



Iniciação e transmissão do Cinema às novas gerações:

Entrevista com Teresa Garcia

(Associação *Os Filhos de Lumière*)

Introducing and transmitting Cinema to new generations:

Interview with Teresa Garcia

(Lumière's Children Association)

Por CLARA PARENTE

Investigadora independente

claragparente@gmail.com

Resumo

À margem do encontro *Hipótese Cinema – por uma rede para a descoberta do cinema* (Cinemateca Portuguesa e ESTC–Escola Superior de Teatro e Cinema do Politécnico de Lisboa, fevereiro de 2026), subordinado à reflexão sobre a iniciação e a transmissão do cinema, designadamente junto das novas gerações, e no âmbito do qual Alain Bergala e Teresa Garcia foram homenageados, Clara Parente, *alumna* da ESTC, entrevistou Teresa Garcia, realizadora e cofundadora d’*Os Filhos de Lumière*, associação que implementa em Portugal o prestigiado programa internacional *Le Cinéma, cent ans de jeunesse* (CCAJ). Criado em 1995 por Alain Bergala e Nathalie Bourgeois, o programa CCAJ possibilita que jovens de vários países e contextos experimentem a arte cinematográfica, aliando o ver e o escutar ao fazer. Este projeto funciona como uma porta para o cinema a partir da escola, ligando de forma indelével alunos, professores e profissionais.

Referência nos campos do cinema, educação e pedagogia, Teresa Garcia aborda, entre outros aspetos, a sua primeira experiência afetiva ao ver um filme, a experimentação do teatro e a posterior opção pelo cinema até ao ingresso na Escola de Cinema. A realizadora retrata ainda

a transição do trabalho enquanto anotadora e assistente de realização para a área da iniciação ao cinema junto de crianças e jovens, em articulação com a realização dos seus próprios filmes. Hoje, completados 25 anos da criação da Associação *Os Filhos de Lumière*, reflete-se sobre o presente e o futuro do cinema, destacando-se como a transmissão constitui um lugar de encontro e de coletivo. Aborda-se, de igual modo, a articulação deste trabalho com a escola e com os profissionais do cinema, bem como a importância da experiência de visionamento em sala, numa época em que o território português carece de salas de cinema.

Palavras-chave: Cinema – Associação *Os Filhos de Lumière* – Teresa Garcia – Educação – Pedagogia

Abstract:

On the sidelines of the meeting *Cinema Hypothesis – Creating a Network for Film Discovery* (Portuguese Cinematheque and ESTC–Theatre and Film School of the Lisbon Polytechnic Institute, February 2026) – an event dedicated to reflecting upon film initiation and transmission, particularly among younger generations, and during which Alain Bergala and Teresa Garcia were honoured – Clara Parente, an ESTC *alumna*, interviewed Teresa Garcia. A prominent figure in the fields of cinema, education, and pedagogy, Teresa Garcia is a filmmaker and co-founder of the *Lumière's Children* Association, the entity that implements the prestigious international programme *Le Cinéma, cent ans de jeunesse* (CCAJ) in Portugal. Established in 1995 by Alain Bergala and Nathalie Bourgeois, the CCAJ programme enables young people from diverse countries and contexts to experience the art of cinema, bringing together viewing, listening and filmmaking. This project operates as a gateway to cinema from within the school environment, inextricably linking students, teachers, and professionals.

In this interview, Teresa Garcia discusses, among other topics, her first emotional experience of watching a film, her early experimentation with theatre, and her subsequent commitment to cinema leading up to her enrolment in the Film School, as the ESTC was then known. The director also reflects on the transition from her work as an assistant director and script supervisor to film education for children and young people, alongside the development of her own films. Today, past the 25th anniversary of the founding of the association, the dialogue reflects on the present and future of cinema, emphasising how transmission constitutes a site of encounter and collaboration. Furthermore, it addresses the articulation of this work with schools and film professionals, as well as the paramount importance of the theatrical viewing

experience in an era in each many areas of Portugal lack access to cinema theatres.

Keywords: Cinema – *Lumière's Children* Association – Teresa Garcia – Education – Pedagogy

Minibiografia da entrevistada:

Teresa Garcia concluiu o curso de Cinema pela Escola Superior de Teatro e Cinema em 1986, com especialização na área de Montagem. Iniciou-se na profissão como anotadora e assistente de realização, tendo trabalhado em diversas longas-metragens, em Portugal e em França, designadamente com realizadores como João César Monteiro, Manoel de Oliveira, Pierre-Marie Goulet, António Campos, Margarida Gil, Serge Roullet ou Jacques Ossang. Entre 1999 e 2001, integrou o Departamento de Cinema e Audiovisual da Porto 2001 — Capital Europeia da Cultura, onde participou, com Pierre-Marie Goulet, na programação e coordenação do ciclo *O Olhar de Ulisses*, em colaboração com a Cinemateca Portuguesa. Nesse contexto, estabeleceram-se as condições para a fundação, em 2000, da Associação *Os Filhos de Lumière*. Em paralelo, realizou os seus próprios filmes. Entre outras iniciativas e projetos, coordena desde 2006 o programa *Le Cinéma, cent ans de jeunesse* (CCAJ) em escolas de várias localidades e regiões de Portugal.

Minibiografia da entrevistadora:

Clara Parente licenciou-se em Cinema pela Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa em 2025, com especialização em Realização. Realizou curtas-metragens de ficção e de documentário em contexto extracurricular. Recentemente iniciou a sua atividade profissional em assistência de realização de filmes e, atualmente, prepara a rodagem de um filme a realizar no verão de 2027.

Em fevereiro de 2026, a Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema e a Escola Superior de Teatro e Cinema acolheram o Encontro *Hipótese Cinema – por uma rede para a descoberta do cinema*. No final da iniciativa, subordinada à reflexão sobre a transmissão do cinema, designadamente junto das novas gerações, foi prestada homenagem a duas figuras de referência no campo do cinema, educação e pedagogia: Alain Bergala, cineasta, fundador do

programa internacional *Le Cinéma, cent ans de jeunesse* (CCAJ) e autor da obra de referência que inspirou o título do Encontro,¹ e Teresa Garcia, realizadora e cofundadora da Associação *Os Filhos de Lumière*, que implementa em Portugal, entre outros, o programa CCAJ.

No final do Encontro, nasce a vontade e a oportunidade de realizar a presente entrevista com Teresa Garcia, cujo percurso e atividade, designadamente através da Associação *Os Filhos de Lumière*, tem sido singular na dinamização de programas de iniciação ao cinema, em Portugal, que aliam a teoria à prática, o ver / o escutar e o fazer. Realizada em março de 2026, na sede da Associação *Os Filhos de Lumière*, a presente entrevista foi realizada com recurso a registo áudio e posteriormente transcrita e revista.

Clara Parente (CP) — Antes de ingressar como estudante na Escola Superior de Teatro e Cinema, quando e como é que o Cinema entrou na sua vida? Lembra-se da primeira experiência afetiva a ver um filme?

Teresa Garcia (TG) — Isso leva-me a muito longe. Eu vivia no Porto e aí, durante o fascismo, havia muito poucas coisas para fazer. Era uma cidade muito fechada. As pessoas podiam apanhar multas se estivessem num grupo. Se se encontrassem quatro, cinco pessoas juntas, poderiam apanhar uma multa. Isto é ridículo, mas era assim. Havia agentes da PIDE² por todo lado. As pessoas mais cultas ou mais interessadas tinham que encontrar os seus meios para poderem conversar com amigos, estar com amigos, etc. Os meus pais eram associados de tudo, desde o Teatro Experimental do Porto,³ ao Cineclube do Porto,⁴ todos os sítios onde era possível reunir pessoas.

Eu lembro-me de ir com o meu pai inicialmente ao Cinema Batalha... Por acaso, recordo aí a primeira vez que senti que um filme me tocou mesmo, que me marcou. Eu tinha cerca de sete anos, se tanto. Mas lembro-me muito bem da saída dessa sala de cinema, que era uma sala de cineclube com filmes para crianças. Eu estava com o meu pai e lembro-me que, ao sair, apeteceu-me ir sozinha para a rua. Lembro-me de me apeteecer estar sozinha e de achar o mundo muito estranho. Lembro-me da sensação que agora temos de, de repente, a rua não

¹ Alain Bergala, *Hypothèse cinéma: Petit traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs* (Paris: Cahiers du cinéma, 2002).

² PIDE (antes PVDE – Polícia de Vigilância e Defesa do Estado –, 1933–1945; posteriormente DGS – Direção-Geral de Segurança –, 1969–1974): Polícia Internacional e de Defesa do Estado. Polícia política que atuou durante a ditadura, em Portugal.

³ Companhia profissional do Círculo de Cultura Teatral.

⁴ Clube Português de Cinematografia – Cineclube do Porto, fundado em 1945.

ser igual. O filme era *A Crina Branca*.⁵

A Crina Branca era uma história com um miúdo que salva um cavalo de uma aldeia onde as pessoas domavam os cavalos. O miúdo, que se torna amigo de um cavalo que não é domado, tenta que o cavalo não seja domado por eles. E o filme acaba de uma maneira incrível: uma perseguição enorme entre os homens que vêm a cavalo, com os cavalos deles, e o miúdo com a Crina Branca a fugir, a fugir, a fugir deles. Para um miúdo que está a seguir aquele filme, claro que estava a torcer pelo cavalo e pelo miúdo. E o que acontece no final é uma coisa absolutamente incrível. O miúdo vem e eles estão-se a aproximar cada vez mais. A dado momento, estão perto de uma colina onde há um vale de areia e depois é o mar. A certa altura guinam para baixo, vão até ao mar e desaparecem. E acaba assim. O miúdo e a Crina Branca entram pelo mar dentro! O filme acaba e sai-se com uma sensação incrível, que é aliviada porque eles salvaram-se, mas, ao mesmo tempo, não sabemos o que lhes acontece a seguir, porque entraram pelo mar dentro. Incrível. Marcou-me imenso, para além da relação com os cavalos – sempre tive uma fascinação por cavalos. Foi uma coisa emocional muito forte.

Depois tive um pouco de sorte de, no Porto, o dono do Batalha, do Cinema Trindade, daqueles cinemas,⁶ ter sido um antigo associado do meu avô, que tinha comércio lá no Porto, e mandava-nos todos os anos um cartão de entrada livre para duas pessoas. Eu tinha duas irmãs e cada uma de nós nunca ia com outra, porque nós queríamos levar pessoas nossas amigas. Íamos ver os filmes, às vezes várias vezes. Via os filmes com imenso prazer e imensos filmes. Adorávamos ir ao cinema. Chegávamos a mentir na idade... Mas não era sequer com a ideia de fazer cinema. Era só porque o cinema nos tocava.

Depois fui-me embora e parti para a Suíça onde estudei Literatura e trabalhei com crianças. Sonhava em partir. Quando lá estive para mim era claro que nunca iria regressar. Era uma partida definitiva. Uma das coisas que me lembro foi poder ver filmes que não se podiam ver em Portugal. Quando alguém vive num país como o nosso — extremamente fechado — de repente, o mundo abre-se à tua frente.

Mas entretanto o 25 de Abril mudou tudo. Quando voltei, durante o 25 de Abril,⁷ estudei e trabalhei durante um ano no Porto, no Teatro Experimental do Porto e numa casa ocupada por uma creche, em Vila Nova de Gaia, com crianças de bairros carenciados. Mais

⁵ No original *Crin blanc: Le cheval sauvage* (1953), média-metragem realizada por Albert Lamorisse.

⁶ Luís Neves Real [1910-1985].

⁷ Revolução liderada pelo Movimento das Forças Armadas (MFA), a qual pôs fim à ditadura em Portugal, em 25 de abril de 1974.

tarde, estive em Évora a fazer um curso de Teatro, no Teatro Garcia de Resende, com apoio da Secretaria de Estado da Cultura. Durante alguns anos, com um grupo de pessoas, criei um grupo de teatro para a infância, em Lisboa, na origem do Joana Grupo de Teatro. Estávamos à espera de fazer uma peça de teatro que nunca mais se fazia e houve um grupo que se juntou para a fazer, e depois criámos mesmo um grupo.

Entretanto, tive uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian para ir para Paris durante um ano e, quando estava em Paris, comecei a ver muito cinema. E acho que foi aí... É estranho, não é? Porque estava até a trabalhar com um grupo de teatro muito interessante, muito aberto, muito novo, coisas muito novas. Mas, ao mesmo tempo, acho que o cinema me tocava mais, tinha mais a ver comigo. Então, quando cheguei a Portugal, decidi inscrever-me na Escola de Cinema.⁸ Acho que os jovens fazem muito isso. Nunca se sabe exatamente. A gente vai encontrando algumas coisas: às vezes sim, outras vezes não é exatamente aquilo.

CP — Depois da conclusão do curso, o que é que esperava fazer e que caminho acabou por tomar até à criação da Associação *Os Filhos de Lumière*?

TG — Na época em que fiz o curso, não havia área de Realização. Havia só de Imagem, Som e Montagem. Eu escolhi a Montagem no terceiro ano. Primeiro comecei a trabalhar como anotadora – fiz bastantes filmes como anotadora, quer em Portugal, quer fora de Portugal. Depois, comecei a trabalhar bastante como assistente de realização.

Mais tarde, estive numa rodagem de um filme francês, em que conheci o Pierre-Marie,⁹ com quem depois passei a viver e casámos. O Pierre-Marie era realizador. Ele já fazia filmes há bastante tempo. Começámos os dois a fazer bastantes coisas em conjunto. Ele fez um primeiro filme em Portugal, o *Polifonias*.¹⁰ Trabalhei de forma muito próxima com ele. Demorou algum tempo, porque era um filme sobre o Michel Giacometti.¹¹ Estava lá um engenheiro de som, Antoine Bonfanti, que estava a trabalhar também no filme e que era muito amigo do Pierre-Marie e trabalhava com ele há muitos anos, e que propôs ao Pierre-Marie fazer esse filme em Portugal. Como ele tinha conhecido Giacometti e também era corso, havia uma relação entre a Córsega e Portugal, e o Pierre-Marie tinha feito muita coisa sobre música, propôs-lhe trabalhar com o Giacometti. Havia um grande interesse de parte a parte. Só que, nesse mesmo ano, mesmo antes de o Pierre-Marie vir para Portugal, o Giacometti morre com

⁸ Atual Departamento de Cinema da Escola Superior de Teatro e Cinema do Politécnico de Lisboa.

⁹ Pierre-Marie Goulet (1950–2011), cineasta, programador e co-fundador d' *Os Filhos de Lumière*.

¹⁰ *Polifonias - Paci é saluta, Michel Giacometti* (1998).

¹¹ Michel Giacometti (1929–1990), etnomusicólogo corso que fez importantes recolhas em Portugal.

um cancro. Portanto, o Pierre-Marie veio para Portugal e só ao fim de dois ou três anos é que eles começaram a dizer: “Vamos fazer um filme agora sobre o Giacometti. Mesmo que ele não esteja cá, vamos fazer um filme sobre ele!”. Então começou, e eu comecei a trabalhar com ele, ao mesmo tempo que ia trabalhando em vários filmes...

E depois houve uma altura em que fomos convidados para trabalhar na *Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura*.¹² Estivemos lá três anos, praticamente. Foi nessa altura que, entretanto, em 1995, passou na Cinemateca o filme *Jeunes Lumières*.¹³ Estreou no Festival de Cannes e andou por todo o lado. Era a celebração dos 100 anos de cinema. Nessa altura, estava a trabalhar com o João César Monteiro. Trabalhei com ele durante algum tempo, e lembro-me de, à saída da projeção do filme, ele dizer que ali estava o futuro do cinema. Ele dizia: “Ou os miúdos fazem alguma coisa, ou o cinema vai desaparecer!” Mesmo o Manoel de Oliveira, a propósito desse filme, fez uma coisa para a rádio, a dizer que tinha sido uma experiência muito bonita. E essa ideia ficou assim na nossa cabeça. Quando fomos para a *Porto 2001*, de repente aquilo ganhou sentido. Estávamos a trabalhar nesta coisa gigantesca que era a *Porto 2001*. Eram quatro programas de cinema bastante sólidos. E foi nessa altura que nós começámos. Pensámos: “Era bom fazermos alguma coisa enquanto cá estamos. Para dar oportunidade àqueles que não têm nada, fazermos isso com eles, sensibilizar os jovens para o cinema, para verem filmes, para estarem cá”. Nós sabíamos que aquilo era uma coisa em grande. Era de cada vez uma semana inteira com três sessões por dia. Era uma depois do almoço, uma ao fim da tarde e uma às nove e meia da noite. Convidámos pessoas que estavam lá o dia todo e conversávamos com as pessoas praticamente o dia todo. Aquilo começava no princípio da tarde e acabava às duas da manhã. Era assim uma coisa contínua. E foi muito bom porque a Cinemateca que colaborava connosco no programa, envolveu-se muito: toda a gente ia para lá nos encontros, sempre que havia um desses programas.

A partir daí, eu comecei... Queria fazer filmes, eu queria fazer um filme. Já estava a trabalhar há algum tempo numa candidatura de curta-metragem para submeter ao ICAM,¹⁴ mas demorou. Chegámos ao Porto e recebo pela primeira vez uma resposta positiva. Tive que esperar, acabar aquilo que estava a fazer na *Porto 2001*. Já fiz o filme um bocado tarde. Depois

¹² Entre 1999 e 2001, integram o Departamento de Cinema e Audiovisual da *Porto 2001, Capital Europeia da Cultura*, onde participam na programação e coordenação do ciclo *O Olhar de Ulisses* e dos seus 4 catálogos: *O Homem e a Câmara* (maio 2000), *O Som e a Fúria* (setembro 2000), *A Utopia do Real* (março 2001) e *Resistência* (outubro/novembro 2001), em colaboração com a Cinemateca Portuguesa.

¹³ *Jeunes Lumières* (1995), realizado por Nathalie Bourgeois, é um filme que dá a ver 60 planos de um minuto feitos por crianças e jovens.

¹⁴ Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia, atual ICA – Instituto do Cinema e do Audiovisual, responsável pelo financiamento e promoção de obras audiovisuais em Portugal.

fiz outros. Fiz uns cinco filmes muito próximos uns dos outros, mas sempre já fazendo também este trabalho com os miúdos, que é muito envolvente. Isto fez com que eu não conseguisse estar completamente disponível para os filmes. Tive uma produtora francesa e acho que correu muito bem, mas não tive tempo para poder estar também a trabalhar com ela. Por exemplo, houve uma altura em que um filme que eu fiz teve um apoio. Quer dizer, ganhou um dinheiro, em França, eram para aí 13 mil euros ou qualquer coisa assim. Era um apoio em que eles davam uma parte ao realizador e uma parte maior para o produtor, para ele poder preparar um outro filme para apoiar. Ao mesmo tempo que estás a fazer oficinas e a aguentar uma associação, é um trabalho um pouco difícil de ligar. Pouco a pouco comecei também a deixar de apresentar projetos. Mas gostei imenso de o ter feito.

Confesso que era uma coisa que eu gostava de ter continuado... que gostei mesmo de fazer. Mas é muito trabalhoso, e sabes disso, não é? Fazer um filme é trabalhoso. Naquela altura era muito mais difícil. Hoje é mais fácil. Porque hoje tu podes fazer. Podes fazer, se tiveres tempo. Porque o tempo é muito exigente. É mesmo muito exigente. Tens de estar também na tua cabeça, constantemente com isso. Porque, parecendo que não, as coisas constroem-se às vezes quando tu não estás a pensar nelas. Ou quando estás a fazer outra coisa. Isto é, tens que ter uma espécie de abertura de espírito constante para que as coisas venham ter contigo. Para que possas ir descobrindo e as coisas venham ter contigo. É uma pré-disposição! Que é o mais fascinante. É quando aparecem coisas que tu não tinhas pensado, nem foste atrás delas. Mas estás tão aberto que as coisas vêm ter contigo. Isso é maravilhoso. Eu tive um projeto de longa-metragem que me interessava imenso, que teve financiamento para a escrita. Depois escrevi. E nunca consegui receber financiamento para o fazer. Quando nos candidatamos a um projeto, não fazemos a mínima ideia quem são as pessoas que o julgam. Muitas vezes são pessoas que não têm nada a ver connosco, nada a ver com aquilo com que sonhamos. É muito frustrante, mas creio que é sempre uma coisa de se tentar. É uma coisa difícil de prever, porque às vezes podes acreditar, tens uma coisa fantástica e depois ninguém lhe liga. Outras vezes é o contrário: as pessoas, de repente, dão imensa atenção. Acho que uma pessoa tem que ter sangue frio, interessar-se, fazer o melhor que pode entregar. E se não receber financiamento, retrabalhar o projeto.

CP — O trabalho em cinema, em produções de cinema e rodagens, foi dando lugar na sua vida a um outro tipo de trabalho em cinema: o da iniciação / transmissão. Como é um trabalho em relação ao outro? Quais as virtudes e desamores do trabalho na Associação *Os Filhos de Lumière* e do trabalho enquanto assistente de realização e anotadora?

TG — Para mim, a assistência de realização e a anotação foram muito importantes para perceber como é que funciona um filme. O que é preciso para fazer um filme. Porque, de repente, estava muito à vontade com essa noção... Trabalhei sempre em longas-metragens, porque quando eu estava a fazer cinema nem sequer havia curtas-metragens, só houve um pouco depois. Portanto, fiz muito mais longas-metragens do que curtas-metragens. E trabalhei com muitas pessoas diferentes, algumas mais complicadas, outras menos complicadas, umas mais talentosas, outras menos talentosas. Fiz bastantes coisas e isso ajudou-me imenso a perceber todo um funcionamento. Perceber, imaginar, pensar, é também através desse lado mais prático! Um assistente de realização tem que saber de tudo, conhecer de tudo, entrar em todas as fases, mas a sua principal missão, assim como a do anotador, é a realização. É parte desse núcleo. Mas também da imagem, do som. Tudo faz parte. Portanto, eu acho que isso foi uma aprendizagem muito forte para mim e muito importante. Podia fazer qualquer filme, porque me sentia bastante dentro do processo. Acho que isso me ajudou a fazer este trabalho, porque nós também fazemos trabalhos muito práticos com os miúdos.

Portanto, esse conhecimento, esse processo, esse princípio, foi uma passagem também muito boa. E mesmo na estrutura da associação, pois pensei sempre a Associação quase como um filme, com um lado estrutural, partilhado. Depois há um lado deste processo, que é o contacto com o cinema, o contacto com o olhar um filme e o pensar um filme. Aprende-se muito, mesmo muito. No programa *Le cinéma, cent ans de jeunesse*, o Alain Bergala teve esta ideia genial: em cada ano trabalha-se o cinema através de um ponto de vista, de uma porta de entrada, e isso é o tema do ano. A cada ano olhamos para o cinema de uma certa maneira e em cada ano descobrimos imensas coisas que nunca tínhamos sequer pensado. Portanto, essa ideia de transmissão é muito rica para nós. É uma maneira também de nos ajudar a conhecer o cinema, e a ver o cinema, e a sentir o cinema, e todas essas nuances que fazem a construção de um filme.

Depois, acho que também aprendemos muito com eles: os miúdos. Eles vêem um filme de uma maneira diferente da nossa. E é extremamente interessante, muito fresca... Há qualquer coisa sempre nova no olhar deles. Depois também é muito interessante ter esse espelho que é a maneira como eles o recebem. E é incrível. Entusiasma-me sempre ver o olhar deles sobre os filmes.

CP — Interessava-me também compreender como é que o trabalho com as crianças na Associação *Os Filhos de Lumière* influenciou o trabalho como autora na realização dos seus filmes e o que é que aprendeu com elas?

TG — Quando começava a fazer um filme, quando começava a pensar nele, de repente havia um tempo em que ficava muito centrada sobre isso. Acho que trabalhei também muito com crianças em filmes. Há um universo da infância que me atrai bastante. Por isso, trabalhei com várias idades, na realidade. Mas o universo da infância é um universo que sempre me interessou muito. Como referi, quando fiz teatro, também fiz teatro para a infância. Sempre gostei de trabalhar a partir da infância, do olhar da infância, que talvez tenha que ver com o meu olhar quando era miúda.

Eu era uma miúda muito tímida, que estava sempre a escrever histórias que não mostrava a ninguém, que escondia. Lembro-me que o meu pai guardava as minhas histórias, tipo redações, porque gostava delas. Havia algo em mim que tinha vontade de fazer. E o meu pai tinha muitos livros sobre cinema e muitos livros sobre teatro. Lia imensa coisa que ele tinha. Ele tinha uma biblioteca gigantesca e eu gostava muito de ler tanto teatro, como cinema. É verdade que o cinema me interessava muito mais do que o teatro, mas quando fiz teatro também me interessou bastante. Fiz porque também descobri imensa coisa. E essa prática, toda ela se cruza na realidade! No fundo, há um imaginário nosso. Eu acho que o cinema me permitiu ver muita coisa e ir criando um imaginário. É isso que eu acho que é importante para os miúdos, é eles verem coisas diferentes e irem sentindo que há algumas que lhes interessam mais, que há algumas imagens que os tocam mais. Muitas vezes vemos isso no filme final deles. Lembro-me de ver em Paris uma miúda e perguntar-lhe assim: “Inspiraste-te em algum excerto?”. E a miúda disse: “Sim, inspirei-me naquele filme”. E começou a falar do filme de Kiarostami, *Através das Oliveiras* [1994]. Há uma cena em que alguém espreita atrás de uns arbustos, e ela procurou fazer exatamente como estava no filme. Francamente, nem sequer tinha pensado nisto quando ela estava a filmar, mas na cabeça dela estava a inspirar-se e estava mesmo a lembrar-se do filme e a tentar reproduzir o que viu no filme. Isso é uma coisa bonita, porque eles vão construindo na cabeça imagens que depois os ajudam a pensar nos filmes deles. No fundo, é esse o objetivo. É interessante porque nunca copiam exactamente. Aprende-se sempre. Não sei exactamente o quê, mas aprende-se.

CP — E entre a criação da Associação e os dias de hoje, em que é que sente que o cinema mudou? Qual foi o impacto sentido na Associação pelos vários rumos que o Cinema tem vindo a tomar?

TG — Sinto que mudaram os meios. E como mudaram os meios, também mudou muita coisa. As pessoas fazem muito mais filmes e muito mais facilmente. Não sei muito bem se isso tornou o cinema melhor. Não consigo afirmar isso. Acho que é bom que haja muito mais gente

que o consiga fazer e que o consiga fazer com poucos meios e que consiga fazer mais coisas. Confesso que gosto muito da ideia de olhar para o cinema de uma maneira muito vasta, descobrir filmes que nunca conheci e ir encontrando formas muito individuais de fazer, olhares muito pessoais. Gosto de sentir o lado único das coisas. Mesmo quando estou a trabalhar com os miúdos, quando vejo a maneira como eles, de repente, pensam alguma coisa de uma maneira muito própria. A infância é isso também: sentir alguma coisa de uma maneira diferente dos outros. É um pouco isso que procuro: o lado singular de cada pessoa. Cada pessoa exprime-se à sua maneira, de uma maneira singular e eu tento estar atenta. Não sei se consigo estar sempre, mas tento estar atenta à especificidade de cada um. Porque cada um é um, e muitas vezes os mais isolados são até os que têm um mundo interior mais forte. E às vezes estão calados e têm mais dificuldade de transmitir o que sentem. Portanto, é bom estar atento e puxar por eles. Sinto que os miúdos podem mudar muito com os filmes, porque de repente exprimem-se. Também gostam muito de trabalhar em coletivo, que é uma coisa que não se faz nas escolas e que eles adoram. E falam sempre da amizade, por exemplo. Eles encontram amigos ao fazerem este trabalho. Acho isso muito bonito porque é também uma coisa que a escola deve favorecer: fazer coisas em conjunto, descobrir coisas em conjunto. Porque uma coisa com outra dá uma terceira coisa.

Acho sempre muito fascinante uma rotação nas oficinas com as crianças e jovens, porque cada pessoa faz uma coisa diferente e todos eles estão dependentes uns dos outros. Isso é ótimo. Todos sabem que o seu papel teve importância naquele filme. Isso é uma coisa que se sente quando os miúdos trabalham juntos e é fascinante. Por exemplo, nunca disse a um miúdo, antes de fazer um filme, o que é que ele deve fazer no filme. Nunca, porque nunca foi necessário. Isto é, eles próprios dizem o que é que cada um tem vontade de fazer. A única coisa que tento é, se há um que é muito dominador e quer ser o realizador, propor outros que se associem para o primeiro não dominar o filme todo. De resto, eles têm sempre vontade de fazer e de participar em várias coisas e, portanto, isso é uma oportunidade que eles podem ter. Às vezes trabalham na imagem, às vezes trabalham no som, às vezes trabalham na realização, às vezes fazem assistência ou anotação. Ou a perche, ou o gravador. Mas o que importa é que sintam que estão a fazer uma experiência, que estão a descobrir qualquer coisa. E, a pouco e pouco, vão chegando lá ao sítio que preferem, onde se sentem melhor. Portanto, também há ali um caminho, há ali uma aprendizagem. Nesse sentido, o cinema atual trouxe muito mais facilidade em fazer um filme.

CP — Qual lhe parece ter sido o contributo da Associação para o cinema atual? Para o

cinema que se faz hoje ou para o cinema que se vê hoje, mesmo que em pequena escala...

TG — Acho que a Associação pode ter contribuído para um olhar sobre o cinema, não para o cinema que se faz. Porque, na verdade, o cinema continua-se a fazer em nichos, em grupos. Não há assim uma passagem. No entanto, há um interesse da parte de pessoas que fazem as oficinas e que depois querem seguir cinema, como, por exemplo, a Clara Jost.¹⁵ Lembro-me dela, muito novinha. Fez as oficinas no Camões.¹⁶ No primeiro ano, acho que não lhe passava pela cabeça sequer continuar. Quer dizer, aquilo era uma coisa que lhe caiu em cima, mas no segundo ano sentias que já estava completamente agarrada. Depois, houve uma coisa muito gira. Houve um cineclube, do qual ela também fez parte e que tinha a ver com um programa europeu em que estávamos a trabalhar. Houve um momento, mesmo antes de começar com o cineclube, em que nós combinámos uma coisa assim por acaso, que foi aos sábados à tarde ir ver um filme à Cinemateca na sala pequena, a sala Luís de Pina, e eu levava um DVD. Víamos o filme e conversávamos. Havia miúdos que nem sequer faziam parte do curso, mas também vinham. Depois chegava-se ao filme e conversava-se ali durante um bocado. Era muito informal. Lembro-me de perguntar: “Que filme é que vocês querem ver na próxima semana?”. E a Clara dizia: “Eu quero descobrir. Escolhe tu, eu quero descobrir”. Porque havia muita coisa, às vezes, de que eles tinham ouvido falar, mas nunca tinham visto e então eu podia levar. A Clara e o grupo faziam parte de um programa que se chama *Moving Cinema*, que nós estávamos a fazer, e havia um programa lá dentro que se chamava *Jovens Programadores*. Foi muito giro, porque também colaboraram entre eles. Eram lituanos, espanhóis e portugueses. E fizeram programas em conjunto. Há assim, volta e meia, experiências interessantes que de repente abrem portas. Agora, que portas é que abrem? Não sei. Nem nós sabemos muito bem, não é?

CP — “Se a teoria é rapidamente esquecida, o gesto e a experiência artística ficam no corpo, na memória, no olhar.” Acredito que a ESTC¹⁷ tem por base o mesmo princípio, do fazer, do imprimir estes gestos no corpo, memória e olhar. Em que é que a Associação pode beneficiar ou não ser uma organização escolar e em poder desvincular-se, até certo ponto, das escolas? Já agora, qual o contributo dos profissionais na questão da transmissão?

¹⁵ Clara Jost (Lisboa, 1997), é licenciada pela Escola Superior de Teatro e Cinema, e mestre em Artes Audiovisuais pela KASK (Gante, Bélgica), onde estudou como bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian. Trabalha como montadora e é realizadora de curtas-metragens.

¹⁶ Escola Secundária de Camões, em Lisboa.

¹⁷ Departamento de Cinema da Escola Superior de Teatro e Cinema do Politécnico de Lisboa.

TG — Foi muito bom ter começado a trabalhar com a escola. Na altura, nós não trabalhávamos com professores. Às vezes era muito difícil, porque trabalhávamos com câmaras municipais. Era através das câmaras que, às vezes, havia alguém que nos acompanhava. Mas quando eram miúdos do bairro, como o primeiro grupo com quem fizemos uma oficina, às vezes era mesmo muito difícil para nós, e aí a escola e o professor também foram uma boa colaboração. Sinto que isso ajudou a criar uma relação um pouco diferente e, ao mesmo tempo, a considerar os professores também como mediadores. Porque são! Ora, essa passagem que nós fazemos aos professores é muito importante. Como eles fazem relatórios – normalmente fazem-se relatórios depois destas oficinas – eu própria fico parva quando leio aqueles textos com tudo o que descobriram. É incrível, quase nem te dá conta de que há imensa coisa que nasce aqui. Os professores podem ter um papel incrível, assim como os mediadores. Tenho imensa vontade de trabalhar também com mediadores, sejam cineastas ou não... Às vezes, um professor quase que é um cineasta, mas é raro. Eu vejo muitos em França, por exemplo, que têm um pouco desse lado, pois muitas vezes fazem estas oficinas há muito tempo. Às vezes não sabes quem é o professor ou quem é o cineasta. Sabes que há um cineasta e um professor, mas às vezes não sabes quem é quem. Já há um *know-how* muito forte.

É isso, a escola traz o papel do professor e traz um pouco essa organização que é importante. Sim, isto exige uma enorme organização, mesmo com os professores e com as escolas. Não é muito fácil. Portanto, a escola, de facto, trouxe um pouco disso. Parece-me que é o sítio certo para essas oficinas acontecerem. São oficinas que, na realidade, não são da escola e que os tiram da escola, que os fazem sair, que os fazem ir à sala de cinema, que os fazem ir procurar o bairro e entrar pelo bairro dentro e filmar o bairro, etc. Portanto, é importante que seja dentro do contexto da escola, mas diferente da escola. Inclusive os professores, quando fazem este trabalho e trabalham com os miúdos, os professores tornam-se completamente diferentes. Deixam de ter aquele lado autoritário e passam a estar ao nível deles e passam a falar com eles de outra maneira. Isso é muito forte para os professores também. É um objetivo nosso, posso dizer. A ideia é estarmos todos um pouco ao mesmo nível. Não há ali alguém que esteja completamente a dirigir...

Depois também há esta ligação e é importante ver a figura do cineasta, algum profissional do cinema, que faça também este trabalho. Se não passarmos por um cineasta, não é a mesma coisa, porque um cineasta conhece o processo. É muito mais fácil para um cineasta fazer perguntas. Na realidade, a questão é que, quando estamos a fazer perguntas, estamos do lado do realizador, do criador. Não são as mesmas perguntas que geralmente se fazem quando

se está completamente fora. Isso traz um lado que a criança percebe porque faz parte dela também. A criança está sempre a pôr-se no papel dos outros, por exemplo: “Eu agora era a mãe, agora eu era o pai, agora eu era o tio, agora eu era o filho.” Portanto, uma criança tem uma imensa facilidade em entrar dentro disso. Um adulto não tem a mesma facilidade. Por isso, o papel do cineasta é sempre muito importante. Essa ligação entre um – professor – e outro – cineasta – é essencial.

CP — Depois das conversas no Encontro *Hipótese Cinema – por uma rede para a descoberta do cinema*, no fim de fevereiro, o que sente que ficou dessas partilhas e especialmente do próprio encontro de várias pessoas de tantos contextos diferentes que se juntaram pelo interesse mútuo na transmissão do cinema? Como é que encontros como este são importantes para o contexto atual do cinema?

TG — Acho que encontros como estes são importantes se nós quisermos que a educação para o cinema se mantenha, se faça, se alargue, não só em escolas, mas a outros níveis também, com professores, com mediadores, com pessoas interessadas, etc. No fundo, fala-se muito de salas que fecham, de desinteresse por ir às salas.... Eu, por exemplo, continuo a achar que ver um filme é ver em sala. Posso ver filmes fora da sala, mas não os vejo da mesma maneira. Sei muito bem o que estou a perder. Julgo que as pessoas que têm o hábito da sala de cinema sabem disso. Sinto que quando um miúdo vai a uma sala, isso é uma experiência para ele. Na maior parte do país não há salas de cinema. Na maior parte dos sítios não há salas de cinema. Sempre ouvi pessoas que vivem em determinados sítios ou que vão aqui ou acolá, dizer que não há uma sala... e estamos a falar de cidades. É impressionante. Se queremos que as pessoas tenham o prazer de ver cinema, tem que ser através de uma sala.

Também é uma coisa coletiva. A ideia do coletivo é muito importante. Acho que essa é uma obrigação que deveria haver, uma obrigação de educação para o cinema. Quando a Escola Superior de Teatro e Cinema tem este interesse, para nós é muito importante trabalhar e mostrar como é que se pode trabalhar esta metodologia singular. Todas as pessoas que estão a trabalhar connosco desde o princípio têm vontade de continuar. Estão aqui a sentir qualquer coisa a crescer, que é importante. Acho que só não continuam quando não conseguem, por qualquer razão ou por elas próprias, porque têm de repente um filme para fazer. Mas há um desejo. Sente-se sempre que há uma coisa que está a ser construída que é importante. Essa passagem aos outros, esse sentir que os outros se deixam tocar por isso, se deixam marcar, penso que nunca mais vão esquecer. Se queremos que o cinema continue, exista, tenha força, acho que se devia lutar por isto.

Sinto que os responsáveis financeiros não perceberam ainda o papel da cultura, a importância e a maneira como a cultura pode mexer, pode transformar, pode criar outras coisas. Por vezes é assustador. Neste momento, quando se vê que aquele espaço do Teatro do Bairro Alto a desaparecer,¹⁸ e era uma coisa completamente nova. Acho que nunca houve um grupo que fizesse aquele tipo de experimentação no teatro. Eu fui ver vários espetáculos, sempre fantásticos. E pergunto-me: “Como é que estas coisas de repente desaparecem?”. Tem de haver dinheiro e os projetos culturais têm de existir! “Ah, é cultura, pronto, tanto faz.” Não, não é tanto faz! É como comer. Nós temos de comer para viver, temos de ter cultura para viver, é a mesma coisa. É como vestir, é como roupa. São coisas essenciais para cada um. Para cada um ser ele. Lá está a questão da singularidade, de que cada um tenha a possibilidade de ser ele próprio.

CP — Também falámos muito neste Encontro sobre a rede, a rede para a descoberta do cinema e uma rede de pessoas que se possam unir pela transmissão. Como é que imagina esta rede?

TG — Eu imagino essa rede porque creio que há muita gente, e há muita gente mesmo fora daqui. Nós, quando temos aqueles encontros em França¹⁹ – este ano vai ser em Wiesbaden, na Alemanha –, com gente de todo o lado, há muita gente ali a pensar em sintonia. Vivem em Espanha, na Roménia, etc., e lutam para que isto aconteça, para que isto se faça; pensam nisso, investem. Eu tenho sempre a sensação de encontrar poucas pessoas que, de facto, tenham esse desejo, mas a verdade é que se encontram muitas. Quando se larga tudo à procura desses encontros, percebe-se que há muita gente que se interessa pela transmissão. Mas, por outro lado, tem-se a sensação que há muito pouca gente que faz o esforço de falar sobre isso, de se encontrar. É preciso encontrar um grupo que tenha vontade de fazer isso e que isso o estimule. Há que criar um estímulo, não sei. Também não sei muito bem se funciona ou não, mas era importante que funcionasse. Um movimento qualquer que criasse, que estimulasse, que desse vontade de fazer coisas em conjunto.

CP — Celebraram-se os 30 anos do programa pedagógico internacional *Le Cinéma, Cent Ans de Jeunesse*, e gostaria de lhe perguntar quais são para si as questões mais importantes do nosso tempo, e em que sentido deveria remar o projeto para dar atenção a estas questões?

¹⁸ Teatro em Lisboa dedicado à criação e apresentações de projetos artísticos experimentais.

¹⁹ Encontros «À nous le cinéma!» que, em 2026, decorrerão, entre 8 e 10 de junho, em Wiesbaden, na Alemanha, com participantes de todo o mundo do programa *Le Cinéma, cent ans de jeunesse*.

TG — Neste momento isso é uma pergunta difícil, porque há questões um bocadinho preocupantes e aquilo que acabámos de falar já é em si bastante preocupante. Sentir que não há vontade de resolver as coisas, porque isso também passa por aí, não é? Neste momento há um mundo em guerra e a gente nem sabe porquê. De cada vez que aparece um país que está a ser atacado, outro país está... Surge a pergunta: “Como é que é possível? Como?”.

Eu creio que os jovens têm essa noção e cada vez mais vão ter. É a questão climática e do planeta. Porque é o futuro deles! Mas do planeta não se fala quase nada. Há pouquíssimas mudanças feitas. E nós estamos a vê-lo cada vez a surpreender-nos mais pela sua força, pela sua capacidade de destruição. E de construção, não é? São as duas coisas. Mas a verdade é que estamos a destruí-lo. Portanto, ele também está a reagir a essa destruição. Por isso, o que penso que os jovens deviam lutar, deviam falar sobre isso, deviam lutar contra isso, com todos. Sempre houve tempos em que os jovens lutavam! Eu, na minha adolescência, ia a reuniões secretas durante o fascismo. Eu só queria sair, porque já não aguentava mais viver em Portugal. Mas era muito jovem, ia muito com o meu pai a reuniões em caves secretas. Onde as pessoas se juntavam para sobretudo pensar em conjunto, para lutar em conjunto, mesmo que não conseguissem grande coisa naquela altura.

Vivemos numa época onde é tão difícil também a questão da inteligência artificial. É muito problemático: porque em muitas coisas é muito importante. Quer dizer, em termos de saúde... Há muita coisa em que a inteligência artificial vai ser e está já a ser fundamental, mas em muitas outras pode ser um perigo absoluto. Estas coisas estão também a perturbar imenso a capacidade de pensar. Está tudo feito, parece tudo feito, mas não é nada feito. É assustador! As pessoas estão a desistir. É uma coisa que te agarra muito mais. Antes toda a gente se preocupava com a televisão, estava tudo ligado à televisão, etc. No fundo, há uma tentativa sempre de estar ligado ali a alguma coisa, o que é bastante assustador porque, quando vejo uma exposição, por exemplo, no Museu Etnográfico, em Serpa, vejo aqueles objetos que aquelas pessoas faziam para a agricultura, etc. São coisas de ferro pesadíssimas, mas extremamente engenhosas. Incríveis! Olha-se para aquilo e pensa-se que as pessoas na época inventavam objetos de madeira, de ferro. Inventavam para facilitar a vida deles. Mas hoje não há nada a inventar; hoje é tudo feito por máquinas. Os trabalhadores de antes eram obrigados a também serem inventores. Isso devia dar-lhes algum prazer, estar a construir... E eram mesmo inventores, coisa que hoje é impossível fazer. Portanto, a inteligência provavelmente vai perder alguma coisa, parte dela, não sei dizer.

CP — Quando fala na origem da Associação *Os Filhos de Lumière*, menciona o dia em

que viu, na Cinemateca, o filme *Jeunes Lumières* (1995), e fala no comentário de João César Monteiro: “Isto é o futuro do cinema!” Agora, celebrado o 25.º aniversário da Associação, que possibilidade imagina para o futuro?

TG — Acho esta experiência de trabalhar com miúdos muito interessante, porque toda a criança é inventiva. Toda! Toda a criança inventa, mas é preciso provocar... eles encontram os meios para o fazer. A questão também é essa. Tem que se encontrar meios para o fazer. Sei que os miúdos são muito abertos a descobrir o cinema. Há muito cinema extremamente inventivo, fantástico, de todos os tempos e de todos os lados do mundo. Existe isso, ainda. Há muita coisa com que aprender. Isso é uma base. O teatro não nos pode trazer isso. Não podemos ver uma peça de teatro feita há 10 ou há 20 anos, mas cinema podemos. Portanto, essa matéria continua a ser criativa, continua a existir, continua a ser possível. Poder trabalhar com isso é uma oportunidade incrível. O que é que isso vai trazer ao cinema? Ainda não sei. Há de trazer alguma coisa. Pelo menos que não se deixe acabar.

CP — E o seu futuro no trabalho em cinema? O que gostaria de fazer ou o que sente que ainda está por fazer?

TG — Às vezes perguntam-me se conseguiria ainda fazer um filme. Para mim foi uma das coisas mais fortes. O que tive mais vontade de fazer foi um filme. Sinto que, para fazer um filme, há um espaço que se abre à frente, o que acho fantástico. Há coisas que eu não consegui fazer, mas que existem, não é? Talvez. Sinto-me bastante motivada para que isto funcione, para que a educação para o cinema funcione. Um pouco com todos, com todas as idades. Nós já trabalhámos com pessoas de idade e foi muito bonito com os séniores. Pessoas que tinham vontade de fazer coisas a partir da memória delas e de as re-encontrar. Foi uma experiência muito forte aqui em Lisboa. Lembro-me do prazer que eles tinham de descobrir como é que se faz um filme, de serem eles próprios a fazer. Acho que o cinema tem essa capacidade de encontro e de partilha. O que seria bom no futuro era as pessoas partilharem coisas, coisas entre elas. Mas que partilhassem mesmo a sério! Que a partilha fosse algo construtivo. Não sei... uma porta aberta! Interessa-me imenso que isto não se perca, que este fio aqui não desapareça. Que as coisas se liguem entre elas. Se eu conseguisse fazer um filme, seria maravilhoso, mas não sei se consigo. Não sei se tenho meios, não sei se tenho até força para me meter numa daquelas procuras. Portanto, fica em aberto. Não sei dizer o que é. Aliás, o futuro nunca se sabe.