada nas conversas) mas têm pontos de vista diferentes (espetadoras de si, espetadores de cinema). O terceiro filme para além da diferente abordagem (centrada na observação direta) tem também um ponto de vista diferente (dos espaços de cinema). Se no último filme a necessidade da teoria e da leitura da informação histórica foi essencial para a construção final do objecto, nos outros dois filmes esse diálogo não foi determinante. Em ambos a revisão das convenções cinematográficas foram desafios, interrogações. Como nota Jay Ruby, não é só a literatura das ciências sociais que deve ser revista mas também as convenções de construção do filme que se propõe a ser etnográfico. Desta forma deve ser evitada a armadilha da “etnografia filmada” e construir-se um “filme etnográfico”, procurar-se coerência entre a ação e o pensamento, sem os opor ou separar.

Se o 1º e 2º filme inscrevem-se com mais proximidade num prática reflexiva de paradigma teórico “realista”<sup>14</sup>, o 3º filme, mais experimental assume-se num paradigma formalista<sup>15</sup> embora reúna soluções híbridas recuperando o “realismo” do dispositivo da observação direta. Estas opções não nasceram de fora, ou de conceções feitas *à priori*, nasceram do processo, são portanto metalinguísticas enquanto produto e produtoras de sentido. No 1º e 2º filmes a opção principal centra-se na importância da observação diferida. A partir da observação repetida do registo fílmico procurou fazer-se uma análise

---

<sup>14</sup> André Bazin, teorias dos anos 1940-1959.

<sup>15</sup> Vsevolod Pudovkin, Aleksandr Dovjenco, Dziga Vertov, Serguei Eisenstein, Lev Kulechov, cineastas e teóricos dos anos 1910 a 1930.

atenta a partir do diálogo de observações cumulativas de modo a encontrar profundidade gradativa a partir de um gesto que ora é individual ora se torna coletivo. Procurou-se essencialmente trabalhar a partir da memória - que por vezes é impressionista mas ganha propriedade - ou de outras texturas através da sua revisitação e auscultação. Do corpo de filmes de referências as obras *Nanook of the North* de Robert Flayerty (1922), *Chronique d'un Été* de Jean Rouch e Edgar Morin (1960), *Nawa Huni, Regard Indien sur l'Autre Monde* de Barbara Keifenheim e Patrick Deshayes (1983/86), *N!Ai, The Story of a !Kung Woman*, de John Marshall (1942/80), *Falamos de António Campos* de Catarina Alves Costa (2009), *Toca do Lobo* de Catarina Mourão (2015), *Linha Vermelha* (2011) e *Save Project* (2015) ambos de José Filipe Costa, entre outras obras, são referências importantes na discussão de metodologias de observação participante, da importância da observação diferida, do uso de arquivos, do *feedback* e do seu método colaborativo.

*Nanook of the North* é um filme fundador da observação participante, da importância do *feedback*, da recepção dos filmes perante audiências e de como esse contacto pode reconduzir processos, assim como legitimidades de pontos de vistas - de autor e perspetivas nativas -, isto é, a possibilidade de situar o ponto de vista das pessoas sem perder o do "autor". Para além disso, foi também um filme fundador da metodologia imersiva e demorada no local.

*Chronique d'un Été* centrando-se na dupla observação participante dos realizadores e das pessoas que compõem o grupo principal de trabalho, vai mais longe no jogo de espelhos abordando o tema da recepção no sentido da comunicação ser o centro da atenção revelando os bastidores da construção do filme onde na montagem emergem pontos de vista divergentes. O filme no filme faz confrontar os diferentes interlocutores onde todos são atores e espetadores e as condições da experiência são postas a nu. É um filme "desmontagem", que descreve e expõe a sua metodologia apoiando-se num trabalho de distanciação que reconhece que não chega observar o "exterior", é preciso escavar dentro do terreno para se chegar a valores e intencionalidades que o próprio discurso muitas vezes mascara.

Rouch na sua obra foi aprofundando a sua experiência de observação diferida de uma “antropologia partilhada”. Como diz José Manuel Costa, Rouch foi “seminal” na transição entre o cinema “clássico” e o “moderno”, e se a “obra de Flaherty tinha sido uma semente, a de Rouch foi uma semente e um rastilho” (2011:9). O realizador-antropólogo problematiza a relação observador-observado através da explicitação do olhar a partir da incorporação do olhar do outro, da reversibilidade do olhar e do princípio da superioridade do olho mecânico que o leva a um modo de trabalhar com a câmara (integrando realização e operação numa relação orgânica de corpo-a-corpo com o assunto filmado) e ainda, acrescenta as experiências narrativas assentes no jogo de participação entre improviso e provocação numa ideia de “precipitação temporal”, de valor da “take única”. (Costa, 2011:12,15). O conceito de “antropologia partilhada” tem o seu auge com *Chronique d’un Été* e, citando as palavras do realizador uma

extraordinária técnica do *feedback* (que eu traduzirei por “contra-dádiva audiovisual”) que com certeza não revelou ainda todas as suas possibilidades, mas por agora, graças a ela, a antropologia já não é o entomologista que observa o outro como um insecto (logo negando-o), mas um estimulador de conhecimento mútuo (logo de dignidade) (Rouch, 2011 [1973]:78)

*Huni, Regard Indien sur l’Autre Monde* confrontando sistemas de pensamento a partir da observação diferida e suas leituras. *N!Ai, The Story of a !Kung Woman* com o comentário a partir da observação diferida.

Por fim, importa destacar os filmes *Falamos de António Campos, Toca do Lobo, Linha Vermelha* e *Save Project* pela mobilização dos arquivos, da revisitação de lugares “nativos”, observação diferida e partilha do *work in progress* no centro da reflexão e do debate. Todos estes filmes discutem diferentes camadas discursivas fazendo recurso de práticas elas mesmas palimpsestas na escrita a partir do dispositivo.

No 3º filme deste projeto, a opção principal centra-se na importância da experiência sensorial discutindo-a como abordagem formalista, interrogando-se a forma aberta ou hermética do seu meio de comunicação mais cinestésico. Do corpo de filmes de referências as obras *человек с киноаппаратом* [*O Homem da Câmara*] de Dziga Vertov (1929), *Resan* de 1987 e *Gruto Park* de 2001, ambos de Peter Watkins, *A Morte do Cinema* de Pedro Sena Nunes (2003) e *O Espectador Encantado* de Edgar Pêra (2016), entre outras obras, são referências importantes na discussão de metodologias/estratégias de

distanciação questionando a produção de conhecimento a partir de práticas e discursos metalinguísticos. *O Homem da Câmara* é um filme fundador na reflexão do tema da “recepção” fazendo um exame completo do ciclo de produção de um filme revelando como se produz e o modo como essa produção é feita com as potencialidades ilimitadas da montagem. O autor cruza diferentes pontos de vista através de uma “montagem de atrações” focada no estímulo sensorial. A forma é explorada à exaustão interrogando o sentido das imagens permanentemente. Etnografia da cidade e da criação cinematográfica que observa e se observa, este filme é um verdadeiro laboratório onde espectadores vêm-se ao “espelho”. Nas obras de Peter Watkins o que o autor afirma tratar-se da “crise dos meios de comunicação” numa crítica aos diferentes aspetos da relação autoritária, hierárquica, entre os meios de comunicação de massa e público. Watkins contesta a “mono-forma” isto é, formas que considera altamente padronizadas que alienam e marginalizam públicos fazendo a denúncia através de estratégias formais onde ironiza códigos de produção-leitura. O autor denuncia, ainda, a assimetria entre produção e espectador defendendo que a comunicação é um processo de troca e que os meios de comunicação devem encontrar outro conceito para defender a sua agenda. Em resumo, os seus filmes abordam questões históricas, sociais e políticas num diálogo permanente com a abordagem formal numa interrogação insistente com o espectador. *A Morte do Cinema* e *O Espectador Encantado* na relação com o tema, são exemplos de filmes em que se exploram concepções em torno do dispositivo enquanto produção e produto fortemente vinculado à importância das tecnologias e dos discursos metalinguísticos.

Finalmente, nos três filmes deste projeto há ainda outra opção importante para além das já referidas que é a interrogação do contexto de produção-recepção português, a discussão de um olhar e escuta sobre “si mesmo”. Espectadoras que se escutam em Portugal, filmes portugueses que se observam “em casa”, uma cidade, Porto de abrigo. Nesta reflexão o corpo de filmes de referência reúne as obras *Cinema Português...? Diálogos com João Bénard da Costa*, (1996) e *Olhar o Cinema Português 1896-2006*, (2006), ambos de Manuel Mozos, ambos empenhados no tema, ambos retratos de como o cinema português se vê a si mesmo lembrando a frase de uso corrente “nunca existiu cinema português”

citada por Bénard da Costa. Nesta reflexão há ainda *O Lugar Que Ocupas* de Pedro Filipe Marques (2016) obra com contributos para a discussão no 1º capítulo fazendo ponte entre o fim do 2º filme e o 3º filme, e na escrita, a ponte entre o 1º e o 2º capítulo.

No 1º filme, a observação ausculta o olhar sobre si, na 1ª pessoa do singular num trabalho exaustivo com Maria Teresa alargando-se depois ao grupo de mulheres do grupo. Para além de ser um filme que contextualiza o terreno inicial da universidade, perspectiva relações com os papéis de género, categoria que irrompeu no projeto, além da memória a partir da experiência cinéfila, discussão que será desenvolvida no 3º capítulo.

No 2º filme a escuta centra-se nos discursos da memória das experiências com o cinema. É o filme mais descritivo, mais discursivo, o que é mais pura escrita partilhando parentesco e correspondência com as categorias de análise que emergiram das entrevistas aprofundadas. Se no filme essa discussão surge de forma mais imersiva embora no caso bastante discursiva, no texto, no 2º capítulo, a discussão reagrupa conceitos refletindo-os com o que os antecede ou os excede. Se o filme pode dramatizar alguns silêncios o texto fará deles elipse. Se o tom da voz não se transcreve, a sua evocação é ainda ressonância.

No 3º filme a observação centra-se no contacto sensorial com o espaço, sem diálogos a evocação histórica ligada ao local abre-se à experiência abstrata convocando outros níveis de comunicação. Partindo dos discursos mas menos dependente da legitimação dos mesmos, é pois um filme mais livre, ou noutra ponto de vista mais hermético e opaco (na evocação histórica) mas talvez mais aberto em termos de possibilidades de leitura porque é ambivalente em termos de argumento. Recuperando heranças formalistas das “sinfonias urbanas” tem a influência das etnografias *Rien que les Heures* de Alberto Cavalcanti (1926), *Berlim, Sinfonia de uma Capital* de Walter Rutman (1927), *De Brug* (1928) e *Regen* (1929) de Joris Ivens, e ainda, *À Propos de Nice* de Jean Vigo (1930).

Se a análise de cada filme pode reclamar um guião, seja a partir dos discursos ou dos itinerários, sobre *o que diz e mostra o filme*, explicitamente, há no entanto, uma fundação mais invisível, implícita a partir da qual as diferentes formas se perspectivaram e essa chave de leitura está no “espectador”. É o espectador que une os três filmes e é esse o

denominador comum em termos de ponto de vista no tríptico. Como diz MacDougall “Os filmes são moldados tanto pelas estruturas nas quais estão inseridos, quanto pela forma e intenção a que se propõem. A realização de alguns filmes é, portanto, parte de um processo social maior do que o próprio filme.” (1997:100).

Autores como Siegfried Kracauer (1969), Ismael Xavier (1984), André Bazin e Edgar Morin (1985) diferenciaram *cinematógrafo* de *cinema* distinguindo-o da linguagem ao discurso. Como disse Rouch “Um filme compõe-se de frases, como um texto. E na montagem, redescobrimos a sua mensagem, o que o olho-câmara viu” (2011 [1998]:55). Acrescentando o que o “ouvido-microfone” escutou, a montagem é neste projeto o discurso que se faz através de uma linguagem e esse trabalho de interpretação realiza-se através da escrita da edição. Diz-nos Frederic Wiseman que o “ponto de vista e a escrita é a montagem” (1994 [1979]:41-42) ou seja, é na construção da estrutura de cada filme-texto, das cenas-capítulos, na articulação entre cada sequência-frase que se constrói cada relação entre planos-palavras. Este labor da interpretação parte de uma reflexão que se articula com as visões dos autores cineastas já referidos, assim como dos autores que discutem tanto o audiovisual, como o filme etnográfico, a antropologia visual e o documentário, neste caso, Emile de Brigard (1975), Jay Ruby (1975), Karl Heider (1976), José Manuel Costa (1989), João Mário Grilo (1993), Eliot Weinburger (1994), Manuela Penafria (1999), José da Silva Ribeiro (2004), Paulo Menezes (2004), Michel Chion (2008) e Humberto Martins (2013). Em contacto com estes contributos outras perspetivas como as de Marc Augé (1994), Pierre Nora (1984-1993), Arjun Appadurai (1996), Zygmunt Bauman (2005), Jacques Rancière (1987, 2003, 2008) Maria José Mondzain (2002; 2007), Pierre Bourdieu (1979; 1989) e Michel Foucault (1967; 1969; 1975; 2004; 1981-82; 1984) revelaram-se fundamentais quer na formulação de hipóteses de trabalho, em discussão, quer no apoio à complexidade das análises. Por fim, as autoras dos estudos de género com os contributos de Simone de Beauvoir (1949), Ann Oakley (1972), Joan Scott (1986), Avtar Brah (1996) e Judith Butler (1990; 1999), com as perspetivas feministas desenhando um círculo final de debate, mas aberto.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Estas autoras serão retomados no capítulo 3.

## Terreno(s), objeto(s) e métodos

«"- Jorge vais atender esta senhora, **ela precisa de uma casa**. Vais-lhe pôr os **mapas das zonas do Porto onde há casas.**" **Da câmara. Porque a câmara tem muitas casas... agora não sei, mas naquela altura, todas a cair, na altura.** "E vais-lhe indicar onde há casas."

Eu lá ia para lá, passava tardes inteiras a ver os mapas, olhe na rua tal, número tal, lá tomava notas. Lá ia à rua tal, número tal, casa tal, ... e estava a cair, não servia para nada, não podia ser. Depois outro dia, rua tal, número tal. Olhe... **corri a cidade toda.**

Muito andei... » Maria Teresa, *Rua Maria Teresa* [1º de 2 partes]

Esta descrição na 1ª secção do 1º filme refere-se a um período em que Maria Teresa procurou espaços do município do Porto disponíveis para acolher o projeto da escola que idealizava desde 1988. Cinco anos mais tarde a UATIP abria finalmente as suas instalações na Rua da Constituição, depois de um longo período de procuras e trabalho. Esta descrição acabou por contagiar o impulso para a realização do 3º filme, *Apartado 40*, um filme *elipse*. *Elipse* porque a construção parte de uma ideia de percurso a partir de planos fixos sem um único movimento de câmara ou *zoom* ótico de imagem, portanto a *elipse* é aqui a mobilidade de um percurso implícito que faz juntar as sequências num movimento físico que não se vê. Mas não foi apenas a perspetiva deste 3º filme que se deixou contagiar por esta descrição, ela está também bastante presente, implicitamente na montagem dos discursos em *Rua Maria Teresa* e em *Circunvalação*, especialmente na secção onde a memória das salas de cinema se faz a várias vozes e esse é talvez o momento em que a ressonância de cada voz produz mais uníssonos no discurso. Portanto, apesar de existir uma certa ideia de circulação nos diferentes terrenos deste projeto e dessa pulsão de *transporte* ser muito forte e seminal em toda a reflexão que o acompanha, o movimento em termos de imagem é tratado essencialmente através da imobilidade e portanto o tratamento é o de uma abordagem elíptica. Os movimentos de câmara que resistem são acidentes que por razões mais ou menos excepcionais foram aproveitados, planos que revelam outros aspetos significativos mais importantes do que a composição formal repreensível. Neste sentido é mais frequente o sacrifício no som pois há momentos que se gravam sem som direto e porque o som de referência não garante a melhor qualidade, apesar disso, pela importância das palavras é geralmente o que mais sacrifício no resultado pois outros valores se impõem.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> A legendagem pode ser uma solução de recurso que minimiza o problema otimizando legibilidade.

Deste modo, há na relação com o terreno um sentido de percurso, para além da sucessão de espaços numa ideia de itinerário elíptico, de viagem que atravessa o espaço e o tempo também. Esse movimento também se faz pelo método de revisitação do que se grava na valorização do *feedback*, do olhar e auscultação de um ciclo “completo” de comunicação, e nas opções de ligação entre discursos, autênticos *travellings* mentais “dentro” e “entre” planos. Portando o terreno foi um terreno *centrípeto*, a projetar-se para fora no tempo e no espaço. Se a UATIP começou por ser um centro, um terreno muito rico e denso, este tornou-se tensamente rico, interpelador e relacional abrindo-se à cidade, aos espaços onde existiu ou ainda existe cinema.

O recorte em termos metodológicos desenhou-se primeiro na sala de aulas onde decorreram as sessões, no ambiente e com as pessoas envolvidas em mútuo conhecimento. A observação direta foi mútua e o método exploratório com a câmara e gravador de som foi primeiramente circunscrito ao espaço. A intenção era fixar o recorte nesse lugar permitindo a antecipação do gesto cinematográfico baseado no conhecimento crescente de rotinas e variáveis. No entanto, os constrangimentos relacionados com direitos de imagens tornaram esse primeiro espaço demasiado concentracionário e por isso excessivamente hermético para apoiar nele a base de um objeto fílmico. A UATIP, para além de outras salas tem espaços de passagem e de convívio, particularmente o bar um espaço por excelência de sociabilidade. No entanto, optei por registar estes espaços em momentos sempre em situações muito reservadas também pelo cuidado na relação com os direitos de imagem de pessoas que não conhecia gravando apenas um ou outro momento absolutamente excepcional como por exemplo um almoço que acolheu uma das sessões de partilha de uma primeira versão de montagem e um beberete de vinho do Porto habitual antes das férias escolares. À exceção destes planos, cujo o interesse é esse, da visão de um ambiente que também caracteriza o grupo, os outros planos não têm o objetivo de “traduzir” o ambiente que se faz sentir na escola, eles são usados para fazer respirar algumas sequências cumprindo funções de pontuação, essencialmente (1º e 2º filme).

Mas “a inclusão de narrativas levanta sempre a questão de se o filme faz afirmações nativas ou meramente absorve um artifício na sua própria estratégia narrativa.

Inevitavelmente um método que se propõe a compartilhar um pouco de sua autoridade com seus sujeitos é capaz também de utilizá-la em proveito próprio” (MacDougall, 1997:96). Como diz S. Beaud e F. Weber (2007 [1997]:31) a observação etnográfica “não assenta sobre universos dos indivíduos mas, sim, sobre “universos de relações”. No convite lançado às pessoas foi realmente importante sublinhar e distinguir que a intenção do trabalho era realizar um filme, não sobre pessoas, mas sim, um filme *com* pessoas. Esta precisão tornou-se fundamental para deslocar a noção de “objeto”. Creio que qualquer pessoa estranhará ser tratada como “objeto” mesmo tratando-se do uso de palavras não tomadas à letra. O objeto a que me refiro é o gesto de construir um filme em conjunto. Esse é o objeto neste projeto, mais processual de produção e menos de tese. O objeto nasce do terreno e é dessa relação permanente que se foram construindo os argumentos.

Ainda sobre o recorte, para além da sala de aulas outro espaço passou a ser importante no desenvolvimento do trabalho – o espaço da biblioteca, também sala de fisioterapia. Foi neste espaço onde foram gravadas as entrevistas aprofundadas. A propósito aconteceu um episódio que agora à distância o lembro com humor e creio que vale a pena partilhá-lo pois há nele uma certa alegoria das idiosincrasias dos terrenos ou melhor, das projeções que deles fazemos. Tencionava como já referi, concentrar a observação na sala de aula. Quando regresssei à escola numa 2ª etapa de trabalho, regressava focada numa certa ideia essencialista do lugar, enquanto espaço de culto com hábitos, e não tencionava abrir mão dessa escolha. Claro que tenho uma influência forte da obra de Wiseman neste sentido, da forma quase obsessiva na relação com as ações que decorrem em torno do espaço. Ao entrar na sala de aulas nesse período, na semana cultural no fim do ano letivo (início de Julho de 2016) confrontei-me com uma exposição de “oásis” organizada pelo grupo de botânica, e portanto a sala estava radicalmente transformada não restando muito espaço livre. Tive que gerir o “choque” durante alguns segundos, isso mesmo, alguns segundos porque não havia tempo a perder e os encontros estavam agendados. Rapidamente tinha que encontrar uma alternativa, desisti da sala, do apego à ideia essencialista e subi ao andar de cima, até ao sótão, onde está a biblioteca que é também um espaço que integra outra função já referida, e seria ainda nesta aventura a sala de encontros e conversas. Portanto por mais planificações

que possamos realizar o objeto que se produz não é fruto desse plano mas sim do casamento que se realiza entre intenções e terreno.

Foi nesta etapa de trabalho que a abordagem colaborativa se afirmou. Preparei o espaço com um monitor para que as pessoas pudessem controlar o enquadramento do plano e assumir uma colaboração também em termos de realização. O convite implicou decisões essencialmente de escala, a intenção era acrescentar mais hipóteses de escolha como angulação e posições no espaço, mas essa solução apenas seria viável na sala de aulas tratando-se de um espaço mais amplo essas variações seriam possíveis.

O uso do termo “trabalho colaborativo” já foi referido algumas vezes, importa referir alguns pressupostos do trabalho para o situar. Esta opção refere-se sobretudo à dimensão do *feedback*, ao retorno do que se grava, à decisão do que se guarda e à tomada de posição sobre o que se fixa na montagem/arquivo final. A proposta nunca partiu do princípio que outras abordagens colaborativas partem, centradas no desafio de dar a câmara e o microfone aos interlocutores. Essa nunca foi uma intenção. Desafiei, sim, as pessoas a escrever caso tivessem esse impulso e nas entrevistas aprofundadas convidei as pessoas a definir o enquadramento do plano como já referi. E este sim, tratou-se de um gesto chave no projeto fazendo depois aliança com a etapa de trabalho seguinte com a partilha dos materiais em bruto com cada pessoa. Estes dois momentos foram catalisadores na reflexão em torno do espectador. Quanto ao convite de correalização compreendi que para algumas pessoas o gesto transformava-se num excessivo formalismo que em vez de nos deixar à vontade produzia constrangimento. Nesses casos não me demorei, agilizei ao máximo as condições técnicas de modo a reduzir o desconforto. Compreendo o constrangimento, assim como a reação que integrou e naturalizou mais facilmente o convite. Essas pessoas dirigiram a observação desde logo “apropriando-se” e era esse o objetivo. O que é acontece quando não sou eu a única a realizar? Que critérios têm as pessoas em termos de composição? Que falso equívoco com a ideia “disso não percebo nada...”. Claro que percebem! De composição, percebem muito, isso foi notório nos comentários de *feedback*. Era esse o objetivo, olhar o “olhar”.

Mexer nos botões seria um outro projeto. Para McDougall as pessoas são coautoras<sup>18</sup> pela construção de um espectador, destinatário, ativo na descoberta progressiva de um processo de construção. O filme é um itinerário de construção de múltiplas observações. (apud Ribeiro, 2004:169-170).

Os espaços de encontro na fase seguinte (depois das entrevistas aprofundadas) foram diversos dependendo da disponibilidades dos espaços na UATIP e a composição dos planos nessa etapa foi apenas definida por mim. Tendo em conta o grau de maior proximidade com as pessoas a abordagem nessa fase foi a da observação direta. Há ainda o espaço do Cinema Trindade e da visita guiada às salas em obras num período em que o raio de observação no terreno se abriu à “rua”. E por fim, no último filme a observação direta com um trabalho mais imersivo na cidade a dois níveis: na imagem e no som. E aqui sublinha-se a importância de enfatizar os dois terrenos, por vezes imagem e som são terrenos associados, por vezes foram dissociados exigindo atenções diferentes.

Destes terreno(s) reúne-se cerca de 29 h. (39 h. em bruto) de recolhas que derivaram para o 1º filme com 59' [54'] e para o 2º filme com 240' [212'] (8 secções ou 8 episódios de 30'); e cerca de 4 horas (10 h. de imagem e 12 h. de som em bruto) que resultaram num 3º filme com 30'. Em síntese um total de 5,4 [4,9'] horas num tríptico, embora o grupo de interconhecimento tenha visto cerca de 6 horas a partir das quais foi realizado o trabalho de depuração de uma montagem que partiu de um total de cerca de 33 h. (61 h. em bruto). A solução do documentário em formato tríptico foi a resposta à gestão deste grande arquivo que apesar de ter uma unidade e uma coerência perspectiva pontos de vista diferentes. Por um lado, a solução respondia à procura da integridade do arquivo no seu conjunto, por outro a gestão da autonomia dos diferentes materiais que emergiam do terreno e que traziam coisas diferentes à superfície. E depois ainda, com mais evidência e já numa tomada mais consciente, a diferente perspectiva das imagens e sons no 3º filme que é já uma construção nesse sentido claro de tratar-se de um 3º filme,

---

<sup>18</sup> Na Antropologia, no quadro das reflexões e debates da designada Antropologia pós-moderna, a questão da autoria, da relação dialógica e do papel do antropólogo e interlocutor foram um dos focos do debate.

não para produzir planos de corte<sup>19</sup> que servissem o 2º filme (solução que uma linguagem televisiva recorreria de certo) mas sim, para construir uma 3ª perspectiva interdependente do conjunto, pois dele nasceu em termos de argumento.

A solução do tríptico nasce também numa relação absolutamente direta com a reflexão em torno do espectador e da preocupação em produzir um objeto que em vez de criar obstáculo possa abrir-se a diferentes recepções. Se a curta-metragem com 30' e a média metragens com 59' [54'] podem não levantar dificuldades relacionadas com níveis de atenção, a longa-metragem com 240' [212'] pode ser problemática numa tomada de um só fôlego, e, por isso, a opção foi construir a partir da montagem secções que não ultrapassassem 30' cada. Desta forma, o filme tanto pode ser visto num só fôlego ou por episódios de cerca de 30' ou 60' um vez que cada categoria de análise foi desenvolvida em cada uma dessas secções podendo estabelecer relações de ressonância com a secção que se segue ou com a anterior. Importa dizer ainda que o material limpo contem nele a hipótese de um outro filme, neste caso a partir da conversa com a Elisa, relação a partir da qual emergiram outros assuntos já fora do tema e recorte deste projeto. Para além disso tendo em conta um critério que defini como limite, o de 6 horas, que, pese embora não se possa comparar tempos de leitura pelas naturezas diferentes de objeto, mas num breve cálculo seria esse o tempo equivalente ou necessário para ser dedicado à leitura de uma tese. O total das 5h não está neste caso separado de uma estrutura interna que o flexibiliza sendo uma solução de compromisso que tem em conta estes fatores e portanto não é um resultado inconsequente sem reflexão.

Em resumo, no tríptico MORADA, há interstícios, há diferentes endereços e formas de habitar. *Rua Maria Teresa* abre espaço para uma dimensão mais “pessoal” de pessoas que se observam a si mesmas; *Circunvalação* faz circular a dimensão mais “social” da memória coletiva de espectadores que ritualizaram hábitos; e *Apartado 40* alberga uma experiência mais “transpessoal” sem diálogos, em que o espectador está lá mas não se vê, é um filme mais sensorial que tanto pode ativar memórias locais da história da cidade e do cinema em contexto, como memórias mais abstratas da vida, do espaço e do tempo. Filme

---

<sup>19</sup> Plano com função de produzir ilusão da continuidade temporal através de imagens secundárias ou periféricas ao plano da ação principal. O *raccord* é mantido geralmente pelo som sem descontinuidade permitindo cortes “invisíveis” em planos demasiado longos ou ocultar acidentes que acontecem na imagem.

e texto, ambos objetos de produção, em diálogo, orientaram o argumento do trabalho norteando abordagens em relação não só à imagem, ao som, como naturalmente com e para a escrita. Os trabalhos de bastidor, as leituras de pesquisa e os textos reflexivos foram verdadeiras fundações para o trabalho mais visível que aqui se releva. No texto, como já foi referido, a viagem começa do “fim”, ou seja, da “cidade” para as “pessoas”, do espaço “público” para o “privado”, *ao contrário* do processo no terreno com o documentário que partiu das “pessoas” para a “cidade”, da memória “individual” para a “coletiva”. Primeiro filme, depois texto, não. Os dois em articulação.

Importa referir ainda, que há uma antecâmara que precede este trabalho. Essa antecâmara traduz-se numa tentativa de construção de um projeto de itinerância de cinema na área da formação de públicos no contexto do serviço educativo de uma associação. Foi nesse cenário que comecei a desenhar um projeto em torno do trabalho da recepção de filmes mas os constrangimentos relacionados com crise associativa, e outras prioridades de agenda da associação acabaram por impor falta de autonomia e o projeto foi declinando. É no entanto, essa dificuldade que depois mobiliza este projeto já fora do contexto da associação e portanto livre de agendas que naturalmente todas estruturas associativas têm, entre as quais, o trabalho na área dos projetos educativos fora de Lisboa não serem uma prioridade.

Este projeto é pois a face visível de um trabalho que para além de uma antecâmara se confrontou com mudanças muito rápidas relativamente à situação da exibição de cinema no Porto. O trabalho de campo foi iniciado num período de monopólio das tipologias de complexos de sala em centro comerciais, mas 2014 foi já um ano de viragem e 2017 a coabitação de diferentes tipologias consolidou-se. Para além das sessões pontuais no Cinema Passos Manuel, Casa das Artes e Estúdio do Teatro Campo Alegre, o Cinema Trindade recupera a atividade regular e a autarquia assume o compromisso de transformar o Cinema Batalha num cinema municipal.

O grupo de trabalho? É composto por dez mulheres, que se inscreveram na disciplina de Cinema, uma disciplina com orientação do professor Zeferino. Maria José, Maria Teresa, Olga, Elisa, Maria Helena, Natividade, Filomena, Maria Antónia, Maria Emília e Leonor.

Com idades entre os 74 e 88 anos (nascidas entre 1929 e 1943), são pessoas que conheceram a 2ª, 3ª e 4ª geração de salas de cinema na cidade, assunto que será desenvolvido no 1º capítulo. O professor que leciona a disciplina, nascido nos anos 1960 ainda conheceu os salões da cidade com programação regular, também se lembra das salas destes diferentes períodos. Há ainda outro grupo de pessoas que incluiu, cinco mulheres, Elisabete, Fátima, Odete, Rufina, Raquel e uma criança (neta) que acompanhei na visita guiada ao Cinema Trindade ainda em obras (Dezembro de 2016), para além do contributo de Cristina, a pessoa que nos recebeu no espaço e conversou com o grupo nesse dia. Por último, devo ainda fazer referência às pessoas que encontrei na rua e com as quais foi criada também uma relação, apesar de ocasional, no 3º filme. Filomena no Teatro Sá da Bandeira, Olavo no Passos Manuel, Carlos, Orlando e Luís no Jardim da Cordoaria e Miguel no TeKA, foram também pessoas importantes no decorrer deste processo.<sup>20</sup> Para além disso Paulo Ferreira e Luís Camanho deram ambos contributos essenciais, com informação e verificação de dados, ambos informantes ligados à cultura cinematográfica, apaixonados pelo cinema e pela cidade.

Da escolha do terreno central, de situar-se numa sala de aulas há ainda algumas reflexões a fazer. A negociação com o professor dependerá de cada instituição. Neste caso a figura do diretor pedagógico coincide com a do professor, agilizando autorizações necessárias. Contudo, é preciso ter em conta que há instituições escolares em que a estrutura hierárquica pode implicar mais interlocutores, por exemplo, direção de escola, direção pedagógica, coordenação de curso, diretor de turma. Neste caso o facto da UATIP ter uma orientação pedagógica que se estrutura por disciplinas e não por cursos faz com que a estrutura seja menos hierárquica. Para além disso, é preciso ter em conta, que um professor planifica as suas aulas em termos de calendário e no seu cronograma pode existir lugar (ou não) para outras propostas. Deste modo, um terreno que à partida pode parecer muito poroso e atraente pela regularidade, ritualização de rotinas, de ponto de

---

<sup>20</sup> A propósito da observação direta na rua há ainda outra pessoa que não aparece no filme mas que foi absolutamente essencial no trabalho de campo. Com este homem tive uma longa conversa, interessantíssima, que efetivamente hesitei em incluir mas que de facto claramente pertence a uma outra ideia de filme radicalmente diferente das opções que o 3º filme foi assumindo, sem diálogos, e portanto a opção é a de esperar que um dia esse material possa dar lugar a um outro filme mas fora do tríptico deste projeto.

encontro, pois todas as pessoas que compõem um grupo de interconhecimento se reúnem num espaço, pode no entanto, não ser bem assim. A negociação entre educador formal e mediador de educação não-formal pode inclusivamente implicar diferentes etapas de reajuste e é necessário ter isso em conta desde o início.

Portanto importa lembrar que os espaços escolares independentemente da faixa etária do seu projeto pedagógico são “heterotopias” que pressupõem uma organização com regras próprias apoiadas em modelos panópticos (Foucault, 1967). Porque têm missões disciplinares as “heterotopias” são muitas vezes espaços que não são públicos, exigindo gestos ou permissões em diálogo com os seus sistemas de abertura/encerramento. Foucault notou que a ansiedade da nossa época relaciona-se fundamentalmente com o espaço, muito mais do que com o tempo e que as “heterotopias” seriam uma boa solução na manutenção do espaço, que em determinadas condições, pode ser penetrável e noutras hermético. Numa “heterotopia” o professor para além de ser um coautor diferente no projeto distingue-se, também, como informante, uma vez que conhece o grupo, as expectativas, e portanto ocupa um lugar de autoridade diferente que naturalmente pode gerar alguns constrangimentos e maiores exigências de negociação, ou não. Neste caso, nem todas as propostas foram acolhidas e o papel da etnografia também é o da adaptação ao terreno, pois é nos contributos que são dados e não nas propostas que não têm lugar que o trabalho etnográfico se orienta. Num trabalho de campo que parte de uma sala de aulas o papel do professor e o seu contributo é pois fundamental e sem o seu consentimento o projeto obviamente não acontece.<sup>21</sup>

Outro possível equívoco nos terrenos de tipologia escolar é o da negociação flexível do calendário. Não generalizando mas partindo dos casos que conheço é preciso prever que se um projeto deve ser desenvolvido em seis meses, por exemplo no enquadramento de um projeto académico, que é prudente antecipar o calendário do trabalho de campo pois dois semestres, no contexto da educação é um tempo insuficiente para poder-se

---

<sup>21</sup> Na experiência que tive no contexto da chamada “formação de públicos” (Serviço Educativo da Apordoc - *DocLisboa* em 2013 e *Panorama, Mostra de Documentário Português* em 2014) observei que o grande parceiro do trabalho que se faz é sem dúvida nenhuma o professor. São os professores que fazem a mediação entre os alunos e a instituição escolar, a eles se deve um trabalho que nem sempre ou poucas vezes é reconhecido no seio da comunidade escolar, e fora dela, também na comunidade do cinema.

trabalhar com profundidade. É preciso antecipar agenda e foi essa a opção neste projeto. Ficando-se com a “vida tomada” a partir do momento em que se começa há ainda que prever que não é possível começar em qualquer momento do ano, que os espaços escolares são para além de “heterotopias”, “heterocronias”, isto é, profundamente ligados a parcelas de tempo, a um calendário social que obedece a datas muito concretas, e que cada grupo se rege por noções muito temporais de enorme cronicidade, isto é, cada semestre ou ano, cada turma, cada relação de agenciamento. A opção de desenvolver o trabalho sempre dentro do espaço escolar fez revelar ainda mais essa matriz do espaço.

Se o trabalho de campo prevê acontecer num semestre deve estar planificado até Agosto para ser negociado até início de Setembro, caso contrário pode ter difícil encaixe na agenda de uma disciplina ficando subordinado aos momentos em que o professor aceite livres sem o risco de dispersar a turma de outros objetivos em curso. Acresce a tudo isto a noção de que quando se trabalha numa perspetiva colaborativa é necessário prever mais tempo, uma vez que a nossa agenda não é a agenda das pessoas e essa dinâmica também não se planifica em Setembro num calendário escolar. O trabalho colaborativo exige esperas por vezes muito imprevisíveis. Por outro lado, o trabalho de investigação também se rege por fortes “heterocronias” numa equação de agilidade e pragmatismo, e por isso, este projeto é de alguma forma contracorrente, desajustado logo na escolha do terreno e nas intenções de partida. Quando fiz a opção estava consciente que teria que gerir o calendário possível dentro do impossível, no entanto creio que um dos traços da antropologia está ou deveria estar na resistência à velocidade para rápidos resultados.

Ainda sobre o(s) terreno(s) é importante referir o debate público. Foram vários os colóquios, seminários, debates e conversas que contribuíram significativamente, e claro, todos os documentos, artigos, imagens, livros, enfim um conjunto de arquivos que foram fontes fundamentais no trabalho reflexivo que se desenha em diferentes territórios.

Ainda sobre o(s) objeto(s) de produção o projeto enquadra-se numa antropologia situada, disciplinarmente aberta, realizada no presente com a observação de dinâmicas do local e de um grupo sem o isolar aos fluxos globais de uma cultura que está em movimento, que é processual, e portanto diferentes perspetivas de análise emergiram

do(s) terreno(s) num diálogo interdisciplinar. O terreno “central” abriu-se a outro(s) recorte(s) assim como disciplinas associadas já referidas.

Em resumo, o recorte do terreno desenhou-se no espaço não só em diferentes lugares, como no tempo, em diferentes camadas. Se há um terreno anterior planejado que catapultou a entrada em campo, há um terreno central com o grupo de pessoas de interconhecimento, grupo a partir do qual outro terreno, a cidade, se situa. Em simultâneo há ainda o terreno antropológico das leituras, conversas e debates, inscritos noutra camada a intensificar o trabalho de análise. Desta pesquisa no(s) terreno(s) a mobilidade no espaço e no tempo implicou naturalmente avanços e recuos que segundo o modelo “ciclo de pesquisa” de James P. Spradley (1983) foi várias vezes retomado complexificando-se. A observação direta e a recolha dos primeiros dados revelaram-se interpeladores, o espaço de pesquisa “partiu” de uma comunidade de pessoas e “terminou” num quadro mais geral da cidade. No quadro da cidade, a leitura da informação histórica da “oferta cultural” foi fundamental para ligar ao conhecimento nativo a compreensão dos processos das instituições que compõem o tecido dos equipamentos da cidade, e decifrar algumas informações que emergiram das entrevistas aprofundadas, como referências concretas que desconhecia e exigiam contextualização, hábitos associados a salas que assistiram a mudanças de tecnologias/arquiteturas e audiências, além de referências a memórias transmitidas por antepassados, ainda do cinema mudo, e por fim, o desenho de um quadro relacional contemporâneo entre o contexto e as pessoas a partir das quais irrompeu a problematização. A pesquisa etnográfica fez descobrir diferentes camadas no ciclo de pesquisa e as primeiras questões iluminaram outras, essas sim, passaram a ser centrais no desenvolvimento do trabalho.

Como notou Spradley no trabalho de campo às vezes é preciso subir uma árvore e “não perder a floresta pela árvore”, outras vezes, é preciso descer e “não confundir a árvore enquanto floresta” (Spradley, 1980:35). Se o percurso no documentário começou por se relacionar com uma “árvore” e terminou numa visão da “floresta”, o percurso da escrita faz o percurso inverso, da “floresta” ao encontro com a “árvore”.

O trabalho de campo começou com o ano letivo de Outubro de 2015, a partir de presenças nas sessões da disciplina de “Cinema” na UATIP, disciplina com a orientação pedagógica do Professor Zeferino. As sessões da disciplina foram programadas para as quartas-feiras das 14h30 às 17h com a proposta do professor de um ciclo a que deu o título *O Homem e o Tempo* numa viagem ao mundo com diferentes cinematografias, estações que permitissem pensar o tempo numa certa proximidade com a referência ao *Elogio da Velhice* de Hermann Hesse. Fui apresentada pelo professor à turma, já conhecia a universidade mas não conhecia ninguém do grupo que formava a turma, com a exceção de Maria Teresa, que já conhecia de outros projetos. Em diálogo com a proposta *O Homem e o Tempo* estaria o ciclo “Retratos de Avós”<sup>22</sup>, um conjunto de filmes, documentários falados em português, uma proposta apresentada por mim onde assumiria o duplo papel de mediadora e colega/aluna, mediadora nas sessões que iriam intercalar-se com as do professor e de colega/aluna nas restantes sessões. Depois de um primeiro contacto e familiarização com as pessoas do grupo, a proposta de construção do filme a partir daquele contexto foi apresentada na 3ª sessão, num convite às pessoas para um trabalho que se proponha a ser colaborativo, isto é, em diálogo, num contrato de negociação e construção conjunta. Daqui seria necessário perceber se todas as pessoas aceitariam a presença da câmara e do gravador de som. E é aqui, que desde logo me confronto com a impossibilidade de poder fazer uma recolha livre em termos de imagem uma vez que nem todas as pessoas aceitaram o registo visual. Ninguém se opôs ao registo de som, o mesmo não aconteceu em relação à imagem. Não foi o ponto de partida mais aberto mas também não poderia ser esse condicionalismo a impedir que o filme se realizasse embora para tal fosse necessário o convívio permanente com esse constrangimento, aqui conseqüente com o respeito ao direito de imagem de cada pessoa. Essa era de resto uma hipótese de trabalho que por várias vezes pensei tratar-se da forma como deveria ser conduzido o processo. Antes de conhecer este grupo de pessoas, num anterior desenho, já referido como antecâmara deste projeto, um pressuposto que primeiramente desenhei foi a hipótese de realizar um filme

---

<sup>22</sup> *Esta Nossa Forma de Vida* de Pedro Filipe Marques (2011); *Ser e Agir* de João Miller e Filipa Reis (2014); *Santiago* de João Moreira Sales (2007); *A Toca do Lobo* de Catarina Mourão (2015); *Porque foi então porque te roubaram o mundo quem to roubou* de Inês Duarte (2015) e *Imorredora* de Sílvia das Fadas (2008).

com espectadores, imaginando-os pessoas que para caracterizar numa palavra desejariam ser “anónimas” e, nessa perspetiva, um filme centrado na recolha de som poderia ser uma boa opção. Claro que esta conceção associada ao “anónimo” era carregada de preconceitos como aliás é difícil de os não ter no abstrato quando se começa um estudo. Para relacionar-me com essa hipótese, a ideia de um filme centrado no som foi recorrente. Haveria ainda a hipótese de associar às “vozes” as imagens que estas estariam a ser “observadas”, abordagem que poderia resultar numa total dissociação, numa certa esquizofrenia, ou talvez não. Voltando a pensar nesta hipótese, que hesitei em levar a cabo, agora sim, neste outro contexto decidi antes confrontar-me com a impossibilidade de trabalhar livremente em termos de imagem e não desistir do seu uso imediatamente. Mais do que o perigo de uma excessiva dissociação, a sensação de “perda” de visão tornou-se assustadora. Estabelecendo metáfora com alguém que usará a escrita como expressão privilegiada para registar um pensamento, de certo compreenderá, que a impossibilidade de escrever pode ser algo completamente angustiante. O uso da câmara, da imagem às vezes passa mesmo por uma necessidade básica, como para quem escreve precisará da caneta. Como diz Wiseman “quando faço um filme descubro o que penso” (1994 [1979]:42). Tenho dúvidas se a imagem é mais invasiva do que outras expressões como é tão vulgar dizer-se. Há também um contra senso na ideia do anonimato estar associado a proteções éticas para se poder falar à vontade mas não irei agora aprofundar este assunto. O som também terá esse problema na questão contextual na integridade das dinâmicas de causa-efeito mas é uma linguagem mais “líquida e flexível” como talvez seja também a escrita. Este pequeno desvio deve-se de facto, a questões que foram recorrentes no processo de trabalho do princípio ao fim. A incerteza foi sempre revisitada e ainda hoje questiono, se tivesse assumido única e exclusivamente o registo de som e esquecido a hipótese da imagem se teria encontrado menos obstáculos no diálogo. Não estou a dizer que o diálogo não foi conseguido, pelo contrário, mas não foi igual na relação com todas as pessoas como naturalmente acontece em todos os contextos e não foi isento de tensões. Em resumo, a opção foi a do uso dos dois meios de registo (imagem e som) aceitando a lei de que “não há democracia” no mundo das imagens. Se um conjunto de pessoas aceita fazer um retrato coletivo, não é suficiente. *In*

*loco* basta uma pessoa não autorizar para um plano geral não poder existir. É preciso que todas as pessoas aceitem essa aventura.

A imagem tem sido banalizada e torna-se cada vez mais difícil trabalhar a partir desta ferramenta. Por um lado, confrontamo-nos com o problema da banalização das imagens (Mignot-Lefebvre, 1991 apud Ribeiro, 2004:138) por outro a banalização do “não” com a visão reacionária de algo que é “exterior” (Baudelaire, 1859). Num campo de hipóteses afastado, mas anímico, será ético escrever sobre e na ausência de interlocutores, através da ficção? A escrita da ficção informa interlocutores quando estes participam num processo?

Quem trabalha na área da imagem fotográfica ou videográfica ou trabalha em campo, ou fora de campo já não está a trabalhar em fotografia ou vídeo, estará a fazer desenho ou outro tipo de imagem, e isso de facto é um efeito repressivo. É verdade que onde há opressão há resistência e a captação de imagem pode ser opressiva. Mas se a captação não se separa da recepção numa relação contratual o problema passa a ser outro. Agenciar a importância do diálogo com interlocutores/espectadores foi antes de mais uma urgência, uma espécie de prescrição preventiva de chegar a bom “Porto” e não posso deixar de pensar nisto com alguma preocupação. Voltarei a esta discussão no 2º capítulo a propósito das questões éticas.

A gestão entre mediação e observação fez da observação-participante uma inversão de prioridades tratando-se mais de uma participação-observante, assumindo-se numa primeira fase, prioritário, o trabalho da mediação das sessões do ciclo de cinema em relação ao trabalho de realização do filme. Conversar, participar e observar são ações por vezes difíceis de gerir em simultâneo, sobretudo quando a observação divide-se com meios técnicos que exigem gestão. No entanto propôs-me a ter como prioritários os gestos de partilha e troca, procurando numa primeira fase ter uma atitude menos diretiva em que o objetivo principal foi “estar a fazer com” (Beaud & Weber, 1997:32).

Isto leva também à constatação que se o etnógrafo encontra pessoas que num contexto pedagógico e por isso, enquanto professor não pode escolher uns e excluir outros (pelo menos esse é um rigor ético na educação), o mesmo não se passa ao contrário. A liberdade de escolherem este ou aquele professor, a liberdade de estar com

esta ou aquela pessoa e com ela desenvolver um trabalho de colaboração é uma escolha. Esta reflexão é importante para se compreender que o volume, a duração dos materiais de recolha não é o resultado apenas de um trabalho de gestão e vigilância em termos de contenção mas, sobretudo, um trabalho relacional e por isso, essencialmente ético. Neste caso, as pessoas com as quais o trabalho foi desenvolvido são no fundo as pessoas que aceitaram, e que de certa forma “me” escolheram, pois o convite, por vezes até insistente, foi feito a todas as pessoas que regularmente iam às sessões. Portanto, saindo de diferentes zonas onde habitualmente desenvolvo o meu trabalho de observação com enfoque sobretudo na observação direta, o método na realização deste projeto despiu-me de algumas práticas de segurança a que me habituei no decurso da minha experiência profissional. Procurando outras metodologias, aliando o trabalho de mediação à realização, a observação participante foi mais interventiva do que é habitual em práticas em que prefiro assumir uma atitude mais reservada e silenciosa. Por outro lado, creio que a posição ambivalente de colega e de mediadora, e enquanto mediadora uma talvez associação a um papel de professora, afetou desfavoravelmente o diálogo que poderia ter existido mais facilmente com determinadas pessoas, embora noutros casos, talvez o contrário. Ora esta abordagem revelou-se realmente difícil de gerir sobretudo perante um paradoxo que depois revelou-se com mais expressão no decorrer do tempo. Se por um lado existiam pessoas do grupo quase sempre em silêncio que depois revelaram-se bastante expressivas (nas entrevistas aprofundadas); das que mais intervinham, uma delas não aceitando a sua exposição em termos de imagem, mais tarde, recusou ainda qualquer tentativa de aproximação onde pudéssemos “ouvir” as recolhas de áudio numa escuta que gerasse um diálogo mais próximo e o consentimento informado se consolidasse. Confrontei-me com o paradoxo da recolha áudio não poder ser legitimada uma vez que havendo alguém que faz parte de uma primeira audiência de um contrato desta natureza a que chamo “colaborativo” negar a sua recepção.

O consentimento informado não pertence apenas a uma fase, ao início do processo. É importante que se verifique em três fases, no início antes de começar a gravar, na manutenção do gesto, durante o processo, e depois, na recepção. Se esta gestão encontra

uma recusa num qualquer momento deste ciclo não importa se é numa fase final ou não, basta que aconteça. Claro que o direito ao anonimato embora seja tomado como um direito individual tem implicações relacionais, e se numa memória escrita pode ser mais fácil “separar águas” o mesmo não se pode dizer com o som que efetivamente não é apenas uma “transcrição” e tem além disso corpo “relacionando-se” com outras vozes. Mas o que importa aqui é lembrar que todas as pessoas têm a sua agenda e esta deve ser respeitada. A reflexão da tensão entre lugar individual e coletivo revelou-se complexa. As entrevistas seriam complemento da observação-participante dentro da sala de aula e a situação impôs que a intenção se alterasse radicalmente. A situação implica aceitar limites, assim como, apagar, respetivamente, material de arquivo no gesto que se impõe na fase de arquivamento deste projeto. Se o “gesto etnográfico” (Pina-Cabral, 2007) se constrói na responsabilidade e mutualidade da relação com as pessoas, a partilha de um filme só pode acontecer numa relação de confiança, de reciprocidade. É preciso saber parar mesmo que isso ponha em causa a conclusão dum trabalho. Mas afinal o que é isso a que chamamos “conclusão”?

As relações na antropologia e no documentário têm compromissos de corresponsabilidade e talvez seja esse um traço identitário que pode caracterizar e unir as duas disciplinas. Devo também acrescentar que o material que não foi usado, era apenas rico em termos de som, o mesmo não se passou em termos de imagem, frágil desde o momento em que a intencionalidade do olhar se limitou aos constrangimentos dos direitos de imagem. Para além disso, a observação tornou-se inobservante na difícil gestão com a opção do olhar subordinado à participação. Desta forma, a visão é sempre mais frágil porque tecnicamente é mais automática, e também nesse aspeto menos intencional. A composição de um plano não se faz apenas no enquadramento, nas escalas e angulações, faz-se também na exposição da luz, na focagem e na profundidade de campo. Múltiplas observações provocam algumas situações difíceis de gerir *in loco*. Conversar, participar, observar e gerir meios de registo, eles próprios a exigirem também atenção é um processo exigente. Fazer observação-participante com uma pessoa de cada vez faz sentido, no meu caso, muito frequente nas entrevistas aprofundadas

transformadas em conversa, fazer esse tipo de trabalho com um grupo de pessoas, sozinha, o descontrolo é maior, e de facto, esse tipo de distância não é interessante para o tipo de trabalho que prefiro desenvolver. De qualquer forma, sem esta experiência esta visão aqui partilhada não se teria tornado tão clara.

Para concluir, o arquivo será reduzido ao tempo do filme e será “devolvido” às pessoas, excetuando imagens de espaços vazios ou sons ambiente onde o discurso não é legível para além dos brutos limpos das entrevistas com cada pessoa “devolvidos” a cada pessoa. O arquivo é o resultado de uma relação de mutualidade (Pina-Cabral, 2013) e a negação de uma relação de poder (Derrida, 1995). O que é guardado é o que é “negociado” com as pessoas salvaguardando questões éticas de confidencialidade.

O cinema também é um documento portanto a proposta enquanto processo colaborativo foi: O que é que guardamos? O que é publicável? As pessoas não só gerem a sua imagem perante uma câmara e um gravador, em graus diferentes de partilha ou performatividade, como também lhes foi proposto levar esse gesto mais longe na gestão deste mesmo arquivo, que, relacional, deve ser resultado de uma decisão partilhada. Na observação diferida antes da 1ª versão de montagem foi realmente importante auscultar as pessoas, observar a forma como se relacionam com a sua imagem e com a sua voz e identificar sobretudo o que não gostariam de guardar. O que não querem guardar é também o que não é publicável. Esta participação na gestão do arquivo é importante não só por questões éticas de legitimação como uma primeira limpeza dos brutos que antes de mais foram também analisados por mim com uma primeira limpeza de ruídos ou outro tipo de elementos absolutamente desnecessários. E além disso acrescenta outras camadas de entendimento com a participação que corrige, que adiciona, que comenta, e sobretudo, que permite a possibilidade de uma compreensão mais próxima do universo de cada pessoa. Foi nesta fase que senti que estávamos a realizar um objeto que valeu a pena tantas curvas, desvios, esperas, algumas perdas mas, essencialmente, encontros.

Se o trabalho de campo começou por construir relações com as pessoas, desde logo entendi que o grupo caracterizava-se por um potencial grau elevado de interconhecimento, que as diferenças geracionais favoreciam isso, nalguns pontos,

noutros mais tensos não tanto, mas que o prazer comum de ver filmes em conjunto trazia partilhas que foram criando ligações fortes e de alguma forma, até de amizade.

Nesta relação de interconhecimento, de interação e interdependência emergiram “histórias de vida” com uma dimensão até muito pessoal, isso também aconteceu como consequência das relações que se foram criando. Não se tratou de uma agenda, tratou-se de algo que aconteceu no decurso de uma aproximação. Neste sentido os momentos que talvez sejam mais íntimos e pessoais, momentos tocantes que questionei integrar na montagem final são momentos que levantaram muitas dúvidas sobre a sua exposição. Neste caso necessitei de fazer uma consulta não só à pessoa que o protagoniza, estou a pensar por exemplo na Elisa que partilha um desses momentos, como necessitei também de consultar outras pessoas do grupo e fora do grupo de modo a sentir outras sensibilidades certificando-me da opção ser ou não sensível. A etnografia que faz expor também se expõe a si própria e a intimidade exige uma enorme delicadeza.

As notas de terreno foram escritas em campo em copresença com as pessoas, foram substantivas (Burgess, 2001) com o registo de situações, acontecimentos, palavras ditas. As sessões foram gravadas de forma descontínua ao contrário do método que geralmente adoto, mais observacional, mais contínuo e persistente. Essas discontinuidades refletem as dúvidas que já referi, dúvidas que enfrentaram momentos de crise, particularmente depois de duas sessões mais tensas em que senti que a gravação para além da inibição já previsível em termos de imagem parecia também estar a inibir alguns discursos. Nessa fase pensei mesmo em desistir do filme e dedicar-me apenas ao trabalho reflexivo através da escrita. Mais tarde esta solução foi-se transformando, e o desenho teve nesta circunstância, um intenso contributo de desbloqueio. Na sessão da projeção do documentário *A Toca do Lobo* de Catarina Mourão (2015), uma sessão onde a opção foi a de não gravar desde logo, aconteceram vários movimentos, gestos e comentários muitíssimos contrastantes com a sessão anterior e posterior. De facto, a observação nessa mesma sessão motivou outra hipótese de abordagem, essa bastante peregrina, a de fazer um filme integrando o desenho de forma a “incluir” todos os interlocutores ou imagens não registadas numa ideia de recriação do que seria interdito gravar ou do que foi ou seria

simplesmente perdido numa falta de oportunidade de registo, ou ainda na hipótese da invenção de um diálogo assumidamente ficcional, isto é, uma hipótese de “ficção” a permitir que o documentário pudesse continuar... Penso que no filme de Catarina Mourão as diferentes alusões à “ficção” no campo de possibilidades que se abrem dentro do documentário foram forças mobilizadoras no reacender da vontade de concretizar o projeto ainda em formato de filme. Se a possibilidade do desenho fez desbloquear uma crise, depois o lugar dessa hipótese viria a definir-se numa abordagem mais pontual e menos estruturante. Da ideia da integração do desenho já não resta a solução da reconstituição, pois o desenho não está “isento do consentimento informado” (Gomes, 2016), situa-se agora nos títulos de cada filme assim como nos créditos ou outras informações que dependem da escrita. Esta informação produz no fundo, “ficções”, palavras inventadas para dar nome a um objeto de produção, neste caso, três títulos a três filmes, propondo-se numa abordagem gráfica que através de ferramentas analógicas apoiam-se no desenho (possível de incluir a colagem ou a gravura/impressão). Primeiro a descoberta do título a partir da escrita e de cada filme na relação interdependente do conjunto, depois o “desenho/impressão do título”, a seguir a sua gravação e por fim a integração desse plano na montagem. A opção é a de procurar um resultado formal mais orgânico, mais poético e sobretudo de “compromisso” com algo, que de facto, foi uma hipótese de trabalho importante, de natureza afetiva em termos processuais. Como diz Manuel João Ramos “viajar com o desenho” e “interrogar através da ação”, e ainda Pedro Salgado “não esquecer o que se desenhou”. (apud Joana Almeida, 2016)<sup>23</sup> Portanto um gesto de amor numa conceção de tempo justo, “tempo de demorar, representar o que decorre numa baliza de tempo”.<sup>24</sup> O desenho ao contrário da imagem fotográfica, mais empírica e concreta, é usado para ver o que não está lá. Nem sempre parte de um ponto de vista ideológico, pode até ter uma conceção romântica, porque não? As opções são diferentes em cada filme mas em comum partilham domicílio na ficção, no sentido da procura da invisibilidade das coisas, do acreditar no que se inventa, da interrogação do

---

<sup>23</sup> Joana Almeida, Conversa sobre “Desenho, Observação e Antropologia”, FACA de 2016.

<sup>24</sup> Conversa sobre “Desenho, Observação e Antropologia”, FACA de 2016.

real que se observa, e por fim responde também a uma necessidade de memória como já referi, de sério compromisso com o valor de “guardar” rastros dos processos que ajudaram a construir. Neste sentido, apesar do vocabulário e da gramática serem diferentes, a escrita pode experimentar um processo semelhante ao do desenho. A fotografia, a imagem em movimento e o som, é já, talvez um trabalho mais próximo da escultura, perspetivando um gesto que para além das escolhas, subtrai, perde e lapida.

Relativamente à programação do ciclo de filmes o trabalho começou com a escolha das obras e contacto com os autores, o cuidado preliminar com os direitos de exibição e autorização da projeção integral dos filmes em contexto de sala de aula. Neste “prévio trabalho de campo”, a preparação fez-se não só no desenho geral do ciclo mas sobretudo a partir dos encontros e conversas com os realizadores, e ainda, no caso de “Esta Nossa Forma de Vida” de Pedro Filipe Marques, no encontro com Fernanda e Armando, os protagonistas do filme. Foi realizado um dossier que reuniu documentos num envelope, sinopses, fichas artísticas, críticas e análises dos filmes além da transcrição da conversa com cada realizador(a), conversas essas revistas em colaboração e consentimento informado de partilha, e ainda, finalmente, algumas folhas de carta em branco fazendo um convite muito informal à correspondência epistolar. É também este envelope que apoia a imagem para integração dos títulos em cada filme.

O filme de Pedro Filipe Marques é no conjunto das obras, seminal, quer no desenho do ciclo quer na inspiração que perspetivou o “espetador”. Outro aspeto importante, foi a sua presença além de Cátia Salgueiro e Inês Duarte que também estiveram presentes noutra sessão, enriquecendo o debate. Densificando pontos de vista reforçaram o prazer de ver filmes em conjunto apesar da discussão trazer sempre algumas tensões.

Portanto, se a primeira hipótese consistia na ideia de um filme centrado na sala, nos rituais das sessões de uma disciplina, dando ênfase às sessões de projeção do ciclo dos documentários que iríamos ver e debater em grupo, essa ideia foi enfraquecendo, dissolvendo-se por completo. Desta ideia o que resta e foi integrado na montagem final são alguns momentos de projeção dos filmes, excertos em diálogo com as entrevistas aprofundadas. Esta opção de diálogo entre os filmes vistos e as conversas estabelece em

certa medida uma discussão, neste caso de citação, que naturalmente é também uma homenagem aos filmes e às pessoas neles implicados. Das primeiras hipóteses restam ainda alguns planos de momentos que antecedem a chegada do grupo à sala vazia, e diálogos com Maria Antónia com a qual fui tendo a rotina da pontualidade porque ambas chegávamos habitualmente mais cedo ao espaço.

Em síntese, o trabalho de campo convocou uma estratégia múltipla (Burgess, 1997): observação direta, entrevistas aprofundadas, pesquisa documental reunindo um conjunto de materiais diversos tendo sido desenvolvido em 4 estações na extensão de 3 anos, de 2015 a 2017, com continuidades e descontinuidades, respeitando diferentes agendas.<sup>25</sup> O trabalho de montagem “fora de campo” (por ser mais solitário) desenvolveu-se em seis etapas e o diálogo com a escrita foi essencial.<sup>26</sup>

Ainda sobre o 2º filme procurei integrar imagens a partir de um arquivo de Paulo Ferreira que reúne bilhetes, programas e outros objetos relacionados com o espectador. Essa recolha de imagens numa primeira abordagem acabou por cair numa observação

---

<sup>25</sup> Primeiro o desenho de programação e a negociação da primeira planificação com o professor decorreu até Setembro de 2015; no semestre de Outubro de 2015 a Fevereiro de 2016 decorreram as sessões onde os dois ciclos se intercalaram, portanto no Outono e Inverno a 2ª etapa de trabalho; na Primavera a tentativa do regresso foi deslocada para o Verão evitando dispersar os trabalhos em curso da disciplina, e foi em Julho durante a “semana cultural” que decorreu o período intenso das entrevistas aprofundadas (com uma duração média de 1h30 com variações de 30’ a 170’) para além da sessão recorrente com a projeção do filme *Esta Nossa Forma de Vida*, filme que nos propusemos a visitar com o grupo e com a comunidade escolar, numa 3ª etapa de trabalho; no Outono e Inverno de 2016 uma 4ª etapa com a conclusão das entrevistas, fase entrecruzada com a observação diferida e comentários; em Dezembro de 2016 a 5ª etapa de trabalho com a visita ao Cinema Trindade em obras e conversa de grupo a partir dessa visita para além do início do trabalho de campo do “3º” filme (desenvolvido durante Outono, Inverno e Primavera); seguiu-se uma 6ª etapa de trabalho na Primavera de 2017 com o visionamento (em 3 sessões) das primeiras versões de montagem dos filmes auscultando e integrando *feedback*, sugestões e críticas; uma 7ª etapa de trabalho no Verão de 2017 com a pesquisa da informação histórica das salas de cinema da cidade; uma 8ª etapa com o trabalho colaborativo em termos de som com a compositora Susana Santos Silva na montagem do 3º filme; uma 9ª etapa de trabalho no Outono de 2017 com o *feedback* das pessoas que aparecem no 3º filme; e finalmente uma última etapa prospetiva com a devolução do trabalho escrito, materiais de arquivo e a projeção da versão final dos filmes.

<sup>26</sup> Visionamento, limpeza de brutos e sincronismo de som direto com som de referência entre a 3ª e 4ª fase do trabalho de campo; montagem da 1ª versão dos primeiros dois filmes entre a 5ª e a 6ª fase do trabalho de campo; ajustes de montagem depois do *feedback* numa 2ª versão nos primeiros dois filmes além da construção da 1ª versão de montagem do 3º filme; reestruturação e afinações de montagem dos primeiros dois filmes numa 3ª versão e 2ª versão do 3º filme depois do trabalho escrito. Nesta fase o 1º filme passou de longa a média metragem e o 2º filme integrou uma secção que pertencia inicialmente ao 1º filme, para o início dessa metragem. É também nesta fase que o 3º filme é concluído com o trabalho colaborativo com a compositora Susana Santos Silva. Por fim a versão final do texto e a construção e integração dos títulos e créditos assim como afinações finais dos filmes, 4ª versões e 3ª versão, dos primeiros e último filme.

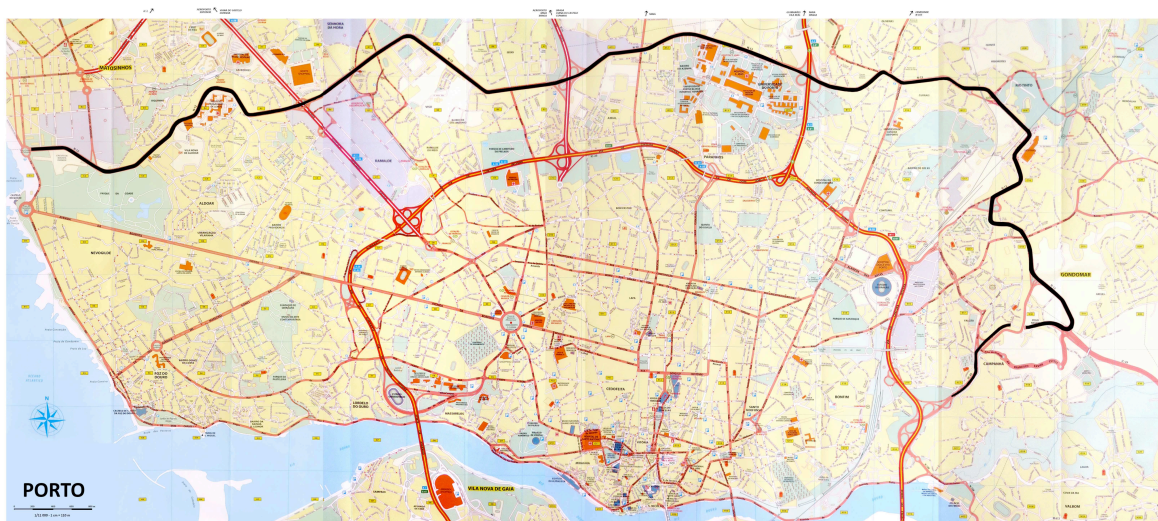
demasiado estetizante e por isso fui descartando essas hipóteses de trabalho. Tendo em conta a dimensão do projeto e o tempo para a sua execução, este arquivo para ser integrado com justiça exigiria um verdadeiro trabalho laboratorial, isto é, mais tempo que infelizmente é já inoportuno no atual calendário. Fica no entanto aqui a nota de intenções sobre essas imagens que podem ter um papel fundamental na respiração de cada secção em *Circunvalação*. Centrado nos discursos ganhará com momentos de “silêncio”, mas esse silêncio não pode ser decorativo, nem estetizante, feito a partir de simples planos de corte. Esse silêncio deve dar lugar a um olhar para “ver” e “ler” esses objetos.

Em relação ao texto, depois da formulação da pergunta de partida e das hipóteses de trabalho, o processo desenvolveu-se essencialmente com a exploração da análise de documentos, observação direta e entrevistas aprofundadas. No cruzamento das leituras das entrevistas, das conversas informais e do contacto com a cidade a problematização emergiu do terreno relacionando-se com diferentes quadros teóricos, permitindo, numa 2ª fase, reformular a pergunta de partida conferindo-lhe maior adequação e rigor, isto é, clareza, exequibilidade e pertinência no diálogo com a observação feita. A discussão e a construção de preposições provisórias procuraram responder às questões num quadro de análise coerente e a verificação empírica das hipóteses, a análise de confirmações e contradições fez reformular o quadro reflexivo numa segunda pesquisa em paralelo procurando o significado das relações na confrontação com novos problemas, estou a referir-me neste caso, essencialmente, à construção do 3º filme. Sem dividir “teoria” de “metodologia”, evitando a oposição epistemológica formulada por Pierre Bourdieu, “não se pode reencontrar o concreto combinando duas abstrações” (1989:24) o corpo de hipóteses do conjunto de pressupostos teóricos confirmou-se e contestou-se com dados empíricos em contexto. A linguagem verbal ao constituir um “enorme depósito de pré-construções naturalizadas” (Bourdieu, 1989:39) não escapa ao arbitrário como a análise da linguagem visual/sonora. Os capítulos seguintes correspondendo cada um a cada filme propõem aprofundar a discussão a partir das opções de realização e montagem assim como no argumento e discussão de conceitos a partir dos quais o diálogo se fez.

## CAPÍTULO 1 · ESPAÇOS DE CINEMA

### *Perspetivas a partir dos espaços de exibição*

O périplo de MORADA no 3º filme, em *Apartado 40*, atravessa a cidade tendo o rio Douro e a estrada da Circunvalação Nº 12 como fronteira. O Porto é “cercado” em grande parte (exceto oeste, sudeste e sul) por esta dupla estrada nacional (identificada a preto na mapa).



27

Também em 1986, no mesmo ano do “nascimento” do cinema no Porto a Estrada da Circunvalação ficou praticamente concluída. Segundo Germano Silva<sup>28</sup> esta cintura e importante via que começou a ser construída, um século antes, em 1888, constituiu-se depois com um fosso de 2 a 3 metros de profundidade (entre estradas interior/exterior) quando aí se instalaram as barreiras municipais, postos de cobrança de impostos onde se fez a fiscalização para taxação dos bens de consumo que entravam no Porto, o imposto de consumo “Real da Água”.<sup>29</sup> Nestas “portagens” que existiam pelo país inteiro, o imposto cobrava-se tendo sido depois substituído pelo Imposto de Comércio e Indústria.

---

<sup>27</sup> Imagem fotografada e editada a partir do mapa “Porto, Planta e Índice” (Michelin, 2016).

<sup>28</sup> s.d. *Jornal de Notícias* apud Catálogo “Percurso pelo Teatro da Vilarinha, Encontros de Bastidores”. (1999)

<sup>29</sup> Os postos de controle situavam-se na circunvalação, estações de caminho de ferro (S. Bento, Boavista e Trindade) e no cais da Estiva na Ribeira e Alfândega para as mercadorias vindas do mar. Para entrar na cidade era necessário parar e todas as “bagagens” eram inspecionadas impedindo o contrabando. A fiscalização era minuciosa, demorada e muitas vezes injusta na distinção que se fazia entre o que se destinava a ser transação comercial e o que seria para consumo próprio. Em 1944 a Câmara do Porto deixaria de cobrar impostos indiretos municipais respeitando o decreto – lei 33.310 de 13.12.1943. Foi o fim de uma organização fiscal e sistema tributário com mais de oito séculos. Encerravam-se as barreiras na fronteira da cidade. (Silva, 1999:8).

A Circunvalação cria uma fronteira de limite administrativo e é marginada em toda a sua extensão dos cerca de 17 Km (cerca de metade do “diâmetro” do território do Porto) por duas estradas, uma exterior e outra interior, do Freixo em Campanhã ao norte do Castelo do Queijo junto ao mar. A designação de *Estrada Interior* ou *Exterior* da Circunvalação é também usada para distinguir, na maior parte da sua extensão, o território do Porto (*estrada interior*) e o dos municípios vizinhos, Matosinhos, Maia e Gondomar (*estrada exterior*).



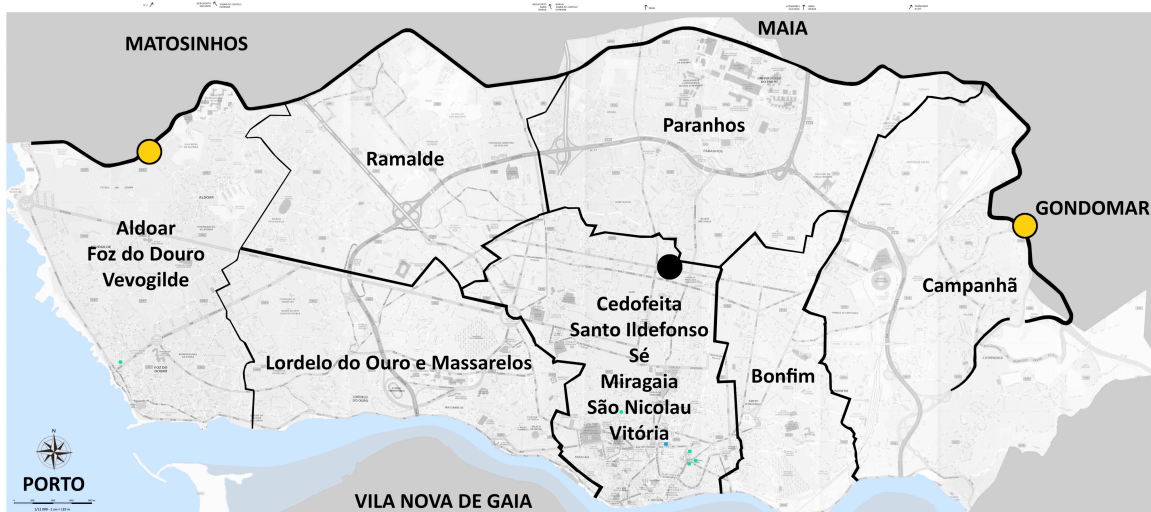
Identificação da Circunvalação (a traço preto), a estrada nº 12 e marcas (círculos)<sup>30</sup> identificando espaços;  
Marca à esquerda situa o lugar do antepassado auditório da Junta de Freguesia de Aldoar (hoje, Teatro da Vilarinha na Rua da Vilarinha);  
Marca ao centro situa a UATIP na Rua da Constituição;  
Marca à direita situa o lugar do antepassado Cine Teatro Vitória (hoje, Prédio de Habitação na Rua Cine Teatro Vitória)

Alguns edifícios que se situavam nesta “fronteira”, por exemplo o atual Teatro da Vilarinha (no local desde 1995) na freguesia de Aldoar, a noroeste, foi antes disso Auditório da Junta de Freguesia e antes de ser sede da junta foi um desses postos de fiscalização. João Luiz, encenador residente da companhia “Pé de Vento” acolhida neste espaço, no decorrer do trabalho de campo numa conversa disse-me que a junta de freguesia quando aí tinha a sua sede usava o auditório para projeção de filmes (anos 1930-80). Não foi exceção, outras juntas de freguesia implementaram igualmente esta prática, com sessões regulares de cinema. As juntas de freguesia tiveram esse papel importante de bairro assim como outro tipo de

<sup>30</sup> Tendo em conta a escala do mapa os círculos foram expandidos a partir do seu centro de modo a produzirem leitura na imagem. À escala real a sua área confundir-se-ia com a restante informação na mesma rua e a opção foi expandir a sua mancha para mais fácil identificação do local à distância.

associações, por exemplo o “Círculo Católico de Operários do Porto” na Rua Duque de Loulé, associação fundada em 1989.

Estes edifícios situados na circunvalação, para além de espaços de exibição, antes postos de controle, foram também edifícios desse período de tributação já referido.<sup>31</sup>



Municípios vizinhos do Porto e freguesias do Concelho após reorganização administrativa de 2013

Ainda no trilho da fronteira, para além do Teatro da Vilarinha outro lugar situado junto à circunvalação teve um papel importante na exibição de cinema. O Cine Teatro Vitória inaugurado nos anos 1940 acolheu reposições de filmes para além de teatro, música e comícios políticos como Zeferino notou (Virgínia Moura descreveu um desses comícios da oposição)<sup>32</sup>. O espaço encerrou nos anos 80 tendo sido deixado ao abandono nos anos 70.

Ambos espaços, na circunvalação um “pertence” ao Porto (Teatro da Vilarinha) o outro, na estrada exterior, já “pertence” a Rio Tinto, a Gondomar (Cine Teatro Vitória). É no contexto de possíveis obras da via<sup>33</sup> que os discursos políticos recorrem bastante a

<sup>31</sup> As barreiras tinham posto em Esteiro, Freixo, Campanhã, São Roque, Rebordões, Areosa, Azenha, Amial, Monte dos Burgos, Senhora da Hora, Pereiro, Vilarinha e Castelo do Queijo. Na linha marginal (junto ao rio) existiam os postos de Canteira, Ouro, Massarelos, Banhos, Ribeira, ponte inferior, ponte superior, Guidais e Pinheiro. (Marçal, 1971:193-195); (Miranda, 2012:29-31).

<sup>32</sup> Em 1951, Jordão acolheu no espaço um comício polémico com o candidato da oposição Ruy Luís Gomes.

<sup>33</sup> O *Jornal de Notícias* on-line publicado em Março de 2017 anuncia um projeto de requalificação da via prevendo um investimento de 58 milhões de euros para um corredor central destinado ao transporte público e à ciclovía, propondo mudanças de hábitos com a redução do uso do automóvel.

expressões como “união” e “separação”.<sup>34</sup> Estas palavras impõem uma breve paragem. Importa interrogar um pouco mais a noção de fronteira que desperta algumas inquietações. Por um lado é importante justificar que o desenho do recorte tem esta fronteira como referência de limite. E esse limite de natureza funcional, por razões de calendário exige alguma contenção que pressupõe outras etapas de trabalho e que este estudo só pode ser considerado como uma primeira aproximação de uma reflexão que deve ser maior tendo em conta que a circulação dos filmes não é um assunto exclusivo do território da cidade do Porto, mas sim, de um país e de um mundo onde pessoas e cinema também circulam. Por outro lado, esse recorte impõe-se por urgência na relação com o grupo de interconhecimento que por residir no Porto, viveu e vive a sua experiência de cinefilia essencialmente nesta cidade. Portanto, este mapa é aqui a agenda do recorte mas será necessária uma reflexão final com uma visão mais alargada, apesar de provisória, fazendo uma mudança de distância focal que se abre ao “fora-de-campo”. O “fora-de-campo” para além de ter sido convocado pelas pessoas não só em termos de espaço (pessoas do grupo que viveram noutros locais) como de tempo (com a experiência do passado), recebe políticas do cinema em diferentes escalas.

Nestas mudanças de foco e de distância focal, do espaço e do tempo, a dimensão “histórica” que tanto emergiu nos discursos é também aquela que é fortemente evocada no 3º filme aqui em discussão neste capítulo. Importa sublinhar que, se por um lado abrir o raio de observação com mais detalhe se tornaria numa opção insustentável no quadro deste estudo já estendido, por outro, essa opção não pode estar indiferente a um olhar mais aberto apesar de diagonal, onde os problemas da exibição local estão associados à distribuição nacional e essa categoria de análise será pois discutida no fim deste capítulo e início do 2º capítulo fazendo pontes de discussão como acontece também nos 2 filmes.

Ainda sobre a fronteira, importa acrescentar, que excecionalmente foram analisados alguns espaços que já se encontram fora do município do Porto, perto da circunvalação, nomeadamente os centros comerciais que tiveram um papel fundamental num 4º período

---

<sup>34</sup> O *Jornal Porto Net* cita o presidente da câmara de Matosinhos, Eduardo Pinheiro, que garante que o trabalho dos quatro municípios envolvidos (Matosinhos, Porto, Maia e Gondomar) tem o objetivo de contrariar o que em tempos foi uma construção para dividir. A construção “só faz sentido que funcione para unir”. (Batista e Silva, 2017)

que abordarei neste capítulo numa quarta secção, o chamado período do esvaziando das salas de cinema no centro da cidade. Para falar da noção de fronteira importa trazer à reflexão duas obras: *Fora de Campo* de Regina Guimarães e Saguenail (1988), e *Route 181, Fragments of a Journey in Palestine-Israel* de Eyal Silvan e Michael Khleifi (2003).

Em *Fora de Campo* os realizadores filmam a Rua Anselmo Braamcap, onde residem no Porto observando-a numa perspetiva “do que já foi e não mais é” levando a uma “descoberta do desconhecido e do conhecido” onde laços de maior familiaridade se estabelecem com a vizinhança possibilitando a recolha de histórias, historietas, episódios, anedotas e três cenas com situações reconstituídas (Guimarães e Saguenail, 2008:45-49). Do convívio entre moradores e autonomia de serviços de diferentes profissões numa só rua à saída de pessoas, à erosão das relações, ao progressivo esvaziamento dos serviços. À semelhança de outras zonas que assistiram à chamada desertificação da baixa, o retrato da rua faz-se no vaivém da mudança de tempos a partir não só da observação, como a partir dos discursos. As cenas de reconstituição (serenata, prostituição e disputa) são curiosamente menos memoriais reportando-se a situações mais próximas do “presente”.

(...) - *A casa está aqui e a nossa terra um pouco mais longe. Põe a fronteira mesmo em frente à casa.* Eu digo-lhe: - *De maneira nenhuma. Ou bem que põe a casa com a terra na Jordânia, ou então a casa e a terra em Israel.* Assim a casa estava em Israel, e a terra na Jordânia! - *O mapa diz assim e eu não posso mudar nada.* Quando ele virou costas, eu tirei os marcos todos e fiz passar a fronteira por trás das nossas terras. Voltei a pintar os marcos de branco, deixei tudo perfeito. Dessa maneira, ampliei o estado de Israel uns 2000 hectares. (...) em *Route 181* (Le Nord), Eyal Sivan, Rony Brauman, 2003.

No filme “Route 181” o retrato da fronteira não se faz cristalizar numa visão unívoca. A trajetória que os realizadores fizeram no(s) seu(s) país(es), do sul ao norte, a rota *Route 181*, é uma linha virtual que segue as fronteiras delineadas na Resolução 181<sup>35</sup>, a partir da qual os realizadores “viajam” e aí encontram israelitas e palestinianos nas suas vidas quotidianas. Desta rota interrogam-se noções de fronteira e para além das demarcações concretas topográficas, emergem do pensamento outras fronteiras, da alma, do inconsciente coletivo de dois povos, e uma linha que delimita não é só uma classificação geográfica é também uma demarcação territorial que motiva cinismos, humores, desconfianças, indiferenças...<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Adotada pelas Nações Unidas em 1947 para dividir a Palestina em dois estados.

<sup>36</sup> Sinopse do filme, “Todas as Fronteira”, textos de apoio do Seminário Doc’s Kingdom de 2015, pp.155-156.

Se em *Route 181* território e identidade são interrogações em luta, em *Contra Campo* viajamos no tempo num exercício de contacto e descoberta de uma rua. Um lugar convoca sempre periferias e sinergias de fronteira, se por um lado este estudo não se centra nesse epicentro, da fronteira, por outro, a opção é a de começar e acabar nela. Se a introdução deste capítulo se faz a partir da circunvalação o último período analisado regressa a ela. Como diz Thierry Simões (2015:106) “não pode haver fronteiras senão tangíveis e sempre renovadas porque a fronteira é a própria medida de troca.”

Destes locais na fronteira rumo ao centro da cidade, “berço” do cinema no Porto e final do século IX. A. Videira Santos defende que a História do Cinema Português começa no Porto justificado o nascimento com a exibição, “a primeira sessão comercial” e a programação que incluía filmes de “motivos portugueses” realizadas por um português (Santos, 1976:5).

“Quem faz a História” é o historiador que a faz a partir dos indivíduos que se destacaram, os líderes, ou a partir dos sujeitos coletivos? (Neves, 2016:10) Se considerarmos que a História do Cinema Português se faz a partir da produção, são vários os autores, citando alguns, A. Videira Santos, Henrique Alves Costa, Maria do Carmo Serén, Manuel Félix Ribeiro, José Gomes Bandeira, José de Matos-Cruz, unânimes ao atribuir a Aurélio da Paz dos Reis o estatuto de pioneiro, fundador do cinema português. Nas palavras de M. Félix Ribeiro, Paz dos Reis foi o primeiro a trazer Portugal para o grupo, até então restrito, dos primeiros países onde nasce a produção de filmes, depois de França, Inglaterra e Alemanha, o 4º país a realizar filmes muito antes, de Itália, Espanha, Rússia, Suécia e Noruega. (Ribeiro, 1983:8).

Se defendermos que o cinema só acontece porque o espectador faz parte da equação, a perspetiva destes autores que privilegia os protagonistas dos sistemas de produção obriga-nos a incluir no paradigma outra perspetiva, a do público, *população*<sup>37</sup>, “massa” (Cavalleti, 2010:130)<sup>38</sup>, “povo” (Almeida, 2009:109)<sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> *Circunvalação* [3ª de 6 partes] – Maria Teresa refere-se ao público através do termo *população*.

<sup>38</sup> O autor associa ao “público” o termo “massa” partindo da conceção de Walter Benjamin que descreve a luta de classes como um relaxamento (“distanciação”) da massa compacta como uma compressão em torno da consciência de classe que emerge da solidariedade revolucionária ou da anarquia.

<sup>39</sup> A autora descreve diferentes usos a que o conceito de “povo” teve no contexto das Campanhas de Dinamização Cultural e Ação Cívica do M.F.A. (1974-1975). Nas construções discursivas “povo” é substituído por “público” associado à proposta de descentralização cultural que enquanto projeto nacional deveria nascer das pessoas do local.

Portanto, se quisermos fazer uma (H)istória do Cinema (em) Portugal que inclua a perspetiva do espectador não podemos dizer que o cinema nasceu com Paz dos Reis, no Porto, em 1896. Se em 1896 as primeiras exhibiões aconteceram em Lisboa, de seguida no Porto, depois Espinho, Figueira da Foz, Braga, Viana do Castelo, Monção, Arcos de Valdevez, compreendemos que outras cidades de distrito e muitos outros públicos conheceram o cinema mais tarde ou que algumas das primeiras *populações* desse tempo nem sequer foram ao cinema. Por outro lado, antes de Paz dos Reis, e de Moreira Pinto foi Edwin Rousby o primeiro a fazer projeções públicas. Portanto, esta ideia do “primeiro” raramente privilegiou a perspetiva do espectador o que torna contraditório o discurso hegemónico vigente da distinção das obras a partir da noção do “grande público”. Por outro lado, podemos também questionar os critérios da consagração dos autores que nem sempre é dissonante com o gosto mais popular, assunto que discutirei no 2º capítulo.

Onde foram as primeiras exhibiões do Cinematógrafo (1896 a 1898) no Porto? Um ano depois da apresentação pública da “primeira sessão”, do Cinematógrafo dos Irmãos Lumière em Paris, a 28 de Dezembro (Costa,2015:10) aconteceu em Portugal a primeira sessão do Cinematógrafo em 1896, em Lisboa, no mesmo Verão que a seguir no Porto, a mesma pessoa, o eletricista<sup>40</sup> húngaro Edwin Rousby apresenta o Cinematógrafo no Theatro Príncipe Real. No mesmo espaço é depois Francisco Pinto Moreira e Aurélio da Paz dos Reis (por esta ordem) os pioneiros portugueses das primeiras projeções.

As sessões inaugurais decorreram no então chamado Theatro Príncipe Real,<sup>41</sup> hoje Teatro Sá da Bandeira, tendo sido, antes desse período chamado Teatro-Circo, um barracão construído em 1854, demolido em 1867. No mesmo local se construiu o edifício que ainda hoje resiste tendo sido inaugurado em 1874, o espaço “berço” do cinema na cidade. Foi também no Príncipe Real que em Março de 1897 as sessões do Cinematógrafo Lumière chegaram ao Porto (Rosa, 2013:93, 241).

Mas quem era o público do Cinematógrafo? Que vocabulário se usava à época? Note-se que a perspetiva da imprensa da época era a de um espectador privilegiado que

---

<sup>40</sup> Na época, profissão socialmente prestigiada (Bandeira, 1996:81).

<sup>41</sup> Ainda recebeu a designação de Circo do Príncipe Real nome dois meses depois abandonado (Rosa, 2013:110).

tinha acesso aos ensaios antes das apresentações públicas. A imprensa divulgava e fazia notícia da programação com primeiras impressões. É certo que a “voz” do público não se faz representar pela imprensa, no entanto para além da imprensa também representar um certo “público” a partir dela podemos imergir um pouco no espírito que se terá vivido nessas sessões à época. Num conjunto de comentários publicados o destaque vai para o ênfase do virtuosismo tecnológico, a atração dos assuntos tratados, e sobretudo, e de forma acrescida, a hipersensibilidade aos aspetos formais quer da nitidez quer da velocidade das imagens que exigia, comparando sessões, maior otimização dos recursos e menos tolerância a acidentes ou deficiências. Portanto, tanto os aspetos formais como os narrativos mereceram desde o início uma enorme atenção. Acresce a isso, numa primeira fase, o impacto da novidade com comentários mais sensacionalistas contagiados pelo novo e insólito, e depois mais moderados, mais atentos às diferenças de qualidade de projeção numa fase em que se sucedem sessões com a responsabilidade de diferentes protagonistas que se emancipavam à época. Comparavam-se diferentes desempenhos e a novidade deixava o espanto inicial progressivamente.

Em termos de audiência as sessões oscilavam entre primeiros êxitos chamando enchentes e outras sessões com “assistência regular” ou “diminuta” de menos “afluência”. As incipientes condições ou fragilidade das primeiras tecnologias do Cinematógrafo nem sempre garantiam boa qualidade de projeção nas sessões e a resposta do público nem sempre era do agrado desejado. Depois da agitação e “arrebato” da novidade dos primeiros quadros as expectativas tornavam-se mais exigentes e os aplausos podiam rapidamente passar a apupos, para além do mais, existiam ainda espaços em que o ambiente poderia revelar-se “bulhento e intolerável”.

Sobre o espaço que acolheu a “invenção” - o Theatro Príncipe Real, a sua identidade quer na programação quer na audiência foi desde o primeiro período, ainda *Teatro-Circo* um espaço com preços acessíveis, frequentado por um público popular, com espetáculos de variedades e equestres, ao contrário das chamadas peças “exigentes” levadas à cena no Theatro de S. João. (Rosa, 2013:98). O Theatro Príncipe Real tinha o seu papel na rede cultural da cidade já com oferta diversificada e coexistência pacífica com o Theatro S. João

que programava “teatro lírico” e o Theatro Baquet “teatro declamado”. Mais tarde, em finais da década de 70 do século XIX terá reunido um público mais vasto e heterogéneo em que as diferenças sociais se diluíam. Passava a ter uma programação eclética, para além dos espetáculos de variedades acrescentava ao seu cartaz, dramas, operetas ou zarzuelas. O avanço nos arruamentos transformou a sua relação com o bairro e em 1881 a fachada do teatro e o seu acesso passou a fazer-se pela Rua Sá da Bandeira. Antes, tal como o Theatro Baquet, ao seu lado, a(s) entrada(s) era(m) feita(s) pela Rua de Santo António, a atual Rua 31 de Janeiro. E ambos ganharam uma maior dinâmica com essa mudança. (idem, ibidem:100, 154, 171,93).

Na década seguinte, e sobretudo em 1907, o ano onde se consolida a expansão do cinema na cidade estendendo-se à periferia, desde Gaia a Matosinhos, (Bandeira, 1996:47) o Theatro Príncipe Real manteve-se fiel à programação de teatro ficando depois solitário nessa missão depois do incêndio do Theatro Baquet (1888) e do Theatro S. João (1908). (Rosa, 2013: 280). Depois da tragédia no Theatro Baquet, do grande incêndio onde muitos espectadores morreram, e mais tarde do Theatro S. João, o seu diretor José Tolosa, Afonso Taveira (Theatro Águia d’Ouro) e Júlio Verde (Theatro Príncipe Real) assumiam a revitalização cultural pós-traumática na cidade. Nesta altura o público podia ir regularmente ao teatro lírico, teatro de zarzuela, teatro de revista, teatro declamado, espetáculos de variedades, concertos musicais, circo, touradas e passaram também a ir ao cinema. Uma semana depois da implantação da República em 1910, o Theatro Príncipe Real, passou a chamar-se Teatro Sá da Bandeira.

Em 2009 o edifício provocou polémica quando interessados compradores mostraram interesse em comprar o imóvel para fins de hotelaria.<sup>42</sup> Uma vez sendo um imóvel de interesse municipal protegido e valorizado pelo PDM do Porto em que a transformação de teatro em hotel estaria prejudicada pela proteção da lei a razão da polémica não teria espaço caso a história da cidade não tivesse assistido a casos como foi o do Cinema Águia d’Ouro, edifício classificado, hoje transformado em hotel.

---

<sup>42</sup> Tinha sido posto à venda há já mais de 5 anos. Tendo em conta o considerado valor elevado, não surgiram interessados. Os proprietários atualizaram em 2008 o valor da venda passando para 5,5 milhões de euros.

Verificou-se que os interesses económicos dos proprietários e a desresponsabilização da reabilitação do edifício deixou o Sá da Bandeira em precária situação.<sup>43</sup> Desde então continua com a sua diversa programação, sem mais notícias, e sem os anúncios de venda na fachada. O Teatro Sá da Bandeira exhibe hoje, e já há muitos anos, cinema pornográfico, no entanto esta programação das duas salas de cinema com esta linha programática não é aquela que vimos nos cartazes da frente de casa, em que o destaque vai para o “cartaz” das outras salas com espetáculos de Teatro de Revista, Stand Up Comedy, da Magia à Música.

Depois das primeiras exhibições o cinema podia-se ver-se no país em Lisboa, Porto e Braga. (Bandeira, 1996:43). No Porto começou a expandir-se a partir do Theatro Príncipe Real, passando pelo Theatro D. Affonso e Theatro S. João. (Rosa, 2013:240).

Afonso Taveira diretor do Theatro Águia d’Ouro percebeu que o cinematógrafo seria uma boa solução para “reduzir” a demora das montagens cénicas dos intervalos dos espetáculos e adotou o modelo assim como o Theatro Carlos Alberto e Theatro Vasco da Gama<sup>44</sup> que cediam espaço ao cinematógrafo intercalando cinema no intervalo de atuações. (Bandeira, 1996:48).

Que modelo foi este, o das primeiras sessões? Era um modelo de sessões ocasional, de evento, de complemento a uma atração principal, à época, o teatro que era a oferta cultural dominante. Este modelo de acontecimentos mais ocasionais transforma-se no modelo das sessões contínuas com os primeiros barracões de cinema onde curiosamente, o modelo se inverte, isto é, sem intervalos as sessões passam a ser contínuas.

---

<sup>43</sup> Manuel João Ribeiro, o diretor do teatro explicou à imprensa que o espaço precisava de obras e que um salão de diversões e um cinema que exhibe filmes pornográficos não são as únicas formas para rentabilizar um teatro que nunca recebeu subsídios. Apesar do contrato de arrendamento tratar-se de um valor simbólico, a completar um século em 2010 (datado de 1910 estipulando uma renda de 500 mil réis) o espaço de 5000 m2 de área coberta, uma sala principal e duas salas de cinema, além de três lojas no rés-do-chão, exigem manutenção cara para a qual é necessário dar resposta. Website: *aventar*, publicação a 17.10.2009 (Magalhães, 2009) e Website: *noticiassapo*, de 17-10-2009. (Barcellos, 2009).

<sup>44</sup> Situado na Foz do Douro na Rua do Teatro terá existido desde 1887 até aos anos 1940 num grande edifício, com camarotes, plateia e geral. Exhibiu cinema mudo e mais tarde serviu de sede ao Ginásio Clube da Foz tendo sido demolido por volta de 1945 (supõem-se ser hoje uma habitação dos anos 90). (Costa, 1975:33).

### 1.1. PORTO, de 1899 a 1925

A partir de 1906 a expansão do cinema afirma-se e inauguram-se espaços já com o objetivo da exibição regular. Surgem os barracões com a missão das exibições contínuas para além das salas existentes à época nas principais artérias da cidade. Destes edifícios do início do século XX há os que se reconstruíram mantendo-se como espaços de cinema (de programação regular ou não, muito poucos), e outros que desapareceram dando lugar a outras construções. Em relação aos “barracões”, a cidade já conhecia a tipologia, esses espaços que coabitavam com as salas de teatro da época (Real Theatro de S. João, Theatro Príncipe Real, Theatro Baquet [até 1887], Theatro do Infante D. Affonso,<sup>45</sup> Teatro de Santa Catarina, Teatro Camões mais tarde Teatro de Variedades, Teatro da Trindade e Theatro Vasco da Gama, na Foz). Os barracões também foram comuns no tempo em que o teatro era a oferta dominante na cidade, primeiro para um público mais popular depois alargando-se, desde a segunda metade do século XIX a todos os grupos sociais. (Bandeira, 1996:15).

Vejamos o caso da América do Norte, em 1902, que em todo o território não tinha mais do que umas três dezenas de cinemas fixos e a exibição era ainda um negócio de “nómadas”, isto é, feirantes que instalavam os seus barracões onde era oportuno. Ai ficavam temporariamente em função da procura do público. (Costa, 1977:48). No Porto, a empresa Neves & Pascaud observando o contexto da época foi investindo primeiro nos barracões Salão High Life (1906), Au Redez Vous d’Elite (1907), Novo Salão High Life (1908) e só depois “fixou-se” com salas de cinema, nomeadamente o Cinema Batalha (1947), o Olympia, o Salão Jardim da Trindade (1913) e o Carlos Alberto (início do século XX). A Neves & Pascaud afirmava-se na divulgação do cinema como *espetáculo, divertimento e veículo de cultura* e Luís Neves Real virá a ser depois, para além de crítico, fundador do Cineclub do Porto, um símbolo da exibição de cinema na cidade. (Bandeira, 1996:44).

---

<sup>45</sup> Outrora *Theatro dos Recreios e antes disso Chalet*, nome depois atribuído ao teatro-barraca na Feira de S. Lázaro bem próxima deste teatro na Rua Alexandre Herculano. (Rosa, 2013:194).

A previsão de Auguste Lumière, céptico em relação ao futuro comercial da sua invenção crendo poder apenas ser explorada como curiosidade científica não foi a mesma que Charles Pathé: *Os Lumière inventaram o cinematógrafo, Georges Méliès inventou o espectáculo cinematográfico, eu inventei a indústria do filme*. Também feirante, Pathé implementou em muitos países máquinas para projeção de filmes dos seus estúdios, de todos os géneros, dando ao cinema a sua dimensão industrial expansionista. (Costa, 1988:19,168). Na América do Norte é um público popular constituído por emigrantes que vai impulsionar o grande negócio. William Fox conta que polacos, russos, checos, eslavos e latinos acorriam em massa aos cinemas onde os filmes mudos com a sua “língua” universal eram uma enorme atração. (Costa, 1977:51-52).

No Porto é com o High-Life que as exposições de cinema começam a massificar-se justificando sessões contínuas, diárias, a preços acessível. Os responsáveis, António Neves e o francês Edmond Pascaud usavam um projetor da Casa Pathé e filmes da Casa Lumière e Pathé. (Costa, 1975:16;1978:15).

O High-Life conheceu diferentes figurinos e locais de fixação. Surge em 1906 com o nome de Salão High-Life na Rotunda da Boavista, com sessões contínuas desde as 14h às 11h30. (Bandeira, 1996:44; Costa, 1975:17). Transfere-se para o Jardim da Cordoaria e depois em 1908 fixa-se na Praça da Batalha passando a chamar-se Novo Salão High-Life, para depois mais tarde, num período seguinte, chamar-se Cinema Batalha. A nova designação Novo Salão High-Life para alguns autores, nomeadamente Alves Costa, representou a mudança geográfica do barracão da Cordoaria para a Batalha, para outros foi outro espaço novo na cidade sem que o da Cordoaria desaparecesse de imediato, solução que pode defender a tese de que a empresa terá distribuído e rentabilizado a sua oferta programática passando a gerir dois espaços de exibição diferentes neste período (Cordoaria e Batalha). Desta forma a distribuição poderia implementar-se em dois espaços da cidade (oriental e ocidental). Esta hipótese pode contextualizar a memória que Zeferino descreve quando se lembra de ter ouvido da sua avó comentar que se esperava para ver o filme até a bobine chegar, existia até uma profissão, a do *rapaz transportador de bobines*. Primeiro via-se um filme trágico e depois um cómico.

«A minha avó falava muito sobre isso e falava muito também da **reação que era sempre muito efusiva das pessoas**, não é? Que tanto choravam, mesmo, levava-se o lenço, ela lembra-se de levar. A família toda dela preparava-se para ir ao cinema, as mulheres sobretudo levavam o lenço para chorar. E depois no filme cómico, no riso, as pessoas batiam umas nas outras, era realmente uma mudança de espírito que se instaurava nestes mesmos espaços. Claro que ainda estamos a falar do **cinema mudo**.» *Circunvalação* [4ª de 6 partes]

Neste sentido, do “transporte” das obras, outra hipótese possível é a “circulação” ter incluindo o Au Rendez Vous d’Elite na Foz Velha do Douro (aberto em 1907) na mesma área do Cine Foz. Uma vez que os “exibidores” eram os mesmos talvez essa tenha sido a “rede de distribuição”. Ou talvez, e ainda mais provável, a rede tenha sido a que ligava o Cinema Batalha ao Salão Jardim Trindade num período entre 1913 à década de 1920. Portanto nesta altura procurava-se “optimizar” as estratégias de distribuição/exibição e seguindo as lógicas expansionistas da Pathé o Porto também seguia essa tendência de mercado. Durante os primeiros quarenta anos o público do High-Life podia ver Georges Méliès e outros filmes franceses, comédias soviéticas, filmes históricos italianos, americanos, dinamarqueses entre outras escolas, géneros e tendências. A expansão do negócio rentável justificava que a efemeridade dos barracões de feira passasse à programação regular em sala. (Rosa, 2013:269).

Praça da Batalha, Jardim da Cordoaria e Rotunda da Boavista hoje acolhem outras feiras. Na Boavista carrosséis no S. João, pistas de gelo no Natal e em tempos a feira do livro. A ideia de feira, é recorrentemente usada nos discursos das pessoas do grupo de trabalho a propósito dos hábitos associados às salas de hoje nos centros comerciais.<sup>46</sup>

Fazendo um périplo pelos barracões e salas desaparecidas deste primeiro período encontramos o Kinematógrafo Pathé, o Salão do Marquês de Pombal, o Eden-Theatro, o Cine Palais, o Metropolián-Cinematour, o Salão-Cinema do Parque das Camélias, o Salão da Porta do Sol, o Salão dos Armazéns do Chiado ou Cinematographo do Chiado, o Salão Lisbonense, o Salão do Grémio Recreativo, os grandes Armazéns Hermínios, o Salão Santa Catarina, o Salão do Paraíso, o Teatro Gil Vicente, o Cinema Éden Palácio de Cristal, o Teatro Apollo-Terrace, o Salão Pathé, o Salão Pathé da Carvalhosa e o Central-Cine da Carcereira. Há um espaço que se destaca pelas várias referências ao mesmo local e ano, o

---

<sup>46</sup> *Circunvalação* [3ª, 4ª e 5ª de 8 partes].

Salão Cinematographico Portuense situado na Rua do Bonjardim no Pátio do Paraíso, sede dos Bombeiros Voluntários, inaugurado em Março, na Primavera de 1907. É depois chamado Animatógrapho do Paraíso em Julho no Verão, conhecido por Salão d'Elite no Outono,<sup>47</sup> e por fim, a 20 de Dezembro no Inverno inaugura-se como Salão Express com os “maravilhosos inventos de Edison”. Tal era a efervescência da época... num só ano, 4 estações, terão realmente acontecido várias inaugurações? Sabe-se que a banda tocava no intervalo das 4 sessões a partir das 20 horas e funcionou assim durante três anos.<sup>48</sup>

Depois da iniciativa dos pioneiros, fotógrafos, eletricitistas, realizadores, projecionistas em locais de ocasião, a expansão do cinema faz-se por feirantes, exibidores ambulantes. A seguir, serão cinéfilos empresários que assumem o investimento daqueles que foram os espaços de maior dimensão, os salões. Independentemente da escala e qualidade dos espaços todos tinham o seu lugar de bairro caracterizando rotinas e comunidades fazendo do cinema a cultura emergente da época. Depois das primeiras exhibições ocasionais de curiosidade, a partir de 1906 as sessões de cinema passaram a ser “habituais”. (Bandeira, 1996:29). 1907 foi um ano de consolidação destes novos espaços onde o modelo da exibição regular com sessões contínuas e diárias passou a ser vigente.

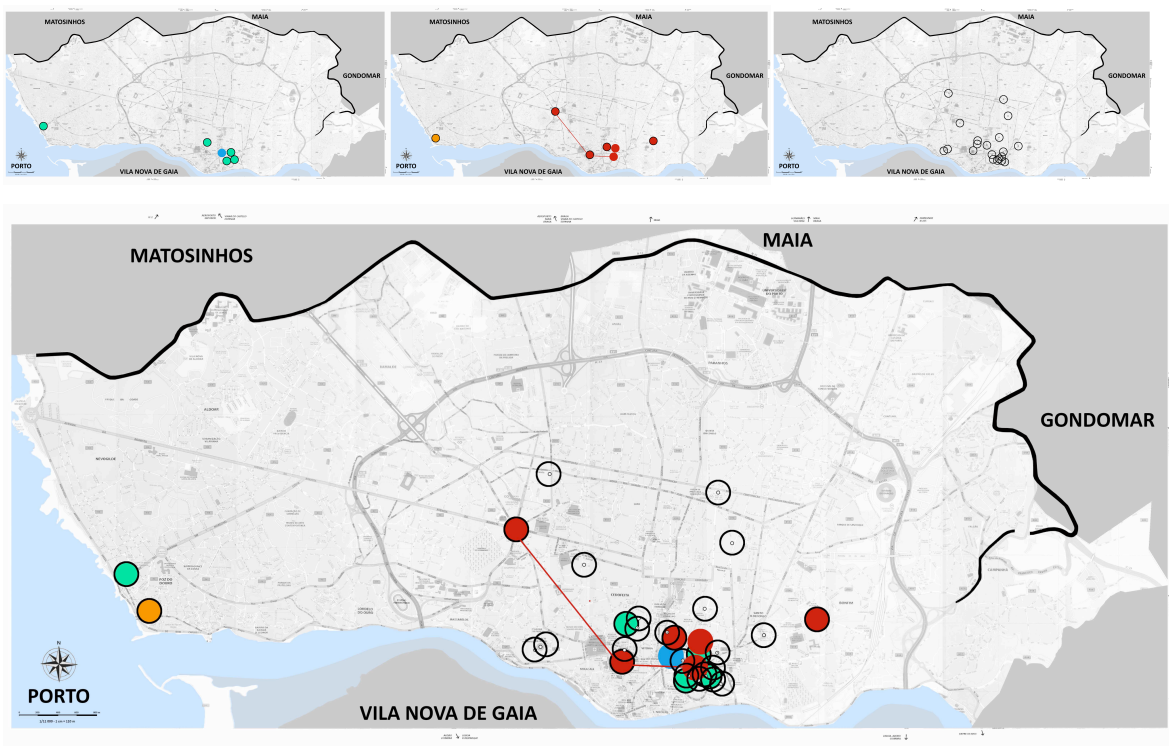
O Salão Jardim Passos Manuel inaugurado em 1908 na Rua Passos Manuel, rua que chegou a ser chamada de *Rua do Cinema* (Rosa, 2013:273) onde a seguir, foi construído o Teatro-Cinema Olympia, depois o Coliseu e mais tarde o Passos Manuel. Esta rua teve um enorme impacto na sociedade desde essa época, com muito sucesso e diversificação na oferta cultural. Nos primeiros anos o Salão Jardim Passos Manuel chegou a dar oito sessões diárias. Depois no fim dos anos 1920, já com algumas alterações funcionava ao fim da tarde como café-concerto. (Costa, 1975:28-29). Em 1938 fechou, sendo demolido para dar lugar ao Coliseu do Porto (1941). O Olympia – Kinema Teatro, ao lado, abriu as suas portas no ano seguinte, em 1912. Ambos espaços na mesma rua, à época, investiam no conforto, nas instalações modernas e luxuosas, na qualidade de projeção, na música de orquestra ao vivo, no ambiente glamoroso onde o cinema e a vida social se cruzavam e

---

<sup>47</sup> Instituto Camões: *Cronologia do Cinema Português*. (Costa, 1975:33).

<sup>48</sup> Instituto Camões: *Cronologia do Cinema Português*; (Rosa, 2013:270 [O Comércio do Porto, 12.10.1907]).

alimentavam. Faz parte desta rede o Salão Jardim da Trindade na Rua do Alferes Malheiro, hoje Cinema Trindade (Rua do Almada), inaugurando em 1913 traz a memória do projetor de 180°, na cabina dupla podendo ver-se filmes no pátio, ao ar livre pertencendo ao culminar da época mais glamorosa dos salões com várias ofertas culturais. Para além de espaço de exibição de cinema também apresentava outros espetáculos ao ar livre no terraço e invertia-se de novo o modelo, outros eventos para além do cinema, passariam a ser também programados em articulação.



### PRIMEIRAS 3 FASES DO 1º PERÍODO EM SÍNTESE – (cortes em 1897-1907-1913)

A partir do mapa atual com os arruamentos atuais da planta da cidade.

6 salas pioneiras com exibição pontual, 5 salas de exibição regular e 21 salas de exibição regular hoje “invisíveis” (CÍRCULOS VAZIOS).

**CÍRCULO AZUL e VERDES:** 1ª Fase com espaços onde decorreram as primeiras sessões do Cinematógrafo: **Theatro Príncipe Real** (Rua 31 de janeiro/Sá da Bandeira); **Theatro S. João** (Praça da Batalha); **Theatro D. Afonso** (Rua Alexandre Herculano); **Theatro Águia d’Ouro** (Praça da Batalha); **Theatro Carlos Alberto** (Rua das Oliveiras); **Theatro Vasco da Gama** (Rua do Teatro na Foz do Douro);

**CÍRCULOS VERMELHOS (EXIBIÇÃO REGULAR) E LARANJA (EXIBIÇÃO SAZONAL):** 2ª Fase com Barracões: (**High Life** com diagrama de itinerância, 1º Rotunda da Boavista/Praça Mouzinho de Albuquerque, depois Jardim da Cordoaria/Campo dos Mártires da Pátria. Por fim fixa-se na Praça da Batalha), Salas (**Olympia** na Rua Passos Manuel e **Ódeon** na Rua Pinto Bessa à estação de Campanhã) e Salões (**Salão Jardim Passos Manuel** na Rua Passos Manuel e **Salão Jardim Trindade** na Rua de Ricardo Jorge/Rua do Almada);

**CÍRCULOS VAZIOS:** 3ª Fase com o surgimento de salas temporárias deste período. Destes espaços, hoje, não há “vestígios” de terem sido sala de cinema. **Kinematógrafo Pathé** (Barracão na Feira de S. Lázaro ao Campo 24 de Agosto), **Salão do Marquês de Pombal** (Barraco na Praça Marquês Pombal), **Salão dos Armazéns do Chiado** ou **Cinematographo do Chiado** (Praça dos Leões), **Eden-Theatro**, o **Cine-Palais** e o **Metropolitan-Cinematour**, (os três na Rua Alexandre Herculano), **Salão-Cinema do Parque das Camélias** (Parque das Camélias), **Salão da Porta do Sol** (Rua Porta do Sol?), **Cine Palais** (Rua Duque de Loulé), **Salão Lisbonense** (na Boavista), **Salão do Grémio Recreativo** (Rua de Santo Ildefonso), os grandes **Armazéns Hermínios** (Rua 31 de Janeiro), **Salão Santa Catarina** (Rua Santa Catarina), **Salão do Paraíso** (Rua da Alegria), **Teatro Gil Vicente** e **Cinema Éden Palácio de Cristal** (ambos na Rua D. Manuel II), **Teatro Apollo-Terrace** (Rua José Falcão), **Salão Pathé** (esquina da Rua José Falcão com a Rua Conceição), **Salão Pathé da Carvalhosa** (Rua de Aníbal Cunha), **Central-Cine da Carcereira** (Rua Pedro Hispano), **Salão Cinematographico Portuense** [**Animatógrapho do Paraíso/Salão d’Elite/Salão Express**] na Rua de Rodrigues Sampaio.

## 1.2. Porto de 1926 a 1956

Não sei qual foi o presidente da Câmara que abençoou a negociata, (...). Eu espectador que fui feito e formado naquela sala (Teatro Tivoli), confesso que a nenhum lhes perdoou. Aquela sala, aquele maravilhoso palco, aquele estupendo som, foram meus enquanto espectador e ninguém tinha o direito de nos ter roubado. Jorge Silva Melo, *Jornal Público* (27.03.1998).

Em *Deixar a Vida* Jorge Silva Melo integra um texto que publicou em 1998<sup>49</sup> a que deu nome *Dia mundial de quê, se as salas estão fechadas?* (2002:18) Referia-se ao dia 27 de Março, o dia Mundial do Teatro e não a 5 de Novembro (Dia Mundial do Cinema) ou 27 de Outubro (dia Mundial do Património Audiovisual). Apesar do sentimento de balanço que as efemérides, *lugares de memória* (Nora, 1984-1993) provocam sempre num certo sentido contrário ao da sua “celebração”, é pois muitas vezes esse gesto que cumpre a responsabilidade política que urge reclamar. A propósito da escuta o autor refere ainda:

Teatro Tivoli<sup>50</sup> (...) Teatro de Variedades, (...) de arquitetura modesta (não tem a elegância formal do fronteiro Capitólio) mas de funcionalidade perfeita (ao contrário do Capitólio, teatro de dura acústica) – e que não foi classificado e parece que será legalmente demolido. Porque a ideia de “património arquitectónico” (ideia visual) é sempre mais poderosa do que a ideia de funcionalidade (ideia social) – e os classificadores não ligam à acústica, mãe dos teatros desde os gregos. (Melo, 2002:19)

Se Lisboa foi vítima de classificações que desvalorizam diferentes valências nos edifícios (neste caso o valor importantíssimo da acústica, não só mãe dos teatros como rebelião do cinema), outros locais foi-lhes roubado equipamentos que ofereciam experiências sociais únicas onde edifícios, com valor arquitetónico ou não, garantiam funções. Os cinemas de bairro e os Cineteatros de outros locais entrariam sem dúvida nesta discussão mas não cabe aqui desenvolver esse assunto embora volte a ele no fim do capítulo com a discussão em torno da distribuição.

Voltando ao destaque que Jorge Silva Melo faz do som, vale a pena lembrar que a 2ª geração de salas de cinema surge forçada pela mudança da tecnologia que o sonoro imponha aos tempos, para além do movimento social dos espectadores que foram desafiados a mudanças de “gosto”.

---

<sup>49</sup> *Jornal Público* (27.03.1998)

<sup>50</sup> O Teatro Tivoli abriu em 1926 como Cine Teatro Tivoli com a afirmação do gesto de “ir ao cinema” (Acciaiuoli, 2012). Em 2012 passou a chamar-se Teatro Tivoli BBVA na sequência de um acordo entre o banco espanhol e a produtora UAU. *Diário de Notícias* (02.01.2012) e *Ípsilon* (14.02.2012). O edifício foi classificado pelo IPPAR como Monumento de Interesse Público em 2015. *Observador* (19.02.2015).

Depois da aventura dos pioneiros, que arriscavam produção e distribuição, à tentativa de sistematização e profissionalização das produtoras (*Invicta Film, Fortuna Filme, Iberia Film, Repórter X Film Lda, Oporto Fil Company*), o cinema mudo produzido no Porto apesar da episódica circulação nacional e internacional viu-se bastante circunscrito à cidade falhando de certo modo a promessa do cinema do seu tempo da “era da reprodutividade técnica”. Depois do golpe de estado em Maio de 1926, o movimento que leva à autodenominada Ditadura Nacional, transformada em Estado Novo com a Constituição de 1933 em vigor até 1974 introduz um novo enquadramento político que teve fortes consequências no cinema e nos seus públicos. Importa sublinhar que o grupo de interconhecimento a partir do qual este trabalho foi desenvolvido nasceu neste período. Estas mulheres que nasceram e cresceram na ditadura do Estado Novo pertencem, também, à época que irrompe o cinema sonoro e com ele outras mudanças nas salas se implementaram. Em 1935 é criado o Secretariado Nacional da Propaganda (futuro Secretariado Nacional da Informação – SNI) e António Ferro, intelectual “modernista” reconhece o valor instrumental do cinema como forte ação política de propaganda de massas. Num cinema que João Mário Grilo chamou de “Atores” (1930-1950), é a eles, segundo o autor, que António Ferro fica a dever muito do sucesso da sua política de “cinema nacional”. (Grilo, 2006:15). Entre a comédia, o drama de costumes, os históricos e os políticos, no Porto a produção entrava num vazio não fosse “a etnografia de Manuel de Oliveira que revelava constantes e surpreendentes passagens para um idealismo estético, de vocação universal e modernista.” (Grilo, 2006:13). João Mário Grilo lembra que apesar de “sensível ao plano etnográfico, de inspiração mais imediatista e voluntariosa” que *Douro, Faina Fluvial* revela, apesar da rejeição do público na apresentação pública no Congresso Internacional da Crítica em Lisboa (1931), uma “autêntica visão vibrante, poética e elaborada, (...) um primeiro contacto do cinema português com um verdadeiro programa de autor (coisa que o sistema não lhe perdoou), uma pequena obra-prima pessoalíssima e singular.” (Grilo, 2006:12).

Manoel de Oliveira surpreendia apesar da má recepção. Com música de Luís Freitas Branco, marca o início da sua filmografia que apesar de descontínua mereceu distinção e

consagração apesar do desprezo do chamado “grande público”. O desportista, intérprete, foi também um espectador atento. *Berlim, Sinfonia de uma Capital*, de Walter Ruttmann (1927), terá sido, sem dúvida, uma forte influência. E se o filme de Ruttmann revelava a agitada e diversificada vida da cidade, o de Oliveira apresenta o movimento da cidade e do rio com a azáfama efervescente do duro trabalho de mulheres e homens no cais. (Ribeiro, 1983:332-335). *Douro, Faina Fluvial* foi e continua a ser uma obra intemporal e é, sem dúvida, uma referência muito importante para a realização do 3º filme deste projeto, para além de outras “sinfonias urbanas” de autores já referidos.

José Gomes Bandeira associa às décadas de 1920-40 a construção de uma 2ª geração de salas distinguindo-se pela renovação arquitetónica e inauguração do sonoro. (Bandeira, 1996:53). Segundo José Manuel Fernandes, é na transição do final dos anos 1920 para os inícios dos anos 1930 com a nova legislação de construção urbana com novas exigências de segurança, que surge uma nova era da arquitetura dos cinemas depois reforçada pelo estilo modernista do Estado Novo. Segundo o autor, da *Arte Nova* à *Art Deco*, da arquitetura do Estado Novo às obras mais modernistas, as salas de cinema acompanharam diferentes tendências de estilo. Surgem os espaços poli funcionais reunindo cinema e outras funções na mesma construção. Tipologias reunindo cinema, salões de baile, piscinas, salas de jogos... Nos anos 1940 no Porto surgiram salas mais robustas, grandes edifícios como o Coliseu, o Cinema Batalha e o Cinema Vale Formoso. É deste período que surgem as primeiras memórias diretas, e não tanto transmitidas (como no período anterior) das pessoas do grupo de trabalho de interconhecimento, primeiras memórias nomeadamente do Coliseu. Foi nesta gigantesca sala, a maior sala de cinema no Porto (com 3300 lugares e depois écran de 70 m/m) que estreias de obras consagradas como *E Tudo o Ventou Levou* de Victor Fleming estrearam. Maria Teresa e Olga, ambas nascidas no mesmo ano embora em cidades diferentes (Porto e Rio de Janeiro), falam hoje do filme como obra marcante quando eram ainda muito jovens.

Ao longo dos anos 1930-40 mais espaços surgiram, edifícios mais afastados do centro em bairros mais residenciais e ainda em zonas mais periféricas da cidade e arredores. Em Portugal, nos anos 1940-50 muitas vilas e quase todas as cidades tinham um Cine-teatro,

seguinto a linha estética do Estado Novo. Mais afastados do centro para uma vivência mais sazonal de férias existiam ainda outras salas que resistiram até cerca dos anos 1960. No caso do Porto o Cine-Foz, e fora do Porto o Cine-Teatro Constantino Nery em Matosinhos, e ainda perto da cidade, o Cine-Teatro Eduardo Brazão em Valadares, o Cine Espinho e o São Pedro ambos à estação de caminho de ferro em Espinho, completavam o tecido à época.

Com o cinema sonoro algumas salas encerram e outras adaptam-se. O Odéon Cine Teatro à estação de Campanhã faz a estreia do cinema sonoro no Porto. A seguir seguem-se outras salas. O filme inaugural *O Cantor de Jazz* [The Jazz Singer] de Alan Crosland, (1927) estreava no Porto em 1929. A velha sala no palácio de cristal, hoje Pavilhão Rosa Mota foi a que mais resistiu persistindo com o cinema mudo. Os espectadores militantes do formato puderam contar com a sala pelo menos até 1933. (Bandeira, 1996:18).

Nos anos 1930 o teatro perde o lugar hegemónico na oferta cultural da cidade, o cinema passava a ser a escolha principal de programação. O Theatro Águia d'Ouro em 1931 depois de obras reabre com a nova fachada emblemática, estilo "Art Déco" com póstico, nome e uma Águia. Com o sonoro, passou definitivamente a sala de exibição de cinema e passou a chamar-se Cine-Teatro Águia d'Ouro. (Costa, 1975:10). Em 1932 o Teatro S. João passa a São João Cine (já como sala de cinema desde 1922) e o Teatro Nacional passa a chamar-se Cine Teatro Rivoli. Apesar dos protestos dos frequentadores do Teatro Nacional que contestavam a entrada em cena do cinema (Bandeira, 1996:56-57) a audiência cinéfila crescia (Bandeira, 1995:9,11) e a sala teve obras a par e passo com as do centro urbano (com o aparecimento da Avenida dos Aliados, Pç. Da Liberdade e D. João I). Na mesma década o Teatro Carlos Alberto passa a chamar-se Cinema Carlos Alberto. Há ainda outros casos, de espaços que continuaram a ter o cinema como linha principal programática mas que transformam o seu edifício em termos de arquitetura ou nos equipamentos, estamos a falar do Salão Jardim da Trindade que adaptou-se ao sonoro em 1930, com o seu grande salão com 1200 lugares renovado numa 2ª fase de obras, e do Salão Jardim Passos Manuel que reconstruído passou a chamar-se Coliseu do Porto (1941). O Cinema Batalha reabre as portas também com a construção de um edifício em 1947 (o que conhecemos hoje). E é também neste período que surge o Cineclubes do Porto com uma programação alternativa e um forte movimento cineclubista com sessões no Cinema Batalha, na sua sede na Rua do Rosário e noutras salas como

o Águia d'Ouro e mais tarde no Auditório Carlos Alberto. Para além disso, ainda nos anos 1930-40 surgem outros novos espaços, primeiro o Terço, um espaço ao ar livre em 1934, depois o Júlio Deniz em 1943, Vale Formoso e Nun'Alvares, ambos em 1949, espaços mais afastados do centro situados em zonas mais residenciais. Também afastadas do centro resistiram outras salas até cerca dos anos 1960, o Cine-Foz na Foz velha do Douro (hoje resta apenas a referência ao seu nome no "Cine-Foz Cabeleireiros" na Esplanada do Castelo), o Central-Cine da Carcereira hoje uma garagem de um prédio de habitação e o Cine Teatro Vitória também prédio de habitação já referido. Outros espaços, depois de obras, mantêm-se, nomeadamente o Olympia que deste período é lembrado pelas estreias de cinema alemão e da particularidade de no fim da sessão a sala "abrir-se à rua" pelas várias portas laterais que facilitavam a saída do público.<sup>51</sup> E o Rivoli que mais uma vez faz obras afirmando-se com a recepção a novos formatos. Depois de sessões especiais como *Napoleão* de Abel Gance (1929), uma obra que impressionou Manoel de Oliveira<sup>52</sup> estreia-se no formato *Cinemascope* (70 m/m) em 1955 com *The Robe* de Henry Koster (1953). No advento da televisão com o pequeno ecrã o *Cinemascope* oferecia mais escala de projeção e nem todas as salas adaptaram-se. O Salão Jardim da Trindade volta a "atualizar-se" e estreia-se no formato em 1957. (Bandeira, 1996:54). É no entanto, neste período que outras salas cedem às exigências das novas tecnologias, o São João Cine com limitações no espaço e diminuição de público encerra provisoriamente em 1956. O que marca o modelo das sessões à época?

«**O cinema eram 2h30 - 3h (...) primeiro um filme pequeno e depois o filme principal.** (...) E às vezes quando não havia dois filmes, o primeiro era substituído pelos **desenhos animados e pelo documentário.** Eu cheguei a ver dois filmes. Nunca viram cá no Porto?»  
Elisabete, *Circunvalação* [3ª de 8 partes]

«Aqui era sempre o **noticiário, depois os desenhos animados, e depois o filme.**»  
Fátima, *Circunvalação* [3ª de 8 partes]

«**Havia muitos cinemas e sessões contínuas.** Era muito interessante, a gente comprava um bilhete, **ficava a ver ali o filme, várias vezes** (...) Se gostasse do filme ficava! [**Gostava de o rever?**] **Sim! Muito, em detalhes.** Por isso é que quando eu os vejo agora ainda me lembro de certas cenas. **Ah! e tinha uma introdução como nós em Portugal. As notícias primeiro e depois o filme.** No intervalo vinha uma menina com os rebuçados e os gelados (...)»  
Maria Emília, *Circunvalação* [3ª de 8 partes]

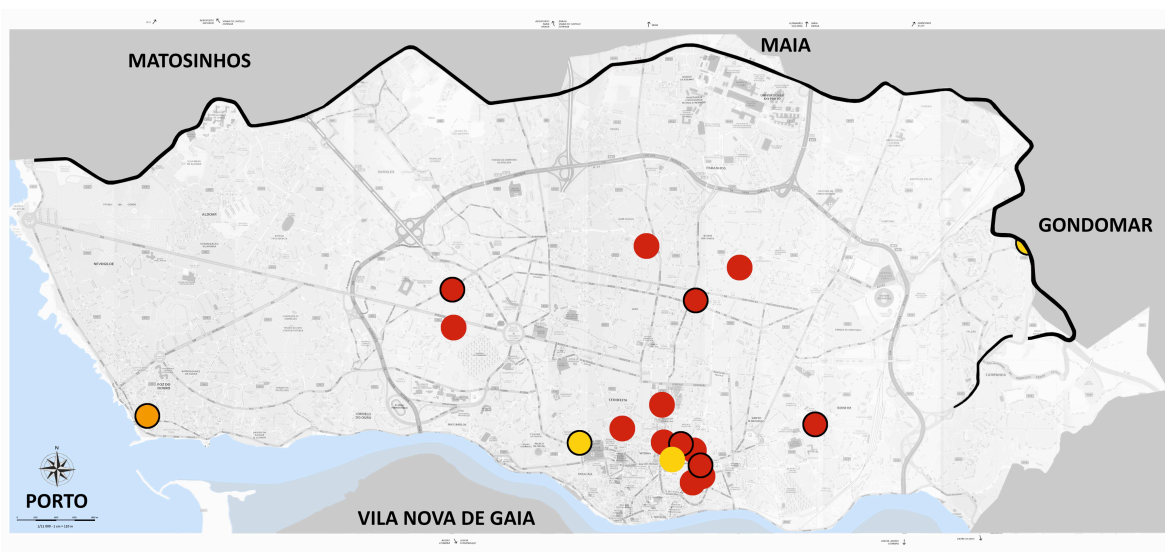
---

<sup>51</sup> *De repente estávamos na rua!* Maria Teresa, *Circunvalação* [4ª de 8 partes].

<sup>52</sup> *A obra mais importante que fui ver ao Rivoli: três máquinas e três ecrãs, vieram técnicos franceses montar tudo. O filme andou de terra em terra e foi um acontecimento.* (Bandeira, 1996:18).

Algumas pessoas do grupo de interconhecimento destacaram também a qualidade dos programas do Cineclube do Porto tal como Bandeira se refere ao caso do Rivoli:

Primeiro uns 30 ou 40 minutos, em média, de *complementos*, constituídos por documentários, quase sempre bastante atraentes, jornal de actualidades, algumas vezes fitas do serviço de propaganda do regime (SNI), (em regra péssimas) e, inevitavelmente, um ou mais filminhos de desenhos animados. Os “bonecos” de Walt Disney, por exemplo, faziam parte dos conhecimentos do mais anónimo dos espectadores. Muitas vezes os complementos, só por si, valiam a sessão... Eram, inclusivamente, anunciados nos programas. (...) Só depois do intervalo é que começava o filme. Os programas, como acontecia no Rivoli, faziam parte das sessões e havia espectadores que não dispensavam a sua leitura antes de se apagarem as luzes. Não tanto pelo número de páginas – podiam ir das duas ou quatro até às dezasseis – mas porque eram muitas vezes pequenas revistas da especialidade que denotavam uma elaboração atenta e cuidada. Boa ficha técnica e textos sobre os filmes, notícias sobre o mundo do cinema, fotografias de artistas, desenhos, caricaturas assinadas por nomes conhecidos, publicidade bem apresentada. A impressão podia chegar à quadricromia. O Rivoli mudou frequentemente a capa dos seus programas, entre o final dos anos 20 e anos 60/70, conforme o tipo de grafismos em voga. Havia quem os colecionasse e há arquivos municipais que guardam conjuntos, hoje de grande interesse documental. (Bandeira, 1996:36).



**2º PERÍODO EM SÍNTESE – (corte em 1949)** 14 salas de exibição regular e 4 salas de exibição não regular

**CÍRCULOS AMARELOS:** Exibição sazonal, pontual ou irregular (**Cine-Foz na Foz**, **Cine Teatro Vitória**, **Teatro Sá da Bandeira** e **Sede do Cineclube do Porto** na Rua do Rosário).

**CÍRCULOS VERMELHOS:** Exibição regular (**Cine S. João**, **Cine Teatro Águia d’Ouro** e **Cinema Batalha**, todos na Praça da Batalha). **Coliseu do Porto** e **Olympia** na Rua Passos Manuel. **Cine Teatro Rivoli** (Praça de D. João I/Rua do Bonjardim), **Salão Jardim Trindade** e **Cinema Carlos Alberto** a oeste no centro. **Ódeon** a este no centro. Afastados do centro histórico, **Terço**, **Júlio Deniz** e **Vale Formoso** no eixo norte e **Nun’Alvares** e **Central Cine da Carcereira** a oeste.

**CÍRCULOS VAZIOS:** espaços hoje “sem descendência”, sem edifício de cinema ou exibição de cinema.

### 1.3. Porto de 1960 a 1995

Surge um período de novas ruturas no sistema de projeção e a televisão consolida o seu lugar. Grandes salas sofrem obras transformando-se em pequenas salas com menos lugares, os chamados estúdios que apesar de espaços mais pequenos garantiam mais conforto e qualidade de projeção. Segundo Bandeira, a crescente monopolização do mercado oferecia menor diversidade de propostas fílmicas e as estreias simultâneas reduziam cerca de 12 salas a 4 ou 5. (1996:67). É também nesta altura que surge (publicamente) a exibição de cinema pornográfico. Depois do 25 de Abril o Teatro Sá da Bandeira, o Olympia, o Julio Déniz e o Rivoli optam por essa linha programática.

«No pós-25 de Abril há uma memória que eu tenho muito (...) de passar na Praça da Batalha e ver **uma fila enorme de pessoas para comprar bilhetes para um filme, um sucesso que eu acho que teve quase 2 anos no S. João, um filme indiano** “O passado Inesquecível” [de Yaadon Ki Baaraat, de 1973]. Os tempos eram outros, lembro-me de uma amiga, (...) ela levava gravadores, ela gravada as canções, (...) e depois aprendia-as. Ela não sabia nada de indiano mas aprendia as canções. Foi um filme que esta rapariga **já o tinha visto para aí umas dez ou doze vezes. Eram grandes melodramas, um cinema popular mas que levava as pessoas às salas de cinema.** (...)» Zeferino, *Circunvalação* [6ª de 8 partes]

« (...) muito dramáticos, (...) e ouvia depois os comentários: **Ai coitadinha, aquela mãe sofreu tanto! E choravam e tudo...** (risos) » Maria Teresa, *Circunvalação* [6ª de 8 partes]

Outras linhas programáticas surgem, filmes indianos (S. João reaberto, Estúdio, Vale Formoso), filmes de cowboys e artes marciais no Águia D’Ouro e no Olympia, sala esta na altura já com a alcunha de “limpa carteiras” e de espaço onde era habitual verem-se filmes e ouvir-se relatos de futebol através da rádio de alguns espectadores. Paulo Ferreira lembra numa conversa que tivemos, essa escuta “stereo” pois quando surgia um golo do *Futebol Clube do Porto* todos gritavam *golooo!* A propósito de situações inusitadas em sala, conta-se que em 1936 ainda quando o manuseamento das películas provocava alguns incidentes, às vezes com labaredas, outras com episódios especiais como o da exibição de *Here’s to Romance*, de Alfred E. Green (1935) [*A Canção do Triunfo*], que segundo Manoel de Oliveira num dueto de uma cena com uma canção muito apreciada pelo público o projecionista parava a fita no fim dessa cena, rebobinava essa parte e com a repetição choviam aplausos do público. (Bandeira, 1996:20).

As grandes salas que foram perdendo espectadores neste período e resistiram a obras entram em grande crise, é neste período que a cidade perde o histórico Águia d’Ouro que encerra em 1989. No mesmo ano, o mesmo proprietário compra o Olympia

transformando-o numa “casa de bingo”. O Salão Jardim da Trindade encerra em 1989 reabrindo depois de grandes obras em 1992, passando a chamar-se Cinema Trindade, a grande plateia dá lugar a uma “casa de bingo” e o balcão transforma-se em duas salas estúdio, Trindade 1 e Trindade 2. O Cinema Carlos Alberto caracterizando-se pela programação eclética e audiência heterogénea, depois de várias fases, de sala de reposições a espaço de acolhimento do *Fantasporto*, e programação das sessões dos Cineclubes da cidade (Cineclube do Porto e Cineclube do Norte) em finais dos anos 1970 deixa de ser Cinema Carlos Alberto passando a chamar-se Auditório Nacional Carlos Alberto. (Bandeira, 1996:57-58). O Terço deixa de ser uma sala de cinema ao ar livre, depois de obras passa a ser um espaço coberto e a programação acolhe sobretudo reposições. (Bandeira, 1996:66). A grande sala do Cinema Vale Formoso foi exigindo manutenção difícil de assegurar, encerra em 1993 e é comprada pela IURD até 2011. Foi desde essa altura deixada ao abandono.<sup>53</sup> O Nun’Alvares fecha em 1973 e reabre em 1984 com uma sala estúdio seguindo a tipologia que caracteriza este período.

Em paralelo surgem novas salas, mais afastadas do centro histórico da cidade em zonas residenciais ou em pequenas galerias comerciais de bairro, todas desta tipologia, mais pequenas, com mais conforto, otimizações de equipamentos e, em muitos casos, programação chamada de qualidade. No programa de cinema do Passos Manuel em 1973 podia ler-se: *ir de encontro a um público que deseja estar em contacto com os grandes autores e as obras que fazem a História da Arte Cinematográfica*.<sup>54</sup> O Coliseu do Porto foi deixando a programação de cinema dando lugar à sala estúdio Passos Manuel albergada no edifício desde 1971. O antigo salão de chá na cave do Batalha<sup>55</sup> é convertido a sala estúdio, a Sala Bebé, em 1975. Antes disso em 1967 surge o Estúdio no Centro de Caridade de N<sup>a</sup> Sr<sup>a</sup> do Perpétuo Socorro perto da Praça do Marquês, o Foco em 1973 na Boavista, o Estúdio 400 em 1976 à Foz. Num 1<sup>o</sup> centro comercial do Porto e da Península Ibérica (1976) no Centro Comercial Brasília na Boavista surge o Charlot em 1977, as salas Lumière A e Lumière L em 1978 nas Galerias Lumière frente ao Auditório Carlos Alberto.

---

<sup>53</sup> “Porto: A nova vida das velhas salas de cinema”, *Jornalismo Porto Net* (19.05.2013).

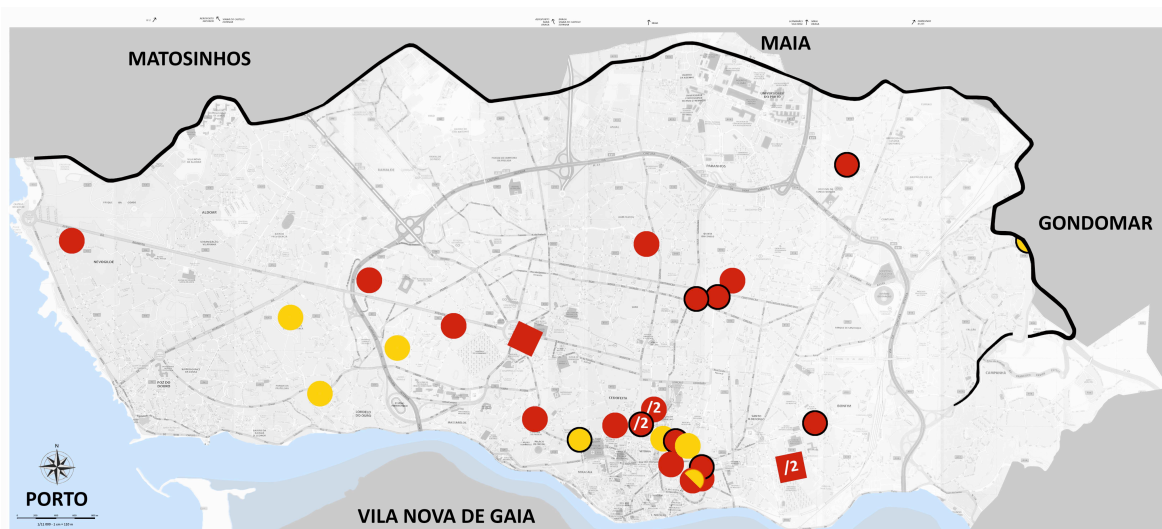
<sup>54</sup> Website: *coliseu*. Disponível em: <http://www.coliseu.pt/>

<sup>55</sup> *Jornal de Notícias* (05.02.2012).

Nos anos 1980 o Pedro Cem nas Galerias Pedro Cem ao Palácio de Cristal e as salas Stop 1 e Stop 2 no Centro Comercial Stop em direção a Campanhã. O Rayone surge em 1982 numa zona residencial mais afastada do centro perto da Areosa e o Estúdio 111 no Teatro Sá da Bandeira com cinema pornográfico, um espaço também com acesso, pela Rua 31 de Janeiro, uma rua perpendicular à Sá da Bandeira (antigo acesso do Theatro Príncipe Real).

No fim deste período a Casa das Artes que chegou a ser anunciada como futura sede da Cinemateca do Porto passa a ter programação de cinema em 1991 no que é hoje o auditório Sala Alves Costa por influência da regular programação do Cineclube do Porto. A Casa das Artes integra nessa altura uma videoteca com cabines individuais para visionamento e pesquisa de obras. E é também neste período que surge uma programação alternativa de alguns institutos ou auditórios nomeadamente o Instituto Francês do Porto na Praça da República e Serralves na Boavista.

Para os espectadores os bilhetes começam a ficar mais caros e só alguns espaços mais alternativos é que disponibilizam folhas de sala ou programas especializados.



**3º PERÍODO EM SÍNTESE – (cortes em 1971-1991)** 22 salas com exibição regular, 6 salas com exibição irregular e 1 sala com exibição regular/irregular  
**CÍRCULOS AMARELOS:** Exibição pontual ou irregular - Sede do Cineclube do Porto na Rua do Rosário, Auditório Carlos Alberto, Rivoli, Coliseu, Casa das Artes, Serralves, Cine Teatro Vitória e Teatro S. João (Cine S. João numa 2ª fase).  
**CÍRCULOS VERMELHOS:** Exibição regular - Cine S. João (Teatro S. João com exibição pontual depois), Cine Teatro Águia d’Ouro, Cinema Batalha e Sala Bebé, no centro na Praça da Batalha. Cinema Passos Manuel e Olympia na Rua Passos Manuel. Cine Teatro Rivoli na Praça D. João I, Cinema Trindade (1 sala e depois 2 salas), e Galerias Lumière (2 salas) no centro a oeste. Ódeon e Stop’s (2 salas no centro comercial “Stop” – ícone quadrado) no centro a este. Afastados do centro histórico, Terço, Estúdio, Júlio Deniz e Vale Formoso no eixo norte. Nun’Alvares, Charlot (no centro comercial “Brasília” – ícone quadrado), Pedro Cem e Foco a oeste. Estúdio 400 a noroeste à Foz. Rayone a nordeste.  
**CÍRCULOS VAZIOS:** espaços hoje “sem descendência”, sem edifício de cinema ou exibição de cinema.

#### 1.4. Porto de 1996 a 2012

«Não sou contra que existam estes espaços, o problema foi a **uniformização**, é que “nós virámos americanos”, **em dois três anos as salas de cinema no Porto desaparecem todas e ficam estes espaços**. E portanto, foi realmente de facto um processo destruidor muito rápido que eu espero que vá regredir.» Zeferino, *Circunvalação* [4ª de 8 partes]

Depois do exemplo mais mediático em 1985 com o Centro Comercial das Amoreiras em Lisboa<sup>56</sup> as grandes superfícies comerciais, os *Shoppings* surgem em força nos anos 1990 com um modelo que fez profundas ruturas de hábitos. Reunindo serviços, comércio e divertimento a oferta dos complexos de sala de cinema nestes espaços multifunção ao apresentarem mais do que uma oferta de programação em diferentes horários na mesma área com modernos formatos de exibição – multiscreen, multiplex e megaplex,<sup>57</sup> congregam num único local uma multiplicidade de hipóteses.<sup>58</sup> Entre outras escolhas e conveniências, do comércio ao estacionamento, o modelo responde a novas estratégias de apelo ao consumo em que a exibição eficazmente responde ao sentimento de perda de lugar na “aceleração do tempo”. Com lógicas de negócio onde se alimentam retornos financeiros de difícil concorrência estes espaços hegemónicos provocaram o encerramento de outras tipologias, quer nos edifícios históricos quer nas primeiras salas que surgiram nos pequenos centros comerciais ou galerias dentro de urbanizações. São uma novidade em Portugal nos anos 1990 mas começaram a surgir nos EUA e no Canadá nos anos 40.<sup>59</sup> Nos anos 1980 fecha o Rayone (com um curtíssimo tempo de vida, cerca de 2 anos), nos anos 1990 encerra o Estúdio, o Foco, o Pedro Cem, as salas Lumières, Stop’s, o Estúdio 400, a Casa das Artes (1999) e o Auditório Carlos Alberto que despede-se do cinema reabrindo em 2003 como teatro, o TeCA já sem a cabine de cinema. O Passos Manuel em 1997 interrompe a exibição para sofrer remodelações e reabre assumindo-se desde 2004 num modelo multifunção que combina programação pontual de cinema, como o bar e a discoteca associados. O Cinema Batalha atravessa um período descontínuo, fecha e abre e volta a fechar em 2000. A Sala Bebé consegue manter-se em atividade durante mais tempo mas também fecha em 2003. As salas estúdio do Cinema Trindade no dia 1 de Janeiro de

---

<sup>56</sup> *Jornal Público* (20-02-2000).

<sup>57</sup> *Megaplex* com 16 ou mais salas, *Multiplex* com 8 ou mais salas, *Multiscreen* até 7 salas.

<sup>58</sup> *Público, Artes & Ócios* (29.12.2000).

2001 (a 12 dias do arranque da *Porto Capital Europeia da Cultura*) em grande crise encerram. O Charlot ultrapassado pelas grandes superfícies, apesar da programação assegurada pela *Medeia Filmes*<sup>60</sup> fecha também em 2001. O Júlio Deniz depois do período da pornografia encerra como cinema em 2001 e transforma-se em salão de baile, até hoje. O Terço (2003) e o Nun'Alvares (2005 e 2009/2011) também encerram. O Rivoli reabre portas em 1997 com dois auditórios e programação apesar de irregular. Em 2007, Rui Rio extingue a *Culturporto* e com ela a programação de cinema. O Instituto Francês do Porto na Praça da República fecha em 2004. À programação pontual junta-se Serralves e o Auditório da Biblioteca Almeida Garrett (desde 2001) nos Jardins do Palácio de Cristal.

Quais foram então os centros comerciais que surgiram neste período? O primeiro a abrir um complexo de salas foi Shopping Center do Bom Sucesso na Boavista em 1994 com 4 salas e programação da distribuidora Medeia Filmes. Em 1995 o Gaia Shopping, na saída do Porto em Vila Nova de Gaia, com 9 salas. Em 1996 o Central Shopping no centro do Porto com 5 salas. Este, no centro da cidade não resiste à desertificação da baixa e encerra depois em 2004. Também o Bom Sucesso encerrou, a seguir mais tarde, quando o formato digital exigiu novos sistemas de projeção e a diminuição de público dificultava o investimento numa sala que encerraria a seguir em 2010. Para abandonar a película seria necessário investir muitos milhares de euros, investimento só possível a partir de acordos que impõem a exibição de *blockbusters*, e não querendo ceder em termos de linha programática mantendo compromisso com o chamado cinema independente europeu a Medeia Filmes deixa o Bom Sucesso, persistindo até hoje com a distribuição e programação na sala do Cine-estúdio no Teatro Municipal Campo Alegre (inaugurado em 2000 com a Medeia desde 2004) e mais recentemente no Auditório Isabel Alves Costa no Rivoli.<sup>61</sup>

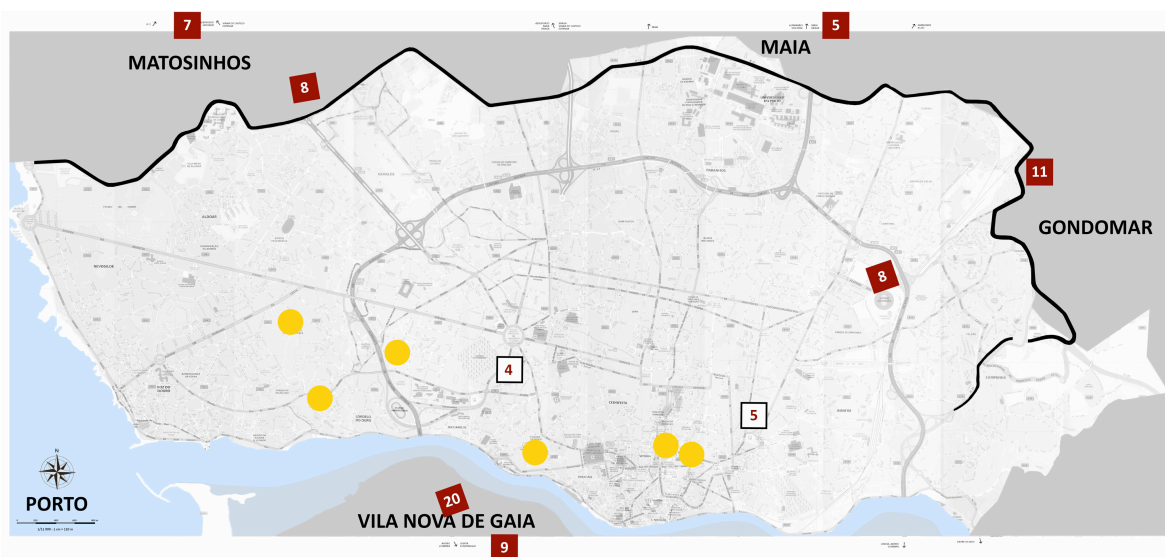
No centenário do cinema no Porto, em 1996 o Arrábida Shopping à saída sul da cidade abre 20 salas (um total de 4000 lugares) o maior complexo até hoje construído no país. Em 2 anos, 38 salas de cinema passam a ter o monopólio da oferta “concentrando” a exibição fora da cidade. Em 1998 o Norte Shopping na Senhora da

---

<sup>59</sup> Website: *cinema7arte*: “A cidade e as salas de cinema, as salas de cinema e a cidade - Os Multiplex”, (19.11.2014).

<sup>60</sup> *Jornal Público* (30.12.2005).

Hora, à saída do Porto em Matosinhos surge com mais 8 salas e o Porto passaria a ficar “cercado” pelo grupo “Amorim” num eixo de intensa circulação sul-norte.<sup>62</sup> O Centro Comercial Dolce Vita junto ao Estádio do Dragão abre em 2005 (hoje Centro Comercial Alameda Shop&Stop, desde 2016)<sup>63</sup>, acrescentando mais 8 salas. O Maia Shopping (1997) na cidade da Maia com 12 salas, o Mar Shopping (1998) em Matosinhos com mais 7 salas e por fim o Parque Nascente (2003) em Gondomar junto à estrada exterior da Circunvalação abre ainda com 11 salas. Com bilhetes mais caros, sem direito a programa ou folha de sala, sem sessões conjuntas (conjunto de curtas ou curta metragem seguida de média ou longa metragem) há no entanto publicidade que ocupa uns primeiros 20’ (variável) de projeção antes de cada sessão.



#### 4º PERÍODO EM SÍNTESE – (corte em 2005)

No Porto 6 salas com exibição não regular e 17 salas em 3 centros comerciais com exibição regular.

Na periferia do Porto 60 salas em 6 centros comerciais com exibição regular.

**CÍRCULOS AMARELOS:** Exibição pontual ou irregular - **Rivoli**, **Passos Manuel**, **Casa das Artes**, **Serralves**, **Auditório da Biblioteca Almeida Garrett** e **Cine Estúdio Campo Alegre**.

**QUADRADOS BRANCOS:** Exibição regular de espaços hoje inexistentes – **Bom Sucesso** (com 4 salas) e **Central Shopping** (com 5 salas).

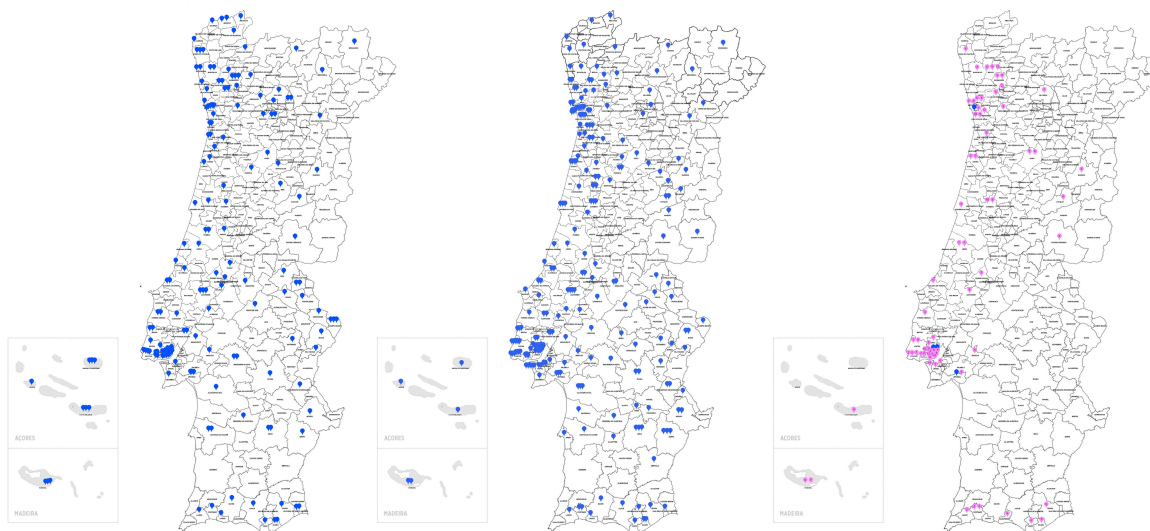
**QUADRADOS VERMELHOS:** Exibição regular com várias sessões diárias – **Alameda** com 8 salas a este, **Parque Nascente** junto à Circunvalação a oeste com 11 salas, **Norte Shopping** junto à circunvalação a norte com 8 salas, **Mar Shopping** em Matosinhos a Noroeste com 7 salas, **Maia Shopping** a nordeste com 5 salas, **Arrábida Shopping** a sudoeste com 20 salas e **Gaia Shopping** a sul com 9 salas.

<sup>61</sup> *Jornal de Notícias* (19.06.2010).

<sup>62</sup> *Jornal Público* (15.10.1995).

<sup>63</sup> *Jornal Público* (07.07.2016).

O Maia Shopping e o Mar Shopping apesar de classificados no Website: *filmspot*<sup>64</sup> na “área” do Porto, apesar de já distantes da cidade, ainda criam naturalmente relações. Para concluir é a distribuidora Cinema NOS antiga ZON Lusomundo que tem o domínio da cadeia, da distribuição à exibição, é aquela que tem mais ecrãs e filmes em distribuição no Porto e no país. Há ainda as distribuidoras exibidoras UCI Cinemas, a Midas Filmes e a já referida Medeia Filmes. Finalmente, ainda nas distribuidoras mas sem o circuito das salas, com direitos de exibição e edição de DVD, há ainda a Costa do Castelo e a Alambique Filmes.



© Teresa Borges (Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema), 2017

Distribuição de diferentes tipologias de salas de cinema em Portugal Continental e Ilhas em 1916, 1946 e 2017

A azul salas autónomas, a rosa salas estúdio e com indicação de nº de ecrãs em complexos de sala.

Na região Porto contam-se 7 centros Comerciais (*Alameda Shop e Stop* com 7 salas, *Ferrara Plaza* em Paços de Ferreira com 5 salas, *Gaia Shopping* na saída do Porto com 9 salas, *Maia Shopping* (1997) na Maia com 5 salas, *Mar Shopping* em Leça da Palmeira com 7 salas, *Norte Shopping* na saída do Porto em Matosinhos com 8 salas e *Parque Nascente* na saída do Porto em Rio Tinto com 11 salas. Contam-se no total, 7 salas dentro da cidade numa saída e 28 salas nas saídas da cidade (somando assim na área “grande Porto” 35 salas) e na periferia/distrito mais 17 salas. Na região de Lisboa contam-se 12 centros comerciais com um total de 82 salas. Em Aveiro 2 complexos somando 14 salas. Em Braga um complexo com 9 salas, em Coimbra dois complexos com um total de 15 salas, na Figueira da Foz um complexo com 5 salas, no Funchal um complexo com 6 salas, em Tavira um complexo com 5 salas, em Vila Real um complexo com 7 salas, em Viseu dois complexos com um total de 12 salas e em Faro um complexo com 5 salas. Um total final de 212 ecrãs em 10 regiões de distrito dos 17 (território continente) e 4 (regiões dos Açores e da Madeira). Ficam de fora as regiões dos distritos de Angra do Heroísmo, Horta e Ponta Delgada nos Açores e Viana do Castelo, Bragança, Guarda, Castelo Branco, Leiria, Santarém, Portalegre, Évora e Beja, no continente.

Na oferta de formatos conta-se a tecnologia digital (em todas as salas), e outros formatos apelando à experiência imersiva multidimensional, o 3D (*Norte Shopping*), o 4DX (*Gaia Shopping*), o IMAX (*Mar Shopping* em Leça da Palmeira) e filmes de animação dobrados ou legendados. Passatempos e a *newsletter's* complementam estratégias de adesão e divulgação dos filmes.

<sup>64</sup> Disponível em: <https://filmspot.pt/>.

### 1.5. Porto “aqui e agora”, 2013 a 2017

O “presente histórico” (Appadurai, 1999:92) afirma-se com contra correntes. Em 2013 reabre a Casa das Artes com o regresso da programação regular do Cineclub. Em 2014 o Teatro Municipal do Porto Rivoli volta a ter programação pontual acolhendo essencialmente ciclos e festivais, nomeadamente a *Porto Post Doc* que cria duas linhas programáticas, o festival no fim do ano e a *Há Filmes Na Baixa!* com uma programação regular durante os restantes meses do ano implementando-se no cinema Passos Manuel para além de outros espaços de exibição mais ocasionais como o Auditório da Faculdade de Belas Artes e o Auditório da Biblioteca Almeida Garrett. No mesmo ano surge a *Desobedoc* com a agenda da “reabilitação” do cinema nas salas históricas da cidade realizando a sua mostra anual em “espaços fechados”, 1º no Cinema Trindade e desde 2016 no Cinema Batalha. A seguir é a Nitrato Filmes, a distribuidora independente faz a histórica entrada da programação regular com sessões diárias no coração da cidade arriscando o seu lugar no contexto hegemónico dos complexos de sala. Juntando-se ao Passos Manuel, Casa das Artes, Rivoli, Campo Alegre e Estúdio 111<sup>65</sup> as salas do Trindade entram na agenda do cinema desde Fevereiro de 2017 com o arrojo de uma programação verdadeiramente regular. O Cinema Trindade merece um estudo de caso pois entrou em cena em todas as grandes épocas forçando-se à atualização de “figurino”, resistindo.

«**Só tenho pena que isto não volte a ser ponto de encontro.** (...) Vinha tudo àquele dia... » Odete, *Circunvalação* [5ª de 8 partes]

«**Não havia mais nada...** » Fátima, *Circunvalação* [5ª de 8 partes]

«(...) o cinema está a funcionar muito bem em dois locais, ou nos centros comerciais, ou então em evento, em festivais de cinema... (...) **O cinema enquanto atividade regular não está a conhecer os melhores dias.** E não é só uma questão do Porto.

(...) Acho que é um grande desafio que temos pela frente, **voltar a criar esses hábitos** e essas rotinas na vida das pessoas porque nos jovens isso quebrou-se completamente (...) temos amigos que estudam cinema, que estão a acabar o curso de cinema e que não vão ao cinema! Eu fiz esse inquérito! Qual foi um último filme que foste ver? E quase invariavelmente os que me respondem dizem: “foi num festival de cinema.”

(...) E temos que perceber que rumo é que isto vai ter e qual é o rumo que nós queremos que tenha (...) **Ainda acreditamos no cinema como ato social**, não queremos acreditar que a sociedade só vá enveredar por uma **fruição individualista.**» Cristina, *Circunvalação* [5ª de 8 partes]

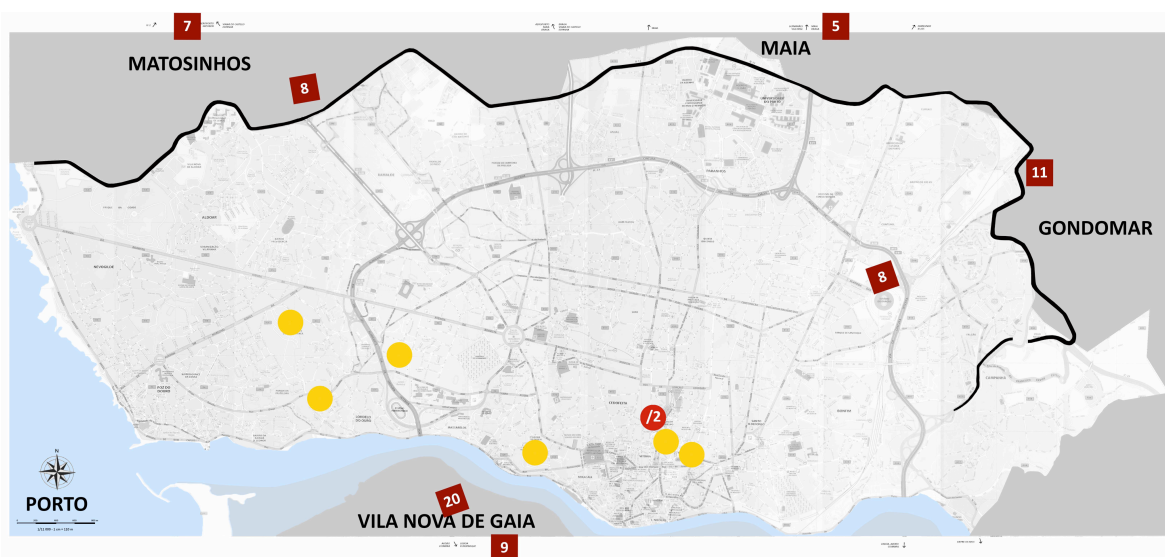
---

<sup>65</sup> Reaberto desde Abril de 2015 (fechado 4 anos antes) com instalações e “conceito” renovado. Anuncia programação regular de filmes pornográficos contemporâneos e clássicos. A entrada dá acesso a um estúdio com 29 lugares, 7 cabines individuais, 2 cabines duplas e sessões contínuas das 12h/13h às 19h30.

Em *Lisboa no Cinema*, um filme de Manuel Mozos (1992), Alberto Seixas Santos comenta que o “único cinema possível para *esta nova cidade* é um cinema de trânsito, do movimento entre periferias dormitórios e os locais onde as pessoas trabalham”. A concentração dos equipamentos capitalizaram territórios cujo investimento deu propriedade desigual às populações mas os centros urbanos também sofreram convulsões.

Para terminar, Rui Moreira com o recente compromisso de transformar o Cinema Batalha num equipamento municipal para o exclusivo uso do cinema promete obras e a reabertura da sala para o verão de 2019. E a propósito de políticas e no debate das mesmas, é habitual no Porto ouvir-se a expressão portuense *Vai no Batalha!*<sup>66</sup>

«(...) havia a **presença** das outras pessoas. **Portanto era a minha cidade que estava a ver um filme.** Hoje é quanto muito um grupo de amigos que está a ver em conjunto um filme, ou então é uma elite muito específica da minha cidade de pessoas que nós conhecemos mais ou menos. E isso acho que foi uma regressão (...)» Zeferino, *Circunvalação* [5ª de 8 partes]



**Porto, 2017** - No Porto 6 salas com exibição não regular, 2 salas num edifício com exibição regular e 8 salas num complexo num centro comercial com exibição regular. Na periferia do Porto 60 salas em 6 centros comerciais com exibição regular.

**CÍRCULOS AMARELOS:** Exibição pontual ou irregular - **Rivoli**, **Passos Manuel**, **Casa das Artes**, **Serralves**, **Auditório Almeida Garrett** nos Jardins do Palácio de Cristal e **Cine Estúdio Campo Alegre**.

**QUADRADOS VERMELHOS:** Exibição regular com várias sessões diárias - **Cinema Trindade** com 2 salas, no centro. **Alameda** com 8 salas a este. **Parque Nascente** junto à Circunvalação a oeste com 11 salas, **Norte Shopping** junto à circunvalação a norte com 8 salas, **Mar Shopping** em Matosinhos a Noroeste com 7 salas, **Maia Shopping** a nordeste com 5 salas, **Arrábida Shopping** a sudoeste com 20 salas e **Gaia Shopping** a sul com 9 salas.

<sup>66</sup> Expressão que quer dizer: *é mentira, é fita, é ficção*. Comentário em “A minha cidade foi o cinema” de Alexandre Alves Costa. Colóquio “O Cinema e a Cidade”, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, Setembro de 2017.

### ***Apartado 40, gesto de contestar espaço no tempo***

«Há público para um cinema diferente, há público que não vive da noção de espetáculo, só à espera de sexo e violência (...) Tudo é feito inclusivamente para que as pessoas que tenham esses interesses não estejam unidas, estejam dispersas. (...) **Eu acho que há público, o que eu acho é que quem tem o poder desaprendeu de pensar sobre quais são as suas opções, é o imediatismo. (...) Outra coisa é a uniformização da língua e esse é outro problema.**» Zeferino, *Circunvalação* [5ª de 8 partes]

Se o teatro foi muito dominante no final do século XIX e na passagem para o século XX passou a ser programado em conjunto com os primeiros “quadros”, primeiras exibições de cinema, viria a seguir, o cinema, a ocupar esse lugar hegemónico. Se primeiramente o cinema até “serviu” o teatro fazendo a “manutenção” do tempo nos intervalos das peças, a seguir emancipou-se, construiu e reconfigurou salas em que a exibição cinematográfica passou a ser a principal ou única linha programática. Enriqueceu a oferta cultural de bairro a par e passo com o processo de urbanização e industrialização intensificado desde a década de 1860 com a revolução dos transportes do final do século XIX. Estavam pois, criadas todas as condições para existirem obras cuja natureza pertencia à “era da reprodutibilidade técnica” (Benjamim, 2012 [1936-1955]:58). Estas obras, podendo ser reproduzidas em larga escala, acolher grandes audiências podiam ser indústria. “Até a própria palavra produção veio substituir a de criação.” (Morin, 1958:256). A “máquina” vindo instalar-se no universo da estética, reservada à criação artesanal, revolucionou não só os modos de produção como de recepção.

Nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é uma condição imposta do exterior para a sua divulgação em massa, contrariamente ao que sucede, por exemplo, com obras literárias ou da pintura. A reprodutibilidade técnica *da obra cinematográfica tem o seu fundamento directamente na técnica da sua reprodução. Esta possibilita não só a sua imediata divulgação em massa, como também a impõe.* Impõe-na porque a produção de um filme é tão cara que alguém que pudesse, por exemplo, comprar um quadro não poderia certamente dar-se ao luxo de comprar um filme. Em 1927, calculou-se que, para rentabilizar um filme relativamente grande, seria necessário que ele atingisse um público de nove milhões de pessoas. Com o filme sonoro verificou-se, no entanto, de início, um retrocesso; o seu público passou a estar limitado por barreiras de língua, e isto ao mesmo tempo que os interesses nacionais eram acentuados pelo fascismo. Mas mais importante do que registar este retrocesso que, aliás, foi neutralizado pela dobragem é considerar a sua relação com o fascismo. A simultaneidade de ambas manifestações tem as suas raízes na crise económica. Os mesmos elementos de perturbação que, de um modo geral, conduziram à tentativa de manter abertamente pela força as relações de propriedade existentes conduziram a que o capital do cinema, ameaçado pela crise, fosse forçado a preparar terreno para o filme sonoro. Assim, a introdução do filme sonoro trouxe um alívio temporário. E não apenas porque o filme sonoro conduziu de novo as massas ao cinema, mas também porque conseguiu solidarizar novos capitais da indústria eléctrica com o capital do cinema. Considerado de fora, o filme sonoro promoveu assim interesses nacionais, mas, considerado de dentro, internacionalizou a produção de filmes mais ainda do que anteriormente. (Benjamim, 2012 [1936-1955]:70)

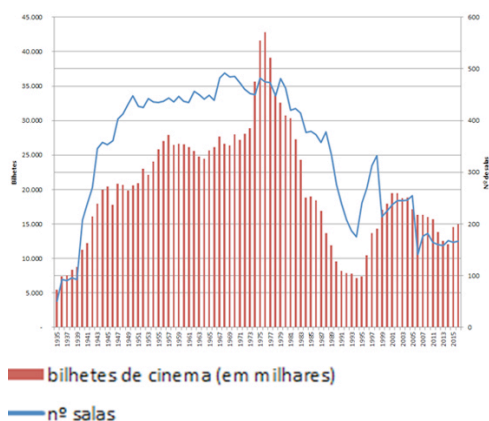
Mas se a reprodução possibilita a circulação em massa, e se esta se impunha por razões de sustentabilidade, (Benjamim, 2012 [1936-1955]:70), como é que podemos ler hoje a relação produção-recepção com a democratização dos meios de produção? Em particular com o “boom de realizadores” e com o crescimento exponencial de produção de obras? E se um filme já não exige custos tão elevados, porque é realizado em formato digital com recursos mais acessíveis, como é que os autores conseguem sustentabilidade para levar a cabo as suas obras? Regressarei a esta discussão no início do 2º capítulo.

Os primeiros espaços de exibição do Porto e a sua expansão acompanharam e alimentaram a “era da reprodutibilidade técnica”. O cinema desses espaços, que compuseram o tecido dos equipamentos da cidade do início do século, revelam modelos que ainda hoje são vigentes apesar do figurino ser diferente. O lugar do cinema reconfigurou-se e as sessões ocasionais voltaram a ser a solução de sobrevivência no centro histórico da cidade e a alternativa aos centros comerciais. A sala Passos Manuel conseguiu resistir numa tipologia multifunção acolhendo de imediato as sessões de evento em contexto de festivais e mostras de cinema, outra realidade dos centros urbanos que também surgiu no Porto especialmente nos últimos 4 anos. As sessões contínuas com a exceção do cinema pornográfico do Estúdio 111 que alimenta ainda o modelo em contexto de sala, “transferiram-se” para a emissão de televisão, que, pese embora possa ainda representar um *capital* de acesso não acessível a todos, é para aqueles que o têm, um poder que acrescenta às sessões “contínuas” a liberdade de decidir sobre o que se quer ver e quando, a partir de “casa”. As sessões regulares nos cinemas de bairro, depois de um período de quase falência que tanto Maria Teresa como Maria José numa memória cirúrgica situaram no final dos anos 1980,<sup>67</sup> procuram recuperar o seu modelo de exibição (o Cinema Ideal em Lisboa e o Cinema Trindade no Porto). Este modelo ressurgiu das “cinzas” mas confrontado com uma intensa e diversa oferta cultural obriga-se a uma “luta diária” a tentar fazer um “festival” todas as semanas tentando fidelizar uma comunidade que agora é mais dispersa e exposta a diferentes convites onde o cinema deixou de ser “o” para ser “mais um”.

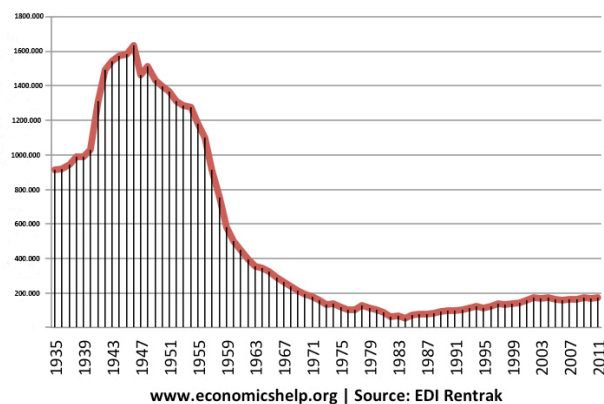
---

<sup>67</sup> Maria José e Maria Teresa, *Circunvalação* [3ª de 6 partes]. 1984 é considerado o ano a partir do qual a grande recessão se opera. A frequência de espetadores, que em 1975 e 1976 tinha atingido um “pico” de mais de 40 milhões, desce, em 1986, para cerca de 18 milhões. Em 1990, está já abaixo dos 13. (Grilo, 2006:28).

### Portugal | Dados bilheteiras 1935-2016



### Cinema Admission UK



© Teresa Borges (Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema), 2017  
Gráfico elaborado a partir dos dados do INE (estatísticas nacionais)

No colóquio *O Cinema e a Cidade* organizado pela Cinemateca Portuguesa em Setembro de 2017, José Manuel Costa lançou uma primeira questão para debate: *O fecho das salas é causa ou efeito?* Os dados da análise da frequência de espectadores em sala em diferentes períodos no Reino Unido e em Portugal revelam que em 1945 e 1976, respetivamente, registaram-se maiores audiências, e 1984 e 1994, respetivamente, foram anos de maior crise. No caso português podemos verificar a partir do gráfico que desce o número de salas no momento em que mais espectadores vão ao cinema. Terá sido o fecho ou a falta de condições das salas a “causa” que fez empurrar os espectadores para outros hábitos? Se podemos ter acesso a diferentes experiências de cinema em sala será preciso dar lugar a novas soluções mas se as que podem ser património não são preservadas uniformizam-se modos de ver e não há alternativa. Ou terá sido, o esvaziamento das salas “efeito” de diferentes fluxos que dispersaram comunidades? Se existem territórios sem acesso aos filmes e se outras soluções como a televisão e a internet permitem estabelecer contacto com as obras não se trata de uma escolha, trata-se de uma consequência de um fosso já antigo. Além disso, se a formação nunca passou pela experiência de cinema em contexto de sala não é expectável esperar-se hábitos de relação e sentimentos de pertença.

Augé defende que lugar e não-lugar não são formas puras mas sim “polaridades fugidias”, enquanto o primeiro não se apaga completamente o segundo não se completa inteiramente, como “palimpsestos nos quais se reinscreve sem cessar o jogo misto da

identidade e da relação.” (1994:70) Acrescenta as noções de “lugar praticado” de Michel de Certeau em que espaço e lugar não se opõem, e ainda, de espaço “existencial”, de um ser “em relação com um meio” distinção de Merleau-Ponty que também acrescenta a noção de espaço como ato de locução, “o espaço estaria para o lugar como aquilo em que se torna a palavra quando é falada”. (Augé, 1994:70-72) Estas conceções foram importantes para uma construção de sentido em *Apartado 40*, o 3º filme. Além disso, há a referência a outros três filmes com contributos que criaram outras questões ainda. De que forma as elegias nos ajudam a evocar a presença e a pertença em vez de só ausências e falências? Creio que filmes como *Ruínas* de Manoel Mozes (2009) e *O Lugar Que Ocupas* de Pedro Filipe Marques (2016) inscrevem-se no mesmo paradigma, ou melhor, foram neste sentido importantes referências quer em termos de argumento quer na abordagem formal onde desolação e poesia convivem. Se em *Ruínas* começamos por ver a implosão das torres da Torralta em Tróia, em *O Lugar Que Ocupas* é a destruição do teatro ABC em Lisboa. Mas se o tom de elegia nestes filmes foram uma forte referência em termos de imagem o mesmo não se passou em termos de escuta onde a presença dominante do discurso nos dois filmes, aqui no 3º filme, não se revê. *Apartado 40* faz-se em “silêncio”, sem palavras, sem voz *off*, nenhum diálogo.

Com *A Trama e o Círculo* de Francisco Queimadela e Mariana Caló (2014) encerro as referências de filmes a partir da qual a abordagem do 3º filme se empenha. Neste caso é a experiência empírica do contacto com a matéria, da sua transformação, do diálogo com o sensorial, com o sensual, com a geometria, com o labor das imagens e sons. O contributo do trabalho de composição de Susana Santos Silva e Torbjörn Zetterberg fecha este círculo numa presença em que o uso dos instrumentos<sup>68</sup> são gesto absolutamente chave num trabalho já sugerido e inaugurado pelo uso do som com as recolhas e opções de tratamento áudio na montagem. Na perspetiva da edição o filme ultrapassa os 30’, uma vez que som e imagem parecem fazer *raccord* técnico mas na verdade não o têm. O som é muitas vezes dissociado da imagem umas vezes com a intenção de criar uma relação de contraste, outras vezes o contrário, para criar verosimilhança. Mas são duas entidades

dissociadas apesar da edição as integrar num só objeto. Parecendo credíveis são reais. Se isto é ficção? Sim, também. *Apartado 40* é dos três filmes o que mais está próximo da ficção. Imagens, sons e palavras, os três juntos mas dissociados, com fabricações.

Augé, Bauman e Nora referem-se à aceleração do tempo, da história. Da etnologia da solidão dos “não-lugares” de Augé (1992) ao resgate dos “lugares de memória” de Nora (1984-1993) ambas conceções contribuíram para desenhar e afinar o argumento de *Apartado 40*. O conceito de Pierre Nora nasce no contexto político dos anos 1980, com a explosão da mundialização, democratização, massificação e mediatização, fenómenos pertencentes a uma época em que os hábitos com as salas de cinema sofreram a maior rutura. As diferentes perspetivas dos *lugares de memória* montadas em sete volumes (1984-1986-1992) por Pierre Nora, reunindo história e cultura da nação francesa a partir de diferentes autores, perspetivas centradas na reflexão sobre a identidade do país, não fez, no entanto, fechar o seu conceito. Se o autor rejeita uma primeira possibilidade de “apropriação” noutros países, por razões de vínculo histórico, ou até em França, pois nem todas as interpretações são livres de contra-senso, aceita no entanto, apropriações com leituras mais abstratas, sentidos imateriais e simbólicos, constatando simultaneamente a tendência memorial dos anos 1980 de França noutros países.<sup>69</sup> (Nora, 1999:30-31). A agenda e paradigma nacional dos “lugares de memória” recebeu leituras de análise de espaços transnacionais por exemplo. Historiografias de outros países usam e discutem o conceito. No Porto, os espaços de cinema que acolheram filmes nacionais e estrangeiros misturaram “territórios” e “patrimónios” culturais. Foram, e alguns são ainda, espaços simbólicos desse diálogo.

A “apropriação” do conceito de Nora é antes de mais nada, o gesto de procurar ter memória. Se o património arquitetónico pode ser guardião dessa memória, de facto, ela mesma pode ser um gatilho para interrogar o presente e é neste sentido que estes *lugares de memória* visitados em *Apartado 40* funcionam como gesto de resgate, que não esquece,

---

<sup>68</sup> Susana Santos Silva – Trompete, caixa de música e piano; Torbjörn Zetterberg - balalaika contrabaixo, guitarra acústica, glockenspiel e sinos.

<sup>69</sup> Nesse contexto reconhece que a obra só se realizou porque não só é historiador como editor, pois seria difícil encontrar alguém que aceitasse e “reunisse” tal “loucura”, uma “loucura” que considera dar também algum charme à obra. Um editor não teria aceite uma proposta assim de um historiador e um historiador sozinho não teria os meios para concretizar uma obra tão grande. (Nora, 1999:32).

e porque não esquece não é apenas refém da decomposição do estado social. Quer dizer, há a erosão do estado social que esquece a proteção deste património e da sua função, no entanto, há ainda a memória que faz luz a partir do contacto que estabelece.

Como refere Augé “O habitante do lugar antropológico vive na história, não faz história” (Augé, 1994-2012:51). Nora também reconhece que a abordagem de “estranhamento”, de “desfamiliarizar”, de “des-objetizar”, de ver os objetos de fora, do exterior do seu tempo, inverte o processo historiográfico tornando-o mais método etnográfico. “Fazer a história da memória significa subverter radicalmente os métodos tradicionais da história” (Nora, 1999:28). Nesse sentido o autor no início da obra ao identificar “Entre a Memória e História - a problemática dos lugares” começa não só por lembrar a aceleração da História como se refere também às reconstruções a partir do que já não existe serem sempre problemáticas e incompletas. Para o autor a cristalização do passado em objetos/gestos do presente é uma construção de uma memória que pressupõe sentido de pertença, de reconhecimento/identificação coletiva. É neste sentido que *Apartado 40* mais do que uma cristalização talvez se trate de uma resistência à aceleração do tempo sugestão que o autor promove a partir do conceito. Não estar no presente sem o conhecimento de um passado, habitar o presente nessa relação.

«**Era uma boa maneira de começar um domingo** (...) Era bom começar o dia com um filme. (...) depois chegávamos a casa e conversava-se com as pessoas da família sobre o filme.» Zeferino, *Circunvalação* [2ª de 8 partes]

«[eram sessões **domingo à tarde?**] - Sim [Cineclube de Guimarães]» Natividade, *Circunvalação* [2ª de 8 partes]

«(...) **havia a sessão da manhã do cineclube**, depois havia a sessão das 14h30 ou 15h30. **Aquelas tardes clássicas do Batalha que eram uma delícia** (...) um desenho animado que era sempre uma coisa linda linda linda, e o filme. **E à noite às vezes havia outro na sede do cineclube. E era um domingo 4 vezes, tudo cinema. De manhã, 2 de tarde e noite.** [Um domingo cheio!] Havia dias assim, poucos mas houve alguns.» Maria José, *Circunvalação* [2ª de 8 partes]

«Era **Domingo de manhã** no Cinema Batalha e segunda ao fim da tarde no Carlos Alberto. (...) às 18h, porque as pessoas saíam dos seus empregos e iam ver a sessão de cinema.» Filomena, *Circunvalação* [2ª de 8 partes]

Os “lugares de memória” que se resgatam dos “não-lugares” de domingo de manhã à noite do cinema no Porto<sup>70</sup>, talvez reúnam “restos”<sup>71</sup> num gesto quase louco. São no

---

<sup>70</sup> Dia da semana enquanto critério de planificação/cronograma. A observação foi realizada aos domingos e alguns feriados por semelhança de “rotinas” no que de expectável seria de esperar encontrar na cidade.

entanto construção de identidade, por isso, de *lugar*, habitados têm morada. Para uns a viagem será apenas um inventário de lugares, para outros avivam-se<sup>72</sup> memórias de espaços ou representações sociais (hábitos, rituais, gostos...). E ainda, espera-se que possa ser experiência sensorial. Será no entanto, seguramente, um arquivo,<sup>73</sup> materializado, transportável, possível de guardar e encontrar numa caixa de correio, num endereço. Pese embora este arquivo exista para não esquecer, o que importa é lembrar, é reescrever uma história do hoje, e a “história do presente” (Nora,1999:31), guarda o quê? Guarda uma “história da memória” (Nora,1999:28), invertendo a relação, propõe-se atemporal onde planos fixos sucedem-se como *travellings* em eclipse.

Sintetizando o processo. Primeiro “Domingo”: a evocação da memória coletiva nascida dos discursos do grupo de interconhecimento, discursos que reacenderam a vontade não só do regresso a certos lugares como descoberta de outros. A inspiradora memória de Maria José com a ida ao cinema aos domingos de manhã à noite. Outros Domingos: ir, ir, ir... e estar. Domingos em casa e na biblioteca: viajar nos livros, documentos e outros arquivos. Intervalos entre domingos: o mergulho na montagem, a costura das imagens e o crochê no som, a composição de um roteiro em 4 cenas, os 4 grandes períodos neste capítulo contextualizados. A seguir o diálogo com a música.

Depois a partilha do filme e o reencontro com as pessoas que encontrei ocasionalmente na rua e que se tornaram também “protagonistas”. Descrevo apenas um desses encontros, com Filomena, a mulher da sequência inicial no Teatro Sá da Bandeira. Depois de algum estranhamento, acertos de hora e local de encontro ao telefone, acontece o encontro numa rua, à hora marcada no fim de mais um serviço de Filomena. À saída do seu trabalho a chegada da família de carro à mesma hora... o marido, a filha, os

---

<sup>71</sup> O autor lembra que museus, arquivos, cemitérios, coleções, aniversários, tratados, processos verbais, monumentos... são ilusões de eternidade, empreendimentos nostálgicos que a des-ritualização do mundo atual faz aparecer a noção dos “lugares de memória” que são antes de mais “restos”. (Nora, 1993 [1984]:12-13).

<sup>72</sup> O autor opõe “memória” à “história”: A “memória” em permanente evolução é dialética por isso é atual, vive-se no presente, é afetiva e emerge do grupo que a une, ao contrário, da “história” que é de todos e de ninguém, com vocação universal é no entanto relativa e é uma representação do passado. (Nora, 1993 [1984]:9).

<sup>73</sup> Entra na categoria de “lugar de memória” o gesto que “(...) constrói, decreta, mantém pelo artifício e pela vontade uma coletividade envolvida na sua transformação e na sua renovação. É preciso lembrar (criar arquivos, manter celebrações) quando a memória espontânea natural desaparece. (Nora, 1993 [1984]:13).

netos, o cunhado, carro cheio. E ali mesmo ao lado, também numa rua, com mais silêncio, abri o computador, o filme, e logo surgiram comentários de todos, uma anarquia! Maravilhoso... Referências aos locais, aos filmes e aos encontros de namoro de Filomena e Hermínio no Terço... Fim do encontro, quase em coro: temos que ver o filme projetado!

Se neste 3º filme muitas questões se levantaram a problematizar escolhas formais (que imagens primeiro? que relação com o percurso físico, com a luz ou geografia da cidade?), ou escolhas dramatúrgicas na relação com a informação histórica (a sequenciação tem em conta critérios cronológicos ou modelos de exibição?) ou ainda e por fim, escolhas de “escrita” etnográfica (a sequenciação organiza e discute as diferentes categorias como?). Se foi pelo “3º filme” que se fez “a porta de entrada” da escrita reclamando-a, esta colaboração, com a escrita, no 2º filme surge no fim, depois da montagem. A pesquisa à *posteriori* fez contributos de esclarecimento, afinação de estrutura e seleção de materiais embora o seu papel não tenha sido tão catalisador ou decisivo, na montagem, como aconteceu neste 3º filme.

Memória oral, visual, sonora, escrita e encontros compuseram este trabalho. O que o gesto da construção deste 3º filme procura, não é cristalizar, não é fazer devoção nem ser apenas um arquivo como fim. O gesto procura ser relacional, de memória-ação prospetiva. Valoriza a ideia de bairro, não a de bairrismo. O “exterior” não está fora de território, está na fronteira, e a comunicação não é necessariamente o reconhecimento de lugares ou tão pouco a sua indiferença. É expectável que o filme possa estabelecer ligação física, se isso acontece em sala, perfeito! Se não chega à sala que seja um ficheiro. O filme não se fecha no inventário, abre-se ao que aconteceu em cada lugar e essa aventura pode ir da experiência ao transporte. Para tal é preciso espectadores. E apropriação. Caso contrário, é verdade que também pode ser um objeto no abismo. *Apartado 40*, abre-se ao périplo na cidade numa procura resiliente de contacto e de contrato. Na Alameda dos Plátanos do Jardim da Cordoaria as enigmáticas esculturas em bronze de Juan Muñoz, *Treze a Rir Uns dos Outros*, (2001) nas quatro bancadas em aço, interrogam-nos.

«(...) Com o passar do (T)empo libertei-me de um certo bairrismo.  
A cidade não é minha, mas eu sou desta terra.» Teodósio Dias<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> A maiúscula é do autor, o parênteses é meu. Website: [ruasdoporto.blogspot.pt/](https://ruasdoporto.blogspot.pt/).

## CAPÍTULO 2 · PÚBLICOS DE CINEMA

### *Perspetivas a partir dos acontecimentos que fizeram hábito*

Se cinema é um espaço com lei, “pode” ser acontecimento e ter lugar. A leitura da (h)istória a partir de cada sala de cinema no Porto, revela que vários foram os momentos em que espectadores, agentes do meio ou não, contestaram perdas. Em 1995 um forte movimento de pessoas impediram que o Coliseu fosse alienado da sua função para ser comprado pela Igreja Matriz da IURD interessada em tornar-se proprietária do espaço. Foi criada a “Associação Amigos do Coliseu” que planeou um programa diverso angariando fundos que permitiram manter o espaço com a sua oferta cultural. Já em 2003 o movimento “Vamos Salvar o Águia d’Ouro” numa petição que reuniu muitas assinaturas solicitando a devolução do cinema à cidade, para além das cartas dirigidas ao presidente da câmara Rui Rio e ao proprietário *Solverde*, não travou a venda do edifício convertendo-se a hotel. No mesmo ano, o Terço vê um grupo de espectadores, reunindo mais público do que o habitual, permanecer na sala sem querer sair fazendo protestos e palmas no fim de uma última projeção. Em 2007, o presidente da câmara põe fim à *Culturporto* e surge o movimento “Rivolução” que fez vários protestos e chegou a reunir 40 pessoas que se barricaram durante 3 dias dentro do Rivoli. O espaço passaria a ser privatizado até 2014, ano em que surge uma nova política cultural da autarquia. Por fim, até as salas do Bom Sucesso contaram com o protesto de alguns espectadores fieis à programação num abaixo-assinado a pedir a manutenção do espaço, gesto apesar de tudo em vão.

Em *Circunvalação* o percurso faz-se através dos discursos com transporte entre tempos. A memória de diferentes hábitos fez emergir diferentes categorias de análise. Das primeiras memórias à experiência cineclubista, da revisitação de salas às diferenças de público, do comentário político ao gosto. Da noção de ética à memória do Cinema Português. Neste 2º capítulo a reflexão parte desta última secção, continuando a discussão do fim do 1º capítulo. Respeitando o critério da “inversão de marcha” no diálogo com o tríptico, este *flashback* da escrita é mais breve na relação com o 2º filme, que ao contrário do 1º, longa-metragem, é 8 vezes maior. A duração relaciona-se com a autonomia na “escrita etnográfica” em que as vozes são tão imersivas quanto dialéticas.

## 2.1. Cinema Português<sup>75</sup>

«**Pouco.** Eu acho que se via pouco...» Elisa, *Circunvalação* [8ª de 8 partes]

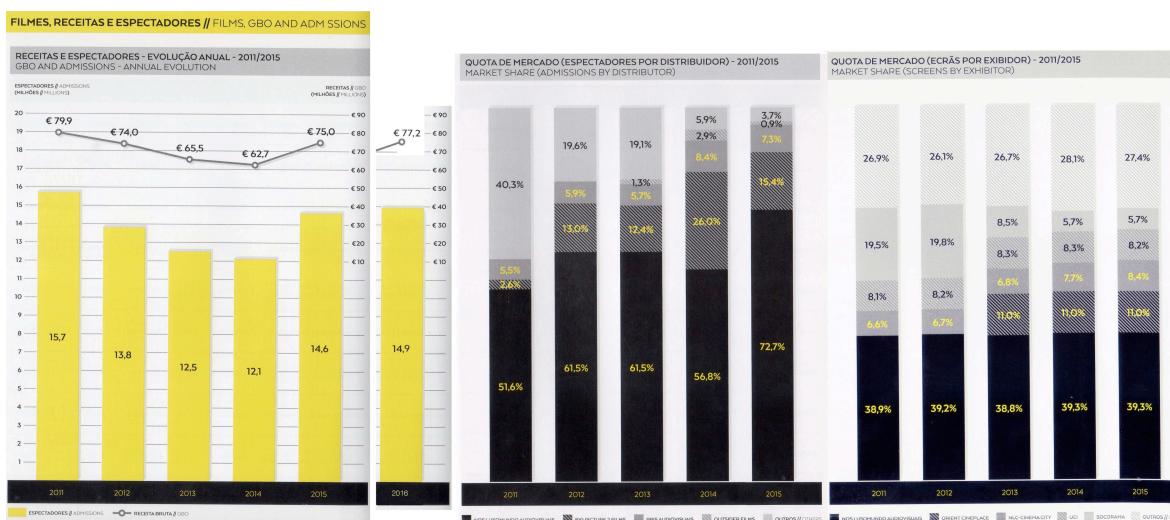
«**Não tenho grande memória de ver o cinema português bem representado...**» Maria Antónia, *Circunvalação* [8ª de 8 partes]

«**Havia pouco cinema português**, já comigo adulta assim... agora quando era novita até **nem me lembro** de ver nenhum filme português.» Maria Teresa, *Circunvalação* [8ª de 8 partes]

«Quer dizer, dentro do que era a **produção nacional, sempre foi pequenina, não é?** Apesar de tudo, eu lembro-me de ir ver alguns filmes. Os filmes de Manoel de Oliveira, João César Monteiro (...).» Zeferino, *Circunvalação* [8ª de 8 partes]

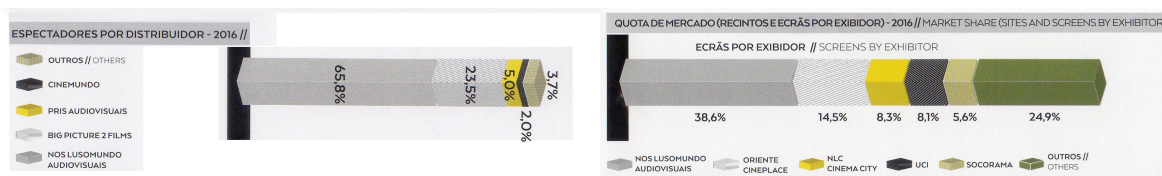
«**Havia** filmes portugueses até muito interessantes. **Numa escala diferente dos estrangeiros, foi sempre.**» Filomena, *Circunvalação* [8ª de 8 partes]

No “cinecartaz” desta semana (Julho de 2017) contam-se 58 filmes, 1 português com sessões em 2 salas de cinema. Para além das distribuidoras/exibidoras NOS Lusomundo Cinemas, SA, UCI Cinema Internacional Corporation, Medeia Filmes e Mindas Filmes, existem outras distribuidoras a partilhar um catálogo comum de filmes (da NOS e UCI) a gerir espaços de exibição noutros locais do país, a Orient Cineplace, a NLC – Cinema City, a Algarcine, J Gomes & CA (Cinemas Cinemax), a Imobilasa, Cinebox Cinemas e a First Pinck (O Cinema da Villa).



Os dados do ICA indicam que em 2011 cerca de 15,700,000 de espectadores foram ao cinema (receita bruta de bilheteira de 79,900,000.00 €). Os resultados até 2014 registam uma curva descendente mas a partir de 2015 passa a ascendente e em 2016, 14,900,000 de espectadores foram ao cinema (77,200,000.00 € de receita bruta). No entanto, não faz parte destes dados os valores de bilheteira que não são eletrónicos. Só os centros “urbanos” é que contam para os dados estatísticos do ICA de 2016 e 2017.

<sup>75</sup> Reflexão que emerge da 8ª e última parte de *Circunvalação*.



Relativamente à quota de mercado (espectadores por distribuidor) e (ecrãs por exibidor) a “NOS Lusomundo Audiovisuais” tem o monopólio da cadeia. Dados Estatísticos do ICA de 2016.

No balanço do ICA (Instituto do Cinema e do Audiovisual) podemos ainda analisar dados da desaparecida Socorama - Cinemas, SA (a Castello Lopes Cinemas),<sup>76</sup> e da também desaparecida Vivacine Multimédia.<sup>77</sup> A “NOS Lusomundo Audiovisuais” tem o domínio na cadeia distribuição/exibição ocupando lugar hegemónico da classificação do *gosto* num país onde se perpetua o mito de que o Cinema Português é mau ou não é para o “grande público”.

Da leitura (h)istórica de cada período (1º capítulo), das pesquisas paralelas que o estudo foi desdobrando, a distribuição e a exibição emergem como agentes de poder que definem regras e configuram modelos. Da mesma leitura não é surpreendente que esta amostra duma semana, que apesar de ser apenas um corte sem saturação de dados, tenha em cartaz 1 filme português entre 58 estrangeiros. Mas, se a produção nacional sempre foi pequena na relação com outros mercados não podemos dizer que o cenário de hoje é o mesmo, ou melhor, que a produção é pequena na relação com a população do país.<sup>78</sup> Mas podemos dizer que o problema da circulação das obras portuguesas continua a existir no mercado português ao contrário de existirem “filmes a mais” ou de existir um suposto “divórcio do cinema de autor com o grande público.”<sup>79</sup>

João César Monteiro no título que dá à sua 1ª obra, *Quem Espera Por Sapatos de Defunto Morre Descalço* (1971) estará a ser pessimista ou cético?

<sup>76</sup> Em 2013 encerrou 49 das 106 salas com o despedimento de 75 trabalhadores. Desapareceram salas em Viana do Castelo, São João da Madeira, Covilhã, Leiria, Loures, Seixal, Guia e Ponta Delgada. Website: *cinema7arte*: “O presente das salas de cinema” (20.11.2014).

<sup>77</sup> Que avançou em 2016 com um despedimento colectivo. Website: *terrasdabeira* (14.04.2016).

<sup>78</sup> Debate Final do Ciclo “Cinema Português: Novos Olhares” (Cinamateca-Museu do Cinema, Março a Junho de 2017). Foram programadas obras de uma geração pós-25 Abril reunindo 148 autores. Este número ainda que não preciso de uma geração revela o crescimento exponencial de autores. (02.07.2017).

<sup>79</sup> Comentário de Jorge Mourinha a propósito da entrevista da SIC a João César Monteiro sobre o filme “Branca de Neve” (2000): - *Dizem as más línguas que foi um sobretudo esquecido*. (Jornalista) - *Eu quero que as más línguas se fodam. Eu quero que as más línguas se fodam, ponto final!* (JCM) - *O público português recebeu melhor o filme do que o italiano?* (Jornalista) - *Eu quero que o público português se foda!* (JCM).

Machado da Luz situou um “divórcio” nos anos 1950 com a censura, porque “obrigados a camuflar cada vez mais as intenções de cada filme, (...) confundem também o espectador comum.” (1978 apud Viveiros, 2006:20). Como diz José Bragança de Miranda:

“O cinema português está envolto de uma aura mítica ou rodeado de mitos que o distorcem grotescamente. Para uns trata-se de uma cinematografia de tal modo peculiar que o torna tão precioso como uma espécie animal rara (...); para outros não consegue atingir o estádio de uma produção autónoma e auto sustentada, acusando-se as suas temáticas mais típicas de melancolia e o tenebrismo estéticos, denunciando ainda os estilos solipsistas, as insuficiências técnicas ou de difusão.” (2006:13)

Os resultados do estudo “O Cinema Português e os seus Públicos” (2006) indicam que as razões do chamado divórcio relacionam-se com aspetos temáticos, abordagens formais com escassez de recursos nomeadamente problemas com o som, e argumento dirigido a um público restrito. Na análise das sugestões apontam-se necessidades de maior promoção, produção e diversidade, distribuição e exibição de curtas-metragens, e ainda a formação de públicos. Em resumo, segundo o estudo, as baixas audiências resultam de uma atitude de desconfiança onde o cinema português é visto como um risco (de tempo e dinheiro) e falta de identificação de um cinema à qual o espectador se sente desvinculado. (Damásio, 2006:74-79). Neste sentido, as audiências são resultados de um contexto e resposta a obras de contacto. (McQuail, 1997 apud Viveiros, 2006:25).

«**As pessoas nessa altura já todas diziam muito mal do cinema português. (...) É pena não é!** Eu quando ouço que é um filme português eu vou ver! **Às vezes vou sozinha mas vou ver!**» Maria Teresa, *Circunvalação* [8ª de 8 partes]

«**E tinha-se desprezo.**» Elisa, *Circunvalação* [8ª de 8 partes]

«Lembro-me que Manoel de Oliveira era um realizador **muito rejeitado não é? Mesmo pessoas do meio burguês rejeitavam-no.** Achavam-no demasiado intelectual, demasiado teatral. Havia uma rejeição dos códigos que ele apresentava. Mesmo o cinema português era difícil, (...) alguns eu acho que marcaram muito. Por exemplo “Os Verdes Anos” marcou muitas pessoas e é um filme belíssimo não é?» Zeferino, *Circunvalação* [8ª de 8 partes]

«Havia uma coisa no cinema português, que era **o sonoro, que era horrível. Era! Agora não é! Era.** (...) **Mas havia... há filmes muito bons. O que é, é que não os vêm.**» Maria José, *Circunvalação* [8ª de 8 partes]

Perspetivando as relações de poder entre distribuidores, exibidores, produtores, realizadores e públicos urge discutir o papel do espectador não porque tem mais ou menos responsabilidade, que a tem, por exemplo nas escolhas, mas porque de facto não se pode dizer que quem decide é o público ou que há uma democratização do acesso às obras em contexto de sala, e esse é um direito recíproco tanto dos autores como dos

espectadores. O que seria o impacto de um “cinema municipal” em cada cidade de distrito, ramificações da cinemateca pelo país em articulação com os Cineclubes numa programação alternativa à distribuída nos centros comerciais “internacionalizando” o cinema português no país? Apesar da iniciativa do projeto itinerante “Cinema Português em Movimento”<sup>80</sup> não existe uma política de cinema que assuma verdadeiramente a agenda. E não se pode dizer que exista um “grande público”, existem públicos com diferentes capitais no espaço público. O comentário de Maria José é bastante cirúrgico: *(...) há filmes muito bons. O que é, é que não os vêem.* Por outro lado, se o cinema português tem expressão nos festivais e mostras que se fazem no país não se pode dizer que “exista” para o chamado “grande território”. Ora, não podemos comentar o gosto de um público que não conhecemos.<sup>81</sup> Maria José lembra ainda, a propósito do “sonoro” que o cinema português teve diferentes períodos. Hoje mesmo temos uma produção muito eclética. Que papel tem tido a crítica em relação aos filmes “fora do lugar”? Filmes desde logo num “não lugar” para empresas com unívocas educações do gosto? Se o papel do estado não for o de proteger e incentivar a diversidade, demissionário, o que faz é ceder a estratégias de “privatização”. A mais recente polémica dos Júris no ICA é um exemplo.<sup>82</sup>

---

<sup>80</sup> Uma Iniciativa do ICA. Em 2013-2017, 40 concelhos visitados, 26 filmes portugueses vistos em vilas e aldeias portuguesas (241 sessões, 21492 espetadores).

<sup>81</sup> “O público não é tolo nem inteligente, ninguém o conhece”. Godard

<sup>82</sup> *(...) Uma Lei do Cinema com regras de participação transparentes e critérios de avaliação compatíveis com uma política promovida pelo Ministério da Cultura e com júris escolhidos pelo Instituto cujo perfil é definido por lei como “personalidades com reconhecido mérito cultural e idoneidade”. Assim, foram chamados à função de júri cineastas e técnicos de cinema, bem como críticos, artistas plásticos, escritores, arquitetos, músicos, programadores culturais ou professores universitários para aprovarem os projetos de filmes. A partir de 2013, um decreto-lei regulamentador da Lei do Cinema e uma nova direção do ICA, mostrando-se alérgicos à responsabilidade e desconhecadores do papel regulador que o ICA deve ter no processo, transferiram a tarefa da escolha dos júris para um comité onde estão representados todos os interessados no resultado dos concursos de apoio: associações profissionais, representantes das televisões, representantes dos operadores de audiovisual, entre outros. Passou, então, a ser este comité corporativo a indicar ao ICA os nomes dos júris que avaliam os projetos de filmes, num claro conluio de interesses em muitos dos casos entre nomeados e quem nomeia. (...) entre os decisores dos projetos de cinema, administradores de bancos com ligação ao cinema ou diretores de marketing de operadores de telecomunicações... O atual governo, refém da pressão exercida por operadores da televisão por cabo, prepara-se agora para homologar um novo decreto-lei que perpetua e agrava este procedimento.* Carta de protesto de diferentes associações do setor dirigida ao governo português. (12.02.2017).

Augé atribui à sobremodernidade efemeridades que promovem individualidades e contratualidades solitárias, mas não defende que a produção individual é excessiva. Defende que essa produção individual de sentido é mais necessária do que nunca quando os pontos de referência da identificação coletiva são tão flutuantes. (Augé, 1992:31-40,49,60-70). “Quando a memória não está mais em todo o lugar, ela não estaria em lugar nenhum se uma consciência individual, numa decisão solitária, não decidisse dela se encarregar. Menos a memória é vivida coletivamente, mais ela tem necessidade de homens particulares. (...)” (Nora, 1993 [1984]:18). E ainda:

“(...) A linguagem política é naturalmente espacial (que mais não seja quando fala da direita e da esquerda) (...) porque lhe é necessário pensar simultaneamente a unidade e a diversidade.” (Augé, 1992:57-58)

“(...) Mas a extensão dos não-lugares que lhes correspondem – não-lugares empiricamente recenseáveis e analisáveis cuja definição é, antes de mais, económica – já ultrapassou a reflexão dos políticos que, cada vez mais, só se perguntam para onde vão, porque sabem cada vez menos onde estão. (Augé, 1992:98)

Bauman usando termos de Robert Castel<sup>83</sup> atribui à sobrevalorização do indivíduo liberto dos vínculos sociais a sua fragilidade e insegurança como consequência da falta de proteção que esses mesmos vínculos sociais garantiam. A emancipação e auto superação foram libertadoras mas o descontrolo e a banalização da liberdade desresponsabilizou a inclusão. A “modernidade sólida” do tempo em que o indivíduo temia não conseguir adequar-se à norma passou a “modernidade líquida” do tempo em que o maior fantasma é o medo de ficar para trás. Para impedir que surja uma “classe perigosa”, (excedentária, irreversivelmente excluída) é necessário que o Estado Social não se decomponha. (Bauman, 2005:11-13,18-19).

A Lei 7/71 (só aplicada em 1973) que instituiu o Instituto Português de Cinema (IPC) introduziu segundo João Mário Grilo, grandes mudanças na relação distribuição-produção. A medida do “adicional 15%” sobre os bilhetes de cinema que deslocava parte das receitas de bilheteira para o financiamento indireto da produção responsabilizava a distribuição do cinema americano. Sendo esta fonte a que mais receitas dava num território pobre em termos de exibição nacional, implicavam-se as cinematografias mais fortes a contribuir proporcionalmente com os seus lucros as cinematografias mais frágeis, periféricas e

---

<sup>83</sup> Robert Castel, *L'insécurité sociale: Qu'est-ce qu'être protégé?*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.

experimentais. João Mário Grilo defende, ao contrário da tese dos lobbies da distribuição à época, que contestavam o “adicional” porque “nacionalizava” o cinema, que pelo contrário, desnacionalizava o cinema português passando este a estar dependente da maior ou menor rentabilidade dos circuitos internacionais com o peso e medida da sua desproporcional força (Grilo, 2006:25). Para a produção nacional era difícil “amortizar” investimentos onde obras com hegemonia de mercado multiplicam lucros.

«(...) **Sempre o mesmo.**» Zeferino, *Circunvalação* [8ª de 8 partes]

«Todo o antigo! “O Costa do Castelo”, e por aí a fora... “O Leão da Estrela”, isso vi tudo! **Ora português assim agora recente eu nem me lembro...**» Natividade, *Circunvalação* [8ª de 8 partes]

«Quer dizer **se há um bom filme, sabidamente um bom filme, bom, as elites vão vê-lo. Se não se fala nele, as elites por curiosidade não vão.** (...) **Acho que se faz pouco! Tem sido melhor apesar de tudo... mas está longe, longíssimo.**» Elisa, *Circunvalação* [8ª de 8 partes]

Se o terreno hoje é tão pouco firme na ideia de contrato o argumento do “grande público” não pode ser a única forma de legitimação e reconhecimento do trabalho dos autores com as suas comunidades. Se nem todos os filmes serão bem recebidos, nem toda a produção chamada comercial é aplaudida. E se há filmes com pouco público, essa reduzida comunidade não deixa de existir por ser o que é. A dívida histórica da distribuição do cinema português aumenta o seu défice. É preciso falar de direitos e de condições de exibição em vez de dizer que os autores estão divorciados do “grande público”. O que falta é que se democratize o acesso das obras a um mais “alargado território”.

Contrariando alguns discursos vigentes, os dados do ICA revelam aumento de produção e interesse crescente nas grandes produções nacionais. Se os hábitos cedem à “aceleração do tempo” e ao “estreitamento do espaço”, (Augé, 1992) é preciso que o espectador deseje conhecer... entre tantos donos, mitos, má fama ou distinções. É preciso conhecer um cinema que dele podemos falar. Falar com propriedade.

## 2.2. Políticas, Gosto e Ética<sup>84</sup>

«Não há uma vontade política de transformar as coisas. Não vamos fingir que é só uma questão de audiências e de públicos. Não, **são políticas! Houve realmente o desejo de uniformizar**, o desejo de tornar as pessoas menos capazes de raciocínio. Ah porque naturalmente isto serve poderes mais obscuros. (...) Não há vontade que haja um público culto, inteligente... por um lado é intencional... (...)

**Claro que há público!**» Zeferino, *Circunvalação* [5ª de 8 partes]

«“– Ó pai porque é que toda a gente vai para o 1º balcão e nós vamos para o 2º balcão?”  
– Descubram por si.” (risos)» Elisa, *Circunvalação* [4ª de 8 partes]

Na perspetiva do consumo as leis espelham conceções com critérios cuja distinção (Bourdieu, 1979) pode negar o cinema enquanto “comida”.<sup>85</sup> Liliana Coutinho discutindo a noção de cultura contesta a conceção de luxo defendendo a de direito num artigo<sup>86</sup> onde comenta dados referentes a um relatório do FMI (Fundo Monetário Internacional) publicados num artigo do *Jornal de Negócios*<sup>87</sup> que “justificariam” possíveis alterações da taxa do IVA a aumentar nos bens culturais com vista à redução da despesa pública. O que estava em causa eram os bens que segundo o relatório não serviam para satisfazer necessidades básicas, como vinhos, eventos culturais e alimentos transformados. Por isso não deveriam ter taxação reduzida e intermédia. Segundo o FMI as “taxas reduzidas no consumo não são o instrumento adequado para objetivos de natureza social e que estes devem sim ser alcançados através de políticas sociais”. Na análise da autora:

(...) o resultado político que a aplicação desta proposta implicaria: aprofundar ainda mais o fosso entre os que podem usufruir dos bens culturais e os que não o podem fazer. Trata-se por isso de uma proposta democraticamente grave a qual, atendendo à realidade concreta do nosso país, passa ao lado de qualquer preocupação com a equidade social. Grave, por várias razões: primeiro, porque coloca, mais uma vez, o acesso aos bens culturais na zona dos produtos de luxo e dos bens dispensáveis; segundo, porque, na ausência de uma reflexão séria que manifeste o entendimento real, com efeitos práticos, da importância da fruição cultural e artística numa sociedade democrática, assume-se que quem tem dinheiro é quem tem acesso aos bens culturais, que assim é e assim deverá continuar (caso contrário, e num contexto de fragilização generalizada das condições financeiras em que se encontra grande parte da população portuguesa, e até mesmo de pobreza, esta medida não traria qualquer vantagem para o erário público); terceiro, porque manifesta um grande desconhecimento da multiplicidade de condições de produção e de recepção dos bens culturais no contexto português, desconhecimento esse que é a expressão da inexistência de um diálogo eficaz entre as várias esferas de produção e de decisão no âmbito da cultura. (Coutinho, 2013)

---

<sup>84</sup> Reflexões que emergem da 3ª, 4ª, 5ª, 6ª e 7ª parte de 8ª partes em *Circunvalação*.

<sup>85</sup> Canção de 1987 da banda brasileira de rock *Titãs*. De Arnaldo Antunes, Marcelo Fromer e Sérgio Britto.

<sup>86</sup> “Uma pergunta – ou o que dizem as palavras que não foram escritas” (22.01.2013), Website: *Mais Crítica*.

<sup>87</sup> “FMI propõe aumento do IVA para vinhos e cultura” (18.01.2013).

Liliana Coutinho contestando concepções que perpetuam a ideia de que os bens culturais são objetos de consumo de elite refere uma ausência de políticas sociais justas como Zeferino, noutros termos, também o identifica:

«Quem escolhe **é o sistema que empurra para uma certa estupidação e imbecilização das pessoas!** (...) Eu percebo o que estás a querer dizer. O que pode estar a acontecer é que hoje há um público mais vasto, e há, que se calhar não tinha acesso. Mas por exemplo (...) a minha vizinha era costureira, mas a minha vizinha ia ver os filmes de Pasolini! Portanto também não é como às vezes nos procuram dizer que o que aconteceu foi uma democratização. Mas mesmo que tivesse existido uma democratização não interessa que seja por baixo. (...)

[a propósito do cartaz da Queima das Fitas] A universidade deveria ser um espaço do exercício da inteligência, do exercício do gosto! Quer dizer, isso é o que eu defendo! Zeferino, *Circunvalação* [5ª de 8 partes]

«O povo português não tem... a maioria... são pessoas que vivem muito o dia a dia... entristece-me... não têm **poder de contestação**. (...) Mesmo em Portugal as pessoas tinham que ter outra maneira de ser para **podermos ter realmente uma democracia a sério**.(...)» Maria Emília, *Circunvalação* [5ª de 8 partes]

Como diz José Bragança de Miranda “As artes tornam-se políticas quando se confrontam com o real e não por se evadirem dele.” (2006:14). Também os espectadores têm responsabilidades nesta equação, podem alienar-se na relação de direito ou contacto, sem reclamar acesso ou não interpretar (o que é diferente de compreender na perspetiva do autor). Também os “espaços sociais” hierarquizados com “desiguais distribuições de capital”, “reproduzem” (Bourdieu,1987:107) estigmas classistas, diferentes condições de apropriação. Um lugar no espaço é condicionado por condições de exibição e como diz José Manuel Costa (2017), “essas condições fazem parte da obra.”

«As pessoas estavam de pé, uma grade assim à frente, um varão de ferro. **Teatro e Cinema de pé**. Eram os **lugares mais baratos**, custavam 25 tostões.» Maria Emília, *Circunvalação* [4ª de 8 partes]

Observando alguns programas dos anos 1930-1940, junto à planta da sala percebemos que a tabela de preços dos bilhetes depende da organização social no espaço. Os termos entre diferentes salas repetem-se acrescentando algumas variações além da diferença de preços.<sup>88</sup> Num período seguinte<sup>89</sup> é a tabela do Coliseu que reúne mais

---

<sup>88</sup> Num programa de 1932 do Salão Jardim Trindade: de *Camarotes* (25\$00) a *2ª Plateia* (5\$00 e 4\$00) e *Senhas de Camarote* (5\$00). Num programa de 1939 do Águia D'Ouro, de *Frizas* (20\$00) a *2ª Balcão* (2\$00). Num programa de 1938 do Cine S. João, os preços mais desiguais variam de *Frizas* (30\$00) a *Galerias* (3\$00 e 4\$00) e lugares de *Peões* (1\$00).

<sup>89</sup> Num programa de 1949 do Júlio Deniz, uma sala mais afastada do centro histórico a distinção vai de *Frizas* (65\$) a *1ªs filas* (7\$00). As tabelas variam ainda em função do dia ou sessão da semana (bilhete mais barato quintas-feiras ou matinés e mais caro nas sessões ao fim de semana e feriados).

categorias distintas. No programa do filme “E Tudo o Vento Levou”<sup>90</sup> de Victor Fleming de 1939, estreado no Porto em 1943, podemos encontrar na arquitetura uma “pirâmide humana”<sup>91</sup> (Rouch, 1961) com *Frizas de 1ª e 2ª* (75\$00 e 50\$00), *Camarotes de 1ª e 2ª* (75\$00, 50\$00), *Tribunas* (20\$00), *Plateia* (15\$00), *Balcão Popular* (7\$00), *Galeria Reservada* (6\$00) e *Geral* (5\$00). A seguir, no chamado 3º período de salas de cinema, a Revista *Plateia* (1973:29) publica um artigo que anuncia a abertura do estúdio Foco na Boavista fazendo referência a diferentes categorias de distinção através do preço dos bilhetes<sup>92</sup>, em que os critérios de distinção diluíram a categoria que distinguia o tipo de lugar passando a diferenciar apenas a faixa etária e a tipologia da sessão em função do dia/horário. No período seguinte, com os multiplex os critérios mantêm-se mas os preços do bilhete sobem. Em 2003 depois da conversão da moeda, de escudo a euro, em 2001, o *Jornal de Notícias*<sup>93</sup> anunciou o fecho do cinema Terço refere-se ainda ao custo do bilhete cujo valor era um dos mais baixos na cidade<sup>94</sup>.

«Uma coisa popular não tem comparação possível com o que agora a gente paga, com 5 ou 6 euros para ir ver um filme. Gasta-se muito dinheiro para ir ao cinema.» Maria Emília, *Circunvalação* [3ª de 8 partes]

Desistir das salas de bairro por razões de conforto, mais possibilidades de escolha nos filmes, melhores condições de projeção, estacionamento gratuito e outras valências reunidas. Recusar os centros comerciais por causa do cheiro e barulho dos mastigar dos pipoqueiros, dificuldades de acesso além da uniformização na programação. Com os complementos de alimentação as receitas destas exibidoras não são comparáveis à exibição no modelo de uma única ou duas salas. Por outro lado, os sistemas de difusão e projeção foram provocando diferentes ruturas, em particular as laborais, com mais profissões que gravitavam em torno da atividade, carteiras profissionais que deixaram de existir perante as mudanças dos hábitos nos espectadores. Pensar na época em que os

---

<sup>90</sup> Um filme marcante para Maria Teresa (Porto) e Olga (Rio de Janeiro) ambas nascidas em 1930.

<sup>91</sup> Filme onde Jean Rouch reúne diferentes grupos confrontando dificuldades de convivência, estigmas através de papéis arquétipos que reais ou ficcionados emergem das relações quotidianas.

<sup>92</sup> Tardes da semana a 17\$50, noites de semana a 27\$50, fim de semana e feriados a 32\$50, meias-noites a 20\$00, manhãs infantis a 15\$00 e bilhete de criança a 7\$50.

<sup>93</sup> Edição de 19.04.2003.

<sup>94</sup> Bilhete normal a 2,25 €, segundas-feiras a 1,5 €.

cartazes eram pintados à mão por profissionais, e agora, das atividades do setor nas salas de cinema sobrevivem os projetoristas - também estes em menor número apesar da quantidade de salas de exibição ter aumentado. Por exemplo nos multiplex há máquinas que já desempenham sozinhas o que era então desempenhado só por projetoristas. Se os trabalhadores nos cinemas só podiam desempenhar funções com carteiras profissionais, sindicalizados, (1º e 2º Projetorista, Servente de Limpeza, Auxiliar ou Arrumador de sala, Ajudante de Fiel, Fiel) a figura do Fiel, nas palavras de Paulo Ferreira, numa conversa que tivemos sobre o assunto, seria a pessoa mais responsabilizada, *o gerente, pois seria ele o responsável por fidelizar, alguém em que se podia confiar*. Esta figura nos multiplex tem hoje uma face anónima cuja gestão é feita por empresas também elas geridas por relações hierárquicas.

Relativamente ao gosto, Maria do Carmo Serén referindo-se ao início do século XX no Porto lembra hierarquias onde uma elite começou por oferecer resistências: “Não serão as grandes casas fotográficas do Porto, ou do país, como Emilio Biel ou a “União”, a manifestarem interesse pela nova arte das imagens em movimento (...). A cidade inglesada, que copia os hábitos dos britânicos do imperialismo vitoriano, fechados nos seus guetos arborizados e confortáveis, a cidade do progresso e do Palácio de Cristal, não se entusiasma pelo Animatógrafo que Mr. Rousby traz ao Porto” (Serén, 1996:15,17).

«**As pessoas mais cultas quando o cinema apareceu rejeitavam-no muito**, acho que surgiu como arte muito popular. Eram relativamente baratos os bilhetes, havia muita gente, dizia a minha avô, que entrava naquelas confusões sem pagar (...). Depois **mais tarde vai ser chamado de 7ª arte**. Houve muita resistência e houve pessoas que resistiram sempre nas suas vidas e que nunca viram cinema, recusaram-se a ir ao cinema.» Zeferino, *Circunvalação* [4ª de 8 partes]

Na edição nº2 da Cine-Revista (a primeira revista de cinema) de Junho de 1912 editada no Porto, o jornalista com o pseudónimo de “informador” refere-se à “cinefobia”, uma “mixofobia” (Bauman, 2005:40) da época:

**O Triunfo.** Na Austria a cinefobia anda desenfreada, o que não impede – pelo contrario! – que dia a dia aumente o numero de cinéfilos. Vejam os snrs: - Só em Vienna, dentro da cidade, pôde calcular-se um mínimo de 200:000 sessões cinematográficas por anno, reunindo mais de dois milhões de espectadores.

Questão de querer tapar a luz do sol com um peneiro... roto.

Segundo Alves Costa “Plebe e burguesia irmanavam-se, nesses tempos, no seu gosto e entusiasmo pelo cinema. Apenas os separavam a categoria dos lugares. Para todos o

cinema era porta de escape para a aventura, o sonho, a evasão, a descoberta de novos horizontes e novas gentes” (Costa, 1975:19). Os cinemas mais baratos e mais populares procuravam com os seus nomes (Salão High-Life, Au Rendez-Vous d’Elite) mesmo tratando-se de barracões de madeira, atrair a burguesia. Para seduzir outro público fazia-se uso de determinados códigos de “distinção” (Bourdieu, 1979). Para distinguir o cinematógrafo das barracas de feira para além do uso de um determinado vocabulário procurava-se atrair a chamada “boa sociedade” com notícias insistentes com outros estímulos, música, conforto, segurança, para além dos preços acessíveis. (Costa, 1975:33-34).

Bauman opõe “mixofobia” à “mixofilia”, por um lado os impulsos segregacionistas fase à diferença e, por outro, o desejo de mistura ou convívio com outras culturas. “Mixofobia” com a necessidade da semelhança evitando contrastes, confrontos e esforço de compreensão ou negociação face à diferença. “Mixofilia” procurando o diálogo, a participação. O autor faz referência ao sociólogo Richard Sennett<sup>95</sup> que atribui à permanência em contextos uniformes os processos de desaprendizagem “da arte de chegar a fórmulas de conciliação.” (Bauman apud Sennett 2005:40-44,83). O autor comenta ainda a trivialidade das razões da “mixofobia”, fáceis de compreender embora não de perdoar. O diálogo exige esforço de compreensão, negociação e convívio. “A atração exercida pela comunidade de semelhantes é a de uma apólice de seguros contra os múltiplos perigos acarretados pela vida de todos os dias num mundo multilingue.” (Bauman, 2005:41).

«Eu a esse nível acho que o cinema pode ser como a literatura, **o tal convidado que nós não sabemos para onde é que nos vai levar**. Nós recebemos, mas, que pode vir pôr de pernas para o ar toda a nossa maneira de ver o mundo. Pode nos abalar profundamente, pode nos acalmar mas também pode deixar rastros de dúvida. (...)» Zeferino, *Circunvalação* [7ª de 8 partes]

«[O que é mais importante?] **É a conversa!**» Elisa, *Circunvalação* [5ª de 8 partes]

«*Discutir para quê? Tu tens a tua opinião, eu tenho a minha, eu não a vou mudar!* (...) **O pensamento é dinâmico**, o que se pensa hoje não se pensa amanhã. (...)» Zeferino, *Circunvalação* [5ª de 8 partes]

«Também **depende do ambiente em que se fala**, de estarmos à vontade para nos abriremos ou não. (...)» Leonor, *Circunvalação* [5ª de 8 partes]

«De timidez não, mas **gosto de analisar para mim**. E **às vezes uma pessoa diz umas coisas que vão ferir os outros...** e é melhor estar caladinho. **Uma questão de respeito pelos outros.**» Maria José, *Circunvalação* [5ª de 8 partes]

---

<sup>95</sup> Richard Sennett, *The Uses of Disorder: Personal Identity and City Life*, Londres, Faber & Faber, 1996, pp.39 e 42.

«... depois, também às vezes logo, **logo a seguir não sei se é o melhor momento para se falar dos filmes**. Neste caso foi bom porque vimos o filme e viemos calmamente (para casa conversar).» Zeferino, *Circunvalação* [5ª de 8 partes]

Como disse Bauman, o “espaço público” é um espaço por excelência de atração e repulsa (2005:47). Se queremos uma cultura de paz e de relação temos que assumir a responsabilidade do diálogo e aceitar coabitações. O lugar comum de que “os gostos não se discutem”, traduzido à letra, é primeiramente uma desresponsabilização no diálogo. Depois, as “distinções do gosto” ao serviço dos “valores simbólicos” na base do “juízo social” como defende Bourdieu (1979) podem separar ou unir pessoas, provocar divisões ou construir solidariedades. Na perspectiva do autor, se o “gosto” é um valor de distinção de classe que emerge a partir de uma estrutura complexa de combinações onde “volume de capital”, “composição de capital” e “conversão de capital” se articulam, o gosto é na verdade a ponta de um iceberg que para além de ser um valor que tem propriedade, tem também posição de ocupação e trajetória de vida, isto é, é uma expressão simbólica de diferentes capitais, económicos, culturais e sociais. O valor da conversa é relevante porque catalisador por excelência faz emergir esses vários capitais onde nas relações de presença o confronto é maior. Bauman faz referência à obra *Verdade e Método* de Hans Gadamer, defendendo que o entendimento mútuo nasce da [fusão de horizontes], e uma fusão exigida pelo entendimento mútuo só pode resultar da experiência compartilhada, e compartilhar a experiência é compartilhar o espaço. (Gadamer apud Bauman 2005:47).

«Podendo parecer o cinema não uma arte tão da presença, como por exemplo o teatro, eu continuo a sentir... para mim, faz sentido **com a presença**. (...) Há questões que são mesmo irreversíveis mas acho que vai se ter que encontrar também espaços, e acho que já se estão a encontrar espaços, onde as pessoas se juntam para ver filmes em conjunto, e para discuti-los, e estarem, ao mesmo tempo a ver. (...) A presença dá mais trabalho mas é ela que mantém a chama viva da comunicação.» Zeferino, *Circunvalação* [5ª de 8 partes]

No colóquio “O Cinema e a Cidade”, já anteriormente referido, no debate sobre “o espectador de cinema e a experiência de sala” discutiu-se os modos de ver cinema, as legitimidades de cada contexto e em particular o valor da escala da experiência de sala. Aceitando-se de uma forma geral que as condições de ver um filme diferenciam a experiência as opiniões divergem na noção de valor, isto é, de distinção. Por um lado a defesa da experiência que é determinada pelas condições de exibição e isso faz parte da obra, por outro a defesa de que independentemente das condições de fruição é a obra e as circunstâncias de

contacto do espetador que podem conduzir a experiências significativas. Uma das intervenientes dizia a propósito: “eu posso querer ver um filme sozinha no meu computador como se fosse um *livro* e não querer falar dele a seguir, como também conseguir apreciar noutras circunstâncias a experiência de sala e o debate coletivo”.<sup>96</sup> Mas se ambas as escolhas são igualmente válidas não estamos a dizer que são “iguais”. Diferenciar ou diversificar não é necessariamente distinguir. E se o acesso passa necessariamente por soluções alternativas nenhuma visão etnocêntrica do gosto pode justificar ortodoxias.

As pessoas do grupo de interconhecimento com quem trabalhei ao longo desta investigação lembram diferentes épocas de diferentes salas que distinguiam públicos. O Cinema Carlos Alberto, por exemplo, conheceu públicos muito heterogêneos. A distinção fazia-se pelo silêncio ou comentários no decorrer do filme além de outras manifestações mais performativas como deixar cair ou lançar coisas do balcão para a plateia, ou ainda outras malandrices nos mais adolescentes. Se o Cinema Trindade seria um importante estudo de caso a perspetivar a identidade de cada período em termos de tipologia de sala e tecnologias, o Cinema Carlos Alberto, hoje TeCA, seria na perspetiva da distinção de classe outro importante estudo de caso a realizar. Conheceu provavelmente a maior diversidade de audiências distinguindo-se na cidade pela programação eclética.

«Dizia-nos: “- Olhe que até tem pulgas!” “- Não tem mal, nós caçamo-las.”

Eu só lhe dizia: “- Olha filho [amigo] vamos, vamos porque eu vou ao S. João e mal me sento apanho logo uma pulga.” E era! Sentava-me e pumba! Lá vinha uma pulga, e era no S. João! De maneira que ele levou-nos ao Carlos Alberto. **Era um filme qualquer de cowboys mas nós adorámos aquela assistência!**

(...) **Cada um dizia o que queria!** Parecia mesmo a geral de Lamego. Em Lamego **havia a plateia, frisas, os camarotes, balcão e a geral. Então vinham comentários da geral que era de uma pessoa escancarar a rir, mas ia toda a gente!**

(...) Era horrível de frio, íamos para lá de botija elétrica, mantas para pôr nas pernas (...) Mas íamos (...) bem carregadinhos de roupa. E na plateia era um horror. (...) Mas era giro! E no Carlos Alberto a assistência era do género da das galerias lá no cinema de Lamego, com os comentários e tudo (risos). Mas depois, e isto já foi **depois do 25 de Abril já passava filmes muito bons e já ia toda a gente.**» Maria José, *Circunvalação* [4ª de 8 partes]

«Quando havia um beijinho de uns artistas assobiavam! **A assistência era muito popular.** (...), **quando viam qualquer coisa apitavam, batiam com os pés. Isso não acontecia nos outros cinemas.** Manifestavam-se. Agora é as pipocas mas naquela altura não havia pipocas, que é um disparate, as pipocas.» Maria Teresa, *Circunvalação* [4ª de 8 partes]

---

<sup>96</sup> Debates do Colóquio “O Cinema e a Cidade” (Cinemateca-Museu do Cinema) (28 e 29.09.2017).

«Só depois do 25 de Abril é que vieram aqueles filmes que eram a **nova vaga e aí já era só meia dúzia de pessoas que iam ver**. Não dizia nada ao povo. (...) O povo ia ver filmes ao Coliseu: “Ben-Hur”!» Maria Emília, *Circunvalação* [4ª de 8 partes]

O cinema enquanto acontecimento também foi gesto de solidariedade social, de relação com a comunidade. O Terço revertia o lucro da bilheteira para a instituição de crianças, o Asilo do Terço. Do Odeon Paulo Ferreira lembra outras iniciativas:

«O meu avô fazia lá muitas vezes **sessões de cinema para beneficência**. Ele não tinha nada a ver com a direção do espaço mas conhecia as pessoas responsáveis pelo cinema e quando alguém tinha um azar na vida e precisava de dinheiro o lucro da sessão ou de determinadas sessões revertia a favor dessa pessoa.»

«Odeon, lembro-me! Passava filmes de cowboys... era uma coisa! Éramos jovens. Atiravam coisas para a plateia, papéis, laranjas, o que tinham à mão. Era uma coisa... uma rebaldaria lá dentro. Era um cinema típico. Ainda hoje falamos disso, eu e a minha prima, que somos da mesma idade, e o meu primo. Íamos para lá, era uma borga! **O público até interferia no filme: “Olha o pai da gaja está lá atrás, tem cuidado! Olha o pai da gaja!”**» Maria Emília, *Circunvalação* [4ª de 8 partes]

Na recepção do filme (1ª versão de montagem) o grupo de trabalho reagiu, rindo bastante com esta memória de Maria Emília cuja ressonância dos termos atravessou diferentes períodos. Do vocabulário específico cita-se: o “artista”, o “cínico”, a “gaja”, a “mulher fatal”, o “bandido”, o “sherif” (Bandeira, 1996:47). O curioso é alguns destes termos persistirem a transformações formais no cinema tão radicais como foi a mudança do “mudo” para o “sonoro”, pois se este vocabulário derivou do cinema mudo, a memória que Maria Emília partilha do Odeon é posterior, reportando ao fim dos anos 1950.

Refletir o gosto no eixo da reprodução social leva-nos à consciência de classe na luta e manutenções sociais, refletir na perspetiva da experiência individual a discussão abre-se à diversidade de formatos na emergência da experiência sensorial levando à revisão de processos emancipadores também estes a discutir o gosto.

«O *Cinemascope*!? Ai era uma inovação para a altura... O ecrã abria... com tanto ecrã às vezes nem conseguia...”cuidado”, as cores... No *cinemascope* iam milhares de pessoas (...)

Ainda agora fui ver um filme por causa do meu neto (...) experimentei uma nova tecnologia, ... a cadeira mexe-se, vem fumos (gesto) ... aquilo **realmente para as crianças é fantástico, parece que se está dentro do filme!**» Maria Emília, *Circunvalação* [6ª de 8 partes]

Nos últimos formatos a exibidora NOS Cinema anunciou em 2016 a abertura da primeira sala multidimensional de cinema 4DX.<sup>97</sup> A propósito da aventura cinematográfica a que Maria Emília se referiu como algo *fantástico para crianças*, é também a mesma exibidora que apresenta o IMAX, apelando à experiência imersiva.<sup>98</sup> Na visita ao Cinema Trindade a discussão surgiu a propósito do reequipamento da sala:

«- O nosso objectivo é **dotar a sala de projeção digital que é a projeção atual** que se usa nos dias de hoje. Porque quando as salas fecharam à 16 anos atrás, projetava-se em película. (...) Quando víamos um filme e tínhamos o som de um só determinado ponto e agora conseguimos ter um som que nos envolve (...). Cristina

- Isso foi uma evolução fantástica, já o mesmo não digo das **três dimensões**. Ai meu deus! (risos). Fui ver a “Alice no País das Maravilhas” e a certa altura tirei os óculos (risos). Rufina

- Ainda mais incrível, a esse nível, é a **realidade virtual**. Cristina

- E aquele que tem um ecrã especial...? Elisabete

- O Imax? Um **ecrã super gigante tamanho extra grande e com um som ainda mais envolvente... não é uma experiência tão diferente como é a realidade virtual e o 3D, de facto, mais diferenciadores.**» Cristina, *Circunvalação* [6ª de 8 partes]

A gestão de cópias também fez distinção entre espaços de “estreia” e “reposição”. Na revista *Porto Cinematográfico* com publicações de 1919 a 1925 a rubrica “cartaz” divulga apenas as estreias das três salas principais à época, Novo Salão High-Life (Cinema Batalha), Salão Jardim Trindade (Cinema Trindade) e Salão Passos Manuel (Coliseu). Se os espaços imponham e impõem “distinção” de classe (Bourdieu, 1979) também a programação/distribuição distingue. As ameaças de uniformização com perdas de identidade é uma inquietação onde diferentes atitudes vão atuando em contramão.

«Há muitas pessoas a dizer: “**eu não vejo** filmes a preto e branco, **eu não vejo** filmes longos, **eu não vejo** filmes franceses... **eu não vejo** filmes antigos. As pessoas a **castrarem-se**...

Sobre as expectativas? Uma aluna dizia-me: - *Sempre que passar um filme de Godard diga que eu marco as consultas médicas para esse dia*. Mas não é por isso que eu deixei de passar de vez em quando Godard. **Eu sei que o prazer que as pessoas vão ter a ver um filme de Godard é totalmente diferente de outros realizadores.** (...) Claro que também quero que seja um momento feliz mas eu também não tenho a mesma sensação de felicidade ao ver um filme de Godard, que é um filme que muitas vezes me exige mais, me causa às vezes até irritação mas que acho que é importante, (...) até para **desconstruir certos hábitos, certos vícios do olhar.**» Zeferino, *Circunvalação* [5ª de 8 partes]

---

<sup>97</sup> Proporcionando mais de 20 efeitos sensoriais diferentes, inclui um sistema eletrónico de movimentos instalado na cadeira simulando sensações como voar, cair, ir mais depressa ou travar subitamente. O cheiro, o vento ou a chuva também são replicados. No Gaia Shopping o custo do bilhete é 12 €. *Jornal Porto 24* (16.03.2016). A sala 4DX apresenta 5 sessões diárias em dois formatos/salas diferentes. Website: *cinemas*.

<sup>98</sup> Aposta no design da sala com ecrã gigante, ligeiramente curvo de parede a parede, e do chão ao teto oferecendo um campo de visão maior para o espetador. Para além da escala, o aumento de resolução na imagem, brilho (+ 60%), contraste (+40%) e o envolvimento sonoro acústico com mais precisão e profundidade.

Augé defende que o social começa no indivíduo e considera necessária atenção à tendência de “homogeneização ou mundialização da cultura” (1992:39). Como disse Paulo Viveiros “a ideia de *público* enquanto massa homogênea pressupõe uma indústria que lhe forneça o produto da homogeneização.” Para tal lembra dois exemplos, Hollywood e Bollywood com os seus filmes de género. O autor refere-se ao género como um produto cujo processo tripartido da produção, marketing (distribuição e exibição) e consumo opera convenções temáticas e formais que facilitam a identificação. O conhecimento destas convenções “facilita o papel do espectador, porque elas permitem ao género transmitir informação através de uma economia de meios”. (2006:17). Quando existe o pressuposto de que é preciso “facilitar” o entendimento ou a empatia na comunicação, o princípio põe em causa a “igualdade das inteligências” (Rancière, 2008:18). Para além duma possível necessidade de coerência nos códigos, legítima, o que é imposto é distintivo e paradoxalmente opera numa descaracterização. Há ainda a questão sobre se devemos apenas ver “o que gostamos...”. Se não conhecemos um filme não podemos não gostar.

«A crítica estende-se à televisão que apesar da aparente diversidade... A minha formação também foi feita pela televisão. (...) Era extremamente rica essa formação que eu obtinha através da televisão. (...) Hoje as pessoas têm 50 e tal, um nº infinito de canais mas pelo contrário têm  **muito menos contacto com a diversidade**. (...) nos movimentos libertários, também com os movimentos mais hippies, os Maios de 68, houve ali um momento que foi de transição, que realmente, ai sim, houve uma  **democratização da cultura**, da mesma forma que existia muito interesse por uma cultura que geralmente não era valorizada que era a cultura popular. É a altura das grandes recolhas de Giacometti, e que têm interesse! Quer dizer  **os meios burgueses têm interesse por esse tipo de cultura que não era a sua, de raiz**. Começa a existir esse diálogo, da mesma forma que também  **pessoas populares acabavam por ter contacto com os filmes de Fellini**. (...)

Esta “diversidade” também é um espaço de liberdade, só que, como ela está a ser gerida... está a ser muito mal gerida, tem as pessoas erradas, a gerir aquilo que podia ser um grande momento da história humana que é a facilidade da comunicação, a diversidade. Mas cada vez eu sinto mais que as pessoas estão em guetos. (...) houve uma exceção nos anos 1960-70, porque houve, o cinema que até ai dominava as salas, eu penso que apesar de tudo era um cinema mais popular, e nestes anos aparece o chamado  **cinema de autor**, e aí até alguns realizadores bem difíceis como Godard  **têm um espaço**, que vão conhecer um espaço! A Nouvelle Vague com filmes muito complexos, aí sim, talvez houvesse uma distinção, nem toda a gente iria aderir (...) Por isso é que eu falo em  **grande cinema**, em  **grande literatura**, porque de repente parece que tudo é igual.» Zeferino, *Circunvalação* [6ª de 8 partes]

«Daquelas que falam chego à conclusão que cada uma viu a coisa mais ou menos de maneira diferente, e isso é que é engraçado. Depois no debate podemos encontrarmo-nos num ponto comum , não é? Mas até lá chegarmos aquilo proporciona um certo debate e isso é muito interessante.» Leonor em *Circunvalação* [5ª de 8 partes]

«Não, eu deixei de ir ao cinema comercial digamos assim, na baixa portuense quando desapareceram os cinemas não é? (...) E depois o cinema passou a ser só cinema americano e eu embora não tenha nada contra o cinema americano, até porque o cinema independente americano é bastante bom, mas deixei de me interessar, **comecei a ver cinema em circuitos fechados, (...) cinema de qualidade.** Agora já há cinema de qualidade. (...)

Já há muitos anos que eu **não me permito ver “fitas”, filmes... Gosto de cinema!** (...) Ah são coisas diferentes! Qualquer cineasta sabe isso. Quer dizer, **cinema é uma arte, a 7ª,** e não é qualquer pessoa que a faz, ou que é capaz. **Filmes faz qualquer pessoa não é? Agarra numa câmara e pronto, faz.»** Maria Antónia, *Circunvalação* [6ª de 8 partes]

Do grupo de interconhecimento diferentes critérios de gosto emergiram. Para além das concordâncias derivam diferentes paradigmas, por vezes vezes geracionais.

«Mas é o que digo, não sei nada de realizadores, nem dos artistas novos. (...) Conhecia aqueles artistas todos (...) Mas por exemplo realizadores, nunca a gente... era preocupação que os cinéfilos meus conhecidos não tinham. **Eram os filmes, os artistas, eram os temas...**» Maria Teresa, *Circunvalação* [6ª de 8 partes]

«Gosto de certos artistas, a Meryl Streep por exemplo. Mas há um filme em que não gostei muito dela, “Mamma Mia”. (...) A gente considerava sempre que **seriam bons filmes [só pela questão da interpretação?] da interpretação!**» Natividade, *Circunvalação* [6ª de 8 partes]

«Olhe tem muito a ver com o **enquadramento do filme**, onde é que ele é passado, nem que ele seja passado numa sala apenas, mas interessa-me ver como o realizador vai trabalhar isso. (...) **Em que contexto é que ele vai inserir aquela história.** Porque ele pode ser trabalhado de formas diferentes não é? (...) Mas essencialmente é **como o realizador enquadra o argumento do filme** (...). E o **elenco também é importante**, para mim os atores também são muito importantes.» Leonor, *Circunvalação* [6ª de 8 partes]

«(...) **Mostrou-me uma coisa que eu não conhecia**, não sabia da existência desses campos de concentração, (...) a **maneira como é filmado**, as **interpretações**, e de facto as tais coisas que não vem muito a lume, (...) pouco faladas.» Maria José, *Circunvalação* [6ª de 8 partes]

«Em resumo (...) **Gosto muito do cinema Francês.**» Elisa, *Circunvalação* [6ª de 8 partes]

«Eu sempre gostei de filmes de suspense e espionagem. (...) Os filmes americanos tiveram muita influência em mim, mais do que os franceses (...) **Orson Welles... tinha que ver todos os filmes dele!** São todos pesados, escuros mas com uma emoção dentro (...).» Maria Emília, *Circunvalação* [6ª de 8 partes]

«**Há cenas, há assuntos, há motivos** (...) **Nunca gostei assim muito de comédias.** Gosto de Wody Allen por exemplo, (...) mas ele também tem filmes de outro género e se calhar eu prefiro esses. (...) **Tudo depende da época em que se vê.**» Filomena, *Circunvalação* [6ª de 8 partes]

O trabalho dos intérpretes teve um papel dominante num tempo de uma geração, um gosto cuja formação também se fazia a partir da leitura das revistas de especialidade da época.<sup>99</sup> O destaque aos “artistas” nessas revistas é recorrente fazendo cartaz. O desempenho dos atores e atrizes tiveram um papel mais decisivo num período em que a

---

<sup>99</sup> Revista *Porto Cinematográfico* (Porto, 1919-1921); Revista *Invicta Cine* [Porto, anos 1920] e Revista *Movimento*, primeiro com o subtítulo *Cinema, Arte Elegância*, depois *Quinzenário Cinematográfico* e por fim *Revista de Cinema* (Porto, 1933-1934).

divulgação das obras se fazia muito a partir dos protagonistas que as distinguiam. Segundo João Mário Grilo o cinema deixaria o período do “Cinema de Atores” das décadas de 1930-1950 passando a um “Cinema de Autores” em 1960-1990.<sup>100</sup> Maria Teresa e Zeferino (nascidos nos anos 1930 e 1960, respetivamente) revelam nos discursos, e de uma forma bastante expressiva, essa diferença de paradigma de gosto que também é geracional, aliás muito impulsionado pelas revistas de especialidade ou programas de cada época onde a viragem do foco na análise crítica também se fez. Se as primeiras revistas privilegiaram os “artistas”, os programas e as revistas dos anos seguintes vão privilegiar os “autores” as chamadas “grandes cinematografias”, os realizadores consagrados. João Mário Grilo interroga-se ainda em relação ao rumo dos anos 1990, de um “Cinema de Autores” mudar para um “Cinema de Produtores”. Parece claro, que nos anos seguintes e no virar do século reafirmaram-se outros agentes de poder e a transição fez-se para um “Cinema dos distribuidores/exibidores” onde a figura do programador passou a ter o poder colossal de decidir o que se vê no centro de uma produção intensa.

Faltará um “Cinema das Obras”? Em que falar sobre arte, que também tem o seu mercado, não será discutir um produto. Se o cinema for “das obras” será não só dos espectadores como de todos os outros agentes que também são espectadores. Talvez esta hipótese possa ser demasiado cáustica, até desnorante na perspetiva do espectador, mas face ao tempo do “hoje” onde a produção é tão efervescente e numerosa, importa questionar paradigmas. Foi isso que procurei fazer, quando escolhi para vermos em conjunto<sup>101</sup>, os filmes *Imorredora* de Sílvia das Fadas (2008) e *Porque foi então porque te roubaram o mundo quem to roubou* de Inês Duarte (2015). Estes dois filmes resultaram de uma formação académica de ambas realizadoras. De que forma olhamos previamente para eles? Como exercícios sem esquecer os seus modos e contextos de produção? Como obras autónomas independentemente do seu contexto de produção ou possível mercado? À pergunta recorrente: “Qual é a mensagem!?” Cátia Salgueiro no encontro a propósito destes filmes comentou:

---

<sup>100</sup> Em Abril de 1959 a revista *Imagem* lança a ideia de criar uma *Cooperativa do Espectador* com o objetivo de financiar a obra que se nomeou primeira da geração “Cinema Novo”, *Dom Roberto* de Ernesto de Sousa. A viragem dos anos 1960 para os anos 70 marca também o nascimento da 3ª geração de salas, os estúdios.

<sup>101</sup> O ciclo desenhado referido a propósito do trabalho de campo em “Terreno(s), Objeto(s) e Métodos”.

«[Os filmes têm!] Normalmente têm é muitas! Muitas, **muitas... não têm só uma!**

(...) **Tudo aquilo que pareça ter só uma mensagem a dizer-me uma coisa, deve estar a querer manipular. Tudo aquilo que pretende ter um sentido único numa só direção, é melhor desconfiar.** Naturalmente desconfiar, nas coisas da vida, como nas coisas da ciência, da teoria, do que seja. **Na experiência, na teoria, nada é unívoco e eu tendo a desconfiar daquilo que tende a ter uma mensagem só, e ainda bem que o cinema não tem, porque não é um código para uma mensagem,** um código é mais simples, um código é uma transposição - uma linguagem é um bocadinho mais complexa, e portanto, quando se fala, quando se fala a língua, esta língua traz consigo uma série de dimensões mais complexas, algumas delas, como falámos à bocado, não verbais, que tem a ver com a linguagem dos corpos, a linguagem dos objetos, e eles vão falando em diferentes camadas, um vai falando daqui, o outro vai falando dali, e é uma espécie de orquestra de sentidos.»

A necessidade de reconhecer formulas no cinema não é um problema de literacia é uma questão de gosto. Manuel Gama reportando-se à categoria do gosto lembra Charles Chaplin, John Ford, Ernest Lubitsch e Frank Capra como autores que diluíram oposições. “Pretextar que a falta de qualidade de uma obra é devida à necessidade de contentar o gosto do grande público é subestimar e insultar esse público.” (Gama, 1959:102,119). Mas apesar do uso recorrente do termo “popular”, e deste ser vulgarmente associado ao gosto “ilegítimo” opondo-o ao “legítimo” (Bourdieu, 1979) nem sempre o uso da expressão é classista. É muitas vezes uma posição ética ou ideológica.

«**O público era específico de alguns espaços.** O Passos Manuel era **um cinema mais de elite.** A sala Bebé também, o cinema que frequentavam as pessoas do Cineclube. (...) Para já, **era tudo gente de esquerda!** Podia haver um ou outro apaixonado de cinema de direita, também há (...) tudo esquerda, tudo PC. Um **público muito politizado,** mesmo os filmes que passavam eram muito politizados (...)» Maria Antónia, *Circunvalação* [4ª de 8 partes]

«**Muito elitista!** (...), era, era, **muito ligado à política, do contra, do revirinho como se chamava.** (...) **de esquerda.** (...) O TEP também era elitista, era assim **meia dúzia de pessoas,** um teatro pequenino.» Maria Emília, *Circunvalação* [4ª de 8 partes]

Finalmente, a ética no diálogo entre categorias para concluir esta secção. O gosto não é só um gesto esteta, é também ético e se ideológico tem noções de classe. Partindo da hipótese de que o gosto não é automático e faz escolhas, tem responsabilidades.

«**É o cinema que me está a trazer as grandes reflexões (...).** Senti **organicamente a responsabilidade de quem tem as narrativas.** Por isso é que é um disparate a forma como as narrativas são feitas pelas televisões e pela política... (...) Com o cinema tenho essa relação de não ter perdido o “hoje”.» Zeferino, *Circunvalação* [7ª de 8 partes]

«Ai vi o *Couraçado Potemkine*... **Quer dizer eu gosto de ver mais... o enquadramento, o pensamento do argumentista que não esteja... de maneira que eu não diga logo “olha este é assim” demasiado vincado percebe?** Gosto de ver, sim senhora, **a posição dele, gosto de saber, e gosto de ver, mas uma coisa que me faça induzir que assim é e não que não esteja tão explícito** logo que é assim. Quer seja de muita esquerda quer seja da ultra direita não é? Da ultra direita não os vejo de certeza. (...) Agora assim muito logo, **muito posicionados não gosto tanto.**» Leonor, *Circunvalação* [7ª de 8 partes]

«Sob ponto de vista ideológico não me lembro de nenhum filme... naturalmente que não vou escolher nenhum filme que faça a apologia do nazismo, ou então até o poderia escolher para depois debatê-lo mas não me estou a ver muito... (...). Eu entendo a crueldade e a barbárie, **a violência, quando ela está ao serviço de uma catarse, quando ela nos permite depois atingir um outro nível de consciência.** (...) Se é violência explícita aqui não a coloco mesmo. A violência explícita e também certos filmes que também há cenas que se podem confundir com a pornografia. Como digo, não é com os temas (...). Procurei sempre **aqui nunca trabalhar com paternalismos, não vou fazer aqui censura,** estou a dizer isso mas há 4 ou 3 filmes que eu decidi que aqui não passaria. (...) **Não é uma questão de censura,** é uma questão intuitiva, **eu acho que não tenho o direito** (...). Questões religiosas... (...) estou muito habituado a lidar com o incómodo que no fundo a informação histórica traz sob o ponto de vista religioso, por outro lado porque **há uma relação minha até pessoal, intelectual com o iluminismo e com uma certa tradição anticlerical e isto como estou a dizer não cria qualquer tipo de preconceitos** (...). Há alguns temas que são delicados. **A morte é um tema também aqui delicado porque esta escola é uma escola de pessoas seniores.** E talvez mais do que a morte, **a hospitalização.** (...) **A violência está tão desritualizada, está tão banalizada** que nós acabámos por endurecer esse mesmo coração ou então fingimos, estamos a jantar e está gente a ser morta na televisão e então o que é que nós fazemos, ou desviamos o olhar, ou então aquilo deixou de nos tocar. (...) Das escolhas há este aspeto importante que é eu sentir que o filme nos ajuda a construir, ou porque nos questiona, é um filme da construção, não da mera desconstrução, isto sim.» Zeferino, *Circunvalação* [7ª de 8 partes]

Destaco as preocupações do professor quando se refere ao trabalho de programação na relação com alguns temas ou situações (a morte e a hospitalização) delicadas em contexto. Do ponto de vista da curadoria, trabalho que aliás tem proximidades com o trabalho de preparação de aulas a escolha de filmes a “partilhar” impõe diferentes cuidados. Não querendo alongar-me na descrição de possibilidades que declinei por diferentes razões, maioritariamente éticas, discuto o filme que de facto criou maiores tensões em termos de recepção no seio do grupo de trabalho. Que tendo sido recebido como uma escolha talvez inadequada por ser um filme supostamente a desrespeitar o seu protagonista, e que, no contexto da UATIP teria sido uma opção indelicada. Esse filme foi “Santiago” de João Moreira Salles (2007) impondo-se neste caso uma reflexão. O que eu vejo em “Santiago” é uma equipa tensa, preocupada com constrangimentos que têm a haver com meios de produção (a película é mais dispendiosa e exige economia de tempo) num filme idealizado por um realizador que reconhece no próprio filme não ter conduzido bem o processo. Em nenhum segundo do filme o protagonista perde a sua dignidade, aliás parece ser até muito consciente da produção da sua própria imagem e consegue ser encantador nos limites de todas as situações que o filme faz reportar. Se empatizamos com ele é porque João Moreira Salles também fez,

apesar das falhas que identifica e observamos, um bom trabalho. Em relação à questão de classe o assunto volta a ser abordado recentemente pelo realizador numa entrevista<sup>102</sup> em que se fala do “universo do privilégio”.

Isso. Eu não posso negar minha biografia, de onde eu venho. Portanto, me parece politicamente importante como intervenção no debate sobre o documentário brasileiro fazer filmes sobre classes dominantes. E meu modo de fazer isso foi realizar filmes em que eu estou no centro da questão. (...) Santiago abre a porta para minha casa, para o fato de que eu tinha um mordomo, para a relação de classe com ele, para questões que me são muito incômodas.”

Salles acrescenta que compreende que a crítica apelide o seu trabalho de “má consciência burguesa,” uma expiação de culpa instrumentalizada a partir dos filmes, mas que ao mesmo tempo está consciente e pacificado em relação ao fato do que é, e das suas circunstâncias, esperando pelo menos que as obras tenham autonomia, que os filmes sejam compreendidos pelo que são em diferentes perspectivas não apenas condicionados pela biografia dos autores. O autor discute a identidade do documentário e atribui à ética a especificidade do gênero: “Sua natureza não é estética, nem epistemológica. É ética.” (2005:68). Lembrando a célebre frase de Rouch “O cinema é a única arma que possuo para mostrar ao outro como eu o vejo”. Salles defende que é nessa responsabilidade ética com as pessoas, na sua exposição, que o gênero pode ser definido por “obrigações para dentro” mas impotente de conseguir definir-se pelos seus “deveres para fora”. (2005:67,71). “Nossos filmes não são capazes de mudar o mundo, mas podem mudar a vida de quem filmamos.” (Salles, 2016). Se a ficção tem preocupações éticas não são da mesma natureza do compromisso que o documentário tem quando trabalha com as pessoas. O autor defende ainda que os filmes partindo dos encontros que estabelecem não podem fazer conclusões categóricas sobre o que representam. “Não abrem mão de conhecer, apenas deixam de lado a ambição de conhecer tudo.” (Salles, 2005:70).

O gosto sempre foi alvo de censura. Mas creio não estar a ser ingénuo em ler nas palavras do realizador uma sinceridade que não é mero jogo de palavras: “Existe uma relação de classe, de poder, uma prepotência que se manifesta, mas também há afeto, carinho, lamento, saudade, um mundo que pode ser, e é, tão complexo como qualquer outro.”(Salles, 2016).

---

<sup>102</sup> Website: *Bravo*. (02.10.2016).

Defendo que a escolha do filme é relevante no contexto da UATIP e se o filme leva ao afeto por Santiago, é porque há nele uma ética do cinema.

Que papel pode ter a recepção como gesto ético do “ver” e do “escutar” num tempo em que se produzem tantas imagens mas nunca talvez tenham sido tão censuradas ou se dê tão pouco atenção a elas? Aqui urge falar de educação do olhar e volto a recuperar algumas palavras do professor Zeferino que trazendo à discussão o problema da gratuitidade da violência traz ao debate uma reflexão importante. Maria-José Mondzain lembra que na história a imagem tanto foi acusada de “fazer ver” como de “fazer fazer” e que o “medo atual” está relacionado com a “produção visual se ter tornado num mercado.” (2002:13-14).

Como podemos interrogar-nos sobre a violência antes de qualquer reflexão sobre o que é uma imagem? Os atuais debates sobre os decretos de regulação e controlo das fotografias, articulados com um pretense direito à imagem, são a sua caricatura flagrante, decidindo-se jugular a imagem sem antes se saber de que se fala: de que imagem se trata e se a imagem tem alguma coisa a ver com uma propriedade e um direito! A expressão “direito à imagem” provém da confusão mais absoluta e apenas encobre, sob o pretexto da proteção dos inocentes e das vítimas, a instalação de um novo mercado: uma imagem não se “tira”, ela paga-se ao seu proprietário! (Mondzain, 2002:15)

A autora defende que se as imagens são objetos, a violência não é um objeto, é manifestação abusiva de uma força e portanto, por si só, a imagem não pode ser considerada sujeito embora seja o resultado de uma produção operada por sujeitos, esses sim capazes de agressões passivas ou ativas. A censura acontece quando a imagem é acusada de perda de julgamento, isto é, de alienação, despropósito, invasão, incoerência dos seus autores. O que a censura não questiona é que essa aparente perda de julgamento não é necessariamente passividade ou fabricação fundada na identificação. Pode ser denuncia, indignação, testemunho. “A imagem não cedeu aos idólatras, nem aos iconoclastas. Ela traça, irreduzível, o seu próprio caminho longe dos policiamentos que a controlam ou que a condenam. (...) A imagem alcança a sua visibilidade na relação que se estabelece entre aqueles que a produzem e aqueles que a olham. Enquanto imagem ela nada revela. (...) a imagem é, já de si, fundamentalmente indecisa e indecidível.” (2002:30) A autora distinguindo imagem de visibilidade lembra as contradições de um mundo que parece defender a democracia mas que acaba por “trair e abandonar os lugares indeterminados de um sentido do partilhado.”

Mondzain defende ainda que a violência não diz respeito às imagens da violência, nem à violência própria das imagens, mas à violência cometida contra o pensamento e aniquilação da voz. (2002:34,71). Acrescenta que se a construção do olhar é um dever político, então essa construção é medida pela liberdade que concede. (2002:40). “A boa distância ou o lugar do espectador é uma questão política” e a perda de alteridade está na violação das distâncias. (2000:43). Portanto “a censura, através dos seus decretos, nunca se poderá fazer substituir à educação do olhar e à exigência ética das produções.” (Mondzain, 2002:45). Se “Santiago” mostra os bastidores de um filme é através deles que revela os problemas éticos de uma produção. Se revela mais o realizador do que o próprio protagonista o mesmo realizador não nega o pensamento crítico sobre si mesmo. Se confiamos ou não nessas palavras caberá a cada espectador a sua leitura.

“É mais fácil interditar o ver do que permitir o pensar. A decisão de controlar a imagem destina-se a assegurar o silêncio do pensamento e, quando o pensamento perdeu os seus direitos, acusa-se a imagem de todos os males, sob o pretexto de que ela está descontrolada. (...) a força da imagem é proporcional à potencia das vozes que a habitam. (...) Acusar a imagem de violência no momento em que o mercado do visível funciona contra a liberdade é cometer violência contra o invisível, ou seja, abolir o lugar do outro na construção de um “ver em conjunto”. (2002:72-73).

«Eu trabalhei muito em costura! (...) [costura e restauro, certo?] (...) aliás às vezes em casa ... [faz o gesto que fazia com a película]. Sim.» Olga, *Circunvalação* [7ª de 8 partes]

«(...) porque é assim que eu sou, é assim que eu reajo, emocionalmente, visceralmente. **Tudo o que eu faço é mesmo físico. (...) Tem cortes mas os cortes são obrigatórios porque não me deixavam filmar, eu filmava até onde me deixavam.**(...)» Maria Antónia, *Circunvalação* [7ª de 8 partes]

### 2.3. A Educação Não Formal. O papel dos Cineclubes.<sup>103</sup>

«Eu fui **sócia do Cineclub do Porto.**» Maria Helena; *Circunvalação* [2ª de 8 partes]

«(...) Comecei a trabalhar no registo civil, comecei com 19 anos, logo que comecei a ganhar alguma coisa fui **sócia do Cineclub de Guimarães.** (...) Eu depois fui viver para a Póvoa 49 anos, aí também ia ao cineclub, na Póvoa, no Cinema Povoá-Cine, que depois até fechou. Agora é um centro comercial. (...)

Pois gostava! **Tive sempre o vício dos filmes.**» Natividade, *Circunvalação* [2ª de 8 partes]

Na 2ª secção em *Circunvalação*, o enfoque dos discursos centra-se na experiência cineclubista. O papel das associações foi significativo num período de forte repressão onde resistência política e cinefilia eram práticas associadas a certos espaços de reunião.

«O espaço de reunião era em qualquer lado, até numa rua, até num café num sítio qualquer. Eles tinham medo é dos ajuntamentos, mais do que 3 já era proibido ou era suspeito. (...) Neo-realismo Italiano. Vittorio De Sica. (...) **os suspeitos do costume como no Casablanca.**» Maria Antónia, *Circunvalação* [2ª de 8 partes]

«O *Casablanca* (de Michael Curtiz, 1945) eu vi para aí 20 vezes. **Eu acho que vejo o Casablanca desde os tempos do Cineclub clandestino...** Eu adorava ver o *Casablanca*, **aquilo era um vício.** (...) O *Casablanca* “**desde que nasceste.**” (...) Eu fui dos primeiros nº de sócias. Eu, a minha irmã e meu pai. (...) **Mas sempre ligada com qualquer pretexto, associada à esquerda.** (...) Foi uma época em que nós **vivíamos muito próximas do cinema e ia-se muito ao cinema.**» Elisa, *Circunvalação* [2ª de 8 partes]

«**Vi muitos bons filmes. Aqueles que não passavam na rede comercial.** (...) Não passavam nos circuitos comerciais exatamente por razões políticas também não é? Penso que **as pessoas que estavam no cineclub eram todas de esquerda ou pelo menos tinham uma posição diferente do Estado Novo.**

**la às sessões de manhã** e depois começou a haver no Carlos Alberto **à segunda-feira à tarde** (...) Sim tinha vinte e poucos anos.» Filomena, *Circunvalação* [2ª de 8 partes]

«Primeiro, gostar muito de cinema. E depois amigos, que me levaram para lá e eu inscrevi-me. **Domingo de manhã**, e depois havia assim umas coisas extraordinárias, fora da rotina (...).» Maria José, *Circunvalação* [2ª de 8 partes]

«Ali na Rua do Rosário... O “*Couraçado Potemkin*”. [E teria sido visto num domingo de manhã?] Não, claro que não. **Era mesmo clandestino.**» Elisa, *Circunvalação* [2ª de 8 partes]

«**Clandestinos ou pelo menos que não eram exibidos como os outros. Eram exibidos na sede.** Numa época, porque depois houve uma altura em que as sessões eram mesmo lá na sede, numa sala pequenina. Essa também foi uma época muito agradável. **Aos domingos de manhã** com filmes muito bons. (...) Também se fez um ciclo de filmes da União Soviética que nunca tinham passado no círculo comercial. (...) Numa noite (...) **chegamos lá fora e temos a “ramona” à nossa espera!** (...) **Havia aquela militância, sei lá, natural, não se concordar com o regime, não fazer muitas ondas, ser amigo dos amigos que eram perseguidos, mais nada.**» Maria José, *Circunvalação* [2ª de 8 partes]

O Clube Português de Cinematografia foi criado em 1945 passando a chamar-se Cineclub do Porto em 1948.

---

<sup>103</sup> Reflexões que emergem da 1ª e 2ª parte de 8 partes em *Circunvalação*.

O Cineclube do Porto teve um importante papel na divulgação do cinema com publicações especializadas e programas que são arquivos belíssimos em termos de design gráfico, paginação, e conhecimento cinéfilo nos textos. Do mesmo movimento cultural nos anos 1940 nasce também o Teatro Experimental do Porto (1952) e a Cooperativa Árvore (1963). Deste movimento associativo, alinhado politicamente à esquerda com diferentes ofertas culturais reuniam-se sócios, regularmente, como comenta Elisa, Maria José e Maria Emília. Para além da sede na Rua do Rosário as sessões do Cineclube decorreram no Cinema Batalha, no Águia d'Ouro e no Cinema Carlos Alberto.

«**Eu gostava muito porque no fim havia sempre uma conversa, um comentário de alguém mais entendido** (...).» Filomena, *Circunvalação* [2ª de 8 partes]

«Em Guimarães nunca e na Póvoa também não. Ainda não era uso. Não era uso comentar-se o filme no fim, assim não.» Natividade, *Circunvalação* [2ª de 8 partes]

«(...) Era aquela nata! Um grupo muito bom. É natural que agora também seja mas não os conheço.» Maria José, *Circunvalação* [2ª de 8 partes]

«**Muito mais invisível hoje do que era.** Eu acho que quase toda a gente que eu conhecia pertenciam ao Cineclube. (...) A programação passou a ser muito semelhante àquela que eu encontrava fora do Cineclube. Enquanto durante muito tempo o Cineclube para mim era extremamente importante. Para mim porquê? Porque me trazia filmes que era difícil encontrar no cinema comercial e trazia-me clássicos que eu só podia ver na televisão e conseguia ver ali num grande écran o que é muito diferente. (...) Eu cheguei a ser **sócio do Cineclube do Porto e do Norte.**» Zeferino, *Circunvalação* [2ª de 8 partes]

Tal foi a intensidade do movimento cineclubista no Porto que em 1977 surge também o Cineclube do Norte. Mais contemporâneos surgem os cineclubes no contexto das faculdades, o Cineclube da FEP (Faculdade de Economia do Porto), o Cineclube da FDUP (Faculdade de Direito da Universidade do Porto), o Cineclube Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, e os Ciclos de Cinema da Faculdade de Ciências (Pulping Fictions) e de Belas Artes. Diferente deste modelo há ainda o Nove e Meia - Cineclube Nómada com o seu trabalho mais itinerante de bairro também associado a iniciativas no campo da educação não formal. Relativamente ao movimento cineclubista impõem-se de facto um estudo aprofundado impossível de reduzir a uma breve leitura paralela e anexa a este projeto. Resta-me a expectativa de poder criar condições futuramente para estudar o movimento cineclubista do Porto numa ideia de projeto prospetivo.

Da experiência cineclubista o valor dos comentários sobre os filmes, da importância da conversa é recorrentemente referido. Valorizado, enquanto gesto gregário social de

encontro além da formação numa ideia de modelo de educação não formal. A palavra e a escuta no coração da educação. Finalmente, na 1ª secção em *Circunvalação*, o filme começa com primeiras memórias de cinema, “habitus” (Bourdieu, 1979) de apropriação de capitais simbólicos.

«**Ar livre em terra, um ecrã**, mas não me interessava nada aquilo e eu fui para o chão brincar com pedrinhas. (...) depois no **Alentejo não. Figueira da Foz**, existia o “Parque Cine” e a “Sala de Cinema” que passavam **os filmes daquela época que eram o nosso delírio**. Vi muito cinema. Em **Lamego** mais difícil. Quando queríamos ver um filme melhorzinho tínhamos que ir à **Régua**, não passava em Lamego, até aos meus 20 e tal. Maria José, *Circunvalação* [1ª de 8 partes]

[Iam famílias, não havia classificação etária?] a certa altura começou a haver a partir dos 12 anos de idade, só, mas primeiro não. [**As crianças viam tudo?**] **E não lhes fez mal nenhum, acho eu.**» Maria José, *Circunvalação* [4ª de 8 partes]

«A época é realmente outra, desde muito cedo eu tomei café, em festas bebia um bocadinho de vinho do Porto, hoje parece que é... havia uma integração talvez maior entre o mundo dos adultos e das crianças, a esse nível por exemplo. Ninguém me mandava deitar, “isso não é um filme para ti!” não.» Zeferino, *Circunvalação* [1ª de 8 partes]

«Nós éramos 5, ou pelo menos 4 e a minha mãe, apesar de ter empregada tinha muita consumição connosco. **E ao domingo de tarde ia tudo para o cinema. Fosse que tipo de filme fosse. Não havia restrições, não havia maiores de 18, maiores de 16.**» Natividade, *Circunvalação* [1ª de 8 partes]

«**Lembro-me! O primeiro filme que eu fui ver foi o Pinóquio!** (...) Nós quando vimos que aquele Pinóquio que nós conhecemos do quarto era o mesmo do ecrã, **ficámos loucas**, eu e a minha irmã, **contentíssimas por ter essa oportunidade e lembro-me que adorei**. Mais tarde eu gostava assim de umas coisas meio lamechas, mas os meus pais não aderiam, de maneira que não nos deram grande abertura. (...)

Escondíamos livros, o meu pai ficava doido com aqueles livros. Eu fui sempre habituada a ir ao cinema, creio que ia-mos sempre à quarta e ao sábado.» Elisa, *Circunvalação* [1ª de 8 partes]

«Nós íamos ao cinema, aquilo era muito engraçado, eu lembro-me, era pequenita, **ia ao cinema a mãe, o pai, o bebé, o pai fumava dentro da sala de cinema, a criança berrava, se fosse preciso estavam de chapéu.** (...)

**E os filmes lançavam moda**, não se lembra das “calças à silvana”.» Elisabete, *Circunvalação* [4ª de 8 partes]

“Formação de públicos” passou a ser a expressão vigente reclamada nas agendas políticas do financeiro ao cinema no apoio à formação infantil, juvenil ou estudantes de cinema. Se na infância e juventude da geração do grupo de interconhecimento, pessoas neste caso cuja literacia de cinema se fazia essencialmente através da cultura da ida regular às salas, numa cultura mais urbana, da leitura das publicações impressas e em particular pela formação que se fazia através dos cineclubes, hoje, de novo urbanas, são as iniciativas dos festivais de cinema, das escolas com cursos especializados e do

programa do PNC (Plano Nacional do Cinema) da Direção Geral da Educação a institucionalizar a agenda da formação dos mais jovens.

Algumas formas de debate de filmes, diversas actividades de carácter escolar ou para-escolar, o escalonamento de filmes em ciclos temáticos ou estéticos são algumas das hipóteses desse tipo de atividade mais exigente. Mas o essencial nestas formas de ação criadora reside, indiscutivelmente, no acento fundamental posto no público-espectador e sua função criadora também. No fundo, o filme não é mais entendido como um objecto museológico sobre o qual a crítica já proferiu os seus juízos, mais ou menos completos e definitivos, mas como algo que toma sentido quando projetado e visto pelo espectador. Por outro lado, a visão dinâmica pelo público, quando estimulada por formas apropriadas, sobretudo pelo debate, explora e identifica aquele sentido sempre rico na sua diversidade (ou ambiguidade). (Marques, 1978-Nº12:4)

(...) a título de exemplo, recordo-me de um filme de que gosto imenso e que vi, recentemente, pela segunda vez. Desta vez o meu prazer foi muito maior até porque, ao contrário do que recordava, no filme não havia apenas uma cena muito interessante mas várias outras. De facto eu tinha, para assim dizer, valorado todo o filme apenas por aquela cena de que tinha gostado muito. Por outras palavras, através da minha impressão subjectiva (e da sua memória) eu tinha fabricado o meu próprio filme. (Marques, 1978-Nº12:30)

Se antes era preciso escrever um projeto para o realizar, hoje muitas vezes inverte-se o modelo. A formação especializada inicia-se em 1971 com o curso de cinema no Conservatório Nacional mas nos anos 1990 surge um *boom* de escolas e cursos. O currículo da maior parte da formação espelha a centralidade do paradigma da formação técnica e profissional na perspetiva de mercado e não tanto a valorização da recepção de filmes, num paradigma de formação mais virado para a cidadania.

Um parêntesis importante: o que atrás fica dito pouco ou nada significa para o espectador habitual de poucos ou nenhum filme que chega à Figueira da Foz para em oito dias se pôr em dia com o cinema, ou para o cidadão que ao longo de quarenta anos tem sido privado de acesso à cultura e aqui viesse para se actualizar numa semana. (Marques, 1978:30)

(...) é essencial um conjunto de informações sobre o realizador do filme, as condições em que este foi realizado, etc. Mas o debate não pode ficar por aí. (...) Há, no entanto, o risco grave e a evitar a todo o custo, de que o aparecimento dessas informações transforme o debate numa espécie de centro de grande cidade moderna cheia de sinais vermelhos, amarelos e verdes a conduzir o “trânsito” das intervenções para rapidamente atingir a meta que seria o pôr-se de acordo com a opinião ou de pensamento, seja ele um crítico, um estudiosos ou, até, o próprio realizador do filme.

Ao prazer e ganhos da descoberta em comum o público pode, inconsciente e involuntariamente, substituir a preguiça de deixar conduzir a sua imaginação e capacidade de interpretação por uma opinião expressa de forma mais ou menos brilhante, aí, ter-se-ia passado da animação cultural a uma espécie de colonialismo cultural. (Marques, 1978:32)

(...) Como gesto cultural, o debate de filmes não assenta numa metodologia estática ou dogmática mas vive de um devir permanente exigido pelo objectivo último que é a criação e o desenvolvimento do espírito crítico do espectador. (Marques, 1978:34)

José Vieira Marques no enquadramento das ações da então chamada “animação cultural”, hoje “formação de públicos,” sensibilizava-nos para o que depois José Bragança de Miranda sublinhou: “respeitem a liberdade de quem vê, não participando no secreto

desprezo pelos *espectador distraído* que leva sempre à ideia peregrina de que é preciso *educá-lo*, para adequá-lo às nossas imagens pré-concebidas acerca do que ele deveria ser.” (2006:15) Mas ainda importante, foi ter lembrado, e apesar de o ter dito em 1978, o que revela o quanto é contemporâneo, que independentemente da subjetividade, do valor do debate e da importância da revisitação às obras<sup>104</sup> que há pessoas “privadas do acesso.” Se o movimento da “escola moderna” prova que há teorias emancipatórias na educação que não são utopias é possível implementar valores de justiça em mais projetos educativos. Se os valores dependem da justiça e a justiça depende dos sistemas de valores é verdade que as escolas com autonomia podem escolher o seu sistema e o valor da eficácia, por exemplo, não tem que ser norteador. Por outro lado, se a aprendizagem não for significativa a memória pode comprometer-se. Mas sempre, e em todos os casos, a aprendizagem é de quem aprende e não de quem ensina e portanto o fosso do acesso é uma parte de um iceberg cuja base deve ser posta em causa. Como disse Laborinho Lúcio: “a educação massificou-se mas falta democratizar-se.” (Revoada, 2016).

O problema do acesso também se espelha no próprio programa do PNC da Direção Geral da Educação que investe essencialmente na formação da experiência de sala procurando estimular laços entre instituições educativas e culturais num país em que sabemos que nem todas as cidades de distrito têm salas de cinema e que a rede de circulação de obras é quase inexistente.

Outro foco de discussão nos debates sobre o PNC é o dos critérios das listas de filmes embora não se discuta muito a classificação etária. Vem a propósito o contraste do programa de algumas sessões descritas pelo grupo de interconhecimento onde o desenho animado pertencia ao alinhamento de um programa reunindo documentário e ficção. Hoje, o que temos em muitos espaços de exibição são filmes de publicidade que antecedem um único filme cuja classificação etária passou a ser compartimentada.

«- Aqui era sempre o **noticiário, depois os desenhos animados**, ... Fátima

- Depois o documentário, Elisabete

- O noticiário era o **documentário**, Fátima. (...)

- O documentário era uma peça trabalhada, **era um tema trabalhado**, D. Rufina»

*Circunvalação* [3ª de 8 partes]

---

<sup>104</sup> Outra característica que Maria Emília por exemplo comentou: gostar de rever filmes.

Termino este capítulo a refletir o papel da educação na formação da cinefilia. Das conversas com o grupo de interconhecimento emergiu essencialmente a formação vinculada à conversa e aos hábitos desde a infância onde “habitus” (Bourdieu, 1979) funda competências e as naturaliza.

Mas questionar a formação na perspectiva de Kant, defensor da educação pela autonomia e menos pelo hábito, voltamos a enfatizar o valor da autonomia na perspectiva da emancipação e não tanto a leitura do hábito como disciplinar (Foucault, 1975) ou do saber ser poder (Foucault, 2004). Mas para tal é necessário *ter acesso*.

Bourdieu e Darbel discutiram a obra de arte como bem simbólico, “não existe como tal a não ser para quem detenha os meios de apropriar-se dela, ou seja, decifrá-la” (2003 [1969]:71). Elvira Leite, no debate sobre a relação museu – públicos<sup>105</sup> lembrando a artista Dora Garcia que disse: “a arte é para todos mas só uma elite o sabe”, regressando a esta questão defende possibilidades de democratização da arte pela educação.

Se a educação é prospectiva, e se esta visa um processo, com justiça, urge trabalhar nesse processo não aceitando o papel preparatório da desigualdade.

Desta categoria de análise, da educação, se iniciará o 3º e último capítulo deste trabalho fazendo ponte entre o 1º e 2º filme, entre *Rua Maria Teresa* e *Circunvalação*.

«**A mim levavam-me à quarta e ao sábado.** Eu lia as legendas, o que é que eu não dizia nada que lia. Que a minha avó: “Não podes ler!”, Não... (risos) (...) [Ela queria fazer uma espécie de censura, não é?] - Não me deixavam! Eu estava com uma doença, eu cortei a córnea aos 10 anos. [Ai!] Não me deixavam ver. Eu tive não sei quantos anos que não me deixavam pegar em nenhum livro. [Ai... que privação. Que horror.] **E sabe que o meu sonho são os livros, ainda hoje.** [Durante quanto tempo estive privada de ler?] Ai não sei, **não contabilizei, lia às escondidas.**» Maria Teresa, *Circunvalação* (1ª de 8 partes)

---

<sup>105</sup> Conferência “Os Museus e os seus Públicos”, Serviço Educativo de Serralves (29.11.2016).

### ***Circunvalação, gesto de lembrar o tempo no espaço***

O 2º capítulo parte da montagem dos discursos que compõem o *patchwork* do 2º filme. Desta manta de memórias *Circunvalação* é um fluxo de planos agrupados em sequências que compõem um esqueleto que se estrutura em oito cenas (ou secções). Os discursos orientaram a construção das “frases compostas” de cada oração. Sequências onde por vezes alguém inicia um assunto que depois é concluído por outra pessoa e cada palavra ou frase faz o seu contributo situando-se numa “trança” onde coletivamente todas as vozes participam. Há palavras que funcionam como “deixa”, há frases que se transformam em pergunta e o diálogo vai-se instalando numa estrutura com categorias de análise que os discursos fizeram emergir e a montagem organizou. Cada palavra cada filigrana, de fio a fio uma meada, e cada secção (Criança; Cineclubista; Salas; Políticas; Públicos; Gosto; Ética; Cinema Português) um tecido costurado com regras de pontuação cuja gramática se faz essencialmente à escuta, ao som. A grande dificuldade desta escrita foi encontrar soluções de respiração, de pontuação, particularmente no início e fim de cada secção, nas fronteiras de cada categoria ou discussão. Recorrendo à imagem e aos silêncios a respiração revelou-se mais do que um mero recurso de corte ou ligação - é reverberação, é ressonância onde quem vê e escuta (aqui no silêncio) completa ou continua cada oração. Num trabalho tão discursivo onde fazer vírgulas, pontos finais e parágrafos? Como fazer uma “etnografia retrospectiva” (Almeida, 2008: 46) fazendo reconstrução? Sem recorrer apenas ao discurso o tempo de cada plano desenha-se em diferentes camadas onde a memória é “atual” e se “enraíza no gesto.” (Nora, 1984-1993:9) *Circunvalação* mais do que restituir um passado atualiza-o interrogando-se numa viagem processual. Como a aprendizagem significativa que lembra o que é incorporado. O que tem sentido de pertença tem presença.

«Em Inglaterra? Salas muito grandes, do género que eram as nossas aqui, as salas eram grandes, só plateia na altura, não tinham balcões nem nada disso... era escuro, tinha cortinados escuros [**observa à volta, olhar, silêncio e memória juntos num arrepio**].» Maria Emília em *Circunvalação* [3ª de 8 partes]

«(...) tive aquele **gesto de convidar um grupo de amigos para ir ver um filme sobre a amizade** (...) e depois fizemos um jantar em minha casa no fim. **É uma das boas últimas recordações que eu tenho de ir ver cinema no Porto, no Nun'Alvares** [sobretudo a mobilizar essa discussão no fim com amigos] ]sim[.]**silêncio, pausa dramática**» Zeferino, *Circunvalação* [4ª de 8 partes]

## CAPÍTULO 3 · ESPECTADORAS

### *Perspetivar, compreender*

«Estou, estou. Estou na “**História da Mulher**”, estou nas “**Ovelhas Negras**”, este ano, pela primeira vez. Estou na “**Postura Corporal**”, estou na “**Memória**.” (risos) **Educar a memória...** que mais? **Eu estou em 6 disciplinas este ano.**» Filomena, *Rua Maria Teresa* [2ª de 2 partes]

A recepção de imagens em movimento enquanto percepção muitas vezes é descrita numa perspetiva de “defeito”, como se o *delay* da persistência retiniana associada à estrutura mental que produz a ilusão de movimento seja um *handicap*. Afinal os humanos percecionam esse movimento porque o sistema de visão associado ao cérebro lentifica a percepção de cada imagem produzido transições entre si, “arrastos” de um movimento que é ficção. Como se a capacidade de percecionar a continuidade através da nossa memória *RAM*, de processamento, isto é, de leitura e escrita simultânea, fosse mero efeito ilusionista e não uma qualidade concreta apesar de involuntária. Como se algo “natural” subvertesse a sua própria natureza para cumprir uma agenda social ou cultural. A discussão natureza-cultura é muito cara aos estudos de género e mais uma vez a palavra “acesso” recorrentemente usada neste trabalho impõe-se pois no centro da discussão das relações entre arte e política (Rancière, 2008:8) a noção de espectador(a) pressupõe a igualdade. Nas palavras de Rancière:

(...) dizem os acusadores, ser espectador é um mal, por duas razões. Em primeiro lugar, olhar é o contrário de conhecer. O espectador permanece face a uma aparência, ignorando o processo de produção dessa aparência ou a realidade que a aparência encobre. Em segundo lugar, olhar é o contrário de agir. A espectadora fica imóvel no seu lugar, passiva. (2008:8)

Rancière num quadro de análise crítica do teatro refere-se ao “paradoxo do espectador”. Por um lado não existe espetáculo sem espectador, por outro, é um “mal” ser simplesmente espectador, porque o espectador não conhece, porque a espectadora não tem poder de ação. Não sabemos se na frase a distinção de género contraria ou favorece uma leitura sexista de sentido mas sabemos que a ideia da passividade associada à mulher foi sendo naturalizada a partir de conceções roubadas à biologia. Se há relações de classe relacionadas com capitais simbólicos faz parte dessa equação a categoria do género. Rancière na discussão opõe ainda Brecht a Artaud, o pressuposto de que o espectador deve ganhar distância ao pressuposto de que a deve perder. (2008:11). Partindo deste exemplo, no documentário, diegese e mimese nem sempre são oposições. Fazendo uma análise entre obras de Frederic Wiseman e Heddy Honigmann, obras de referência na minha formação e

com consequências muito diretas no filme deste projeto, observo, por um lado, um olhar racional<sup>106</sup> das situações na imersão num espaço-tempo (Wiseman), por outro, um olhar emocional mas distanciando no sentido da interpolação participativa (Honigmann). Isto é, referindo-me às obras de ambos a reprodução de estereótipos dilui-se de imediato no que poderíamos falar de hibridização de papéis. Um olhar emocional pode ser também mimético e imersivo apesar de distanciando porque interpolador e não necessariamente realizado por um homem. Também Hannah Arendt em *Eichmann em Jerusalém – Um relato sobre a banalidade do mal* (1963) referindo-se à irreflexão associou funções geralmente antagónicas se as lermos através dos estigmas de género. Como pode a responsabilidade estar associada à passividade? Como podemos ser administrados por pessoas cujo exercício da sua responsabilidade é o resultado de uma obediência e não de uma convicção? Porque a passividade também age e a violência também pode ser passiva.

Rancière enfatizando o valor da educação com *O Espectador Emancipado* (2008) recupera a ideia formulada em *Mestre Ignorante* (1987) de que “o saber não é um conjunto de conhecimentos, mas sim uma posição.” No debate sobre o projeto da escola pública entre paradigmas republicanos e a conceção do sociologismo progressista defendido por Bourdieu, o autor relembra que ambos projetos defendem o saber enquanto instrumento de reprodução de igualdade, um pela difusão indiferenciada, o outro prevendo um programa para ser adaptado às populações desfavorecidas. Mas recupera, da teoria da “igualdade das inteligências” de Joseph Jacotot, ao contrário de “republicanos” e “sociólogos”, que nenhum saber tem a igualdade como efeito mas sim como pressuposto, e o que o mestre ignora é as razões da desigualdade. Qualquer relação pedagógica que parta de um pressuposto desigual não é emancipatória. Nem ponto de partida ou princípio a ser atualizado, nem objetivo a ser atingindo. (Rancière, 2003:186-187).

Segundo o autor, a aprendizagem é uma aventura no desconhecido e o trabalho poético de tradução é a prática emancipadora no cerne de toda a comunicação. A emancipação está na igualdade da natureza que antecede a socialização e as construções sociais do saber.

---

<sup>106</sup> Wiseman expõe bastante as pessoas nos seus filmes. Quando questionado: “... gostava de saber se às vezes se sente desconfortável com alguma coisa e não a usa, simplesmente por não saber lidar com isso.” (Sónia Ferreira). Responde que o único critério que o leva a não usar determinado material é o das não autorizações (cerca de 1% das pessoas). Debate do Seminário Doc’s Kingdom de 2006, p.119.

O “mestre ignorante” não fixa um lugar numa hierarquia em torno do seu ponto de vista explicador, embrutecedor. Não ensina, ajuda a ter vontade de saber. Portanto, perspectivando a espectadora, nem distante, nem imersa, mas sim o direito a ocupar um lugar. A espectadora não é passiva porque está sentada numa cadeira, porque apenas escuta e olha. É passiva quando não tem ponto de vista, e ter ponto de vista é interpretar, é ter ação com a propriedade dessa posição. Uma obra com autonomia não tem pretensões de instrução, de compreensão unívoca, é por natureza aberta e o poder do espectador é “traduzir à sua maneira o que percebe.” (2008:27). A emancipação do espectador é a apropriação de sentido. É compreensão. A sua.

Segundo Jacotot num contexto pós Revolução Francesa, conceção agora recuperada por Rancière, a emancipação pode também fazer-se solitariamente, pode acontecer no “escurinho do cinema.”<sup>107</sup> No diálogo com um “mestre ignorante” rompe lógicas sociais de provação e a sua proposta “anarquista” rejeita a institucionalização da igualdade remetendo-a para uma relação ou decisão individual. (Rancière, 2003). Ora a residência do espectador emancipado tem esta morada e a atualidade do “mestre ignorante” é esta.

**«Há uma fase de que eu agora me arrependo. (...)**

O meu pai que era advogado, não sei porque razão começou a achar... como eu intervinha muito como jovem (...) dizia: “ai direito, nem é assim um curso que seja muito adequado à mentalidade feminina. Dizia aquilo, sobretudo a minha mãe, para que não me envolvesse em políticas e estragasse o ano lectivo que era a coisa mais importante. (...)

**Fui para letras amuada com o meu pai porque nunca lhe desculpei realmente nunca ter ido para direito (...)**» Elisa, *Rua Maria Teresa* [2ª de 2 partes]

«Licenciei-me em Ciências em Biologia (...) **eu queria era letras. (...) o meu pai não me deixava ir para letras porque eu tinha que ir para Coimbra, (...)**, aquela coisa de **ser rapariga** e não sei quê... e também **razões de ordem económica não é**, ficava caro.

E portanto eu tinha que “optar”... ai eles queriam que eu fosse professora primária, **a chamada professora primária**. Eu que nunca tive queda para o ensino...» Leonor, *Rua Maria Teresa* [2ª de 2 partes]

**«“-Para que é que vais agora tirar um curso!?” Eu queria ter tirado Medicina**, imagine. E ela não queria: **“- Para que vais tirar um curso? Temos uma fábrica que é nossa, é tua e dos teus irmãos. Se tu não virás para aqui nunca será a mesma coisa, a fábrica ficará muito mais deles de que tua.”** Não era bem, eu acho que a minha mãe fez isto porque queria que estivéssemos ali [gesto a fazer uma concha com as mãos], ali reunidos todos.

**(...) eu hoje não faria isso aos meus filhos, (...). Nós temos que deixar cada um seguir aquilo que gosta, que quer. Podemos acompanhá-los mas não pressioná-los, não é?**

(...) A minha mãe era uma pessoa, alegre, viva, uma mulher inteligente mas ao mesmo tempo era bastante mandona. (risos) Mandava de mais! **E eu não tinha muita força para lhe reagir e obedeci.**» Maria Helena, *Rua Maria Teresa* [2ª de 2 partes]

---

<sup>107</sup> Flaga de Rita Lee (1982).

«Os homens iam para o centro que era o clube lá da terra, iam para o centro jogar cartas e para conviverem uns com os outros, e as mulheres ficavam em casa. Então aos serões, principalmente no Inverno... olhe Bragança, que aquilo são 9 meses de Inverno, ficava-se em casa à braseira (...). Uma lia e as outras iam fazendo os seus trabalhinhos. (...) **eu nunca percebi porque é que aquelas mulheres choravam tanto.** (risos) **Uma estava a ler, ás tantas parava e tudo chorava** e eu não percebia... (...) Maria José, *Rua Maria Teresa* [2ª de 2 partes]

«JOC, Juventude Operária Católica, (...) agregava trabalhadoras de vários setores. Tinha assim como lema: “o ver, o julgar e o agir”, e portanto, ensinava-nos a observar (...). E depois levava as pessoas à ação (...) Ainda hoje tenho amigas desse tempo. (...)

Haviam muitas raparigas que não tinham sequer feito a 4ª classe. E começaram a estudar e muitos tiraram um curso superior. Não é que um curso superior valha em si não é? Não é isso. Porque há pessoas que não tiraram curso nenhum e têm muito mais saber do que aqueles que têm cursos. Mas **começaram a querer saber, a querer aprender. A querer!** E isso foi muito importante, promoveu-as imenso. Porque nos seus meios de trabalho também **foram levadas a ver as condições de trabalho**, (...) muitas trabalhavam horas a fio sem condições nenhuma.» Filomena, *Rua Maria Teresa* [2ª de 2 partes]

«**O meu pai apoiou-me** para eu ir para Londres e estudar inglês, **para me preparar para a vida.** E foi muito bom para mim. (...) Depois fui para a Alemanha a seguir e quando regressei já estava diferente a cidade. Antes do 25 de Abril eu não tinha ideia nenhuma e até disse muitas vezes: **eu culpo o meu pai por não me ter dito mais sobre isso. Teria mais consciência do que é um partido comunista.** (...) **A minha mãe? (...) Lá está a política! Ela achava que alguém estava mal e fazia barulho.**» Maria Emília, *Rua Maria Teresa* [2ª de 2 partes]

Como ler a emancipação através de algo tão subjetivo como é a compreensão? Que é tão íntima? Como auscultar e “fazer encontro sem tornar a pessoa objeto”?<sup>108</sup>

Caroline Barraud referindo-se à obra de Heddy Honigmann comenta que a realizadora “não procura esclarecer-nos sobre um contexto histórico, político ou social, mas, sobretudo, pôr-nos em contacto com os indivíduos e as suas vidas de todos os dias. (...) não filma ideias, conceitos, filma pessoas e dirige-se a elas, a nós.” (2010:6,12).

Nunca [antes] tinha dado tanto importância à personagem como portadora de histórias pessoais e não de histórias do tipo *ah, vou descobrir-te a ti porque trabalhas na fábrica de cartão ou fazer um filme sobre a produção de cartão, a reciclagem.* Há evidentemente um tema central, há um núcleo em redor do qual todas as personagens se agrupam. E este núcleo está sempre, de um modo ou de outro, ligado à sobrevivência. Como lhes chamou uma rapariga, não lhes chamou mosaicos mas... corais. Há sempre um coral. Porque julgo que uma verdade não pode ser contada por uma pessoa, mas por várias que iluminam diferentes facetas do assunto em causa, digamos assim. (Honigmann apud Barraud,2010:6)

Todos os meus filmes giram à volta dos mesmos poucos temas: o poder da memória e da indestrutível vontade de viver, caminhos para um pouco de felicidade. (Honigmann 2010:71)

Honigmann diz que faz conversas em vez de entrevistas e que o exercício de tornar a memória “visível” é “dizer algo de político sem o dizer de maneira política”. (apud Barraud, 2010:8). Hans Beerekamp comenta que “as questões postas não costumam ser

---

<sup>108</sup> Comentário de Cátia Salgueiro a propósito do filme de Inês Duarte “Por que foi então que te roubaram o mundo? Quem to roubou?”, título inspirado na *Carta para Josefa, minha Avó*, de José Saramago.

muito diretas, fazem pequenos desvios e conduzem-nos por detalhes aparentemente irrelevantes até um destino inesperado.” (2010:18) Ester Gould acrescenta: “tem a qualidade de uma boa terapeuta: alguém que sabe escutar e se atreve a tirar conclusões, a confrontar e a fazer mais perguntas. (...) é tão boa a reagir no momento porque está muito bem preparada.” (2010:50-51) No caso de Wiseman não reage (verbalmente) porque a abordagem é observacional (“reage” com a posição da câmara e do microfone). Neste caso a construção procura mimetizar o real anulando qualquer estratégia de intermediação do real e o filme é a sua reação à experiência de fazer o filme, a pesquisa não é anterior à rodagem (1994 [1979]:114).

“O meu sistema é um pouco anárquico, porque durante todo o tempo de rodagem, não penso em temas, mas simplesmente em rodar boas sequências. (...) Muitas vezes no princípio tenho uma tese mínima sobre o que filmo, mas à medida que vou filmando, apercebo-me que a minha tese é insuficiente. Com uma tese podemos começar um filme, mas não podemos fazer disso um filme, porque aprendemos muitas coisas durante a rodagem, que é importante pormos no produto final. Doutra forma arrisca-se a ser um filme que ilustra e impõe a tese que tínhamos antes de começar. (...) (1994 [1979]:39,41-42)

Portanto, no contacto com o grupo a abordagem foi primeiro indutiva e só depois dedutiva. Honigmann e Wiseman com métodos aparentemente incompatíveis têm em comum, no entanto, o aspeto da “pesquisa” não ser determinante antes do contacto com as pessoas. O 1º filme é centrado nesta dimensão e inaugurou o dispositivo que passou a ser absolutamente central conferindo à investigação maior sentido. Um dos exemplos mais especiais, a partir destas abordagens aparentemente incompatíveis, de *conversas observacionais*, é com Maria José a propósito dos programas do Cineclube do Porto onde uma conversa termina num silêncio que dá lugar a uma leitura. E essa leitura, ganhando a intimidade de uma distração, ou de uma confiança (prefiro assim) é um dos momentos mais bonitos e generosos partilhados. A forma como regressamos à conversa revela que antes de qualquer reta em direção ao tema há curvas, breves retratos de cada pessoa a fazer parte do filme não fazendo disso agenda. Outros exemplos desta forma de estar (substituindo o termo “abordagem”) são outras conversas mais afastadas do tema, como a descrição das “bulhas” de Elisa, ou todas as conversas onde o papel de género emerge no cruzamento da cinéfila com os seus trilhos de emancipação.

### 3.1 Ontem e hoje, a Mulher e os estudos de género. A República, a Justiça.

(...) No meio desse público, poucas eram as senhoras: o “anjo do lar” ficava em casa a pontear as meias, a adormecer os meninos ou a atormentar as criadas na limpeza das pratas ou na arrumação do louceiro... Quando os maridos, ou outros parentes, as traziam a partilhar dos prazeres da música clássica, abandonavam o recinto antes da meia-noite (...).

Devo dizer que, naquele tempo, as “senhoras sérias” nunca iam sós ao cinematógrafo. E as donzelas colocavam-se estrategicamente entre os progenitores, as titis ou os irmãos, para escaparem aos encostos e às mãos atrevidas de vizinhos de cadeira. E, quando assim não acontecia e a moça não aceitava disfarçadamente a “aproximação” não era raro o silêncio da fita e o dedilhar do pianista acompanhante serem cortados por uma boa “estalada” e um curto burburinho... (...) Depois da meia-noite, o Passos Manuel virava *music-hall* e mudava de público. Mas não diminuía a frequência. De resto, as entradas eram baratas. Iam-se os violinistas, terminavam as fitas e vinham as espanholas saracotear-se, com muitas saias, muito *salero* e muito sapateado. O ambiente, até ali, de certo modo circunspecto, tornava-se alegre e brejeiro. O público que tinha ficado ou chegado pouco antes, era masculino. De todas as idades. Com bastantes forasteiros à mistura. Dos teatros – porque, naqueles bons tempos até funcionavam teatros regularmente, de revista, de opereta, de teatro declamado – chegavam actores e atrizes e, se havia revista, vinham todas as coristas com os seus séquitos de “admiradores”. E vinham, também, de certas “Casas” da vizinhança, algumas “meninas”, muito conhecidas e apreciadas, temperar a solidão do forasteiro isolado ou servir de companheira de ocasião a muito respeitável comerciante desta praça que, em casa, deixara dito que tinha serão na loja... (COSTA, 1975:26,29-30)

Este retrato do Jardim Passos Manuel faz emergir as performances da mulher à época no início da República. Na série documental *A Mulher do Século* de Maria Augusta Seixas (2002) o movimento feminista em Portugal inaugura-se com a escritora Ana de Castro Osório, as médicas Adelaide Cabete e Carolina Beatriz Ângelo,<sup>109</sup> e Maria Veleza, professora primária. Ao contrário de Inglaterra e EUA, as feministas portuguesas foram uma minoria, mas um elite burguesa que lutou por direitos através de um principal veículo de reivindicação que era o da escrita, publicações cuja difusão ficava condicionada pelo forte analfabetismo à época (90% das mulheres não sabia ler). Durante a monarquia lutaram contra o código civil onde a mulher não tinha autonomia e era equiparada às crianças e aos loucos. Lutaram pela coeducação e fim à diferenciação de programas entre rapazes e raparigas, e por isso é inquietante ver hoje iniciativas como por exemplo a da *Porto Editora* que este ano publicou dois livros de atividades para crianças dos 4 aos 6 anos dividindo os exercícios com estereótipos de género reproduzindo estigmas através de imagens e enunciados. Ora se os estereótipos de género estão na base de desigualdades profundas nos papéis sociais a educação não pode estar na raiz deste problema. As atividade dos livros distinguem ainda graus diferentes de dificuldade recuperando paradigmas anteriores à República

---

<sup>109</sup> O episódio mais conhecido é o da interpretação que fez da lei em 1910 que defendia que chefes de família podiam votar. Sendo viúva e chefe de família defendeu que ser cidadão é ser homem e mulher. A lei regrediu depois em 1913 num texto que impedia a leitura mais aberta e o direito ao voto nas mulheres.

e depois reforçados no Estado Novo em que o nível de escolaridade obrigatória foi inferior para o sexo feminino. Se as feministas lutaram pelo acesso à educação para a autonomia e o exercício de uma profissão fizeram também fortes contributos para a introdução de algumas leis na Implantação da República<sup>110</sup> que depois voltaram a regredir defraudadas por alguns republicanos e pelo Estado Novo<sup>111</sup> cuja constituição reservava à mulher o “governo doméstico”, o credo “deus, pátria e família”. Apesar disso, a reivindicação da educação favoreceu o acesso à universidade e as mulheres foram entrando no funcionalismo público.

«[A emancipação] **É um tema sempre a debater, sempre a analisar, a comparar** [Sempre atual não é?] **Sempre atual!**» Maria José, *Rua Maria Teresa* [2ª de 2 partes]

«Muito se tem trabalhado no sentido da libertação da mulher, mas ainda... eu li um dia destes, que num inquérito feito a mulheres, 7 em cada 10 mulheres disseram, que mesmo que trabalhassem, como os maridos, fora, e tivessem o seu horário de trabalho, 7 em 10, eu acho que é escandaloso, disseram que o trabalho de casa era destinado às mulheres. (...) **A emancipação da mulher tem sido muito difícil**» Filomena, *Rua Maria Teresa* [2ª de 2 partes]

«**Só em papel.** [pausa] Não sei se a culpa é das mulheres ou é dos homens mas deve ser dos dois. Mais dos homens.» Maria José, *Rua Maria Teresa* [2ª de 2 partes]

«Nunca fui sair com amigas. A minha tia não me deixava. (...) ela deu-me o anel e disse-me assim: “- **Hoje faz 21 anos, mas continua tudo na mesma**, só saís com ordem, entras com ordem, não há saídas... **és só independente nos papéis.** (...) la ao cinema, muito, com eles, com a família. **Não me lembro de ir ao cinema sozinha**» Maria Teresa, *Rua Maria Teresa* [2ª de 2 partes]

«**Era sempre, aliás vou ao cinema sozinha.** (...) Eu seria a única portuguesa (...) eu era a mais palerminha ali... (...) **A questão das mulheres foi um salto muito grande mas mais tarde (...)** **pelos menos cá.** (...) **Libertava-me da vida real.** Muito isso! Que não era fácil. (...) la muitas vezes sozinha, às vezes até me perdia lá na cidade ... porque eu ia visitar [soltam-se as palavras, pausa]. **O cinema era uma fuga.** Sempre foi. **E fumar...! Era tão bom, eu fumava nessa altura. Aqui não havia nada disso...** Maria Emília, *Rua Maria Teresa* [2ª de 2 partes]

«O meu pai quando entrou para a política era aquele PS que na altura já era muito bom mas que apesar de tudo para nós mais novos **achávamos que era pouco.** Mas colaborávamos e com um certo risco, naquele tempo, a distribuir panfletos.» Elisa, *Rua Maria Teresa* [2ª de 2 partes]

«(...) as pessoas dormiam lá, pessoas que não tinham trabalho, se calhar, a gente via as pessoas lá atrás [**gesto de observação discreto para trás, de lado, de transporte**] adormeciam e ficavam lá. (...) **o cinema era uma atração terrível**, também não era só atração, quer dizer na prática **era uma maneira de eu me sentir bem lá** porque também tinha muitas saudades de casa não é? (...) Esqueci-me de dizer que **era de tarde**, as pessoas trabalhavam, **nunca ia à noite.**» Maria Emília, *Circunvalação* [3ª de 8 partes]

«**Creio na justiça ainda que a não veja e no direito até quando a habilidade dos nossos ofícios...** **Da justiça.**» Elisa, *Rua Maria Teresa* [2ª de 2 partes]

---

<sup>110</sup> O direito ao divórcio; o reconhecimento e proteção dos filhos ilegítimos; iguais direitos e deveres de homens e mulheres associados no casamento; a instituição do casamento civil.

<sup>111</sup> Ao contrário dos homens só as mulheres com um curso superior é que podiam votar; acaba-se a educação mista implementada na República; os homens podiam violar a correspondência das mulheres; as mulheres precisavam de autorização dos maridos para sair do país; os homens podiam anular contratos de trabalho mas não tinham que os validar ou valorizar, um exemplo máximo de um fosso que ditava obediência das mulheres aos homens. O Estado Novo “prescrevia” à mulher a profissão de professora e enfermeira, essencialmente.

A seguir é o caso das “Três Marias” com as *Novas Cartas Portugueses* (1973) que reacendem vozes feministas mas só no 25 de Abril é que o cenário se transforma mais repentinamente com alterações significativas na lei.<sup>112</sup> Maria Emília enfatizou bastante o peso que o Estado Novo teve tanto na vida dos seus pais como na sua. O comentário *Veja os contrastes que eu vivi*, ganha recorte quando acrescenta a propósito do cinema *libertava-me da vida real (...) O cinema era uma fuga (...) e fumar! (...) Eu fumava nessa altura (...) vestia calças*, ao mesmo tempo que diz: *nunca ia à noite*. O cinema como espelho social no barómetro da igualdade de género. Nascida nos anos 1940 pertence a uma geração que lutou por direitos que hoje adquiridos parecem conquistados mas muitos sinais inquietantes de retrocesso são de assinalar. Alhures há privações que independentemente da diversidade cultural continuam a negar direitos que não são apenas culturais mais universais. Kim Longinotto realiza um trabalho muito engajado no movimento feminista numa obra sem fronteiras. Desde o divórcio no Irão, à mutilação feminina no Quênia, da violência sobre mulheres e crianças nos Camarões (África do Sul) à emancipação feminina e ativismo político na Índia, e ainda, as questões de género e identidade sexual no Japão. Mas há na sua obra um filme que aparenta ser um desvio a esta agenda revelando contudo complexidades onde os problemas de género emergem. Refiro-me a *Hold Me Tight, Let Me Go* (2007) com a educação de crianças em Mulberry Bush School em Oxfordshire na Inglaterra, uma escola especializada em lidar com crianças emocionalmente perturbadas e excluídos do sistema de educação comum. O que é perturbador no filme apesar de revelar-se de forma bastante subtil é o modo como o desempenho de cada papel de género é rececionado por estas crianças. A comunicação com um docente ou auxiliar não é a mesma com (uma) docente ou auxiliar que também é diferente se (essa) docente ou auxiliar tiver comportamentos reconhecidos como mais femininos ou masculinos. E esta diferença de tratamento torna-se mais perturbadora quando parte de alguém que ainda está numa fase de suposta construção de identidade.

---

<sup>112</sup> O direito universal ao voto, a abolição do direito de o marido abrir a correspondência da mulher e o direito à licença de maternidade; em 1976 a igualdade entre homens e mulheres em todos os domínios; em 1978 desaparece a figura do “chefe de família”, o estatuto passa a ser igual entre homens e mulheres; em 1980 a igualdade de oportunidades e tratamento no trabalho; em 1983 inovações em relação a maus-tratos entre cônjuges e falta de assistência familiar, a despenalização da prostituição e a punição do proxenetismo; em 1991 o direito a candidatar-se à prestação de serviço militar; em 2007 a despenalização à IVG.

O *Discurso Sobre a Servidão Voluntária* (La Boétie, 1546-1548) é como diz Séverine Auffret (1995) uma análise “de todos os tempos, desde que existe o poder do Estado”, se La Boétie foi como disse Pierre Clastres o “fundador ignorado da antropologia do homem moderno”, ele disse há mais de três séculos, que o tirano só é tirano porque outros estão no seu segredo sujeitando o povo à servidão. Também refere a esfera privada: “Não cabe amizade onde há crueldade, onde há deslealdade, onde há injustiça.” (2016 [1548]:56)

Quando Simone de Beauvoir em *Segundo Sexo* (1949) afirma no capítulo “Formação”: “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” acrescentou ainda que “Só a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um *outro*”. (2008 [1949]:13) Porque somos espectadores de nós mesmos e dos outros as identidades chamam a si os nomes. E dar nomes é sempre problemático quando as interpretações não partem de iguais concepções. Judith Butler contestando a naturalização do sexo integra o psíquico e o social rejeitando oposições simplificadoras. (1990) Interrogando a identificação normativa no “sexo” binário as cristalizações sexistas associadas à biológica e aos papéis sociais levam as falsas estabilidades do género negligenciando o carácter aberto das construções do “feminino” e “masculino”.

«Eu não queria viver muitos anos ou que **eu não queria era perder a minha independência.**» Maria Teresa, *Rua Maria Teresa* [2ª de 2 partes]

«**Eu o que queria era ter mais facilidade em me exprimir.** (...) Não grava... ou corta se faz favor.» Natividade, *Rua Maria Teresa* [2ª de 2 partes]

«Sabe que não reconheci a minha voz. (...) [**Uma voz grave não é?**] É muito mais!» Maria Helena, *Rua Maria Teresa* [2ª de 2 partes]

«(...) presa na PIDE. (...) o advogado de defesa disse: “*Olhem para a miúda, ela sabe lá o que é política, o que é o regime, ela do que gosta é de uma Brigitte Bardot*” ... e ela furiosa porque ela detestava a Brigitte Bardot (risos) [pausa]

[**Quando a Maria José ouve a “Internacional” fica comovida...?**] **Eu acho que qualquer pessoa.** É um hino para todos, tal como a “Marselhesa”. **Que uma pessoa não pode ouvir só de ouvido. Tem que sentir. Não é?**» Maria José, *Rua Maria Teresa* [2ª de 2 partes]

Ann Oakley em *Sexo, Género e Sociedade* (1972) distinguindo “sexo” (macho/fêmea, associado à natureza) de “género” (masculino/feminino, associado à cultura) introduzia esta categoria no combate ao determinismo e reducionismo biológico que vinculava sexo ao género, biologia à cultura. Não é o sexo que sobredetermina o género e a sua construção social. Pierre Bourdieu em *A dominação Masculina* (1998) identifica na família, na escola e na igreja as instituições que têm perpetuado a hegemonia “masculina” a partir da qual se reproduzem estigmas onde a distinção “natureza-cultura” usa o argumento da inferioridade da mulher para justificar a sua subordinação ao homem. Os estudos de género têm deslocado esta discussão

acrescentando à ideia da desnaturalização do sexo a do social que também não pode ser visto enquanto destino. Algumas teses feministas defendem que a categoria género não separa homens e mulheres sublinhando a sua dimensão relacional. A compreensão não se faz na separação mas numa relação, ou num conjunto de relações e não num atributo individual (Scott, 1997:101). “A experiência é sempre uma interpretação e, ao mesmo tempo, precisa de interpretação. (Scott apud Avtar Brah:361). Por isso é que a formação é fundamental na luta pelos direitos e a dominação só é legitimada na negação desses direitos. No coração da formação reencontramos a experiência da emancipação do espectador. Se a identidade de género é um sentimento de si sobre o que se é, essa identidade não é necessariamente uma coisa apenas, reduzível a uma palavra, e diferentes grupos ativistas além da teoria *queer* a que Butler se refere têm resvalado para algumas armadilhas da língua que produzem novas formas de hierarquia e exclusão (1999:18). A proposta de género de Butler é a de pensarmos a categoria enquanto gesto performativo constituindo a identidade que pretende ser. (1990:91). Desnaturalizando-o, antes de ser uma escolha, o género de um sujeito é uma criação que precede o próprio sujeito. Como diz João Manuel de Oliveira “Habitar um corpo implica não só uma materialidade, condições materiais de existência, mas também habitares, significações, ressignificações. Não há significações e inteligibilidades produzidas sobre um vazio.” (Oliveira, 2017:11). Butler defende que não está fora da linguagem que a estrutura, mas que também não é determinada pela linguagem que a procura definir, (1999:39) e recuperando *A Genealogia da Moral: Uma polémica* de Nietzsche em que o autor afirma “não há um ser por trás do ato; o ato é tudo”<sup>113</sup> a autora acrescenta: “não há identidade de género por trás das expressões de género; a identidade constitui-se performativamente pelas próprias «expressões» que se diz resultarem dela”. (1990:92). Contestando as significações unívocas tão profundamente enraizadas nos códigos de interpretação abre horizonte nesta discussão onde a ação política se constrói através dos atos de cada “agente”. Portanto, não é o “governo doméstico”, mas sim o *governo de si mesmo*, nas relações de poder, quaisquer que forem, as práticas de liberdade (Foucault, 1984:2).

«- A senhora gosta de professores novos!? - Eu gosto. (...)

- A senhora não acha que para uma universidade sénior tem de ser um professor reformado? Esses são os que têm competência para dar aulas! - Eu não acho, eu tenho sido muito bem sucedida com gente nova, e gente muito nova mesmo! (...)

- A senhora é uma irresponsável! **(Risos)** E eu disse: - **Olhe deixe lá, eu prefiro ser irresponsável e ter uma escola à minha medida, não ter à sua.**» *Rua Maria Teresa* [1ª de 2 partes]

---

<sup>113</sup> Friedrich Nietzsche, *A Genealogia da Moral: Uma polémica*. Guimarães Editores (2016 [1887]:36).

### ***Rua Maria Teresa, gesto colaborativo***

«Eu andei 5 anos para pôr esta casa a funcionar. (...) Tinha uma amiga, não era a dos filmes, era outra. (a dona Laura) ... eu ia visitá-la aos sábados: “- ***Oh Maria Teresa tu merecias nome de rua.***” (risos) “- ***Oh sabe lá o que é preciso para se ter nome de rua, nem é essa a minha finalidade, andar atrás de nome de rua.***» *Rua Maria Teresa* [1ª de 2 partes]

Nesta transcrição as diferentes vozes pertencem a Maria Teresa. Mais do que o relato é como notou Diana Andringa<sup>114</sup> “o raciocínio da pessoa, o pensamento a formar-se e isso a câmara permite” ver através da imagem dando-se a ler “em processo”. Aqui em diferido desdobra leituras. Olhar o olhar que vê, escutar a escuta que “fala”. Neste caso, uma história de vida, a observação e escuta desse relato e desse contacto surgem mais comentários. “O verdadeiro filme não é o que está no ecrã mas sim aquele que existe no ponto em que o pensamento do espectador encontra o ecrã” (Wiseman, 1994 [1979]:59). A conversa com Maria Teresa consolidou o dispositivo de observação diferida enquanto base sustentável de observação para diferentes diálogos, em especial, o de cada pessoa “consigo mesma”. A possibilidade de regressar ao que se disse e como se disse leva a uma afinação sobre o sentido e propriedade de cada gesto ou palavra, onde se acrescentam, retificam, ou simplesmente se observa o que pode ter maior compreensão, quer no discurso quer no “processo” de legitimação e partilha do mesmo.

«**Interrompe.** (...) diz ela.” (risos) (...) **Estas incorreções gramaticais ferem-me o ouvido... Foram as tais letras que eu não tirei.**» Elisa, *Rua Maria Teresa* [2ª de 2 partes]

É evidente que as pessoas podem ter na mesma comportamentos pró fílmicos inerentes a todo o registo documental, mas interpondo-se um outro ecrã a performatividade provocada pela presença da câmara tem outros focos porque a atenção desdobra-se. Rouch lembra que as lentes de grande abertura são “câmara de contacto” permitindo estar mais perto das pessoas. “Trata-se efetivamente de reduzir a nossa ação a uma aventura, que é a mais perfeita desordem, porque filmamos com grandes angulares” (2011 [1980]:89-90). A imagem diferida desdobra esta possibilidade de contacto. O autor acrescenta ainda outra noção a que dá nome de “graça”.

Quanto à “graça” tu não a consegues provocar, por vezes acontece. Já me aconteceu muitas vezes começar a rodar um filme, rodar cinco ou sei minutos, uma bobina, dez minutos e depois paro por não ter nada para filmar: não tinha ocorrido o contacto necessário. (...)

(...) O cinema, arte do instante e da instantaneidade é, na minha opinião, a arte da paciência e a arte do tempo.” (Rouch, 2011 [1989]:85)

---

<sup>114</sup> *Falar no Feminino – Crónica Feminina*, (2015), documentário de José Carlos Oliveira sobre o olhar de mulheres no contexto da comunicação social.

## **MORADA, Considerações Finais**

E há um choque muito grande, que é o tempo, que não é o tempo em si, é a falta de sol, a chuva sempre, nevoeiro... Maria Emília, *Rua Maria Teresa* [2ª de 2 partes]

“(...) Eu sei que há sítios no mundo em que passeio e onde encontro de repente esta perspectiva particular: a “graça” que depende de uma certa luz, de um certo humor, que depende de uma certa estação do ano. (...) (Rouch, 2011 [1980]:87-88)

A primeira vez que estive no Porto, foi quando fiz uma viagem de estudo com amigos do ensino secundário. Tínhamos um grande itinerário programado para o dia. Mal chegámos à cidade fomos recebidos como uma forte trovoadas de chuva. O dia inteiro. E decidimos: vamos continuar a fazer a nossa viagem numa sala de cinema. E foi assim que conheci o estúdio Passos Manuel, uma sala que viria e irei visitar outras vezes.

*Morada* com correspondências entre perspetivas, ecos e ressonâncias tanto formais como narrativas. Se o tema é muito evidente em *Circunvalação*, sofre uma deslocação em *Apartado 40* e habita-se em *Rua Maria Teresa*. Desdobrando perspetivas não quer dizer que não tenha caído numa visão simplificadora do assunto. Mas a atitude foi de questionamento, diálogo com as pessoas, porosidade, procura de intencionalidade, compromisso. Compromisso de um gesto cuja morada se fixa mas também se transporta.

Retomando Spradley, na pesquisa às vezes é preciso subir uma árvore e “não perder a floresta pela árvore”, outras vezes, é preciso descer e “não confundir a árvore enquanto floresta” (Spradley, 1980:35). Se o documentário é uma morada que se relaciona com uma “árvore” numa visão para a “floresta”, a escrita desta “floresta” encontrou outras “árvores”. Como notou Agnès Varda “procuro fazer filmes em que os espectadores possam entrar, com a sua imaginação, os seus problemas, a sua doçura e as suas necessidades. Gosto que eles circulem no filme (...) não posso ser o carteiro que diz “eis o telegrama” (1993 [1992]:36).

É verdade que este trabalho escrito faz muito acento à questão do “acesso” como alavanca matriz de toda a experiência cinematográfica. O tom é mais comprometido do que militante, tem mais desvios do que retas, tem ainda marcas de inacabamento como um mapa que na sua construção encontra fronteiras e estas teimam em abrir.

«**Não é rir de. É rir com**» Zeferino a propósito de “Esta Nossa Forma de Vida”

«**(Risos)** o filme é muito engraçado, eles chegam todos a um acordo! E esse é muito bom, e lindo, lindo, lindo! Tem umas paisagens maravilhosas. Esse foi dos últimos portugueses que eu vi...» Maria José, *Circunvalação* [8ª de 8 partes]

«**Essa Olga é demais!** (...) **Fala para chuchu!**» Olga, *Circunvalação* [8ª de 8 partes]

## BIBLIOGRAFIA

ABREU, José Guilherme (2005) “Arte pública e lugares de memória”, *Ciências e Técnicas do Património*, Porto, Revista da Faculdade de Letras, I Série vol. IV, pp. 215-234.

ABU-LUGHOD, Lila (1991) “Writing Against Culture”, Fox, R. (ed.), *Recapturing Anthropology. Working in the Present*, Santa Fe, School of American Research Press, 137-162.

ACCIAIUOLI, Margarida (2012) *Os Cinemas de Lisboa. Um fenómeno urbano do século XX*. Lisboa: Bizâncio

ALMEIDA, Sónia Vespeira (2009) *Camponeses, Cultura e Revolução - Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do M.F.A (1974-1975)*. Lisboa: Colibri (Instituto de Estudos de Literatura Tradicional).

AMIEL, Vicent (2007) *Estética da Montagem*. Lisboa: Texto e Grafia.

APPADURAI, Arjun (1996-2004) *Dimensões Culturais da Globalização, A Modernidade Sem Peias*. Lisboa: Editorial Teorema.

AUGÉ, Marc (2012 [1994]) *Os Não-Lugares – Introdução a Uma Antropologia da Sobremodernidade*. Lisboa: Letra Livre.

AUGUSTO, Carlos Aberto (2014) *Sons e Silêncios da Paisagem Sonora Portuguesa*. Lisboa: Relógio D’Água, Fundação Francisco Manuel dos Santos.

BABO, Isabel (2005) *Espectadores e Públicos Activos*. Lisboa: Vega (Passagens).

BANDEIRA, José Gomes (1995) *Rivoli Teatro Municipal: 80 anos de espectáculos*. Porto: Câmara Municipal do Porto.

BANDEIRA, José Gomes (1996) *Porto: 100 anos de cinema português*. Porto: Câmara Municipal do Porto.

BANDEIRA, José Gomes (1998) *Rivoli Teatro Municipal: 85 anos de espectáculos e acção cultural*. Porto: Edições Afrontamento/Câmara Municipal do Porto.

BAUMAN, Zygmunt (2006 [2005]) *Confiança e Medo na Cidade*. Lisboa: Relógio D’Água [Antropos].

BENJAMIN, Walter (2012 [1992]) *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D’Água Editores [Antropos].

BEAUD, S.; WEBER, F. (2007 [1997]), *Guide de l’enquete de terrain. Produire et analyser des données ethnographiques*. Paris: La Découverte.

BEAUVOIR, Simone De (2015 [1949]), *O Segundo Sexo – Volume 1 e 2*. Lisboa: Quetzal Editores.

BOURDIEU, Pierre (2006 [1979]) *A Distinção: critica social do julgamento*. São Paulo: Zouk.

BOURDIEU, Pierre (1994 [1989]) *O Poder Simbólico*. Lisboa: Difel (Coleção “Memória e Sociedade”).

BOURDIEU, Pierre (2013 [1989]) *A Dominação Masculina*. Lisboa: Relógio D’Água (Coleção “Antropos”).

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain, (2003 [1969]) *O Amor pela Arte. Os museus de arte na Europa e o seu público*. Brasil: Editora Zouk-EDUSP.

BUGRES; R. (1997) [1984]. *A Pesquisa de Terreno*. Lisboa: Celta.

- BURGESS, Robert (2001) *A Pesquisa de Terreno. Uma introdução*. Oeiras: Celta Editora.
- BUTLER, Judith (2017 [1990-1999]) *Problemas de Género*. Lisboa: Orfeu Negro.
- CACHADO, R. (2012) *Uma Etnografia na cidade alargada. Hindus da Quinta da Vitória em Processo de Realojamento*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação para a Ciência e Tecnologia.
- CAVALLETTI, Andrea (2010) *Classe – uma ideia política sob o signo de Walter Benjamin*. Lisboa: Antígona.
- CHION, Michel (2011 [2008]) *A Audiovisão, Som e Imagem no Cinema*. Lisboa: Texto & Grafia.
- CORDEIRO, Graça Índias; VIDAL, Frédéric (eds.) (2008) *A rua. Espaço, tempo, sociabilidade*. Lisboa: Livros Horizonte.
- COSTA, Alves (1954) *Breve História da Imprensa Cinematográfica Portuguesa*. Porto: Cineclube do Porto.
- COSTA, Alves (1978) *Breve História do Cinema Português – 1896-1962*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, Ministério da Educação e da Investigação (Biblioteca Breve / Volume 11).
- COSTA, Henrique Alves (1977) *Memória do Cinema*. Porto: Afrontamento.
- COSTA, Henrique Alves (1988) *Longa Caminhada para a Invenção do Cinematógrafo*. Porto: Cineclube do Porto.
- COSTA, Alves (1975) *Os Antepassados de alguns cinemas do Porto*. Lisboa: Instituto Português de Cinema: Cinemateca Nacional.
- COSTA, Alves; PINA, Luís (1986) *Da Lanterna Mágica ao Cinematógrafo – Seguido de Roteiro de Viagem pelo Museu da Cinemateca Portuguesa*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- COSTA, João Bénard; CRUZ, José de Matos; RIBEIRO, M. Félix; SANTOS, A. Videira; SERÉN, Maria do Carmo; SIZA, M. Teresa; TELES, Gabriela (1996) *Aurélio da Paz dos Reis: 28 de Julho de 1862 – 19 de Setembro de 1931*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- Cine-Revista – Quinzenario da Empresa Artística Limitada* (1 e 15 Julho de 1912) Nº 2 e 3. Porto: A. De Matos.
- DAMÁSIO, Manuel José (coordenação); V.A: José Bragança de Miranda e Paulo Videiros (2006) *O Cinema Português e os Seus Públicos*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.
- DE LA BOÉTIE, Étienne (2016 [1548]) *Discurso Sobre a Servidão Voluntária*. Lisboa: Antígona.
- DIAS, José A. F. 2001. “Arte e Antropologia no século XX: Modos de relação”, *Etnográfica*, Vol. V (1), CEAS/Celta, 103:129.
- EVANS-PRITCHARD, E.E. (1991 [1937]), “Some Reminiscences and Reflections on Fieldwork”. *Witchcraft, Oracles and Magic Among the Azande*. Oxford: Clarendon Press, pp.240-254.
- Exposição Porto 100 Anos de Cinema – Comemorações*. [Brochura] (1996) Porto: Câmara Municipal do Porto.
- FARIA, Amélia; LAGIDO, Emília (co-aut.); LACERDA, Silvestre (co-aut [s.d.]), Coliseu do Porto: Comemorações do Cinquentenário (1941-1991). Porto: Coliseu do Porto.
- FERNANDES, José Manuel (1995) *Cinemas de Portugal*. Lisboa: Edições Inapa.
- GAMA, Manuel (1959) *Cinema e Público em Portugal*. Lisboa: Ática

GOMES, Inês Belo (2016) “Deixei o Desenho Enterrado, ou como ressuscitar o grafismo enquanto metodologia antropológica: Um Caso Prático”. *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol. 5 (2), 75-90.

GRANJA, Vasco (1981) *Dziga Vertov*. Lisboa: Livros Horizonte.

GRIERSON, John (1932-1934) “First Principles of documentar” in Forsyth Hardy (ed.) *Grierson on Documentar*, Revised Edition, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, (1966), pp.145-156. [O artigo foi originalmente publicado em 3 partes na Revista Cinema Quarterly, nos números de Winter 1932; Spring 1933 e Spring 1934].

FERNANDES, José Manuel (1995) *Cinemas de Portugal*. Lisboa: Edições Inapa.

FOUCAULT, Michel (2008 [1969]) *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária.

FOUCAULT, Michel (2004 [1984]) “A ética do cuidado de si como prática da liberdade” (Entrevista com H. Becker, R. Fomet-Betancourt, A. Gomez-Müller, 20 de janeiro de 1984. *Ditos & Escritos: Ética, Sexualidade, Política* (vol. V). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, *Concórdia Revista internacional de filosofia*. N.º 6, Julho –Dezembro de 1984, pp.99-116.

FOUCAULT, Michel (2006 [1981-1982]) *A Hermenêutica do Sujeito (Curso dado no Collège de France)*. São Paulo: Martins Fontes.

GRILLO, João Mário (2006) *O Cinema da Não-Illusão. Histórias para o cinema português*. Lisboa: Livros Horizonte.

GUIMARÃES, Regina e SAGUENAIL (2008) *Documentira, A Construção do Real*. Porto: Profedições, *Jornal a Página da Educação*.

FOSTER, Hal (1996) “O Artista como Etnógrafo” em *Deslocalizar a “Europa”, Antropologia, Arte, Literatura e História na Pós-Colonialidade*, SANCHES, Manuela Ribeiro (org.) (2005), Lisboa: Livros Cotovia.

HANNERZ, Ulf (1991) “Scenarios for Peripheral Cultures”. In: A. D. King (ed), *Culture, Globalization and the World-System*. London: Macmillan, pp.107-128.

HANNERZ, Ulf (1992) *Cultural Complexity*. New York: Columbia University Press.

HANNERZ, Ulf (1997) “Fluxos, Fronteiras, Híbridos: Palavras-Chave da Antropologia Transnacional”, *Mana* 3 (1), 7-39.

JACKSON, Anthony (1987) *Anthropology at Home*. London, New York: Tavistock Publications.

MAC DOUGALL, David (1994) “De quem é essa história?”, *Cadernos de Antropologia e Imagem*, nº 5. *Antropologia e Mídia*, 1977, Rio de Janeiro.

MAC DOUGALL, David (2005) “Novos princípios da Antropologia Visual”, *Cadernos de Antropologia e Imagem*, vol. 21, nº 2, 2005, Rio de Janeiro.

MADDEN, R. (2010) *Being Ethnographic. A Guide to the theory and Practice of Ethnography*. Los Angeles, California, New Dehli, Singapore: Sage.

MARÇAL, Horácio (1971) “Estrada da Circunvalação: antiga linha de fiscalização e cobrança do denominado imposto do «real da água»”, Porto, *O Tripeiro*, 6ª série, ano 11, nº 7, 193-195.

- MELO, Jorge Silva (1998-2002) *Deixar a Vida*. Lisboa: Edições Cotovia (Coleção de Teatro).
- MARQUES, José Vieira (1977) *A Linguagem Cinematográfica*. Série B, Caderno Nº 4, Lisboa: F.A.O.J. (Fundo de Apoio aos Organismos Juvenis) – Secretaria de Estado da Juventude e Desportos.
- MARQUES, José Vieira (1978) *Animação Cultural do Público de Cinema-Introdução*. Série A, Caderno Nº 4 e 12, Lisboa: F.A.O.J. (Fundo de Apoio aos Organismos Juvenis) – Secretaria de Estado da Juventude e Desportos.
- MENEZES, Paulo (2004) “O cinema documental como representificação”, Novaes, Sílvia et al (eds) *Escrituras da Imagem*. São Paulo: Edusp. Fapesp.
- MARTINS, Humberto (2013) “Sobre o lugar e os usos das imagens na antropologia: notas críticas em tempos de audiovisualização do mundo”. *Etnográfica*, vol. 17 (2): 395-419, Junho de 2013.
- MIRANDA, João M. Pinto (2012) *Quantas circunvalações existem na Circunvalação*. Porto: Dissertação de Mestrado na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.
- MORIN, Edgar (1958) [1979] *O Cinema ou o homem imaginário - Ensaio de Antropologia*. Lisboa: Moraes Editores.
- MONDZAIN, Marie-José (2017 [2002]) *A Imagem Pode Matar?* Lisboa: Vega, Coleção Passagens.
- MONDZAIN, Marie-José (2015 [2007]) *Homo Spectator, Ver, Fazer Ver*. Lisboa: Orfeu Negro.
- NEVES, José (2016) *Quem Faz a História – Ensaio sobre Portugal Contemporâneo*. Lisboa: Tinta da China.
- NICHOLS, Bill. (1983) “The Voice of Documentary”, *Film Quarterly* 36(3):17-30.
- NORA, Pierre (1984-1993) “Entre história e memória: a problemática dos lugares”, *Revista Projeto História*. São Paulo, (10), 7-28.
- NORA, Pierre (1999) “Historiador da Memória”, *História Social*, (6), 13-33.
- OAKLEY, Ann (2015 [1972]) *Sex, Gender and Society*. Reino Unido: Ashgate Publishing.
- OFFEN, Karen (2011) “Notas Críticas sobre Observação Participante no contexto da etnografia portuguesa”. *Análise Social*, vol. XIX (76), 327-339.
- PENAFRIA, Manuela (1999) *O Filme Documentário, História, Identidade, Tecnologia*. Lisboa: Edições Cosmos.
- PINA-CABRAL, J. (1983) “Género: Uma Invenção Americana?”, *ArtCultura*, vol. 13 (23), 57-64.
- PINA-CABRAL, J. (2007) “Aromas de urze e de lama: reflexões sobre o gesto etnográfico”, *Etnográfica*, vol. 11 (1), 191-212.
- Programas e outros documentos (bilhetes, livre trânsitos, folhas de bilheteira, notas técnicas de projecção) do Cine-Areosa (Coleção de Manuel Vilas Matos).
- Porto Cinematográfico* (Ano I – 30.08.1919., 30.12.1919., 30.03.1920 e 30.04.2010) Nº 1, 5, 8 e 9. Porto: Tipografia da Agência de Publicidade.
- Porto Cinematográfico* (Ano II – 30.10.1920., 31.03.1921., 30.04.1921 e 30.07.1921) Nº 3, 8, 9 e 12. Porto: Tipografia da Agência de Publicidade.
- Porto Cinematográfico* (Ano III – 30.11.1921. e 31.12.1921) Nº 4/5. Porto: Tipografia da Agência de Publicidade.

RANCIÈRE, Jacques (2011 [1987]) *O Mestre Ignorante, cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

RANCIÈRE, Jacques (2011 [2003]) *O Destino das Imagens*. Lisboa: Orfeu Negro.

RANCIÈRE, Jacques (2014 [2005]) *A Fábula Cinematográfica*. Lisboa: Orfeu Negro.

RANCIÈRE, Jacques (2010 [2008]) *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.

RANCIÈRE, Jacques (2012 [2011]) *Os Intervalos do Cinema*. Lisboa: Orfeu Negro.

RANCIÈRE, Jacques (2013 [2011]) *Béla Tarr, o tempo do depois*. Lisboa: Orfeu Negro.

RIBEIRO, José da Silva (2004) *Antropologia Visual. Da minúcia do olhar ao olhar distanciado*. Biblioteca das Ciências Sociais, Edições Afrontamento.

RIBEIRO, M. Félix (1983) *Filmes, Figuras e factos da História do Cinema Português, 1896 - 1949*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.

ROSA, Daniel Rodrigues Micaelo (2013) *O Bairro Teatral: Recreio da Vida Portuense*. Lisboa. Tese de doutoramento em Estudos de Teatro pela Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras.

RUBY, Jay. (1975) "Is an ethnographic film a filmic ethnography?" *Studies in the Anthropology of Visual Communication* (2), 104-11.

SANJEK, R (eds.) (1990) *Fieldnotes. The Makings of Anthropology*. Ithaca, London: Cornell University Press.

SANTOS, A. Videira (1976) *Paz dos Reis, Cineasta, Comerciante, Revolucionário*. Rio Maior: Gráfica.

SANTOS, A. Videira (1990) *Para a História do Cinema em Portugal*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.

SANTOS, A. Videira (1986) *Paz dos Reis ou Pinto Moreira?*. Lisboa: Edição do Autor.

SCOTT, Joan (1988 [1986]) *Gender and the Politics of History*. Nova Iorque: Columbia University Press.

SILVA, Germano; GAMA, Manuel; OLIVEIRA, Paulo (1999) *Percurso pelo Teatro da Vilarinha, Encontros de bastidores*. Porto: Pé de Vento.

SPRADLEY, J. P. (1980) *Participation Observation*. EUA: Harcourt Brace College Publishers.

TOREN, C; PINA-CABRAL, J. de (eds.) (2011) *The Challenge of Epistemology*. New York, Oxford: Berghahn Books.

V.A. (1993) *Agnès Varda, Os filmes e as fotografias* (textos e palavras de Luciana Fina, Bernard Bastide, Agnès Varda, Claudine Delvaux, João Bénard da Costa e Fabrice Revault d'Allonnes). Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema e Embaixada de França.

V.A. (1994) *Frederick Wiseman, Um olhar sobre as Instituições Americanas* (textos e palavras de José Manuel Costa, J.J. Semedo Moreira, Paulo Videiros, Serge Le Péron). Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema e Amascultura.

V.A. (1999) GAMA, Manuel e OLIVEIRA, Paulo (con./org.) *Catálogo Percurso pelo Teatro da Vilarinha, Encontros de Bastidores*. (1999) Porto: Pé de Vento.

V.A. (2001) *O Olhar de Ulisses, Odisseia nas Imagens*. Porto: Porto 2001, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.

V.A. (2006) *Doc's Kingdom – Os Debates*. Lisboa: Apordoc e Serviço de Belas Artes da Fundação Calouste Gulbenkian.

V.A. (2010) *Heddy Honigmann, Ouvir as Histórias* (textos e palavras de Caroline Barraud, Hans Beerekamp, John Anderson, Heddy Honigmann, Silvio Grasselli, Ester Gould, Joel Calero e Filipa Rosário). Lisboa: Zero em Comportamento, Associação Cultural – IndieLisboa, Festival Internacional de Cinema Independente.

V.A (2013) *Ruptura Silenciosa* (textos de Alexandre Alves Costa, Pedro Baía, Francisco Ferreira, José Miguel Rodrigues, Manuel Graça Dias, Jorge Ferreira, Tiago Baptista, Luís Urbano). Porto: AMDJA.

V.A. (2011) *Jean Rouch* (textos e palavras de José Manuel Costa, Jean Rouch, Enrico Fulchignoni, Guy Hennebelle, Mahama Traoré, Bassori Timité, Jean-André Fieschi, Philippe Constantini, Luís Miguel Oliveira, Catarina Alves Costa, José da Silva Ribeiro e Jean-Pierre Touati). Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.

V.A. (2015) *Todas as Fronteiras* (textos de apoio ao Seminário Internacional de Cinema Documental Doc's Kingdom (textos de Jacques Lemièrre, José Manuel Costa, Nuno Lisboa, Rodrigo Peixoto, Thierry Simões, Adirley Queirós, Catarina Mourão, Eloy Domínguez Serén, Filipa César, Iván Castiñeiras Gallego, Joana Pimenta, Mónica Lemos, Nelson Carlo de los Santos Arias, Salomé Lamas). Lisboa: Apordoc.

V.A. (2016) *Catálogo Cinema Gráfico. Programas do Cineclube do Porto, 71 anos*. Porto: Clube Português de Cinematografia – Cineclube do Porto, Cooperativa Árvore.

Cinema de Portugal – Dados Estatísticos de 2016 e 2017. Lisboa: Instituto do Cinema e do Audiovisual.

## FILMOGRAFIA

CALÓ, Mariana; QUEIMADELA, Francisco (2014) *A Trama e o Círculo*.

CAVALCANTI, Alberto (1926) *Rien que les Heures*.

COSTA, Catarina Alves (2009) *Falamos de António Campos*.

COSTA, José Filipe (2011) *Linha Vermelha*.

COSTA, José Filipe (2015) *Save Project*.

DESHAYES, Patrick; KEIFENHEIM, Barbara(1983/86) *Nawa Huni, Regard Indien sur l'Autre Monde*.

DUARTE, Inês, (2015) *Porque foi então que te roubaram o mundo quem to roubou*.

FADAS, Silvia das (2008) *Imorredora*.

FLAYERTY, Robert (1922) *Nanook of the North*.

GUERRA, João Miller (2014) *Ser e Agir*.

GUIMARÃES, Regina e SAGUENAIL (1988) *Fora de Campo*.

IVENS, Joris (1928) *De Brug*.

IVENS, Joris (1929) *Regen*.

KHLEIFI, Michael; SILVAN, Eyal (2003) *Route 181, Fragments of a Journey in Palestine-Israel*. Palestina, Israel.

LOGINOTTO, Kim (1993) *Dream Girls*.

LOGINOTTO, Kim (1998) *Divorce Iranian Style*.

LOGINOTTO, Kim (2002) *The Day I Will Never Forget*.

LOGINOTTO, Kim (2005) *Sisters In Law*.

LOGINOTTO, Kim (2007) *Hold Me Tight, Let Me Go*.

LOGINOTTO, Kim (2008) *Rough Aunties*.

LOGINOTTO, Kim (2010) *Pink Saris*.

MARQUES, Pedro Filipe (2016) *O Lugar Que Ocupas*.

MARQUES, Pedro Filipe (2011) *A Nossa Forma de Vida*.

MARSHALL, John (1942/80) *N!Ai, The Story of a !Kung Woman*.

MOURÃO, Catarina (2015) *A Toca do Lobo*.

MOZOS, Manuel (1996) *Cinema Português...? Diálogos com João Bénard da Costa*.

MOZOS, Manuel (2006) *Olhar o Cinema Português 1896-2006*.

MOZOS, Manuel (2009) *Ruínas*.

NUNES, Pedro Sena (2003) *A Morte do Cinema*.

OLIVEIRA, José Carlos (2015) *Falar no Feminino – Crónica Feminina*.

OLIVEIRA, Manoel (1931) *Douro, Faina Fluvial*.

PÊRA, Edgar (2016) *O Espectador Encantado*.

ROUCH, Jean; MORIN, Edgar (1960) *Chronique d'un Été*.

RUTTMANN, Walter (1927) *Berlim, Sinfonia de uma Capital*.

SALLES, João Moreira (2007) *Santiago*.

VERTOV, Dziga (1929) *человек с киноаппаратом [O Homem da Câmara]*.

VIGO, Jean (1930) *À Propos de Nice*.

WATKINS, Peter (1987) *Resan*.

WATKINS, Peter (2001) *Gruto Park*.

## WEBGRAFIA

ALVES, Tiago Rodrigues, OLIVEIRA, Carlos (2015) "A nova vida do último cinema porno do Porto", *Jornal de Notícias* (Artes e Vida), 26-04-2015. Disponível em: <http://www.jn.pt/live/artes-e-vida/interior/a-nova-vida-do-ultimo-cinema-porno-do-porto-4529056.html?id=4529056#.VT45q60a7uc.facebook>

BARCELLOS, Alice (2019) “Sá da Bandeira: futuro incerto para mais antigo teatro do Porto”, *Sapo*, 17-10-2009. Disponível em: <http://noticias.sapo.pt/info/artigo/1024430>

BATISTA, Rita F.; SILVA, Cláudia (2017) “Circunvalação: Os cidadãos vão acreditar quando virem as máquinas”, *Jornal Porto Net*, 2-3-2017. Disponível em: <https://jpn.up.pt/2017/03/02/obras-circunvalacao-as-promessas-estao-feitas-so-falta-montar-o-lego/>

Instituto Camões: Cronologia do Cinema Português. Disponível em <http://cvc.instituto-camoes.pt/cinema/cronologia/cro006.html>

MAIA, Ana Marques (2015) “O Porto volta a ter filmes para adultos”, *Público P3*, 02-04-2015. Disponível em: <http://p3.publico.pt/cultura/filmes/16207/o-porto-volta-ter-filmes-para-adultos>

MAGALHÃES, José (2009) “O Teatro Vai ser Hotel?”. *Aventar*, 17-10-2009. Disponível em: <https://aventar.eu/2009/10/17/o-teatro-sa-da-bandeira/>

SILVA, Samuel (2016) “Primeiro cinema de Braga, fechado há 20 anos, dá lugar a uma área comercial”, *Público*, 8-2-2016. Disponível em: <https://www.publico.pt/2016/02/08/local/noticia/vinte-anos-depois-o-antigo-cinema-de-braga-vai-reabrir-com-lojas-e-poucos-lugares-1722759>

VÁRIOS (2002) *Tripé da Imagem – O Porto na História do Cinema*. Porto: Porto Editora.

Desconhecido (2017) “Veja como vai ficar a Circunvalação”, *Jornal de Notícias*, 2-3-2017. Disponível em: <http://www.jn.pt/local/noticias/porto/porto/interior/reabilitar-a-circunvalacao-vai-custar-58-milhoes-de-euros-5700611.html>

SCHRECK, Inês (2009) “Sá da Bandeira à venda por 5,5 milhões”, *Jornal de Notícias*, 3-3-2009. Disponível em <http://www.jn.pt/local/noticias/porto/porto/interior/sa-da-bandeira-a-venda-por-55-milhoes-1189821.html>

Dicionário infopédia da Língua Portuguesa sem Acordo Ortográfico. Porto: Porto Editora, 2003-2017. Disponível na Internet: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa-ao/recepção>

Salles, entrevista a Vitor Necchi, Website: *Medium*. 17.09.2016

Website: *cinemaoscopos*. Disponível em: <http://cinemaoscopos.blogspot.pt/2012/03/salao-paraiso-porto.html>

Website: *cinemasdoporto*. Disponível em: [http://www.cinemasdoporto.com/cinemas\\_rendezVous.htm](http://www.cinemasdoporto.com/cinemas_rendezVous.htm)

Website: *cinemaoparaiso* de 28.05.13 (TOMÉ, Cristina) Disponível em: <http://cinemasparaiso.blogspot.pt/2013/05/salao-pathe-mais-um-animatografo.html>

Website: *coliseudoporto*. Disponível em: <http://coliseudoporto.pt/orchestra/historico.html>

Website: *monumentosdesaparecidos*. Disponível em: <http://monumentosdesaparecidos.blogspot.pt/2009/10/o-teatro-d-affonsociedade-do-porto.html>

Webjornal: *evasões* de 28.12.2016 Disponível em: <http://www.evasoes.pt/beber/um-bar-no-porto-com-inspiracao-dos-anos-1970-2/>

Webjornal: *fugas*. Disponível em: [http://fugas.publico.pt/RestaurantesEBares/328172\\_o-olimpia-vai-acordar-para-ser-uma-discoteca-com-requinte](http://fugas.publico.pt/RestaurantesEBares/328172_o-olimpia-vai-acordar-para-ser-uma-discoteca-com-requinte).

Webjornal: *fugas* de 28.12.2013 (RIOS, Pedro) Disponível em: [http://fugas.publico.pt/restaurantesebares/329097\\_olympia-club](http://fugas.publico.pt/restaurantesebares/329097_olympia-club)

Webjornal: *Jornal de Notícias* de 01.01.2011 (MOTA, Dora) Disponível em: <http://www.jn.pt/local/noticias/porto/porto/interior/funcionarios-dos-bingos-nao-arredam-pe-1746481.html>

Webjornal: *Jornal da Universidade do Porto* de 18.05.2012 Disponível em: <https://jpn.up.pt/2012/05/18/porto-cinema-olimpia-abriu-ha-100-anos/>

Teatro Nacional São João. Porto: IPPAR, 1995 Disponível em: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/74813/>

Website: *cinema7arte*: “A cidade e as salas de cinema, as salas de cinema e a cidade - O presente das salas de cinema”, Tiago Resende - 20.11.2014