

# CICLO DE CINEMA

## PAMPILHOSA DA SERRA

11 e 12 de SETEMBRO de 2010

ENTRADA LIVRE



Organização: Associação de Juristas de Pampilhosa da Serra

Patrocínio: Câmara Municipal de Pampilhosa da Serra

# PROGRAMA

## SÁBADO, 11 DE SETEMBRO

- 14:00 Cerimónia de abertura das comemorações do 1.º aniversário da AJPS – Associação de Juristas de Pampilhosa da Serra.  
Actuação do Grupo Musical Fraternidade Pampilhosense. Bandas sonoras de filmes: “Peer Gynt” (do filme “M-Matou”), “As Time Goes By” (do filme “Casablanca”) e “Assim Falou Zaratustra” (do filme “2001, Odisseia no Espaço”).
- 15:00 “M de Matou” de Fritz Lang.
- 17:00 “A Sede do Mal” de Orson Welles.
- 19:00 Inauguração da exposição “Os Deputados Pampilhosenses ao Parlamento Português (1822-1976)”.
- 21:30 “A Fogueira das Vaidades” de Brian de Palma.

## DOMINGO, 12 DE SETEMBRO

- 11:00 “O Falso Culpado” de Alfred Hitchcock.
- 14:00 “Crimes e Escapadelas” de Woody Allen.
- 16:00 “Vermelho” de Krzysztof Kieslowski.
- 17:30 Cerimónia de encerramento.

### FICHA TÉCNICA

“Ciclo de Cinema de Pampilhosa da Serra”

11 e 12 Setembro de 2010

Edifício Multiusos “Monsenhor Nunes Pereira” – Pampilhosa da Serra

**Concepção e coordenação:** Ana Maria Barata de Brito

**Textos:** António Brito Neves

**Capa e cartaz do ciclo de cinema:** Fernando Brito

**Cartaz da exposição parlamentar:** António Amaro Rosa

**Organização:** Associação de Juristas de Pampilhosa da Serra

**Apoio:** Câmara Municipal de Pampilhosa da Serra

**Depósito legal:** 314682/10

Bem-vindo ao “Ciclo de Cinema de Pampilhosa da Serra”.

A Associação de Juristas de Pampilhosa da Serra (AJPS) congratula-se em apresentar a primeira mostra de filmes nesta região da Beira Interior, com uma selecção de seis longas-metragens agregadas em torno da ideia de justiça.

Reconhecida a importância do cinema como veículo de informação, cultura e diversão, este ciclo é um convite a pensar a ideia de justiça através do encantamento do cinema.

Em pouco mais de um século de sétima-arte, muitos foram os realizadores que se interessaram pelo tema da justiça. A escolha apresentava-se difícil perante a multiplicidade e a diversidade de propostas.

Mas, sendo o realizador o “criador central da produção cinematográfica”, não existindo até “uma coisa chamada Arte mas apenas artistas”, optou-se por fazer a escolha cruzando seis realizadores marcantes e seis filmes, num quadro que se pretendia não repetitivo na abordagem da justiça.

Assim, pela mão de Lang, Welles, Palma, Hitchcock, Allen e Kieslowsky, e cientes de que um filme é sempre muitas coisas e, logo, irreduzível a uma essência, identificaremos o problema da culpa (ou da desculpa?) em “M-Matou”, a legalidade da provas e a licitude da investigação criminal em “A Sede do Mal”, o poder judicial no confronto dos outros poderes em “A Fogueira das Vaidades”, o erro judiciário em “O Falso Culpado”, novamente a culpa, verdade e ocultação em “Crimes e escapadelas” e a pessoa do Juiz em “Vermelho”.

E o que seria do cinema sem a música?

O cinema representa o casamento perfeito entre a arte-de-ver e a arte-de-ouvir.

Assim, esta Mostra abre, muito justamente, com três interpretações de conhecidas obras musicais que foram bandas sonoras de filmes, a primeira das quais, Peer Gynt, da película que inicia o Ciclo: o poderoso “M-Matou”.

Na festa do seu primeiro aniversário, a AJPS deseja a todos os que aceitaram entrar nesta viagem pelas múltiplas revelações da ideia de justiça, no encantamento do cinema, um bom espectáculo.

*Ana Barata de Brito*



## **GRUPO MUSICAL FRATERNIDADE PAMPILHOSENSE**

O Grupo Musical Fraternidade Pampilhosense, com mais de três séculos de dedicação à música, assume-se como associação artística e recreativa que contribui para o desenvolvimento cultural do concelho e divulga a tradição musical junto da população.

De acordo com a inscrição visível numa das faces do estandarte, este grupo foi fundado em 1700 sendo por isso das bandas de música mais antigas do país, senão a mais antiga. O seu fundador terá sido o padre Truta, pároco da freguesia do Cabril, com o fim de promover e desenvolver a música. No entanto, nenhuma prova atesta que a existência deste grupo data do século XVIII, uma vez que o documento mais antigo que existe é uma carta de 6 de Setembro de 1863, assinada por António Joaquim Alves da Silva, em nome da sociedade.

A 7 de Dezembro de 1907 surgem os primeiros estatutos conhecidos, assumindo juridicamente este grupo como Associação Artística e Recreativa. Vinte anos depois, a 8 de Dezembro de 1927, são aprovados os segundos estatutos que estabelecem como objectivo fundamental da associação a arte musical e dramática. No final do século XIX, início do século XX, o Grupo Musical Fraternidade Pampilhosense contou com a dedicação e apoio material do Dr. José Maria Henriques da Silva.

É importante salientar que grande parte da história desta filarmónica se encontra relatada nas partituras e papéis de música, onde o executante ou o regente escrevia passagens ou datas importantes. Exemplo disto é a partitura da célebre marcha fúnebre “Lágrima” ou “Saudade”, escrita por Jaime da Cunha, onde se pode ver escrito “escrita para o funeral da filha do autor e tocada no dia 29 de Abril de 1923”. Outros exemplos são ainda “Recordação da Pampilhosa”, escrita por José Nunes Afonso, em 1928, e “Eterno Descanso” em que o autor, José Nunes Afonso, escreveu “à memória de Armando Afonso, 8 de Outubro de 1958”.

O Grupo Musical Fraternidade Pampilhosense teve a sua sede nas instalações da Junta de Freguesia de Pampilhosa da Serra e desde 2005 tem instalações próprias na antiga Escola Primária da vila de Pampilhosa da Serra.

Este grupo é testemunho das diferentes formas de estar do Homem em sociedade, não abandonando o importante papel de divulgação dos valores culturais e sociais. Isto porque tenta assegurar a participação da comunidade na promoção e na divulgação da música, o ideal que marcou a fundação do grupo. Tendo isto em mente e para assegurar a continuidade do grupo e a formação de novas gerações de músicos para a arte sublime da música, foi fundada a Escola de Música.

Actualmente, a Filarmónica conta com cerca de 35 executantes, tendo a maior parte iniciado a sua formação musical na Escola de Música, e é dirigida pelo maestro Pedro Ralo.

## **MAESTRO PEDRO MIGUEL SERRANO RALO**

Nasceu a 30 de Outubro de 1985, em Lisboa.

Em 1996 iniciou os estudos musicais na Banda Municipal Mouranense como executante de clarinete e em 1998, foi admitido na Escola de Música do Conservatório Nacional de Lisboa como aluno de Clarinete.

Tem participado em vários master class e, no ano de 2007, frequentou o 1º Curso de promoção a cabo na Escola Prática de Artilharia, tendo sido promovido após o término do curso. Também no ano 2007, participou no master class de clarinete e música de câmara da Banda Militar de Évora.

Tem pertencido a vários agrupamentos de música de câmara, bandas filarmónicas, orquestras de sopro e à Orquestra Ligeira “Cidade de Évora”. Foi maestro da Banda Filarmónica de Brinches, no período entre 2005 e 2009.

É maestro do Grupo Musical Fraternidade Pampilhosense desde Dezembro de 2009.



## M – MATOU

**País:** Alemanha,

**Ano:** 1931

**Género:** drama

**Realizador:** Fritz Lang

**Intérpretes:** Peter Lorre, Ellen Widmann, Inge Landgut, Gustaf Gründgens, Friedrich Gnass, Paul Kemp Theo Lingens, Ernst Stahl-Nachbaur, Franz Stein, Otto Wernicke

Peter Lorre, na interpretação que lhe marcou a carreira, é Franz Becker, um assassino de crianças, procurado por civis, polícia, pedintes e bandidos. A história partiu de um caso real, o do “vampiro de Düsseldorf”, de seu nome Peter Kürten, cujos crimes foram cometidos na altura em que Fritz Lang realizou o filme.

O realizador alemão faz um uso admirável do preto-e-branco; a título de exemplo, veja-se a cena em que Lorre se esconde dos seus perseguidores: parece protegê-lo melhor o negro da fotografia, de Fritz Arno Wagner, do que propriamente o monte de tralha onde se ocultara.

Algumas histórias (umas tidas como verdadeiras, outras menos certas) ajudaram a construir a fama do filme. Assim, em colaboração com a esposa e argumentista, Thea Von Harbou, Lang terá aproveitado as amizades que tinha no Departamento de Homicídios de Berlim para ter acesso aos ficheiros de vários casos, e mesmo conhecer alguns criminosos. Terá também conseguido informações dos arquivos da Scotland Yard. Tudo para um fiel retrato do criminoso. O próprio Lang afirmou que a cena do julgamento está recheada de gente que era criminosa na vida real, enganando a polícia, que preparava uma rusga ao local, com horários de rodagem falsos. Peter Lorre, não obstante o papel que lhe granjeou a fama, não terá perdoado ao realizador o duro trato durante as filmagens; alegadamente, teve mesmo de fazer a cena da queda nas escadas mais de uma dezena de vezes, até ficar do agrado do cineasta...

Nove anos depois de “Dr. Mabuse der Spieler” (“O Doutor Mabuse”), Lang revisita o tema do mal. No entanto, se no primeiro filme, bem como na sequência (“Das Testament des Dr. Mabuse” – “O Testamento do Dr. Mabuse”), a crítica social parece passível de uma interpretação literal, sendo relativamente óbvias as mensagens dos filmes, não é esse o caso de “M”.

Em primeiro lugar, é de levar a sério a afirmação do cineasta alemão de que nada aqui se dirige ao Partido Nazi – como se sabe, em ascensão à data do filme. Dessa suspeita, de resto, resultou aquela que é, porventura, a história mais conhecida, das que envolveram a realização do filme: o responsável por um hangar devoluto da Zeppelin, onde se efectuou o “julgamento”, terá pretendido demover Lang da intenção de realizar o filme, pois o título original da película, “Os Assassinos Estão Entre Nós”, não terá agradado ao Partido Nacional Socialista.

Como estava a dizer, a leitura do mal é, aqui, muito mais profunda, em comparação com a saga “Mabuse”. Lang tem a feliz ideia – e a habilidade de a levar a cabo – de nos mostrar o criminoso sob todas as perspectivas: a da sociedade

em geral, a da polícia, a dos criminosos, a das vítimas e a do próprio. Digo *do criminoso* e digo *dos crimes*. Não sabemos nada da vida pessoal de Franz Becker, a sua personalidade está nos assassinios que comete. É o assassino – e é, assim, os seus actos – que são vistos em perspectiva, durante a maior parte do filme.

Torna-se perturbante ver como o pânico é lançado entre os civis: a mera atitude de dizer as horas a uma criança, por parte de um vulgar transeunte, desencadeia, praticamente, um motim. Como hoje, o maior inimigo da sociedade parece ser ela própria que, desesperada por segurança, se deixa corroer por suspeitas constantes e presunções de culpa.

Ironicamente, são os fora-da-lei que apanham o criminoso, com a ajuda dos sem-abrigo. Parece que é preciso combater fogo com fogo. Segundo os próprios, os actos de Becker repugnam o mais baixo dos bandidos. E é aqui que começa a separação entre o protagonista e a restante comunidade criminosa. O segundo passo fundamental é dado por Schranker (o chefe do submundo, interpretado por Gustaf Gründgens), quando diz que ele e os “seus” infringem a lei por necessidade, ao contrário de Becker, o que sugere que este mata por algum tipo de prazer sádico.

Tal como em *Mabuse*, Lang parece mostrar que acredita na possibilidade de um mal intrínseco da pessoa – quase como se o mal fosse uma substância ontológica – por contraposição à ideia de “banalização do mal”, que Hannah Arendt, décadas mais tarde, proporia, aquando da sua reportagem sobre o julgamento de Eichmann.

*Mabuse* e Becker não estão inseridos numa estrutura criminosa, o que, por intervenção de vários factores – seja a linguagem manipulada, a normalização daquela prática pela repetição, etc. – levaria a um efeito de perda da consciência ética: a pessoa é levada a um ponto em que não opta pelo bem em vez do mal, mais porque o conflito não se coloca, sequer, com uma intensidade relevante, do que propriamente por uma opção deliberada contrária aos valores que a sociedade defende.

Ora, não é o caso, como se disse, de *Mabuse* e

de Becker: mas o deste último é o mais perturbador, porque menos simples.

Na sequência da anunciada condenação, o “arguido” Lorre (num magistral exemplo de interpretação) inicia a sua defesa: os homicídios foram cometidos por necessidade. Aqui se quebra a identificação pessoa-actos de que falei. Becker devolve a acusação: ele mata porque algo o domina, é mais forte do que ele, mas aqueles que o julgam, não padecendo do seu mal, não têm necessidade de fazer o que fazem. Poderia assim, como duvida o seu defensor, responsabilizar-se Becker pelos factos?

Seja como for, o medo que Lorre demonstra é assustador – é o medo pelos actos que pratica, pelo julgamento que lhe é feito, medo dos demónios que o dominam e de um julgamento a que qualquer pessoa se sujeita por nascer e agir de acordo com a sua natureza; medo por não conseguir vencer este mal, mesmo sabendo que é mal; medo de ser julgado por estar condenado.

Lang parece tomar ainda posição num debate sobre as finalidades da punição. O julgamento dos bandidos e pedintes é movido por motivações pessoais e de vingança. Os papéis da culpa e da prevenção estão adulterados: a culpa, em vez de ser um mero pressuposto da punição, torna-se o seu fundamento – as famílias desejam vingança – e o papel da prevenção é levado ao extremo – Becker deve morrer porque a sua integração na sociedade não é possível. De resto, não deixa de ser irónico que esta sentença seja proferida em “nome da lei” e que a *sentença* do tribunal (o verdadeiro) o seja “em nome do povo”.

E assim fica sugerido que o povo julga com justiça quando não o faz pelas próprias mãos.

No seu primeiro filme sonoro, Lang soube usar o som como elemento fundamental e não como mero “acrescento”. O excerto de “*Peer Gynt*”, de Edward Grieg (ao que parece, assobiado pelo próprio Lang) acompanha todo o filme e anuncia-nos o criminoso. Acaba por ser mesmo ele a traír Becker, graças a um ouvido apurado. Mais uma vez, o mal está onde não se vê.

E a justiça é cega...



## A SEDE DO MAL

**País:** EUA

**Ano:** 1958

**Género:** drama

**Realização:** Orson Welles

**Intérpretes:** Charlton Heston, Janet Leigh, Orson Welles, Joseph Calleia, Akim Tamiroff, Joanna Cook Moore, Ray Collins, Dennis Weaver, Valentin de Vargas.

Welles não gostava de falar do seu trabalho. O pouco que nos disse sobre “Touch of Evil” confirma a história tantas vezes repetida: a versão do filme estreada em 1958 não era a que desejava. Mesmo a versão actual, feita a partir das suas anotações, é apenas a que mais dela se conseguiu aproximar. Mas a história começa antes.

O ostracizado Welles é convidado a dirigir o filme graças às exigências feitas pela estrela Charlton Heston à Universal. Ora, o cineasta que dizia “*I am sure that I cannot make good films unless I write the script*” rapidamente tratou de deitar fora o guião e adaptar, como bem entendeu, o *thriller* pouco significativo de Whit Masterton, “*Badge of the Evil*”.

Dirigiu, e actuou, mas, como se disse, não conseguiu fazer do filme o que queria. Queixava-se de que raramente (talvez só em *Othello* e em *Citizen Kane*) teve o controlo que desejava sobre os filmes: “*For me, almost everything that is called mise en scène is a big joke. In the cinema, there are very few people who are really metteurs-en-scène*”. Mas “*Touch of Evil*” não deixa de ser visto hoje como uma obra-prima de Welles.

Estacas de dinamite nas mãos de um desconhecido abrem o filme. A dinamite, o McGuffin da história, é posta dentro de um carro. O carro arranca, já com o milionário Linnekar e a stripper loura dentro. A câmara (a grua) começa por se deter na viatura, mas logo se afasta e mostra-nos uma rua larga. O automóvel passa a elemento da paisagem, como os outros, sem hierarquia. A câmara detém-se agora num casal: Vargas (Charlton Heston) e a mulher (Janet Leigh). Recém-casados, passam a fronteira e estão nos Estados Unidos. O automóvel volta, mas não é a câmara que o vai buscar; é ele que se “intromete”, zangado por o filme o ter esquecido, que de novo arranca e desaparece. A câmara fica com o casal que, ao beijar-se, é interrompido pela explosão. Com esta, mudança de plano.

Estes são os mais famosos minutos do filme e constituem um dos *travellings* mais aclamados da história do cinema. A sua realização, muito dispendiosa, contribuiu para o fracasso económico do filme, mas conferiu-lhe, em definitivo, a aura da imortalidade.

A disputa entre o casal e o automóvel pelo protagonismo dos primeiros três minutos anuncia o dualismo do enredo: lado a lado, assistiremos ao desenrolar da investigação do homicídio e do drama do casal Vargas. Mas, tal como a explosão interrompe o beijo, a trama



encarregar-se-á de que as duas histórias nunca se separem, e os factos de uma determinarão os da outra.

Vargas está num país que não é o seu; a competência para investigar o crime é de Hank Quinlan (Orson Welles). Convencionalmente, Vargas e a mulher são os personagens principais e Quinlan é o polícia corrupto: é assim que, por norma, são apresentados.

Mas, em primeiro lugar, o filme gira, verdadeiramente, em volta de Quinlan: é por pouco que o personagem de Vargas não é apagado por completo pelo do capitão. Em segundo lugar, Hank Quinlan não é corrupto e este filme não trata de corrupção.

A filosofia de Quinlan é resumida pelo próprio: "*Lawyer? I ain't no lawyer. All the lawyer cares about is the law!*"

Quinlan segue a sua intuição e não a racionalidade, a "perna manca" e não as pistas que o caso apresenta, usa métodos próprios e não os legais. Por isso, fabrica as provas, de maneira a adequar a história aos seus instintos.

Vargas descobre que a carreira de trinta anos do corpulento polícia é feita de casos resolvidos segundo estes métodos. Vargas é o cavalheiro correcto e educado, e a verdade e a razão parecem estar com ele.

Mas Sanchez, incriminado por Quinlan, acaba por confessar o crime, e outras situações revelam-nos que a sua intuição afinal não falhava...

Será então verdade que Quinlan nunca incriminara um inocente? E, se assim é, deveremos aprovar a conduta de Vargas, que acaba por desencadear a destruição de Quinlan e também de Menzies, "a personagem mais tocante" do filme, "a figura

trágica, tardiamente enobrecida" (*Angela Errigo*)?

A filosofia de Quinlan parece difícil de aceitar, mas as questões que restam são inquietantes.

Welles, "que apenas tinha 43 anos quando fez *A sede do Mal*, elaborou as suas técnicas, recorrendo a takes mais longos, inovadores e sem precedentes [veja-se a cena inicial], câmaras à mão [em grande parte do filme], encenação em profundidade, objectivas com zoom e uma filmagem com objectivas de grande abertura que distorcia a imagem. (...) Welles optou por maravilhar o seu público com uma densidade sonora e visual, quase única no cinema americano" (*Mark Cousins*).

A técnica de Welles, o plano-sequência, permite uma "ambivalência ontológica da realidade" sendo assim o espectador incentivado – melhor dizendo, obrigado – a participar no desenrolar da trama, no compor do filme (Andre Bazin). Em termos muito simplistas, mas que permitem entrever o que se quer aqui transmitir, esta técnica obriga o espectador a seleccionar elementos da imagem apresentada no ecrã, a juntá-los, a extrair as relações nele implícitas.

Diz-nos Cintra Ferreira que Orson Welles recusou a identificação com Quinlan, preferindo-a com Vargas: "*Tudo o que Vargas diz, posso eu dizer. Fala como um homem educado segundo a tradição liberal clássica, que é exactamente a minha.*" Mas Welles está "*mais em Quinlan do que em Vargas. (...) Quinlan é o Welles mestre da ilusão, «realizador» dos seus «casos»*".

Marlene Dietrich dá-nos um adiós a fechar o filme.



## A FOGUEIRA DAS VAIDADES

**País:** EUA

**Ano:** 1990

**Género:** drama

**Realização:** Brian De Palma

**Intérpretes:** Tom Hanks, Bruce Willis, Melanie Griffith, Morgan Freeman, Kim Cattrall

“*The Bonfire of the Vanities*” é um filme de caricaturas. O seu trunfo está, sobretudo, em não pretender ser mais. E isso é conseguido pela leveza que mantém durante toda a película. Por muito graves que os temas abordados possam ser, nunca os dramatiza ou sentimentaliza.

Tom Hanks é Sherman McCoy, um especulador de Wall Street. Sherman está no pico da carreira profissional, é rico, tem uma mulher e uma casa que custam muito dinheiro, uma filha e um cão. Tem tudo aquilo a que um cidadão de Nova Iorque pode aspirar. Com vários telefones em casa, precisa de sair à rua para telefonar à amante.

As cenas de apresentação dos principais personagens dão-nos, muito rapidamente, a nota do seu carácter. Isto é simples de perceber se se pensar que nenhum dos intervenientes evolui: como caricaturas que são, mantêm-se fiéis à sua estrutura, durante toda a história. Assim, Sherman é um rico feliz da vida, o “mestre do universo”; o seu casamento é um negócio elitista, em que as conversas se limitam ao exigido pela etiqueta social. Mas ele não se preocupa muito com isso. O tom de voz forçado da mulher, produto de uma “educação de senhora” é a sua nota mais distintiva.

A falta de habilidade de Sherman para lidar com as suas próprias infidelidades – engana-se no número e telefona para a mulher – prenuncia a falta de controlo que ele, afinal, tem sobre a sua própria vida. No ridículo óbvio da maneira como lida com o seu *affair*, desperta em nós uma certa empatia. No fundo, o que lhe acontece pode acontecer a qualquer um. E o mundo que parece cercá-lo é, cada vez mais, aquele em que vivemos.

Maria Ruskin (Melanie Griffith) é a amante: uma loira carnal, fútil, caçadora de fortunas e de forte apetite sexual. No fim de contas, talvez seja das personagens mais verdadeiras... é um facto que todas se apresentam como são logo que aparecem, mas Maria é tão simplesmente vazia que tudo nela é previsível.

Peter Fallow (Bruce Willis) é o jornalista que relata a história de Sherman. Um alcoólico falhado, com o emprego por um fio, desprezado pelos colegas e patrão: sai-lhe a sorte grande quando descobre o rico de Park Avenue, fabricando uma história sensacionalista que lhe trará a fama.

Judy McCoy (Kim Cattrall) é uma dona de casa que está sempre a fazer exercício para manter um aspecto jovem, a dar uma festa ou a insultar o marido. Há um quê de trágico, ou de um prenúncio trágico, no drama da traição de que é vítima. Mas, os traços jocosos na apresentação do *affair* e a sua própria maneira de o encarar (per-

doaria tudo ao marido, não fora o facto de “tudo” ter aparecido na televisão) nunca deixam que se torne uma personagem patética. Fica a imagem de uma mulher tão plástica como o seu aspecto ou os seus modos.

No fim de contas, tudo gira à volta de um caso fabricado por Fallow, em que todos querem uma fatia do bolo: a mulher terá uma indemnização com o divórcio; o jornalista ganha fama e sucesso; a amante “limpa” a sua participação no crime; o Procurador Abe Weiss vê melhoradas as suas perspectivas políticas; o Reverendo Bacon ganha manchetes nos jornais e o pseudo-advogado Jed Kramer tira partido de tudo o que vai acontecendo para bajular Weiss, atizar a multidão e conseguir protagonismo e brilho no tribunal.

E, claro, de uma maneira ou de outra, há dinheiro para todos. Mas tudo isto só pode acontecer se a verdade não se souber, ou se for contada de uma forma que agrade a todos. A verdade é de tal forma desagradável e inconveniente que só a mentira pode salvar o ex-milionário McCoy.

Como disse, algumas personagens revelam-se, embora nunca abandonando as suas notas distintivas. Em todos os casos, essa revelação assenta no esboço de um sentimento de vergonha. É assim que Sherman revela a frustração de não conseguir agradar ao pai; este não hesita em dizer ao filho que minta (sacrificando a defesa da verdade que tanto preconizava), se isso o salvar (leia-se: se salvar a honra da família); Maria desabafa lamentando-se das humilhações e insultos que o marido lhe dirige – e que sabe nada terem de falso nas acusações em que se traduzem; Judy McCoy tem pequenos descontrolos ao sentir-se traída e, por fim, todos na audiência terão posto o dedo na consciência ao ouvirem o sermão do juiz White (Morgan Freeman).

A verdadeira voz que faz despertar a consciência – ainda que muito esquecida e maltratada – é, no entanto, a do poeta candidato ao Nobel e doente de sida.

No fim de tudo, fica o conselho do juiz White que, como é de esperar, ninguém seguirá: “*be decent!*”



## O FALSO CULPADO

**País:** EUA;

**Ano** 1956

**Género:** drama / suspense

**Realização:** Alfred Hitchcock

**Intérpretes:** Henry Fonda, Vera Miles, Anthony Quayle, Harold Stone

O enredo é simples: um inocente é incriminado por testemunhas e detido para julgamento por um crime que não cometeu. Alfred Hitchcock, ele próprio, adverte-nos, num breve prólogo, de que esta história é verídica. E isto deve entender-se de dois modos: o caso ocorreu realmente como descrito (exceptuando o final, imposto por Hollywood ao realizador, como já lhe acontecera em *“Suspeita”*, por exemplo) e a intenção de conferir realismo à história foi levada quase ao extremo (foram chamados actores quase desconhecidos; tudo foi rodado nos locais onde aconteceu, como a prisão ou o asilo psiquiátrico; os gestos do protagonista Manny (Henry Fonda) na prisão são imitação do que vira fazer aos acusados, antes das filmagens; personagens, como os médicos, mas não só, são os protagonistas do caso real a interpretarem-se a si próprios).

Ainda a respeito deste realismo, o próprio Hitchcock confessa que nunca se lembraria de apresentar a cena em que o bandido é apanhado como aparece no filme, pois a realizador nenhum ocorreria alguma vez contá-la assim e, mesmo que ocorresse, não teria coragem de o fazer. Mas a verdade supera a ficção. O carácter verídico da história, aliado à temática, atraiu o realizador britânico: nas palavras de Truffaut, *“percebo o que o terá seduzido: uma ilustração concreta e autêntica do seu filme preferido – alguém a quem acusam de um crime cometido por outra pessoa, com todas as provas circunstanciais viradas contra ele”*.

A isto ajudou também, claro está, a tão conhecida história do jovem *Alfred*, de 4 ou 5 anos, que foi levado a uma esquadra e fechado numa cela durante cinco ou dez minutos, findos os quais lhe foi dito: *“Isto é o que acontece aos meninos que se portam mal.”* Talvez o olhar incrédulo de Manny seja, afinal o do rapazinho prisioneiro.

Voltando à questão do tema, é, de facto, fácil de confirmar que Hitchcock retoma aqui os seus problemas favoritos: como explica Donald Spoto, *“num certo sentido, «O Falso Culpado» é o elo lógico entre os filmes anteriores («O Homem Que Sabia Demais») e os posteriores («A Mulher Que Viveu Duas Vezes»), porque todos oferecem uma análise cada vez mais profunda da natureza do saber e da identidade e porque neles o ataque de nervos, a perda de controlo, o medo diante da loucura e a enfermidade mental são elementos absolutamente reais (como o serão em «Psico» e em «Os Pássaros») ”*. Ou, no dizer do próprio realizador, *“de certa maneira, é o homem que sabia de menos”*.

O “inocente acusado” está visto e revisto na sua filmografia (veja-se *«Os 39 Degraus»*, *«Jovem E Inocente»*, *«Sabotagem»*, *«A Casa Encantada»*, *«Ladrão De Casaca»*, *«Intriga Internacional»* e *«Frenzy – Perigo Na Noite»*).

Mas repare-se que, por exemplo, Rose Balestero é uma espécie de anti-Jo McKenna (a mulher em *«O Homem Que Sabia Demais»*): ao contrá-

rio desta, igualmente esposa e mãe amante, mas uma heroína corajosa e forte, Rose (talvez porque é uma pessoa e não uma personagem de ficção) não tem força para suportar os sucessivos ataques da fortuna, da indiferença e levandade das testemunhas, do rigor sem sentimentos da polícia, e acaba por ceder à pressão, enlouquecendo. A estrutura mental de Rose ressalta nitidamente em duas cenas: no diálogo no escritório do advogado, em que este primeiro se apercebe de que há algo de errado com ela, e no diálogo com um Manny já ilibado. Estas cenas são do mais tocante e assustador que se pode encontrar em cinema, na medida em que revelam a “indiferença do mundo” e o nível de estilhamento da personalidade a que se pode chegar.

Hitchcock quis mostrar-nos o pesadelo de Manny visto pelo próprio, mas o de Rose, ainda mais dramático – porque a prisão em que se vem a encontrar é interior, ao contrário da de Manny, que consegue manter a sua prisão “apenas” exterior – pode ser apresentada da mesma forma; mais concretamente, resume-se no modo como vê o seu marido: primeiro, é um rosto sorridente que a consola; depois, é um rosto estilhado (reflectido no espelho quebrado); finalmente, é um rosto distante e irreal, de um “outro mundo” (como explica a enfermeira). Ainda em relação aos ataques à segurança, lembre-se as palavras de Donald Spoto: “tanto a situação como o contexto emocional lembram O Processo de Kafka, pelo seu sentido do esmagamento urbano, da impessoalidade e da decadência, dramatizado pela proximidade das linhas elevadas do caminho-de-ferro, assim como pela contiguidade do escritório do advogado e da companhia de seguros”. Realmente, o único modo de escapar ao pesadelo, como explica Rose, é “fechar todas as portas e janelas e afastar toda a gente. Não deixaremos entrar ninguém. Ninguém nos poderá encontrar.”

Realça ainda Spoto o modo como o “novo” e verdadeiro criminoso reage à sua captura: do mesmo modo que Manny, inocente, reagiu.

As testemunhas procedem com ele também de modo exactamente igual. Parece, portanto, que é perfeitamente possível que também este homem seja inocente. E que a tragédia se repita com qualquer um... Ou seja, “quem, ao fim e ao cabo, é o verdadeiro falso culpado?”. Diz Fonda: “Não sou uma pessoa muito interessante. Não fiz nada senão ser outras pessoas. (...) Sou todos os papéis que desempenhei e, por isso, também devo ser Manny.” Mas, na perspectiva de Spoto, todos podemos ser Manny.

Ainda em relação à captura do “verdadeiro” homem, realça Paul Duncan que esta é um retomar do tema do doppelgänger (a versão pérfida de nós próprios a vaguear pelo mundo, como em «Mentira», «O Desconhecido do Norte-Expresso», «A Janela Indiscreta» ou «A Mulher Que Viveu Duas Vezes»): a cena dos rostos (de Manny e do criminoso) a confundirem-se, ajuda esta leitura.

Enfim, o filme é uma ironia: Manny, no início, explica à mulher como são felizes e como tal é o resultado de milhares de anos de evolução. Mas, no fim de contas, é Deus – a oração – que tem de intervir para o salvar dos resultados desse mundo evoluído... A frase mais repetida a Manny é de que um homem inocente não tem de se preocupar. Se se quiser um resumo do filme numa expressão: é a prova do oposto.

Apesar de elogiar o filme em tudo o resto, critica Truffaut: “o principal problema (...) é que o seu estilo [de Hitchcock], que atingiu a perfeição na área da ficção, está em total conflito com a estética do documentário puro, e esta contradição nota-se no filme. Estilizou os rostos, os olhares e os gestos, mas a realidade deixou-a tal e qual. Dramatizou os acontecimentos reais e isso privou-os de toda a realidade; (...) não posso deixar de pensar que o filme poderia ter sido mais comercial se tivesse sido feito por outro realizador, alguém com menos talento e menos rigoroso...”

A isto se poderia responder com as palavras do realizador: “quando se conta uma história cujo valor humano é tão grande, deveria ser filmada sem actores?”



## CRIMES E ESCAPADELAS

**País:** EUA

**Ano:** 1989

**Gênero:** Comédia, Drama

**Realização:** Woody Allen

**Intérpretes:** Martin Landau, Woody Allen, Mia Farrow, Alan Alda, Anjelica Huston, Frances Conroy, Nora Ephron

Escrito em hotéis em viagem pela Europa, "*Crimes and Misdemeanors*" é um dos "*novels on film*" de Woody Allen (na expressão do próprio): várias histórias, de vários personagens, são contadas ao mesmo tempo. Algumas são mais preenchidas de humor, outras com mais seriedade.

Como não podia deixar de ser, as várias histórias pretendem traduzir as convicções existencialistas do realizador. Não só pelas convicções pessoais, mas porque para W. Allen, o existencialismo é o tema mais interessante que pode abordar: "*that's the only interesting theme to me. (...) all those existential pieces of literature and drama are wonderful and fun. But dramatizing linguistic philosophy, for example, is not as much fun.*"

Mas o existencialismo, como tema, aparece ligado às profundas e clássicas questões morais: se Deus não existe, porque devo preocupar-me em ser bom? Há certo e errado?...

As respostas são as mais diversas, traduzidas nas experiências dos intervenientes. É assim que Judah (Martin Landau), um oftalmologista bem sucedido (como diz o nome, é *elogiado* por todos) e com uma família feliz, se vê a braços com uma amante (Dolores, interpretada por Anjelica Huston) que o ameaça de falar sobre a sua infidelidade e as suas trapaças financeiras. Judah tem de fazer a escolha Kantiana: matar Dolores ou suportar as infelicidades necessárias ao caminho correcto. Ou seja, está na situação do homem, de que fala Kant, a quem o rei obriga a escolher entre ser condenado à morte ou prestar falso testemunho contra um homem honrado, que esse rei quer destruir.

Segundo Kant, ao poder escolher ser morto, ou, no caso de Judah, não matar, não cedendo assim às paixões ou instintos, o homem entra no domínio da moralidade. O "Bem Superior" é conseguido num mundo justo, em que a felicidade existe "*na exacta proporção da moralidade*". Também já assim fora para Sócrates (o pior mal é cometer uma injustiça). Isto traz-nos uma importante distinção neste filme, entre o mundo perfeito, "o reino dos céus" kantiano, e o mundo real. É óbvia a escolha de Sócrates, ou Kant. Mas não a de Judah, que vive no mundo real. No mundo real, Deus não existe e, como explica a sua Tia May, quem vence é quem tem razão, a história é escrita pelos vencedores e, tendo cometido homicídio, Judah só terá problemas se for apanhado ou se os colocar a si mesmo.

Mas esse não é o mundo em que vive Ben (Sam Waterston). Ben vive no reino dos céus. Tem fé e é moralmente íntegro. Por isso diz: "*I couldn't go on living if I didn't feel with all my heart a moral structure with real meaning and forgiveness and some kind of higher power*". Ele é o único que tem a garantia da felicidade.

Para Allen, porque Deus não existe, o homem está terrivelmente só. Nas frases de Clifford (o próprio Woody Allen) a Judah, podemos ouvir Sartre: "morto Deus, aqui está o homem, só e sem desculpas. Condenado a ser livre". E, por causa dessa terrível condição, o homem não tem alternativa senão "*preencher o mundo de amor*", nas palavras do filósofo do

filme, Levy. O amor é a sua única esperança para uma felicidade terrena. Mas mesmo isso pode não bastar, como não basta a Levy, que se suicida. É que, como ele lembra, nem o judaísmo conseguiu criar um deus apenas preenchido de amor, pois é um deus que exige a Abraão que sacrifique o seu filho.

James Lawler, por exemplo, prefere ver uma “vitória kantiana” no filme. Quer isto dizer, numa perspectiva socrática, que Judah nunca poderia ser feliz nas suas escolhas, porque, nas palavras do seu pai, “*o que provier de um acto vil, florescerá de forma impura*”. Ou seja, é infeliz o que comete a injustiça e Levy esquece que Deus envia um anjo a salvar Isaac. Mas essa não é a perspectiva de Woody Allen. É verdade que Ben, tal como o pai de Judah, tem a máxima garantia de felicidade: a sua fé. Mas isso tem por pressuposto que eles sejam cegos ao mundo real, ao mundo verdadeiro. O pai de Judah escolhe Deus em detrimento da verdade, como o próprio admite. Ainda contrariando Lawler, nem nas suas escolhas moralmente correctas Woody Allen é kantiano. Senão veja-se: segundo o realizador, “*if you walk down the street and see homeless people, starving, and you’re indifferent to them, in a way you’re being evil*”. Ora, para Kant, e este é um exemplo usado expressamente, é melhor ajudar um sem-abrigo por dever, ainda que me seja indiferente o seu sofrimento, do que ajudá-lo porque isso me faz feliz. Para Allen, pelo contrário, o universo é banal e indiferente. E, por isso, mau: “*indifference equals evil*”. Nesse mundo, vence quem tem sucesso, não quem faz escolhas correctas. Vence Lester (como indica o nome, é o modelo de força, de sucesso), perde Clifford (of the cliff: do precipício). Vence quem é melhor, ou até quem tem mais sorte. Ironicamente, é Ben que dá o conselho que Allen quer dar ao público e que poderia ser dito a Chris Wilton (protagonista de *Match Point*): “*sometimes, to have a little good luck is the most brilliant plan*”.

Ironia que assenta, como se disse, no facto de Ben ser cego ao mundo real. A este propósito, o dizer que os olhos são um elemento fundamental no filme. Como diz o realizador: “*Crimes and Misdemeanours is about people who don’t see*”. É por não ver a verdade que Ben fica cego. Mas e os restantes personagens?

Quanto a Lester (Alan Alda): diz Bergson sobre a pessoa cômica que “*como se estivesse a usar um anel de Gyges [refere-se à história de Heródoto, que Platão modificou] com o efeito oposto, torna-se invisível para si própria permanecendo visível para o mundo inteiro*”. É assim que é Lester: invisível a si próprio. Vê-se como o mundo o vê: rico, bem sucedido, “com um armário cheio de prémios”. Clifford, como comenta Stig Björkman, vê o mundo pela sua câmara. É Clifford que traz Lester a dar uma espreitadela a si próprio. Quando o faz, este pergunta à sua irmã: “*sou uma fraude*”? Mas a resposta fácil da irmã basta-lhe e passa a preocupação.

Clifford, à saída do Bleecker Street Cinema (cinema de que Woody Allen gostava muito e que hoje não existe), aconselha a sobrinha a não ouvir os professores, mas a olhá-los, porque só assim pode aprender o que é o mundo real.

Judah é cego ao mundo das leis morais. Inicialmente, tem problemas de culpa, em virtude da sua educação (que lhe vem à memória). Mas, como ele próprio diz, “*suddenly one day he awakens (...), he finds he’s not punished, in fact he prospers*”. Cliff diz-lhe que, para haver uma verdadeira tragédia, ele devia entregar-se, aconselhando-lhe o caminho de Raskolnikov. Aliás, ele sempre teria problemas de consciência se não o fizesse. Mas Judah responde: “*people carry sins (...) but with time everything fades*”. É o que lhe acontece.

Ainda neste tema, Dolores pergunta a Judah se acredita que os olhos são a janela da alma. Num pequeno conto (*A morta*), Juan Jose Millas fala de um menino que vê pessoas que, parecendo vivas, estão, na verdade, mortas; têm uma bolha à sua volta, e só alguém que as ama pode tirá-las dessa bolha. É isso que Dolores pede a Judah, que a tire da sua bolha e não a deixe morrer. Mas Judah é cego a essa bolha, como é cego à moral, e Dolores morre.

Judah, juntamente com Lester, são os grandes vencedores neste universo indiferente. Isto pode parecer dramático, mas Woody Allen mantém o humor: “*não só Deus não existe como é muito difícil arranjar um canalizador ao fim-de-semana*”.



## VERMELHO

**País:** França;

**Ano:** 1994

**Género:** Drama /Romance

**Realizador:** Krzysztof Kieslowski

**Intérpretes:** Jean-Louis Trintignant, Irène Jacob

«*Rouge*», o terceiro filme da “*Trilogia das Cores*”, abre com uma mão a discar um número de telefone; de seguida, vemos como a ligação se estabelece até ao outro telefone, que está ocupado.

Nos filmes de Kiéslowski estão sempre presentes fios, que podemos adivinhar, que ligam acasos da vida. Esses fios não saem do silêncio, e, por isso, as chamadas saem várias vezes frustradas. O mesmo pode ser dito com o exemplo inverso: quantas comunicações telefónicas chegam a efectuar-se, sem que seja alguma vez exibida a ligação, que sentimos, entre situações aparentemente desconexas, ligação de coincidências, mas carregada de simbologia. O que não significa que se deva aceitar a redução que, não raro, se faz do realizador, a um mero “representante significativo” da *New Age*. Mas uma chamada pode voltar a ser feita. Nos filmes de Kiéslowski há, com frequência, segundas oportunidades (veja-se «*A Vida Dupla de Véronique*», «*Azul*» ou «*Branc*»). Em «*Rouge*», elas mostram-se de tal forma que permitem que Joseph Kern entre na esfera quotidiana dos seus vizinhos. Fá-lo, no entanto, sem se dar a ver: repare-se como, também aqui, a invisibilidade dos laços subjacentes não os esconde.

*“Consegui algumas vezes filmar lágrimas reais. É algo de completamente diferente. Tenho pavor de lágrimas verdadeiras. Com efeito, nem sequer sei se tenho o direito de as fotografar. Nessas alturas, sinto-me como alguém que se vê num reino cujo acesso é, de facto, proibido.”*

Como podem estas palavras do realizador polaco ajudar-nos a ver a atitude do juiz? Há, para aquele, um espaço de intimidade que não pode ser invadido, sob pena de se entrar na devassa ou pornografia. Só pela ficção se pode, portanto, mostrar as lágrimas ou o corpo. Diz Slavoj Žižek: “o «pecado» do juiz (a ouvir secretamente as conversas telefónicas privadas dos vizinhos) envolve precisamente o acto imperdoável de penetrar anonimamente na intimidade dos outros, de entrar onde é proibido. Não se passará tudo então como se o juiz estivesse a fazer documentários que «vão até ao fim» e violam a barreira da intimidade? E, na medida em que é, até certo ponto, o auto-retrato muito evidente de Kiéslowski, não representará ele uma tentação do próprio Kiéslowski?” Digo: uma tentação universal. Não é verdade que, depois de o repreender, Valentine se deixa, também, a escutar as conversas, ainda que ache isso “repugnante”? Não é também o que fazem Lisa e Stella, quando apanham Scott (personagens de «*Rear Window*», de Hitchcock) a espiar os vizinhos? Mas que motivação sustém este desejo? Podemos compreender a resposta do juiz, quando diz que aqui, ao menos, tem a verdade. De



facto, um juiz nunca sabe a verdade. O Processo Penal de estrutura acusatória não prossegue a verdade material, mas a verdade possível, resultante do contraditório entre a acusação e a defesa. A verdade, em tribunal, é (só) o que fica provado. Mais dramaticamente, na formulação de Nietzsche: “*não existem factos, apenas interpretações.*” Mas agora o juiz sabe o que, de facto, se passa, ainda que isso de nada lhe sirva: como juiz, ele tinha as cordas na mão, mas não via as marionetas; agora vê as marionetas, mas deixou de ter as cordas na mão.

Compreendemos também (a consciência ética, mais que a moral, assim o impõe) a repugnância que Valentine diz sentir. No fundo, é a repreensão que Humpty Dumpty dá a Alice (em «*Do Outro Lado do Espelho*»): “*estiveste a escutar às portas... e atrás das árvores... e debaixo das chaminés... ou não poderias saber isto!*” Seja qual for a via por que se opte, fica no ar a pergunta do criminoso, em «*Rear Window*», quando descobre que Scott o observava: “*What do you want?*” Leon Okrasa, protagonista de «*Quatro Noites com Anna*” (do também polaco Jerzy Skolimowski) vai mais longe que o juiz, e chega mesmo a entrar fisicamente no espaço que espia; modifica-o, intervém nele. Em compensação, é completamente apagado no que respeita ao contacto com o outro (leia-se, a ligação que se estabelece quando permito que o outro me veja). Merecerá a atitude do juiz repreensão? Terá ele invadido uma esfera supostamente inacessível (o que pressupõe saber se se deve aceitar tal esfera)? Serão estas perguntas, realmente, diversas?

Diz, noutro contexto, Eduardo Lourenço: “*vivemos sob um regime de absoluto bombardeamento comunicativo, numa espécie de vigília contínua, sem termos a possibilidade, por assim dizer, de fecharmos os olhos. Assim, o que parece urgente é escapar a esse fluxo, descobrir*

*um refúgio, em suma, defender o «direito a não ser informado». Dir-se-á que é um desiderato fácil de atingir. Basta calar a rádio (...). Possível como gesto individual ou utopia às avessas, esse cenário tem menor verosimilhança que imaginar deter as cataratas do Niágara ou de Iguassu”.*

Num mundo globalizado em que se esgotaram, vítimas de erosão, os valores, as ideias e os traços característicos, num mundo em que a globalização retirou ao homem o conteúdo daquilo que desde sempre foram as suas manifestações humanas, a moderna *comunicação*, enquanto espaço disponibilizador de informação, torna de tal forma natural a exposição do que antes era privado, que chega a ser legítimo o raciocínio de que *tanto faz que o outro me exponha a sua privacidade* (abdicando dela), como *eu procurar essa privacidade*, usando os meios que a comunicação me dispõe. Isto porque aquele fluxo comunicativo dilui as fronteiras das esferas que se chegam a estabelecer entre os pólos de um contacto (entre o eu e o outro), permitindo que olhos menos éticos (leia-se, mais modernos) não descortinem uma diferença entre o pólo A deslocar-se a B e o pólo B deslocar-se a A.

Pode-se dizer que tal aparece como decorrência necessária de exigências de segurança. Ou até se poderia invocar um argumento moral, defendendo que assim se evita que o direito à privacidade esconda o adultério (e lembre-se como os adultérios são descobertos, nos filmes de Kieślowski, pelo espião...). Seja como for, aí ficam as respostas das histórias referidas: Scott é o herói, a sua intromissão permitiu-lhe apanhar o criminoso. Leon é julgado e condenado. O juiz expia a sua culpa, assumindo o feito, e renasce para um mundo em que comunica, mas este não é o mundo moderno, é um mundo em que a comunicação com o outro ainda implica “esferas”.

No fim, quem ganhou?



# EXPOSIÇÃO



## “Os Deputados Pampilhosenses ao Parlamento Português (1822-1976)”

patente ao público de 11 de Setembro a 15 de Outubro de 2010



*José Acúrsio das Neves (1766-1833)*  
*José Maria Cardoso (1885-1959)*  
*José Fernando Nunes Barata (1927-1998)*

*Francisco Caetano das Neves e Castro Sênior*  
*Júlio Gonçalves (1886-1964)*  
*Mário de Deus Branco (1924-2009)*

Sala de Exposições Temporárias do Edifício Multiusos “Monsenhor Nunes Pereira”  
Rua Rangel de Lima – Pampilhosa da Serra  
Inauguração a 11 de Setembro, pelas 19 horas

### Organização

AJPS – Associação de Juristas de Pampilhosa da Serra  
[www.ajps.pt](http://www.ajps.pt)  
[mail@ajps.pt](mailto:mail@ajps.pt)



### Apoio:



**ENTRADA LIVRE**

## **Mensagem de boas-vindas aos visitantes da exposição cultural “Os Deputados Pampilhosenses ao Parlamento Português (1822-1976)”**

Quando há cerca de um ano atrás nasceu a Associação de Juristas de Pampilhosa da Serra (AJPS), não era ainda claro o ideário que a deveria nortear.

O passar do tempo e o amadurecimento do projecto fizeram perceber que a sua actividade não se deveria limitar ao campo do jurídico, mas alargar-se a outros sectores e a outros objectivos.

A exposição que ora se apresenta situa-se neste plano de abrangência.

A descoberta de que a memória do tempo pampilhosense também tem reflexos de dimensão nacional, criou a convicção e a necessidade de evocar todos aqueles que, com ligação à nossa terra, num momento ou noutro da História Portuguesa, se vieram a encontrar no debate parlamentar.

Sensível à importância dos órgãos de soberania, e em particular do Parlamento Nacional, órgão legislativo por excelência, a AJPS quis prestar uma homenagem aos Deputados da Nação, pampilhosenses que ali souberam sempre com elevação e sentido de Estado representar o povo, como se impunha, e quantas vezes ser o veículo das suas aspirações e anseios junto dos poderes centrais.

É com este espírito que todos são convidados a acompanhar a exposição.

O trabalho de pesquisa que ela representa ajuda a conhecer melhor cada um dos Deputados Pampilhosenses que é retratado.

E, com esse conhecimento, a compreender e dar maior clareza ao que foi o passado, e é o presente, do concelho de Pampilhosa da Serra.

A AJPS tributa a sua profunda gratidão a todos os que, com o seu contributo, permitiram concretizar esta iniciativa, pessoas e instituições sem a cooperação das quais ela não teria sido possível.

Palavra especial ao Arquivo Histórico Parlamentar, pela sua disponibilidade inextinguível.

Especial agradecimento, ainda, à Câmara Municipal de Pampilhosa da Serra, na pessoa do seu Presidente, pelo seu estímulo e apoio, sempre presentes.

A terminar, um agradecimento sincero a todos, pampilhosenses ou não, que querem estar connosco e visitar esta nossa exposição.

Sairão, seguramente, mais enriquecidos com o conhecimento daqueles que foram Deputados Pampilhosenses e cujo exemplo o lastro do tempo não consegue apagar.

***Luís Filipe Brites Lameiras***  
(Presidente da Direcção da AJPS)

