

“O LADO SOLAR DO TEMPO DO FASCISMO”
Lisboa sob o olhar do Novo Cinema Português



Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura
apresentada ao Departamento de Arquitectura da FCTUC em Julho de 2015
sob a orientação do Professor Doutor Joaquim de Almeida

Tânia Neves Correia

“O LADO SOLAR DO TEMPO DO FASCISMO”
Lisboa sob o olhar do Novo Cinema Português

Esta dissertação segue o Acordo Ortográfico de 1945.

It is wrong to liken a director to an author. He is more like an architect, if he is creative. An architect conceives his plans from given premises – the purpose of the buildings, its size, the terrain. If he is clever, he can do something creative within these limitations.

John Ford

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Joaquim de Almeida pelo interesse, confiança e generosidade na orientação desta prova.

A quem, com conversas ou partilha de elementos, muito contribuiu para esta dissertação: Professor Doutor Abílio Hernandez Cardoso, Professor Doutor Pedro Pousada, Doutor Paulo Cunha, Pedro Treno e Arquitecto João Rosmaninho.

Pela disponibilidade durante este processo de Maria Eduarda Duarte, Sílvia Reis, Mafalda Fernandes e funcionários do Departamento de Arquitectura, em especial à Ana Antunes.

À equipa da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

Ao meu lado solar: às avós, pais, mano, Maria, Salvador e aos amigos Miguel, Filipe, João, Laurianne, Claudia, Rui, Nina, Joaquín, Joana, Joana Vaz, Rúben, Juliana, Carolina, Nelson, Rita, Catarina, Andreia e a todos os outros companheiros que comigo viveram bons momentos nos claustros.

RESUMO

Depois da Segunda Guerra Mundial, era tempo de pensar nos danos causados nas populações e nas cidades. Alguns artistas, arquitectos e pensadores, ao levarem para as suas mesas de trabalho o tema social, contribuíram para a revolução cultural, que acontecera em toda a Europa. Esta dissertação explora o discurso que a arquitectura e o cinema partilham sobre as cidades, sua relação simbiótica e suas consequências.

A contextualização histórica e factual divide o trabalho em duas partes, sendo que, a primeira lança as bases para o debate que a segunda sugere: a forma como a cidade foi sendo representada ao longo do tempo, o discurso arquitectónico de Alison e Peter Smithson que se relaciona com o cinema e os habitantes da urbe e, introduzindo os casos de estudo, o contexto português na nova corrente cinematográfica que surgiria, nos anos 60, fruto de um longo período de saturação da censura.

Os filmes do Novo Cinema português, tal como noutras correntes cinematográficas europeias dos anos 50 e 60, mostraram as ruas, as suas gentes, num registo quase documental e etnográfico. A cidade de Lisboa foi a mais usada para mostrar Portugal de 1962 até 1974, destacando-se um conjunto de três capítulos, cada um referente a uma zona da cidade. *Dom Roberto*, filme ainda ligado aos do “cinema de ouro” mas já numa outra vertente mais denunciadora, mostra as vivências num pátio lisboeta; *Belarmino*, a história de um *boxeur*, que vive intensamente o Rossio e os Restauradores, seus cafés, suas *boîtes* e o ginásio; *Os Verdes Anos*, *O Cerco*, *O Recado*, *O Mal-amado* e *Meus Amigos*, para além da zona de urbanismo e de construção moderna que crescia na periferia da cidade, manifestam o sentimento que os personagens tinham sobre o centro lisboeta.

Palavras-chave: Arquitectura; Cinema; Smithson; Cidade; Lisboa; Novo Cinema português.

ABSTRACT

After World War II, it was time to think about the damages caused to populations and cities in Europe. Artists, architects and thinkers started to think about social issues, contributing to the cultural revolution that was taking place throughout the continent. This thesis explores the permanent dialogue that architecture and cinema have about cities, their symbiotic relation and its consequences.

The historical and factual contexts divide the work into two parts; the first one builds up the foundation for the debate that the second suggests: the way that the city has been represented over time, the architectonic discourse of Alison and Peter Smithson in relation to cinema and the inhabitants of the city and, introducing the study cases, the Portuguese context on the new film current that would emerge in the '60s, as a result of a long, saturated period of censorship.

The Portuguese New Cinema's movies, like any other European cinematographic movements of the 50s' and 60s', show the streets and people, as an almost documental and ethnographic registry. It was the city of Lisbon that was widely used to promote Portugal from 1962 until 1974, highlighting a set of three chapters, each referring to a different part of the town. *Dom Roberto*, a film that is still attached to the "golden cinema" decade but already in a different, more denouncing aspect, shows the experiences in a Lisbon courtyard; *Belarmino*, the story of a *boxeur* who lives the Rossio and Restauradores neighborhoods intensely: its cafes, its *boîtes* and the gym; *Os Verdes Anos*, *O Cerco*, *O Recado*, *O Mal-amado* and *Meus Amigos*, which depict what the inhabitants of the peripheries, surrounded by modern buildings, thought and felt about Lisbon's city centre.

Keywords: Architecture; Cinema; Smithson, City; Lisbon; Portuguese New Cinema.

SUMÁRIO

9 Introdução

Parte I

19 0. Representação da cidade como protagonista

29 1. Do discurso Smithson à narrativa cinematográfica pós-guerra

O resgate da rua

As crianças

O cinema

51 2. Novo Cinema, vida nova

Parte II

67 3. O pátio lisboeta revisitado

81 4. Belarmino e a alegoria do centro histórico

95 5. À propos de Lisbonne: a crítica à cidade moderna

O centro como espaço de contemplação de dia, escape de noite. A luz

O interior espacial, o interior mental

123 Considerações finais

129 Referências bibliográficas

137 Fontes das imagens



1. Cenário de *Metropolis*

Fritz Lang, 1927

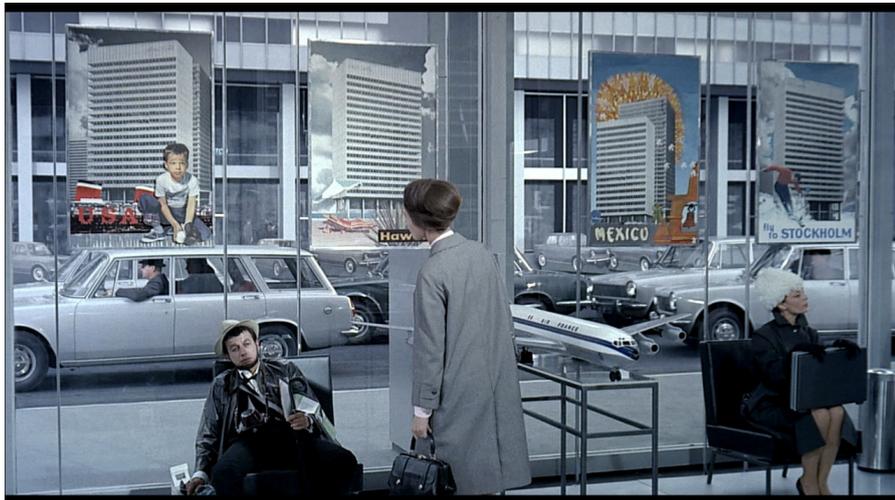
INTRODUÇÃO

Imagens, imagens e mais imagens... Somos constantemente invadidos por imagens, e de formas diferentes. E por a representação do espaço ser naturalmente mutante, nos últimos tempos, tem-se verificado um interesse maior em estabelecer relações entre artes e ciências sociais. No campo da arquitectura, é necessário que esse debate seja continuado, não propriamente com a introdução de novas ferramentas computadorizadas, mas sim com a consciência da importância do tipo de imagens que podem ser geradas hoje.

Uma vez que o arquitecto vive da imagem representativa do espaço, para conhecer ou para expor ideias, a sua noção sobre a imagética torna-se fulcral para as escolhas que habitualmente está submetido a fazer. Desenhos, fotografias, maquetas e *renders* são os suportes mais usados neste meio, negligenciando o poder da imagem cinematográfica onde, através do enquadramento e da montagem, podem transmitir movimento num tempo e num lugar, de forma mais fiel aos efeitos sensoriais, da luz, da harmonia ou da tensão entre espaços e escalas.

Dizer-se que é difícil recuar até à origem da actividade arquitectónica é axiomático. Contudo, numa análise mais aprofundada, também é desafiante traçar um histórico da imagem cinematográfica, que é mais recuada no tempo do que aquilo que se julga. A reflexão que se propõe fazer com esta prova prende-se com a necessidade de debate sobre o cinema como veículo de suporte para a arquitectura, tal como, talvez de forma mais evidente, a arquitectura o é para o cinema. A relação entre as duas artes é recíproca: tanto o arquitecto é cineasta, como o cineasta é arquitecto.

O período em estudo abrange uma forte emergência de intervenção social, resultante do fim da Segunda Guerra Mundial, com muitas cidades a precisarem de ser reerguidas e muitas pessoas a ser realojadas. Este também é o momento de viragem entre um primeiro modernismo arquitectónico, liderado pelos *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*



2. Playtime

Jacques Tati, 1967

(iniciados em 1928, com a voz sonante de Le Corbusier); e um segundo, com as premissas lançadas por Alison e Peter Smithson, defensores de uma arquitectura que integrasse os valores do indivíduo num contexto social e cultural, promovendo as associações humanas e, conseqüentemente, a construção de uma identidade colectiva.

Esse discurso foi muito mais além da fronteira arquitectónica e sociológica, tendo sido mesmo os Smithsons a começar a esbater esses limites com o Independent Group, grupo que, entre outros artistas, integrava Nigel Henderson, o fotógrafo que trabalhou em Bethnal Green, de 1947 a 1952. Ao mesmo tempo, o cinema também saía às ruas, numa expressão quase documental, denunciadora da urgência de intervenção nas cidades.

As correntes cinematográficas e arquitectónicas também tiveram uma forte expressão em Portugal, num momento de grandes revoluções culturais e de saturação da censura, com uma constante procura de referências no estrangeiro. Escreveu Alexandre Alves Costa:

Fomos cidadãos do mundo em plena ditadura salazarista e, por paradoxal que pareça, esse facto induz-me à invenção do que chamo 'o lado solar do tempo do fascismo'. Todos reconhecemos o seu lado sombrio, a PIDE, a tortura, a prisão e o exílio, a falta de liberdade. Disso já nos lamentamos bastante, todos fomos vítimas do fascismo e, depois do 25 de Abril, ainda aparecem muitos mais, alguns verdadeiros e a maior parte com curricula de última hora. No entanto, não se refere nunca, com merecido orgulho, como uma geração tão interessada, como a minha, em transformar o mundo, construiu a liberdade no dia-a-dia da sua vida. (Costa, 2013, p. 15).

O Novo Cinema português surgiu pelas mãos de jovens cineastas que, com estudos feitos no estrangeiro, mas sobretudo com grande engenho, revolucionaram a produção cinematográfica invadindo as ruas. Estas narrativas quase antropológicas (ou etnográficas) debruçaram-se, tal como os Smithsons, sobre a questão das necessidades e da essência do indivíduo num determinado meio social e urbano. Lisboa é a cidade mais retratada no Novo Cinema, mas, para além disso, é o local onde se verificam mais pontos de análise na estrutura urbana que foi levada para o cinema.

Para a reflexão sobre o tema proposto, foi coerente dividir esta prova em duas partes, em que a primeira faz o lançamento das premissas de debate sobre os casos de estudo, desenvolvidos na segunda.



3. Roma, città aperta

Roberto Rossellini, 1945

O capítulo 0 surge para estabelecer o ponto de vista arquitectónico pretendido para a leitura da tese. A representação da cidade, historicamente abordada, é analisada desde a importância do mapeamento e da pintura de viagem, não só como materialização dos dados recolhidos nas viagens, como também na exposição do olhar crítico da urbe (ainda de difícil acesso) até ao pós-guerra, alguns séculos e invenções depois, num momento de mudança de paradigma sobre o pensamento urbano.

Esta discussão arquitectónica, que se estenderá para a cinematográfica, será lançada pelos Smithsons, no capítulo 1. O projecto *Golden Lane Housing*, de 1951, marca a entrada do casal na discussão sobre as cidades, assumindo uma postura mais relacionada com as carências sociais de identidade e de associações humanas do que com questões de forma e de linguagem arquitectónica (ainda que, nos projectos seguintes, essa linha pudesse ser naturalmente definida). Nesta ordem de raciocínio, Roberto Rossellini e Guy Debord, por exemplo, juntam-se aos Smithsons na observação e análise da questão social e urbana protagonizada pelo homem, assistindo a uma mudança de paradigma na crítica arquitectónica.

Para fechar a primeira parte, considera-se importante contextualizar o panorama cultural português, para uma melhor compreensão da necessidade de revoluções na arquitectura e no cinema. Ambas surgiram numa fase de reflexão, em consequência de congressos nacionais e de experiências no estrangeiro. O capítulo 2 explora, com mais detalhe, o processo de integração de novas ideias para filmes portugueses, em sucessivas tentativas de contornar a censura, muitas das vezes bem-sucedidas.

Na segunda parte constam os casos de estudo estabelecidos conforme as zonas de Lisboa que foram abordadas nos filmes e na arquitectura, visto que, desde 1938 com o *Plano de Gröer*, a cidade expandiu-se para as periferias, sendo o Novo Cinema testemunha dessas alterações, não só urbanas, mas também sociais do ponto de vista das condições de vida. Assim, os pontos de análise dos filmes passam pela observação da paisagem urbana onde as acções acontecem e pela experiência dos personagens nesse mesmo meio, esbatendo as interpretações humanas com as espaciais, na perspectiva de que as pessoas são o elemento móvel da cidade.



4. Vista panorâmica do cruzamento da Avenida dos E.U.A. com a Avenida de Roma

Artur Pastor, anos 1960

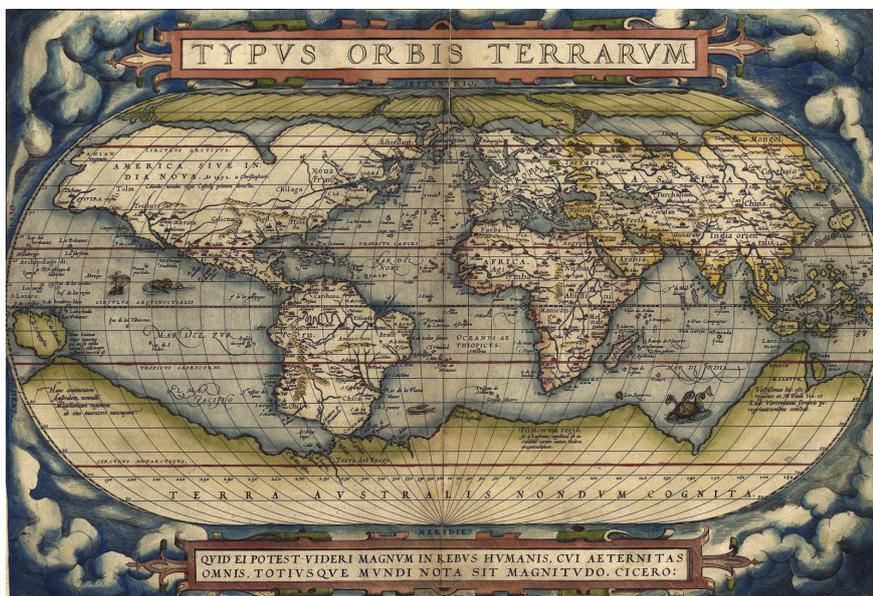
Assim, o capítulo 3 explora as vivências no pátio lisboeta de João Barbelas, em *Dom Roberto* (1962). Com reminiscências das películas de tema bairrista dos anos 40, mas também do neo-realismo italiano, Ernesto de Sousa realizou este filme que se aproxima das mudanças pretendidas pelos cineastas. A profissão de bonecreiro do personagem, aliado ao facto deste ser um sem-abrigo, impõe nele uma deriva constante pela cidade, na busca de melhores condições de vida. Neste filme, João e Maria procuram sair das ruas para uma casa digna, o que se contraria no protagonista do capítulo seguinte.

Belarmino (1964) é o filme interpretado no capítulo 4. Esta ficção/documentário de Fernando Lopes explora um engraxador e *boxeur* do centro de Lisboa. Do Rossio aos Restauradores, Belarmino Fragoso vive nas/das ruas, subvertendo a sequência ideal “smithsiana” de “casa-rua-bairro-cidade” num confronto de valores, uma vez que a precariedade de apenas viver num quarto revela muito sobre sobrelotação da cidade.

Com a construção das Avenidas de Roma e Estados Unidos, o bairro moderno de Alvalade começara a definir-se. Quando Paulo Rocha realizou o filme *Os Verdes Anos*, em 1963, os contrastes entre o rural e o urbano, o vernacular e o moderno, o antiquado e o progressista eram mais definidos, levantando várias questões não só arquitectónicas, como pessoais. Este primeiro filme, como se de um conjunto de fascículos sobre Lisboa se tratasse, irá ter *nuances* nas películas escolhidas para este último capítulo, dedicado à zona moderna da cidade e às relações que os seus habitantes têm com o centro da cidade.

A falta de verba para a construção de cenários, aliada a uma grande vontade de filmar as ruas, onde as agitações sociais, culturais e políticas aconteciam, contribuiram para uma corrente cinematográfica mais forte e também solidária em relação à actividade arquitectónica de então. Esta prova lança, assim, as premissas de debate sobre a cidade de Lisboa, vista através do carácter documentarista do Novo Cinema português, que pousava a câmara para ver a cidade acontecer.

PARTE I



5. Mapa-mundo, *Theatrum Orbis Terrarum*

Abraham Ortelius, 1570

0. A REPRESENTAÇÃO DA CIDADE COMO PERSONAGEM

A investigação sobre cidade e cinema tem ganhado novos contornos nos últimos anos. Arquitetos, cineastas e críticos de arte têm cruzado saberes, a fim de formalizar um estudo, que muitas das vezes ultrapassa os campos de investigação, abordando áreas como a antropologia e a etnologia. Contudo, algumas elações sobre esse estudo podem ser tiradas quando se analisam representações da cidade anteriores ao cinema.

Editado em Antuérpia em 1570, o *Theatrum Orbis Terrarum* surgiu como o primeiro atlas moderno. O seu autor Abraham Ortelius (1527-1598) juntou, durante alguns anos, mapas de vários continentes e de alguns países, com linguagem unificada, numa publicação de extrema importância para os cartógrafos das seguintes gerações. Neste momento de Descobrimientos, a visão totalitária do mundo era a resposta procurada pelos europeus, que construíam mapas das cidades, ou a partir de cópias de outras representações ou de descrições orais ou escritas, o que os tornava abstractos e ficcionais. (Urbano, 2013b).

Nessa altura, o cruzamento entre mapas e arte figurativa é mais vincado, com Ortelius e o pintor Pieter Brueghel (1525-1569) em mútua influência. Luis Mansilla (2002) escreve que o vínculo entre olhar e medir ganhara mais força nesta época, com as interpretações da tradução de *Geometria* de Ptolomeu para latim, em 1406. A geografia como “retrato do mundo” era comparada com a medida do corpo humano, assim como fará Le Corbusier em *Modulor*, no século XX. O olhar de Brueghel de espaço e tempo traduz, no seu trabalho, uma visão totalizadora, uma vista cartográfica que “representa uma ânsia de medir o mundo, como se a observação fosse suficiente para perceber a natureza.” (*idem*, p. 49).

Mais tarde, em meados do século XIX, Jean-Léon Gérôme (1824-1904) iniciara as suas viagens pelo Oriente, registando as paisagens e os costumes dos locais por onde passara. Repetidas as viagens à Turquia e ao Egipto, foi possível verificar um crescendo de pinturas de temas orientais, desconhecidas da maioria do público. O tema das pinturas de Gérôme



6. *Vue sur le Caire*

Jean-Léon Gérôme, 1889

surge como exemplo do romanticismo na representação das cidades: ora como partilha de conhecimento do lugar distante, ora por questões de exaltação patriótica.

Vue sur le Caire (1889) é uma das obras de Gérôme alusivas à vida na cidade egípcia. Esta composição mostra, para além da paisagem, a sua vida num plano mais aproximado, como o personagem a estender roupa num dos inúmeros terraços representados. A pormenorização, possivelmente encenada, corresponde a uma tentativa de condensar numa só representação as características da cidade e as suas vivências, tal como se pressupõe que seja a pintura de viagem.

Seja por mapas, gravuras ou pintura, o território graficamente representado foi obtendo novas formas, mais exactidão, mas também maior difusão. O surgimento da fotografia, no século XIX, tornou mais fácil a reprodução massiva das imagens, assim como a sua documentação. Com o desenvolvimento do daguerreótipo¹, Louis Daguerre (1787-1851), pintor, cenógrafo e investigador dos processos fotográficos, interveio num momento de grande debate entre as representações na pintura, que desencadeou o processo de transição para a fotografia enquanto método de reprodução de imagem, acabando por se revelar uma inovação fundamental na representação do território. Embora o fizesse de uma forma mais próxima ao real, e mais rápida, era-o de forma igualmente estática.

A invenção do cinematógrafo pelos irmãos Lumière², em 1895, constituiu a materialização dos desejos que, desde o século XV, formularam as teorias cinematográficas de quem queria representar movimento e viagens. (Urbano, 2013b). Surgido em plena era industrial e de revoluções urbanísticas, o cinema encontrava o seu motivo a filmar nas ruas, explorando as novas avenidas, os transportes e a agitação da urbe. Traçando ao mesmo tempo um retrato dos grandes centros urbanos, o cinema mostrava a evolução da sociedade ocidental; enquanto que as cidades, na sua emancipação urbana e tecnológica, também permitiram a aproximação do cinema junto das populações. Esta dádiva recíproca permite concluir que a cidade moderna e o cinema nasceram e cresceram juntos³.

¹ Equipamento fotográfico, criado em 1837, que consiste numa câmara escura capaz de gravar, numa placa de prata e com uma exposição de 25 minutos, uma imagem fotográfica. Os resultados positivos deste invento permitiram que fosse a primeira máquina fotográfica a ser produzida e comercializada.

² Auguste e Louis Lumière (1862-1954 ; 1864-1948).

³ “La ville moderne et le cinéma naissent ensemble.” (Niney, 1994, p. 14).



7, 8. *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*

Auguste e Louis Lumière, 1895

O frenesim do quotidiano dava o tom e o cinema acontecia. Por um lado, os espectadores procuravam o espelho das suas realidades retratadas na tela de cinema, tal era o realismo conseguido; por outro, era esse mesmo o objectivo dos cineastas, independentemente de ser a saída de funcionários das fábricas ou a chegada de um comboio à gare. “Ao verem uma simples imagem de um comboio a deslocar-se em direcção à câmara, os espectadores desviavam a cabeça, receosos do embate daquele objecto, ao mesmo tempo tão comum e tão inesperado.” (Urbano, 2013b, p. 70).

Com um olhar cândido e desprovido de qualquer estética cinematográfica, as primeiras filmagens surgiam, cerca do ano de 1900, com cuidados em relação à sua composição, sendo por isso herdeira de algumas características da pintura. A ortogonalidade e o enquadramento na captura de imagens em meio urbano fluía em consonância com as práticas das artes plásticas da sua contemporaneidade, dando azo às primeiras teorias sobre este novo modo de captar movimento. Em filmes de um ou dois minutos, foi possível captar as atmosferas de uma cidade, o movimento do *homo faber* no seu quotidiano, os primeiros automóveis, assim como os planos urbanos na época concretizados. (*idem*).

Com o desenvolvimento da captação cinematográfica, o vínculo arquitectura/cinema apresenta-se cada vez mais coeso na utopia de tempo e espaço que pretendem representar, pois “ambos programam mundos ideais a partir do nada”. (Rodrigues, 2007, p. 560). Neste ponto, o processo de representação desse mesmo espaço/tempo da narrativa ramifica-se para dois pontos evidentes: os cenários construídos e a cidade verdadeiramente existente.

Este “fenómeno absolutamente urbano”, como define António Rodrigues (*idem*, p. 561), começa com as filmagens da vida quotidiana das grandes metrópoles, continuando, já nos anos 1910, com a importância dada ao cenógrafo. Este “arquitecto de obras destinadas a não durar” (*idem*, p. 566), passaria, nesse momento, a ser considerado um artista, líder dos departamentos de arquitectura cenográfica de filmes, essencialmente americanos, como em *Intolerance*, de D. W. Griffith (1916).

Outras formas foram exploradas pelos cineastas para contextualizar as suas narrativas, sendo que as “sinfonias” dos anos 20, e início dos anos 30, foram as mais marcantes, não só na história do cinema, como também para a arquitectura. Um pouco por toda a Europa, o olhar deixou de ser estático, passou a ser errante, a flunar.



9-12. *Berlin: Symphony of a Great City*

Walter Ruttmann, 1927

Mais do que aceitar um olhar estaticamente contemplativo, fixo e desencarnado, ver cinema é construir um corpo e construir-se num corpo em movimento, é flunar por um percurso imaginário, nos espaços que cada filme cria para ser não apenas olhado, mas também atravessado, apropriado. (Cardoso, 1999).

Walter Ruttmann em *Berlin, Symphony of a Great City* (1927), Dziga Vertov em *A Man with a Movie Camera* (1929), Jean Vigo em *À Propos de Nice* (1930) e Manoel de Oliveira em *Douro, Faina Fluvial* (1931) são exemplos de um cinema documental, sem necessariamente haver um enredo, mas sim um discurso moderno que acompanhasse o ritmo das cidades, as suas atmosferas, inovações e os seus limites físicos, num consequente confronto entre campo e cidade.

Simultaneamente, o frenesim pela cidade moderna, com os seus edifícios altos e a sua velocidade, ganhou novos traços; e é nos anos 20 que a cidade é imaginada num futuro longínquo, não só por arquitectos, como por cineastas, escritores e artistas. É neste período que Le Corbusier (1887-1965) projecta *Cité contemporaine de trois millions d'habitants*, em 1922; Evgeni Zamiatine (1884-1937) escreve *Nós* (1924) e Fritz Lang (1890-1976) imagina os cenários de *Metropolis* (1926). Desde os desenhos de Antonio Sant'Elia da *Città Nuova* (1914) até *Just Imagine* (1930) de David Butler, o destino da urbe foi continuamente materializado, numa utopia onde “futuristas, construtivistas, cubistas celebram a velocidade e a máquina, o automóvel e o metropolitano, glorificam a técnica, a torre Eiffel e os arranha-céus.” (Niney, 1994, 15).

Na década de 40, predominantemente nos Estados Unidos, o *film noir* aparece, elevando também nas suas películas a cidade a protagonista, algumas de forma tão pungente que, como identifica Abílio Hernandez Cardoso (1999), “a sua presença começa por se manifestar nos próprios títulos das obras, com um peso e uma frequência que nunca antes se haviam verificado nem se haveriam de verificar depois disso”. São exemplos: *Scarlet Street* e *While the City Sleeps*, de Fritz Lang (1945 e 1956), *The Naked City* e *Night and the City*, de Jules Dassin (1948 e 1950), *Sunset Boulevard*, de Billy Wilder (1950) e *A Sede do Mal* (Welles, 1958). (*idem*).

A Segunda Guerra Mundial, pelo efeito devastador que teve, influenciou de forma implacável as artes, tendo tido no cinema, um impacto primordial em Itália, no neo-realismo. Esta



13. *À Bout de Souffle*
Jean-Luc Godard, 1959/60

vaga, influenciada tecnicamente pelo realismo poético francês dos anos 30, fazia uso da realidade nas suas ficções, atingindo, por vezes o estatuto de documentário das condições sociais e económicas, como acontece nos filmes mais emblemáticos *Roma, città aperta* e *Germania, anno zero* de Roberto Rossellini (1944-45; 1947) e *Ladri di Biciclette* de Vittorio de Sica (1948).

A *nouvelle vague*, também na sequência dos filmes pós-guerra, persegue os traços do neo-realismo italiano, já não tanto pelos temas relacionados com o sofrimento advindo do conflito, mas sim pelo carácter documental que tinha. Essencialmente problemas amorosos e do quotidiano preenchem os dramas dos personagens, numa cidade que muitas vezes os persegue, ou bloqueia, como em *Quatre Cents Coups* de François Truffaut (1959), *Chronique d'un été* (1960) de Jean Rouch e Edgar Morin (1961) e *À Bout de Souffle* e *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, de Jean-Luc Godard (1959/60; 1967).

Paralelamente, o *free cinema* inglês também se revelou importante no panorama europeu, com retratos críticos, não só da vida na urbe britânica, como também da estética do filme americano que entretanto imperou. Juntamente com as duas últimas correntes cinematográficas mencionadas, *Together* de Lorenza Mazzetti (1955), *Nice Time* de Alain Tanner e Claude Goretta (1956) e *If...* de Lindsay Anderson (1969) influenciaram jovens cineastas, em particular os portugueses e o novo cinema que dá os primeiros passos em 1962, seguindo a crítica à cidade moderna, processo iniciado nos anos 50.



14. Fotografia de grupo, no CIAM I (La Sarraz, Suíça)

Autor desconhecido, 1928

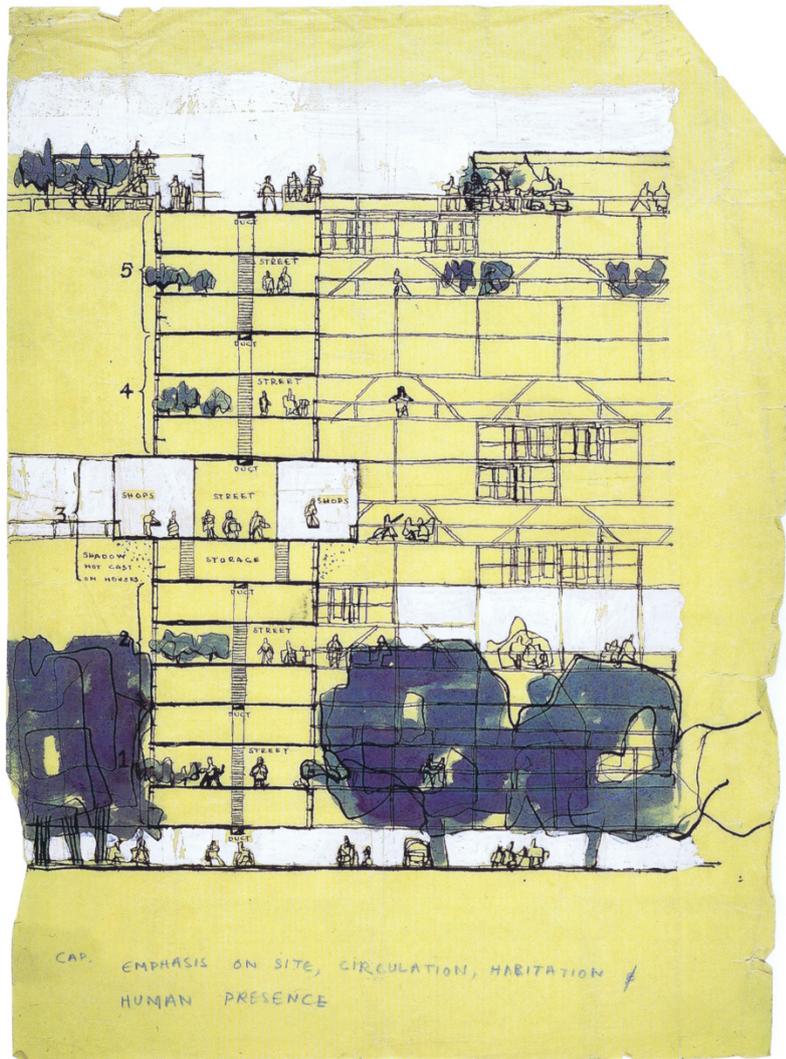
1. DO DISCURSO SMITHSON À NARRATIVA CINEMATOGRAFICA PÓS-GUERRA

Os anos 50 do século passado correspondem ao rescaldo da Grande Guerra, quando intervenientes de várias áreas reflectem a história moderna e preocupam-se em resolver problemas políticos, sociais e culturais. O *Plano Marshall*, programa de ajuda económica concedido pelos Estados Unidos da América aos aliados europeus na sua recuperação, entrou em vigor em 1947. Este plano, de contornos socio-democráticos, estimulou o desenvolvimento de Estado-providências, com um investimento de cerca de 14 biliões de dólares, valor esse canalizado, por um lado, para o apoio das comunidades europeias ocidentais e, por outro, à definição de novas estratégias geopolíticas. (Grande, 2009).

No campo da arquitectura, era urgente repensar nas condições de vida do homem de forma transversal, desde o *habitat* à escala urbana; mas sobretudo naquilo em que a Arquitectura Moderna poderia contribuir. Esta reflexão é claramente fruto do trabalho desenvolvido até então nos *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* (CIAM), iniciados em 1928, em La Sarraz (Suíça). Assim, os debates que se seguiram no pós-guerra, segundo Kenneth Frampton, foram essencialmente dois: o “alojamento mínimo” (a partir do conceito originado nos anos 20 de *Existenzmimum*) e a “cidade funcional” (a *Carta de Atenas*, de Le Corbusier, em 1933). (*idem*). Estas questões ganham traços muito mais complexos, quando se junta ao debate aquilo que o século XX aperfeiçoou e promoveu: a máquina. Desde a indústria à habitação, a sede de uso da máquina aumentou para uma escala transcendental, de “masoquismo através de maquinismos”⁴, sendo o homem agora vítima do seu próprio invento, o que na arquitectura passou a ser um tema incómodo e delicado.

Após o conflito bélico, o Reino Unido montou um plano de recuperação para as suas cidades. Era hora de devolver às populações um modo de vida condigno, a começar pela habitação e qualidade de vida social. Em resposta a este problema, o governo optou por construir

⁴ *Ode Triunfal*, Álvaro de Campos.



15. Esquisso do corte que representa as *streets-in-the-air* de *Golden Lane Housing*

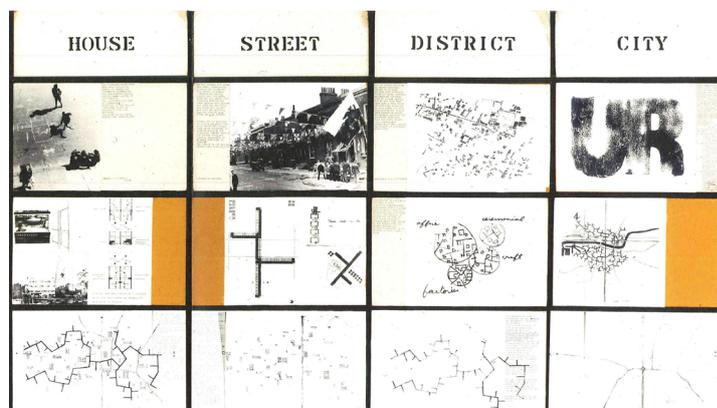
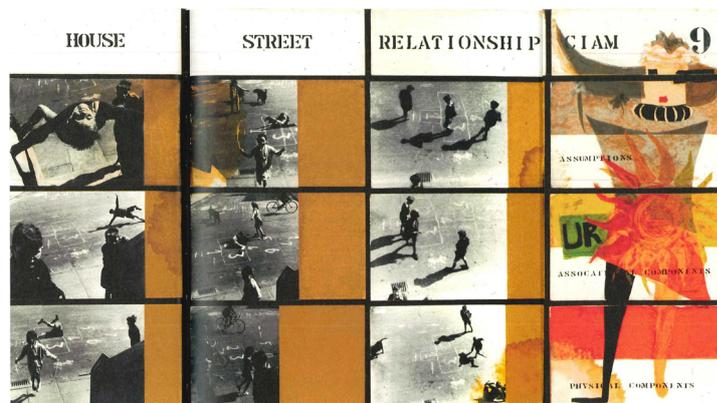
Alison e Peter Smithson, 1951

habitação *standard* e em massa na periferia das cidades, com um carácter de urgência, executando, em 1946, o plano *New Towns Act*. Neste momento, Alison (1928-1993) e Peter Smithson (1923-2003) marcaram uma posição no CIAM IX (Aix-en-Provence, 1953) pela sua visão crítica, principalmente em relação a este plano. O casal defendia que este, para além de ter provocado um rombo financeiro evitável, também ia contra aquilo que vinha a ser discutido nos congressos, que passava por uma arquitectura que se aproximasse das populações, social e culturalmente, e não somente em prol de uma resposta burocrática das necessidades do homem.

Em 1951, o concurso para um edifício de habitação na zona de Golden Lane, em Londres, foi lançado. Dada a circunstância, em que o Reino Unido cria planos de reestruturação de vida, vários arquitectos participaram com os seus projectos, e os Smithsons não poderiam deixar de o fazer. O seu *Golden Lane Housing* não chegou a vencer⁵, mas sem dúvida foi a proposta que mais conteúdo conteve para a discussão arquitectónica do momento. Seguindo as premissas de Le Corbusier para a *Unité d'Habitation* de Marselha, de 1947, projectaram um edifício com contornos radicais, não só pela forma em si, como também pela ideia de agregação de mais blocos, a fim de constituir uma rede sobre a cidade já existente. “The Smithsons used a ‘random,’ or ‘scatter,’ aesthetic drawn from science, molecular geometry, and ‘art brut’ to distribute housing blocks linked by pedestrian walkways as a new layer over the existing bomb-damaged, ‘ruined’ city.” (Webster, 1997, p. 32).

Esta intenção de projecto, como se poderá deparar pelas suas intervenções nos últimos CIAM, subverte a ideia de resposta pragmática à habitação digna, para algo mais sublime: a integração de noções sociais e antropológicas, que transformariam não só a vivência em comunidade, como também permitiria a leitura de uma estrutura de associação humana. Assim, as *rues interieures* dariam lugar a *streets-in-the-air*, onde à “habitação, trabalho, circulação e lazer” da *Carta de Atenas* se daria uma nova interpretação. “*House-street-district-city*” são as palavras-chave para os processos futuros que Alison e Peter Smithson levariam para os *Team 10*.

⁵ Foi o projecto *Golden Lane Estate* de Geoffry Powell que ganhou o concurso, tendo sido terminado em colaboração com os arquitectos Peter ‘Joe’ Chamberlin e Christof Bon, já como *atelier Chamberlin, Powell & Bon Architects*.



16. *Urban Reidentification, CIAM IX*

Alison e Peter Smithson, 1953

Our hierarchy of associations is woven into a modulated continuum representing the true complexity of human association. This conception is in direct opposition to the arbitrary isolation of the so-called communities of the “Unité” and the “neighborhood”. We are of the opinion that such a hierarchy of human associations should replace the functional hierarchy of the Charte d’Athènes. (Smithson, 1982, citado por Mumford, 2000, pp. 234-235).

Os princípios para o *Golden Lane Housing Competition* deram o mote para uma síntese dos pontos fulcrais na participação dos Smithsons em Aix-en-Provence, a propósito da apresentação de *Urban Reidentification*. A (re)identificação que se procurava implicou o estabelecimento desses novos padrões de hierarquia humana, que estimulariam um maior sentido de comunidade e, paralelamente, um maior sentido de pertença. Esta visão filantrópica dos Smithsons confinaria numa maior definição de identidade (local e histórica), mobilidade e liberdade (de escolha e movimentos), que se afirmava em conformidade com a ideia de *cluster*. Assim, o casal “redescobre a concepção de rua”. (Rossi, 2001, p. 124). Escreveram os Smithsons no *Urban Reidentification grid*, em 1953:

In the suburbs and slums the vital relationship between the house and the street survives, children run about, people stop and talk, vehicles are parked and tinkered with: in the back gardens are pigeons and pets and the shops are round the corner: you know the milkman, you are outside your house your street. (Mumford, 2000, p. 234).

O carácter mais antropológico e social, que a intervenção de Alison e Peter Smithson levou para o congresso, enriqueceu não só esse debate como os seguintes sobre a cidade. Como mediadores entre a forma arquitectónica e o homem, “permanecem fiéis às demandas sociais dos CIAM” (Figueira, 2009, p. 54), jogando, por um lado, com a criação de “identidades globais e uma pressão de mobilidade não somente física” (*idem*) e, por outro, com a urgência de comunicação e de vizinhança. Embora este tivesse sido uma das premissas de Le Corbusier que levavam em conta, os Smithsons queriam ir além disso: a arquitectura tinha de ser um elemento não apenas culturalizante, mas que servisse as pessoas de forma aberta e benevolente.

" HABITAT "

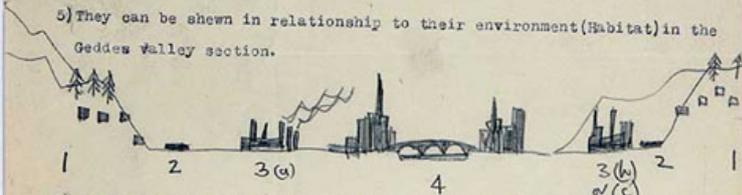
SMITHSONS

2 FEB 1960

- 1) It is useless to consider the house except as a part of a community owing to the interaction of these on each other.
- 2) We should not waste our time codifying the elements of the house until the other relationship has been crystallised.
- 3) "Habitat" is concerned with the particular house in the particular type of community.
- 4) Communities are the same everywhere.
 - 1) detached house - farm.
 - 2) Village.
 - 3) Towns of various sorts (Industrial, Admin., Special.)
 - 4) Cities (multi functional.)

3 FEB 1960

5) They can be shown in relationship to their environment (Habitat) in the Geddes Valley section.



- 6) Any community must be internally convenient - have ease of circulation, in consequence whatever type of transport are available, density must increase as population increases, i.e. (1) is least dense (4) is most dense.
- 7) We must therefore study the dwelling and the groupings that are necessary to produce convenient communities at various points on the valley section.
- 8) The appropriateness of any solution may lie in the field of architectural invention rather than social anthropology.

“The most urgent problem next to food and health is the provision of dwelling” (Mumford, 2000, p. 237), defendia a Commission Six, composta no CIAM IX pelos MARS Group⁶ e pela French North African delegations. Esta comissão apelava para a protecção da identidade do homem, enquanto ser sujeito a condicionantes sociais, económicas, geográficas, políticas e plásticas. “This *identity* was to be found in the residential unit, in the community unit, in the town, and in the region, in other words in all stages of multiplication” (idem), que iria facilitar a identificação emocional com o meio de cada indivíduo. O vanguardismo presente neste relatório tinha claramente os Smithsons como porta-estandarte. A sua retórica vem também das suas vivências, como jovens que eram aquando da Segunda Guerra Mundial, o que para eles “a continuação da destruição não era [*sic*] tolerável”. (Highmore, 2005, citado por Figueira, 2009, p. 67).

No mesmo congresso, foi constituído um comité, responsável pela organização do CIAM seguinte, formado pelos seus descendentes. Esse facto espoletou uma reacção unânime entre eles, com questões e anseios comuns, próprios de uma geração pós-guerra. O *CIAM 10 Committee* surgiu assim neste contexto, ecoando as *four functions* e a *scale of associations* em prol do *habitat*, questionando as premissas dos membros fundadores dos congressos, num manifesto carregado de preocupações e insatisfações face à arquitectura moderna. Em Julho de 1954, na Holanda, o *Doorn Manifesto* foi redigido pelo grupo, encabeçado por Alison e Peter Smithson, Aldo van Eyck, Jacob Bakema, Sandy van Ginkel, Hovens-Greve e John Voelker.

Inspirados no *Valley Sections* de Patrick Geddes (1905), foi apresentado um conjunto de premissas que iriam mais tarde dar o mote para o debate sobre os objectivos dos congressos. Este manifesto, que veio a revelar ser dos únicos documentos formais produzidos pelo corpo fundador dos *Team 10*, focava a cidade como ponto central, o bairro, a rua e a casa de forma ordenada, para reforçar a ideia de que cada habitação pertence a um lugar, com a sua história e particularidades *sui generis*, e que isso mesmo deve ser respeitado. É a explicação para a escala das associações humanas a funcionar como princípio base do urbanismo, conferindo então um palimpsesto face à “norma corbusiana”.

⁶ Modern Architectural Research Group, formado no CIAM IV, composto por vários arquitectos britânicos, incluindo Alison e Peter Smithson.



18, 19. *Playground* em Amesterdão (antes e depois)

Aldo van Eyck, 1955

This methodology was based on the observation that towns often developed in river valleys and it called attention to how members of traditional occupations, ranging from fishermen at water level through gardeners and peasant farmers in the lowlands, to shepherds on the lower slopes and hunters, woodmen, and miners in the mountains, each occupied a specific topographical place. (Mumford, 2000, p. 238).

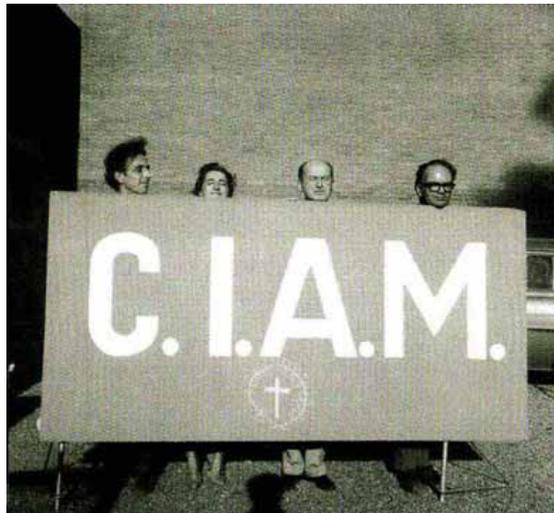
Colocar a apresentação deste manifesto na ordem de trabalhos do CIAM X (Dubrovnik, Agosto de 1956) foi um acto revolucionário, perante os princípios dos anciãos da *Carta de Atenas*. Ao contrário dos mestres, a nova geração seguia os passos dos líderes Smithsons na defesa do *cluster*. A posição do (agora) *Team 10* pode-se considerar equilibrada entre a cidade já fundamentada por Le Corbusier e a cidade tradicional, daí “moderna e progressista [sic], (...) adaptada à *mobilidade* e aos novos fenómenos tecnológicos.” (Figueira, 2009, p. 64).

Entre os projectos dos elementos *Team 10* que foram desenvolvidos e apresentados, destaca-se (não só para o contexto histórico, como também para esta dissertação) o *Lost Identity grid* de Aldo van Eyck. Seguindo as mesmas convicções do grupo ao qual se juntou, Van Eyck alcançou uma posição única com o seu painel. (Frampton, 1981/1989). Intensificando a problemática da identidade do lugar, foram expostos os seus *playgrounds* de Amesterdão. A sua convicção de que as crianças representam o estado mais espontâneo do ser humano, em tudo se relaciona, por um lado, com os valores do *Team 10*; pela fluidez, liberdade de movimentos e pelo improvisado. Por outro, com a poesia do grupo CoBra⁷ (ao qual pertencia) que, tal como referia Jean Louis Violeau, “usava os desenhos das crianças para investigar a criatividade”. (Risselada, 2005, citado por Figueira, 2009, p. 73). Este processo de pensamento representa um dos pontos de partida do seu grupo no CIAM X: o pensamento antropológico da cidade, sem olhar à forma física.

A perseverança da comitiva de Alison e Peter Smithson já se previa ser extremamente forte no congresso, tal como comprova a carta que Le Corbusier enviou a José Luis Sert⁸

⁷ Grupo vanguardista, criado em Paris a 1948 e dissolvido em 1951. O seu nome vem das iniciais das cidades-origem dos fundadores: Asger Jorn de Copenhaga, Cornelis van Beverloo de Bruxelas e Constant Nieuwenhuis e Karel Appel de Amesterdão. Este grupo, que debatia essencialmente poesia, pintura e música, fundou a revista *Cobra Revue*, apresentando artigos com inclinações modernistas, marxistas e expressionistas abstractas.

⁸ Terceiro e último presidente dos CIAM (de 1947 a 1957), depois do fundador Karl Moser (de 1928 a 1930) e de Cornelis van Eesteren (de 1931 a 1947). O secretário-geral sempre foi Sigfried Giedion.



20. Aldo van Eyck, o casal Smithson e Jaap Bakema, no fim dos CIAM, em Otterlo

a Julho de 1956: “the metamorphosis of CIAM should be based on the new generation”. (Webster, 1997, p. 47). O décimo encontro confirmou, assim, o início do fim dos *congrès* com a oficialização do *Team 10*; a *new generation* que provou que os CIAM estavam a perder contacto com a realidade. A dissolução oficial deu-se em Otterlo, em 1959, marcada pela célebre fotografia onde Aldo van Eyck, os Smithsons e Jaap Bakema posam segurando um *placard* com as iniciais dos congressos e uma cruz desenhada. A estes quatro arquitectos iriam juntar-se Georges Candillis, Giancarlo de Carlo e Shadrach Woods, que passaram a organizar os encontros até à sua extinção, em 1981, com a morte de Jaap Bakema.

O que de concreto tinham os *Team 10* era a sua ambiguidade. Por mais paradoxal que esta oração possa parecer, é necessário reflectir sobre alguns parâmetros. Oriundos de vários países e com pontos de vista diferentes, os membros participantes dos encontros formaram um conjunto vasto e difícil de definir. Do mesmo modo, esta era uma equipa que renegava os “ismos” e não trabalhava com programas de acção, nem com normas, mas sim com ideias que fluíam como um *flâneur*: eram dispersas e tinham o direito de serem vagas⁹, como um dia afirmou Van Eyck. (Figueira, 2009). Com esta linha de pensamento, os *meetings* deveriam ser entendidos “num sentido mais amplo, como um legado em aberto, que permite uma série de apropriações intelectuais, como uma ideia construída ao longo do tempo, num colectivo palimpsesto interpretativo”. (Baía, 2013, p. 23).

No quadro dos *Team 10* podemos ver traços brutalistas, estruturalistas ou mesmo *mat-building*, mas é sobretudo necessário reconhecer o traço comum desta geração de arquitectos. Eles viveram o horror da guerra, como anteriormente foi referido, levando a um dever cívico e ético em contribuir para a sociedade de forma positiva com a sua profissão. Esta é a chave para entender o virar da página do modernismo e a consequência das suas acções.

Ao invés de outros grupos mais radicais, como os Archigram ou os Situacionistas, os *Team 10* procuraram pegar nas ferramentas que a arquitectura moderna tinha fornecido, organizar as suas reformas e recuperar sua identidade. “Os arquitectos modernos insistiram continuamente naquilo que é diferente, até ao ponto de perderem contacto com aquilo que não é diferente, que é sempre o mesmo.” (Van Eyck, 1962, citado por Figueira, 2009, p. 63). Esta é a diagonal traçada pelos Smithsons desde o projecto para Golden Lane, onde o espírito de

⁹ “Nous avons le droit d’être vagues.” (Aldo van Eyck, 1956, citado por Figueira, 2009, p. 61).



21. *I was a Rich Man's Plaything*

A cultura popular, a tecnologia e o consumismo americano como resposta à vida contemporânea.

Eduardo Paolozzi, 1947

comunidade é reerguido com história, espontaneidade e mobilidade.

My instinct tells me that there are today a few who are across the brink of another sensibility – a sensibility about cities, a sensibility about human patterns and collective built forms. Looking back to the fifties it was then that the brink was crossed, it was then that architectural theory convulsed, then that the social sciences suddenly seemed important. A change of sensibility is what I now think Team X was all about. (Smithson, 1973, citado por Baía, 2013, p. 23).

Num paralelismo, em tudo importante, é necessário referir que a transversalidade no pensamento dos Smithsons foi trabalhada também no Independent Group¹⁰, em conjunto com outros artistas (como Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi e Nigel Henderson) e críticos, como Reyner Banham. Este grupo nasceu em 1952 e é tido como o pioneiro na *Pop Art*, um movimento artístico que se virava para as massas de forma directa, sobretudo a partir de imagens populares. O trabalho deste grupo cruzava esse mesmo lado pictórico forte, que estimularia não só o lado antropólogo e sociólogo dos arquitectos, como também o contacto com o público. Para a equipa, era esta a função da disciplina, usando-a como elemento dissipador de cultura e de valores identitários.

O resgate da rua

Para o propósito do tema a desenvolver, torna-se fulcral realçar uma figura que marcou essa mesma transdisciplinaridade no trabalho de Alison e Peter Smithson. Nigel Henderson, fotógrafo e artista, destacou-se no seu percurso pelo trabalho desenvolvido em Bethnal Green (no East End de Londres), zona bastante fustigada pelos bombardeamentos da guerra, numa época forte na indústria e no comércio. A realidade que Henderson encontrou foi objecto de documento e de estudo entre 1947 e 1952. As suas fotografias filantrópicas resumiam na perfeição as críticas dos *Team 10* ao racionalismo da cidade moderna defendida pelos CIAM.

As imagens produzidas, de carácter experimental e documental, revelam uma notável sensibilidade na observação das comunidades, num trabalho com claros contornos sociais.

¹⁰ Que se extinguiu oficialmente no mesmo ano em que os *Team 10* surgiram.



22-27. Fotografias em Bethnal Green

Nigel Henderson, entre 1949 e 1956

Influenciado por sua esposa, a antropóloga Judith Stephen, acabou por dar continuidade a esse tipo de fotografia no Independent Group e também em colaborações com os Smithsons, como foi o caso das fotografias para o *Urban Reidentification grid*. Aqui, as ciências sociais servem a comunidade às artes, colocando em cima da mesa as razões pelas quais o modernismo deveria dar o passo em frente. A vida na rua era o início de um grande debate que se iria estender não só na fotografia e na arquitectura, como também noutras artes, como o cinema; não só em Inglaterra, como no resto da Europa, onde o debate social pós-guerra era crucial.

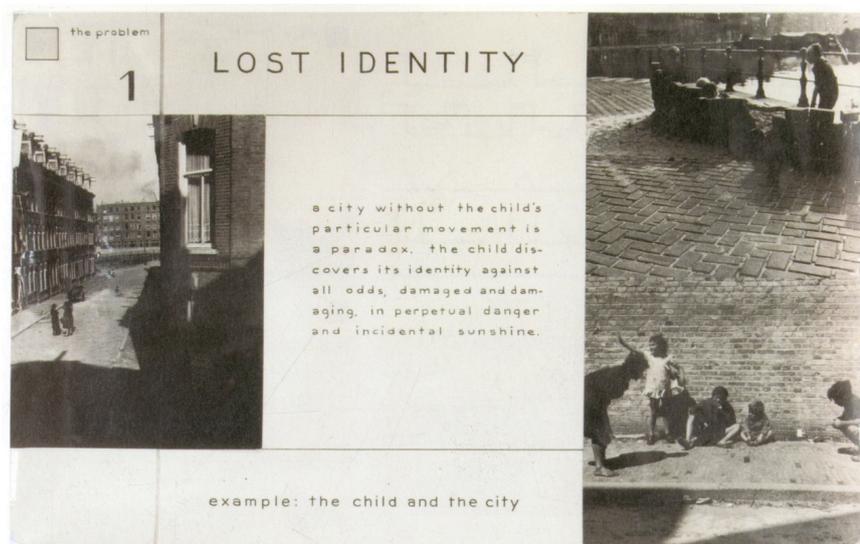
A liberdade de movimentos e a autenticidade foram aqui resultar numa nova linguagem, captada na vida das ruas, no lugar de encontro, comunicação, anonimato e de igualdade. É a linguagem da realidade social; linguagem da materialidade e da sua imediata presença. (Mauderli, 2001).

As crianças

Mas foram sobretudo as crianças as protagonistas da rua, que entre o pintar nas paredes e o “jogo da macaca”, transformaram a atmosfera vigente de pobreza e do despertar para uma nova vida. Este elemento frágil da cidade que, pelo menos até à década de 60 foi retratada de modo geral como portador de esperança em tempos hostis, era o símbolo da mudança, do renascer de uma sociedade com novos valores, que acompanharia desde cedo a evolução tecnológica e outro tipo de debates. Afirmou Ben Highmore:

Podemos dizer que estes valores incluem: improvisação; invenção; uma coreografia urbana; uma flexibilidade territorial; uma sociabilidade improvisada. Estes valores articulam-se com a fraseologia do Team 10 de tal modo que as crianças a brincar na rua parecem o melhor exemplo possível para as “associações humanas vitais” e para as “relações humanas intangíveis, imprevisíveis e inusitadas”. (Risselada, 2005, citado por Baía, 2013, p. 34).

Como já foi referido, o projecto apresentado no *Lost Identity grid* de Aldo van Eyck, de 1956, também foi pensado para a mesma faixa etária. Os *playgrounds* (construídos às centenas pela Holanda) representaram uma alternância relativamente aos processos de projecto anteriores,



28. Paineel 1, *Lost Identity grid*, CIAM X

Aldo van Eyck, 1956

subvertendo a intervenção funcionalista *top down* para *botton up*. As suas configurações tinham traços minimalistas, o que estimularia a criatividade das crianças e a interpretações livres, numa primeira fase, culminando com uma coerente relação com o tecido urbano. (Oudenampsen, 2010).

Neste momento tão dramático do século, a relação entre as artes e a política ficou cada vez mais estreita: a taxa de natalidade sobe em flecha devido ao *baby boom* e, como consequência, urge espaço de qualidade para a infância. Este foi um ponto de partida para Van Eyck poder servir as populações, ecoando não só as ideias dos *Team 10* de identidade e de comunidade, como também marcar a sua posição face ao discurso funcionalista de então. “Functionalism has killed creativity”, declarava na revista *Forum*, defendendo que “it leads to a cold technocracy, in which the human aspect is forgotten. A building is more than the sum of its functions; architecture has to facilitate human activity and promote social interaction”. (Van Eyck, 1959, citado por Oudenampsen, 2010, p. 30).

Essa interacção social, que coreografa o urbano, intensifica a ideia de que as cidades devem ser planeadas à medida do homem e não da máquina, subvertendo a ideia de mobilidade em prol da relação do indivíduo com a sua comunidade. Assim, a ideia de recreio surge como elemento associado aos *Team 10*, pois cultivam “a imagem de uma fluidez colectiva, orgânica, que admite a espontaneidade individual”. (Figueira, 2009, p. 66).

O discurso do casal Smithson sobre a ideia de “identidade, sentido de pertença e de vizinhança”¹¹ (*idem*, p. 68), como já foi dito, é transversal a outras áreas artísticas. Esta discussão pós-guerra passava, naturalmente, pelas vivências nas ruas, e as crianças foram modelo de registo em todo o mundo. A iconografia da época acompanha o sentido estruturalista da discussão social.

Pelo facto de enfatizar a espontaneidade, de exprimir uma sensibilidade contingente e de cortejar o accidental, tem grandes semelhanças com muitas das características salientes da arte dos anos 50, desde a pintura de acção (action painting) à escrita do stream os consciousness, bebop jazz e cinema verité. Toda esta aproximação marcava uma mudança subtil, mas que não deixava de ser sísmica, criando uma arte que reflectia menos sobre o mundo e mais na experiência pessoal que o artista tinha desse mundo. (Badger, 2009, p. 9).

¹¹ Jean-Louis Violeau escreveu sobre o tema, no texto *Team 10 and structuralism: analogies and discrepancies*.



29. Fotografia humanista, Lisboa
Victor Palla e Costa Martins, cerca de 1959

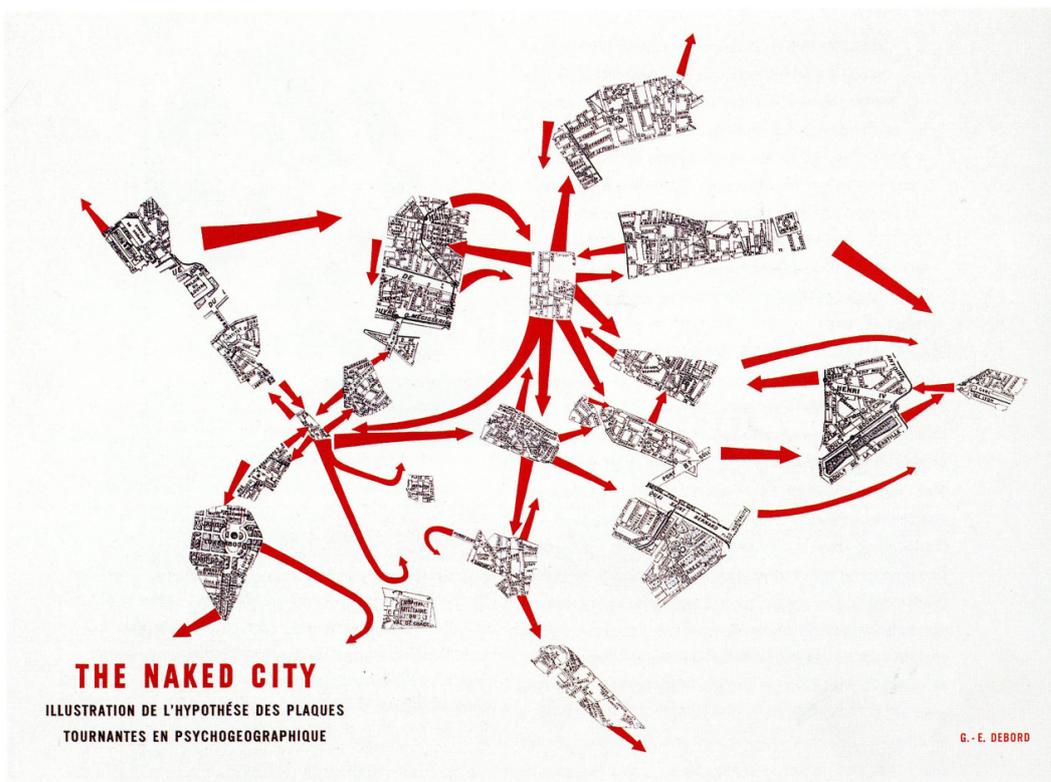
A fotografia humanista, por exemplo, sublinha a esperança nas relações humanas e urbanas, em retratos um tanto rudes das cidades europeias que “[sic] valorizavam a crueza do espontâneo e do contingente”. (*idem*, p. 7). Numa época em que se procura denunciar as feridas expostas do pós-guerra, o lado fotojornalístico surge, em comunhão com a visão cinematográfica, principalmente pelas mãos de Henri Cartier-Bresson, com o manifesto *Images à la Sauvette* (1952). Seguindo a corrente, o holandês Ed van Elsken e os americanos William Klein e Robert Frank também exploraram a dinâmica da cultura contemporânea dos anos 50, servindo de inspiração a outros fotógrafos, como o caso dos portugueses Victor Palla e Costa Martins, em *Lisboa, cidade triste e alegre* (1956-1959). (*idem*).

Este “verdadeiro poema gráfico”, como descreve Carlos Vargas (2013, p. 114), é também fruto das relações que Palla tinha com Inglaterra e com o Independent Group. Todo o ambiente artístico onde Nigel Henderson estava inserido, poderá ter sido uma eventual contaminação para as fotografias de Palla e Costa Martins. A festa protagonizada pelas crianças no início do *photobook* é a poesia da tristeza e da alegria (como enuncia o título), da luz e da sombra, do dia e da noite; um “contentamento descontente” visível nas fotografias de Bethnal Green, nos projectos de Aldo van Eyck, no pensamento dos Smithsons, no cinema neo-realista italiano e, também, no cinema francês da época.

O cinema

A paisagem urbana-rural onde a profunda tristeza do bando de crianças se instala no final de *Roma, città aperta* (Roberto Rossellini, 1945), o suicídio de Edmund no meio da cidade em ruínas em *Germania, anno zero* (Roberto Rossellini, 1948) e a desesperante procura, em Roma, da bicicleta roubada ao pai de Bruno em *Ladri di Biciclette* (Vittorio de Sica, 1948) foi apenas o início da denúncia dos danos causados pela guerra. As acções dos filmes do neo-realismo italiano dos anos 40 apresentam, também, a cidade como personagem, dando mais força à urgência na intervenção.

Subvertendo os cenários de miséria, mas continuando a problemática da cidade, também a *nouvelle vague* trabalhou o espaço urbano, numa época de grande anseio em intervir nele política e civicamente. O cruzamento entre arte e ciências sociais ficou mais conexo, podendo mesmo a leitura das ideias situacionistas levar-nos ao pensamento cinematográfico.



30. *The Naked City*

Guy Debord, 1957

Guy Debord (1931-1994), um dos principais pensadores da Internacional Situacionista, elaborou, em 1957, *The Naked City* (1957): um mapa psicogeográfico de Paris “composto por fragmentos da cartografia real da cidade mas dispostos de forma aparentemente aleatória” (Resende, 2012, p. 22), como o caso das deambulações de Michel Poiccard por Paris, em *À Bout de Souffle* (Jean-Luc Godard, 1960). As setas e os espaços representados no mapa remetem para a deriva de Poiccard, no escape à polícia, e na intensidade que é dada a cada acção da trama.

Ainda assim, as premissas situacionistas não correspondiam totalmente ao cinema que era pretendido neste momento. A sua importante referência, no contexto, fundamenta-se na constatação de que a “nuvem urbana” paira nas artes de forma implacável. Até à segunda metade dos anos 50, os protagonistas da cidade eram o comboio que acabara de chegar à estação (*L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, dos irmãos Lumière, 1895), Paris de René Clair, Nice de Jean Vigo, Berlim de Walter Ruttmann ou a faina fluvial do Douro de Manoel de Oliveira nos anos 20 e 30 e o *film noir* americano dos anos 40 e 50. (Cardoso, 1999). De câmara pousada, a ver a cidade acontecer, muitos dos filmes desse longo período adoptaram uma cidade e uma forma de expressão diferentes. O que acontece, nos anos 50, é uma mudança de paradigma geral, não só no cinema, como na crítica à arquitectura.

É nesta conjuntura que se juntam à discussão a construção de situações urbanas de Guy Debord, em contraste com a autenticidade de Alison e Peter Smithson; e a análise ao problema da cidade moderna por Kevin Lynch em *The Image of The City* (1963) e Jane Jacobs em *Death and Life of Great American Cities* (1961) e, posteriormente em 1965 e 1966, *The City is Not a Tree* de Christopher Alexander e *L'architettura della città* de Aldo Rossi. (Resende, 2012). O pensamento arquitectónico preenche o debate urbano, assim como o cinema volta a ocupar as ruas em força, não só no neo-realismo italiano, na *nouvelle vague* ou no *free cinema* inglês, como também o Novo Cinema se caracterizou pela vontade de filmar o Portugal de então. Com a análise proposta para os capítulos seguintes, a harmonia entre os debates nas duas artes irá ser correspondente ao que os Smithsons defendiam: “a rua não é apenas um meio de mobilidade mas também uma arena de expressão social.” (Brett, 2010, p. 73).



31. Capa do jornal *Diário da Manhã* que marca o cancelamento da segunda edição da Exposição Geral das Artes.

9 de Maio de 1947

2. NOVO CINEMA, VIDA NOVA

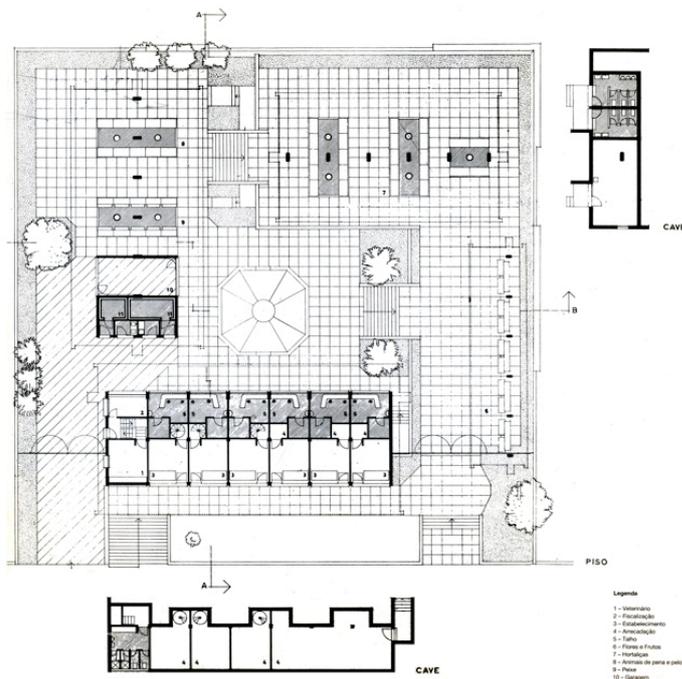
“Deus, pátria e família”. Era este o lema do Estado Novo de António de Oliveira Salazar, um ditador respeitado pelo povo submisso, pobre e conservador, à sombra da opressão e da censura. Portugal era um país sem instrução, nem saúde, que maioritariamente vivia apenas do que a terra dava. O direito de voto era privilégio apenas para alguns. As mulheres estavam à margem da sociedade em todos os aspectos. A taxa de analfabetismo atingia uns impressionantes 45% em 1950. E as condições de habitação eram muito precárias.

Ainda assim, os anos 50 trouxeram ventos de algumas mudanças para o país: a igreja católica, até então um dos símbolos que caracterizava o povo português, tornou-se mais aberta; o processo de integração na comunidade internacional também foi iniciado com a OTAN, a ONU e a EFTA, esta última estimulando (na década de 60) a criação de muitos postos de trabalho na indústria; as revoltas estudantis ganhavam novos contornos; e o começo da guerra era iminente. O regime estremeceu, mas manteve-se austero.

Paralelamente, pôde-se verificar, na mesma década, uma linha charneira na cultura em várias áreas. Por um lado, os artistas portugueses sofriam um maior controlo por parte do regime, depois de compreendidas as intenções das “Gerais”. Em 1946, e com o apoio de alguns jornalistas, 93 artistas, incluindo pintores, escultores, arquitectos, desenhadores e gráficos organizaram a I Exposição Geral de Artes. Mais do que uma mostra do que se produzia no mundo artístico português, esta exposição era resultado de um acto político, desmascarado na véspera da segunda edição, com uma impressionante capa de jornal e, por conseguinte, com a apreensão de algumas obras. (França, 1982).

Por outro lado, foi nesta década pós-Duarte Pacheco¹² que os arquitectos procuraram

¹² (1900-1943). Engenheiro e Ministro das Obras Públicas e Comunicações do Estado Novo. Responsável por inúmeras obras em Portugal, como os bairros sociais de Alvalade, Madredeus, Encarnação e Ajuda, o Estádio Nacional, auto-estradas, a Gare Marítima de Alcântara, a Exposição do Mundo Português e o aeroporto de Lisboa.



Num quadrado de 50x50 metros implantar um mercado. Um módulo, também quadrado, de 1x1 metros comanda a composição e introduz-lhe a sua geometria.

Corpos vários, com sentido protector, distribuem-se formando pátio. Não apenas um lugar de troca de coisas mas de troca de ideias, um convite para que os homens se reúnam.

Uma linguagem austera, sob a protecção tutelar do Castelo. A propósito deste edifício Aldo Van Eyck, no Congresso de Otterlo, sugeriu que a noção corrente de espaço e tempo deveria ser substituída pelo conceito mais vital de lugar e ocasião.

Fernando Távora, 1980

32, 33. Fotografia e desenhos do Mercado de Vila da Feira

Fernando Távora, 1953-1959

afastar-se dos cânones oficiais que pouco a pouco se estavam a definir. Queriam responder às necessidades da habitação e lutar por um ensino da arquitectura reorganizado e em consonância com as necessidades da vida moderna. A lista de acções foi discutida no I Congresso Nacional de Arquitectura, em 1948, com dois temas abordados de forma bastante intensa: “A Arquitectura no plano nacional” e “O Problema português da Habitação”. (*idem*). Estas medidas resultaram no Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa, um dos maiores desafios da época. No ensino, a alteração dos planos de estudo foi impulsionada por Carlos Ramos, no Porto, entre 1945 e 1956, aquando do início do projecto de Fernando Távora, a Casa de Ofir, referência importante neste momento de mudança.

No panorama internacional arquitectónico, é de importante referência as participações de Fernando Távora nos CIAM de 1951 (Hoddesdon), 1953 (Aix-en-Provence), 1956 (Dubrovnik) e 1959 (Otterlo), também com a presença de Viana de Lima¹³, que apresenta o seu projecto do Hospital de Bragança, “projecto que passará despercebido devido ao seu carácter marcadamente racionalista”. (Baía, 2013, p. 29). Nesse congresso, Távora expõe o Mercado de Vila da Feira (1953-1959) e a Casa de Ofir (1957-1958), tendo sido o mercado motivo de grande interesse, principalmente por Aldo van Eyck, que encontrou nele relações com o Orfanato Municipal de Amesterdão, em relação às “possibilidades inerentes à arquitectura em transcender a simples existência tridimensional do espaço, e em tornar-se um elemento capaz de despoletar o encontro e o cruzamento espontâneo de pessoas”. (Newman, 1961, citado por Baía, 2013, p. 29).

No campo do cinema, este foi um período crítico na produção de películas, principalmente de longas-metragens. A “comédia à portuguesa”, com as paródias à vida quotidiana bairrista, pares românticos e canções sonantes, compuseram os anos dourados do cinema português nos anos 30 e 40. A aura que envolvia filmes que iam desde *A Canção de Lisboa* (1933) até *O Leão da Estrela* (1946) ia esmorecendo. Os filmes de afirmação dos valores salazaristas¹⁴ e as

¹³ Fernando Távora (1923-2005) e Viana de Lima (1913-1991) faziam parte do grupo ODAM (Organização dos Arquitectos Modernos), constituído por 36 arquitectos da Escola de Belas-Artes do Porto, de onde saíram para representar Portugal nos CIAM. Com início em 1947, este colectivo funcionou até 1952. (Baía, 2014). Este grupo tinha como motivação a valorização da sociedade, ideologia do século XX.

¹⁴ *A Revolução de Maio* (1937), de António Lopes Ribeiro, ou *Fátima, Terra de Fé* (1943), de Jorge Brum do Canto, sobre a fé na religião que, segundo Salazar, era característica do povo português.



34. *A Canção de Lisboa*

Cottinelli Telmo, 1933

ficções e documentários históricos¹⁵ (que tinham como objectivo enaltecer os feitos heróicos dos portugueses nos festivais de cinema no estrangeiro) também sofreram uma quebra brutal. Os dramas passados no campo¹⁶ ou nas artes xávegas¹⁷ também perderam terreno. E os filmes sobre o fado¹⁸ e as touradas¹⁹ não dignificavam a indústria cinematográfica portuguesa que entretanto se foi construindo; eram o “cancro” do cinema português, segundo António Ferro²⁰. (Monteiro, 2000, p. 6). Este declínio, acentuado no cinema português, chegou em 1955 ao nível mais baixo: não foi produzida nenhuma longa-metragem²¹. Associado ao facto de a censura ter desviado o caminho da aproximação de Manuel Guimarães ao neo-realismo²², os cineastas começaram a repensar na produção de cinema em Portugal. (António, 2002).

Após esta fase de “filmes tecnicamente menos competentes e artisticamente medíocres” (Baptista, 2009, p. 6), a segunda metade da década de cinquenta veio revelar-se extremamente importante para o cinema português. Com as primeiras emissões da RTP a serem testadas em 1956, era tempo da (ainda fraca) indústria arriscar por um final feliz. Se, por um lado, o regime via na televisão uma forma mais acessível de se propagandear, deixando de apoiar tanto o cinema; por outro lado, ao descartá-lo, deixaria uma porta aberta para as ideologias dos realizadores. (Monteiro, 2000).

A aposta na formação dos jovens cineastas e técnicos foi grande, não só através do acesso às críticas cinematográficas do estrangeiro e da criação dos cineclubes, como também ao complemento dessa mesma formação nas universidades de Londres e Paris, com o apoio do

¹⁵ *Camões* (1946), de Leitão de Barros, por exemplo.

¹⁶ *Aldeia da Roupa Branca* (1938), de Chianca de Garcia.

¹⁷ *Ala-arriba!* (1942), de Leitão de Barros.

¹⁸ *Fado, História de uma Cantadeira* (1947), de Perdigão Queiroga, com Amália Rodrigues no principal papel.

¹⁹ *Sangue Toureiro* (1958), Augusto Fraga.

²⁰ (1895-1956). Escritor, jornalista, ligado ao movimento modernista, tendo sido co-fundador e editor da revista *Orpheu* (1915), entre outros periódicos dos quais fez parte. Notabilizou-se também como político, tendo sido nomeado director do Secretariado da Propaganda Nacional, promovendo as artes populares e o turismo em Portugal, mas impedindo a total expressão artística e ideológica, em nome da propaganda do Estado Novo.

²¹ 1955 ficou conhecido como o “ano zero” do cinema português.

²² *Saltimbancos* (1951), mas mais fortemente *Nazaré* (1952).



35. *Pássaros de Asas Cortadas*

Artur Ramos, 1963

Fundo do Cinema Nacional, ainda nos anos 50, e da Fundação Calouste Gulbenkian, nas duas décadas seguintes²³. (Baptista, 2013).

Depois do intercâmbio, António da Cunha Telles foi a pessoa que impulsionou o arranque do Novo Cinema, primeiramente como organizador do Primeiro Curso de Cinema do Estúdio Universitário da Mocidade Portuguesa (evidenciando aqui a simpatia conquistada pelo regime) e, mais à frente, a criação da produtora responsável pelos filmes que inauguraram esta nova era. (*idem*).

O Novo Cinema português teve um início um tanto desconexo, devido a discrepâncias estéticas, políticas e sociais. Apesar de tudo, este movimento renovador teria de estar minimamente em consonância com o panorama internacional, mas também intramuros, “tendo em conta não só as dificuldades de produção, mas também a questão da difícil relação com os públicos e a crítica” (*idem*, p. 133), com os quais se havia verificado uma ruptura desde a decadência do “cinema velho”. Contudo, Tiago Baptista verifica que a vontade e a perseverança na renovação cinematográfica portuguesa resultaram em filmes “tão alinhados com as correntes estéticas do seu tempo, como com a própria história do cinema” (2008, p. 84), como comprova a declaração de Fernando Lopes numa entrevista, em 1985, “É bom que se diga que até 1974 preservámos sempre uma ideia comum: quaisquer que fossem as diferenças entre nós, todos queríamos impor a existência de um novo cinema português.” (Madeira, 2014, p. 52).

Uma aproximação àquilo que veio a resultar no movimento cinematográfico foi feita anteriormente por outros dois realizadores. O artista plástico e crítico Ernesto de Sousa, através da Cooperativa do Espectador, dá o primeiro passo em 1962. Influenciado pelo realismo poético e com referências ao neo-realismo italiano, a Chaplin e a Zavattini, *Dom Roberto é a “canção de ternura”* (António, 2002, p. 9) que fala das esperanças de um povo humilde, num revivalismo do pátio lisboeta. “É talvez arbitrário considerar *Dom Roberto* o filme-charneira. O certo é que, a partir dali, a história do cinema português seria outra. (...) Mas serve de ponto final de uma época ou de ponto de partida para outra.” (Costa, 1978, p. 127). De igual modo entusiasta, Artur Ramos realiza, um ano depois, *Pássaros de Asas Cortadas*, um filme

²³ “O Fundo concede bolsas de estudo a alguns jovens candidatos, como António da Cunha Telles e Manuel Costa e Silva (para Paris), Fernando Lopes e Faria de Almeida (para Londres) – para além deles, mas sem apoio do Fundo, José de Sá Caetano cursa cinema em Londres (1959), Paulo Rocha estuda em Paris (1959-61), enquanto José Fonseca e Costa estagia em Roma (1961).” (Monteiro, 2000, p. 6).



36. *Mudar de Vida*

Paulo Rocha, 1966

recebido com grandes expectativas, mas com consequentes críticas menos positivas, sendo talvez esse o motivo pela fraca divulgação. Contudo, é possível verificar algumas qualidades que, “apesar de não representarem uma clara ruptura com o cinema antigo, contribuíram certamente para essa mudança”. (Ruptura Silenciosa, 2013b).

Mas foi pela mão da recém-fundada Produções Cunha Telles que os primeiros filmes corresponderam ao movimento procurado pelos realizadores. Em 1963, Paulo Rocha realiza *Os Verdes Anos*. A película, rodada no novo bairro de Alvalade, enumera alguns contrastes que se verificam numa análise da cidade de Lisboa dos anos 60. O contraste entre cidade e campo, centro e periferia, avenidas modernas e caminhos de terra ilustram a diferença entre classes, e o lugar de cada um na cidade, lugar onde nem todos conseguiam acompanhar o seu ritmo de crescimento. Talvez Belarmino Fragoso, à sua maneira, conseguisse. Na ficção/documentário *Belarmino* (1964) de Fernando Lopes, o “boxeiro” lisboeta é entrevistado de forma minuciosa, como se de um interrogatório se tratasse. Através da fotografia de Augusto Cabrita, o pugilista mostra a sua cidade, entre os Restauradores, o Estádio Nacional e o cabaret que frequenta, como escape à sua vida de miséria e de luta para alimentar a família.

Distintas tematicamente, mas com a produção de Cunha Telles em comum, também se englobam neste grupo debutante: *Domingo à Tarde* (1965) e *Sete Balas para Selma* (1967) de António de Macedo, *Mudar de Vida* (1967), de Paulo Rocha e *O Cerco* (1970), de António da Cunha Telles, sendo este último marcado pela ascensão da cidade de Lisboa como personagem fundamental, característica comum de alguns filmes desta nova vaga.

O início dos anos 70 marca uma segunda fase na produção dos filmes da nova vaga. O Centro Português de Cinema (CPC) surge com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, o que permitiu aos artistas criar com menos embaraços ideológicos e financeiros. (Cunha, 2013). As películas dos “anos Gulbenkian” arriscam pelos temas e pelos orçamentos, tendo como maior dissabor a proibição ou o corte de algumas cenas pelo “lápiz azul”. Entre os mais afectados: *Catembe* (1965) de Faria de Almeida, *Nojo aos Cães* (1970) de António de Macedo, *Fragmentos de um Filme Esmola - A Sagrada Família* (1972) de João César Monteiro, *Sofia e a Educação Sexual* (1973) de Eduardo Geada e *O Mal-amado* (1974) de Fernando Matos Silva.



37, 38. *Brandos Costumes*

Alberto Seixas Santos, 1972/73, estreado em 1975

Em quase todos os filmes se verifica uma atenção especial para o modo de vida das populações, seja pela câmara que sai à rua, seja pela viagem ao interior do país. A razão, para além da economia de meios no que concerne à cenografia, também passa pela aproximação da causa social que se verifica não só pelos planos, como também por metáforas, aquelas que a censura não cortou. Dentro do rol de liberdade que também a Primavera Marcelista fez prever, alguns filmes pautaram não só pelo tema representativo do espírito português²⁴, como também pela reivindicação e pelo arrojo: a vida rural dramática de *Pedro Só* (1971) de Alfredo Tropa, obras literárias adaptadas como *O Recado* (1971) de José Fonseca e Costa e *A Promessa* (1972) de António de Macedo, a comédia estreada com honras de estado *O Passado e o Presente* (1971) de Manoel de Oliveira, *Uma Abelha na Chuva* (1971) de Fernando Lopes, *Perdido por Cem...* (1972) de António-Pedro Vasconcelos, *Brandos Costumes* (1972/73, estreado em 1975) de Alberto Seixas Santos e *Meus Amigos* (1974) de António da Cunha Telles.

Características do novo cinema serão discutíveis. Aquando da revolução de Abril, as quezílias ideológicas começaram a surgir entre os cineastas. Paulo Filipe Monteiro (2000) dá conta desse desfasamento, iniciado por Paulo Rocha, António-Pedro Vasconcelos, Seixas Santos e por João César Monteiro, muito influenciados pela Nova Vaga francesa e pela crítica de André Bazin nos *Cahiers du Cinéma*. Numa visão mais neo-realista, vinda de Itália (mais precisamente da revista *Cinema Nuovo*), encontram-se José Fonseca e Costa, Artur Ramos, Henrique Espírito Santo ou Manuel Ruas, que evidenciam nas suas obras uma preocupação social, com apontamentos políticos, quase sempre filtrados pela censura. *Malteses, Burgueses e às Vezes*, de Artur Semedo (1974), acaba por marcar o seu traço cinematográfico, uma terceira vertente, “em que através do humor que lhe é natural pode chegar ao grande público, sem contudo abandonar a vertente de crítica, mordaz, como esse título aliás indica.” (Monteiro, 2000, p. 17).

Mas ao recuar até ao início da década de 60, será visível a génese do Novo Cinema. As transformações dentro do cenário formularam as maiores preocupações dos cineastas, conferindo maior incidência em questões cinematográficas, do que em protestos políticos.

²⁴ “Ser representativo do espírito português, quer traduza a psicologia, os costumes, as tradições, a história, a alma colectiva do povo, quer se inspire nos grandes temas da vida e da cultura universais.” Art. 11º, al. c), cap. III (*Definição de filme português*). Lei nº 2027, de 18 de Fevereiro de 1948.



39. *Os Verdes Anos*

Paulo Rocha, 1964

Analisando, por exemplo, a *mise-en-scène* d' *Os Verdes Anos*, todos os elementos se relacionam entre si de forma mais ténue, “um cinema que trabalha os espaços, os *décors*, as cores, as matérias, e pede para ser lido por esse lado, e não pelo da intriga e dos actores.” (Monteiro, 2000, p. 20).

Mas sobretudo, é possível chegar ao novo modo de olhar o mundo do cinema:

Uma das principais características do “cinema novo”, e o principal sinal da sua actualização internacional, foi justamente o modo como reforçou uma concepção artística do cinema (e não como indústria ou espectáculo), dos realizadores como autores (e não como técnicos) e dos filmes como obras de arte de cultura (e não como produtos de entretenimento). (Baptista, 2008, p. 85).

PARTE II



40-43. *O Pátio das Cantigas*

Francisco Ribeiro, 1942

3. O PÁTIO LISBOETA REVISITADO

Na segunda metade da década de 50 era possível traçar, de modo geral, um estudo sobre que públicos frequentavam as salas de cinema e os filmes que consumiam. Nuno Portas, em 1956, distinguia os públicos em quatro categorias: a população iletrada e deslocada dos meios urbanos, que via cinema apenas falado em português; o público que via o cinema como um escape do quotidiano; um primeiro público informado e com uma mínima exigência de qualidade num filme e, por fim, o público realmente crítico, que vê no cinema cultura. (Cunha, 2007).

Em certa medida, este estudo (e outros que surgiram aquando do “ano zero”) justifica que cinema português feito até então teve mais sucesso. Por outro lado, é importante verificar que o regime em vigor limitava os temas explorados nesta indústria, que passavam sobretudo pelo retrato do pequeno-burguês lisboeta, feliz na sua pacatez, e exemplo dos valores salazaristas. Os reflexos da vida bairrista acabariam por corresponder à preferência de grande parte dos espectadores, o que para António Ferro corresponderia ao seu fracasso enquanto agente educacional para o público português. (*idem*).

Esta situação, de filme para filme repetida, era a situação real da esmagadora maioria dos frequentadores do cinema. Daí que a projecção e a identificação pudessem ser tão fáceis e daí que esses filmes, feitos também com artesanal e manhoso saber de ofício, tivessem tido o êxito que tiveram e possam hoje ser revistos sobretudo como espantosos retratos sociológicos. A ficção que encenavam era a sua verdade. Verdade deles e verdade desses filmes, na grandeza da encenação e na pequenez do encenado.
(Coelho, 1991, p. 71).

1962 é o ano que marca o início de uma reabilitação do cinema português. Em primeira mão, trata-se de uma necessidade de mudança quanto aos padrões de exigência de mercado, tanto a nível de qualidade e por economia de meios, como posteriormente de distribuição e



44-49. O sonho no filme *Dom Roberto*: o pátio, lugar onde cabem as fantasias das crianças e as experiências de um vizinho que pretende construir um carro com as suas próprias mãos; o público de João Barbelas; a cama improvisada para Maria e a forma como se remedeiam face à casa que ocupam; a vizinhança feliz e curiosa com o carro a funcionar.

exibição. Por outro lado, era fulcral a reaproximação ao público português que, com o início do movimento cineclubista, começou a ser mais reivindicativo e de número reduzido.

No mesmo ano, e num ambiente de grande ansiedade, surge *Dom Roberto*: o passo em frente que era necessário. Com argumento do realizador do filme, Ernesto de Sousa (1921-1988), em colaboração com o escritor neo-realista Leão Penedo, a única longa-metragem cineclubista exibida nas salas de cinema portuguesas desiludiu. Ainda que as imposições do regime e as dificuldades económicas fossem o maior obstáculo, esperava-se que o filme “contribuísse para refundar o cinema português e lançasse uma *nova vaga* cinematográfica, à semelhança daquelas que então se viam nascer um pouco por toda a Europa e América do Sul”. (Baptista, 2008, p. 76).

A nova vaga portuguesa começou sem dúvida mais tarde, mas tornou-se evidente que a mudança de paradigma foi inaugurada por Ernesto de Sousa. Com uma formação bastante diversificada, tanto em Portugal, como no estrangeiro, o artista plástico desde cedo começou a afinar o seu sentido crítico, sempre em busca de respostas para defender as suas teses²⁵. Do seu espectro cultural para o cinema, as influências francesa e italiana estão presentes em *Dom Roberto*, filme que manteve algumas características que deram sucesso a películas portuguesas do passado, como o pátio lisboeta e alguns traços de comédia, mas que ficaram aquém das expectativas e das necessidades de um cinema em crise.

Mas a estética que se verifica, e a que realmente importa para este ponto de análise, advém da mescla que resulta da história com o próprio meio de produção do filme. Ou seja, o enredo e o modo como este se desenvolve, é algo que atravessa para o “modo como as personagens actuam ou no próprio tipo de escrita fílmica que o autor adoptou. *Dom Roberto* é, por isso, em todas as acepções do termo, *um filme pobre*.” (Coelho, 1983, p. 14). A filantropia neo-realista faz um paralelo entre os dois lados do filme através do sonho: se por um lado o ideal era fazer um grande filme com poucos recursos, por outro, João Barbelas (o personagem principal) também foi capaz de sobreviver através da fantasia.

²⁵ Fez parte da redacção das revistas *Plano Focal* e *Imagem*, onde teve oportunidade de entrevistar Man Ray, Bernard Dort, e Chris Marker. Para além das artes plásticas e do cinema, Ernesto de Sousa também trabalhou em música, teatro e fez parte da Comissão Consultiva para a Cultura com Sophia de Mello Breyner, Natália Correia (entre outros), após a Revolução de Abril. (Ernesto de Sousa, 2011).



50. *Playground* em Amesterdão

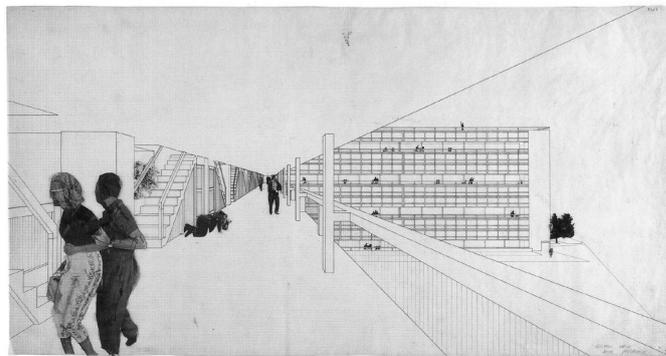
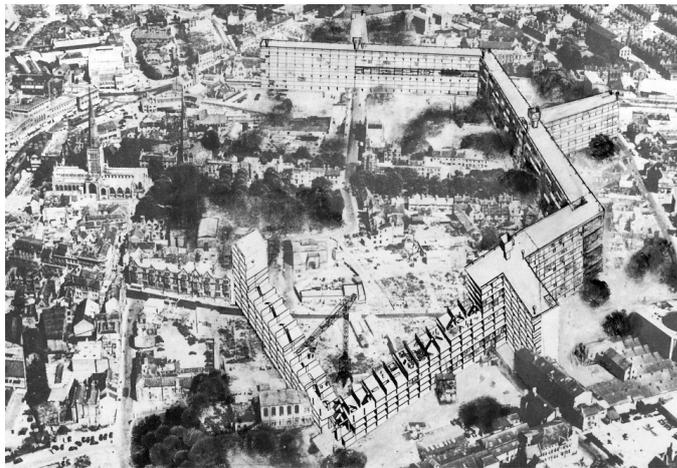
51. Espectáculo de João Barbelas com o seu “roberto”

Esta película é, assim, marcada pela ingenuidade, começando pelo tom “chaplinesco” e arisco do casal ao tentar contornar a sua própria pobreza; mas também por João que, com o seu “roberto”, faz as crianças protagonizarem momentos de felicidade, em contraste com a miséria que envolve a história. Sobre esta questão, poderá ser feita uma ponte entre Ernesto de Sousa e Aldo van Eyck, no que respeita ao recuo no tempo e na tradição para se poder chegar aos valores primordiais das suas artes. As ideias de identidade e comunidade foram procuradas por ambos com recurso às crianças, elemento ingénuo e improvisador do espaço urbano, catalisador de relações humanas espontâneas e livres de repressão.

O contraste é bastante ténue em relação às duas narrativas. Para *Lost Identity grid*, Van Eyck, ao observar o comportamento das crianças na cidade, verificou que estas necessitavam de algo muito mais duradouro do que a neve que naquele momento existia, algo que lhes desse condições para possuir livremente os espaços. Depois do grande aumento da natalidade e das agitações políticas da época, os *playgrounds* foram uma das formas de dar resposta à infância, potencializando a vivacidade dos centros urbanos de forma mais dinâmica e sincera. Em *Dom Roberto*, o que de perene existe ao longo de todo o filme é a natureza cândida de João, Maria e (naturalmente) das crianças. “A presença constante de bandos de crianças ruidosas e inquietas” (Baptista, 2013, p. 77) é “algo que sempre estivera ausente dos filmes portugueses rodados em ambiente urbano e que, quase sem que disso nos apercebêssemos, lhes retirava toda a verosimilhança social.” (*idem*). Neste contexto, não é só a figura infantil que dá à película uma carga mais positiva à vida miserável, mas também o lado inocente e indefeso dos personagens para contornar essas mesmas peripécias.

A fantasia proporcionada pelo fantoche estende-se a todo o enredo. Nesta história, em que um bonecreiro de rua e uma rapariga à beira do suicídio sobrevivem com pouco, é o sonho que lhes dá alento, numa pequena casa em ruína por eles ocupada, situada algures no bairro de Alfama. “Foi esse carácter sonhador e utópico do filme que lhe valeu a censura de quem esperava um retrato sociológico das origens da pobreza e uma denúncia, mesmo que mascarada para contornar a censura, das injustiças da sociedade salazarista.” (*idem*, 2008, pp. 76-77).

Este sonho social e urbano é transposto para os microcosmos lisboetas representados no cinema dos anos 40 e recuperados por Ernesto de Sousa em 1962. A questão bairrista



52, 53. Implantação e fotomontagem das *streets-in-the-air*, no projecto *Golden Lane Housing*

Alison e Peter Smithson, 1951

sobressaia a ideia de que Lisboa era um aglomerado de aldeias, e o pátio de João Barbelas era exemplo disso. Neste “pátio sombrio de Alcântara”, onde o casal conseguiu um lugar para viver, “morrem ali as ilusões e trata-se de subsistir, mas nem assim o povo pobre deixa de ter esperança” (Costa, 1978, p. 122), verificando-se na metáfora do fantoche.

Neste filme, a ideia “smithsiana” de *cluster* funde-se de certa forma com a ideia de pátio, uma vez que, no que respeita às associações humanas, estas funcionam na extensão das suas casas, espacial e socialmente. Nestes pátios, desde o estender de roupa até aos anexos copulados às suas casas, as pessoas habitam-nos como quem está na varanda das suas casas, sem tensões interior/exterior. Escrevem sobre este tipo de espaços Alison e Peter Smithson, em *Ordinariness and Light* (1970):

The village green, the square, and the terraced street are historic forms of association, answers to problems quite different from our own, and it is at just this level – defining the patterns of association in a mechanised and non-demonstrative society – that we have failed more significantly. But this document is concerned with the urbs proper – where the problem of re-identification is most urgent. (Carvalho, 2010, p. 109).

Esta pequena aldeia é um revivalismo de outros pátios que começaram a aparecer no cinema dos anos 30. Começando pela *A Canção de Lisboa* (1933), de Cottinelli Telmo, até aos inícios dos anos 50, com o filme de Henrique Campos, *Rosa de Alfama* (1953), é possível encontrar semelhanças entre vários filmes, que vão ao encontro das conclusões verificadas por Nuno Portas no seu estudo de 1956. O cinema português de então era predominantemente filmado nos “bairros castiços” de Lisboa, ao contrário de alguns filmes rodados, já menos populares, noutras partes de Portugal, como no Porto (*A Costureirinha da Sé* e *O Passarinho da Ribeira*), em Coimbra (*Capas Negras*), em vilas das províncias (*Nazaré* e *Lotação Esgotada*), Macau ou em cidades das ex-colónias. (Pina, 1977). Era esta a característica procurada pelos espectadores, na sua maioria lisboetas, que procuravam histórias sobre os seus meios urbanos, “um cinema que reflectia (...) o pequeno mundo bem definido entre os limites da divisão geográfica, humana e administrativa que tem esse nome”. (Costa, 1978, p. 121).



Analisando *Dom Roberto*, verifica-se a procura da reconciliação com o público português²⁶ através do pátio, fórmula de sucesso do passado. É aqui que se confirma o lado genuíno do povo lisboeta, através da arquitectura como intensificador de interacção humana em meio urbano, como defenderia Jane Jacobs, em *Death and Life of Great American Cities* (1961). Em relação à crítica moderna, esta entende-se dividida, pois se, por um lado, este género de pátio se relacionaria com a crítica que Jacobs faz à vivência das ruas da cidade, por outro, estes prosperavam também porque estão separados da máquina, premissa de Le Corbusier, ao querer separar o peão do automóvel.

Neste contexto, o filme de Ernesto de Sousa comunica com *O Pátio das Cantigas* de Francisco Ribeiro. No filme de 1942, o que se representa é a essência de um pátio lisboeta, onde a vizinhança se conhece, comunica e entreajudá; é “pobrete mas alegrete” (1977, p. 46), nas palavras de Luís de Pina. “Gente boa, honrada, do povo, fornece a galeria humana da história, onde as tristezas são um momento e as agruras da vida não fazem parte dessa história, porque não era essa a intenção, nem a fantasia o permitia.” (*idem*).

Já no caso de João Barbelas, a sua tristeza é que faz a história, num pátio onde “há vizinhos maus e há uma solidariedade que existe não como hábito ou traço de carácter colectivo, mas sim como forma possível de lidar com a pobreza extrema”. (Baptista, 2008, p. 77). Num registo com raiz claramente neo-realista italiana, Ernesto de Sousa faz o seu retrato temperado “com um misto de conformismo, de tristeza e de esperança que adoça os contornos de uma anedota que só cautelosamente (...) aflora criticamente uma situação social”. (Costa, 1978, pp. 122-123). Nesse registo, verifica-se o “humanismo da imaginação”, termo usado por Eduardo Prado Coelho (1983, p. 14), para evidenciar a lição de força dos personagens, ou porque têm de sobreviver numa casa em ruína, ou porque acabou por ser possível “um indivíduo que gosta de mecânica (...) capaz de conseguir fazer [com] que um amontoado de peças velhas se transforme - pequena maravilha que dá esperança aos homens - num carro que anda”. (*idem*, p. 15).

Contrastando com os inícios dos filmes da primeira fase do cinema português, é possível fazer uma análise *bottom-up* da cidade de João Barbelas. Se no início do filme faz-se um *zoom in* de contextualização da história para o pequeno bairro onde decorre a acção, por outro lado é

²⁶ Partindo da palavra “divórcio” usada por Paulo Cunha. (2007, p. 351).



60, 61. Tensão rural/urbano, em *Dom Roberto*

possível fazer-se o inverso e verificar que a cidade nesse momento já se começa a modernizar urbanisticamente. Neste filme de pátios tradicionais lisboetas, a cidade moderna aparece de forma estranha ao personagem principal. O bonecreiro, que anda de bairro em bairro a fazer rir as crianças, e Maria, caída na desgraça do desemprego e do desespero, procuram a esperança nos locais centrais da cidade, desconhecendo o que de moderno se passa na capital. No decorrer do filme, é perceptível a ideia de que o casal é rejeitado pela cidade moderna, encontrando a harmonia apenas no que de tradicional se encontra em Lisboa.

Esta geografia, filmada *in situ* por Ernesto de Sousa, documenta a relação entre os moradores dos bairros do centro da cidade com as zonas modernas, ainda em construção, como por exemplo, a cena em que João rouba o casaco de um espantalho e uma galinha numa zona moderna e, também, no fim da história, onde se vê que os protagonistas dão primazia à fuga para um lugar igualmente triste e decadente. O confronto com o moderno, à semelhança do que irá acontecer com Belarmino, é feito através da deriva, que remete para a relação que Giuliana Bruno faz entre a experiência háptica dos espaços²⁷ e a mesma noção de deriva de Guy Debord. Para Bruno (2002),

Film shared much in common with this geography of travel culture, especially with regard to its constant reinvention of space. I have argued elsewhere that spectatorship is to be conceived as an embodied and kinetic affair, and that the anatomy of movement that early film engendered is particularly linked to notions of flânerie, urban “streetwalking”, and modern bodily architectures. As wondering was incorporated into the cinema, early viewing became an imaginary form of flânerie (...). (p. 17).

Esta conclusão também poderá resultar de uma reflexão a partir de duas partes totalmente diferentes. O lado neo-realista italiano, por detrás do lirismo e da lição do sonho e da “magia da vontade” (Coelho, 1983, p. 14), “voltava-se para os humildes, fala de esperança, recusa o impasse” (António, 2002, p. 9) e faz uma denúncia das condições miseráveis de vida daquele

²⁷ *Architecture and film are communicated primarily through the tactile realm in opposition to the pure visuality of painting. Benjamin’s idea suggests that, although the situation of viewing a film turns the viewer into a bodyless observer, the illusory cinematic space gives the viewer back his/her body, as the experiential haptic and motor space provides powerful kinesthetic experiences. A film is viewed with the muscles and skin as much as by the eyes. Both architecture and cinema imply a kinesthetic way of experiencing space, and images stored in our memory are embodied and haptic images as much as retinal pictures. (Pallasmaa, 2000, pp. 3-4).*



62. Os gabinetes modernos, em *Playtime*, em alusão ao conjunto de bairros que o centro de Lisboa parece ser

Jacques Tati, 1967

grande centro urbano, fora das preocupações do plano de Lisboa. Por outro lado, aparece também à reflexão a comédia de Jacques Tati (como *Playtime*, de 1967), que parodiava o estilo de vida moderno. Assim, poderá considerar-se que Ernesto de Sousa será o terceiro vértice deste triângulo, ao mostrar que a sociedade, em consequência do crescimento da cidade, se estava a fragmentar.



63. Belarmino Fragoso

4. BELARMINO E A ALEGORIA DO CENTRO HISTÓRICO

Em 1971, Henri Laborit²⁸ formaliza, no livro *O Homem e a Cidade*, o resultado de pesquisas académicas realizadas num laboratório da escola de urbanismo de Vincennes. Os grupos de trabalho investigaram durante determinado período como funcionava a biologia nos espaços urbanos, numa constante análise entre os comportamentos do homem na cidade e os respectivos efeitos, que influenciariam as suas futuras acções.

Fernando Lopes (1935-2012) também poderia ter contribuído para esse estudo, com a sua primeira longa-metragem *Belarmino* (1964). Esta obra “é uma aproximação ao ‘real’, um filme-documentário que ficciona a realidade para aprofundar as efabulações do moderno”. (Figueira, 2013, p. 129). Sobre esta película afirmou o realizador numa entrevista: “trabalhei uma figura humana como se trabalha uma cidade”. (Madeira, 2014, p. 70).

O comportamento registado por Fernando Lopes mostra Belarmino Fragoso, um *boxeur* lisboeta que luta para sobreviver e sustentar a família. Este homem, que a cidade ostracizou, é “o produto exemplar de uma certa Lisboa, alguém que seria impossível pensar, ou até mesmo encontrar, fora daquela cidade.” (Baptista, 2008, p. 98). Belarmino é Lisboa; Belarmino é um homem malandro e vadio que, vivendo a vida conjugada num gerúndio de incertezas, biscates e mentiras, “vai arranjando um jantar aqui, uma ‘económica’ ali, cinco ‘crôas’ emprestadas, aberto à vida e vivendo de mãos dadas nos bolsos, assobiando ao improvável deus-dará”²⁹. (Madeira, 2014, p. 4).

O cinema-verdade³⁰ que neste filme se verifica é a multiplicidade de leituras que aproximam

²⁸ Biólogo, neurocirurgião, filósofo e estudioso do comportamento humano (1914-1995).

²⁹ Como escreveu o realizador em 2007, em *Autobiografia. Fernando Lopes: Campeão com Jeito*.

³⁰ Expressão criada por Dziga Vertov (pseudónimo de David Kaufman, 1896-1954), também conhecida como “cinema verdade, câmara viva, cinema livre, olhar cândido, cinema directo [embora com ligeiras diferenças entre elas consequentes do debate teórico]” (Frank, 1965, p. 111) para designar o novo olhar da câmara de filmar, que faz “da objectiva um verdadeiro olho tão revelador e perspicaz



64-71. A casa onde vive Belarmino e sua família

o espectador à realidade do protagonista sob vários aspectos. “Conhecido como pugilista, mas também engraxador, colorista de fotografias, homem de biscates, homem da vida” (Neto, 2013, p. 173), Belarmino Fragoso é o personagem que retrata o Portugal de então: “humilde, marginal, decadente, analfabeto, amordaçado, explorado e de estômago vazio.” (*idem*).

Quem quer que conheça o pugilista Belarmino Fragoso ou o café Globo sabe que o primeiro é uma figura típica do segundo, tal como o segundo é um enquadramento natural para o primeiro. (...) Fernando Lopes ocupou-se em nos dar o Globo num verdadeiro campo-contra-campo em relação a Belarmino. (Bragança, 1965, pp. 47-48).

Afirmar que Belarmino é Lisboa fundamenta-se também na sequência “casa-rua-bairro-cidade” de Alison e Peter Smithson, que aqui se verifica de maneira diferente. Ao longo da acção, é possível ver cidade no atrofiado quarto de Belarmino, numa alusão ao problema da densidade populacional de Lisboa, na década de 60, e às precárias condições de vida no coração da cidade. Na outra perspectiva, também o carácter do personagem (vadio, marginal e com necessidades) leva-o para a rua, centralizadora da acção, onde procura trabalho, mas também desconstracção. Seja na entrada do cinema Eden, no Rossio, no café Globo, ou no restaurante onde faz as suas refeições diárias em família, Belarmino sente-se tão confortável nas ruas como em casa, local onde normalmente o indivíduo se reconhece. Parafraseando as ideias de Aldo Rossi, em *L'Architettura della Città* (1966/2001), a esfera pública e a privada no centro histórico sobrepõem-se, enfatizando as associações humanas e a ideia de identidade, como potenciador de interacção e participação dos habitantes em sociedade.

O ambiente de consternação que se vivia no país passou para o cinema, igualmente em amargura. Fernando Lopes construiu (a par com Paulo Rocha) o começo da revolução cinematográfica, através da metáfora do país. Mas para além disso, e paralelamente à arquitectura, também as influências e a experiência adquiridos no estrangeiro conferiram uma modernidade que se distanciava “dos cânones propagandísticos que o regime de índole fascista oferecia a uma população autoritariamente iletrada”. (Neto, 2013, p. 173).

Elogiava o *Diário de Lisboa* após a sua estreia:

quanto possível e bem mais criadora que a simples máquina de reportagens”. (*idem*).



72-79. A rua como extensão da casa

É uma obra com carácter, com estilo e força. É a prova real de um cineasta que fez um filme sem receio de mostrar que conhece o cinema moderno, desde Orson Wells, desde o “cinema-verdade”, desde o “documentarismo britânico”, desde a “nouvelle-vague” francesa, desde o neo-realismo italiano. Conhece como cultura e base e tentou fazer um filme seu, um filme português.

Tentou e fez. (M., 1964, p. 5).

Este filme português, de ruas e de pessoas portuguesas, é a verdade do país, mas também a sua mentira. Este *cinéma vérité* é, afinal, um *cinéma mensonge*³¹ de um povo encurralado e oprimido, mas que se julga livre. Belarmino é ingénuo, não só por ser enganado nas contas por não saber ler (“Já tenho a 3ª classe.”), mas também por usar a mentira para esconder a sua má vida e as suas fragilidades, numa cidade que o impossibilita de ser campeão no ringue e na vida. Aliás, “a vida e a cidade são um ringue de boxe.” (Neto, 2013, p. 176).

Este permanente combate na vida de Belarmino, que se transparece no seu rosto de 32 anos bastante envelhecido, constrói a narrativa do filme a várias escalas, e sempre de forma violenta. O filme começa com a apresentação do protagonista pela voz do entrevistador Baptista Bastos, num retrato cru e frio, que se estende a um severo questionário.

Podia ter sido um grande pugilista, dos melhores da Europa. Talvez um campeão dos meios-leves, e agora é quase um punching ball. Belarmino Fragoso. Nasceu campeão! (...) Sem treinador, com semanas, meses e anos de fome e miséria, já velho, Belarmino partiu com o sorriso confiante de sempre.

Ao tom hostil da entrevista segue-se o confronto de declarações com os ataques pessoais de Albano Martins (antigo *manager* do pugilista), em que contradiz constantemente as palavras de Belarmino, ou Belarmino as dele.

Albano Martins: Podia ser grande. Já vê que ele podia ter sido até muito grande. Outras vezes, (...) ele estava no estágio, para lá de Sintra, e ele a certas horas da noite,

³¹ Refere Fernando Lopes, numa conferência em 2007:

Aquilo que mais me comoveu sempre com o Belarmino foi – uma vez respondi que não era un cinéma vérité, que era un cinéma mensonge – que o que era pungente era exactamente essa mentira. O Belarmino tem uma frase fabulosa, nesse violento interrogatório que o Bastos lhe faz, que é: “Tu não tens medo?” E ele diz: “Não, não tenho medo, isto é, tenho medo é de fazer má figura.” Isto é tipicamente português. E não mudou. (Neves, 2014a, p. 19).



80-85. Alguns enquadramentos mostram que Belarmino vive aprisionado: aos treinos, ao trabalho com fotografia, ao ringue, ao aparato técnico das filmagens, no seu quotidiano

saltava da janela e vinha para Lisboa, para o Bairro Alto, para onde lhe apetecia!

Belarmino: É mentira. Até porque o quarto da pensão onde eu estava... era uma pensão que nem janela no quarto tinha.

Para além da fria apresentação do protagonista e do confronto de declarações com o *manager*, o filme apresenta também Belarmino “verdadeiramente enclausurado pelo aparato técnico do filme e pela própria equipa de cinema, que Fernando Lopes fez questão de deixar bem visível nos enquadramentos”. (Baptista, 2008, pp. 98-99). Mas a maior luta foi com o seu meio, com a sua cidade.

Os planos estabelecidos pelo director de fotografia Augusto Cabrita transformam o espectador num *voyeur* logo nas primeiras cenas. O ginásio do Sporting, onde Belarmino treina, remete para a ideia de que o pugilista está encerrado num espaço limitado, escuro e, tal como se verificará também no meio urbano, só (no meio de tanta gente); “mais um personagem dos invisíveis da cidade”. (Areal, 2011, p. 399). Os enquadramentos apresentados evidenciam o contraste entre luz e sombra, estando o protagonista sempre no limbo entre ambas, assim como no seu quotidiano. A rede, o afastamento da câmara, a inclusão do espectador no *travelling* do corredor de acesso à “gaiola”³² e as filmagens em planos picados nas primeiras cenas transportam o espectador para um exercício de observação de Henri Laborit, remetendo para a ideia de que Belarmino está a ser constantemente observado e controlado. Tal situação se verifica quando, no fim dessa cena, a câmara se aproxima do seu exercício físico.

As situações de combate transparecem-se na *mise-en-scène* do filme, que exalta as situações de contraste e de fragilidade do pugilista, pessoa para quem “boxe e graxa era tudo igual”. As sucessivas oposições interior-exterior-interior (como ginásio-casa-rua-café) implicam um exercício constante de aproximação e distanciamento, que se pode comparar com o facto de Belarmino ser leviano e vadio, características admitidas pelo próprio, mas também com a entrevista que em simultâneo lhe é feita. “E com ela o conflito entre o passado e o presente, entre as questões de Baptista Bastos e as mentiras de Belarmino. O que ele faz contra o que ele diz.” (Bastos, 2013, p. 140).

³² Em referência à expressão de Nuno de Bragança “pugilistas engaiolados”. (1965, p. 49).



86-87. Plano contrapicado, plano picado.

A distância entre Belarmino e a “glória”

A deambulação apresentada, vinda das películas do pós-guerra (e que acompanha muitos filmes da nova vaga portuguesa), descreve a vadiagem de Belarmino pelas ruas lisboetas. Nestes momentos, o espectador confirma que espaços da cidade preenchem o seu quotidiano e os períodos do dia em que este se move, levando-o para o interior da cidade, a acompanhar a solidão do personagem. “O espaço urbano é revelado através de colagens espaciais sobrepostas, por vezes disjuntas, e é na deriva que esse ambiente é apreendido.” (Neto, 2013, p. 174).

Estas colagens, a que se refere Pedro Neto, remetem directamente para o raciocínio de Guy Debord no *The Naked City* (1957). Tal como o mapa psicogeográfico, também Fernando Lopes expressa a deriva de Belarmino. Muito para além da sua condição de *flâneur*³³ – pessoa que apenas deambula por puro prazer –, o personagem apropria-se das ruas da cidade, em detrimento das suas condições de vida.

Esta reflexão ramifica-se para outras. O que é o centro da cidade para o cinema que entretanto renasce em Portugal? Muito para além da economia de meios e de concepção de cenários, filmar nas ruas torna-se também um *leitmotiv* dos cineastas. Com Lisboa a crescer para as periferias, o centro passou a ter outros significados, bem vinculados em alguns filmes. Se para Belarmino significava a sua personificação, noutros filmes ganhou novos sentidos que, em unísono, remetem para o que na realidade se verificava.

Em casa, o espaço limita-o; na rua, está cercado. Lisboa muralha os movimentos do pugilista, apresentando-o nas ruas em plano picado, transformando o espectador num elemento do público da sua luta na vida. “Cada espaço que Belarmino transpõe funciona como um *round*. E o pugilista continua sem ir ao tapete” (Bastos, 2013, p. 141), num contínuo de ilusões, derivados da ingenuidade ou da mentira do protagonista, querendo transparecer que vive em total liberdade.

Tal ilusão é constantemente contrariada por Fernando Lopes e Augusto Cabrita através da *mise-en-scène* apresentada ao longo da película. Regressando à ideia de luz e de sombra, é também com os obstáculos apresentados que se desmascara Belarmino, que tenta dissuadir o espectador da sua condição de acossado, no seu modo descontraído de quem “brinca

³³ “Estar fora da sua casa mas sentir-se em casa em toda a parte; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer escondido do mundo.” (Baudelaire, 1863, citado por Resende, 2012, p. 35).



na rua como se fosse na cama”³⁴. Assim, e num levantamento dos espaços apresentados no filme, há uma sucessão de grades, redes, cordas e obstáculos que parecem prender os movimentos do protagonista.

Mas tal como as oposições interior-exterior-interior presentes no filme, também o cerco e a liberdade são um *continuum* nesta narrativa de Fernando Lopes. É na cidade de Lisboa que o cineasta recupera o centro oitocentista, o Rossio, os Restauradores e a Baixa. E é aí que Belarmino é errante, assim como outros “vadios” que procuram a sua ilusória liberdade. Entre os treinos no ginásio e a atenção que vai dando à família, este anti-herói vagueia pelas ruas e pelos seus bastidores. Frequenta cafés e cabarés, pois “já não há boxe em Portugal”, sempre sem companhia e afastado de qualquer outro indivíduo. Na Baixa, assobia às mulheres bonitas que passam, por detrás das suas mentiras e disfarces de quem apenas “tem medo de fazer má figura”. O estádio de Alvalade também lhe permite correr e usar o espaço de forma livre. “O enquadramento confere a distância necessária para que a sua figura percorra o espaço de uma forma fluida. Belarmino, tantas vezes oprimido, enfrenta agora uma espécie de catarse.” (Bastos, 2013, p. 142).

Após o momento mais próspero do protagonista, segue-se a constatação de que realmente o *boxeur* é uma figura acoitada, uma vez que “a cidade [o] rodeia (...) impedindo-o de evoluir.” (*idem*). Assim como Michel Poiccard é perseguido pelas ruas da cidade de Paris³⁵, também Belarmino é observado e exposto constantemente. Mesmo não se podendo prever o seu desfecho, assiste-se, então, a uma exposição quase obscena do personagem após um dos momentos mais auspiciosos da trama. Se por uns minutos observamos o protagonista numa esplanada a cantarolar e depois a correr no estádio de Alvalade, rapidamente o realizador contrasta planos contrapicados de Belarmino com planos picados de estátuas de expressão vitoriosa, que de seguida o devolvem à rua, onde sempre está, remetendo este breve contraste entre planos para a representação da identidade do indivíduo na cidade. Na mesma medida, Fernando Lopes responderá com esta metáfora, que poderá representar a longa distância entre o pugilista e a glória, ou seja, o indivíduo e a cidade.

³⁴ *Gato que brinca na rua*, Fernando Pessoa, 1933, no ano do nascimento de Belarmino Fragoso.

³⁵ Alusão ao filme *À Bout de Souffle* (1950) de Jean-Luc Godard.



“O cinema trabalha sempre lado a lado com o corpo e com a cidade.” (Cardoso, 1999). Aqui o corpo é apenas um e é sob o chão de Lisboa que se faz o seu destino³⁶. Fernando Lopes convida o espectador a entrar na vida de Belarmino através dos sentidos espacial e arquitectónico, mas também pela obscuridade das ruas e vielas lisboetas, pela música e também por um novo confronto, em que o corpo do protagonista atinge a livre e noctívaga solidão.

Depois das cenas do combate com Tony Alonso, o realizador apresenta o Hot Club, um bar sofisticado onde o *jazz* marca o ritmo, e onde também testemunha um momentâneo romance entre o saxofonista e uma misteriosa mulher. Por outro lado, é com o bolero-fetichista³⁷ de Fernando Lopes que Belarmino chega ao Ritz Club para descontrair, num espectáculo de variedades, onde é possível ver um *striptease* através dos seus olhos. O enlace desta sequência, que muito revela acerca do lado boémio da cidade, acontece quando “o Ritz [é] invadido pela música do Hot” (Bragança, 1965, p. 48), remetendo para a ideia de que realmente (não importava o estrato social) a noite representava o momento de descontração, onde tudo (ou quase tudo) era permitido.

E sendo também o *jazz* sinal de modernidade no cinema, este é introduzido na parte final, “que abre e liberta o tom confessional do filme”, onde se pode verificar uma das mais impressionantes confissões de Belarmino. (Figueira, 2013, p. 130).

Está claro, que [como eu] não era engenheiro, fui para o boxe. Se fosse engenheiro, ou se fosse médico ou fosse um arquitecto, não ia para o boxe. Eu fui para o boxe por necessidade. Porque dentro do boxe (...) não há engenheiros nem arquitectos (...) que levam porrada na cabeça por gosto. São homens como eu, vadios!

³⁶ Le réalisme poétique français des années trente et quarante partage avec son aîné muet allemand (...) l'art des atmosphères urbaines, plus ou moins sombres, recréés en studio. Et peut-être cette idée commune : sous les pavés de la cité, le destin. (Niney, 1994, p. 20).

³⁷ *Sabor a Mí*, de Álvaro Carrillo.



97. Mal-de-Vivre e Lúcia, “à espera que a raiva rebente”, em *O Recado*

José Fonseca e Costa, 1971

5. À PROPOS DE LISBONNE: A CRÍTICA À CIDADE MODERNA

“À espera que a raiva rebente.” É com estas palavras que Mal-de-Vivre tenta explicar o desaparecimento de Francisco, um foragido (supõe-se político) que tentou, em vão, escapar daqueles que o queriam capturar (talvez a PIDE), no filme *O Recado*, de José Fonseca e Costa. Esta poderá ser também a frase que melhor descreve o sentimento dos personagens dos filmes escolhidos para este ponto: acoitados por uma cidade que é palco de frustrações e de confrontos, não só espaciais, mas também psicológicos, que muitas das vezes acaba em tragédia. Nesta Lisboa que se descobre moderna, nem todos têm lugar.

O olhar cinematográfico do Novo Cinema português nem sempre foi linear nas escolhas dos temas. O seu início apoteótico aconteceu na metrópole, como já foi referido, com *Os Verdes Anos* e *Belarmino*. Contudo, nos anos seguintes, alguns cineastas estenderam as suas filmagens para outros pontos fora da cidade, como as zonas de pesca, o campo ou mesmo algumas províncias ultramarinas. Exemplos dessa continuidade são: *Acto da Primavera*, *Catembe*, *Mudar de Vida*, *Uma Abelha na Chuva*, *Pedro Só* ou *A Promessa*.

O regresso a Lisboa corresponde a uma segunda fase deste cinema de vanguarda, onde se podem encontrar várias semelhanças temáticas, reflexo do ambiente pré-revolucionário, em constantes conflitos entre espaços, tanto psicológicos, como físicos. Numa época em que a cidade estava saturada, verificam-se migrações também ao nível pessoal, alterações de estados emocionais, o sufoco e o desalento de uma sociedade “à espera que a raiva rebente”. Essa dimensão psicológica, que na maioria das vezes tem uma influência mais significativa no filme do que a história em si, é também fruto dos espaços em que os personagens estão inseridos.

À análise da Lisboa revisitada acrescenta-se o olhar de Paulo Rocha em *Os Verdes Anos*, filmado na zona de Alvalade (com maior ênfase no cruzamento das Avenidas dos Estados Unidos com Roma), epicentro da discussão cinematográfica fora das câmaras e *mise-en-scène*



98. Fotomontagem dos enquadramentos iniciais de *Os Verdes Anos*, que enfatizam as tensões entre os limites interior e exterior de Lisboa

Paulo Rocha, 1964

de algumas cenas urbanas. Tanto nesta película como em *O Cerco*, *O Recado*, *Perdido por Cem...*, *Meus Amigos* ou *O Mal-Amado*, a cidade é despolitizada na forma como é mostrada, em prol da caracterização dos personagens, de uma forma mais directa do que nos casos de estudo anteriormente apresentados. E verifica-se, em consequência disso, que “a cidade no Novo Cinema é quase sempre centrífuga, afastando os personagens para fora dela, muitas vezes em direcção à periferia”. (Urbano, 2013b, p. 99).

Os Verdes Anos representa o choque entre a cidade e as periferias. E embora o interesse seja abordar o subúrbio moderno, em 1963 este ainda estava em construção, sendo evidentes os contrastes entre o campo e a urbe. Os planos iniciais do filme sugerem essas mesmas diferenças que, com o desenrolar da história e dos planos da *mise-en-scène*, vão contribuindo para o aumento da pressão psicológica do protagonista até à situação-limite final.

Júlio é o rosto dessas migrações; o provinciano de 19 anos, recém-chegado à capital, procura aqui uma oportunidade de vida como sapateiro, com o apoio do tio Afonso, que o recebe na sua humilde casa na zona rural lisboeta. A estranheza normal verificada no início da película, com o metro, a mulher emancipada e os envidraçados do *hall* do prédio de habitação, ganha outra dimensão quando isso simboliza a sua incapacidade de adaptação, acabando em ruptura. O seu desespero acaba por vitimar Ilda, uma criada de servir, também ela oriunda do meio rural, mas com uma atitude mais positiva em relação à cidade. Ela, ao contrário do protagonista, rapidamente se adaptou à vida moderna e aos costumes da “minha senhora”. Entre caminhadas e conversas, entre o bairro moderno dos anos 50 e o passeio pelo centro, o casal tenta fugir da violência urbana de formas diferentes: Júlio acha que o seu casamento com Ilda iria solucionar a sua vida na cidade, enquanto ela se tenta integrar nos costumes dos lisboetas, mesmo com as reprovações do namorado.

As mulheres burguesas e emancipadas começaram a aparecer nas histórias do Novo Cinema na sua segunda fase. Independentes, com relações amorosas conturbadas, ousadas e com estudos nunca tinham sido retratadas na sétima arte em Portugal, até 1970. Este foi o ano em que António da Cunha Telles (1935-) filmou *O Cerco*, um filme representativo do ambiente urbano, que explora as frustrações sociais de uma classe média na pré-revolução. Maria Cabral foi a actriz-revelação dessa época, ao estrear-se como Marta, uma mulher entretanto divorciada, envolvida em negócios paralelos para sobreviver e com namoros de curta duração.



99. Marta no seu sofisticado apartamento, em *O Cerco*

António da Cunha Telles, 1970

100. O automóvel de Lúcia, em *O Recado*

O retrato da sua geração foi feito neste filme (subestimado no início, mas de enorme sucesso depois) também através da cidade. A composição da personagem e a sua inserção na sociedade elevam novamente a cidade a protagonista, seja através do seu apartamento moderno, seja pelas suas experiências urbanas no seu automóvel. Neste filme, Telles mostra

(...) dramaticamente a crónica da sua geração, da luta pela vida atrás de portas, de longas esperas em casas vazias, de amores passageiros, de pátios de rendimento do Areeiro, de negociatas de café, da perda e do reencontro da pureza. O Cerco transforma-se assim numa crónica da geração de Alvalade, filme ingénuo e por vezes de desarmante sinceridade. (Pina, 1977, p. 48).

Características semelhantes tem Lúcia, interpretada também por Maria Cabral, no primeiro filme de José Fonseca e Costa (1933-). *O Recado* (1971) repete o retrato da geração fracassada e desiludida, agora clandestina e infeliz. O “pobrete mas alegrete” de outrora já não se verifica em nenhum destes filmes, pois o que também acontecem neles são histórias de desistência e uma tragicidade advinda da insatisfação social.

Sendo talvez este o filme mais político do Novo Cinema português, é aqui que Fonseca e Costa explora as duas faces da mesma moeda. Numa época em que as classes sociais ganham um vinco mais marcado, estas tornam-se cada vez mais distantes uma da outra. O “recado” neste filme está na fragilidade da escolha entre de um desses extremos opostos. Num lado está a figura de Francisco, um homem que vive escondido, clandestino, em nome de uma luta que se calcula política, ainda que incapaz de se expressar autonomamente. Amigo deste, também Mal-de-Vivre é o reflexo de um povo desiludido, à mercê da sua própria desgraça. Por outro lado, António é o burguês que vive de forma confortável e despreocupado com o estado social. (Tavares, 2013). No centro nevrálgico está Lúcia, uma jovem que, de tanto lutar por aquilo em que acredita, acaba por aceitar o que de mais seguro tem (o seu estatuto social na burguesia), por puro cansaço.

Numa revisão mais atenta do filme, é possível conferir quais as armas do realizador para contornar a censura, através dos meios cinematográficos. Usando a antiga técnica *trompe l'œil*³⁸, Fonseca e Costa cose as suas histórias do tempo do fascismo numa narrativa em que

³⁸ *Trompe l'œil significa a arte de enganar o olho. Uma técnica bastante antiga que era usada sobretudo na pintura, essencialmente a partir do Renascimento, através de um imaginário extremamente realista e que criava a ilusão de óptica no observador, quer fosse através do uso da perspectiva, detalhes realistas*



101-106. “Mas isto faz parte do filme?!”, *Meus Amigos*

António da Cunha Telles, 1974

os espaços (exteriores e interiores), em consonância com os tempos, os silêncios e Lúcia, se articulam e passam a mensagem para o espectador.

Com *O Cerco* e *O Recado, Perdido por Cem* poderá juntar-se nesta trilogia lisboeta³⁹. Também de tema urbano e político, a primeira película de António-Pedro Vasconcelos (1939-), datada de 1972, aborda a inquietude de Artur (um jovem oriundo da província) que, por não encontrar lugar para si na cidade, agarra-se ao sentimento de amor possessivo que tem por Joana, amor este que termina em tragédia. Nas palavras de Eduardo Prado Coelho:

Relação entre o acaso e a necessidade, entre o nomadismo e a fixação, entre partir e chegar, entre a presença de Artur e a voz de Artur (...), Perdido Por Cem... é, por isso mesmo, um filme que deixa em nós uma recordação ambivalente: é por um lado, e com inegável convicção, a frescura do possível; é, por outro, e no reverso da mesma medalha, a insuportável asfixia de uma noite sem limites. (1983, pp. 42-43).

Muito interessante, mas pouco valorizada é a película *Meus Amigos*, de António da Cunha Telles. Rodada em 1973 e estreada no ano seguinte, é a longa-metragem da época que traz algumas inovações não só técnicas, como também processuais. A sua modernidade está sobretudo no guião, com diálogos aparentemente improvisados, silêncios longos e desconcertantes, que “dão a este filme uma alegria sem festa através da qual passa, funda e silenciosa, uma dor indefinível”. (*idem*, p. 54). Essa inquietante dor é-nos trazida pelas longas cenas (algumas chegam a durar 5 minutos), em que os diálogos espontâneos e sem consistência histórica (não existe uma história com princípio e fim) culminam em momentos de tensão tão surpreendentes como no final, quando José Manuel e Catarina se agridem mutuamente e se ouve o grito “Mas isto faz parte do filme?!”. O desconforto do espectador ao assistir à cena final acontece, uma vez que “o tom natural cria uma espécie de verdade que está para além da ficção imaginada e que se cola às personagens como uma existência própria e sincera”. (Areal, 2011, p. 426).

ou até mesmo do claro-escuro. (Tavares, 2013, pp. 183-184).

³⁹ Termo usado por Miguel Tavares no texto *Trompe l’Oeil: “O Recado” (1971), Fonseca e Costa.* (2013, pp. 179-187).



107, 108. *O Mal-amado*
Fernando Matos Silva, 1974

Este é mais um filme que procura levantar a questão da emancipação da mulher e da sua importância para a sociedade; ora com a relação insípida e conturbada entre José e Catarina, ora pela civilizada conversa entre Helena e Clara, ora pelo desprezo que os homens sentem pela palavra de Helena, ou mesmo com a falta de respeito de Lídio (um homem que vive num luxuoso hospício) para com Catarina. De grosso modo, são as ideias genéricas e os clichés da época que se podem retirar do filme, mais do que algum conteúdo de contextualização do enredo em si, em que se comentam os empregos, questões ideológicas ou mesmo a vontade da mudança, a “libertação da sexualidade, na arbitrariedade dos encontros amorosos, onde não entram praticamente em jogo, ou em diálogo, questões de exclusividade, fidelidade ou traição. As relações humanas e sentimentais criam-se por um jogo de arranjos provisórios e encontros fortuitos.” (Areal, 2011, pp. 428-429).

Foi assim que começou a relação entre João e Inês, em *O Mal-amado* (1974), de Fernando Matos Silva (1940-). No primeiro dia do seu primeiro emprego, o jovem (que abandonou a universidade e aguarda a mobilização para a guerra colonial) apresenta-se à “senhora doutora” Inês, mulher bonita, independente, decidida, mas traumatizada com a morte do seu irmão na guerra. No decorrer da película, a sofisticação da personagem é trocada pela obsessão por João. A mágoa da perda do seu irmão, pessoa com quem mantinha uma relação mais que fraternal (talvez incestuosa) era atenuada com a presença do seu novo funcionário, pessoa que tinha algumas características do ente desaparecido.

Aqui começavam as metáforas que fizeram com que *O Mal-amado* fosse integralmente apreendido pela censura e, curiosamente, o primeiro a ser exibido após o 25 de Abril de 1974. João representa o povo descontente, reaccionário e com voz, que se sente mais confortável nas ruas e com as suas gentes, enquanto recorda os tempos de estudante ou recria junto de uma montra de televisões um discurso com a voz de Salazar, entretanto falecido. Será por isso, e pelo sentimento que nutre pela sua colega Leonor, que João pretende libertar-se da sua relação com Inês, que se depreende ser o espelho de um povo em profundo pesar pela guerra.

A família de João é a outra chave para a compreensão deste polémico filme. Oriundos de um bairro burguês de Campo de Ourique, da família Soares fazem parte: o pai, chefe de família conservador e autoritário, zeloso dos bons costumes e politicamente correcto; a mãe



109, 110. *À Propos de Nice*

Jean Vigo, 1930

Mariana, submissa, dedicada à família e religiosa⁴⁰; e duas filhas, tão irreverentes como o irmão João. O lema “deus, pátria e família” que o Estado Novo proclamava foi na película retratado e ironizado de forma contínua, tendo sido reflectido mesmo no interior da casa (também em análise neste capítulo).

O centro como espaço de contemplação de dia, escape de noite. A luz

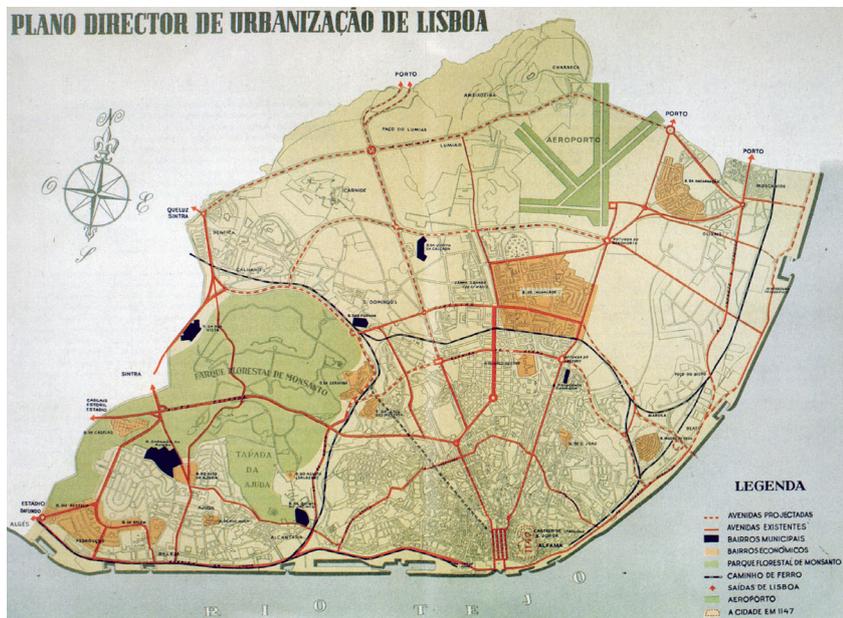
Com a ajuda financeira do sogro, Jean Vigo (1905-1934) inicia a sua vida cinematográfica em 1930. Dado que filmar em estúdio iria acarretar custos elevados, a curta-metragem documental revelou ser a melhor maneira de começar uma carreira, com a preciosa colaboração de Boris Kaufman⁴¹ (1906-1980) como co-autor do argumento e director de fotografia. Encurralado pelos seus problemas de saúde e de sua esposa, Vigo encontrou em Nice o melhor lugar para viver, tendo, por isso, que aprender a explorar o que esta tinha para lhe dar no seu primeiro filme. Uma cidade que se alimenta do jogo, do carnaval e do turismo, em plena costa mediterrânica, era o cenário que dispunha para a película. Mas desinteressado pela beleza arquitectónica, Vigo quis filmar a vida da cidade e a forma como as suas particularidades interferem com o quotidiano e com a cultura das suas gentes, nativos e estrangeiros.

O filme *À Propos de Nice* (1930) foi uma lição das muitas que os anos 20 trouxeram com as “sinfonias das cidades”.⁴² Vindo de filmes como este (e também por questões económicas e ideológicas), muitos cineastas portugueses saíram à rua para filmar a vida. Sob forma de ficção, os anos 60 levaram até ao espectador os seus olhares antropológicos, não como mera contemplação, mas como aproximação crítica do verdadeiro estado social de então. O voyeurismo de *À Propos de Nice*, tal como o de *Os Verdes Anos*, *O Cerco* e de tantos outros, não se trata de um retrato gratuito, mas sim de uma crítica cirúrgica a uma sociedade, a partir da urbe como personagem, que só por si denunciava a acidez do regime.

⁴⁰ Protagoniza um dos monólogos que melhor caracteriza o Portugal ideal do Estado Novo: “23 anos a limpar a loiça, a fazer o comer, a lavar, a escovar, a polir... sempre calada. Minha Nossa Senhora... Quando a morte me levar, talvez mereça um lugar longe do fogão”.

⁴¹ Irmão dos realizadores Dziga Vertov e Mikhail Kaufman.

⁴² Como *Berlin, Symphony of a Great City* (1927), de Walter Ruttmann, e *A Man with a Movie Camera* (1923) de Dziga Vertov.



111. *Plano de Gröer*, iniciado em 1938

Não foi só pelo regime e pelas suas aspirações nacionalistas que o urbanismo moderno chegou tardiamente a Portugal. Também o facto de não termos sofrido nenhuma destruição pela guerra nos anos 40 fez com que nunca fosse necessário discutir um plano de reconstrução das cidades de forma tão densa como com o *New Towns Act*. Assim, os estadistas puderam apostar em edifícios públicos que seguissem os seus preceitos mais austeros, até o momento em que os arquitectos, ao desejarem seguir com as suas inspirações edificatórias, organizarem os seus debates no I Congresso Nacional de Arquitectura, em 1948.

Poderá considerar-se que foi a partir daí que os ecos do estrangeiro se puderam sentir em Portugal, num “processo de renovação arquitectónica que não procurou impor qualquer ideal de reconstrução urbana ou social”. (Gonçalves, 2009, p. 1). Ainda assim, em Lisboa (ao contrário do que aconteceu no Porto), a política de expropriações de Duarte Pacheco permitiu que os novos desenhos urbanos pudessem ter uma expressão mais moderna, seguindo alguns dos princípios da *Carta de Atenas*.

Com Duarte Pacheco a acumular os cargos de Ministro das Obras Públicas e Comunicações e a presidência da Câmara de Lisboa, o plano para a capital do império ganhou ainda mais força, tendo sido iniciado, em 1938, com o *Plano de Gröer*. Desde a escala urbana ao mobiliário, jovens técnicos foram integrados no grupo de trabalho⁴³, configurando, assim, um plano global, de grandes dimensões, dividindo o território em áreas de uso diferentes e a pensar no futuro⁴⁴. O plano para o Bairro de Alvalade insere-se na zona do aeroporto, em construção, pensada para 45 mil habitantes de várias classes sociais. O bairro era organizado por 8 células, cada uma pensada na distância razoável que uma criança poderia percorrer sozinha (a pé) de casa para a escola primária. As habitações - tanto colectivas, como unifamiliares; tanto de renda económica, como não limitada - foram pela primeira vez projectadas em conjunto com os equipamentos de apoio, como escolas, mercados, centros cívicos, parque desportivo e a pequena indústria. (Tostões, 2001).

⁴³ Entre eles os arquitectos Francisco Keil do Amaral (1910-1975) e Inácio Peres Fernandes (1911-1989) e os urbanistas Guilherme Faria da Costa (1906-1971) e Étienne de Gröer (1882-1952).

⁴⁴ Entre as medidas estavam: a organização das saídas da cidade, com vias modernas apoiadas por equipamentos públicos e áreas verdes; a ocidente o Parque de Monsanto com a passagem da auto-estrada; o “Plano do Alto da Ajuda”; a sul a Exposição dos Centenários (1940), em Belém; a norte o Campo Grande e o Parque Eduardo VII; a oriente o aeroporto, que modernizava a saída da cidade, assim como a justificação de construção de habitação social nessa zona. (Tostões, 2001).



No Elevador de Santa Justa.

Júlio: Olha ali!

Afonso: É o Castelo de São Jorge.

Júlio: Ena pá, isto aqui é alto a valer!

Ilda: As pessoas vistas daqui parecem formigas.

Afonso: Isto é a cidade de Lisboa. E não é só o que se vê daqui.

Ilda: Mas lá no nosso bairro há prédios maiores.

Afonso: No nosso bairro é como quem diz... Eu vivo num bairro onde as casas vão abaixo com um coice de um burro! Mas olhem que às vezes, à noite, à janela antes de me deitar, ponho-me a olhar lá para os prédios no bairro da Ilda, e penso no que aquela gente toda paga para estar lá dentro. Sai-lhes mais caro o dormir que o comer!

112-117. *Os Verdes Anos*: a chegada de Júlio à cidade, os passeios com Ilda e o dia em que foram conhecer o centro da cidade de Lisboa.

De traçado tradicional e com construções ao longo do limite dos quarteirões, este plano iria marcar o crescimento do nordeste da cidade, ainda que, ao longo da sua execução, alguns dos projectos acabassem por ser desenvolvidos a partir dos trâmites modernos da *Carta de Atenas*⁴⁵, como é o caso do cruzamento da Avenida dos E.U.A. com a Avenida de Roma, o Conjunto Urbano “Vává” de Filipe Figueiredo (1913-1990) e José Segurado (1913-1988), projecto de 1952.

Sendo esta uma zona de grande importância no progresso urbano lisboeta, será também aqui o palco da revolução cinematográfica dentro e fora de cena, não só pelo seu entorno urbano, como também pelo interior dos edifícios. De forma transversal aos filmes desta época, os conjuntos urbanos modernos de Lisboa em muito contribuíram para a caracterização dos personagens, assim como o seu lugar na cidade.

O cruzamento entre as avenidas supracitadas testemunhou os encontros e os passeios de Júlio e Ilda, os dois provincianos de *Os Verdes Anos*, mas também os seus obstáculos na adaptação à cidade e os seus sonhos, por vezes difíceis de alcançar. Desde a rasa cave onde Júlio trabalha, até ao alto apartamento onde Ilda serve uma família burguesa; desde o cruzamento moderno até ao campo no fim da avenida onde Júlio vive com o tio Afonso, as peripécias de um casal com sede de conquistas pessoais é vista também pelas dicotomias entre o campo e a cidade, o que fascinou Paulo Rocha, aquando do seu regresso de Paris. Escreveu ele:

Descobri ao fundo da Avenida dos Estados Unidos um novo paraíso, os barrancos e as azinhagas que se estendiam por muitos quilómetros até ao rio, até Xabregas e o Braço de Prata. Era um espaço onírico, que despertava sonhos inconfessáveis. Duas vezes por semana, perdia-me em longuíssimos passeios a pé, entre oliveiras, bairros de lata, velhas quintas e fábricas abandonadas. Assim nasceram Os Verdes Anos, a olhar a cidade a meus pés reflectida numa poça de água, do alto de uma ravina que descia a pique, até ao enfiamento dos Estados Unidos. (Madeira, 2014, p. 6).

⁴⁵ Entre eles: na Avenida D. Rodrigo da Cunha, os 20 edifícios projectados por Joaquim Ferreira (1911-1966); na Avenida Frei Miguel Contreiras, o Bairro das “Estacas” de Ruy Jervis d’Athouguia (1917-2006) e Sebastião Formosinho Sanchez (1922-2004); na Avenida do Brasil, os edifícios em azulejo amarelo de Jorge Segurado (1898-1990); na Avenida dos E.U.A. os blocos dos arquitectos Manuel Laginha (1919-1985), Pedro Cid (1925-1983), João Vasconcelos Esteves (1924-2014) e do arquitecto paisagista Gonçalo Ribeiro Telles (1922-).



118. Fotomontagem com as vistas da casa de Afonso, em *Os Verdes Anos*

119-122. O rural e o urbano, em *O Recado*

123, 124. As ruas de Campo de Ourique, em *O Mal-amado*

As imagens de caracterização iniciais mostram precisamente Lisboa como personagem principal, a partir da casa de Afonso. Enquanto se prepara para ir buscar o sobrinho à estação, a câmara de Rocha filma desde os campos lisboetas até aos prédios modernos, ao mesmo tempo que os pensamentos de Afonso fluem nas reflexões sobre a sua condição de migrante numa grande cidade, onde confessa que “verdade seja, eu também não tenho morada para cartão-de-visita”.

Nos filmes em estudo, a apatia do campo é representada também em *O Recado*. Este filme, por contrastar igualmente os estatutos sociais, recorre aos meios exteriores de Lisboa para registar a “metáfora de um país estagnado, esquecido e abandonado”. (Tavares, 2013, p. 184). Aqui, o Santuário de Nossa Senhora do Cabo de Espichel é o cenário de uma festa popular, significativa da liberdade do meio rural, mas também do seu alheamento e despreocupação dos problemas sociais e políticos, de tal maneira que, nuns metros mais afastados, Francisco é capturado e morto de seguida. “Fonseca e Costa explora cinematograficamente este elemento, criticando a postura passiva da maioria da população, num período em que se exigia mais intensidade na oposição ao regime para que se pudesse mudar o rumo do país.” (*idem*).

Os contrastes no espaço urbano são-nos dados de outra forma também em *O Mal-amado* (1974). Neste filme, a câmara não sai dos limites centrais da cidade e tenta explorar as assimetrias do antigo com o moderno que acabara de surgir. Verificando as filmagens: o início acontece na Estação Fluvial Sul e Sueste⁴⁶ no Terreiro do Paço, um dos símbolos da arquitectura modernista portuguesa, seguindo rapidamente para o bairro tradicional de Campo de Ourique que, para além de ser uma referência biográfica do realizador Fernando Matos Silva, é também uma forma de caracterizar a família de João. “Campo de Ourique não é um bairro qualquer: não é um bairro popular nem é um bairro de ricos, mas um bairro de casas burguesas exíguas, ordenadas por ruas ortogonais” (Areal, 2011, p. 505) tão ordenadas urbanisticamente, como as vidas dos seus habitantes. Estes segmentos na primeira parte do filme levam-nos a crer que os moradores daquele bairro estão num tempo paralelo àquele que se vivia na época, “num outro território, uma outra esfera que pertence ao real, mas que ao incorporar o filme se torna ela própria irreal”. (Bastos & Macedo, 2013, p. 1001).

⁴⁶ Projectada pelo arquitecto Cottinelli Telmo (1897-1948) e construída entre 1929 e 1931.



125-128. O prédio e o escritório moderno onde João começa a trabalhar

129, 130. A luz na sala de jantar da família Soares, em comparação com a intensidade da luz incidente num dos escritórios do Instituto Salk para Estudos Biológicos (1959-65), de Louis Kahn

131, 132. João e as irmãs na rua e as instalações do Banco Pinto & Sotto Mayor (1971-74), de Álvaro Siza

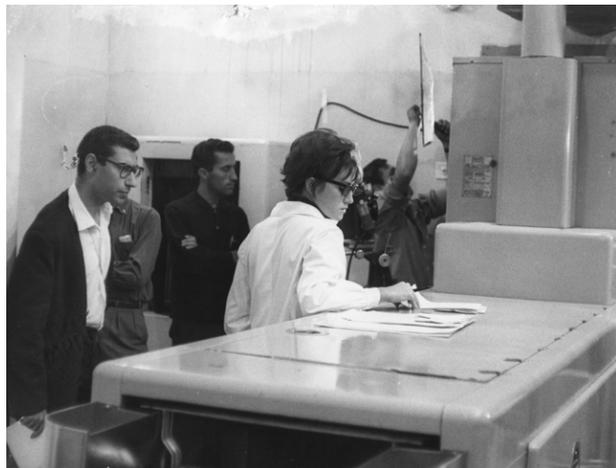
O *travelling* de João pelo bairro tradicional, de construção limítrofe aos quarteirões, comércio convergente para as ruas e falta de espaço verde, contrasta com tudo aquilo a que remete a zona para onde este irá trabalhar. O escritório de Inês, pelo som que se ouve enquanto a fachada se deixa mostrar em contrapicado, situa-se numa zona de tráfego e de construção moderna.

Edifício alto e com generosos rasgos de luz para o seu interior, este exemplo de arquitectura dos anos 60 deixa no espectador uma sensação de contemplação face ao personagem principal, que acaba de chegar, no seu primeiro dia de trabalho. O seu desconforto em relação à materialidade, com a sua imagem e as luzes artificiais reflectidas nas paredes espelhadas acaba por diverti-lo, enquanto, perdido, tenta encontrar o luminoso gabinete onde o esperam as suas colegas de trabalho. Estas cenas de confronto com o moderno remetem para a situação de Júlio, quando invadiu o prédio de Ilda, também no seu dia de chegada à cidade, confrontado com as sucessões de envidraçados, luzes e equipamentos.

Sendo a luz uma matéria de trabalho comum ao cineasta e ao arquitecto, é notória a troca de influências nas suas expressões. Numa breve alusão ao desenho da luz de Louis Kahn e de Álvaro Siza, é possível encontrar n' *O Mal-amado* correspondências ideológicas com duas cenas em particular. Os momentos familiares em casa da família Soares (em especial a hora do jantar) são iluminados de forma intensa, fazendo lembrar o modo "kahniano" de direccionar a luz. Não se pretende fazer uma relação directa entre as duas premissas, uma vez que o realizador usa aqui a luz artificial para densificar a atmosfera pesada e desconcertante de uma família conservadora, ao passo que Kahn procurou no seu percurso influências da arquitectura ancestral para o desenho da luz natural concentrada na contemporaneidade.

Num outro ponto de vista, a luminosidade, que é natural mostrar-se em planos de rua, é-nos dada de forma ténue e é sinónimo de um certo escape no percurso de João, evidenciando o facto deste se sentir mais desinibido nos espaços públicos, como ruas, parques ou mesmo em cafés. O *travelling* proposto por Fernando Matos Silva remete para a *promenade* do piso térreo do Banco Pinto & Sotto Mayor⁴⁷ de Álvaro Siza (a título de exemplo), com a luz difusa a sugerir um percurso, num plano geral sem rigidez de traçado, nem tensões entre espaços.

⁴⁷ Projecto de 1971/74, em Oliveira de Azeméis.



133. *Domingo à Tarde*
António de Macedo, 1966

Como apontamento, é de referenciar que a luz é também um dos mecanismos usados por António de Macedo (1931-) para mostrar a cidade de Lisboa, em *Domingo à Tarde* (1966). Dado que aqui “Lisboa não é o centro nem a periferia, mas antes um espaço atópico” (Bastos, 2014, p. 119), num filme de “um desvio estético e formal acima de qualquer referência e/ou influência cinematográfica” (*idem*, pp. 117-118), não se inclui nos filmes analisados para esta prova. Todavia, se não foi a *mise-en-scène* urbana a chave deste filme, foi, por outro lado, o conjunto de artefactos cinematográficos que o marcaram, totalmente inerido no Novo Cinema português, como a luz, os sons e os grandes planos.

A história é passada essencialmente dentro de um hospital, onde o médico Jorge, habituado a lidar com a perda e com a morte, desespera pelo amor de Clarisse, uma doente com escassas hipóteses de sobreviver. A representação engenhosa do hospital é feita através do recurso de uma sonoplastia desconcertante (como passos, a maca, o ascensor da morgue), pela quase total ausência de banda sonora, por grandes planos, experiências com película a cores, mas essencialmente pela luz. Luz clara e gélida ilumina superfícies brancas e lisas umas vezes, noutras aparece em ofuscante contraluz ou em contrastes violentos (como no laboratório). (Areal, 2011). “Mas é uma visão metafóricamente negra, porque não há saída dali, não há esperança nem para médicos nem para doentes.” (*idem*, p. 470).

A falta de esperança de Clarisse é esbatida nos retratos de desespero encontrados no cinema português desta época. De grosso modo, e mesmo juntando para este ponto *Belarmino*, a noite no centro de Lisboa é “consolidada como lugar de vício, de perdição, de ‘má vida’, mas paradoxalmente livre.” (Urbano, 2014, p. 200). Se de noite o centro é cenário de confronto entre Afonso e o sobrinho; de dia já é contemplativo, numa visita guiada que este faz com Júlio e Ilda. Se a noite é uma oportunidade de negócios algo obscuros de Marta em *boîtes*; de dia já é lugar de romance. Se de noite os personagens recorrem a excessos para esquecer os problemas, em *Meus Amigos*; de dia fazem-se longos e aninados passeios a pé.

O interior espacial, o interior mental

Como tem sido analisado, os confrontos sociais e os temperamentos dos personagens são complementados também pela *mise-en-scène*, tal qual a sua função terá que desempenhar. No entanto, a falta de financiamento para a construção de cenários também levou a que



134-139. Em *Os Verdes Anos*: as barreiras arquitectónicas de Júlio como entrave à sua adaptação na cidade, os limites da urbe, a vista que o protagonista tem da cave onde trabalha para a avenida moderna, o passeio pela Cidade Universitária.

os cineastas tivessem que usar os seus próprios bens pessoais em prol dos filmes, como foi o caso de Paulo Rocha, que rodou *Os Verdes Anos* no seu apartamento, na Avenida dos Estados Unidos, para filmar as cenas na casa onde Ilda trabalhava.

Genericamente, depara-se que é nos novos espaços urbanos que os personagens se sentem mais felizes e confortáveis, como se a cidade moderna fosse um filho desejado. Por oposição, nos interiores das habitações estão reservados os momentos de maior tensão, romance fracassado e até violência, sinónimo de um país com vontade de se libertar e de se expressar livremente.

N’*Os Verdes Anos*, a casa do tio Afonso, por ser desde há muito na zona rural, transparece a sua tranquilidade na conquista da “madama” Lisboa (“que tem de ser engatada com muito jeito”, como confessa no início), e daí a sua longa estada num bairro tão precário. Por oposição, a Júlio também se confinam espaços não muito harmoniosos, aos quais procura escapar, sempre sem sucesso: a escura e apertada cave onde trabalha como aprendiz de sapateiro é iluminada apenas pela janela que lhe serve de enquadramento a tudo o que se passa ao nível da rua; na zona mais rural da cidade, que é onde se sente mais confortável, também é dominado pela cidade moderna, que aparece sempre no enquadramento de Paulo Rocha.

Para além destes exemplos de *décor*, há outras barreiras que também balizam o protagonista, como os objectos arquitectónicos. Uma constante no filme é o confronto com os envidraçados, tanto no prédio moderno onde Ilda trabalha, como na loja Rampa ou na Cidade Universitária. É o vidro, a montra, que deixa ver, mas não permite chegar mais perto, contribuindo para a sua frustração até ao momento final, em que parte o vidro do café, no limite das suas forças. Outros elementos inibidores para o personagem também aparecem no filme, como o elevador e a escada em espiral no momento da fuga, “que sublinha a espiral psicológica da personagem após ter morto a sua namorada Ilda, evidenciando a culpabilidade surda no próprio *décor*”. (Bastos, 2014, p. 117).

Por outro lado, “Ilda situa-se ao nível médio do espaço urbano, onde, ao contrário de Júlio, se move com ligeireza e à vontade. Comungando da mesma origem social, Júlio e Ilda estão separados pela arquitectura e (...) pelo comportamento.” (Fonseca, 1985, p. 117). Esta separação entre os dois e a consequente desconstracção de Ilda no meio mais moderno vem também do seu trabalho num dos prédios de rendimento projectados por



140. Conjunto Urbano "Vavá"

Filipe Figueiredo e José Segurado, 1952

141. Unidade de Habitação de Marselha

Le Corbusier, 1945-1952

Filipe Figueiredo e José Segurado. Nesta construção, com claras influências da Unidade de Habitação de Marselha, de Le Corbusier (1945-1952), estão fixadas as premissas da arquitectura que modernizou Alvalade, como acontece, a título de exemplo: o uso dos pilotis, a grelha estrutural visível na fachada; no piso térreo e no *hall* de entrada, com os pés direitos duplos ou áreas com grandes envidraçados que acentuam o seu uso (escadas ou elevadores); e no interior dos apartamentos, a separação das áreas de serviço, estar e dormir (como acontece na cena em que Ilda, durante o serviço, vê o patrão num caso extraconjugal na sala, enquanto a patroa dorme no quarto). (Gonçalves, 2009).

Seguindo as outras características da arquitectura moderna, também se poderá afirmar que o novo apartamento de Marta (*O Cerco*) se situa nas imediações de Alvalade⁴⁸. Depois do divórcio, a protagonista, agora independente e emancipada, arrenda um luminoso apartamento, de planta livre e com uma *fenêtre en longueur* na zona moderna, que poderia ser nas vizinhanças de Inês (*O Mal-Amado*). Nesta habitação, distinguem-se dois espaços: os comuns (como a sala de estar e o corredor) e o seu quarto, onde evidencia as suas características mais negativas:

Os espaços comuns realçam (...) a sofisticação da personagem, principalmente quando colocados em confronto com a casa dos pais do João: mobiliário branco, linhas simples, papel de parede moderno, ambiente mais luminoso. Mas é no quarto que encontramos a verdadeira personalidade de Inês, mais conservadora do que aquilo que imagináramos. A atmosfera é mais pesada: não parece haver luz natural, o papel de parede tem um desenho mais denso e tradicional, e o mobiliário assemelha-se àquele que encontramos na casa dos pais de João. (Resende, 2013, p. 197).

A casa de Lúcia, n' *O Recado*, segue esta linha de raciocínio que conclui que a arquitectura assume o papel de mediador entre o personagem e o espectador. (Tavares, 2013). Os conflitos, desejos e preocupações acontecem, em geral, em sua casa, através de expressões físicas, como o constante fechar e abrir de portas, as deambulações pelo moderno duplex e movimentos incertos; ou mesmo por metáforas como o pássaro na gaiola, em sinal de

⁴⁸ “Será preciso que passem cinco anos para Cunha Telles apresentar *O Cerco* e, com ele, mostrar dramaticamente a crónica da sua geração, da luta pela vida atrás de portas, das longas esperas em casas vazias, de amores passageiros, de prédios de rendimento do Areeiro, de negociatas de café, da perda e do reencontro da pureza. *O Cerco* transforma-se assim numa crónica da geração de Alvalade (...)”. (Pina, 1977, p. 48).



142, 143. A casa dos patrões de Ilda, em *Os Verdes Anos*

144, 145. O novo apartamento de Marta, em *O Cerco*

146, 147. A casa de Lúcia, em *O Recado*

148, 149. O contraste entre a zona de entrada e o quarto antiquado de Inês, *O Mal-Amado*

150, 151. O apartamento aburguesado de Chico, *Meus Amigos*

prisão aos acontecimentos do passado. (*idem*).

A análise que foi feita aos espaços, modernos ou antigos, exteriores ou interiores, mostra que esta revolução cinematográfica não foi só em termos técnicos e ideológicos. Ao ambiente social de revolta chegou a arquitectura moderna e o cinema novo português que, na sua frescura, agitou as águas de um país amargurado, que censurava qualquer meio que ousasse criticar o regime. As artimanhas usadas para seguir com um cinema de vanguarda não poderiam passar pelas suas tramas, mas sim, pelos cenários. Como afirmou Paulo Rocha:

Normalmente estamos habituados a sobrevalorizar a história em relação à mise-en-scène. Nos Verdes Anos tentou-se ir contra isso. O que mais interessava era a relação entre o décor e o personagem, o tratamento da matéria cinematográfica. Eram as linhas de força, num plano, que lhe davam o seu peso e a sua importância. (Fonseca, 1985, p. 117).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante os últimos cem anos, a cidade, o desenho das suas formas e as formas do seu viver sofreram profundas e radicais alterações: primeiro, na emergência da urbe moderna, a metrópole densa e vertical, a cidade dos arranha-céus de aço construídos pela adaptação da tecnologia ferroviária; depois, no espraiamento horizontal dos espaços com a invasão crescente do automóvel e o uso das tecnologias da comunicação. Foram transformações que trouxeram consigo novos padrões de desenvolvimento e conseqüentes mudanças no campo da subjectividade. (Cardoso, 1999).

A cidade moderna e o cinema nasceram ao mesmo tempo e prosperaram em função uma da outra, numa dádiva recíproca, em que as inovações das cidades eram difundidas pelo cinema que, por sua vez, usava os cenários de uma urbe em constante construção. Foi assim que os irmãos Lumière mostraram como era a chegada de um comboio a uma estação, foi neste contexto que as sinfonias das grandes cidades e o primeiro modernismo prosperaram, foi assim no pós-guerra.

Numa Europa em convalescença pelo combate bélico e crises sociais, políticas e culturais está Portugal, um país vítima de uma ditadura que impedia os avanços modernos do exterior, impondo regras para as criações, nomeadamente, arquitectónicas e cinematográficas. Na construção, os projectos, apesar dos traços modernos que inevitavelmente apareceram, tinham de obedecer a uma arquitectura oficial, com elementos decorativos que homogeneizassem as imagens dos edifícios públicos portugueses. Do outro lado, as histórias retratadas no cinema de então tinham que transmitir a imagem de um povo feliz, através de comédias passadas em bairros típicos e temas ligados ao fado, touradas, futebol ou à história que honrasse o país.

Procurando ventos de mudança, os artistas portugueses empenharam-se em encontrar influências exteriores para as suas artes, ora através de bolsas que lhes permitissem estudar no estrangeiro, estagiar, ou mesmo viajar. Contudo, parte da revolução artística também acontecia em Portugal: na arquitectura através do I Congresso Nacional de Arquitectura e com o conseqüente Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa; no cinema com o regresso em massa dos jovens cineastas que se formaram no estrangeiro.

Em ambas as áreas, o que se pretendia era um maior afastamento dos cânones do regime, com um olhar urgente às necessidades da população, sem nunca esquecer as raízes sociais e históricas portuguesas. Resultando em obras cruas, e por vezes frias, em Portugal surgiu o Novo Cinema e, na arquitectura moderna, foi implementado um novo registo, sensível às questões de salubridade individuais e sociais, reflectindo os princípios debatidos no panorama internacional.

A raiz dessa discussão está nos últimos CIAM, com Alison e Peter Smithson a protagonizarem as revoluções que levaram ao fim dos congressos e ao início dos *Team 10*, um grupo que levava para a arquitectura o sentido mais antropológico e social, necessário num tempo de ruptura com o passado.

A definição de identidade local e histórica, mobilidade e liberdade de escolha e movimentos, levaram a uma maior preocupação com a pessoa enquanto elemento móvel da cidade. Este foi o princípio que revolucionou, não só a arquitectura (como assim ditava o discurso dos Smithsons), como também outras artes como a fotografia, as artes plásticas e o cinema, por toda a Europa.

Nos anos 60, a produção artística declara-se mais híbrida do que nunca, tendo-se verificado no cinema português uma abordagem mais sensível a outras temáticas. Desde o centro de Lisboa até à periferia moderna que entretanto surge, desde 1962 até 1974, o cinema português denunciou o país deprimido e revoltado, numa cidade “Potemkin” que crescia fisicamente, mas sempre rejeitando o progresso e os ecos do estrangeiro, em função dos valores patriotas.

Ernesto de Sousa focou o seu *Dom Roberto* no coração da cidade, “re-identificando” os pátios lisboetas; Fernando Lopes, vindo de Inglaterra, deu a conhecer *Belarmino*, filme homónimo de um homem a quem o centro da cidade do primeiro modernismo (já decadente

e malandro) lhe pertencia de forma crua e impiedosa; Paulo Rocha e outros cineastas, abordados no último capítulo, trabalharam na cidade moderna como se se tratasse de um *Doorn Manifesto*.

A investigação sobre Lisboa, através do Novo Cinema português, reforçou a dificuldade ancestral em definir *cidade*. Apesar da conclusão de que o percurso até se chegar a uma possível definição passa pela identificação de uma área urbanizada, dos elementos arquitectónicos e das pessoas que os habitam, as três *cidades* encontradas nos filmes acabaram por intensificar essa tarefa.

Contudo, foi a partir destes elementos que se procedeu à análise das imagens, tão reveladoras do meio urbano lisboeta e de tudo o que nele estava a ocorrer, não só em termos construtivos, como sociais e culturais. Ou seja, tal como descobri o poder do cinema, enquanto estudante de arquitectura, também o passo a considerar como elemento importante no ensino da disciplina, em debates e futura continuidade na investigação.

No âmbito do debate que ocorre na arquitectura, desde os anos 60 até 1974, sobre os aspectos sociais e de crescimento da cidade, o cinema vai respondendo de forma indirecta com as histórias dos personagens, reflectidas na população lisboeta. Este aspecto verificar-se-á quando, após a Revolução de Abril, essas mesmas questões antecipadas nos filmes serão integradas num dos maiores programas de intervenção política e urbana em Portugal: o Serviço de Apoio Ambulatório Local (SAAL).

Entre a crítica e a tradição, o novo cinema português caracteriza-se pelas inovações, não só técnicas, como cénicas, voltando-se para a cidade, que naquele momento crescia construtivamente e em número de habitantes, numa constante procura de uma verdade e de uma integração genuína na sociedade e na rua.

Assim, João Barbelas, Belarmino, Júlio e Marta são rostos de uma mesma cidade fragmentada, que se movem numa arquitectura em período de crítica, por reivindicar respostas às questões urbanas e sociais. São histórias que correspondem a uma colecção da vida real lisboeta, que enfrentam os seus problemas sociais na metrópole, numa época em que a cultura e as artes despoletaram movimentos de revolta, que iriam revolucionar para sempre o panorama português.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A., M. de (1964, 19 de Novembro). “Belarmino”, no Avis. *Diário de Lisboa*, 15062, 5 e 8. Disponível em http://www.fmsoares.pt/aeb_online/visualizador.php?nome_da_pasta=06556.094.19241&bd=IMPrensa
- Areal, L. (2011). *Cinema Português. Um País Imaginado. Vol. I – Antes de 1974*. Lisboa: Edições 70.
- António, L. (2002). *Portugal – Anos 60. Novo Cinema Português*. Lisboa: Biblioteca Museu República e Resistência.
- Azevedo, C. (2009). *Moderno contaminado: a revisão do movimento moderno nos contextos nacional e internacional*. (Dissertação de Mestrado em Arquitectura não publicada), Universidade de Coimbra.
- Badger, G. (2009). Cidade das Sete Colinas. In Martins, C., & Palla, V., *Lisboa : Cidade Triste e Alegre* (2ª ed.) (suplemento) (pp. 7-13). Lisboa: Pierre von Kleist Editions.
- Baía, P. (2013). Intersecções oblíquas entre o Team 10, a cultura arquitectónica portuguesa e o cinema. In Urbano, L. (coord.), *Revoluções. Arquitectura e cinema nos anos 60/70* (pp. 21-39). Porto: AMDJAC.
- Baía, P. (2014). Do ODAM ao CIAM. *Da Recepção à transmissão: reflexos do Team 10 na Cultura Arquitectónica portuguesa* (pp. 25-94). (Dissertação de Doutoramento em Arquitectura não publicada), Universidade de Coimbra.
- Baptista, T. (2005). Na minha cidade não acontece nada: Lisboa no cinema (anos vinte – cinema novo). *Ler História*, 48, 167-184. Disponível em <https://tiagobaptista.wordpress.com/publications/>
- Baptista, T. (2008). *A Invenção do Cinema Português*. Lisboa: Tinta-da-China.
- Baptista, T. (2009). Nacionalmente correcto: a invenção do cinema português. *Estudos do Século XX*, 9, 305-324. Disponível em <http://run.unl.pt/handle/10362/5428>.
- Baptista, T. (2013). O cinema moderno português. In Urbano, L. (coord.), *Revoluções. Arquitectura e cinema nos anos 60/70* (pp. 133-147). Porto: AMDJAC.
- Barreto, A., & Pontes, J. (realizadores) (2007). *Portugal, Um Retrato Social. Igualdade e Conflito: As Relações Sociais* [documentário]. Nº 6. Portugal: RTP, Público – Comunicação Social.

- Bastos, R. (2013). Belarmino e Mauro: a personagem (des)construída na representação da cidade. In Lopes, F., & Pereira, A. (eds.), *Filmes Falados: Cinema em Português, V Jornadas* (pp. 131-152). Covilhã: UBI Livros LabCom. Disponível em <http://www.livroslabcom.ubi.pt/book/101>
- Bastos, R., & Macedo, I. (2013). O Mal-Amado (1973): A Representação do Espaço Urbano como Metáfora do Conflito Sociopolítico no Início da Década de 70 em Portugal. In *Atas da Conferência Internacional de Cinema: Arte, Tecnologia, Comunicação* (pp. 997-1006). Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca. Disponível em http://www.labcom.ubi.pt/publicacoes/201506021735-bastos__macedo__2013__o_mal_amado.pdf
- Bastos, R. (2014). O Direito à Cidade: A heterogeneidade estética no Novo Cinema Português na génese da visibilidade de Lisboa. In Lopes, F. (org.), *IV Jornadas de Cinema em Português* (pp. 103-122). Covilhã: UBI Livros LabCom. Disponível em <http://www.livroslabcom.ubi.pt/book/122>
- Bouhours, J. M. (1994). La camera experimente la ville. In Niney, F. (dir.). *Visions urbaines: villes d'Europe à l'écran* (pp. 54-58). Paris: Editions du Centre Pompidou.
- Bragança, N. (1965, Janeiro). Acerca de Belarmino. *Vértice*, 25 (256), 45-50.
- Brett, A. (2010). *Complexities of street life: teorias urbanas de Alison e Peter Smithson 1950-1964*. (Dissertação de Mestrado em Arquitectura não publicada), Universidade de Coimbra.
- Bruno, G. (2002). *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*. Londres: Verso.
- Cardoso, A. H. (2 de Novembro de 1999). *Cinema, cidade e flânerie: mapas da modernidade*. Conferência no âmbito do IV Encontros de Cinema. Coimbra: Faculdade de Letras da UC [não editado].
- Carvalho, M. (2010). *Arquitectura e Revolução: debates sobre o papel social e cultural do arquitecto no último século*. (Dissertação de Mestrado em Arquitectura não publicada), Universidade de Coimbra.
- Coelho, E. P. (1983). *Vinte anos de Cinema Português (1962-1982)* (1ª ed.). Vol. 78. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, col. Biblioteca Breve. Disponível em <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/cinema-1/19-19/file.html>
- Coelho, E. P. (1991). *Histórias do Cinema*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Costa, A. (1978). *Breve História do Cinema Português (1896-1962)* (1ª ed.). Vol. 11. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, col. Biblioteca Breve. Disponível em <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/cinema-1/18-18/file.html>
- Costa, A. A. (2013). O território sagrado do nosso empenho. In Urbano, L. (coord.), *Revoluções. Arquitectura e cinema nos anos 60/70* (pp. 9-19). Porto: AMDJAC.

- Costa, J. F. (realizador) (1971). *O Recado* [ficção longa-metragem]. Portugal: Unifilme, Centro Português de Cinema (CPC).
- Cunha, P. (2007). O público e o Novo Cinema português. *Estudos do Século XX*, 7, 349-360. Portugal: Imprensa da Universidade de Coimbra. Disponível em <http://hdl.handle.net/10316.2/3511>.
- Ernesto de Sousa. (2011). *Biografia*. Disponível em <http://www.ernestodesousa.com/?cat=5>
- Ferreira, L., & Vasconcelos, A.P. (realizadores) (2012). *Cottinelli Telmo – Uma Vida Interrompida* [documentário]. Episódio nº3 da série *Memórias do Séc. XX*. Portugal: Panavideo.
- Figueira, J. (2009). *A periferia perfeita: pós-modernidade na arquitectura portuguesa, anos 60-anos 80*. (Dissertação de Doutoramento em Arquitectura não publicada), Universidade de Coimbra.
- Figueira, J. (2013). Os filmes por fazer: dois episódios de cinema/arquitectura em Luanda e Macau. In Urbano, L. (coord.), *Revoluções. Arquitectura e cinema nos anos 60/70* (pp. 127-131). Porto: AMDJAC.
- Fonseca, M. (1985). Os Verdes Anos (1963). Um filme de Paulo Rocha. In Cinemateca Portuguesa (org.), *Cinema novo português, 1690-1974* (pp. 117-118). Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Frampton, K. (1989). *Historia crítica de la arquitectura moderna* (4ª ed.). Barcelona: Gustavo Gili.
- Frampton, K. (2002). *Labour, work and architecture: collected essays on architecture and design*. New York: Phaidon Press.
- França, J-A., & Azevedo, F. (org.) (1982). *Os Anos 40 na Arte Portuguesa*, 1. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- França, J-A. (2014, Maio). Lisboa no cinema português (1896-1990). *Rossio. Estudos de Lisboa*, 3, 188-195. Disponível em http://issuu.com/camara_municipal_lisboa/docs/rossio_3_issuo.
- Frank, N. (1965, Fevereiro). Cinema Directo. *Vértice*, 25 (257), 110-113.
- Godard, J. L. (realizador) (1960). *À Bout de Souffle* [ficção longa-metragem]. França: Les Films Impéria, Les Productions Georges de Beauregard, Société Nouvelle de Cinématographie (SNC).
- Gonçalves, J. F. (2009). *A miragem da cidade moderna na arquitectura portuguesa do pós-guerra*. Comunicação no Congresso 8 Docomomo Brasil, Rio de Janeiro. Disponível em <http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/019.pdf> [não editado].
- Grande, N. (2009). *Arquitecturas da cultura: política, debate, espaço: génese dos grandes equipamentos culturais da contemporaneidade portuguesa*. (Dissertação de Doutoramento em Arquitectura não publicada), Universidade de Coimbra.
- Heuvel, D., & Vollaard, P., & (eds.). (2000). *Team 10 Online*. Disponível em <http://www.team10online.org/>

- Independent Group. (2013). Disponível em <http://independentgroup.org.uk/>
- Jacobs, J. (2003). *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes.
- Laborit, H. (1973). *O Homem e a Cidade*. Lisboa: Iniciativas Editoriais.
- Lei nº 2027 – *Cria o Fundo de cinema nacional*. 18 de Fevereiro de 1948 da Presidência do Conselho. Diário do Governo: I série, Nº 39 (1948). Disponível em dre.tretas.org/dre/101483/
- Lichtenstein, C., & Schregenberger, T. (eds.) (2001). *As Found: The Discovery of the Ordinary*. Zurich: Lars Müller Publishers and the Zurich Museum.
- Lopes, F. (realizador), Telles, A.C. (produtor) (1964). *Belarmino* [documentário média-metragem]. Portugal: Produções Cunha Telles.
- Lopes, J. (2010). *Discursos de Cidade. Lisboa anos 80*. (Dissertação de Mestrado em Arquitectura não publicada), Universidade de Coimbra.
- Macedo, A. (realizador) (1966). *Domingo à Tarde* [ficção longa-metragem]. Portugal: Produções Cunha Telles.
- Madeira, M. J. (org.) (2014). *Fernando Lopes - Profissão: Cineasta*. (pp. 120). Lisboa: Cinemateca Portuguesa. Disponível em <http://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/Fernando-Lopes-Profissao-Cineasta.pdf>
- Mansilla, L. M. (2002). Mapas y medidas. El doble del mundo. *Apuntes de viaje al interior del tiempo* (pp. 47-59). Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Martins, C., & Palla, V. (2009). *Lisboa : Cidade Triste e Alegre* (2ª ed.). Lisboa: Pierre von Kleist Editions.
- Mauderli, L. (2001). Bethnal Green. *As Found: The Discovery of the Ordinary* (pp. 84-111). Zurich: Lars Müller Publishers and the Zurich Museum.
- Mestrado em Cinema – Universidade da Beira Interior. (2015). *CinePT – Cinema Português*. Disponível em <http://www.cinept.ubi.pt/pt/>
- Monteiro, P.F. (2000). Uma margem ao centro: a arte e o poder do “novo cinema”. In Torgal, L.R. (coord.), *O cinema sob o olhar de Salazar* (pp. 306-338). Lisboa: Círculo de Leitores. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/monteiro-filipe-margem-novo-cinema.pdf>
- Monteiro, P.F. (2004). O fardo de uma nação. In Figueiredo, N., & Guarda, D. (dir, ed.), *Portugal: Um retrato cinematográfico* (pp. 23-69). Portugal: Número – Arte e Cultura.
- Morin, E., & Rouch J. (realizadores) (1961). *Chronique d'un été (Paris 1960)* [documentário]. França: Argos Films.

- Mumford, E. (2000). *The CIAM discourse on urbanism: 1928-1960*. London: MIT Press.
- Neto, P. (2013). Lisboa ou Belarmino Fragoso: espaço político e existencial em “Belarmino”. In Urbano, L. (coord.), *Revoluções. Arquitectura e cinema nos anos 60/70* (pp. 173-177). Porto: AMDJAC.
- Niney, F. (dir.) (1994). *Visions urbaines: villes d'Europe à l'écran*. Paris: Editions du Centre Pompidou.
- Neves, J. (2014a) (coord.). Belarmino. *O Lugar dos Ricos e dos Pobres no Cinema e na Arquitectura em Portugal*, 3. Porto: Dafne Editora. Disponível em http://dafne.pt/conteudos/livros/belarmino/Lugar_Dafne_Fasciculo_03.pdf
- Neves, J. (2014b) (coord.). Verdes Anos. *O Lugar dos Ricos e dos Pobres no Cinema e na Arquitectura em Portugal*, 1. Porto: Dafne Editora. Disponível em http://dafne.pt/conteudos/livros/verdes-anos/Lugar_Dafne_Fasciculo_01.pdf
- Oudenampsen, M. (2010). Aldo van Eyck y la ciudad como zona de juego. Aldo van Eyck and the City as a Playground. In Andrés, A.M. (ed.), *Urbanación 07/09* (pp. 24-37). Madrid: La Casa Encendida. Disponível em <http://issuu.com/malashierbas/docs/urbanacion/387>
- Pallasmaa, J. (2000). *Lived Space in Architecture and Cinema*. Disponível em http://www.ucalgary.ca/ev/designresearch/publications/insitu/copy/volume2/imprintable_architecture/Juhani_Pallasmaa/index.html
- Pina, L. d. (1977). A cidade no cinema português. *Boletim do Instituto Português de Cinema. Cinema Português*, 2, 46-49.
- Porto Editora. (2015). *António Ferro*. Disponível em [http://www.infopedia.pt/\\$antonio-ferro](http://www.infopedia.pt/$antonio-ferro)
- Resende, A. (2012). *Intersecções. Arquitectura e novo cinema português*. (Dissertação de Mestrado em Arquitectura não publicada), Universidade do Porto.
- Resende, A. (2013). ‘O Mal-Amado’: retratos arquitectónicos. In Urbano, L. (coord.), *Revoluções. Arquitectura e cinema nos anos 60/70* (pp. 189-199). Porto: AMDJAC.
- Rocha, P. (realizador) (1963). *Os Verdes Anos* [ficção longa-metragem]. Portugal: Produções Cunha Telles.
- Rodrigues, A. (2007). Cinema, arquitecturas. In Basílio, K. (ed.). *Concerto das Artes* (pp. 559-600). Porto: Campo das Letras.
- Rosa, L. (2014). O subterrâneo contra a altura em Os Verdes Anos, de Paulo Rocha e em Sangue do Meu Sangue, de João Canijo. In Branco, S. D., & Cunha, P. (ed.), *Atas do III Encontro Anual da AIM* (pp. 107-114). Coimbra: AIM. Disponível em <http://aim.org.pt/atas/pdfs/Atas-IIIEncontroAnualAIM-11.pdf>

- Rosas, F. (Outubro de 2010). Conferência no âmbito do seminário *Portugal 1960-74. Intersecções entre a Arquitectura e o Cinema*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Disponível em <https://vimeo.com/17523074>
- Rosmaninho, J. (2013). Corre 'O Sangue' em 'Os Verdes Anos'. In Urbano, L. (coord.), *Revoluções. Arquitectura e cinema nos anos 60/70* (pp. 161-171). Porto: AMDJAC.
- Rossellini, R. (realizador) (1945). *Roma, Città Aperta* [ficção longa-metragem]. Itália: Excelsa Film.
- Rossellini, R. (realizador) (1948). *Germania, Anno Zero* [ficção longa-metragem]. Itália, França, Alemanha: Tevere Film, SAFDI, Union Générale Cinématographique (UGC), Deutsche Film (DEFA).
- Rossi, A. (2001). *A Arquitectura da Cidade* (2ª ed.). Lisboa: Cosmos.
- Ruptura Silenciosa. (2013a). Disponível em <http://www.rupturasilenciosa.com>
- Ruptura Silenciosa. (2013b). *Pássaros de Asas Cortadas*. Disponível em <http://www.rupturasilenciosa.com/Passaros-de-Asas-Cortadas>
- Ruttman, W. (realizador) (1927). *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt* [documentário]. Alemanha: Deutsche Vereins-Film, Les Productions Fox Europa.
- Sica, V. (realizador) (1948). *Ladri di Biciclette* [ficção longa-metragem]. Itália: Produzioni De Sica.
- Silva, F.M. (realizador) (1973). *O Mal-amado* [ficção longa-metragem]. Portugal: Centro Português de Cinema / Fundação Calouste Gulbenkian.
- Smithson, A., & Smithson, P. (2005). *The charged void: Urbanism*. New York: The Monacelli Press.
- Sousa, E. (realizador) (1962). *Dom Roberto* [ficção longa-metragem]. Portugal: Cooperativa do Espectador.
- Spellman, C., & Unglaub, K. (eds.) (2004). *Peter Smithson: conversaciones con estudiantes: un espacio para nuestra generación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Tati, J. (realizador) (1967). *Playtime* [ficção longa-metragem]. França, Itália: Jolly Film, Specta Films.
- Tavares, M. (2013). Trompe l'Oeil: 'O Recado' (1971), Fonseca e Costa. In Urbano, L. (coord.), *Revoluções. Arquitectura e cinema nos anos 60/70* (pp. 179-187). Porto: AMDJAC.
- Telles, A. C. (realizador) (1970). *O Cerco* [ficção longa-metragem]. Portugal: Cinenovo Filmes.
- Telles, A. C. (realizador) (1974). *Meus Amigos* [ficção longa-metragem]. Portugal: Animatógrafo, CPC, Fundo do Cinema Nacional, Tobis Portuguesa.
- Tostões, A. (1997). *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50* (2ª ed.). Porto: FAUP.

- Tostões, A. (2001). O Bairro de Alvalade no quadro do desenvolvimento urbano de Lisboa. In Barreiros, M. H. (coord.), *Lisboa. Conhecer, pensar, fazer cidade* (pp. 64-71). Lisboa: CML – Urbanismo. Departamento de Informação Urbana.
- Truffaut, F. (realizador) (1959). *Les Quatre Cents Coups* [ficção longa-metragem]. França: Les Films du Carrosse, Sédif Productions.
- Truffaut, F. (realizador) (1964). *La Peau Douce* [ficção longa-metragem]. França: Les Films du Carrosse, Societé d'Exploitation et de Distribution de Films (SEDIF), Simar Films.
- Urbano, L. (2013a). Cidade coincidente. In Urbano, L. (coord.), *Revoluções. Arquitectura e cinema nos anos 60/70* (pp. 149-159). Porto: AMDJAC.
- Urbano, L. (2013b). *Histórias Simples. Textos sobre Arquitectura e Cinema*. Porto: AMDJAC.
- Urbano, L. (2014, Maio). Lisboa no Novo Cinema português. *Rossio. Estudos de Lisboa*, 3, 196-203. Disponível em http://issuu.com/camara_municipal_lisboa/docs/rossio_3_issuo
- Vargas, C. (2003). Lisboa: el documental como testimonio de la ciudad invisible. In Gómez, G. C. (ed.), *Ciudades europeas en el cine* (pp. 111-112). Madrid: Ediciones Akal.
- Vigo, J. (realizador), & Kaufman, B. (co-realizador) (1930). *À Propos de Nice* [documentário curta-metragem]. França.
- Webster, H. (1997). *Modernism without rhetoric: essays on the work of Alison and Peter Smithson*. London: Academy Editions.

FONTES DAS IMAGENS

INTRODUÇÃO

1. <https://lolaramone.wordpress.com/2014/07/15/three-metropolis-behind-the-scenes/>
2. http://31.media.tumblr.com/tumblr_lltzb7SDB41qjlaxio10_1280.png
3. <http://www.ifi.ie/film/rome-open-city-2/>
4. <http://arturpastor.tumblr.com/post/98833304574/fotografia-captada-com-uma-widelux-m%C3%A1quina>

REPRESENTAÇÃO DA CIDADE COMO PERSONAGEM

5. <http://www.britannica.com/media/full/433313/136114>
6. http://allart.biz/photos/image/jean_leon_gerome_150_view_of_cairo.html
7. <https://ateliercst.hypotheses.org/950>
8. http://www.snipview.com/q/L%27Arriv%C3%A9_d%27un_train_en_gare_de_La_Ciotat
- 9-12. Fotograma do filme *Berlin, Symphony of a Great City*.
13. <http://altcitizen.com/pour-lamour-de-lart-11-french-films-to-watch/>

DO DISCURSO SMITHSON À NARRATIVA CINEMATOGRAFICA PÓS-GUERRA

14. <http://www.architetto-contemporaneo.it/en/dossier/the-contemporary-architetct-ciam-cues-to-understand>
15. <https://relationalthought.wordpress.com/2012/10/11/1257/>
16. <https://relationalthought.wordpress.com/2012/01/18/129/>
17. <http://www.team10online.org/team10/text/doorn-manifesto.htm>
- 18, 19. <http://piseagrama.org/a-cidade-como-playground/>
20. <http://hasxx.blogspot.pt/2013/02/los-ciam-congresos-internacionales-de.html>
21. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/paolozzi-i-was-a-rich-mans-plaything-t01462>
22. <http://www.tate.org.uk/art/archive/tga-201011-3-1-143-7/henderson-photograph-of-an-unidentified-boy>
23. <http://www.tate.org.uk/art/archive/tga-201011-3-1-146-2/henderson-photograph-of-three-unidentified-boys-playing-in-the-street>
24. <http://www.tate.org.uk/art/archive/tga-201011-3-1-126-1/henderson-photograph-of-two-unidentified-boys-sitting-on-a-garden-wall>
25. <http://www.tate.org.uk/art/archive/tga-201011-3-1-49-9/henderson-photograph-of-unidentified-children-in-the-street>
26. <http://www.tate.org.uk/art/archive/tga-201011-3-1-54-3/henderson-photograph-showing-a-group-of-children-with-a-stuffed-figure>
27. <http://www.tate.org.uk/art/archive/tga-201011-3-1-117-12/henderson-photograph-showing-children-playing-on-chisenhale-road-london>
28. <http://rolu.tumblr.com/>
29. Martins, C., & Palla, V. (2009). *Lisboa : Cidade Triste e Alegre* (2ª ed.). Lisboa: Pierre von Kleist Editions, p. 49.
30. <http://hte-anesthetic.tumblr.com/post/95433031709/bustakay-the-naked-city-1957-guy-debord-and>

NOVO CINEMA, VIDA NOVA

31. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Di%C3%A1rio_da_Manh%C3%A3,_1947.jpg
- 32, 33. <http://www.rupturasilenciosa.com/Mercado-St-Maria-Feira> (inclusive citação).
34. <http://tipografiaportuguesa.blogspot.pt/2013/03/a-cancao-de-lisboa-parte-4.html>
35. <http://www.rupturasilenciosa.com/Passaros-de-Asas-Cortadas>
36. <http://www.rupturasilenciosa.com/1202895/Mudar-de-Vida>
37. Fotograma do filme *Brandos Costumes*.
38. <http://www.rtp.pt/cinemax/?t=Cinemateca-assinala-25-de-abril.rtp&article=10448&visual=2&layout=8&tm=54>
39. <http://www.rupturasilenciosa.com/1117969/Os-Verdes-Anos>

O PÁTIO LISBOETA REVISITADO

- 40-43. Fotogramas do filme *O Pátio das Cantigas*.
- 44-49. Fotogramas do filme *Dom Roberto*.
50. <http://www.play-scapes.com/wp-content/uploads/2012/03/>
51. <http://www.rupturasilenciosa.com/D-Roberto>
- 52, 53. Smithson, A., & Smithson, P. (2005). *The charged void: Urbanism*. New York: The Monacelli Press, pp. 87, 89.
- 54-61. Fotogramas do filme *Dom Roberto*.
62. <http://dnarchi.fr/culture/cyberculture-theory-part-2-quick-guide-of-modernist-theoretical-approaches-on-technology/>

BELARMINO E A ALEGORIA DO CENTRO HISTÓRICO

- 63-96. Fotogramas do filme *Belarmino*.

À PROPOS DE LISBONNE: CRÍTICA À CIDADE MODERNA

97. <http://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/1606/O+Recado>
98. Fotomontagem da autora.
99. <http://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/1089/O+Cerco>
100. <http://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/1606/O+Recado>
- 101-106. Fotogramas do filme *Meus Amigos*.
- 107, 108. Fotogramas do filme *O Mal-amado*.
- 109, 110. Fotogramas do filme *À Propos de Nice*.
111. <http://www.cm-lisboa.pt/viver/urbanismo/planeamento-urbano/plano-diretor-municipal/enquadramento-do-pdm>
- 112-117. Fotogramas do filme *Os Verdes Anos*.
118. Fotomontagem da autora.
- 119-122. Fotogramas do filme *O Recado*.
- 123, 129. Fotogramas do filme *O Mal-amado*.
130. Rosa, K. (2007). *Kahn*. Köln: Taschen, p. 45.
131. Fotogramas do filme *O Mal-amado*.
132. http://www.moma.org/collection_images/resized/101/w500h420/CRI_256101.jpg
133. <http://www.rupturasilenciosa.com/Domingo-a-Tarde>
- 134-139. Fotogramas do filme *Os Verdes Anos*.
140. http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=24668
141. <http://broadacre.tumblr.com/post/76887140782>
- 142, 143. Fotogramas do filme *Os Verdes Anos*.
- 144, 145. Fotogramas do filme *O Cerco*.
- 146, 147. Fotogramas do filme *O Recado*.
- 148, 149. Fotogramas do filme *O Mal-amado*.
- 150, 151. Fotogramas do filme *Meus Amigos*.

