



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR

Engenharia

# **Tangências Urbanas**

## **Retrospectiva Cinematográfica da Realidade Suburbana**

**Afonso Machado da Silva Fernandes**

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em

**Arquitetura**

(Ciclo de estudos integrado)

Orientador: Prof. Doutor José Domingues  
Coorientador: Prof. Doutor Miguel Santiago

Covilhã, junho de 2014



## Agradecimentos

Concluída esta intensa etapa final do meu percurso académico, resta-me apenas agradecer ao conjunto de pessoas que me acompanhou e ajudou a terminar esta investigação.

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer e destacar o apoio e dedicação do meu orientador, Prof. Doutor José Domingues. A sua devoção e interesse pelo desenvolvimento desta dissertação, revelaram ser uma verdadeira ajuda na minha compreensão de temas pouco associados à materialidade que caracteriza o curso de Arquitetura.

Ao Prof. Doutor Miguel Santiago, coorientador da dissertação, pelas longas conversas que suscitaram e resolveram todas as questões que surgiram ao longo do trabalho, e que lapidaram o seu conteúdo até ser apresentado neste texto final.

À Teresa pela paciência, pela honestidade e pela objectividade das suas críticas.

À minha família, especialmente aos meus pais, por todo o apoio, incondicional, que me prestaram ao longo desta demorada ausência de *casa* e, acima de tudo, por me terem oferecido a possibilidade de atingir este objectivo pessoal. Dedico-lhes a minha eterna gratidão.



## Resumo

A morfologia do espaço urbano das cidades europeias, bem como o ritmo da sua expansão, tem vindo a seguir uma tendência há já algumas décadas. A persistência no uso das mesmas noções urbanas ao longo de séculos de expansão urbana, como a tentativa, exaustiva, de manter uma “imagem de marca” estampada nos edifícios, ruas e espaços, tem vindo a “enclausurar” as cidades europeias a uma determinada identidade, que, por um lado, homogeneiza a paisagem dos seus centros históricos e, por outro, condiciona o seu potencial crescimento urbano.

A preservação, museal, digamos, dos seus centros históricos levou a um esquecimento progressivo de todas as outras regiões urbanas, o que acabou por gerar uma rutura social e urbanística entre o centro e a periferia. Estranhamente, a identidade assume-se como um dos principais fatores geradores da discrepância urbanística que se vive nas cidades europeias contemporâneas. As políticas e normas urbanas que regem estas cidades incitaram uma mentalidade que zela por interesses estéticos, ao invés de interesses benéficos para a habitabilidade e sociabilidade destas áreas urbanas. Devido, em grande parte, a este afastamento dos subúrbios para as margens da cidade e da preservação e isolamento do centro perante todas as outras áreas urbanas, foram criadas duas situações caoticamente díspares numa só cidade: o urbano e o suburbano.

Recorrendo ao cinema como ferramenta de análise do espaço urbano e das incessáveis mutações da cidade, pretende-se: por um lado, aproximar as duas artes, a arquitetura e o cinema, de forma a que a sua relação forme uma abordagem de pensamento crítico sobre a evolução e representação urbana; por outro lado, auxiliar a compreensão de sociedades que, normalmente, estão viradas para si próprias, e que demonstram uma clara aversão perante a cidade e o país a que pertencem.

## Palavras-chave

Cinema; arquitetura; morfologia; urbano; suburbano.



## Abstract

The morphology of the European urban space, as same as, its expansion rhythm, have been following the same tendency for the past decades. The persistency in using the same urban notions throughout centuries of urban expansion, as an exhaustive attempt of maintaining a certain brand mark stamped on the buildings, streets and spaces, has been cloistering the European cities in a specific identity, that, in the one hand, homogenizes the city center landscape, and in the other hand, retains its potential urban growth.

This, so to speak, museum-like preservation of the historical city center, led to a progressive oblivion of the all other urban regions, which ended up creating a tremendous social and urban disruption between the center and the periphery. Strangely, these notion of identity, turns out to be, one of the strongest motives of the urban discrepancy that we frequently find now-a-days in these contemporary cities. The urban politics and standards that rule these cities incited the consolidation of a specific mentality that ensures priority to the aesthetics concerns, instead of beneficial ones that could improve the habitability and sociability of these urban areas. Due, mostly, to this detachment of the suburbs from the city to its margins and also due to the preservation and isolation of the city center towards all the others urban areas, were consequently created two chaotically opposite situations in the same city: the urban and the suburban.

Resorting to the cinema as a tool to help the analyzes of the urban space and the unstoppable city's mutations, we intend to, on the one hand, bring architecture and cinema closer to each other, in a way that, with these relationship, we could structure an approach of a linear thought regarding the urban evolution and representation; on the other hand, to assist our understanding about certain society, that are usually turned to themselves, showing a strong aversion towards the city and the country that they belong.

## Keywords:

Cinema; architecture; morphology; urban; suburban.





# Índice

<b>Preâmbulo .....</b>	<b>1</b>
<b>Capítulo 1 - Introdução .....</b>	<b>7</b>
1.1. Objetivo .....	8
1.2. Descrição de trabalhos .....	8
1.3. Casos de estudo .....	9
<b>Capítulo 2 - Análise formal e interpretativa .....</b>	<b>13</b>
2.1. Análise formal: arquitetura e cinema .....	13
2.1.1. Espaço arquitetónico e espaço cinematográfico .....	16
2.1.2. Composição de planos e enquadramento .....	17
2.1.3. Enquadramento espacial .....	18
2.1.4. Experiência espacial .....	19
2.1.5. Movimento da câmara e movimento espacial .....	20
2.1.6. Temporalidade cinematográfica e temporalidade arquitetónico .....	22
2.2. Análise interpretativa: arquitetura, cinema e cidade .....	24
2.2.1. A cidade europeia no cinema .....	24
2.2.2. Origens do cinema urbano europeu .....	26
2.2.3. Cinema e cidade português .....	30
<b>Capítulo 3 - Morfologia do espaço (sub)urbano europeu .....</b>	<b>35</b>
3.1. O problema da identidade .....	35
3.1.1. Relação centro-periferia .....	36
3.2. Espaço suburbano .....	38
3.2.1. Fatores da exclusão social no contexto europeu .....	41
3.2.2. Causas geradoras da exclusão social no contexto europeu .....	42
3.2.2.1. Políticas de exclusão social fomentadas pelo regime fascista italiano .....	44
3.2.2.2. Da precariedade do pós-guerra à burocracia executiva .....	45
3.2.2.3. A formação da cintura vermelha de Paris .....	47
3.2.3. Morfologia do espaço (sub)urbano marginal .....	50
3.2.3.1. Subúrbio como espaço político-administrativo .....	51
3.2.3.2. O processo de construção dos subúrbios europeus: a periferia espontânea ...	51
3.2.4. A condição da habitação social na periferia nacional .....	53
3.2.4.1. Políticas de habitação social até 1974 .....	54
3.2.4.2. Políticas de habitação social após 1974 .....	58

<b>Capítulo 4 - Representação cinematográfica da realidade suburbana .....</b>	<b>65</b>
4.1. Subúrbios de Roma: o lado oculto da cidade .....	66
4.1.1. O retrato neorealista .....	66
4.1.2. A Roma de Pier Paolo Pasolini .....	69
4.2. La Haine (1995): a queda de uma sociedade .....	81
4.3. Um bairro, uma capital, um país .....	88
4.3.1. O bairro .....	89
4.3.2. A transição .....	92
4.3.3. A alternativa .....	97
<b>Capítulo 5 - Considerações finais .....</b>	<b>105</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>111</b>
<b>Artigos da internet .....</b>	<b>112</b>
<b>Filmografia .....</b>	<b>115</b>





## Lista de Figuras

**Figura 1** - *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1967), de Jean-Luc Godard: a moradora suburbana.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 2** - *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1967), de Jean-Luc Godard: os *grands ensembles* da periferia parisiense.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 3** - *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1967), de Jean-Luc Godard: a expansão urbana de Paris.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 4** - *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1967), de Jean-Luc Godard: a prostituição combinada com a aversão de Godard ao capitalismo americano.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 5** - *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1967), de Jean-Luc Godard: a monótona repetição dos *grands ensembles*.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 6** - *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1967), de Jean-Luc Godard: a imagem estéril do modernismo periférico.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 7** - *Things to Come* (1936): a utopia científica sustentada pelo modernismo.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 8** - *Things to Come* (1936): a utopia científica sustentada pelo modernismo.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 9** - *Persona* (1966) de Ingmar Bergman: sequência inicial de imagens elaborada através da sobreposição e da montagem cinematográfica.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 10** - *Persona* (1966) de Ingmar Bergman: sequência inicial de imagens elaborada através da sobreposição e da montagem cinematográfica.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 11** - *Persona* (1966) de Ingmar Bergman: sequência inicial de imagens elaborada através da sobreposição e da montagem cinematográfica.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 12** - *Persona* (1966) de Ingmar Bergman: sequência inicial de imagens elaborada através da sobreposição e da montagem cinematográfica.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 13** - *Persona* (1966) de Ingmar Bergman: sequência inicial de imagens elaborada através da sobreposição e da montagem cinematográfica.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 14** - *Persona* (1966) de Ingmar Bergman: sequência inicial de imagens elaborada através da sobreposição e da montagem cinematográfica.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 15** - *Playtime* (1967): a nudez e a homogeneidade do modernismo na paisagem urbana.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 16** - *Playtime* (1967): a nudez e a homogeneidade do modernismo na paisagem urbana.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 17** - Perspetivas de August Choisy que Eisenstein usou para calcular o *film-shot effect*.

(Fonte: [http://cosmopista.files.wordpress.com/2008/10/eisenstein\\_montage-and-architecture.pdf](http://cosmopista.files.wordpress.com/2008/10/eisenstein_montage-and-architecture.pdf))

**Figura 18** - Perspetivas de August Choisy que Eisenstein usou para calcular o *film-shot effect*.

(Fonte: [http://cosmopista.files.wordpress.com/2008/10/eisenstein\\_montage-and-architecture.pdf](http://cosmopista.files.wordpress.com/2008/10/eisenstein_montage-and-architecture.pdf))

**Figura 19** - Ville Savoye (1929): a narrativa arquitetónica.

(Fonte: <http://www.archdaily.com/84524/ad-classics-villa-savoye-le-corbusier/>)

**Figura 20** - Ville Savoye (1929): a narrativa arquitetónica.

(Fonte: <http://www.archdaily.com/84524/ad-classics-villa-savoye-le-corbusier/>)

**Figura 21** - Ville Savoye (1929): a narrativa arquitetónica.

(Fonte: <http://www.archdaily.com/84524/ad-classics-villa-savoye-le-corbusier/>)

**Figura 22** - Ricola-Europe SA, Production and Storage Building (1992), de Herzog & de Meuron.

(Fonte: <http://www.chez.com/archive/images/herzogmeuron/ricola.jpg>)

**Figura 23** - *Germania Anno Zero* (1948), de Roberto Rossellini: retrato de uma Alemanha devastada.

(Fonte: [http://www.c1n3.org/r/rossellini01r/Images/1948%20Germania%20anno%20zero%20-%20Alemania%20anyo%20cero%20\(foto\)%2006.jpg](http://www.c1n3.org/r/rossellini01r/Images/1948%20Germania%20anno%20zero%20-%20Alemania%20anyo%20cero%20(foto)%2006.jpg))

**Figura 24** - Planos iniciais de *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt* (1927), de Walter Ruttmann.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 25** - Planos iniciais de *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt* (1927), de Walter Ruttmann.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 26** - *A Man With A Movie Camera* (1929), de Dziga Vertov: uma delirante viagem pela cidade.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 27** - *A Man With A Movie Camera* (1929), de Dziga Vertov: uma delirante viagem pela cidade.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 28** - *A Man With A Movie Camera* (1929), de Dziga Vertov: uma delirante viagem pela cidade.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 29** - *A Man With A Movie Camera* (1929), de Dziga Vertov: uma delirante viagem pela cidade.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 30** - *A Man With A Movie Camera* (1929), de Dziga Vertov: uma delirante viagem pela cidade.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 31** - *A Man With A Movie Camera* (1929), de Dziga Vertov: uma delirante viagem pela cidade.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 32** - *Verdes Anos* (1963), de Paulo Rocha: as novas avenidas de Lisboa.

(Fonte: <http://imagens2.publico.pt/imagens.aspx/805052?tp=UH&db=IMAGENS&w=749>)

**Figura 33** - *Belarmino* (1964), de Fernando Lopes.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 34** - *Arena* (2009), de João Salaviza: o deserto suburbano de Lisboa.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 35** - Esquema conceitual de uma estrutura urbana concêntrica.

(Fonte: autor)

**Figura 36** - Esquema conceitual de uma estrutura urbana descentralizada.

(Fonte: autor)

**Figura 37** - A 14 de Maio de 1919 foi aprovado pelo governo francês um decreto lei que exigia que todos os municípios dos subúrbios de Paris realizassem um plano de expansão e de embelezamento do seu território. A imagem ilustra o avanço da expansão urbana sobre as

regiões rurais.

(Fonte: <http://www.parismetropolitaine.fr/naissancedes20arrondissementsparisiens/diapo5-3.html>)

**Figura 38** - A imensa rede de transportes que separa e liga o centro de Paris aos seus subúrbios.

(Fonte: <http://www.parismetropolitaine.fr/naissancedes20arrondissementsparisiens/diapo5-3.html>)

**Figura 39** - Bogata Gordiani, um dos doze bairros sociais construídos sob o regime fascista de Mussolini.

(Fonte: <http://borgatediroma.files.wordpress.com/2011/05/23-roma-borgata-gordiani.jpg>)

**Figura 40** - Bogata Gordiani, um dos doze bairros sociais construídos sob o regime fascista de Mussolini.

(Fonte: <http://borgatediroma.files.wordpress.com/2011/05/24-roma-periferia.jpg>)

**Figura 41** - Exemplo de um *grand ensemble*, onde se demonstra a burocracia operacional imposta pela periferia parisiense.

(Fonte: <http://www.inventaire.com/wp-content/uploads/2013/11/gursky-parismontparnasse-large-print.jpg>)

**Figura 42** - Edifício *Les Quatre Mille* construído em 1966 na periferia de Paris e que, em 1971, chegou a albergar 17 mil habitantes.

(Fonte: <http://sfone.tumblr.com/image/71110709347>)

**Figura 43** - Exemplo de uma *ilha* do Porto.

(Fonte: <http://yoursporto.com/pt/wp-content/uploads/sites/4/2014/01/Arquitectura-Filipa-3.jpg>)

**Figura 44** - Exemplo de um *vila* de Lisboa.

(Fonte: [http://c1.quickcachr.fotos.sapo.pt/i/N43016e63/6181443\\_ilhB4.jpeg](http://c1.quickcachr.fotos.sapo.pt/i/N43016e63/6181443_ilhB4.jpeg))

**Figura 45** - Bairro da Quinta da Boavista, em Lisboa, bairro construído pelo “Programa das Casas Desmontáveis”.

(Fonte: [http://4.bp.blogspot.com/\\_cUaVsj4d8aQ/S9wsjhMzELI/AAAAAAAAAbM/-aL8GwkUKxM/s1600/BOA+VISTA+2.jpg](http://4.bp.blogspot.com/_cUaVsj4d8aQ/S9wsjhMzELI/AAAAAAAAAbM/-aL8GwkUKxM/s1600/BOA+VISTA+2.jpg))

**Figura 46** - Exemplo da condição da habitação em que grande parte da classe operária portuguesa se inseria antes da intervenção do SAAL.

(Fonte: PORTAS, Nuno - *O Ser Urbano: Nos Caminhos de Nuno Portas*. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Abril de 2012, p. 312 e 313)

**Figura 47** - Revolta popular por melhores condições de habitação: “Casas sim. Barracas não”.



(Fonte: PORTAS, Nuno - *O Ser Urbano: Nos Caminhos de Nuno Portas*. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Abril de 2012, p. 334 e 335)

**Figura 48** - Mobilização popular contra a paralização do processo SAAL.

(Fonte: PORTAS, Nuno - *O Ser Urbano: Nos Caminhos de Nuno Portas*. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Abril de 2012; p. 338)

**Figura 49** - Mobilização popular contra a paralização do processo SAAL.

(Fonte: PORTAS, Nuno - *O Ser Urbano: Nos Caminhos de Nuno Portas*. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Abril de 2012; p. 339)

**Figura 50** - Fotograma de *Ladri di Biciclette* (1948), de Vittorio De Sica: a desolada e árida paisagem suburbana de Roma.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 51** - Fotograma de *Ladri di Biciclette* (1948), de Vittorio De Sica: a demorada viagem entre os subúrbios e o centro da cidade.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 52** - Fotograma de *Accattone* (1961), de Pier Paolo Pasolini: uma Roma desconhecida.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 53** - Fotograma de *Accattone* (1961), de Pier Paolo Pasolini: única referência de Pasolini ao centro de Roma.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 54** - Fotograma de *Accattone* (1961), de Pier Paolo Pasolini: a expansão urbana de Roma na periferia.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 55** - Fotograma de *Accattone* (1961), de Pier Paolo Pasolini: Borgata Gordiani, um dos primeiros projetos de habitação social implementados pelo regime fascista.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 56** - Fotograma de *Mamma Roma* (1962), de Pier Paolo Pasolini: edifício no centro de Roma para a classe operária: a falsa imagem.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 57** - Fotograma de *Mamma Roma* (1962), de Pier Paolo Pasolini: o novo edifício do projeto INA Casa na periferia e as semelhanças evidentes com o anterior.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 58** - Fotograma de *Mamma Roma* (1962), de Pier Paolo Pasolini: a saturação da paisagem suburbana.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 59** - Fotogramas de *Mamma Roma* (1962), de Pier Paolo Pasolini: o desolado olhar sobre a periferia.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 60** - Fotogramas de *Mamma Roma* (1962), de Pier Paolo Pasolini: o desolado olhar sobre a periferia.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 61** - Fotograma de *La Haine* (1995), de Mathieu Kassovitz: confrontos entre a polícia e os manifestantes.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 62** - Fotograma de *La Haine* (1995), de Mathieu Kassovitz: juventude suburbana, o principal alvo do estigmatismo social.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 63** - Fotograma de *La Haine* (1995), de Mathieu Kassovitz: o falso mediatismo televisivo.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 64** - Fotograma de *La Haine* (1995), de Mathieu Kassovitz: o contraste social enquadrado de forma metafórica: “o mundo é vosso”.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 65** - Fotograma de *La Haine* (1995), de Mathieu Kassovitz: duas realidades distintas - urbano e suburbano - separadas apenas por uma curta viagem de comboio.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 66** - Fotograma de *Ossos* (1997), de Pedro Costa: Fontaínhas, a dimensão da precariedade suburbana.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 67** - Fotogramas de *Ossos* (1997), de Pedro Costa: o vazio que predomina nas personagens.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 68** - Fotogramas de *Ossos* (1997), de Pedro Costa: o vazio que predomina nas personagens.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 69** - Fotogramas de *Ossos* (1997), de Pedro Costa: o vazio que predomina nas personagens.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 70** - Fotogramas de *Ossos* (1997), de Pedro Costa: o vazio que predomina nas personagens.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 71** - Fotogramas de *Ossos* (1997), de Pedro Costa: a escassa luz que ilumina o bairro.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 72** - Fotogramas de *Ossos* (1997), de Pedro Costa: a escassa luz que ilumina o bairro.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 73** - Fotogramas de *Ossos* (1997), de Pedro Costa: a escassa luz que ilumina o bairro.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 74** - Fotogramas de *Ossos* (1997), de Pedro Costa: a escassa luz que ilumina o bairro.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 75** - Fotograma de *No Quarto da Vanda* (2000), de Pedro Costa: plano inicial do filme - “o quarto das meninas”.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 76** - Fotogramas de *No Quarto da Vanda* (2000), de Pedro Costa: processos de demolição do bairro.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 77** - Fotogramas de *No Quarto da Vanda* (2000), de Pedro Costa: processos de demolição do bairro.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 78** - Fotogramas de *No Quarto da Vanda* (2000), de Pedro Costa: processos de demolição do bairro.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 79** - Fotogramas de *No Quarto da Vanda* (2000), de Pedro Costa: processos de demolição do bairro.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 80** - Fotogramas de *No Quarto da Vanda* (2000), de Pedro Costa: o convívio comunitário.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 81** - Fotogramas de *No Quarto da Vanda* (2000), de Pedro Costa: o convívio comunitário.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 82** - Fotogramas de *No Quarto da Vanda* (2000), de Pedro Costa: o “lado dos rapazes”, a constante mudança de local.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 83** - Fotogramas de *No Quarto da Vanda* (2000), de Pedro Costa: o “lado dos rapazes”, a constante mudança de local.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 84** - Fotogramas de *No Quarto da Vanda* (2000), de Pedro Costa: o “lado dos rapazes”, a constante mudança de local.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 85** - Fotogramas de *No Quarto da Vanda* (2000), de Pedro Costa: o “lado dos rapazes”, a constante mudança de local.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 86** - Fotogramas de *Juventude em Marcha* (2006), de Pedro Costa: Fontainhas em 2006, a obscuridade do esquecimento.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 87** - Fotogramas de *Juventude em Marcha* (2006), de Pedro Costa: Fontainhas em 2006, a obscuridade do esquecimento.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 88** - Fotogramas de *Juventude em Marcha* (2006), de Pedro Costa: os recuos ao passado de Ventura.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 89** - Fotogramas de *Juventude em Marcha* (2006), de Pedro Costa: os recuos ao passado de Ventura.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 90** - Fotogramas de *Juventude em Marcha* (2006), de Pedro Costa: a casa de Bete e a imagem atual (em 2006) das Fontainhas.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 91** - Fotogramas de *Juventude em Marcha* (2006), de Pedro Costa: a casa de Bete e a imagem atual (em 2006) das Fontainhas.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 92** - Fotogramas de *Juventude em Marcha* (2006), de Pedro Costa: os interiores ofuscantes dos apartamentos do Casal da Boba.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 93** - Fotogramas de *Juventude em Marcha* (2006), de Pedro Costa: os interiores ofuscantes dos apartamentos do Casal da Boba.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 94** - Fotogramas de *Juventude em Marcha* (2006), de Pedro Costa: os interiores ofuscantes dos apartamentos do Casal da Boba.

(Fonte: imagem capturada do filme)

**Figura 95** - Fotogramas de *Juventude em Marcha* (2006), de Pedro Costa: os interiores ofuscantes dos apartamentos do Casal da Boba.

(Fonte: imagem capturada do filme)



# Preâmbulo

## 2 ou 3 Coisas Que Sei Sobre Ela

“Ela, a prostituta. Ela, a região de Paris. Ela, a casa de banho que 70% dos franceses não possuem. Ela, a terrível lei dos *Grands Ensembles*. Ela, a física do amor. Ela, a vida moderna. Ela, a guerra no Vietname. Ela, a *call-girl* moderna. Ela, a morte da beleza humana. Ela, a circulação de ideias. Ela, a *gestapo* das estruturas.”<sup>1</sup>

O filme *2 ou 3 choses que je sais d'elle / Duas ou três coisas que sei sobre ela* (1967), de Jean-Luc Godard, é um ensaio sociológico inteligente sobre o crescimento urbano de Paris e a impregnação do comportamento consumista na sua sociedade, personificado através da vida quotidiana de uma moradora dos *grands ensembles* da periferia parisiense. [1]

Ao longo do filme, Godard vai intercalando imagens da construção da nova Paris, nas quais surge como narrador de alguns fatos que se manifestam nesse período, com imagens do dia-a-dia de Juliette, a moradora dos monstruosos edifícios que vão preenchendo os anéis circundantes ao centro da cidade. Este filme é composto por uma complexa sinfonia de ideias e imagens que mostram a maneira como o realizador interpreta a vida moderna, como observa as mutações que se manifestam pelo território da cidade. [2 e 3]

O enredo, o jogo de imagens, os enquadramentos e as falas, embora pareçam devaneios ambíguos do cineasta, são, na realidade, elementos que estruturaram uma metáfora acerca desta vasta área em transformação: a de que este território está a ser convertido numa espécie de bordel, onde os habitantes se prostituem de modo a conseguirem viver segundo os padrões estabelecidos pela sociedade parisiense.

*Duas ou três coisas que sei sobre ela*, à primeira vista, poderá muito bem parecer uma história surreal. A verdade é que a prática da prostituição é bastante comum entre os habitantes, nomeadamente as mulheres (namoradas, esposas, mães) destas zonas periféricas. Realojados à força nestes blocos da periferia, estes habitantes, pouco acostumados ao moderno e confortável estilo de vida que os novos apartamentos lhes oferecem, rapidamente ficaram mergulhados numa precária situação económica. Levados pela violenta corrente do consumismo, os habitantes dos *grands ensembles* agravam, ainda mais, a sua condição ao tentarem recriar a imagem que a sociedade capitalista, sucessivamente, lhes impõe. Afundados em dívidas e pressionados em garantir, acima de tudo, a continuidade do seu novo e “luxuoso” estilo de vida, estes habitantes precisavam de arranjar novas, e não convencionais, formas fáceis de enriquecimento. Desta forma, a prostituição é o expediente mais prático para fazer face a precariedade. [4]

---

<sup>1</sup>. Excerto retirado de *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1967) de Jean-Luc Godard



Fig. 1, 2 e 3 - Fotogramas de *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1967), de Jean-Luc Godard: a moradora suburbana, os *grands ensembles* da periferia e a expansão urbana.



Embora o tema da prostituição faça, habitualmente, parte do registo do cineasta, neste filme em particular Godard caracteriza-o, não de uma forma fatual, real ou formal, mas como uma metáfora que represente as implicações do capitalismo para a noção de sociedade. Desta forma, ao tratar-se, essencialmente, de um retrato da sociedade francesa e das consequências que as políticas económicas infligem no seu território, Godard decide estruturar este filme com um vasto conjunto de imagens carregadas de informação, tal como um telejornal que, num curto espaço de tempo, relata o estado do país. Godard: “Todos os meus filmes são retratos do estado da nação; são documentários da atualidade, tratados de forma pessoal talvez, mas em termos de uma atualidade contemporânea (...) Eu queria incluir tudo, desporto, política e até mercearia (...) Tudo pode ser posto num filme. Tudo deve ser posto num filme.”<sup>2</sup>

Esta grande variedade de informação com que Godard, intencionalmente, carrega a sua imagem ao longo do filme, demonstra a posição que o realizador pretende assumir perante a cidade. Embora Godard tenha uma opinião bem construída sobre a cidade e sobre o que a sua transformação urbana possa infligir aos seus habitantes, o que ele espera alcançar com este filme é, na verdade, ajudar os espetadores a criarem uma própria opinião sobre “ela”. Godard não quer impor uma definição de cidade ao seu espetador, pelo contrário, ele oferece-lhe uma vasta carga de informação, de modo a que este compreenda os aspetos que motivam a mutação urbana e possa fazer uma análise da atualidade da sua sociedade.

Embora este conjunto seja, naturalmente, uma selecção pessoal do realizador, o próprio título sugere a superficialidade com que ele aborda este tema: apenas nos quer dizer “duas ou três coisas”, um breve resumo, uma sucinta e pertinente observação sobre a cidade e sobre os seus habitantes. Todavia, a imagem final apenas poderá ser definida pelo espetador.

A perspicaz e pertinente observação de Godard que expõe, sem pudor, as verdades inconvenientes acerca dos elementos que transfiguram o tecido urbano das cidades e o quotidiano dos seus habitantes é, na realidade, um alerta dirigido às pessoas para que percebam as implicações que os sistemas económicos e políticos promovem na sua sociedade. O objetivo de Godard é confrontar-nos com o curso natural e degenerativo da nossa sociedade e questionar-nos até que ponto estamos dispostos a melhorar a sua situação atual.

“Oíço os anúncios publicitários no meu transmissor. Graças à *ESSO*, tomo, serenamente, uma estrada até aos sonhos e esqueço-me de tudo o resto. Esqueço-me de Hiroshima e Auschwitz. Esqueço-me de Budapeste. Esqueço-me do Vietnã e do salário mínimo. Esqueço-me da fome na Índia. Esqueço-me de tudo isso, exceto quando me trazem de volta ao zero e tenho que recomeçar a partir daí.”<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> .GODARD, Jean-Luc - *Jean-Luc Godard's Two or Three Things I Know About Her*, Rialto Pictures Pressbook, p. 13. [http://www.rialtopictures.com/FTP/ZIP\\_choses/2\\_or\\_3Pressbookv6.pdf](http://www.rialtopictures.com/FTP/ZIP_choses/2_or_3Pressbookv6.pdf). [consultado a 9 de Junho de 2014]

<sup>3</sup> .Excerto retirado de uma fala em *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1967) de Jean-Luc Godard.



Fig. 4, 5 e 6 - Fotogramas de *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1967), de Jean-Luc Godard: a prostituição combinada com a aversão de Godard ao capitalismo americano; a monótona repetição dos grands ensembles; a imagem estéril do modernismo periférico.





# Capítulo 1

## Introdução

Com o aparecimento das primeiras representações cinematográficas, no final do séc. XIX, foi construída uma nova forma de percebermos os espaços e de analisarmos as formas e os fluxos que constituem a cidade. Graças à implementação da noção de movimento nos meios de representação, esta nova forma de analisar os elementos urbanos levou, naturalmente, a que os modos de pensar, abordar e materializar a arquitetura sofressem uma súbita reformulação.

Ao longo do séc. XX, à medida que as cidades se transfiguravam e se expandiam a um ritmo alucinante, o cinema assumia-se cada vez mais como a principal forma de registo e de análise da delirante vida urbana. Enquanto o cinema desenvolvia, sucessivamente, as suas capacidades de representação, a cidade assumia-se, cada vez mais, como um tema recorrente da sua imagem, originando, assim, retratos mais fiéis e pertinentes da realidade urbana.

Após as primeiras décadas de experimentação e evolução técnica, o cinema começou a abandonar progressivamente o carácter documental e desenvolveu um olhar mais crítico e incisivo sobre os fatores, políticas ou tendências que condicionavam a morfologia da cidade.

Ao longo do séc. XX, enquanto que o cinema afinava a sua posição política e ideológica em relação à postura que a sociedade moderna parecia tomar, as cidades sofriam por sua vez sucessivos abalos na sua estrutura. Fatores como a globalização económica, social e política, o crescente aumento das taxas de imigração e as políticas de habitação promovidas após a 2ª Guerra Mundial, determinaram a criação, proliferação e conservação de novas e anómalas estruturas no tecido urbano das cidades. Caídas em esquecimento e cristalizadas os seus problemas socioculturais, estas estruturas urbanas tornaram-se, rapidamente, em sinónimos de marginalidade e precariedade. Contudo, apenas refletem, na realidade, a materialização dos valores promovidos pela própria sociedade.

Por se tratarem de uma consequência direta da alteração da morfologia e da estrutura do espaço urbano, e como contêm um teor social bastante fragilizado, estas regiões esquecidas pelas políticas sociais e urbanas rapidamente atraíram o olhar atento do cinema. Desde então, um largo conjunto de obras abordou a condição suburbana, ao longo de várias décadas: desde as políticas de exclusão social promovidas por regimes totalitaristas, às políticas de habitação social e de crescimento urbano fomentadas após a 2ª Guerra Mundial, até à sua situação mais recente após décadas de negligência administrativa e política. Por esta razão, é feito um levantamento de obras cinematográficas que acompanharam a evolução do espaço urbano de algumas das principais cidades europeias, que nos oferecem uma interpretação clara e transparente de realidades a que, normalmente, não possuímos acesso.

Tal como o título da dissertação “Tangências Urbanas” sugere, pretende-se com este trabalho aproximar ou convergir as abordagens cinematográfica e arquitetónica, de maneira a que as suas posições perante a cidade elucidem a compreensão sobre dois espaços opostos, contraditórios e distantes.

## 1.1. Objetivo

A escolha do tema em questão recai, essencialmente, sobre a possibilidade de abordar a arquitetura, não através da habitual forma *vitruviana*, designadamente na forma de a praticar e teorizar segundo os engenhos e racionalidades que estão inerentes ao seu processo, mas antes sobre uma forma que nos oferecesse meios de analisar a morfologia das cidades, a evolução do seu espaço e dos elementos que o constituem. Esta motivação em abordar a forma urbana de certas cidades europeias direciona esta dissertação de acordo com uma parte da constituição urbana - a periferia como centro de tensões socioculturais.

Esta região urbana em particular, que ao longo de várias décadas tem vindo a mergulhar cada vez mais em depressão, precariedade e marginalidade, surge como foco principal desta dissertação, de modo a compreender o processo da sua formação e a justificar o porquê da aglomeração de tantos problemas urbanos num local específico. Torna-se também fulcral para o objetivo deste estudo, perceber porque é que existe tamanha ruptura entre o centro e a periferia nas cidades europeias, assim como compreender o papel da arquitetura na criação destas instáveis zonas urbanas.

Quanto à questão de incluir o cinema nesta investigação de uma determinada região urbana, esta poderá ser explicada segundo duas razões fundamentais: por um lado, o cinema assume-se, logo após o aparecimento das primeiras representações cinematográficas, como um meio de análise da história e da evolução do espaço urbano que resultam quer na representação documental da cidade, quer na criação de utopias ou distopias, segundo um determinado panorama em que as sociedades estão inscritas; por outro lado, o recurso ao cinema poderá também ser traduzido pela facilidade e acessibilidade que este disponibiliza à análise de sociedades restritas e fechadas para o *mundo exterior*, deste modo, recorrendo às capacidades representativas do cinema, será possível formular um raciocínio mais genuíno e mais esclarecedor destas regiões suburbanas.

## 1.2. Descrição de trabalhos

O trabalho desta dissertação está dividido em três fases distintas de componente teórica, estruturadas de forma a comporem um raciocínio lógico para a realização de um produto final de investigação.

Na primeira fase, realiza-se, numa primeira instância - *Análise formal: arquitetura e cinema* -, uma análise formal entre arquitetura e cinema, que relaciona os conceitos partilhados pelas duas artes, de modo a justificar e a realçar a importância de um entendimento interdisciplinar na criação e representação espacial de um dado objeto ou, no caso desta investigação, da própria cidade. Esta análise inicial serve para demonstrar a proximidade relativa às duas disciplinas e, de certo modo, demonstrar o porquê de tentar estabelecer esta relação interdisciplinar entre arquitetura e cinema.

Na segunda parte deste capítulo - *Análise interpretativa: arquitetura, cinema e cidade* - é abordado o modo com que o cinema captou as mudanças históricas e visuais do espaço urbano europeu, permitindo-se compreender de que forma estas alterações condicionaram a organização formal das cidades, bem como a posição humana dentro dos limites urbanos. Para este fim, é feito um breve levantamento de algumas obras cinematográficas que constituem um passeio pela cidade, onde é possível constatar a sagacidade com que o cinema abordava determinados comportamentos que se manifestavam no espaço urbano e que condicionavam ou originavam uma determinada condição aos seus habitantes

Na segunda fase do trabalho - *Morfologia do espaço (sub)urbano europeu* -, incidimos o foco da investigação, essencialmente, sobre a cidade e a morfologia do seu espaço urbano. Foi elaborado, primeiramente, um estudo bibliográfico centrado na organização tipo das cidades europeias, estudo este que serve para compreender como as políticas urbanas regem a construção e expansão das cidades e contribuem para o aumento da divergência manifestada entre o centro e a periferia. Depois de estabelecida esta compreensão será possível avançar para o estudo do espaço suburbano na segunda parte do capítulo. A orientação desta dissertação para o espaço periférico deve-se à condição de órfã que, normalmente, está associada à periferia, devido a largas décadas de negligência das políticas públicourbanas. Deste modo, é feito um levantamento dos fenómenos e causas sociais que conduziram a precariedade e a marginalidade a manifestarem-se pelas margens da cidade europeia, assim como os fatores que promoveram e proliferaram a exclusão social ao longo da expansão urbana.

Na terceira e última fase - *Representação cinematográfica da realidade suburbana* -, é apresentado o resultado da informação anteriormente reunida, através de uma análise mais pormenorizada de algumas obras cinematográficas que justificam alguns dos casos de segregação e exclusão social previamente mencionados. Recorrendo ao caráter visual e representativo do cinema, formula-se, a nosso ver, uma leitura mais fiável da realidade social presente nestas regiões instáveis.

### 1.3. Casos de estudos

Relativamente à escolha das obras abordadas no último capítulo, esta incidiu, essencialmente, sobre a investigação que tinha sido exposta no capítulo anterior. Para além desta correspondência com os fatos previamente discutidos, a sua disposição pelo capítulo foi

feita de forma cronológica, de modo a compreender-se a evolução das noções impostas pela periferia ao longo do tempo.

Posto isto, foi intencionado que esta escolha recaísse sobre problemas específicos, em determinadas zonas e a uma dada altura. O primeiro conjunto analisado retrata, na íntegra, a evolução da condição social da periferia na cidade de Roma. Esta primeira abordagem deveu-se, em grande parte, ao fato de Roma se tratar de uma cidade onde a periferia sempre foi usada como um território propício à segregação e exclusão social<sup>4</sup>. Além do mais, Roma foi das primeiras cidades a implementar projetos de habitação social a grande escala pelo território periférico.

Desta forma, optamos por começar com um dos primeiros filmes a mencionar a precária condição suburbana - *Ladri di Biciclette / Ladrões de Bicicletas* (1948), de Vittorio De Sica. Por se tratar de um clássico do neorealismo italiano, esta obra oferece-nos um retrato puro e inalterável de uma situação social e permite ao espetador criar uma imagem real e inequívoca de uma condição desconhecida.

Em seguida, ainda dentro deste conjunto, são abordadas duas obras cinematográficas, realizadas pelo mesmo realizador - Pier Paolo Pasolini. Este realizador e poeta italiano dedicou grande parte da sua obra à divulgação da precariedade que atingia a periferia da sua cidade. Ao destacar-se do neorealismo, por ter uma posição política bem demarcada nas suas representações, considerámos pertinente explorar dois filmes que revelassem a mesma condição social, em contextos diferentes. Desta forma, foram selecionadas as duas primeiras obras do cineasta - *Accattone* (1961) e *Mamma Roma* (1962) - por retratarem tipologias diferentes de habitação social: em *Accattone*, Pasolini denuncia os rudimentares bairros sociais, construídos no período fascista de Mussolini e em *Mamma Roma* critica os projetos de habitação social implementados após a queda do regime.

Posteriormente, é abordado um panorama que, à semelhança do anterior, regista casos de segregação e exclusão social e confronta o urbano com o suburbano, contudo, permaneceu no esquecimento, não só das políticas urbanas, como dos meios mediáticos e até do conhecimento dos próprios habitantes ao longo de largas décadas. Posto isto, a realidade a que nos referimos nesta segunda parte respeita a condição social que caracteriza a cintura vermelha de Paris, para a qual foi escolhida a aclamada obra de Mathieu Kassovitz, *La Haine / O Ódio* (1995). A escolha deste filme deveu-se, naturalmente, ao êxito que este teve na exploração e divulgação da obscura realidade suburbana de Paris. O principal sucesso de *La Haine* foi, acima de tudo, o de ter desencadeado e impulsionado uma vasta onda de representações cinematográficas sobre a condição suburbana, colocando, desta forma, estas zonas finalmente *nas luzes da ribalta*.

Na terceira parte deste capítulo dos casos de estudo decidimos finalizar com a trilogia *Letters From Fontainhas*, do realizador português Pedro Costa. Neste caso, a justificação respeita duas razões fundamentais: em primeiro lugar, porque seria, de certa forma, quase

---

<sup>4</sup> .“Estas margens da grande cidade não são recentes. Roma, Alexandria estão rodeadas de arredores incertos, onde se entovam o orfanato e a desocupação.”. LYOTARD, Jean-François - *Moralidades Posmodernas*, Editorial Tecnos, S.A.. Madrid, 1998, p. 21.



obrigatório expor alguns exemplos que demonstrassem o estado da condição social no contexto nacional e, em segundo lugar, tentar encontrar obras que nos revelassem aspetos diferentes dos que já tinham sido analisados. Desta forma, a obra de Pedro Costa, constituída pelos filmes: *Ossos* (1997), *No Quarto da Vanda* (2000) e *Juventude em Marcha* (2006) foi a que nos pareceu ser a que melhor respeitava todos estes *requesitos* pretendidos. Não só é uma obra nacional, sobre um território e um problema nacionais, como também nos permite acompanhar a evolução e transição de um bairro clandestino, situado na periferia lisboeta, para um bairro social, construído de raiz num local próximo do antigo. Além do mais, através deste percurso pela vida do bairro das Fontainhas, foi possível entender, com mais pormenor, a posição humana dos habitantes que, normalmente, habitam nestas estruturas do tecido urbano anómalas.



## Capítulo 2

# Análise formal e interpretativa: arquitetura, cinema e cidade

## 2.1. Análise formal: arquitetura e cinema

“A arquitetura existe, tal como o cinema, numa dimensão de tempo e movimento. Ela concebe e lê um edifício em termos de sequências. Erguer um edifício é prever e procurar efeitos de contraste e de ligação por onde uma pessoa passa(...)”.<sup>5</sup>

Como forma de estender as bases do seu pensamento e de quebrar o paradigma estabelecido na sua conceção há várias décadas, a arquitetura procurou, ao longo do séc. XX, criar elos de ligação com outras formas de artes, como a literatura, a escultura, a pintura ou a música, com o intuito de melhorar a compreensão sobre todos os elementos integrantes do seu processo concetual.<sup>6</sup> De todas estas formas de arte, a que mais se destacou, possivelmente pela proximidade dos conceitos que formam o seu processo criativo, assim como, por ambas articularem o espaço vívido, foi o cinema. Talvez possa parecer um pouco redundante afirmar que na base da sua simbiose está a partilha de conceitos, contudo a relação estabelecida entre ambas as disciplinas é verdadeiramente recíproca e tem vindo a enaltecer e a complementar as qualidades tanto do cinema, com a implementação dos conceitos de *espaço* e de *plano*, como da arquitetura, através da introdução do processo de *montagem*.

Esta interação mútua evidenciou-se, desde logo, nas primeiras representações cinematográficas, onde as suas imagens surgiam sempre enquadradas por uma paisagem urbana, além de que retratavam a cidade e a sua arquitetura como o seu foco ou a sua “personagem” principal. O cinema, por sua vez, exerceu uma grande influência na conceção das formas que rotularam a *Arquitetura Moderna* - grandes planos, linhas retas, escassez de

---

<sup>5</sup> .TAUTTENBURY, Kester - “*Echo and Narcissus*”, Architectural Design, Architecture & Film, London, 1994, p. 35. In PALLASMAA, Juhani - *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*. Helsínquia: Rakennustieto, 2000 - [http://www.ucalgary.ca/ev/designresearch/publications/insitu/copy/volume2/imprintable\\_architecture/Juhani\\_Pallasmaa/index.html](http://www.ucalgary.ca/ev/designresearch/publications/insitu/copy/volume2/imprintable_architecture/Juhani_Pallasmaa/index.html). [consultado a 12 de Novembro de 2013]

<sup>6</sup> .“*Desde a década de 70, a arquitectura tem, fervorosamente, procurado ligações com outros campos de arte. A inspiração para atravessar o paradigma estabelecido da arquitectura, petrificado pelas práticas quasi-modernista, tem sido procurada na pintura e na escultura, assim como na literatura e na música.*”. PALLASMAA, Juhani - *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*. Helsínquia: Rakennustieto, 2000 - [http://www.ucalgary.ca/ev/designresearch/publications/insitu/copy/volume2/imprintable\\_architecture/Juhani\\_Pallasmaa/index.html](http://www.ucalgary.ca/ev/designresearch/publications/insitu/copy/volume2/imprintable_architecture/Juhani_Pallasmaa/index.html). [consultado a 12 de Novembro de 2013]

ornamentos, tratamento da luz e sombra - através da sua maneira abstrata de abordar a materialidade, reiterado num discurso de Robert Mallet-Stevens:

“É inegável que o cinema tenha tido uma influência notável na arquitectura moderna; por sua vez, a arquitectura moderna traz o seu lado artístico para o cinema. A arquitectura moderna não só serve de cenário cinematográfico(*décor*) como deixa a sua marca na encenação (*mis en scène*), ela liberta-se da sua estrutura; a arquitectura actua.”<sup>7</sup>

Na verdade, as formas persuasivas do cinema chegaram mesmo a impulsionar a criação de uma nova abordagem ao processo arquitetónico, levando muitos arquitetos a transportar as imagens fotogénicas e aliantes que compunham a representação cenográfica de uma zona urbana para os seus projetos de arquitetura. O resultado, obviamente, não foi o esperado e originou formas inabitáveis e disfuncionais, uma vez que uma coisa é projetar uma imagem urbana, outra é conceber espaços que virão a ser experimentados e vivenciados, na realidade.

No entanto, também houve no cinema uma acção direta do papel do arquiteto ao ser diversas vezes solicitado pela comitiva cinematográfica para a elaboração de uma cenografia mais credível, uma cenografia que tem vindo a deixar de ser associada a aspetos decorativos, de modo a trazer cada vez mais realidade à *mis-en-scène*. É aqui que a experiência do arquiteto se torna fulcral, nomeadamente, com a construção e disposição dos planos e com o tratamento e controlo da luz, os quais irão atribuir à imagem cinematográfica um carácter mais genuíno.



Fig. 7 e 8 - *Things to Come* (1936): a utopia científica sustentada pelo modernismo.

No filme *Things to Come* (1936) [7 e 8], o realizador William Menzies conseguiu juntar uma equipa recheada de grandes nomes da arquitetura, do *design* gráfico e da cenografia, cujo trabalho resultou na criação dos cenários mais inovadores, criativos e credíveis, até à altura. Esta equipa de especialistas conseguiu atribuir ao filme um forte impacto visual e “recheiar” os seus cenários de diversos elementos arquitetónicos, fortemente influenciados pelos conceitos da arquitetura moderna. Le Corbusier chegou mesmo a ser convidado para fazer parte desta

<sup>7</sup> .VIDLER, Anthony - *The explosion of space: Architecture and filmic imaginary*. Apud: NEUMANN, Dietrich - *Film Architecture: set designs from Metropolis to Blade Runner*, 1996, p. 14.

equipa, mas devido à sua incompatibilidade com outros seus projetos não fez parte desta. No entanto, Vincent Korda, autor dos cenários do filme, inspirou-se fortemente em *Vers une Architecture*, de Corbusier, como se pode constatar pela cenografia do filme, através dos grandes planos envidraçados, dos espaços abertos e abundantemente iluminados, bem como na implementação de espaços verdes suspensos e na ligação direta dos espaços habitacionais com o exterior. Este filme é um dos muitos exemplos que demonstram a perfeita simbiose que existe entre as duas formas de arte, assim como o produto que conseguem gerar na combinação dos seus conceitos. No entanto, embora cinema e arquitetura se assemelhem em diversos aspectos e possam beneficiar da existência de cada um, têm todavia de compreender aquilo que os separa e serem realistas quanto à sua temporalidade e espacialidade.

Também no processo criativo as semelhanças entre arquitetura e cinema estão bem evidentes. Começando desde logo pelas primeiras ideias e conceções do projeto, enquanto que na arquitetura tudo começa no papel e se desenvolve através de uma intensa fase de esboços, dos quais irão ser formulados desenhos mais elaborados e técnicos. No cinema, o processo inicia-se pela escrita da ideia, passando pela sua composição sob a forma de sinopse e, posteriormente, através de um guião. Na fase seguinte ambos os protagonistas - cineasta e arquiteto - entregam o seu projeto a executantes e assumem uma postura de supervisão.

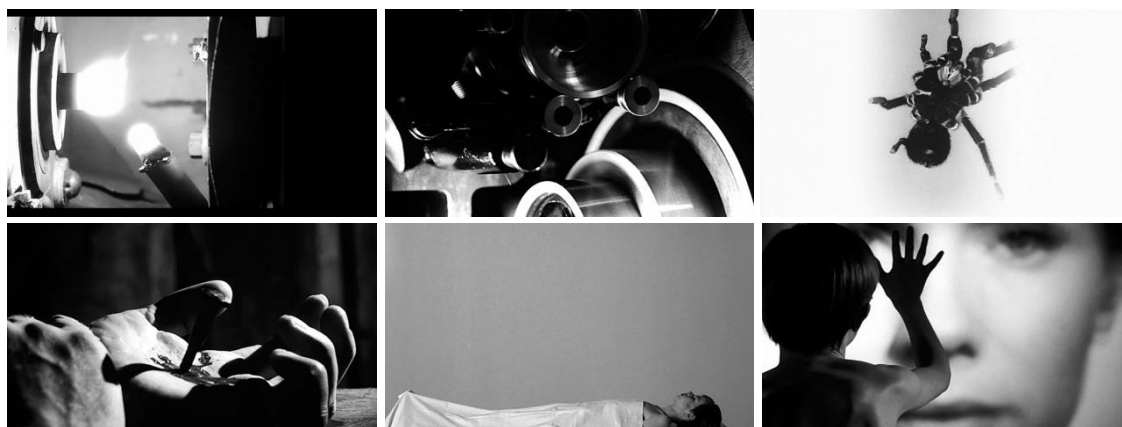


Fig. 9 , 10, 11, 12, 13 e 14 - *Persona* (1966), de Ingmar Bergman: sequência inicial de imagens elaborada através da sobreposição e da montagem cinematográfica.

No cinema, a história, as falas, as emoções, e todos os aspetos cenográficos, estão já descritos no guião elaborado pelo realizador, na arquitetura, todos os elementos que compõem um edifício, bem como a forma e processo da sua construção, estão também explícitos no projeto elaborado pelo arquiteto.

Outra característica que as aproxima é a linguagem e os recursos impostos na conceção das suas obras. As técnicas que ambos usam baseiam-se nos mesmos princípios de composição - a colagem e a montagem.

Na arquitetura, a colagem é a absorção de estilos e técnicas existentes num determinado contexto, transpondo a informação adquirida para outra, enquanto a montagem consiste na

integração de todos estes elementos para uma nova criação. A informação adquirida na colagem é reorganizada conforme as necessidades e condicionantes do local da obra. Através deste processo é, assim, possível a criação de novas formas e significados de entender a realidade.

Contudo, este procedimento não é exclusivo da arquitetura, também o cinema requer este tipo de tratamento e técnicas, de modo, a formular os seus planos cinematográficos. Gul Kaçmaz Erk, em *Architecture in Cinema*, tenta, através de uma citação de Dziga Vertov, definir o processo de criação de novas realidades espaciais através da montagem espacial: “De uma pessoa eu aproveito as mãos do mais forte e mais hábil, a partir de outra eu aproveito as pernas mais rápidas e tonificadas, a partir de uma terceira, aproveito a cabeça mais bonita e expressiva - e através da montagem crio um novo e homem perfeito”<sup>8</sup>. Ingmar Bergman, em *Persona* [9 a 14], recorre à montagem de uma rápida transposição de *frames* para demonstrar que deseja regressar aos princípios cinematográficos, desde o acender da luz ao equipamento de filmagem e, conseqüentemente, à mostra da sequência.

### 2.1.1. Espaço arquitetónico e espaço cinematográfico

“Ambas as formas de arte [arquitetura e cinema] definem as dimensões e a essência do espaço existencial; ambos criam situações empíricas de momentos da vida.”<sup>9</sup>

O processo mental inerente à construção de edifícios e de cidade é o de estruturar o nosso modo de estar e de viver numa sociedade, bem como de articular a distância entre a experiência pessoal e a global. Será o processo cinematográfico assim tão distante do arquitetónico? Tanto a arquitetura como o cinema assentaram a base do seu estudo na articulação de espaços e na criação e mediatização de imagens do quotidiano. Ambas as disciplinas definem as dimensões e a essência do espaço existencial, como, também criam cenários experimentais para situações comuns do dia-a-dia.

Os espaços criados pelo cinema possuem um caráter virtual, tratam-se de espaços imaginários em que a sua “durabilidade efémera” serve para o desenrolar de uma história; enquanto na arquitetura, a criação de espaços assume uma natureza física, material e, na maioria das vezes, tem como finalidade a prática de uma determinada função para uma determinada atividade.

O espaço cinematográfico é, portanto, uma representação ou um retrato do espaço arquitetónico. O seu propósito é a criação de uma simulação da realidade, ou melhor, a sua própria interpretação de um local e de uma arquitetura. Deste modo, não se trata de uma

---

<sup>8</sup> .ERK, Gul Kaçmaz - *Architecture in Cinema: A Relation of Representation Based On Space*. Koln: Lambert Academic Publishing Ag & Co. KG, 2008, p. 19.

<sup>9</sup> .PALLASMAA, Juhani - *op.cit.*

cópia exata do espaço arquitetónico, mas sim de uma solução ou de uma alternativa a este espaço, algo que se desprenda das leis da lógica, do formalismo e da materialidade.

Espaço arquitetónico e espaço cinematográfico distinguem-se pela essência/objetivo da sua existência. Se na arquitetura a criação e a definição de espaços é primordial e a construção do projetado é estipulada como meta final a atingir, no cinema, o espaço é criado de modo a encenar a (ou uma) realidade, adquirindo, deste modo, uma temporalidade e funcionalidade definida à partida; contudo, o espaço cinematográfico não é um simples recetáculo que alberga e permite o *mis-en-scène*, mas antes uma construção mental que reflete a arquitetura efémera inerente à mente, pensamento e emoção humanos.

### 2.1.2. Composição de planos e enquadramento

“Desenhar um plano é definir um enquadramento, atribuir um espaço a uma função.”<sup>10</sup>

O plano é o que sustenta uma obra audiovisual. Só ele atribui credibilidade à *mis-en-scène* idealizado pelo cineasta, enquanto que a sucessão destes planos permite o seu desenrolar.

Cada plano desempenha funções sectoriais, cada um possui uma informação própria que é transmitida ao espetador, como tal compete ao realizador interligar todos os planos com coerência, constituindo assim um filme de continuidade fluida.

Tal como na arquitetura, o cinema também recorre ao uso de várias escalas para representar o pretendido da melhor forma. Na arquitetura definimos o rigor do desenho conforme a pormenorização requerida, no cinema o processo é semelhante podendo o realizador optar desde o grande plano até ao plano de conjunto. Conforme a escala escolhida, o cineasta define o enquadramento da sua imagem, ao controlar o que pretende excluir aquilo que considera supérfluo à sua obra.

“(…) quanto menos Hulot fala, mais importantes os cenários e a arquitectura se tornam.”<sup>11</sup>

Jacques Tati (1907-1982), realizador e crítico francês, como não recorria à fala nem a diálogos para construir as duras, mas genuínas, críticas à arquitetura moderna do pós-guerra, trabalhava cuidadosamente os seus planos e os seus cenários, geralmente com o auxílio do arquiteto e cenógrafo Eugène Roman. A sua inteligente composição de planos foi crucial para o seu sucesso. Em *Playtime* (1967) revestiu, quase na totalidade, o seu gigantesco cenário de vidro, numa tentativa de demonstrar a ambiguidade e frieza que a modernidade tinha trazido à conceção espacial. [15 e 16]

---

<sup>10</sup> .Cinemateca Portuguesa e Museu do Cinema - *Cinema e Arquitectura*. G. C. - Gráfica de Coimbra, Lisboa, Outubro de 1999, p. 102.

<sup>11</sup> .*Ibidem*, p. 145.



Fig. 15 e 16 - *Playtime* (1967): a nudez e a homogeneidade do modernismo na paisagem urbana.

O vidro permitia-lhe também fazer um interessante jogo de planos, no qual conseguia juntar três espaços diferentes num só enquadramento, por exemplo, quando Hulot tenta encontrar Monsieur Giffard, e ambos se confundem com o seu próprio reflexo, camuflando a noção de divisão de espaços e de interior/exterior. Outro pormenor interessante que o vidro lhe proporcionou foi o vislumbre de importantes monumentos parisienses nele refletidos, que rompiam com os cenários taciturnos e cinzentos, próprios do modernismo, e revelavam a verdadeira Paris.

### 2.1.3. Enquadramento espacial

“Neste aspecto [no enquadramento] a diferença entre o cinema e a arquitectura reside fundamentalmente no facto de, em termos representacionais, o suporte das imagens ser, no primeiro caso, bidimensional, sugerindo a tridimensionalidade e apoiando-se sobretudo na manipulação do tempo e, no segundo, tridimensional, sugerindo situações e apoiando-se sobretudo na manipulação do espaço.”<sup>12</sup>

O enquadramento no cinema delimita a *mis en scène*, revelando as características de um espaço e da arquitetura, que o realizador deseja mostrar. A arquitetura, na maioria dos casos, está condicionada pelo contexto de um local que atribui características particulares ao objeto arquitetónico. No cinema, o enquadramento retira a noção de contexto através do seu desprezo por aquilo que considera prescindível à acção, ou seja, aquilo que é deixado de fora dos limites definidos pela câmara. O enquadramento cinematográfico provoca uma descontextualização da arquitetura e da paisagem urbana e recontextualiza-o, posteriormente, através da montagem.

Embora o conceito de enquadramento seja normalmente associado ao cinema, também exerce grande influência na conceção arquitetónica. Sob um contexto arquitetónico, o enquadramento poderá ser descrito como um recipiente que abrange a envolvente urbana ou natural, no qual a arquitetura está inserida. Deleuze, em *A Imagem-Movimento*, quando enuncia e explica alguns dos conceitos básicos que constituem o enquadramento cinematográfico faz referência ao *quadro* que, segundo Deleuze, “constitui um conjunto que

---

<sup>12</sup> .*Ibidem*, p.47.



*tem um grande número de partes, isto é, de elementos que entram eles próprios em subconjuntos*”<sup>13</sup>. Como tal, arriscamo-nos a afirmar que a arquitetura é composta por estes mesmos princípios, sendo o quadro arquitetónico delimitado por paredes, teto e piso, isto no espaço interior, e por edifícios e espaços verdes no espaço exterior. O “*quadro*” na arquitetura atribui caráter e definição aos espaços por ela criados.

Em suma, o cinema, ou melhor, os filmes, são um conjunto de imagens contidas nestes quadros que representam espaços específicos previamente selecionados pelo cineasta, são portanto uma abstração da realidade. Na arquitetura o espaço é limitado pela construção, pela materialidade, ou seja, é contextualizado. Contrariamente, no cinema formulam-se espaços descontextualizados através do seu enquadramento constantemente limitado e interrompido.

#### 2.1.4. Experiência espacial

Quando percorremos um dado espaço, interior ou exterior, somos livres de o desfrutar da maneira que entendermos, cada indivíduo recebe e exprime determinadas sensações e emoções. No cinema, por sua vez, as emoções que advêm da percepção de um determinado espaço são controladas pelo realizador. O espetador não percorre um percurso livre. É guiado por um roteiro previamente idealizado, que apenas nos revela o essencial da visão do cineasta. O que nos é omitido será idealizado como produto da nossa imaginação. Este fator de controlo é um dos principais aspetos que diferencia as duas artes.

Experimentar um objeto arquitetónico “real” é um ato de natureza fluida e contínua; enquanto que no cinema esta mesma acção é sucessivamente interrompida, cortada, e repetida. Com isto não queremos afirmar que no cinema a experiência espacial de um espaço seja uma percepção que nos priva de importantes qualidades desse local. É positivamente diferente da experiência real, revelando-nos múltiplas alternativas de o perceber.

Através do movimento, as diferenças entre a interpretação espacial da arquitetura e a do cinema foram afincadas devido ao seu elevado grau de condicionar a percepção visual dos observadores. Enquanto que na arquitetura o observador percorre e explora um objeto estático, no cinema o espetador encontra-se imóvel enquanto percebe um objeto/cenário em movimento, sendo que aqui o olho humano é substituído pela câmara de filmar.

Sergei Eisenstein (1898-1948), crítico e realizador soviético, formado em arquitetura, relacionou a composição arquitetónica com a montagem cinematográfica como forma de percepção e transição do movimento real para o imaginário. Através da análise das perspetivas (ilustradas nas figuras 17 e 18) representadas por Auguste Choisy (1841-1909), teórico e historiador francês, do seu estudo sobre o movimento de um observador imaginário na Acrópole de Atenas, Eisenstein encontrou a combinação que formulava um *film-shot effect*, que definia um determinado efeito transitório definido pela colocação dos volumes da Acrópole e pela sequência das imagens de Choisy. Desta forma conclui que o cinema precede a arquitetura no que diz respeito à representação espacial, excluindo a pintura pela incapacidade de

<sup>13</sup> .DELEUZE, Gilles - *A Imagem-Movimento: Cinema 1*. Assírio & Alvim, Lisboa, Outubro 2004, p. 25.

representar a multidimensionalidade de um espaço, ao mesmo tempo que faz alusão às Acrópoles gregas, ao afirmar que são o exemplo mais antigo do equivalente arquitetônico do conceito cinematográfico.<sup>14</sup>

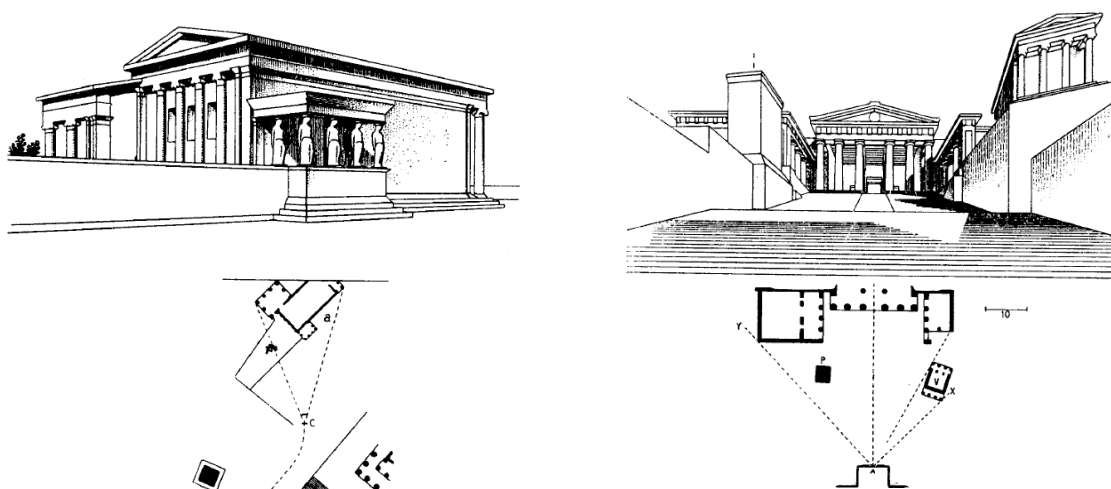


Fig. 17 e 18 - Perspetivas de August Choisy que Eisenstein usou para calcular o *film-shot effect*.

A percepção espacial de um local é a distinção base entre arquitetura e cinema. O arquiteto assume um papel de simples construtor, permitindo ao observador total liberdade de experimentar o seu espaço. Por sua vez, o cineasta priva os espetadores de conhecer o espaço de livre arbítrio e condiciona-os a seguir uma viagem pela sua criação, ao mesmo tempo que lhes proporciona visões inalcançáveis pela arquitetura. Contudo, é possível relacionar estes conceitos na conceção de um espaço liberto das condicionantes da materialidade focando a arquitetura numa pura expressão das sensações espaciais.

### 2.1.5. Movimento da câmara, movimento espacial

“(...) a percepção natural introduz paragens, ancoramentos, pontos fixos ou pontos de vista separados, móveis ou até veículos distintos, enquanto que a percepção cinematográfica produz continuamente, com um só movimento cujas próprias paragens fazem parte integrante e são apenas uma vibração sobre si.”<sup>15</sup>

O Movimento Moderno, como já foi referido anteriormente, radicalizou as técnicas/estilos tradicionais, expandindo-se para além dos dogmas da racionalidade e do formalismo. No cinema, o impacto proporcionado por este movimento sentiu-se na composição dos planos ao dar origem a uma nova ferramenta: o plano sequencial. Esta técnica consiste na disposição

<sup>14</sup> . EISENSTEIN, Sergei - *Montage and Architecture*, p.2  
[http://cosmopista.files.wordpress.com/2008/10/eisenstein\\_montage-and-architecture.pdf](http://cosmopista.files.wordpress.com/2008/10/eisenstein_montage-and-architecture.pdf). [consultado a 17 de Dezembro de 2013]

<sup>15</sup> . DELEUZE, Gilles - *A Imagem-Movimento: Cinema 1*. Assírio & Alvim, Lisboa, Outubro 2004, p. 38.

ordenada de planos que, comparativamente com os anteriores planos semiestáticos, possuem uma maior quantidade de informação num só *frame*.

Através desta passagem sucessiva de planos, o cinema conseguiu demonstrar uma nova dimensão de representação - o movimento.

Existem dois tipos fundamentais de representação do movimento no cinema: o travelling e a panorâmica.

O *travelling* é a rápida deslocação da câmara sem modificar o ângulo entre o eixo ótico e a trajetória de deslocamento. Pode tratar-se de um simples zoom in/out à imagem projetada, ou então uma deslocação lateral da câmara, conforme o movimento que se pretende captar. Exemplo: *Enter the Void* (2009), de Gaspar Noé, representa a mudança de cena, não através do plano de corte, mas sim através de uma rápida transição de um espaço para o outro, passado por entre ruas e edifícios até atingir o seu destino, ao mesmo tempo que retrata a cidade.

A panorâmica consiste na rotação da objetiva num eixo vertical ou horizontal, na qual está implícito, geralmente, uma sensação de tontura por parte do intérprete e pretende-se transplantá-la para o público, ou então trata-se de uma intenção do cineasta em dar a conhecer a envolvente da sua acção. Exemplo: *Irreversible* (2002), também de Gaspar Noé, onde este utiliza a rotação da câmara (geralmente focada num determinado objeto) para resolver a passagem de cena sem ter que a cortar.

Por um lado, na arquitetura o cenário é estático e são as pessoas que sugerem movimento à sua envolvente, por outro lado, o cinema tenta conferir movimento aos seus cenários por intermédio do movimento da câmara, enquanto as pessoas, os espetadores, são um elemento imóvel.



Fig.19, 20 e 21 - Villa Savoye (1929): a narrativa arquitetónica

Os princípios do movimento moderno são perfeitamente perceptíveis tanto na arquitetura como no cinema e os efeitos neles causados são praticamente idênticos.

*Villa Savoye*, obra-prima do arquiteto franco-suíço Le Corbusier, não é uma mera habitação, é uma narração, uma história que nos ensina como se deve habitar e conceber uma casa. [19 a 21]

O arquiteto, através da criação e distribuição estratégica de diversos elementos arquitetónicos, (rampas, paredes curvas, pilares curvos/retos, escadas, patamares e terraços), define um percurso pela casa que, tal como uma narração, possui um início, meio e fim,

coerentemente relacionados. Este movimento sugerido pelo arquiteto e a introdução da temporalidade na criação de espaços estipularam algumas das bases do pensamento moderno na arquitetura.

O seu conceito de *promenade architecture* é, em muitos aspectos, semelhante aos métodos cinematográficos, pois através da conceção de vários tipos de elementos construtivos é definido um percurso pelo objeto arquitetónico, possibilitando a apreciação, por parte dos visitantes, de diversos pormenores, formas e composições que definem a obra, de múltiplos pontos de vista. Eisenstein chega mesmo a afirmar que a *promenade architecture* de Le Corbusier está para a arquitetura, da mesma forma que a câmara de filmar está para o cinema.

### 2.1.6. Temporalidade cinematográfica e temporalidade arquitetónica

*“De todas as formas de arte, o cinema é, talvez, o que maior capacidade apresenta (e de forma instrutiva) para lidar com temas ligados ao entrelaçado do espaço e do tempo. A utilização de imagens em série, e a habilidade para cortar para trás e para frente através do espaço e do tempo, liberta-o de muitas das normais limitações, mesmo que seja, em última análise, um espectáculo projectado dentro de um espaço fechado numa tela sem profundidade.”<sup>16</sup>*

Na arquitetura, enquanto o espaço, como fator gerador da criação cinematográfica, atua de uma forma consciente e premeditada, a questão da temporalidade na arquitetura é algo que, embora não exerça uma acção direta e imediata na conceção de um objeto arquitetónico, reflete-se no momento da sua materialização e é visível na sua durabilidade. A acção temporal na arquitetura traduz-se desde os mais elementares aspetos técnicos da construção (o tempo de obra ou o tempo de tratamento do betão), à própria ação concetual que a arquitetura deseja atribuir à sua obra, como é o caso da obra da fábrica da Ricola da dupla suíça Herzog & de Meuron [22], onde os arquitetos prevêm deliberadamente alterações nas fachadas do edifício: “a água do telhado desce por estas paredes negras de betão e escoar para uma profunda cama de gravilha alsaciano. A água, ao escorrer pelas paredes, forma uma fina película de vida vegetal; sucede-se assim um desenho natural.”<sup>17</sup>; contudo, um dos fatores mais relevantes que a temporalidade exerce na arquitetura é a alteração das condições estéticas e físicas de um objeto arquitetónico, ou seja, as mutações que o espaço temporal causa numa obra já delineada e materializada.

Deste modo, a temporalidade assume-se como um fator, essencialmente, imprevisível, transformador e incontornável e, como tal, não deverá ser menosprezado, nem tão pouco menos relevante que a noção de espacialidade, no ato da conceção arquitetónica.

---

<sup>16</sup> .ERK, Gul Kaçmaz - *Architecture in Cinema: A Relation of Representation Based On Space*. Koln: Lambert Academic Publishing Ag & Co. KG, 2008.

<sup>17</sup> .Herzog & de Meuron - Ricola Storage Building - Laufen, Suíça, projetado em 1986, concluído em 1987 - <http://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/026-050/038-ricola-storage-building.html>. [consultado a 20 de Dezembro de 2013]



Fig.22 - Ricola-Europe SA, Production and Storage Building (1992), de Herzog & de Meuron.

No cinema, o processo criativo é inverso ao arquitetónico, pois a definição temporal da ação é que vai definir a criação espacial. Quanto aos espaços cinematográficos, a temporalidade inerente aos seus cenários é sempre efémera, como tal, não exerce qualquer mutação ao seu conteúdo, no entanto, reflete-se no cinema através da representação da mudança espacial de um local para o outro. Na arquitetura o espaço é projetado conforme a mudança temporal de um momento para o outro.

Efetivamente, o tempo no cinema está liberto do ritmo imposto pelo tempo real, fato que lhe permite navegar no fluxo temporal, usando diversas velocidades e repetições, de modo a enfatizar um determinado espaço ou ação, proporcionando ao espetador múltiplas visões (condicionadas pelo controlo da câmara) de um só local.

## 2.2. Análise interpretativa: arquitetura, cinema e cidade

### 2.2.1. A cidade europeia no cinema

No final do séc. XIX, tornou-se necessário a criação de uma nova abordagem de pensamento que contrastasse com a mentalidade industrial e tecnológica assente nas cidades. As sociedades encontravam-se numa tremenda crise de identidade, causada em grande parte pela postura económica, tecnológica e industrial. Os problemas sociais eram desprezados, pelo contrário, a evolução urbana e financeira era privilegiada. Este tipo de perspetiva tornou as cidades em aglomerados tecnológicos, onde era fomentado o individualismo e a competitividade entre os seus habitantes. As cidades transformavam-se em cenários mecânicos onde predominava uma arquitetura racional e materialista, o que foi retirando gradualmente a sua identidade e imagem urbana, originando um processo de desumanização nas suas sociedades, bem como na sua arquitetura. Com base neste contexto de desprezo social e de um desenvolvimento urbano que idealizava um futuro decadente, formularam-se as fundações do Movimento Moderno, que se estendia para além da racionalidade e materialidade que prevaleciam nas sociedades contemporâneas, oferecendo múltiplas visões diferentes de abordar a cidade. Contudo, apenas uma, das várias formas de representação deste movimento, tinha a capacidade de ilustrar a intensidade e vibração da cidade moderna - o Cinema. Segundo o arquiteto Manuel Teixeira:

“A representação do presente, do passado, ou de um futuro utópico, seja uma visão optimista ou pessimista, é sempre de fato um comentário sobre o presente. Só a nova arte do cinema tinha verdadeiramente a possibilidade de representar a intensidade e a vibração da cidade moderna, representar o mundo dos sonhos, ambições, ilusões e fantasmas dos seus habitantes e as infinitas possibilidades - na maior parte das vezes entendidas negativamente - que a cidade oferecia.”<sup>18</sup>

Como tal, logo a partir das primeiras imagens cinematográficas estabeleceu-se um intenso vínculo entre o espaço urbano e o cinema. O desprezo que as sociedades do início do séc. XX detinham, pelas mais básicas questões sociais, em prol de uma cultura e mentalidade laboral focada unicamente no aumento da produção industrial foi, desde logo, evidenciado nas primórdias representações cinematográficas.

Este desprezo social juntamente com a crescente precariedade económica, agravada pelo *crash* da bolsa de *Wall Street*, em 1929, geraram um ambiente perfeito para os diferentes movimentos políticos apelarem aos cidadãos pelos seus votos patrióticos. Mais uma vez, o cinema assumiu um papel preponderante na sociedade, desta vez como arma de propaganda ideológica para as diversas estruturas de poder que se basearam na Europa.

---

<sup>18</sup> .TEIXEIRA, Manuel C. - *Arquitectura e Cinema*. In RODRIGUES, António, ed. - *Cinema e Arquitectura*, 1999, p. 34.



Fig.23 - *Germania Anno Zero* (1948), de Roberto Rossellini: retrato de uma Alemanha devastada.

Os anos que se seguiram foram de opressão, violência, e, sobretudo, de inquietude, tensão e ansiedade, pois temia-se que estaria iminente o desencadear de uma nova guerra. Posteriormente, como tudo indicava, seguiu-se um longo período de conflito que reduziu grande parte da Europa a “cinzas”. As principais cidades europeias como Londres, Paris ou Berlim, outrora centros de todo o poder industrial, tecnológico e financeiro, não passavam agora mais do que meras silhuetas destruídas. As telas dos cinemas encheram-se de imagens de vitoriosos ataques aéreos que, por mero acaso, se tornaram num importante marco na história da cidade e do espaço urbano ao revelar a magnitude da destruição causada pelo conflito, mostrando-nos, pela primeira vez, cidades visualmente definidas pelo genocídio e pelo despovoamento. *Germania Anno Zero* / Alemanha Ano Zero (1948) [23], do neorealista Roberto Rossellini, deixa bem clara a dimensão da devastação da 2ª Guerra Mundial na capital alemã e representa a tipologia cinematográfica que vigorava durante este período.

A precariedade económica, que já se fazia sentir antes da II Guerra Mundial, agravou-se ainda mais devido à enorme quantidade de escombros que preenchiam os centros das cidades. Os desalojados foram remetidos para novas zonas urbanas construídas nos arredores das cidades arruinadas, fato que os obrigava a fazer um incessante trajeto entre os subúrbios e os centros urbanos que, embora destruídos continuavam a deter as poucas ofertas de emprego.

Estes subúrbios urbanos extensíveis a toda a Europa nas décadas que se seguiram ao conflito, adquiriram novamente a atenção do cinema, uma vez que albergavam uma concentração invulgar de tensões e conflitos sociais, bem como fomentavam problemas

urbanos, tais como a prostituição, a pobreza, o ócio e o vício. A *Nouvelle Vague* francesa foi o gênero cinematográfico que começou por dar mais atenção a esta problemática, ao explorar os subúrbios parisienses dos anos 60.

Nas décadas que se seguiram, continuaram a ser explorados os problemas de exclusão social, tensões raciais, corrupção, instabilidade e precariedade política e financeira, voltando a incidir o seu foco nas zonas suburbanas das cidades, invocando que eram lugares propícios à concentração das tensões humanas. O espaço suburbano era visto como uma contradição ao espaço da cidade, como se se tratasse, diz Stephen Barber: “[de uma] apêndice do corpo da cidade conetado apenas por vias de transporte”.<sup>19</sup>

Atualmente, encontramos-nos numa era dominada pela cultura digital e num cenário onde conceitos como cidade global se vão consolidando cada vez mais no seio das nossas sociedades, contribuindo para o incentivo à criação de um mercado global e para a aniquilação do sentido de regionalismo. Inquietados com a situação do panorama atual, os cineastas e arquitetos começam a interrogar-se quanto à forma que os seus países e continentes estão a tomar. As fronteiras urbanas vão sendo pulverizadas, acompanhadas por um cenário de erosão e desaparecimento das entidades da cidade e dos seus habitantes.

Durante todo este período, o cinema tem demonstrado ser um importante meio de análise do espaço urbano e dos elementos que constituem a nossa sociedade. A perspicácia das suas imagens em difundir ou ilustrar temas críticos do nosso meio urbano têm influenciado, de certa forma, a perceção e a compreensão da cidade, da mesma maneira que se tornam imprescindíveis na forma como recordamos e idealizamos a cidade.

### 2.2.2. Origens do cinema urbano europeu

A cidade do final do séc. XIX estava visualmente configurada pelas implicações causadas pela revolução industrial. A paisagem urbana ficou repleta de pontes, caminhos de ferro, extensas zonas industriais e elevados edifícios, ou seja, era o produto de mais de dois séculos de evolução tecnológica e de crescimento industrial e económico.

Vivia-se uma nova era, as ruas eram fustigadas por metal e carvão, ao mesmo tempo que os novos transportes conferiam à cidade um ritmo alucinante. Foi neste contexto que surgiram as primeiras imagens cinematográficas, nas quais era notório a fascinação dos primeiros “cineastas” pelo frenesim urbano e pelo poder industrial das suas cidades. Porém, tinham consciência de que era necessário situar e definir a posição da figura humana no espaço urbano e, como tal, “a imagem fílmica inaugurou-se com (...) uma história do corpo que permanece indubitavelmente entrelaçada com a história da cidade”.<sup>20</sup>

Louis Le Prince, um dos percursores do cinema urbano, em outubro de 1888, levou a sua câmara para um dos extremos da ponte da cidade britânica de Leeds no momento mais agitado

---

<sup>19</sup> .BARBER, Stephen - *Ciudades proyectadas: cine y espacio urbano* [Título original - *Projected Cities: cinema and urban space*, 2008]. Barcelona: Gustavo Gili mixta, cop. 2008, p. 68.

<sup>20</sup> .*Ibidem*, p.13.



do dia com o propósito de saturar a sua imagem com o máximo de movimento urbano possível. Este foi um dos primeiros registos cinematográficos a ser feito, contudo, pouco tempo depois, começaram disputas internacionais por promotores financeiros e pelo escasso equipamento técnico. Quatro anos após o lançamento das imagens em Leeds e do misterioso desaparecimento de Le Prince, os habitantes começavam a ficar um quanto ansiosos pela próxima demonstração fílmica, até que acabou por surgir na Alemanha uma dupla de cineastas formada pelos irmãos Skladanowsky, que, rapidamente, ganharam reconhecimento do público europeu. Estes irmãos polacos, residentes em Berlim, começaram a sua carreira ao filmar os telhados industriais berlinenses de Pankow e de Prenzlauer Berg, direcionando o seu foco para a inexorável paisagem urbana de Berlim, repleta de chaminés fabris e estruturada por blocos de edifícios lúgubres. Enquanto os irmãos Skladanowsky ganhavam protagonismo com as suas demonstrações cinematográficas na Alemanha, havia outra dupla, em crescimento igualmente notável em França: os irmãos Lumière, conhecidos por terem provocado o pânico à plateia que assistia à demonstração de uma das suas obras *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1896). Esta dupla assegurou o seu lugar na história do cinema e do espaço urbano ao provar, à semelhança dos seus contemporâneos, que a modernidade também tinha atingido a sua cidade de Lyon.

Estas primórdias representações fílmicas atribuíram um olhar mais atento aos seus espetadores, na maneira como estes percecionavam a constituição da sua cidade e a rápida mutação do seu espaço urbano. Desta forma, o cinema atingiu, na primeira metade do séc. XX, um estatuto irrevogável no quotidiano das pessoas.

Devido ao enorme crescimento que afetava as cidades europeias do início do séc. XX, estas concentravam, agora, uma grande acumulação de movimentos, corpos e superfícies urbanas. Nesta altura, a atenção virou-se para a figura humana e para a posição que esta ocupava e desempenhava no espaço urbano. Eram basicamente estudos feitos de modo a compreender a dinâmica urbana, em que o corpo humano era tido como o elemento fulcral para o funcionamento e desenvolvimento da cidade.

Com a entrada no novo século, o cinema deixa gradualmente a representação da cidade e entra numa fase de intensa criatividade na invenção de novas e imaginárias sociedades. Esta fase atinge o seu auge no final da década 20 com o expressionismo alemão. Contudo, parece improvável que sem o estudo urbano prévio, elaborado nas décadas anteriores, e sem a detalhada compreensão do espaço urbano que dele resultou, essas utopias e distopias de sociedades sonhadoras não ficariam tão bem definidas e caracterizadas.

No final da primeira década do séc. XX, em 1909, Albert Kahn, um filantropo francês, tomou uma das mais importantes iniciativas da história do cinema urbano, numa altura em que se fazia sentir um clima instável nas cidades europeias e que colmatou com o desencadear da 1ª Guerra Mundial. Reuniu um grupo promissor de cineastas e espalhou-os por 48 diferentes países com a tarefa de que cada um teria de fazer um inventário de todo o tipo de superfícies urbanas e de comportamentos humanos, de modo a criar um exímio arquivo de imagens fílmicas.

A segunda Guerra Mundial teve um impacto imediato na metodologia do cinema urbano ao desvalorizar, irreparavelmente, a figura humana, devido à quantidade de imagens de corpos inanimados, ou de apáticos seres cobertos de lama, envoltos num panorama de absoluta destruição e miséria, que iam preenchendo os telejornais e os ecrãs de cinema. Desta forma, a figura humana ficou personificada, no cinema, por cidadãos afetados por um débil estado emocional. Para Stephen Barber, escritor britânico de cultura urbana, os anos abrangidos pelo período de conflito mundial demonstravam uma mudança amarga na representação urbana: “o olhar substituiu o corpo e a visão da cidade formou a matéria essencial dos filmes urbanos”.<sup>21</sup>

*Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt / Berlim: Sinfonia de Uma Capital* (1927), de Walter Ruttmann, ilustra precisamente esta melancolia que inundava as cidades europeias. O filme mostra o quotidiano dos cidadãos berlineses, desde a forma apática com que a classe operária entra nas fábricas - onde o cineasta aproveita para introduzir uma metáfora, intercalando esta imagem com fotogramas de gado a entrar para um matadouro - desenrolando o resto do dia de forma mecânica e dinâmica, revelando as mutações urbanas que transfiguram a cidade do dia para a noite. [24 e 25]

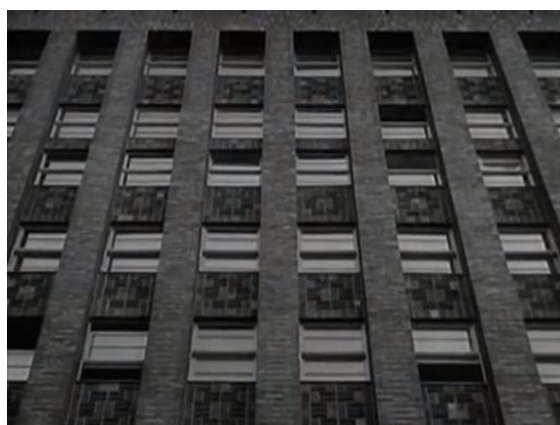
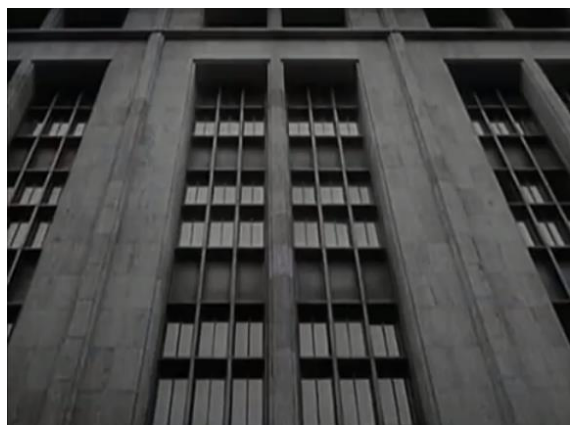


Fig.24 e 25 - Planos iniciais de *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt*(1927), de Walter Ruttmann.

Dois anos após o filme de Ruttmann surge a derradeira relação entre a perceção visual e o espaço urbano através do realizador soviético Dziga Vertov, demonstrado na sua obra *A Man With A Movie Camera / O Homem da Câmara de Filmar* (1929). Vertov incita, aqui, o espetador a realizar uma viagem delirante pela cidade, desafiando-o a perceber todas as variantes contraditórias que constituem a cidade e a aperceber-se de algumas verdades inconvenientes acerca do espaço urbano: a cidade é uma entidade mutável, demente e com tendência a uma transformação violenta. [26 a 31]

No começo da década 30, realizadores como Ruttmann, Vertov e Buñuel, que outrora desempenharam um papel vital na representação das emoções visuais e sensoriais na experiência urbana, caíram no esquecimento com a chegada do cinema sonoro.

---

<sup>21</sup> .*Ibidem*, p. 58.



Fig. 26-31 - *A Man With A Movie Camera* (1929), de Dziga Vertov: uma delirante viagem pela cidade.

Enquanto o cinema europeu perdia gradualmente a textura e o detalhe exímio com que tinha explorado a cidade, na União Soviética a chegada do som ao cinema coincidiu com a consolidação do poder de Estaline. Este usou o cinema como principal meio de propaganda para cimentar o seu regime. Alexandre Medvedkin, um cineasta apoiado pelo regime estalinista, ficou “encarregue” de incentivar os habitantes soviéticos a trabalhar incessantemente em prol da sua indústria e da sua nação. Contudo, este estudo que Medvedkin realizou à classe laboral, assim como a sua participação ativa nas revoltas sociais dos anos 20, fez com que este se questionasse quanto ao efeito estalinista na sua sociedade. No filme *Novaya Moskva / A Nova Moscovo* (1938), ainda dentro do seio comunista, lançou duras críticas às aspirações arquitetónicas que Estaline tinha para Moscovo como forma de protesto perante as novas formas urbanas que proliferavam pelas cidades soviéticas.

Em 1939 irrompe a 2ª Guerra Mundial. As cidades que geralmente ofereciam cenário e estudo ao cinema encontravam-se irreconhecíveis. A paisagem urbana destas cidades era agora formada por silhuetas deformadas e por cidadãos moribundos. O cinema urbano deixou praticamente de existir, pois toda a atenção era direcionada para os telejornais e para as imagens constantes de cidades incendiadas e irreconhecivelmente destruídas, comprovadas pelos planos aéreos. O conflito deixou a Europa numa tremenda crise de identidade, condicionando o cinema urbano, entre muitas outras áreas de estudo sociológico, a incidir a sua atenção sobre esta matéria nos anos que se seguiram ao conflito.

Segundo Barber, o período compreendido entre o final do séc. XIX e a primeira metade do séc. XX foi condicionado por dois tipos de culturas urbanas. Por um lado, a cultura cinematográfica, que estudou e analisou os vários elementos que compunham o espaço urbano, bem como conferiu aos espetadores uma perceção mais minuciosa na compreensão das suas próprias cidades. Por outro lado, a cultura social, que manipulou e transformou a organização urbana, quer através das diferentes estruturas de poder que emergiram na Europa, quer através dos

sistemas económicos que originaram novas zonas urbanas em função das necessidades da economia local.<sup>22</sup>

As primeiras décadas do intrínseco relacionamento entre o cinema, a cidade e a arquitetura que definia a sua paisagem urbana, foram, então, acompanhadas por períodos de exploração e, posteriormente, de desastre. Todas as transformações sociais, políticas e económicas que deixaram a sua marca na imagem da cidade ficaram retidas na imagem cinematográfica, tornando-se, deste modo, no meio ideal de análise e de armazenamento de uma entidade mutável e volátil.

### 2.2.3. Cidade e cinema português

As representações cinematográficas das cidades portuguesas nos primeiros anos do cinema nacional foram praticamente inexistentes. Nas raras exceções que retratavam o espaço urbano nacional, Lisboa era representada, como muitas outras capitais ou grandes cidades, como um lugar propício ao ócio, ao vício e à violência. A capital surgia demonstrada como uma imagem de uma cidade moderna que contrastava com o resto do território nacional, predominantemente rural.

Na década de 60, o cinema português, bem como a representação urbana, alteraram a sua postura perante a realidade em que o país estava inscrito. As mudanças na conceção cinematográfica foram tão evidentes que o cinema entrou numa nova fase - O Cinema Novo Português. O cinema assumiu-se como uma forte arma de resistência e protesto face às políticas sociais e urbanas do regime salazarista, normalmente defendidas e difundidas pelo antigo cinema moralista. Esta nova vaga artística do cinema, à semelhança da *Nouvelle Vague* francesa, levou a nova geração de cineastas para as ruas da cidade, incentivando-os a apontar e a explorar as deficiências do espaço público. Filmes como *Os Verdes Anos* (1963), de Paulo Rocha e *Belarmino* (1964), de Fernando Lopes, representados respetivamente nas figuras 32 e 33, transparecem, através das personagens marginalizadas, a dura realidade que a cidade exercia sobre as classes mais pobres do país, onde os conflitos e a exclusão social eram promovidos pela arquitetura e pela organização urbana.

Na década de 70, o sentimento de mudança pairava no ar. Pressagiava-se o fim do regime e as obras cinematográficas evidenciavam essa mesma vontade. A obra *O Mal Amado* (1974) de Fernando Matos-Silva, captou o ambiente de revolução eminente que se fazia sentir na sociedade portuguesa. Este sentimento fazia-se representar pela juventude, plena de ideologias anti-fascistas e ávida pelo fim do regime. Este filme fez parte de um conjunto de obras financiadas pela Fundação Calouste Gulbenkian que, ao dar a oportunidade a muitos jovens realizadores de concretizar as suas obras, deu um novo fôlego ao cinema português.

---

<sup>22</sup> .“As décadas compreendidas entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX foram orquestradas visualmente por duas culturas urbanas entrelaçadas: a cultura cinematográfica, que captivou sensorialmente a população europeia (...) e a cultural social, que participou nas transformações industriais e comerciais da vida urbana (...).”. *Ibidem*, p. 51.

O Cinema Novo Português (CNP) consolidava-se, deste modo, numa identidade forte que adquiria cada vez mais projeção a nível internacional. No entanto, o seu sucesso teve uma paragem abrupta com a viragem do panorama político em Portugal. Após a revolução de 1974, os cineastas acabaram por seguir caminhos diferentes e focar o seu trabalho em temas distintos. A existência e a continuidade deste grupo tornou-se obsoleta e o Cinema Novo Português dissolvia-se, juntamente com o derrube do regime. Contudo, as bases por ele deixadas foram primordiais na conceção posterior do cinema nacional, como reitera Paulo Rocha: “esteticamente continuamos prisioneiros do que de bom e de mal se produziu nos anos 60. As pessoas e os tempos mudaram, mas os dilemas e os conceitos não”.<sup>23</sup>



Fig. 32 - *Verdes Anos* (1963), de Paulo Rocha: as novas avenidas de Lisboa; Fig. 33 - *Belarmino* (1964), de Fernando Lopes.

Nas décadas seguintes, pouco se notabilizou no cinema nacional. A cidade dos anos 80 e 90 foi abordada pelo cinema europeu como uma zona de exploração sensorial, inundada por uma certa nostalgia, onde os personagens se debatiam perante um passado doloroso. A capital portuguesa, plena deste sentimento, chegou mesmo a ser palco de algumas obras de conhecidos cineastas europeus, tornando-se bem evidente a catalepsia da cidade dessa década. Em *Dans la Ville Blanche / Na Cidade Branca* (1983) de Alain Tanner, são exploradas as ruas de uma cidade que parece ter estagnado no tempo: as falhas nas ruas e edifícios estão, de tal maneira, corroídas pelo tempo que parece impossível remediar o processo de erosão, e os habitantes, sentados em cafés, resistem, confortavelmente, ao frenético dia-a-dia citadino.

Com a entrada no novo milénio, o cinema nacional ganhou uma nova expressão e um novo objetivo. À semelhança da geração do CNP, estes novos cineastas pareciam unidos na representação comum de uma das maiores feridas da sociedade portuguesa. Lisboa, assim como o Porto, deixou de ser representada como a idílica e nostálgica cidade, retratada nos enredos de Alain Tanner e Wim Wenders (*Lisbon Story*, de 1994). O clichê turístico e comercial foi abandonado e a capital foi finalmente exposta pelas suas imperfeições - as sociedades marginais estabelecidas nos subúrbios da cidade, centros da pobreza, da exclusão social e da marginalidade. Cineastas como Teresa Villaverde, Sérgio Tréfaut, Pedro Costa e mais

<sup>23</sup> .Excerto de um poema de Friedrich Holderlin, citado por Paulo Rocha. Andrade (coord), 1996, p. 24.

recentemente, João Salaviza (representado na figura 34, pela sua curta-metragem *Arena*), puseram de parte o comercialismo e o entretenimento que garantiam as preciosas audiências e abordaram, por outro lado, um dos mais graves problemas urbanos que afetou o território nacional e que continua ainda a caracterizar certas zonas das principais cidades portuguesas. Também Paulo Rocha desempenhou um importante papel na representação desta questão, embora fizesse parte da geração do CNP, em *A Raiz do Coração* (2000) retrata Lisboa como sendo uma cidade hipócrita, viciada, ociosa e violenta.



Fig. 34 - *Arena* (2009), de João Salaviza: o deserto suburbano de Lisboa.







## Capítulo 3

### Morfologia do espaço (sub)urbano europeu

#### 3.1. O problema da identidade

“A identidade é como uma ratoeira, onde cada vez mais ratos têm de partilhar o isco original, e que, examinada mais de perto, pode estar vazia há séculos. Quanto mais poderosa for a identidade, mais nos aprisiona, mais resiste à expansão, à interpretação, à renovação, à contradição.”<sup>24</sup>

Durante vários séculos, o território europeu foi palco de violentos e constantes conflitos que destruíram, moldaram e definiram as fronteiras dos países que tentavam implementar, preservar ou expandir a identidade dos seus povos. Seria natural questionar: qual é, afinal de contas, esta identidade ou característica, que restou de inúmeros conflitos e que distingue os europeus dos outros povos continentais? Os europeus sempre foram exímios em definir e proteger a sua identidade e a demarcá-la na organização e na imagem da sua paisagem urbana através do seu obstinado recurso à ordem e à geometria demonstrados no traçado ortogonal, característico a tantas cidades europeias.

“Dos castros romanos às cidades para três milhões de habitantes de Le Corbusier (1922), passando pelas utopias urbanas dos séculos XV e XVI, os territórios em extensão das capitais urbanas emprestaram, num momento ou noutro, esse modelo (...) Do plano neoclássico de Marquês de Pombal em Lisboa aos novos quarteirões de Madrid e Berlim que reinterpretaram esses modelos e os prolongam de uma maneira mais natural como uma parte assimilada do património urbano.”<sup>25</sup>

Contudo, a persistência no uso destas mesmas noções urbanas ao longo de séculos, bem como a tentativa exaustiva de manter uma imagem de marca estampada nos edifícios, ruas e espaços, tem vindo a enclausurar as cidades europeias a uma determinada identidade que homogeneiza a paisagem dos seus centros históricos e condiciona o seu potencial crescimento urbano. Segundo Koolhaas, as cidades europeias, confinadas ao seu centro histórico, só poderão ter um crescimento urbano natural “à custa do despojamento da identidade”<sup>26</sup> que as caracteriza, ao mesmo tempo que nos questiona quanto às vantagens da vacuidade inerente a estes centros urbanos. Poucas cidades europeias assumiram esta posição, porém, devido ao sentimento de perda subjacente a este processo. Esta posição que cidades como Paris,

<sup>24</sup> . KOOLHAS, Rem - *Três Textos Sobre a Cidade*, p. 32, Editorial Gustavo Gili, SL. Barcelona, 2010.

<sup>25</sup> . PRANLAS-DESCOURS, J. Pierre - *Panoramas Européens*, p. 230. Edition du Pavillon de l’Arsenal. Paris, 2000.

<sup>26</sup> . KOOLHAS, Rem - *op.cit.*, p. 31.

Amsterdão, ou até mesmo Lisboa, adotaram, fomentou graves problemas urbanísticos à medida que se expandiam. Koolhaas reitera que a identidade está centralizada, existe e insiste num determinado ponto, deixando um alerta para os perigos da dependência do centro e da negligência da periferia.

“A sua tragédia é dada em termos geométricos simples. À medida que se expande a esfera de influência, a área caracterizada pelo centro torna-se cada vez maior, diluindo irremediavelmente tanto a força como a autoridade do núcleo.”<sup>27</sup>

Deste modo, foi criada uma certa divergência entre centro e periferia, demonstrada pela diferença de tratamento evidenciada em cada uma destas áreas urbanas. Este distanciamento trouxe, naturalmente, complicações à distribuição e organização da cidade, na qual o centro, espaço restrito e limitado, é sobrecarregado de obrigações, e a ampla periferia é despojada dos cuidados elementares devidos. De acordo com o geógrafo Álvaro Domingues, esta discrepância urbanística conduz a que uma cidade compacta e limitada se estilhasse, segundo diz: “num conjunto de fragmentos distintos onde os efeitos de coesão, de continuidade e de legibilidade urbanística, dão lugar a formações territoriais urbanas complexas, territorialmente descontínuas e ocupando territórios cada vez mais alargados.”<sup>28</sup>

As políticas e normas urbanas que persistem em defender uma identidade associada a cada cidade, incitaram uma mentalidade que zela antes por interesses estéticos ao invés de interesses puramente funcionais e benéficos para a habitabilidade e sociabilidade destas áreas urbanas. Devido, em grande parte, ao afastamento dos subúrbios para as margens da cidade e da preservação e do isolamento do centro perante todas as outras áreas urbanas, foram criadas duas situações caoticamente díspares numa só cidade.

### 3.1.1. Relação centro - periferia

Os centros urbanos têm-se tornado autênticas caricaturas da imagem que persistem em defender sob o disfarce de um termo bem conhecido das nossas cidades - o património. Eduardo Souto de Moura, numa entrevista conferida ao arquiteto Manuel Graça Dias para o seu livro *Ao volante pela cidade (dez entrevistas de arquitetura)*, enquanto demonstrava uma série de casas abandonadas e emparedadas, numa rua do centro histórico do Porto, considera que “os centros históricos são uma imobilização total”. O arquiteto português defende ainda que, a persistência em conceitos como a “classificação” ou o “património” limitam e condicionam o crescimento e regeneração dos centros históricos.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> .*Ibidem*, p.33

<sup>28</sup> .DOMINGUES, Álvaro - *(Sub)úrbios e (sub)urbanos - o mal estar da periferia ou a mistificação dos conceitos?*. Revista da Faculdade de Letras - Geografia 1 Série, Vol. X/XI, Porto, 1994/95, p. 6.

<sup>29</sup> .GRAÇA DIAS, Manuel - *Ao Volante, Pela Cidade (dez entrevistas de arquitectura)*. Relógio D'Água Editores. Lisboa, Outubro de 1999, pp. 93-113.

Souto de Moura termina a entrevista apontando sérias críticas às entidades que regem o património e a manutenção dos centros históricos nacionais: “(...) existe uma cobardia intelectual nas pessoas que estão ligadas ao património e à manutenção; existe falta de coragem intelectual para dizer: «O senhor vai (...) restaurar, criteriosamente, como se fosse o Mosteiro dos Jerónimos, todo o pavão dos Armazéns Cunha», (...) Mas não dizem, o que o relatório do património diz sobre a empena de fibrocimento é que «é datada dos anos sessenta» e que «já faz parte da memória colectiva das pessoas do Porto»; eu acho isto uma cobardia!”.<sup>30</sup>

A cidade precisa de equilíbrio e de heterogeneidade na distribuição dos estilos (o primitivo e o recente), das tipologias (habitação, monumentos, comércio) e dos serviços de manutenção (caixas de saneamento, postes de iluminação e muros de suporte). Contudo, os centros históricos encontram-se “intocáveis” e assumem, cada vez, mais um carácter museal. Desta forma, originam espaços urbanos igualmente defeituosos, de maneira a tentar restabelecer um equilíbrio às funcionalidades da cidade - como é o caso da periferia. Álvaro Domingues justifica que a “distância” que separa estas zonas urbanas é uma “distância sociológica” definida por um conjunto de indicadores sociais como a diversidade ou densidade de relações, a intensidade da vida cívica, o acesso à informação e a aglomeração de recursos (culturais, políticos, económicos, etc.).<sup>31</sup>

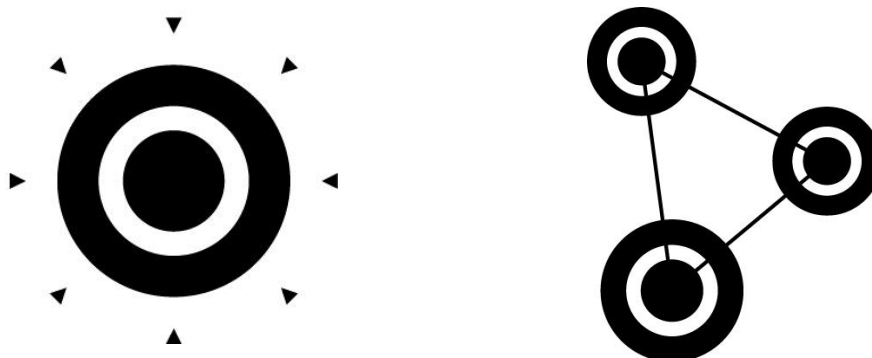


Fig. 35 e 36 - Esquemas conceituais de estruturas urbanas: o primeiro é um exemplo típico de uma cidade europeia, que representa a massificação do seu centro; o segundo ilustra a descentralização da cidade em vários pólos, permitindo um crescimento natural da cidade.

A periferia, por seu lado, assume um carácter volátil e expansivo, pois o património não exerce aqui a limitação que restringe o centro histórico. Embora o seu território tenha imenso potencial, na liberdade estética e experiencial que oferece, este funciona, acima de tudo, como albergue para tudo aquilo que não é desejado pelo centro. Encoberta pelo centro histórico, que lhe retira todo o protagonismo, a periferia consolida-se, cada vez mais, num território imperfeito e fragmentado, à medida que é preenchida por vias de acesso (circunvalações, pontes, túneis), por estações de tratamento de água e centrais elétricas ou

<sup>30</sup> .*Ibidem*, p.112.

<sup>31</sup> .DOMINGUES, Álvaro - *op.cit.*, p. 7.

mesmo até por instalações de transporte de acesso à cidade (aeroportos, estações ferroviárias e centrais de camionagem), ou seja, a periferia é predominada por todo o tipo de instalações que possibilitam a habitabilidade e a manutenção do centro. A periferia é inundada por outra tipologia urbana dispensada pelo centro, mas que, ao contrário das outras já apresentadas, sofre diretamente as carências do apoio e manutenção que caracterizam os subúrbios - as tipologias habitacionais.

As políticas urbanas que estipulam a distribuição e organização das nossas cidades, ao empurrarem grande parte da sua população para a periferia, não só cumprem um dos seus objetivos principais, o de preservar o património, como também, por outro lado, originam consequências de carácter social ao distribuírem os subúrbios em diferentes concentrações populacionais, socialmente homogéneas. Dentro destas concentrações habitacionais existe uma onde a sua homogeneidade se torna progressivamente perigosa e pejorativa para a cidade - os bairros sociais. A construção massiva destes centros periféricos é uma solução que, do ponto de vista urbanístico e arquitetónico, já provou não ser a mais adequada para lidar com um determinado problema social. É uma solução que, no contexto europeu, não é utilizada desde a década de 70, mas que em Portugal continua a ser opção.<sup>32</sup>

Será, essencialmente, para esta disparidade, apresentada entre o centro e a periferia, que iremos debruçar o estudo desta dissertação, bem como na relação e condição que as zonas periféricas agora apresentam perante a cidade. Apoiando-nos em contextos cinematográficos, irá ser elaborada uma análise que incidirá sobre a proliferação e evolução dos subúrbios, renegados para as margens da cidade, de forma a entender a realidade social de espaços/zonas urbanas normalmente associadas a sociedades marginalizadas e carenciadas.

### 3.2. Espaço suburbano

“Há que entrar na cidade pelos subúrbios. A frase de queixa dos arredores é: não vivemos em nenhuma parte, nem dentro, nem fora. (...) É o cinturão em grego, nem campo, nem cidade, outro sítio, que não se menciona no registo das situações.”<sup>33</sup>

A condição de órfã que está subjacente à periferia, devido a largas décadas de negligência urbana, reuniu um elevado número de questões sociais que começaram a ser expostas e estudadas por intelectuais do pensamento urbano e, mais recentemente, atraíram a atenção, possivelmente tardia, do seio político e governativo. A concentração de uma povoação socialmente homogénea, neste caso, população empobrecida, conduziu, progressivamente, a criação de sociedades e mentalidades marginalizadas. Razão pela qual o final do séc. XX e os primeiros anos do novo milénio foram preenchidos por imagens de manifestações, motins e

---

<sup>32</sup> Entrevista de Isabel Guerra ao Jornal Expresso, Agosto 2008. <http://expresso.sapo.pt/portugal-usa-modelo-ultrapassado-de-bairros-sociais=f391537> [consultado a 4 de Fevereiro de 2014]

<sup>33</sup> .LYOTARD, Jean-François - *Moralidades Posmodernas*. Editorial Tecnos, S.A.. Madrid, 1998, p. 21.

revoltas populares, com os habitantes a reivindicarem melhores condições sociais e habitacionais e apontavam para as deficiências próprias das zonas periféricas das grandes cidades.

Os subúrbios tiveram a sua origem, na conotação urbana, em pequenas comunidades estabelecidas em torno das vias de acesso às cidades que ficavam na sua proximidade. Datam dos finais do séc. XVIII, onde as primeiras aparições desta tipologia urbana se encontram nos arredores de Londres e caracterizam-se como habitações de qualidade, com vastas extensões verdes no seu perímetro e onde a sua localização na periferia permitia estabelecer uma relação de proximidade tanto com a cidade como com o campo.



Fig. 37 - A 14 de Maio de 1919, foi aprovado, pelo governo francês, um decreto de lei que exigia que todos os municípios dos subúrbios de Paris, realizassem um plano de expansão e de embelezamento do seu território. A imagem ilustra o avanço da expansão urbana sobre as regiões rurais da cidade.

Porém, na segunda metade do séc. XIX, os subúrbios sofreram um ligeiro aumento demográfico. A fuga da alucinante e exaustiva cidade industrial, bem como a possibilidade de habitar um território aberto, com baixa densidade populacional, numa era em que surgiram novos meios de transporte que encurtavam as distâncias e possibilitavam um rápido acesso ao centro da cidade, local onde residia o emprego, levaram muitos habitantes a preferir o calmo quotidiano suburbano ao frenético dia a dia citadino. O cenário da periferia mudou abruptamente com a entrada no séc. XX. Os baixos preços do solo, assim como a melhoria constante dos transportes públicos, levaram a um repentino preenchimento de blocos habitacionais no território suburbano. A vasta área para construção, liberta dos limites e das

restrições que caracterizavam os centros urbanos, permitiram uma grande liberdade no planeamento e implantação de grandes empreendimentos habitacionais.<sup>34</sup> [37]

Esta sucessiva expansão urbana das cidades, após o séc. XIX, reuniu as condições necessárias para certas zonas dos subúrbios serem, normalmente, associadas a uma representação social estigmatizada onde estão bem patentes as carências sociais e a marginalização, que se foram desenvolvendo ao longo de largas décadas devido a negligentes políticas públicas e urbanas. Contudo, subúrbio não é obrigatoriamente um sinónimo de exclusão e de segregação social. Para Álvaro Domingues: “periferização e subúrbio (no sentido geométrico do termo) podem não coincidir”, isto porque o distanciamento entre zonas aparentemente díspares não é exclusivamente definido por um afastamento real, mas também por um “afastamento simbólico a um efeito urbano”, que é independente de um determinado grau de degradação ou de uma posição geográfica. Deste modo, a marginalidade característica dos subúrbios pode, de fato, estar situada no centro metropolitano. Contudo este fenómeno urbano é característico dos *ghettos* típicos das cidades americanas e não tanto do panorama europeu.<sup>35</sup>



Fig. 38 - A imensa rede de transportes, que separa e liga o centro de Paris aos seus subúrbios.

<sup>34</sup> .“Na segunda metade do século XIX, a fuga aos males da cidade industrial, as possibilidades oferecidas pelos transportes e a disponibilidade de espaço vão permitir a localização de empreendimentos habitacionais de baixa densidade na periferia da cidade. Baixa densidade e casas unifamiliares, com extensão territorial da urbanização, constituirão um dos figurinos urbanos da expansão a partir do século XIX.”. LAMAS, José M. Ressano Garcia - *Morfologia Urbana e Desenho da Cidade*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, Junho 1992, p. 206.

<sup>35</sup> .DOMINGUES, Álvaro - *op.cit.*, p. 7.

Na Europa existe, verdadeiramente, uma ligação entre a distância social e a distância geográfica, fruto “de um desenvolvimento não refletido das cidades”<sup>21</sup>, promovido pelos modelos racionais e funcionalistas das políticas sociais do Estado Providência. No contexto americano, por sua vez, a imensidão do território periférico foi explorado de uma forma precisamente oposta à abordagem europeia. Construíram-se amplos padrões de urbanizações de baixa densidade, conetados por uma densa rede de transportes e de vias de acesso que possibilitavam uma hipermobilidade entre o centro e a periferia. Assim os subúrbios americanos tornaram-se o *American Dream* para as famílias de alto e médio rendimento por oferecerem uma possibilidade de fuga ao próprio centro urbano, repleto das mesmas características depreciativas que estão associadas às regiões periféricas das cidades europeias.

Desta forma, a amplitude da investigação que teria de ser empreendida de forma a abordar a disparidade de noções e organizações urbanas que distinguem a cidade europeia da cidade americana, foi uma das razões para direcionarmos este estudo para um panorama específico, neste caso o contexto europeu.

### 3.2.1. Fatores da exclusão social no contexto europeu

Estes aglomerados urbanos, os quais, normalmente, designamos e generalizamos por bairros sociais, são construções que, na maioria dos casos, se encontram em graves processos de degradação e de marginalização, alimentados pelos problemas sociais que se vão formulando num contexto cada vez mais hostil.

Os bairros sociais funcionam, normalmente, como albergue para aqueles que não se conseguem inserir ou integrar nos padrões que regem as sociedades modernas. Frequentemente sem habilitações académicas e sem experiência profissional, os habitantes periféricos veem-se encurralados num ciclo vicioso, do qual são incapazes de sair. O desemprego, a pobreza extrema, o abandono escolar e o isolamento, acabam por gerar as condições ideais à adoção de medidas e comportamentos progressivamente nocivos como meio de subsistência na comunidade.

Embora sejam comunidades compostas por várias etnias e costumes diferentes, o sentimento de exclusão e de desvínculo da cidade são unânimes por toda a povoação, elemento que as transforma em sociedades fortes, unidas e, em alguns casos, bem estruturadas interiormente e com elevado respeito pela comunidade.

“Estes lugares contêm uma experimentação implícita de novas formas de sociabilidade, quer abertas, quer fechadas, inclusivas, ou exclusivas, que dão lugar a um laboratório de sociabilidade difuso, débil, mas que se transforma e se molda incessantemente de acordo com as ocasiões e as oportunidades.”<sup>36</sup>

Esta segregação define-se, deste modo, pelo ajuntamento de grupos populacionais com as mesmas divergências perante a sociedade moderna, resistentes à integração na cidade. Embora

---

<sup>36</sup> .VARRA, Giovanni - *Post-it City: ciudades ocasionales*. Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona. Barcelona, 2008, p.47.

a economia capitalista que rege o crescimento insaciável das cidades tenha sido um dos fatores responsáveis por este consecutivo aumento da população nestas zonas urbanas, bem como pelo aniquilar da economia local ou rural, a escolha em morar nestes locais parte, na maioria dos casos, dos próprios habitantes. Os baixos preços das habitações e a relativa proximidade da cidade, local onde residem as esperanças de arranjar emprego, são as principais razões que levam milhares de pessoas a estas densas áreas populacionais. Além desses fatores, podemos também incluir a preferência pessoal em habitar locais onde exista uma população homogênea, não só relativamente à etnia, mas também ao caráter social e económico dessa povoação. Contudo, a confluência de várias e distintas etnias acaba por originar padrões de organização e de comportamentos cada vez mais exclusivos de modo a que seja possível a convivência e a habitabilidade num espaço urbano limitado. Esta organização parte, acima de tudo, da implementação de noções de territorialização que, dada a limitação territorial destas zonas urbanas, fazem com que os habitantes procurem estender a sua zona para terrenos baldios ou abandonados pela entidade patronal. Esta apropriação de espaço urbano com o fim de guetizar uma determinada zona, apenas fomenta, ainda mais, a exclusão e a acessibilidade à própria povoação.

A segregação social surge, deste modo, como uma condição primária para o aparecimento de um bairro marginal, onde milhares de pessoas optam por morar nas precárias condições dos bairros sociais, por um lado, como o último reduto à sobrevivência e, por outro lado, por estas comunidades oferecerem a possibilidade de integrar uma sociedade homogênea, que partilha a mesma identidade religiosa, política ou económica.

Desta forma, a cidade contemporânea ao ser um lugar incompatível com a formação de uma identidade com que todos os seus habitantes se identifiquem, quer pela imensa diversidade étnica e cultural, quer pelo incentivo constante à desigualdade promovido pelas políticas económicas, que acentuam cada vez mais o distanciamento entre as classes sociais, cria as condições necessárias à exclusão de um determinado grupo populacional para regiões que, segundo Kevin Lynch: “são introvertidas, viradas para si próprias, com poucas referências à cidade em seu redor”.<sup>37</sup>

Os habitantes, menosprezados e discriminados pela sociedade contemporânea, criaram, por um lado, um distanciamento e descrença perante a cidade e, por outro lado, uma empatia pelas comunidades da periferia que possibilitavam a partilha de um determinado estilo de vida.

### **3.2.2. Causas geradoras da exclusão social no contexto europeu**

Embora a implementação dos bairros sociais no tecido urbano das cidades tenha partido do princípio de que iriam garantir as condições habitacionais necessárias aos seus habitantes; a situação acabou por ser precisamente adversa ao idealizado. As suas carências técnicas e

---

<sup>37</sup> .LYNCH, Kevin - *A Imagem da Cidade*. Edições 70, Lisboa, 2008, p.75.



materiais ficaram bem evidentes poucos anos após a sua execução com a quantidade invulgar de problemas socioespaciais que se desenvolviam dentro destas comunidades.

O baixo orçamento despendido para a realização destas construções e o sucessivo recurso a materiais de baixa qualidade culminaram na rápida degradação que se abateu sobre estes edifícios. A somar à falta de qualidade dos materiais investidos, junta-se a falta de infraestruturas e equipamentos necessários para garantir um bom funcionamento destas comunidades. Contudo, a disfuncionalidade destes agrupamentos urbanos advém, na maioria dos casos, da própria projeção e conceção urbana. A falta de controlo social sobre o espaço exterior e a inexistência, ou perto dela, de espaços semipúblicos, assim como o excessivo número de habitações e de densidade populacional numa área delimitada, demonstram falta de cuidado por parte de quem projeta o futuro de milhares de pessoas carenciadas. Da mesma forma, que os próprios edifícios em questão são, normalmente, formas desprovidas de qualquer conteúdo estético e formal, onde a falta de apreço por quem possa vir a habitar estas construções, proporciona uma integração na sociedade anómala dos habitantes que, na maioria dos casos, são de etnias e culturas diferentes.

A construção destes centros periféricos começou por ter um índice de crescimento bastante lento durante a primeira metade do séc. XX, contudo, após a 2ª Guerra Mundial multiplicaram-se abruptamente em redor das principais cidades europeias. Este súbito aumento e proliferação pela paisagem urbana deveu-se a um conjunto de fatores demográficos que exigiram uma resposta urgente da parte das políticas urbanísticas. Fenómenos como o êxodo rural, os retornados coloniais e o crescimento da taxa de natalidade, conduziram alguns países europeus a um elevado índice de construção, não planeadas pelos agentes urbanos. A implantação destes blocos de habitação social partiu do princípio, de que seria uma solução temporária, para abrigar a crescente taxa de população que justificava, de certo modo, a falta de qualidade destas urbanizações. No entanto, o que inicialmente estava estipulado ser uma situação temporária, tornou-se, com o passar dos anos, uma realidade permanente. As questões sociais que se adensavam nos subúrbios europeus caíram, cada vez mais, no esquecimento dos agentes políticos que, enclausurados a uma economia capitalista, aumentaram a distância da periferia ao centro da cidade até que atingiram um ponto de ruptura.<sup>38</sup>

Todavia, existe ainda outro conjunto de fatores ou acontecimentos que, embora não estivessem diretamente relacionados com os fenómenos demográficos, foram altamente decisivos na criação de panoramas de exclusão, de tensão e de marginalidade social. Em relação a estes acontecimentos, que condicionaram o tecido urbano de importantes cidades europeias, será atribuída uma atenção mais detalhada, visto tratarem-se dos possíveis fundadores de algumas das situações mais críticas que afetaram as questões sociais no território europeu, da mesma forma que deram origem a um vasto conjunto de obras e propostas suscitadas tanto pela arquitetura e urbanismo, como pelo cinema.

---

<sup>38</sup> .“À medida que se expande a esfera de influência, a área caracterizada pelo centro torna-se cada maior, diluindo irremediavelmente tanto a força como a autoridade do núcleo; inevitavelmente, a distância entre o centro e a circunferência aumenta até ao ponto de ruptura.”. KOOLHAS, Rem - *Três Textos Sobre a Cidade*. Editorial Gustavo Gili, SL. Barcelona, 2010, p. 33.

### 3.2.2.1. Políticas de exclusão social fomentadas pelo regime fascista italiano

Torna-se, naturalmente, complicado evidenciar a origem da realidade em que os subúrbios europeus estão hoje envolvidos, pois esta depende de uma quantidade incalculável de fatores e causas que moldaram um determinado espaço urbano. Contudo, um dos primeiros fenômenos que contribuiu, violentamente, para a criação de zonas de forte tensão social foram as políticas de exclusão social fomentadas pelos regimes totalitaristas, mais concretamente o regime fascista italiano.

Em 1870, data em que Roma foi proclamada capital italiana, a cidade possuía cerca de duzentos mil habitantes concentrados dentro das imediações do centro histórico. A sua população cresceu rapidamente e no início do séc. XX possuía já cerca de um milhão de habitantes. O centro da cidade tornou-se numa zona de grande densidade populacional, onde os edifícios se amontavam e os monumentos eram obstruídos e encobertos por uma densa malha urbana. Roma perdia, gradualmente, a imagem da outrora capital de império. Em 1922, o Partido Nacional Fascista, liderado por Benito Mussolini, assume o poder político italiano. À semelhança de muitas outras capitais europeias, Roma encontrava-se mergulhada numa pobreza extrema e os habitantes perdiam a crença na prosperidade da sua nação. Destemido em restabelecer a antiga glória ao povo italiano e à sua capital imperial, Mussolini decide limpar a densa malha barroca da cidade e abrir enormes avenidas para realizar as suas demonstrações de poder militar.



Fig. 39 e 40 - Bogata Gordiani, um dos doze bairros sociais construídos sob o regime fascista de Mussolini.

O seu principal intuito era o de retirar a classe pobre do centro da cidade e o de desimpedir caminho para os monumentos que revelavam a antiga glória romana. Roma surgia, assim, perante o resto da Europa, como uma cidade imaculada, imponente e sem pobreza. Quanto aos milhares de desalojados que assistiram ao processo de demolição das suas casas para dar lugar à nova remodelação urbana, foram realojados em doze bairros sociais, localmente designados por *borgatas*, bem afastados do centro de Roma. Apesar de terem sido inauguradas com grande ostentação, a construção destes bairros sociais servia essencialmente para manter a classe pobre afastada do centro da capital.

Após a 2ª Guerra Mundial, a população da capital italiana cresceu rapidamente. A cidade encheu-se de retornados e de desalojados que foram posteriormente remetidos para as extensas áreas habitacionais da periferia. A situação nas *borgatas* romanas tornou-se, deste modo, insustentável. A juntar ao súbito aumento da população nestas áreas urbanas já sobrepovoadas, continuava o desprezo negligente e os cuidados precários que o novo governo demonstrava perante a periferia. Consequência da falta de atenção urbana, desenvolveram-se ramificações ilegais das *borgatas* fascistas e os subúrbios de Roma mergulharam cada vez mais em precariedade, tornando-se, por fim, sinónimos de pobreza e marginalidade.

Atualmente, os subúrbios de Roma continuam a estender-se pelo território periférico da cidade, do mesmo modo que a instável realidade, inserida nestes meios, continua a ser foco de vários estudos que formam, já, um sólido conjunto de história literária sobre a evolução urbana da capital. Estes estudos, essencialmente académicos, incidem, na sua maioria, sobre os distritos da classe operária de Roma onde a exclusão social e a pobreza extrema serviu, por diversas vezes, de cenário a abordagens e propostas por parte da arquitetura, da literatura e do cinema.<sup>39</sup>

Embora tenham existido casos de exclusão social em todas as políticas urbanas dos regimes totalitários que preencheram o território europeu no séc. XX, o regime fascista italiano foi, contudo, o que mais se destacou na exploração da periferia como zona idílica à promoção da exclusão social da classe operária.

### 3.2.2.2. Da precariedade do pós-guerra à burocracia executiva

Após a 2ª Guerra Mundial, a destruição presenciada nas principais cidades europeias era avassaladora. Como tal, a prioridade para a maioria dos governos europeus era a reconstrução das suas cidades, de novos bairros e novas expansões, a uma escala e ritmo alucinantes. Porém, a questão da habitação continuava a ser o elemento mais precário do tecido urbano. Agravado pelo conflito e pelos sucessivos fenómenos demográficos que se tinham vindo a proliferar desde o início do séc. XX, o problema da habitação tornara-se, a partir da década de cinquenta, uma questão primordial na reconstrução do solo europeu. Como tal, era imperativo começar a construir, rapidamente e aos menores custos possíveis, blocos habitacionais pela desolada paisagem europeia.

“No imediato pós-guerra, a urgência das tarefas atenua o debate técnico-ideológico entre a urbanística formal e a moderna. (...) a urbanística moderna assume a supremacia (...) pela

---

<sup>39</sup> .“A Roma da classe operária está representada por distritos que, por um largo período de tempo, fizeram parte de uma paisagem imaginária constituída pela arquitetura, literatura e cinema. O distrito Garbatella, imortalizado por Nanni Moretti (...) Pietralata e a Borgata Gordiani foram, de certa parte, locais de excelência para Pasolini (...)”. DE PIERI, Filippo - *Searching for memories in the suburbs of Rome*. <http://storiaurbana.wordpress.com/searching-for-memories-in-the-suburbs-of-rome/>. [consultado a 2 de Março de 2014]

facilidade técnica e operativa que oferecia para a construção rápida, económica e em grande quantidade.”<sup>40</sup>

As antigas noções urbanas da cidade tradicional, que até então se consideravam essenciais ao desenho urbano, face a um panorama de défice construtivo, foram progressivamente substituídas pelas, outrora polémicas e inovadoras, noções do urbanismo moderno, devido, essencialmente, à rapidez e custos moderados de execução que esta oferecia. Desta forma, muitos projetos dessa década foram chefiados por jovens arquitetos que se apoiavam nas pragmáticas práticas urbanísticas do CIAM<sup>41</sup>. Todavia, muitas destas práticas não tinham sido suficientemente testadas na realidade e, por vezes, nem tinham passado de simples esquemas conceituais, o que revelaram certos lapsos na passagem para os projetos de vasta escala, aos quais ficaram encarregues nas décadas que precederam o conflito.

O planeamento flexível e a burocracia executiva, que secundarizava certas preocupações abordadas pela antiga urbanística em prol de uma maior facilidade e exequibilidade da construção destes vastos empreendimentos habitacionais, gerou uma rápida banalização das formas, que pouco tempo antes eram sujeitas a longos debates técnico-ideológicos pelo seu carácter inovador. Da mesma forma que a pouca experiência dos intervenientes, bem como “(...) a adopção generalizada do urbanismo moderno (...)”, que “(...) conduziu à aceitação do trabalho de arquitetos e de projetistas de segundo plano”<sup>42</sup>, baixaram consequentemente a qualidade empreendida nos projetos.



Fig. 41 - Exemplo de um *grand ensemble*, que demonstra burocracia operacional imposta pela periferia parisiense.

Paris, uma das cidades que mais sofreu as consequências do poder bélico, encontrava-se na década de cinquenta num défice de construção. O baixo nível construtivo entre e durante o

<sup>40</sup> .LAMAS, José M. Ressano Garcia - *Morfologia Urbana e Desenho da Cidade*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, Junho 1992, p. 362.

<sup>41</sup> .CIAM - Congrès Internationaux d'Architecture Moderne

<sup>42</sup> .LAMAS, José M. Ressano Garcia - *op.cit.*, p. 362.

período dos dois conflitos mundiais, o êxodo rural, a exponente taxa de natalidade (fenómeno conhecido como o *baby boom*) e os desalojados da 2ª Guerra Mundial, contribuíram para um déficit estimado em quatro milhões de residências, obrigando o governo francês a criar um sistema de *HLMs* (*Habitation à Loyer Modéré* / Habitações de Aluguer Moderado). Este período ficou conhecido como *les annés-béton*, pela magnitude da construção empreendida pelo processo de planificação da periferia parisiense levado a cabo pelas políticas racionalistas do Estado Providência. Estes vastos aglomerados urbanos (como as *Cidades-Novas* e os *Grands Ensembles*), são retratos exímios da burocracia operacional imposta à construção durante esse período. O desprezo pelas competências do arquiteto, bem como a falta de cuidado a nível do desenho urbano, definiram as bases da consolidação marginal em diversas zonas da periferia parisiense.

A reconstrução europeia que se prolongou entre as décadas de cinquenta e setenta, implicou, assim, uma alteração no papel dos arquitetos e urbanistas no desenho da cidade. As práticas urbanas que se manifestaram ao longo desse período evidenciaram uma passagem do desenho urbano para uma conceção lógica, condicionada por um conjunto de questões demográficas e financeiras. A arquitetura e a arte urbana deixaram de ser os principais elementos de organização territorial para se remeterem a um simples processo de conciliação programática. Por outro lado, os arquitetos, incentivados pelas reformas do movimento moderno, desenvolveram maior interesse na conceção e desenho de edifícios, do que trabalhar em projetos de larga escala, restringidos por questões exclusivamente funcionais e burocráticas. Este conjunto de fatores conduziu a uma diminuição progressiva da importância do papel dos arquitetos na reconstrução das cidades europeias, o que, possivelmente, determinou a proliferação dos centros de tensão social, de marginalidade e precariedade, nas construções que, na maioria dos casos, datam desse período.

### 3.2.2.3. A formação da cintura vermelha de Paris

Dentro do contexto europeu, a condição suburbana atingiu o seu auge de precariedade e de estigmatismo no panorama francês, nomeadamente na sua capital. Segundo o historiador Tyler Stovall: “poucas grandes cidades, a nível mundial, possuíam um contraste tão, dramaticamente, demarcado entre o urbano e o suburbano, como Paris”. Porém, esta realidade, até à década de 90, era pouco conhecida entre os habitantes urbanos da própria cidade. Apesar de possuírem um ritmo de crescimento brutal, ao longo de todo o séc. XX, e de albergarem, no final desse mesmo século, para a grande maioria dos habitantes da capital francesa, a precária condição social dos subúrbios parisienses era um assunto pouco abordado e, em muitos casos, desconhecido<sup>43</sup>. Foi este esquecimento conveniente, quer da população urbana, quer dos meios de comunicação, que permitiu aos governos franceses adiar uma

---

<sup>43</sup> STOVALL, Tyler - *The Rise of the Paris Red Belt*. University of California Press, Berkeley, 1990, p. 1. In SICILIANO, Amy - *La Haine: Framing the “Urban Outcasts”*. ACME Editorial Collective, 2007, p. 214 e 215. <http://www.acme-journal.org/vol6/ASi>. [consultado a 07 de Maio de 2014]



intervenção inevitável no território periférico e prolongar a seu desenvolvimento degenerativo ao longo de várias décadas.

O estigma e as conjecturas negativas que acompanharam a formação e evolução dos subúrbios de Paris recuam até ao séc. XIII, onde as imediações da cidade eram preenchidas pelos indesejados. Contudo, foi a partir da segunda metade do séc. XIX, com a reforma urbana de Paris promovida por Georges-Eugène Haussmann, que se deu a primeira grande deslocação da classe operária para a cintura vermelha da capital e definiu, deste modo, a condição suburbana, permanentemente, como o centro das tensões socioculturais.

O período que sucedeu ao conflito da 2ª Guerra Mundial também ficou marcado por mais uma avassaladora vaga de deslocação populacional para a periferia, assim como pelo crescimento exponencial da mesma. Este fenómeno demográfico, como aliás foi já, sucintamente, referido anteriormente, foi movido por um *boom* económico que despertou uma deslocação migratória, quer dos habitantes rurais, quer dos retornados coloniais, para a capital francesa, a uma escala esmagadora. Este acontecimento apanhou desprevenidos os responsáveis governativos do país e gerou, desta forma, um elevado défice de construção em Paris. O período compreendido entre 1945 e 1974 ficou assim marcado pelo incrível ritmo de construção que se manifestou, maioritariamente, no território suburbano, de forma a abater o défice de construção. Dado o elevado índice de construção e o nível de prosperidade alcançado, este período ficou conhecido como *Les Trente Glorieuse*, onde os bairros de lata que albergavam os recém-chegados à capital, os chamados *bidonvilles*, onde se inseriam grande parte dos imigrantes portugueses, foram destruídos e substituídos por enormes e modernos blocos de betão que preencheram extensos territórios da periferia parisiense. [42]



Fig. 42 - Edifício *Les Quatre Mille*, construído em 1966 na periferia de Paris e que, em 1971, chegou a albergar 17 mil habitantes.

Este rápido ritmo e desenvolvimento no âmbito da construção conduziu a um processo de racionalização das formas urbanas implementadas, à medida que a prosperidade demarcava, ainda mais, a diferença estabelecida entre as classes sociais. Kristen Ross, escritora americana de cultura e literatura francesa, deixa evidente as consequências desta espontânea modernização e prosperidade francesa:

“A modernização francesa (...) foi construída, maioritariamente, à conta de africanos - africanos que se encontravam cada vez mais encurralados em novas formas de segregação, como resultado deste processo (...). Por volta de 1969, um em cada seis habitantes da região da Grande Paris, vivia num *grand esemble*. O intramuros de Paris, habitado maioritariamente por pessoas de raça branca das classes alta e média, tornou-se nesses anos no que podemos considerar: um arquipélago de banlieues habitado, em grande parte, pela classe operária, constituída por uma larga percentagem de imigrantes.”<sup>44</sup>

Na segunda metade da década de 70, a periferia parisiense, agora preenchida por habitantes, maioritariamente provenientes do norte de África, começou a mergulhar rapidamente numa crise da qual nunca iria sair e os seus habitantes viam a sua situação de desemprego tornar-se definitiva. A rápida desindustrialização que se manifestou em França, durante o período compreendido entre 1975 a 1990, complicou ainda mais a debilitada condição suburbana, uma vez que, muitos dos complexos industriais encerrados estavam situados na periferia e eram das escassas fontes de sustento que estes habitantes dispunham.

Alarmados por esta contaminação degenerativa do território suburbano, o governo socialista que chefiava o país durante este período, como forma de reverter os efeitos sociais gerados pela desindustrialização, implementou um programa de revitalização urbana, intitulado *Banlieues 89*. Contudo, as suas intenções eram, em tudo, ambíguas, uma vez que, lidavam com um teor sociocultural muito denso e focavam, ao mesmo tempo, o seu discurso ideológico segundo uma abordagem de carácter nacionalista, ao invocarem a necessidade de restabelecer e consolidar a identidade do seu país.

Desta forma, ainda que tivessem sido implementados diversos projetos de intervenção urbana por este movimento, como as suas ideologias eram, de certa forma, distorcidas, o seu objetivo de diminuir o desemprego e a precariedade das regiões suburbanas de Paris nunca chegou a ser atingido. A burocracia inerente a este processo era de tal forma demorada e ineficaz que, em 1991, o programa acabou mesmo por ser terminado. O insucesso do programa socialista e a consequente eleição de um governo de ala direita deitaram por terra a tentativa de reverter a precária taxa de desemprego suburbana que, segundo os dados estatísticos desse período, chegou a atingir percentagens entre os 50% e os 80% em certas regiões da periferia parisiense.

---

<sup>44</sup> .ROSS, Kristin - *Fast Cars, Clean Bodies: Decolonization and the Reordering of French Culture*, p. 151-152, MIT Press, Cambridge, 1996. In SICILIANO, Amy - *op.cit.* p. 215.

### 3.2.3. Morfologia do espaço (sub)urbano marginal

Segundo o estudo previamente efetuado, é possível constatar que os subúrbios são regiões que se formam em consequência da organização definida pelo sucessivo crescimento das cidades modernas. A incompatibilidade de direcionar todas as regiões constituintes do espaço urbano de uma cidade para um determinado ideal socioeconómico leva, deste modo, à sua consequente segregação e exclusão social. O ritmo de crescimento urbano que se tem vindo a verificar nas últimas décadas expande sucessivamente o espaço periférico e procede a criação de zonas carenciadas e marginalizadas. Este contínuo crescimento da periferia, para além da área de influência do núcleo metropolitano, conduziu à criação de novas estruturas de organização do espaço urbano como forma de remediação da escassa acessibilidade de certas regiões aos recursos baseados nas camadas centrais da cidade.

“Enquanto agregado social, a periferia define-se (...) não pela densidade ou pela intensidade do interrelacionamento interno ao nível local, mas sim pela dependência, pela subalternidade face às áreas centrais e aos locais de destino dos habitantes-pendulares.”<sup>45</sup>

A descentralização de grande parte da cidade do seu núcleo, originada pela rápida expansão urbana, deu lugar a uma falta de continuidade e de legibilidade do espaço periférico e fragmentaram o seu território em limites imprecisos e voláteis. Esta falta de consolidação do espaço urbano, promovida pela fraca intervenção das políticas públicas, condicionou o território periférico ora a processos de planificação urbana exageradamente regulados pela racionalidade projetual, ora a processos de autoconstrução sem qualquer tipo de restrições ou regulamentação, definidos pela falta de condições habitacionais e infraestruturais.

A organização do espaço suburbano surge, deste modo, condicionada segundo uma grande variedade de acções e fatores urbanos que apenas promovem a marginalidade e moldam as condições necessárias para uma precariedade, permanentemente, instalada neste território. Podemos então definir esta condição segundo fenómenos como a separação, cada vez mais vincada, entre o centro e a periferia, fixada pela divergência das políticas aplicadas em cada território; pela posição que uma determinada classe social ocupa na cidade, na qual se verifica uma ocupação dos anéis centrais pelas classes privilegiadas. Enquanto a classe operária é segregada para o “cinturão vermelho” da periferia, e também pela adoção de formas inconventionais de habitar, da parte dos próprios habitantes, com o intuito de manifestar a escassez de intervenção das entidades administrativas.

---

<sup>45</sup> .DOMINGUES, Álvaro - *(Sub)úrbios e (sub)urbanos - o mal estar da periferia ou a mistificação dos conceitos?*. Revista da Faculdade de Letras - Geografia 1 Série, Vol. X/XI, Porto, 1994/95, p. 5.



### 3.2.3.1. Subúrbio como espaço político-administrativo

Tendo em conta que “a democracia urbana supõe um ajustamento permanente da vida política às escalas e às métricas urbanas”<sup>46</sup>, os subúrbios são, deste modo, regiões frequentemente desajustadas devido à constante falta de apoio administrativo. Para Álvaro Domingues: “[a] ausência de organismos locais com um mínimo de competências que favoreçam um clima de democracia participativa”<sup>47</sup> é a principal razão para a criação da condição que hoje os subúrbios apresentam. Sem um processo claro de perequação das receitas e despesas públicas, a distância social e financeira continuará a afundar cada vez mais o fosso entre os municípios mais ricos e influentes situados nas áreas centrais e os que se encontram na margem da cidade para onde é remetida a população com menos recursos. Deste modo, à medida que a construção e expansão das cidades se vai tornando cada vez maior, surgem, a ritmo igualmente desconcertante, novas estruturas de organização territorial que condicionam progressivamente a acção das políticas sociais a nível local. Estas carências infraestruturais, bem como as precárias soluções político-administrativas, que pouco fizeram para melhorar a situação suburbana, condenaram a periferia e os seus habitantes a abdicar parcialmente do seu direito de cidadania.

Desta forma, é comum encontrar nos subúrbios habitantes com forte sentimento de desvínculo perante a cidade e o país em que vivem. A falta de compromisso que os governos revelam através da negligência das suas políticas urbanas, praticadas durante anos a fio, levaram à cristalização das dificuldades particulares. À medida que as habitações e as mentalidades se degradam e o sentido de cidadania é desqualificado pela postura governativa, os cidadãos suburbanos vão perdendo progressivamente a crença na capacidade de o seu país conseguir reverter a sua frágil situação económica e social em que se encontram.

### 3.2.3.2. O processo de construção dos subúrbios europeus: periferia espontânea

Com base na investigação revelada anteriormente, é possível constatar que a periferia corresponde, de fato, a um modelo urbano tipificado, que é possível dissecar em duas tipologias distintas: a construção planificada e a espontânea.

A primeira, já referida anteriormente, é, segundo Domingues: “[o] instrumento de regulação urbana do Estado-Providência e do planeamento racionalista”<sup>48</sup>, ou seja, é a resposta da parte das entidades governativas às carências urgentes da sua população. Contudo, a racionalização inerente à sua intervenção transformou rapidamente a sua acção social num sinónimo de exclusão social, o que mostrou, de fato, a obsolescência destas políticas de organização no contexto urbano e social. No entanto, a postura do Estado quanto à habitação social mudou ao longo dos anos, até que deixar de ser o principal promotor destas construções,

---

<sup>46</sup> . *Ibidem*, p. 8 e 9.

<sup>47</sup> . *Ibidem*, p. 9.

<sup>48</sup> . *Ibidem*, p. 13.

do mesmo modo que o plano deixou de ser o regulador do crescimento urbano. Desta forma, a construção de tipologias habitacionais que proliferaram pela periferia nas últimas décadas foram levadas a cabo, maioritariamente, pela iniciativa privada e pela lógica de mercado. Enquanto que as instituições governamentais trataram de articular este “território-campo-de-forças” através do investimento público de carácter estrutural (autoestradas, linhas de caminhos de ferro, aeroportos, etc.).

Relativamente ao crescimento espontâneo da periferia, que normalmente está associado às estratificações mais pobres e marginalizadas da cidade, é uma construção levada a cabo sem qualquer tipo de regulamento prévio e sem aprovação da parte das entidades regentes do planeamento urbano. Trata-se de um território maioritariamente residencial, composto por construções sem qualquer tipo de estabilidade ou segurança, nos quais, na maioria dos casos, não existe acesso direto a água, a luz e aos esgotos. A sua ocupação é efetuada sem grandes complicações, uma vez que, normalmente, os terrenos apropriados são lugares abandonados e obsoletos, devido às miseráveis condições geográficas e topográficas, e por estarem, geralmente, sujeitos a um elevado risco de erosão e deslizamento.

Como foi referido anteriormente, este tipo de construção não se rege por nenhum plano, nem por um conjunto rígido de normas definidas pelo município, desta forma a implantação desordeira e aleatória num local com condições precárias para receber edificações dificulta, tremendamente, a acção das entidades governativas na remediação o défice de infraestruturas, de equipamentos e de espaços públicos, o que se verifica nestas regiões. Esta impossibilidade de intervir num território anárquico torna irreversível a precariedade já consolidada nestes bairros marginais, contudo, mesmo que fosse possível a construção de estruturas e equipamentos de apoio à localidade, o acesso e o abastecimento destas instalações seria feito com elevada dificuldade, tendo em conta a ordem caótica da implantação das construções.

Quanto à sua tipologia, estas construções aglomeradas são, na sua maioria, edificações bastante simples, desprovidas de qualquer tipo de instalações ou equipamentos que garantam uma habitabilidade moderada, erguidas através de uma miscigenação de materiais que os habitantes conseguem encontrar. Devido à debilidade dos materiais empreendidos na sua construção, demonstrada pelo uso recorrente de materiais como madeiras, chapas e plásticos, estas comunidades são habitualmente denominadas por *bairros de lata*. A precariedade empregue na construção demonstra claramente uma noção de abrigo subjacente aos habitantes: a necessidade de criar uma barreira entre o interior e exterior; e devido à efemeridade inerente à sua construção, estas débeis estruturas primitivas encontram-se num processo constante de mutação. Embora estas aglomerações tenham um carácter visivelmente fragmentado nas primeiras fases do seu crescimento, a evolução que, por norma, se verifica é a de uma transformação no sentido de um aglomerado homogéneo, fenómeno que se deve à contínua verticalização destas comunidades.

A verticalização é o processo evolutivo da autoconstrução destes bairros, que se desenvolve segundo adições sucessivas de tipologias sobrepostas, que conduzem a um aumento contínuo e significativo da densidade populacional e dos níveis de poluição nestas áreas

urbanas. Este sistema estratificado de construção possibilita, não só a verticalização, mas, acima de tudo, a criação de espaços multifuncionais, o que é deveras pertinente: a ligação entre construção espontânea e o conceito de criação de espaços ou até mesmo de espaço público, tendo em conta a forma arcaica com que estas comunidades se desenvolvem. Deste modo, é possível afirmar que, devido à miscigenação de materiais, estilos e técnicas construtivas empregues na construção mutável destes aglomerados, a arquitetura destes locais possui uma índole bastante fragmentária. Outra questão que suporta esta natureza local é a organização aleatória das barracas e a forma invulgar com que estas se relacionam, o fato de todas elas possuírem materiais diferentes faz com que seja praticamente impercetível a distinção de espaços.

A falta de legibilidade na identificação das formas urbanas, o percurso desorientado pela sucessiva sobreposição de camadas e a inexistência do sentido de referência, frequentemente considerado como um dos fatores imprescindíveis na conceção de espaços urbanos planeados, proporcionam ao observador uma contínua fragmentação da perspetiva urbana, o que lhe sugere uma ideia espacial de caos e de labirinto.<sup>49</sup>

Podemos, desta forma, concluir que, no que respeita à organização territorial da periferia, existem duas tipificações distintas. Por um lado, a construção formal, levada a cabo pela intervenção de iniciativas públicas e privadas no espaço urbano. Estas acções pelo território suburbano definem um crescimento artificial da cidade, baseado, em grande parte, pela segregação social de uma determinada população para as margens da cidade e pela especulação imobiliária. Por outro lado, a construção informal, levada a cabo pelos próprios habitantes, poderá ser considerada um crescimento natural da cidade, uma vez que se desenvolve e se altera de acordo com as necessidades ou motivações das famílias que habitam estas regiões.

Ambos os modelos produzem formas inesperadas e, frequentemente, estranhas a um urbanismo que demonstra, claramente, graves deficiências na abordagem de certas zonas urbanas. Desta forma, ambas as tipologias necessitam de uma intervenção mais aprofundada e de uma nova reforma dos programas de qualificação e revitalização que contenham a proliferação da precariedade e da marginalidade.

### **3.2.4. A condição da habitação social na periferia nacional**

Relativamente ao panorama nacional, a questão da habitação também foi amplamente condicionada pelo rápido crescimento urbano que se manifestou nas principais cidades portuguesas entre as décadas de 40 e 50. Este processo de mutação urbana, à semelhança do contexto europeu já apresentado, poderá ser dissecado em função de dois fatores fundamentais. O primeiro, já referido, é a repentina expansão urbana e o elevado ritmo de construção, que foram promovidos, maioritariamente, pelas cidades de Lisboa e do Porto, impulsionada pelo crescente número de habitantes dentro dos seus centros metropolitanos.

---

<sup>49</sup> . “A resultante final desta combinação remete invariavelmente para uma ideia de caos, de labirinto, de fragmentação, de auto-organização, de conglomerado desprovido de estrutura, de permanente estaleiro, etc.”. *Ibidem*, p. 6.

Denota-se, deste modo, uma certa tendência que relaciona o número de habitantes com um determinado ritmo de construção e de expansão de uma cidade, relação esta que contribuiu, fortemente, para o aumento progressivo do processo de industrialização de Portugal, assim como, para a sucessiva extensão dos limites urbanos nas principais cidades industriais. A segunda é uma consequência da mencionada anteriormente, na medida em que é revelado o reverso da condição desta repentina prosperidade. O elevado número de habitantes que optaram por se mudar para os centros urbanos, na procura de uma oportunidade de emprego, que o abrupto crescimento industrial prometia, originou um elevado défice de construção dentro destes perímetros urbanos. Desta forma, a condição da habitação ficou irremediavelmente desfazada, uma vez que a procura por alojamento era alta e a oferta era reduzida. Este fenómeno conduziu, naturalmente, a uma especulação imobiliária desregulada e a um sucessivo aumento dos preços das habitações. A espontânea concentração urbana que se demarcou, notoriamente, nas décadas de 60 e 70, fica, assim, assinalada pelo adensamento da contradição imposta entre o capitalismo insaciável da indústria, que objetivava pela obtenção do maior lucro possível de um determinado bem, e as necessidades urgentes de alojamento, a que mais de 90% da população residente destes centros urbanos, não possuía capital suficiente para os adquirir.

Na segunda metade da década de 70, Portugal tentava sacudir o clima sombrio de pobreza extrema, herdado por largas décadas sob alçada de um regime fascista. Após a revolução de Abril, tornou-se mandatário a realização de uma remodelação das políticas sociais e a sua rápida implementação no terreno de forma a conter o avanço constante da precariedade da classe operária. Este subcapítulo servirá para definir uma melhor compreensão sobre as mutações que a habitação social sofreu ao longo dos anos, de forma a entender até que ponto estas alterações contribuíram para a criação de uma determinada condição da população e do território suburbano nacional. Para estabelecer esta relação, este subcapítulo será estruturado de forma a abordar tanto o período de opressão que antecedeu a revolução de 1974, como o contexto social que se gerou após a destituição do regime e definiu, a partir de então, a atual condição da periferia portuguesa.

### **3.2.4.1. Políticas de habitação social até 1974**

No final do séc. XIX, Portugal passava finalmente pelos primeiros indícios de crescimento e desenvolvimento industrial. Atraídos pelas ofertadas de emprego geradas por este processo de industrialização, milhares de camponeses foram preenchendo os centros urbanos das principais cidades portuguesas até constituírem um preocupante processo de concentração urbana. Além deste súbito e insustentável aumento da densidade populacional nos centros das cidades, as condições de habitação que eram disponibilizadas a estes habitantes rurais eram absolutamente deficientes, o que constituía um grave problema de insalubridade nestes bairros ou aglomerados urbanos.

Um dos casos que melhor demonstrava a precariedade habitacional deste período, eram as *ilhas* do Porto [43]. Estes bairros, que albergavam a classe operária da cidade, são dos exemplos mais antigos de concentração urbana que se encontram em Portugal, uma vez que, o crescimento industrial se destacou mais cedo no Porto do que em Lisboa. Segundo o conceituado médico e investigador portuense Ricardo Jorge (1858-1939), cerca de um terço da população da cidade do Porto encontrava-se, no final do séc. XIX, amontoada nestes bairros, o que demonstra claramente a dimensão da precariedade que definia a realidade social destes aglomerados urbanos. Ricardo Jorge chega mesmo a fazer sérias críticas à organização e habitabilidade destes bairros: “Esta criação caseira que o proprietário indígena prosperou e multiplicou; não melhorou por certo de construção nem de aluguer mas piorou a acumulação porque há as que albergam dezenas de famílias. São renques de cubículos, às vezes sobrepostos em andar (...). Este âmbito, onde se empilham camadas de gente é por via de regra um antro de imundice; e as casinhas, em certas ilhas desassoalhadas e miseráveis, pouco acima estão da toca lóbrega do troglodita”.<sup>50</sup>



Fig. 43 e 44 - Respetivamente da esquerda para a direita exemplo de uma *ilha* do Porto e de uma *vila* de Lisboa.

No panorama lisboeta, a condição da habitação não era muito diferente da do Porto, todavia não era tão caótica como esta. A precariedade propagava-se pela capital nos chamados *pátios*, caracterizados, geralmente, pela irregularidade do terreno, lugar “onde se aglomeram vários moradores em pequenas habitações de construção defeituosa e de muito limitada capacidade, húmidas por se encostarem ao terreno(...) em deploráveis condições de salubridade”<sup>51</sup>. Mais uma vez, a razão para tamanha concentração populacional nestas

<sup>50</sup> .JORGE, Ricardo. in PEREIRA, Miriam - *Livre Câmbio e Desenvolvimento Económico*. Lisboa, 1971, p. 39.

<sup>51</sup> .MONTENEGRO, Augusto - *Inquérito aos Pátios de Lisboa, 1903 e 1905*.

condições devia-se à falta de habitações apropriadas aos rendimentos de famílias carenciadas, o que permitia aos proprietários destes terrenos não demonstrarem nenhum cuidado na melhoria das suas condições habitacionais. Outra forma de concentração da população operária, que se tornou bastante popular no início do séc. XX, altura em que já era bem visíveis os efeitos do crescimento industrial e a concentração exagerada de mão de obra na capital, foram as *vilas* [44]. Eram habitações coletivas geralmente levadas a cabo pelos empregadores, de forma a alojar os seus trabalhadores rurais, erguidas, normalmente, no interior de um quarteirão.

Esta condição que afetava a habitação em Portugal, só começou a mudar, verdadeiramente, quando, a 25 de Abril de 1918, é publicado um decreto-lei que visava a construção de habitações para famílias carenciadas, sem possibilidade de adquirir uma casa que satisfizesse as condições indispensáveis de salubridade. Embora as reformas estabelecidas neste decreto estivessem bem formuladas e pormenorizadas em vários níveis de intervenção, destacava-se, acima de tudo, uma cláusula que atribuía ao Estado, ou às entidades municipais, o direito de intervir diretamente nestas construções em caso de necessidade maior ou em circunstâncias especiais. Esta condição revelava a verdadeira postura governamental quanto às intervenções sociais, na qual estava sempre presente uma qualidade errática inerente à construção destes projetos.

A demorada intervenção do Estado, relativamente à resposta ao problema que afetava a habitação em Portugal deveu-se, em grande parte, aos graves défices de orçamento. Contudo, a proliferação da precariedade no âmbito da habitação e o súbito aparecimento de bairros de lata pela periferia de Lisboa e do Porto exigiram uma intervenção urgente da parte do governo.

As primeiras intervenções sociais registaram-se logo um ano após a aprovação do decreto, no entanto, a construção levou mais de uma década até estar finalizada.

“Com o advento do Estado Novo estas preocupações conhecem um novo impulso: em 1933 é criado o regime das «Casas Económicas», de propriedade resolúvel, corporizando as ideias de Salazar quanto à família: casa própria modesta e bem portuguesa - em conjuntos que pretendiam reproduzir a estrutura das aldeias, incrustados na cidade.”<sup>52</sup>

Embora a implementação do Estado Novo tenha trazido uma resposta prática ao problema da habitação social, o programa das Casas Económicas era bastante minucioso, no que respeitava a atribuição destas habitações. E apesar de serem destinadas às classes carenciadas, muito poucos habitantes preenchiam os requisitos necessários para fazerem parte deste programa. Desta forma, foi criado, poucos anos depois, em 1938, um novo programa que englobava todo o tipo de população, sem qualquer tipo de restrições - o Programa das Casas Desmontáveis [45]. Este projeto, chefiado por Duarte Pacheco, teve como principal objetivo o de fazer frente à crescente onda de bairros de lata que proliferavam pela extensa periferia lisboeta. Mas, as condições oferecidas por este programa não eram muito melhores das dos seus

---

<sup>52</sup> .PEREIRA, Nuno Teutónio - *Chegarão 100 anos para acabar com as barracas?*, in Público, 23 de Setembro de 1993.  
[http://www.snpcultura.org/nuno\\_teotonio\\_pereira\\_chegarao\\_100\\_anos\\_para\\_acabar\\_com\\_barracas.html](http://www.snpcultura.org/nuno_teotonio_pereira_chegarao_100_anos_para_acabar_com_barracas.html)  
[consultado a 27 de Março de 2014]

congêneres de lata, uma vez que se tratava de um programa de índole temporária, o que implicava uma fraca qualidade de materiais empreendida na sua construção, que neste caso, era feita a partir de chapas de fibrocimento.

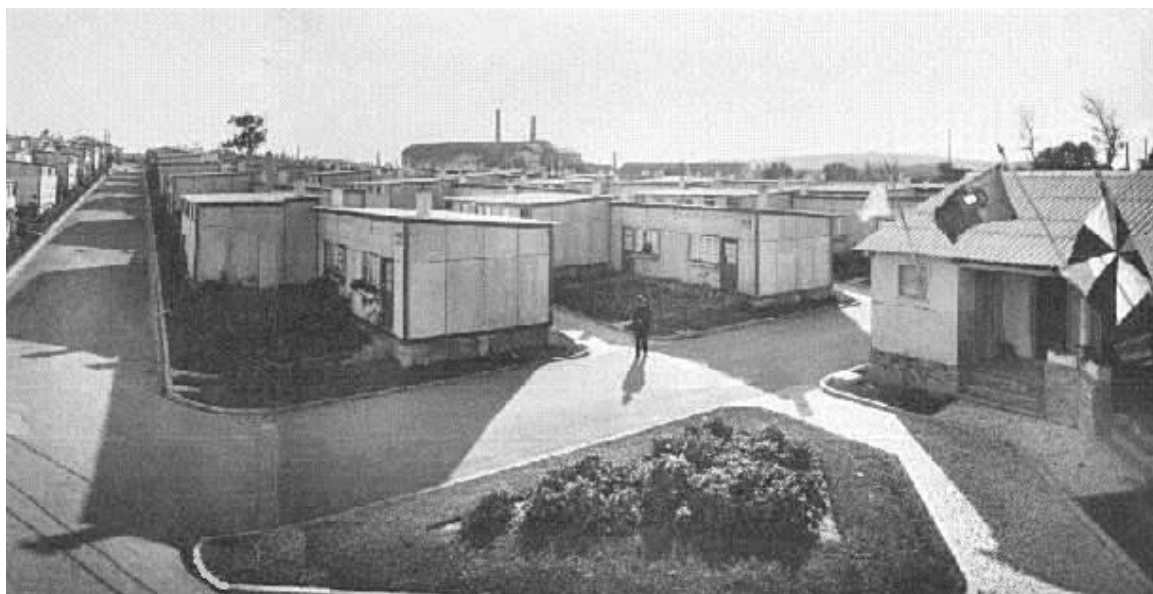


Fig. 45 - Bairro da Quinta da Boavista em Lisboa, bairro construído pelo “Programa das Casas Desmontáveis”.

Este programa reflete, claramente, o estudo que já foi abordado anteriormente: uma evidente intenção de colocar a precariedade longe dos centros urbanos, longe dos mercados de trabalho, soluções precipitadas para um grave problema sociológico que, na maioria dos casos, são justificadas dissimuladamente pelo caráter errático dos objetos implementados. Teotónio Pereira, um dos percursores da habitação social após o 25 de Abril de 1974, lamenta esta dissimulação da parte do governo e da contínua persistência nesta solução para resolver um problema de habitação: “Acreditou-se então que o fenómeno das barracas era controlável a prazo, quando na verdade estava para lavar e durar”.<sup>53</sup>

Nos anos que se seguiram, foi criada uma grande variedade de programas de alojamento a famílias carenciadas, de forma a fazer frente à precária condição da habitação, ou até como forma de remediar o problema criado com o programa das Casas Desmontáveis, no entanto, a precariedade estava já demasiado inserida na condição da habitação. Na década de 60, a situação tornou-se verdadeiramente insustentável com o súbito aumento da taxa de imigração e com a sucessiva descida do desenvolvimento industrial. As periferias, do Porto e de Lisboa foram então progressivamente preenchidas por bairros clandestinos, que desviavam os fundos de investimento destinados aos bairros de lata, também eles em crescimento. Em 1963, um estudo levado a cabo pelo Jornal Popular revelava que só entre o período entre 1959 e 1963 se tinha registado um aumento de dez mil para cinquenta mil do número de barracas. Desta forma, os últimos anos do regime, no que respeita à questão da habitação, foram demarcados

---

<sup>53</sup> .*Ibidem*.



pela sua incapacidade de diminuir o sucessivo aumento da precariedade e da marginalidade na condição da habitação. Foram, ainda, elaborados mais alguns programas de alojamento e de intervenções urbanísticas, nomeadamente os Planos Intercalares e as Realizações Externas, contudo, nenhum deles se destacou na melhoria do problema da habitação em Portugal.

### 3.2.4.2. Políticas de habitação social após 1974

“Em face das graves carências habitacionais, designadamente nas principais aglomerações aliadas às dificuldades em fazer arrancar programas de construção convencional a curto prazo (...) está o Fundo de Fomento da Habitação a organizar um corpo técnico especializado, designado por «Serviço de Apoio Ambulatório Local» (SAAL) (...)”<sup>54</sup>

Findado o longo período que oprimiu o país ao longo de mais de quatro décadas, era agora primordial dar resposta às inúmeras condicionantes e problemáticas que tinham deixado o território urbano nacional numa mudança constante. Fenómenos como a industrialização de um país maioritariamente rural, elevadas percentagens de imigração para os principais centros urbanos do país e os retornados da Guerra Colonial, que se manifestaram, marcadamente, a partir da década de 60, exerceram profundas consequências, quer no crescimento desregulado das principais cidades, quer no agravamento da condição social.



Fig. 46 - Exemplo da condição da habitação em que grande parte da classe operária portuguesa se inseria, antes da intervenção do SAAL.

<sup>54</sup> .PORTAS, Nuno - *O Ser Urbano: Nos Caminhos de Nuno Portas*. Imprensa Nacional - Casa da Moeda. Abril de 2012, p. 322.



Deparados com a dimensão da precariedade social que encobria todo o país e que agora lhes estava incumbida de ser solucionada [46], o recém-chegado governo estabelecido após a queda do regime elaborou um novo e revolucionário programa de apoio às classes mais desfavorecidas do país - o Serviço de Apoio Ambulatório Local (SAAL), promovido pelo então Secretário de Estado da Habitação, Nuno Portas. Este processo de remodelação e reestruturação urbana de zonas altamente carenciadas, estruturado ainda no período revolucionário que antecedeu o 25 de Abril, tinha como principal objetivo o de “apoiar (...) as iniciativas de populações mal alojadas no sentido de colaborarem na transformação dos próprios bairros, investindo os próprios recursos latentes e, eventualmente, monetários”.<sup>55</sup>

Após a aprovação do programa, organizou-se de norte a sul do país uma massiva mobilização popular da população que habitava em condições precárias. Segundo Nuno Portas, o primeiro princípio para a formulação de uma nova política urbana “arranca com a mobilização popular dos mal alojados ou, se quisermos, dos mal urbanizados”<sup>54</sup>, uma vez que uma comunidade sabe à partida que melhoramentos e reaproveitamentos devem ser feitos para que os problemas dos seus bairros possam ser resolvidos, de uma forma prática e sustentável. Desta forma, esta mobilização não se tratou apenas de uma mera reivindicação por melhores condições de habitação, mas antes de um apelo às organizações locais com vista à criação de “programas concretos de transformação das condições de vida”<sup>54</sup>, na qual a palavra de ordem era «casas sim, barracas não». [47]



Fig. 47 - Revolta popular por melhores condições de habitação: “Casas sim. Barracas não”.

<sup>55</sup> .*Ibidem*, p. 330.

Impulsionados pelo desagrado popular e pela necessidade urgente de definir as bases corretas para um derradeiro programa social, que pusesse um travão no aumento da precariedade na habitação, a intervenção do SAAL estruturou-se, na opinião de Nuno Portas, segundo quatro pilares fundamentais:

- Em primeiro lugar, descentralizou o poder das administrações centrais, para as entidades locais. Desta forma, havia um maior conhecimento das deficiências do local e um melhor entendimento dos recursos disponíveis para solucionar um determinado problema da forma mais eficiente e sustentável. Além disso, esta medida diminuía também a dependência que certas regiões suburbanas mantinham perante a influência do centro, o que as permitia tratar dos seus assuntos fundamentais, naturalmente;

- Em segundo lugar, foram instituídas equipas pluridisciplinares no acompanhamento às intervenções desempenhadas, deste modo, os projetos levados a cabo pelo SAAL eram aprovados e elaborados por intervenientes de todas as partes integrantes de um projeto social de larga escala (economistas, geógrafos, sociólogos, psicólogos, etc.);

- Outra questão relevante para a metodologia do SAAL, era a sua persistente dissociação das práticas que normalmente eram praticadas nas anteriores intervenções sociais, nomeadamente, a prática comum de realojar os habitantes (com ou sem a sua autorização) numa zona diferente da que estes habitavam antes da intervenção urbana. De acordo com Nuno Portas: “as populações aperceberam-se de que uma primeira forma de não desperdiçar recursos era a de não prosseguir com a política de retirada das camadas populares das zonas centrais das cidades, sob o pretexto da renovação urbana (...)”<sup>54</sup>. Desta forma, o SAAL restabeleceu a estas pessoas, locais ou intervenções, o direito ao local, bem como a ordem natural que este tipo de intervenções deverá ter em conta - as intervenções devem ser condicionadas perante um dado local, e não da forma contrária;

- Por último, outro aspeto igualmente inovador que o SAAL implementou no processo de intervenção urbana social, foi o de maximizar a aplicação na habitação com todo o tipo de recursos disponíveis, quer por intermédio dos moradores, quer pelo local. Trata-se do já mencionado processo de autoconstrução, só que desta vez estava supervisionado pelo Estado, além de que este também participava com 40% do custo total da obra.

Seguindo estas diretrizes, o SAAL foi dos processos mais inovadores e melhor sucedidos que o Estado alguma vez formulou em relação ao tema da habitação, não só pela quantidade ou qualidade das obras que construiu, mas também pela forma com que lidou com a suscetibilidade inerente a um tema delicado como o da habitação. Contudo, dois anos mais tarde, o SAAL foi repentinamente suspenso pelo governo, por este considerar que a forma de intervenção do processo promovia uma democracia direta, o que, deste modo, revelava ideologias demasiado revolucionárias para o processo de normalização democrática que o país agora atravessava.

Embora algumas intervenções em curso se tivessem mantido e alguns terrenos aproveitados para fins comunitários, a transferência das competências do SAAL para as entidades municipais, sem existir qualquer tipo de apoio da parte de uma administração central, rapidamente

desmoronou um cuidadoso e irrepreensível sistema que mostrou ser possível reverter uma situação aparentemente irresolúvel como a precariedade na habitação.



Fig. 48 e 49 - Mobilização popular contra a paralização do processo SAAL.

O desmantelamento do regime foi, deste modo, uma oportunidade de abordar os problemas estagnados e cristalizados na sociedade nacional ao longo dos anos, segundo uma nova perspetiva. Contudo, esta mudança política em Portugal fez despontar uma grande variedade de fatores demográficos, como por exemplo o crescimento da taxa de natalidade, ou da imigração, que condicionaram, novamente, a condição da habitação. Desta forma, o súbito aumento da população, juntamente com a recente incapacidade de o conseguir incorporar no seio do tecido urbano das cidades devido à paralização do processo SAAL, foram fatores determinantes para um novo agravamento da condição da habitação nacional. Assim, de forma a dar resposta a este crescente aumento da população, que se notabilizou, essencialmente, pela segunda metade da década de 70 e pela década de 80, foram, novamente, implementadas medidas de construção massiva de bairros sociais a custos moderados.

O período que sucedeu à paralização do processo SAAL, ficou, assim, demarcado pela prática constante deste tipo de construções, de modo a aproximar a população mais carenciada aos principais centros urbanos a custos mais acessíveis ao seu poder económico. Contudo, estes aglomerados urbanos rapidamente adquiriram conotações progressivamente negativas dada a sua contínua associação a aspetos morais repreendidos pela sociedade: tráfico de drogas, prostituição, condições miseráveis de habitação, conflitos violentos, etc; ou seja, um conjunto de fatores que conduzia estas zonas a uma precariedade e marginalidade cada vez mais afincadas, ao mesmo tempo que dificultava e diminuía, cada vez mais, a intervenção e apoio

das entidades administrativas. Além desta associação pejorativa, o pobre desenho urbano empregue à sua conceção, que manifestamente era o oposto da metodologia desenvolvida pelo SAAL, criava espaços, normalmente, limitados, claustrofóbicos e, de um certo ponto de vista, labirínticos, o que por si só dificulta a normalização de um estilo/condições de vida.

Outro aspeto que contribuiu, de igual forma, para o aumento da precariedade destas construções é o próprio desígnio a elas atribuído de *bairros sociais*. Este termo, embora pareça apropriado, transporta consigo um certo estigmatismo, na medida em que denota e demarca as carências sociais e financeiras dos habitantes destes bairros.<sup>56</sup> Apesar do nível de vida ter melhorado consideravelmente após o 25 de Abril, a questão da habitação social e da condição da periferia nacional continuam mergulhadas em precariedade.

A falta de criatividade em gerar soluções ou propostas que façam frente ao avanço de um cenário negro nesta problemática, da parte da Administração Central, tem levado a que muitos municípios optem por demolir bairros onde a marginalidade e criminalidade se tornou incontrolável, como, por exemplo, os bairros portuenses de S. João de Deus e do Aleixo. A perspetiva que pensamos ser a mais sensata, e que não é defendida pelas políticas sociais, normalmente aplicadas, é a de que o problema que afeta a habitação social do país não se resolve apenas com o erradicar dos *bairros de lata*, nem pela demolição de zonas problemáticas, nem mesmo pela construção desenfreada de blocos de betão, quer para albergar os desajustados ou os carenciados, quer para conter a contínua emigração de população dos PALOP ou de Leste, mas sim pela forma como estes habitantes são frequentemente integrados forçosamente na sociedade. A sua colocação exónea e selvática nos anéis periféricos que circundam o acesso às grandes cidades é o principal fator gerador da marginalidade a que estas zonas são geralmente associadas. Desta forma, defendemos que uma possível solução para a condição da habitação social em Portugal passará pela forma de integrar estes cidadãos de uma forma natural dentro do tecido da cidade e não segregados para fora desta.

---

<sup>56</sup> .“(…) o gueto revela-se como um dispositivo sócio-organizador composto de quatro elementos (estigma, limite, confinamento espacial e encapsulamento institucional) que emprega o espaço para reconciliar seus dois propósitos contraditórios: exploração económica e ostracismo social.”. WACQUANT, Loïc - *Que é um gueto? Construindo um conceito sociológico*, p. 1. <http://www.scielo.br/pdf/rsocp/n23/24629.pdf> [consultado a 7 de Abril de 2014]





## Capítulo 4

# Representação cinematográfica da realidade suburbana

Ao longo da vasta história do cinema urbano europeu, a determinação ou intenção que mais se destaca nesta tipologia cinematográfica é a de captar ou interiorizar toda e qualquer acção que transforma, manipula ou condiciona o espaço urbano, de uma determinada sociedade, a adotar uma nova ou diferente direcção. Aprimoradas as suas capacidades na aurora do século XX, o cinema manifestou-se ao longo de um século de incessáveis transformações e acontecimentos que deixaram, explicitamente, a sua marca no território europeu.

O dinamismo urbano que ficou patente nas principais cidades europeias proporcionado por séculos de avanço constante da indústria e da tecnologia; guerras devastadoras que limpavam paisagens urbanas inteiras, carregadas de história e feitos emblemáticos, do mesmo modo que despertaram implicações colossais no contexto social, económico e cultural em todas as regiões afetadas pelo conflito; elevadíssimas taxas de imigração, que condicionaram os países a adotar políticas excepcionais de urbanismo, de modo a albergar o súbito acréscimo de população; e a nova era digital, que hoje em dia preenche, praticamente, todas as atividades desempenhadas por um ser urbano, e que pulveriza todo e qualquer sentido de identidade e de regionalismo que outrora caracterizava e distinguia locais diferentes. Todos estes fatores foram repetitivamente abordados e explorados pelo cinema, assim como, o produto que a arquitetura ou o urbanismo geravam eram, frequentemente, sujeitos a uma análise de crítica cinematográfica. Esta exímia atenção da parte do cinema, sobre muitos dos fenómenos sociais, económicos e culturais, servia, acima de tudo, para constatar de que forma uma determinada alteração ou expansão do espaço urbano, de uma dada região, condicionava o bem estar ou o estilo de vida dos seus cidadãos, assim como, para elaborar uma ideia mais precisa de como seria o futuro da civilização, caso determinados fatores de crescimento urbano e de desenvolvimento tecnológico se mantivessem.

Desta forma, como o foco desta dissertação está direccionado para a criação, expansão e transformação da periferia europeia, a selecção das obras cinematográficas que serão abordadas neste capítulo, dizem respeito exclusivamente ao agravamento da condição que este território hoje apresenta. Deste modo, este capítulo será estruturado de forma a acompanhar diferentes realidades suburbanas conforme a ocorrência de determinados acontecimentos, que estipularam ou provocaram alterações profundas no desenvolvimento do território periférico, recorrendo a todo o instante, a um conjunto de obras cinematográficas, com o intuito de

estabelecer uma compreensão mais detalhada do processo de transformação da periferia europeia, em contextos diferentes.

## 4.1. Subúrbios de Roma: o lado oculto da cidade

### 4.1.1. O retrato neorealista

A representação cinematográfica das áreas suburbanas de uma cidade europeia retrata, na maioria dos casos, zonas de forte tensão e conflito social. Oferecem-nos retratos de paisagens desoladas pela pobreza e repletas de blocos habitacionais que, frequentemente, aparentam não estar completos, pessoas sem esperança ou crença num futuro melhor, em grande parte, devido à grande dificuldade de obter emprego ou então de estarem empregadas num trabalho que mal dá para pagar as despesas mais elementares; ou seja um conjunto de fatores sociais que se encontram, geralmente, encobertos pelas políticas urbanas e pela economia capitalista. Um dos percursos desta perspetiva transparente, que se manifestou demarcadamente entre as décadas de 40 e 50, foi o neorealismo italiano. Esta tipologia cinematográfica identificava-se na perfeição com a situação social, económica e cultural que se gerou após o longo conflito mundial, que espalhou a destruição e a precariedade pelos principais centros europeus. Foi, inclusivamente, graças a este contexto de destruição e de precariedade, que originou ou ofereceu as condições ideais à criação do neorealismo, sendo que o principal foco deste estilo era o de oferecer retratos exímios da realidade de um determinado local. De forma a demonstrar a realidade ao mais ínfimo detalhe, não só realizavam as suas metragens em locais reais, com problemas reais, como também recorriam, na maioria dos casos, a atores não profissionais.

Um dos primeiros exemplos deste género cinematográfico, que deu início a um longo ciclo de retratos que colocavam os subúrbios no epicentro dos confrontos das tensões humanas e sociais, foi *Ladrões de Bicicletas* / *Ladri di Biciclette* (1948), de Vittorio De Sica (1901-1974). Como ainda estava demasiado presente a devastação que o conflito tinha causado no país, de Sica um dos percursos do neorealismo, não precisou de desenvolver um grande enredo para dar origem a um clássico do cinema de todos os tempos, isto porque a verosimilidade presente nesta obra fazia transparecer toda a mágoa e debilidade da sociedade italiana no período pós segunda Guerra Mundial.

*Ladrões de Bicicletas* é um drama de um quotidiano trágico, de um homem que luta desesperadamente por conseguir alcançar uma vida melhor para a sua família. O filme começa por ser filmado no bairro onde o protagonista vive, uma típica *borgata* fascista, composta por inúmeros blocos de betão implementados num extenso território desertificado. Dentro desta perspetiva é possível constatar a falta de desenho urbano que, normalmente, caracterizam estas construções periféricas: sem definição de espaços comunitários, sem distinção do que é público e privado e visivelmente sem equipamentos ou infraestruturas de apoio à comunidade.[50]



Um dia, Ricci (papel do protagonista desempenhado por um ator não profissional) recebe uma proposta de trabalho, para o qual seria necessário uma bicicleta para poder percorrer a longa distância entre o centro da capital romana e os subúrbios, sem ter de depender dos demorados e atulhados transportes públicos [51]. Ricci aceita a oferta, mesmo tendo penhorado a bicicleta uns tempos antes quando as dificuldades aumentaram e não disponha de dinheiro para alimentar a sua família. Quando revela o problema à sua mulher, deixa escapar um desabafo que revela o desespero que sentia: “Sou um desgraçado/Maldito o dia em que nasci/A minha vontade era dar-me um tiro”. Enquanto Ricci se senta desolado na cama envolto em pensamentos, Maria, a sua mulher, mais pragmática, começa a apanhar os lençóis para os penhorar, de modo a conseguirem dinheiro para ter a bicicleta de volta.



Fig. 50 - Fotograma de *Ladri di Biciclette* (1948) de Vittorio De Sica: a desolada e árida paisagem suburbana de Roma

No dia seguinte, Ricci começa a trabalhar para os serviços municipais a fixar cartazes publicitários. De Sica não deixa escapar a oportunidade de deixar ainda mais mágoa num contexto já amargo, pois estabelece uma dura ironia entre a precária vida do protagonista e o glamoroso cartaz, que tem fixado pelas ruas de Roma, de um filme a estrear com a participação de Rita Hayworth, uma estrela de Hollywood. Certo dia, enquanto colava cartazes no centro da cidade, a sua bicicleta é roubada por um jovem, também ele em visíveis dificuldades financeiras. Confrontado com a sua situação, Ricci percebe que sem a bicicleta será impossível manter o trabalho que finalmente conferia alguma estabilidade e segurança financeira à sua família, e desta forma, a restante duração do filme desenrola-se pelas acções perseverantes e progressivamente desesperadas de Ricci e do seu filho Bruno, na procura incansável pela sua bicicleta.

Na parte final, convém salientar ainda um contraste que De Sica faz questão de evidenciar, com o intuito de revelar a dimensão da precariedade que afetava o seu país. Após um longo



Fig. 51 - Fotograma de *Ladri di Biciclette* (1948) de Vittorio De Sica: a demorada viagem entre os subúrbios e o centro da cidade.

dia a percorrer todas as pistas e a abordar as testemunhas que podiam indicar o paradeiro da preciosa bicicleta, Ricci decide pôr um ponto final na busca ao aperceber-se que não só era praticamente impossível encontrá-la, como o seu filho demonstrava claros sinais de exaustão física e mental. Consciente de que estava a ser demasiado exigente com o pequeno Bruno, Ricci decide recompensá-lo com uma refeição adequada no centro da cidade. Já dentro do restaurante, Bruno repara numa família claramente mais abastada que a sua, pela quantidade de comida que se encontrava na sua mesa, Ricci apercebe-se do espanto do espanto do seu filho e lamenta não poder oferecer mais. De Sica resume a diferença social no contraste entre a pobreza e a classe alta, através de uma simples analogia: a riqueza é a capacidade de poder comprar um prato de esparguete.

De acordo com Roger Ebert, ilustre crítico de cinema, “o neorealismo, como conceito, pode significar muitas coisas, mas está geralmente associado a filmes da classe operária, estabelecido num contexto de pobreza, e com uma mensagem explícita de que numa sociedade melhor a riqueza estaria melhor distribuída”<sup>57</sup>. De fato, é esta a principal acção do neorealismo, o de revelar a dura realidade e a verdade explícita, sem floreios, que muitos se recusam a acreditar. Desta forma, embora esta vertente cinematográfica tenha caído em

<sup>57</sup> .EBERT, Roger - Crítica de Ladrões de bicicletas (1948). <http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-the-bicycle-thief--bicycle-thieves-1949> [consultado a 22 de Abril de 2014]

desuso a meados da década de 50, seguramente não existiu forma mais transparente de apontar os aspetos mais pejorativos da sociedade.

#### 4.1.2. A Roma de Pier Paolo Pasolini

“No Ocidente, a sociedade não é algo oferecido. É procurada, procura-se compor e regular o seu ser completo e o seu ser no mundo. (...) Os restos e os ingredientes deste festim metafísico e urbanísta cruzam os seus destinos na zona: entra-se, sai-se, passa-se. Os arredores são o depois permanente da investigação instruída pela alma ocidental sobre a comunidade e o espaço-tempo habitável.”<sup>58</sup>

Como referido anteriormente, o neorealismo foi perdendo protagonismo a partir de meados da década de 50, pois à medida em que o panorama político e social se ia estabilizando e o poder económico do país mostrava novamente sinais de crescimento, os índices de optimismo e de ansiedade pela prosperidade e pela transformação da condição social também foram crescendo pela população e, conseqüentemente, os temas normalmente abordados pelo neorealismo, como a pobreza e o desespero, foram, gradualmente, substituídos por tópicos mais encorajadores. Contudo, as ideologias que compunham o seu processo cinematográfico foram preservadas e reformuladas por alguns cineastas das décadas posteriores. Um deles foi o notável realizador e poeta Pier Paolo Pasolini (1922-1975), cujo legado semeou duras críticas à posição das entidades governativas pelo progressivo agravamento da realidade suburbana, ao oferecer continuidade à abordagem neo-realista da exploração dos subúrbios como território esquecido, negligenciado e mergulhado em profunda precariedade e marginalidade. Como tal, dentro desta obsessão de Pasolini com a relação implícita entre o planeamento urbano da cidade de Roma do período após a segunda Guerra Mundial e as condições sociopolíticas que preencheram estes projetos habitacionais das décadas de 50 e 60, será necessário destacar duas importantes obras do cineasta: *Accattone* (1961) e *Mamma Roma* (1962).

Contudo, convém enquadrar, antes de mais, o panorama sociopolítico que estava implementado em Itália, nomeadamente, na sua capital. Na década de 50, década em que Pasolini iniciou a sua carreira como cineasta, Roma encontrava-se pressionada por um elevado número de migrações para o seu centro urbano. Por um lado, por membros da classe média, atraídos pelo súbito crescimento da indústria nacional e pela implementação de variadíssimas instituições e empresas que se fixaram no centro da capital italiana após o fim do regime fascista e do conflito mundial; e por outro lado, por camponeses desesperados que, também eles conscientes do crescimento industrial, esperavam por uma oportunidade de reverterem a sua precária situação económica. Ambos estes tipos de imigrantes exerceram uma enorme tensão sobre o, já profundamente condicionado, mercado imobiliário italiano, fator que limitou a acção do governo, estabelecido após a queda do regime, a definir um programa de construção

---

<sup>58</sup> .LYOTARD, Jean-François - *Moralidades Posmodernas*. Editorial Tecnos, S.A.. Madrid, 1998, p. 21e 22.

de habitações económicas (o programa INA - Casa), a uma escala monstruosa, de forma a diminuir o enorme défice de construção que afetava a capital. Esta nova política de construção adotada pelo governo impulsionou ainda mais o crescimento patente da indústria italiana, o que por consequência, abria cada vez mais o número de vagas para operários e aumentava, sucessivamente, o êxodo para o centro da capital italiana.

Devido à necessidade de oferecer respostas às carências de alojamento de rendas moderadas, uma vez que, os recém-chegados, que davam entrada na cidade diariamente, eram na sua maioria, desempregados a procurar por uma vaga de trabalho, a periferia de Roma transformou-se num enorme estaleiro de obras, o que ofereceu continuidade ao os blocos de betão já implantados pelo regime fascista, na década anterior.

É dentro deste contexto urbano que Pasolini define a orientação dos seus retratos, quer literários, quer cinematográficos, dos subúrbios de Roma. Segundo o teórico John David Rhodes, em *Stupendous, Miserable City: Pasolini's Rome*, Pasolini “optou por contemplar o estaleiro de obras como metáfora para as transformações que era formadas pela recém encontrada e crescente prosperidade italiana”<sup>59</sup>. O mesmo autor faz em seguida referência a um poema escrito por Pasolini, intitulado *Il Pianto Della Scavatrice / Lágrimas de uma Retroescavadora* (1956), que demonstra a sua preocupação e interesse pela orientação do crescimento urbano de Roma para a sua periferia. Embora o poema tenha uma clara intenção de evidenciar o processo e o ritmo de construção da periferia romana, a analogia que Rhodes expõe, permite compreender, de certa forma, a ligação com os subúrbios e as suas características sociais, culturais e económicas: “A poesia de Pasoli deste período, está consistentemente escrita numa rima de tercetos, uma forma poética emprestada pela *Divina Comédia* de Dante (...) A implícita alusão a Dante, feita desta forma, sugere que Pasolini partilha com Dante a amargura e o lamento de ser um exilado”<sup>60</sup>. Enquanto Dante escreveu o seu poema em exílio da sua cidade natal (Florença), Pasolini mudou-se para Roma, de forma quase clandestina, e desde então refugiou-se e fixou-se na periferia da capital italiana, mesmo após se ter tornado numa referência do seio intelectual italiano. O fato de se ter fixado, permanentemente, na periferia e de lidar diariamente com as imperfeições socioeconómicas deste território, explica em grande parte, a necessidade de Pasolini em expor esta realidade suburbana através de uma espécie de retratos etnográficos e com o propósito de alertar que as dificuldades que se manifestavam na periferia eram “um sintoma da modernidade”<sup>61</sup>.

*Accattone* (1961) tem início num local incógnito para o espetador, um local claramente precário, não só pela abundância de barracas no seu enquadramento, mas também pelas pessoas que dão abertura à cena inicial, visivelmente com dificuldades financeiras; contudo, um local impossível de determinar. É possível depreender que não se trata de um centro histórico,

<sup>59</sup> .RHODES, John David - *Stupendous Miserable City: Pasolini's Rome*, p. 76, Boderlines Collection, University of Minnesota Press, 2007.

<sup>60</sup> .*Ibidem*, p. 77.

<sup>61</sup> .*Ibidem*, p. 77.

no entanto, a sua urbanização miscelânea retira novamente qualquer sentido de referência, ao intercalar edifícios altos e relativamente recentes, com barracas possivelmente clandestinas. A razão para esta ilegibilidade espacial, deve-se ao fato de o filme se enquadrar numa típica *borgata* de Roma, e como é comum destas zonas urbanas, o seu carácter fragmentado, levado a cabo pelo processo de sub-urbanização<sup>62</sup> da periferia, anula a noção da posição geográfica [52]. Desta forma, passamos a conhecer uma Roma diferente da que, normalmente, idealizamos ou recordamos: uma Roma povoada por pessoas visivelmente fatigadas e desgastadas pela pobreza, emblezada por ruas e edifícios modestos e proliferada por barracas (clandestinas ou não) e por espaços não delineados por um devido tratamento de organização urbana.



Fig. 52 - Fotograma de *Accattone* (1961) de Pier Paolo Pasolini: uma Roma desconhecida.

Ao contrário de Vittorio De Sica, em *Ladrões de Bicicletas*, que revela, imediatamente, ao espetador o local onde o seu filme está a ser realizado, preocupando-se até em fazer questão de referir a *borgata* em concreto (Val Melaina), Pasolini expõe a sua cidade de forma mais cautelosa, possibilitando ao espetador compreender que o processo de construção e administração dos subúrbios são levados a cabo de uma forma alheia e descuidada, até ao ponto em que nem uma simples ligação formal possuem com a cidade de Roma. Desta forma, Pasolini apenas nos revela, esporadicamente, elementos urbanos que nos permitem identificar a posição em que a acção está a ser desenrolada. Só após a cena inicial, onde se desenrola uma discussão fútil entre os seus intervenientes, que acaba com uma aposta feita ao protagonista (*Accattone*, um proxeneta da periferia), desafiando este a saltar de uma ponte, é que Pasolini nos revela então elementos urbanos que indicam a posição geográfica da acção, nomeadamente, as pontes

<sup>62</sup> .“(…) a suburbanização caracteriza-se por um processo de desconcentração da população e do emprego das áreas centrais para a cintura metropolitana (...)”. DOMINGUES, Álvaro - *(Sub)úrbios e (sub)urbanos - o mal estar da periferia ou a mistificação dos conceitos?*. Revista da Faculdade de Letras - Geografia 1 Série, Vol. X/XI, Porto, 1994/95, p. 11.

sobre o rio Tibre (*Ponte Sant' Angelo e Ponte Vittorio Emmanuele II*) e as muralhas do *Castel Sant' Angelo*. [53]



Fig. 53 - Fotograma de *Accattone* (1961) de Pier Paolo Pasolini: única referência de Pasolini ao centro de Roma.

No entanto, esta subtil referência ao centro histórico é feita apenas como um simples enquadramento, quer para desempenhar uma determinada cena, quer para permitir ao espectador compreender a sua espacialidade. Pasolini aborda o centro da capital, na maioria dos casos, de uma forma algo desdenhosa, o que transparece novamente a posição crítica do cineasta perante a forma com que o urbanismo da cidade é exercido: o seu desprezo pelo património arquitetónico da histórica capital italiana, revela que, segundo o seu ponto de vista, existem zonas urbanas que carecem muito mais do apoio financeiro e administrativo, a que o centro facilmente tem acesso.

Por esta razão, dificilmente reconhecemos os lugares em que Pasolini habitualmente filma. Trata-se, acima de tudo, de um alerta para a existência de certas zonas desconhecidas, pela grande parte dos turistas, e negligenciadas, pela cidade. É da mesma forma um apelo de que uma cidade não é, nem poderá ser, constituída apenas por um idílico e encantador centro histórico, sendo que existem outras zonas, igualmente importantes, que merecem reconhecimento.

Ao fim desta cena, *Accattone* fica a saber que Maddalena (a sua prostituta) teve um acidente, e dirige-se para casa. Quando chega ao seu bairro (*Pignetto*, na *Via Casilina*), o realizador oferece-nos um retrato da precariedade que afetava a periferia de Roma, nesta década. Um recinto repleto de barracas, sem qualquer tipo de pavimento, apenas terra calcada, e onde os edifícios mais altos têm três andares. A falta de edifícios altos é invulgar dado o processo de construção de habitações sociais pela periferia que estava em curso nessa

altura, contudo, o objetivo de Pasolini era o de demonstrar o maior grau de precariedade possível - um bairro de barracas.



Fig. 54 - Fotograma de *Accattone* (1961) de Pier Paolo Pasolini: a expansão urbana de Roma na periferia.

Contudo, após ter mandado Maddalena para as ruas, esta é assediada por um grupo de napolitanos, que Accattone tinha conhecido pouco tempo antes, e a levam para um terreno baldio no cimo de uma colina, onde Maddalena é posteriormente agredida. Aqui Pasolini aproveita para ilustrar a dimensão da escala da construção, que preenchia uma ampla área do cinturão suburbano: através de uma panorâmica, que acompanha o movimento da câmara da esquerda para a direita, revela-nos o outro lado dos subúrbios, que embora envolta na penumbra noturna, vislumbra-se distintamente, uma paisagem repleta de guias, prédios de vários andares e, ao que parece, um sistema rodoviário a articular as diferentes urbanizações [54]. Na opinião de Rhodes: “estas imagens estão, de fato, a juntar a vitimização de Maddalena à paisagem periférica. Se formos um pouco mais longe, contudo, podemos pensar que elas [as imagens] também sugerem que a paisagem - a periferia - é a própria história”<sup>62</sup>, contudo conclui este raciocínio de forma mais pragmática, ao afirmar que “independentemente do significado que possamos atribuir a estas imagens da periferia, o desafio interpretativo que eles propõem é a própria evidência de que o significado do filme está mergulhado no assunto sobre a periferia”<sup>63</sup>.

Após esta cena, Maddalena é levada para a polícia de forma a prestar declarações sobre o incidente. Por outro lado, Accattone fica sem a sua única forma de sustento e resolve tentar a sorte em pedir dinheiro emprestado à sua mulher, que vive noutro bairro social, de condições, mais uma vez, miseráveis. A nova mudança de cenário é claramente propositada, pois permite a

<sup>63</sup> .RHODES, John David - *op.cit.*, p. 48 e 49.

Pasolini retratar mais uma tipologia diferente de habitação social. Desta vez decide representar uma longa e deteriorada avenida, delimitada por casas, sistematicamente distribuídas de um lado e do outro. Trata-se, claramente, de mais um projeto de habitação social implementado na periferia da cidade, pela forma com que as casas, de um único piso, se distribuem perpendicularmente em relação à avenida, pela métrica dos postes de iluminação e pela colocação pontual de árvores e de espaços abertos. Este local (*Borgata Gordiani*) foi, na verdade, um dos primeiros bairros construídos na década de 30, com o propósito de alojar os habitantes que viram as suas casas ser demolidas para darem origem a um emblezamento urbanístico megalómono, levado a cabo por Mussolini (descrito anteriormente no capítulo 4.2.1.). [55]



Fig. 55 - Fotograma de *Accattone* (1961) de Pier Paolo Pasolini: Borgata Gordiani, um dos primeiros projetos de habitação social implementados pelo regime fascista.

Segundo Rhodes, esta *borgata* foi um dos projetos de habitação social mais lamentáveis e insultuosos que foram construídos pelo regime, uma vez que, para além da pobre qualidade dos materiais empregues na construção destas habitações, estas nem sequer um sistema de água, nem de eletricidade possuíam. Desta forma, depreendemos, através do incisivo retrato de Pasolini, filmado 30 anos após a construção desta *borgata*, o processo de rápida degradação a que estas construções estão, frequentemente, sujeitas. Embora estivesse em processo de demolição, este bairro é por muitos historiadores urbanos considerado um “peso enorme na consciência de Roma, pelo simples fato de terem perdurado 30 anos”<sup>64</sup>. Ainda nesta cena, existe mais um pormenor relevante que Pasolini não deixa de o mencionar: enquanto Accattone percorre a longa avenida, enquadrado por um grande plano que evidencia o processo de

<sup>64</sup> .*Ibidem*, p. 50.



modernização dos subúrbios (ao contrastar os decrepitos casebres, com uns edifícios de vários andares, igualmente de projetos de habitação social), passa por uma casa arruinada com uma mensagem, bastante esbatida pelo tempo, pintada na parede: “*Vogliamo una casa civile*” / “*Queremos uma casa decente*”; assim, com um simples enquadramento, Pasolini consegue deixar mais um ponto de vista crítico ao urbanismo periférico.

Este, aparentemente, pequeno pormenor é o que distingue Pasolini do neorealismo. Embora tenha “usado” muitas das bases do cinema neorealista, tais como: o uso de atores não profissionais, os elencos são meros acontecimentos que se desencadeiam diariamente pela realidade suburbana, as imagens mal recebem tratamento e não recorre a cenários fictícios para enquadrar a sua acção, apenas aos subúrbios de Roma, tal como são; Pasolini destaca-se desta tipologia cinematográfica pela tentativa de impôr os seus ideais e as suas noções políticas como arma de arremesso aos aspetos que considera prejudiciais ao urbanismo da cidade e à cidadania dos habitantes negligenciados. De forma a distanciar-se do neorealismo, Pasolini reformulou diversas técnicas de filmagem, de modo a capturar determinados aspetos que considerava pertinentes na defesa do seu idealismo social. Rhodes defende a dissociação de Pasolini do neorealismo através da forma de análise do espaço e da forma: enquanto o neorealismo utiliza uma abordagem pitoresca, Pasolini recorre a uma abordagem mais séria e crua para retratar uma realidade que bem conhece.

“Em *Accattone*, Pasolini conseguiu fazer algo que o neorealismo não conseguiu: ele conseguiu analisar um conjunto de condições sociais através de uma prática cinematográfica específica, uma que estava fundamentada e alcançada através de um conhecimento político e histórico da forma”.<sup>65</sup>

O resto do filme aborda o desfazimento progressivo da vida do protagonista, fato que poderá ser, da mesma forma, relacionado com a orientação que os subúrbios de Roma estivessem a enveredar. Possivelmente, Pasolini tentava transmitir ao espetador que, qualquer que fossem, as transformações e medidas que estivessem a ser executadas na periferia, estas teriam repercussões e implicações diretas nos seus habitantes, e uma vez que estas medidas não favoreciam o território periférico, a vida do cidadão suburbano só iria mergulhar, cada vez mais, em precariedade.

À medida que o filme decorre, são mostradas múltiplas perspetivas e grande planos de várias zonas da periferia romana. Esta persistência em enquadrar a acção do filme num contexto de permanente estaleiro de obras, de pobreza e miséria, deve-se, segundo Rhodes à intenção de “encontrar nas imagens da urbanização da periferia uma metáfora para a desolação da vida política, cultural e espiritual da Itália”<sup>66</sup>. Desta forma, *Accattone* (1961) é um retrato exímio das investidas que a expansão urbana vai proliferando pelo território não urbanizado. Tal como se estivesse a *contaminar* um território inofensivo, incapaz de resistir à evolução

---

<sup>65</sup> .*Ibidem*, p. 72.

<sup>66</sup> .*Ibidem*, p. 74

urbana, o que acaba por gerar espaços terrivelmente disfuncionais e fragmentados, como a proliferação desordenada de barracas, celeiros e outros edifícios agrícolas comprimidos entre altos edifícios de betão, súbitos espaços vazios, e muitos outros, que esta obra de Pasolini expõe tão fielmente.

No seu segundo filme como realizador, *Mamma Roma* (1962), Pasolini elabora um cuidadoso retrato sobre os projetos habitacionais implementados, a uma escala monstruosa, pelas medidas de habitação social exercidas no período após a segunda Guerra Mundial. *Mamma Roma* contém um teor bastante mais focado no urbanismo que proliferava pela periferia da capital italiana e nas implicações sociais que manifestava nos seus habitantes, do que o seu antecessor *Accattone*.

Após a análise anterior, o processo de dissecagem de *Mamma Roma* tornou-se bastante mais acessível. Por um lado, a estrutura e posição crítica são semelhantes ao de *Accattone*, e, por outro lado, os métodos empreendidos pelo cineasta, na criação de um argumento crítico ao urbanismo periférico e às implicações sociais que a expansão urbana manifestava nos seus habitantes, estão fortemente demarcados em todas as partes integrantes do filme. O enredo do filme está centrado na agitada vida de Mamma Roma (protagonizada por Anna Magnani), uma prostituta que decide pôr termo à sua *carreira*, reencontrar-se com o seu filho Ettore e começar uma nova e humilde vida num recém construído bairro de blocos de habitação na periferia. Já no novo bairro, o estado social das personagens parece melhorar consideravelmente: Mamma Roma trabalha como vendedora no mercado local e Ettore começa a trabalhar como empregado de mesas num respeitado restaurante da zona. O seu novo estilo de vida não tem, porém, longa duração. Pouco depois de se mudarem, Carmine, o antigo proxeneta de Mamma Roma, aparece subitamente e exige dinheiro à sua antiga *propriedade*, recorrendo, para isso, à chantagem. A protagonista volta, assim, para as ruas de forma a pagar a exigência de Carmine; enquanto isso Ettore descobre a natureza da profissão da sua mãe e entra numa vida de pequenos roubos. Mais tarde acaba por ser apanhado pela polícia, numa altura em que se encontrava doente, e é levado para a prisão onde acaba por morrer. Mamma Roma fica, naturalmente, devastada e o filme acaba com um último olhar sobre a monótona paisagem da periferia romana, como se Pasolini quisesse dar a entender que a culpa tinha sido sua (dos enclausurados subúrbios de Roma).

O parágrafo acima descrito é apenas uma simples descrição do alinhamento da história, contudo, muitos outros aspetos, que iremos abordar em seguida, fazem deste filme uma autêntica obra prima, no que respeita à representação da dimensão social circunscrita num contexto sufocante proporcionado pelo crescimento urbano.

Após a cena inicial, que não possui qualquer relevância para esta análise (trata-se apenas de uma apresentação das personagens), Mamma Roma decide, por fim, retirar Ettore do meio rural, onde viveu até então, e levá-lo para a sua casa, num bairro de classe operária em Roma. Neste bairro, Pasolini aproveita para lançar as primeiras farpas aos edifícios que fizeram parte dos primeiros projetos de habitação social da cidade. O bairro é composto por edifício

portentoso, no qual, existe uma clara intenção de enfatizar, exageradamente, os seus ornamentos, de forma a que este se assemelhe à imagem da cidade. A ornamentação exagerada, típica do estilo de Arte Nova, do edifício, em especial a sua entrada por um arco majestoso, servem apenas para disfarçar ou iludir os transeuntes de que se trata, na realidade, de uma construção de fraca qualidade material e que alberga no seu interior uma realidade social bem mais precária do que aquela que aparenta no seu exterior [56]. Contudo, a protagonista não faz grande relevância às condições do edifício, limitando-se apenas a pedir desculpa ao seu filho pelas pessoas que nele habitam e pela desarrumação do seu apartamento, justificando-se repetitivamente, que o novo apartamento será consideravelmente melhor (o bairro a que Mamma Roma se refere é Tuscolano II, na periferia da cidade, mais um bairro construído pelo projeto INA Casa).



Fig. 56 - Fotograma de *Mamma Roma* (1962) de Pier Paolo Pasolini: edifício no centro de Roma para a classe operária: a falsa imagem.

Após esta cena, Mamma Roma aparece rodeada pelos antigos colegas de profissão, algures nas imediações da cidade, pouco depois, afasta-se e inicia uma longa caminhada ao longo da estrada, à qual se vão juntando várias personagens. No monólogo exterior que vai fazendo ao longo da caminhada, faz uma importante referência ao processo de construção da periferia e da proliferação de blocos habitacionais por este território:

“À frente da minha casa vivia um velho muito rico. Tinha tanto dinheiro, que nem sabia quanto tinha.(...) Sabes como é que fez a sua fortuna? Durante o fascismo, Mussolini chegou-se ao pé dele e disse: «Faz-me um bairro para as pessoas» - agora é Pietrarancio. Este tipo faz uma primeira casa - linda - todas as paredes feitas perfeitas, com casas de banho tão limpas e bonitas, que as podias usar como salas de jantar. Mussolini veio e disse: «Fantástico, é precisamente o que eu quero.» O sacana, assim que Mussolini se foi, parou de construir casas

para fazer apenas casas de banho. Agora [o bairro] é apenas uma longa fila de edifícios mortos.”<sup>67</sup>

Este discurso define, claramente, a habitação social como tópico central à compreensão e significado do filme. Segundo Rhodes “o discurso de Mamma Roma dirige a nossa atenção para as questões dos planos fracassados da habitação pública, para o infeliz intervencionismo do Estado Italiano, para a brutalidade da injustiça económica, para a segregação das classe ao longo das linhas geográficas e para a monotonia visual da periferia romana”<sup>68</sup>.



Fig. 57 - Fotograma de *Mamma Roma* (1962) de Pier Paolo Pasolini: o novo edifício do projeto INA Casa na periferia e as semelhanças evidentes com o anterior.

Em seguida, o resto do filme desenrola-se exclusivamente pelo novo bairro, abrindo com uma cena inserida numa igreja, onde Mamma Roma enuncia os ilustres cargos e profissões dos seus novos vizinhos, e de seguida a sua chegada ao novo apartamento. A escolha de Pasolini na determinação da nova habitação dos protagonistas não foi aleatória, muito pelo contrário, uma vez que este edifício, embora mais recente, apresenta algumas características semelhantes ao anterior. Este edifício, igualmente destacado no seu contexto urbano e com a sua entrada em arco, bem ao estilo modernista, é uma analogia perfeita que Pasolini exprime em relação ao anterior, possivelmente, como forma de mostrar que não existe diferença entre a nova urbanização e a antiga e que, desta forma, a condição social dos protagonistas não se vai alterar. [57]

Após dar a conhecer o novo bairro, Pasolini revela ao espetador um plano mais extenso da zona em que o bairro está inserido. À medida que Ettore deambula pelos vazios urbanos, típicos

<sup>67</sup> .Excerto de uma fala retirada de *Mamma Roma* (1962), de Pier Paolo Pasolini.

<sup>68</sup> .RHODES, John David - *op.cit.*, p. 115.

do choque entre o território rural e a expansão urbana, é que o espectador vai tendo a noção da escala avassaladora com que estes projetos habitacionais eram construídos pela periferia.

Todos os grandes planos realizados até ao final do filme estão visivelmente saturados e imersos numa dimensão de enormes blocos habitacionais. O seu elevado número e a grande variedade de formas e dimensões, transformam esta massa urbana numa parte integrante da paisagem, desta forma, a sua repetição constante, ao longo do enquadramento que nos é revelado, assemelha-se a um conjunto de nuvens que assentam no horizonte. [58]



Fig. 58 - Fotograma de *Mamma Roma* (1962) de Pier Paolo Pasolini: a saturação da paisagem suburbana.

Ainda nesta cena, é importante realçar também a relação entre novo e antigo - entre as recém-construídas moradias e umas ruínas de um aqueduto romano, espalhadas pelo terreno baldio.

Após estas cenas iniciais, enquadradas permanentemente num contexto de *clausura urbana*, o filme desenvolve o seu enredo como já foi anteriormente descrito. Quanto às últimas sequências, é pertinente referir um pequeno aparte antes de finalizar a análise. Quando Ettore é apanhado a roubar um rádio de um paciente no hospital, o ator que desempenha o lesado é o mesmo que protagoniza Ricci de *Ladrões de Bicicletas*, que por sua vez, grita as mesmas palavras de quando lhe roubam a bicicleta (“*Ladro! Ladro!*”) - ou seja, Pasolini aproveita aqui para homenagear ou, porventura, para satirizar o clássico neo-realista de De Sica.

A sequência final divide-se entre: Ettore atado a uma maca prisional, onde decai rapidamente para um frágil estado de saúde; e a sua mãe, inconsciente do débil estado do seu filho, contudo visivelmente angustiada pelo seu aprisionamento, enquanto observa dubiamente a monótona paisagem suburbana (que nos é mostrada repetitivamente ao longo do filme). Após ser informada do falecimento de Ettore, Mamma Roma entra em histeria e corre em direcção ao seu apartamento. O regresso ao edifício, a passagem pelo arco da sua entrada e a fixação

posterior de Mamma Roma na paisagem suburbana, demonstra, segundo Rhodes, que a máscara do progresso e da igualdade social invocada pelo falso idealismo do projeto de habitação social italiano (INA Casa), caiu finalmente, revelando a sua verdadeira identidade - a segregação social e a falsa promessa da mobilidade social.<sup>69</sup> [59 e 60]



Fig. 59 e 60 - Fotogramas de *Mamma Roma* (1962) de Pier Paolo Pasolini: o desolado olhar sobre a periferia.

*Mamma Roma* é, desta forma, um duro e cru retrato sobre a resiliência de habitar os subúrbios, sobre a capacidade de superar as adversidades que este território promove diariamente e de superar o desgaste físico e mental que a precariedade, por ele proliferada, descarrega sobre os seus habitantes.

As tipologias cinematográficas abordadas neste subcapítulo, embora distintas na sua forma de representação, colocaram os subúrbios e o seu imenso conteúdo social, finalmente, num lugar de destaque, que suscitou a *descoberta* e a atenção a zonas esquecidas da cidade. Enquanto uma, ao recorrer a técnicas documentaristas, tentava criar um sentimento de familiaridade para com o espetador (fazendo com que este se identificasse na história que estava a observar), e desta forma alertar para um problema real, que havia sido esquecido. A outra ao deixar de parte o sentimentalismo e os enredos líricos, característicos dos filmes neo-realistas, conseguiu explorar estas mesmas zonas esquecidas não só com o intuito de documentar um problema digno de ser exposto, como também como um território que necessita de ser dissecado, compreendido e criticado, de forma a apontar as raízes dos problemas sociais, económicos e culturais que nele se geram e se cristalizam.

<sup>69</sup> .“O movimento em direcção ao cruxifixo arquitectónico [o arco da entrada do edifício, no qual a estrutura sugere uma cruz] sugere que Ettore e Mamma Roma foram pregados na cruz da segregação das classes e dos falsos sonhos da mobilidade das classes - sonhos estes encorajados pela mascarada do progresso e da igualdade social promovidos pelo projeto do bairro Tuscolano do INA Casa.”. RHODES, John David - *ibidem*, p. 125.

## 4.2. *La Haine* (1995): a queda de uma sociedade

“É a história de uma sociedade que cai constantemente, como se tivesse a certificar-se de que está a cair, até aqui está tudo bem, até aqui está tudo bem, até aqui está tudo bem. O importante não é a queda, é como se aterra.”<sup>70</sup>

Os subúrbios de Paris do séc. XX permaneceram durante um longo período longe da imaginação e do conhecimento popular. Desde o seu enorme crescimento que se evidenciou logo no início do século e que atingiu uma explosão demográfica nos anos que se seguiram à 2ª Guerra Mundial, até sensivelmente à década de 90, os subúrbios parisienses eram um universo desconhecido para muitos dos habitantes das zonas centrais da cidade, que, por sua vez, os idealizavam apenas os subúrbios como uma vasta região desordenada e repleta de colossais edifícios de betão que albergavam milhões de habitantes - “um purgatório circular, com a paradisíaca Paris no centro”.

Poucas cidades tinham um contraste tão intensamente demarcado, entre a zona urbana e a suburbana, como Paris; assim que se transpõe a linha imaginária que separa o centro do cinturão vermelho, a ordem ortogonal que delinea a idílica organização urbana desaparece e entra-se numa dimensão abrupta e desordenada.

No verão de 1991, a condição social que afetava os subúrbios franceses tornou-se intolerável e despontaram, pela periferia de Paris, Lyon e Marselha, violentos confrontos entre a juventude suburbana e a polícia. Esta desesperada chamada de atenção pelas desigualdes socio-económicas que condicionavam estas regiões, colocaram, por fim, os subúrbios em destaque no debate político do país. Consequentemente, dada a gravidade dos tumultos, a indignada e revoltada juventude suburbana, foi apontada como a fonte dos distúrbios e culpada pela destabilização e insegurança do país.

“(…) a guetização simbólica destes bairros - particularmente no que diz respeito à geração mais jovem - apenas fortaleceu ainda mais o discurso político e dos média. Frequentemente, a juventude suburbana é referida como uma ameaça: uma perigosa classe social, constituída por pessoas que pouco mais sabe fazer do que roubar e participar em todo o tipo de actividades ilegais”<sup>71</sup>.

Nas presidenciais de 1995, constatou-se que o medo predominava nos habitantes urbanos, em grande parte devido ao discurso sensacionalista dos políticos e dos média, ao nomearmos o conservador Jacques Chirac para o cargo. Já no poder, anunciou a implementação do “plano nacional de integração”, um género de plano *Marshall* para os subúrbios. Esta medida apenas enraizou, ainda mais, a política colonial que França, habitualmente, implementava nos subúrbios, enquanto que as sentenças eram progressivamente agravadas aos *destabilizadores*.

---

<sup>70</sup> .Excerto de uma fala retirada de *La Haine* (1995), de Mathieu Kassovitz.

<sup>71</sup> .CESARI, Jocelyne - Ethnicity, Islam, and les banlieues: Confusing the Issues, 2005. In SICILIANO, Amy - *La Haine: Framing the “Urban Outcasts”*. ACME Editorial Collective, 2007, p. 217. <http://www.acme-journal.org/vol6/ASi>. [consultado a 7 de Maio de 2014]

Deste modo, o seio político e mediático, não só desprezava o apelo dos subúrbios por uma melhor condição social, como também lhes revogava o direito à expressão e manifestação dos seus direitos civis.

A sucessiva irrelevância do panorama político e mediático perante a precária e desesperada condição dos habitantes suburbanos, bem como, a contínua racionalização do seu discurso para o alastramento do contexto de violência, ao invés de uma política de aproximação destas zonas fragmentadas, foram fatores que levaram à explosão de expressões culturais, nomeadamente cinematográficas e sociológicas, de apoio à causa suburbana. Finalmente, o cinema francês quebrava a barreira do seu estereotipado imaginário cultural que negligenciava os subúrbios, os seus habitantes e a sua história, há décadas, e dedicava-se agora, quase exclusivamente, à denúncia do débil panorama social destas regiões. *La Haine* (1995), de Mathieu Kassovitz, foi a obra mais aclamada e mais vista, do enorme conjunto de demonstrações cinematográficas sobre a realidade suburbana que surgiram na segunda metade da década de 90. Segundo o crítico de cinema, Bernice Reynaud, esta súbita demonstração de força da parte do cinema “não foi assim tão surpreendente”, uma vez que, “o caldeirão étnico dos subúrbios tornou-se num inferno fervilhante, e as bolhas que aparecem aqui e ali (...) são sintomas de uma explosão vulcânica há muito adiada. Quando a maioria dos eleitores franceses recentemente elegeram um governo de ala direita, fizeram-no com uma esperança amedrontada de conter esta explosão. [*La Haine*] teve sucesso porque articulava a possibilidade narrativa do medo (ou da esperança) geral; sim, os subúrbios vão arder.”<sup>72</sup>

*La Haine* exibe um período de, aproximadamente, 24 horas, de um dia de um grupo de três jovens suburbanos - um árabe (Saïd), um africano (Hubert) e um judeu (Vinz) -, que sucede a uma noite de violentos confrontos entre manifestantes e polícia. Durante esse período os três jovens deambulam pela cinzenta e destruída periferia, observando a dimensão dos danos que os confrontos da noite passada tinham causado no seu bairro. Além do mais, chegam mesmo a ir até ao centro de Paris, para visitar um amigo hospitalizado, contudo, não só lhes é negada a entrada, como um deles é detido por *comportamento desordeiro*. Esta viagem ao centro da cidade, deixa evidente a incapacidade dos jovens suburbanos em conseguirem inserir-se na burguesa sociedade parisiense, quer por não se conseguirem enquadrar, quer pela repulsa da própria sociedade. A relação espaço-temporal está sempre bastante demarcada ao longo desta obra, de modo, a complementar a sua narrativa e o estilo cinematográfico, assim como, a clarificar o enquadramento da história, até ao seu trágico desfeito.

O filme abre com um *clip* de um típico confronto entre manifestantes e polícia, no qual, fica evidente o grau de brutalidade da acção policial, constatada por um protestante: “Seus assassinos! É fácil abaterem-nos! Nós só temos pedras!” [61]. Em seguida, aparece uma imagem do planeta Terra e uma voz narra uma história de um homem que se tinha atirado de um prédio e dizia para si próprio, a cada piso que passava: “Até aqui, tudo bem. Até aqui tudo bem. Até aqui tudo bem.”; até que um cocktail molotov é atirado para esta imagem e se desfaz em

<sup>72</sup> .REYNAUD, Bernice - *Le Hood: La Haine and its Neighbours. Film Comment*, Março / Abril 1996, p. 217. In SICILIANO, Amy - *ibidem*, p. 218.



chamas, que se dissolve, posteriormente, em imagens documentadas / noticiárias de uma manifestação de protesto contra as medidas pós-coloniais do governo, que favoreciam a formação de um estado racista e a propagação da injustiça social, que começara, aparentemente, pacífica e logo explodiu em violentos confrontos com a polícia. É, deste modo, uma abertura bastante forte que Kassovitz decide impôr aos espetadores, para de certa forma, os avisar que o conteúdo do filme será igualmente denso e impactante.



Fig. 61 - Fotograma de *La Haine* (1995) de Mathieu Kassovitz: confrontos entre polícia e os manifestantes.

A escolha do realizador na definição dos protagonistas desta história, é um aspeto incontornável ao enquadramento da situação social da França. A referência multi-étnica protagonizada pelos três jovens, trata-se, na realidade, de uma analogia à nova identidade, ou melhor, à nova realidade demográfica do país. Esta verdade inconveniente, foi, aliás, um aspeto vital à criação, implementação e propaganda da ideologia nacionalista na sociedade francesa.

O fato do realizador ter caracterizado estas três etnias, não quer dizer que elas sejam alvos específicos para a estigmatização racial. Porém, visto que se tratam de residentes dos subúrbios, estes jovens são automaticamente identificados como possíveis agressores ou destabilizadores e, conseqüentemente, vítimas da brutalidade policial e do desprezo das políticas sociais [62]. Este nível de estigmatismo, remete-nos para a questão de que os padrões / noções neo-racistas estão, de fato, a ser recalibradas numa noção convencional e socialmente aceite e tolerada, como forma de intervenção nas áreas suburbanas. A tentativa de limpar a imagem de um país e dos seus habitantes, em detrimento de uma determinada identidade, de comportamentos ou de estilos de vida, que não correspondem aos padrões da sua sociedade, foi, assim, tornando-se numa prática comum à abordagem do problema social dos subúrbios.



Fig. 62 - Fotograma de *La Haine* (1995) de Mathieu Kassovitz: juventude suburbana, o principal alvo do estigmatismo social.

*La Haine* ilustra, eximamente, a forma com que este tipo de mentalidade ou ideologia se manifesta e se estrutura segundo o espaço suburbano, uma vez que demonstra as duas realidades (o urbano e o suburbano), é possível constatar a superioridade cultural entre do estilo de vida burguês dos habitantes das zonas centrais, sobre os jovens dos precários *banlieues*. Mas a importante pertinência que o filme aborda, ao colocar frente a frente este contraste, é que estes distintos habitantes estão distanciados uns dos outros por uma mera viagem de comboio: o contraste social define-se, não pela posição geográfica, mas antes pelos padrões sociais, culturais e económicos definidos por uma determinada sociedade.

Uma vez no centro, dois dos protagonistas são abordados e capturados pela polícia sem causa aparente e levados para a esquadra para responderem a um interrogatório policial sem mandato, apenas por terem sido identificados como suburbanos. Após terem sido libertados, tardiamente, os jovens perdem o único e último transporte que disponham para voltar ao seu bairro e decidem deambular pelo centro de Paris. Acabam por entrar numa galeria de arte contemporânea (de certo modo uma sátira à sua desorientação), onde ficou bem evidente a sua incapacidade em conseguirem inserir-se na criteriosa sociedade francesa, exemplificado por um episódio caricato onde tentam, em primeiro lugar, perceber as frívolas obras expostas, em segundo, a sua falhada interação com as outras pessoas, seguindo-se por uma aparatosa saída da sala (na qual o dono após os expulsar pede desculpa aos seus convidados, justificando-se de que eram certamente “jovens dos subúrbios”).

Numa das últimas sequências do filme, após algumas tentativas falhadas de regressar aos subúrbios pelos seus próprios meios, Vinz, Hubert e Saïd, assistem resignados a imagens de destruição da guerra civil da Bósnia, quando subitamente surge uma notícia da morte do seu amigo Abdel, que havia sido hospitalizado nesse mesmo dia. Esta notícia cai como uma bomba

no instável grupo, uma vez que, Vinz tinha prometido matar um polícia caso este morresse. Contudo, pouco depois de ouvir a notícia e diante de um agente policial, apenas fantasia a sua vingança e nunca chega mesmo a cumpri-la.

Embora grande parte da acção do filme se desenrole pelo centro de Paris, ou então não esteja enquadrada na claustrofóbica paisagem suburbana, o conteúdo da obra de Kassovitz está constantemente centrado no modo de vida dos subúrbios. São inúmeras as vezes que o realizador opta por fazer referências indiretas ao desacatos da periferia, quando os seus protagonistas não estão enquadrados nesse panorama. É, de certa forma, um modo alegórico de representar, que Kassovitz decide explorar como forma de crítica à súbita mediatização de que agora os subúrbios são alvos. Agora (que há distúrbios, carros a arder e necessidade de intervenção policial) é que os subúrbios são transmitidos incessantemente pelos meios de comunicação, agora (pelas razões sensacionalistas) é que os subúrbios se tornaram interessantes. Desta forma, onde quer que os jovens protagonistas se encontrem (casa, terraço de um prédio, centro da cidade), estão sempre acompanhados por uma cobertura transmissiva.



Fig. 63 - Fotograma de *La Haine* (1995) de Mathieu Kassovitz: o falso mediatismo televisivo.

Ainda dentro deste contexto da mediatização dos subúrbios, numa cena inicial, enquanto os três jovens passavam o tempo num parque infantil, uma carrinha de uma cadeia televisiva que fazia o levantamento da situação do bairro após uma noite de conflitos, ao ver o grupo, decide parar e entrevistá-los, sem sair sequer do carro. Mais uma vez, Kassovitz deixa bem transparente a visão e a aproximação do mundo mediático aos subúrbios - não é relevante analisar os seus problemas ou de denunciar as falhas evidentes da falta de acção administrativa, mas sim o de relatar um território *novo* e *hóstil* - recorrendo para isso, a uma metáfora de que os jovens e o seu bairro se tratavam de uma espécie de safari para os meios de comunicação,

uma vez que o parque onde se encontravam situava-se a uma cota bem inferior à da estrada, onde estavam os jornalistas com receio de sair da carrinha e de se aproximar das *feras* [63].



Fig. 64 - Fotograma de *La Haine* (1995) de Mathieu Kassovitz: o contraste social enquadrado de forma metafórica: “o mundo é vosso”.

Na sequência final, Kassovitz reforça ainda mais o discurso político que tinha vindo a empregar em todas as suas técnicas de representação. Em primeiro lugar, aborda o apático e medroso habitante urbano, eterno subordinado do sistema e dos discursos sensacionalistas quer do governo, ou dos demais partidos, quer dos meios de comunicação. Os cidadãos que, no final de contas, contribuem para a preservação da segregação social quer dos imigrantes e quer dos que resistem em satisfazer o ideal de sociedade, para o extramuros da capital francesa. Em segundo lugar, denuncia e condena o crescimento da onda neo-nazi e da popularidade do conservadorismo defendido dos líderes de extrema direita, nomeadamente Le Pen. A terceira e última referência de Kassovitz perante o panorama político e social do seu país foi, em grande parte, suscitada devido à sua indignação para com o estatuto que permite à sua sociedade revogar a cidadania aos seus compatriotas. Desta modo, como forma de apoiar os excluídos habitantes suburbanos, Kassovitz põe de lado o seu estatuto de burguês parisiense e encarna um neo-nazi, que nos instantes finais do seu filme Vinz fica encarregue de matar, como um ato de vingança pelo seu amigo recém falecido. Esta transformação de Kassovitz, demonstra a sua revolta perante os tais padrões definidos pela sua sociedade: como é possível considerarem um neo-nazi um modelo socialmente aceite dentro da ideologia utópica que estes políticos tentam impingir aos seus eleitores, enquanto um pobre trabalhador da classe operária, segregado para os subúrbios pelo seu poder económico e / ou pela sua descendência estrangeira, porém, de nacionalidade francesa e contribuinte da economia do seu país, é considerado um alvo digno de estigmatização e desprezo.



Ao retratar uma esquecida realidade que permaneceu, por demasiado tempo, na sombra de uma imagem geográfica dominante, e uma vez que, a preferência política continua a ser manifestamente de direita, sem menosprezar o alarmante crescimento da extrema direita, *La Haine* possui ainda hoje, passados quase 20 anos, um caráter atual e consistente. O conteúdo crítico ao panorama cultural e político, que o filme contém, pode ser aplicado às medidas que vão sendo, ainda hoje, implementadas ou popularizadas para a contribuição da precariedade da condição suburbana. *La Haine*, através da narrativa cinematográfica, expõe a lógica sócio-espacial que promove a propagação do idealismo neo-racista pela sociedade francesa, assim como, o agravamento da fissura entre centro e periferia. Ao apropriar-se da história da classe operária, das políticas de cariz colonial executadas na periferia e das metáforas que faz com o crescente sentimento nacionalista, a obra de Kassovitz rompe com este ideal sócio-geográfico dominante e expõe a relação social manifestada entre o centro e a periferia e os níveis de mediação que se articulam por entre as duas zonas urbanas.



Fig. 65 - Fotograma de *La Haine* (1995) de Mathieu Kassovitz: duas realidades distintas - urbano e suburbano - separadas apenas por uma curta viagem de comboio.

### 4.3. Um bairro, uma capital, um país.

À semelhança do caso abordado anteriormente, o cinema português desenvolveu, a partir da segunda metade da década de 90, uma atenção especial pelas zonas urbanas mais problemáticas e mais precárias das cidades de Lisboa e do Porto. Possivelmente, influenciados pela vaga de expressões cinematográficas focadas nos subúrbios, que despontaram em França durante este período, o cinema nacional sentiu também a necessidade de revelar uma capital que permacia escondida há muito tempo nas imediações da cidade; uma Lisboa desconhecida e ignorada da maioria dos portugueses e, certamente, dos turistas. Uma vez revelada torna-se difícil aceitar de que se trata, de fato, da capital portuguesa que, normalmente, recordamos.

Um dos grande percursores deste género cinematográfico em Portugal foi Pedro Costa. A trilogia do cineasta *Letters from Fontainhas* constitui um marco importante no cinema nacional e no olhar sobre o espaço urbano, uma vez que denuncia as consequências do abandono administrativo sobre certas regiões periféricas, bem como, as implicações que determinadas formas urbanas manifestam nos seus habitantes. As três obras do realizador são, deste modo, um exemplo exímio do olhar crítico e perspicaz do cinema sobre o processo de modernização e expansão urbana, típicos das cidades contemporâneas, que, normalmente, resultam na formação de matéria urbana anómala com profundas consequências para o agravamento da condição social dos seus habitantes. Esta trilogia além de dissecar uma importante análise morfológica do local, estabelece um percurso evolutivo que acompanha as respostas oferecidas ou disponibilizadas pela sociedade para solucionar o débil estado social destas regiões suburbanas.

Esta obra de Pedro Costa expõe uma realidade crua e chocante de um bairro da periferia lisboeta - o Bairro das Fontainhas -, habitado, na sua maioria, por imigrantes das antigas colónias portuguesas. Um bairro constituído por barracas arruinadas, ruas desfalcadas e por habitantes com expressões fatigadas e vencidas; um bairro escuro, onde a luz solar mal penetra nas ruas e nas casas, e nos momentos em que possuímos uma visão mais clara dos espaços, compreendemos a gravidade do seu estado. Contudo, para Pedro Costa, mais importante que a representação de espaços arruinados e precários ou do que pessoas empobrecidas, são os sentimentos que nestes locais se formam e se cristalizam. Por esta razão, é comum encontrar no registo do cineasta, demorados planos fixados numa expressão vazia das personagens ou num espaço que possui uma atmosfera própria. Contudo, de modo a atingir o nível de representação pretendido, o cineasta decidiu mudar-se para o bairro, de forma a incorporar-se na realidade que queria representar e durante ano e meio estudou as melhores formas de enquadrar a sua obra: “A rodagem é tradicional. Gosto e creio que é um ritual, uma cerimónia de alguma intimidade. É necessária uma responsabilidade, uma seriedade na altura de filmar um plano. Não pode ser fácil, o cinema é muito difícil, muito cansativo. É um ofício, como ser pedreiro”<sup>73</sup>.

---

<sup>73</sup> .COSTA, Pedro - *O cinema é um ofício, é como ser pedreiro*, in PhotoEspaña 2009, 26 de Junho de 2009. [http://www.snpcultura.org/vol\\_o\\_cinema\\_e\\_um\\_oficio\\_como\\_ser\\_pedreiro.html](http://www.snpcultura.org/vol_o_cinema_e_um_oficio_como_ser_pedreiro.html). [consultado a 15 de Maio de 2014]

### 4.3.1. O bairro

“Ossos são a primeira coisa que se vê nos pobres.”<sup>74</sup>

*Ossos* (1997), o primeiro registo da trilogia, é uma história centrada num jovem casal, moradores do Bairro das Fontainhas [66], que adquiriram, recentemente, a condição de pais. À semelhança do resto dos habitantes o casal tem graves dificuldades financeiras, pois nenhum deles se encontra empregado, e moram numa casa em condições absolutamente miseráveis. À medida que as suas dificuldades aumentam, na forma de dar resposta à responsabilidade que agora detêm sobre a criança, ambos os pais lidam de forma diferente com a sua nova condição: a mãe entra num estado de depressão e tenta, por diversas vezes, suicidar-se, talvez por ter consciência de que se insere num quadro onde, apenas e só, existe tristeza e desolação, e onde não adianta esperar por uma vida melhor, pois ela nunca irá chegar; quanto ao pai, deambula pela centro de cidade, dependendo da esmola dos transeuntes, para alimentar a sua criança recém-nascida, até uma determinada altura que, ou por dinheiro ou por amor, tenta vendê-la a um par de personagens.



Fig. 66 - Fotograma de *Ossos* (1997) de Pedro Costa: Fontainhas, a dimensão da precariedade suburbana.

Ao longo da história ganham destaque mais duas personagens que tentam ajudar o casal com o pouco que podem oferecer. Por um lado, Clotilde, a vizinha do casal no bairro, acompanha a mãe da criança de modo a que esta não caia novamente em depressão, e tenta despertar a sua vivacidade levando-a a festas e requesitando a sua ajuda no trabalho de limpezas domésticas; por outro lado, Eduarda, uma enfermeira, ampara o jovem pai, oferecendo-lhe alimentação e alojamento, retirando-o temporariamente do bairro.

À semelhança dos enredos neorealistas, a história que *Ossos* nos conta é algo que, facilmente, ocorre na vida dos habitantes deste tipo de bairros. Além do mais, o recurso a

<sup>74</sup> .COSTA, Pedro - *Um melro dourado, um ramo de flores, uma colher de prata*. Orfeu Negro, Lisboa, Novembro de 2012, p. 44.

atores não profissionais (moradores do próprio bairro) e a locais reais, que provocam um forte impacto visual aos espetadores, devido ao seu elevado estado de degradação, são aspetos que garantem à obra do cineasta um carácter documental, ou seja, de extrema verosimilhança. É esta crua verdade que Pedro Costa nos expõe diante os olhos, que nos revela a derradeira imagem de Portugal: um país assolado pela fome e pela miséria, coroado por uma capital que esconde a sua verdadeira identidade na penumbra suburbana.

“Ossos é um filme de rupturas. Parece que nos fala de um post-humano português, se acaso as nacionalidades permanecerem na língua cifrada do replicante. Neste filme mostra-se como se passou um tempo histórico e social. Como a comunidade na qual nos inserimos já é outra.”<sup>75</sup>

*Ossos* expõe a ruptura que se estende entre o centro e a periferia, da mesma forma se poderá dizer, que ilustra aquilo que distingue a verdade da mentira ou a imagem da realidade, e todos os aspetos do filme, revelam este distanciamento.



Fig. 67, 68, 69 e 70 - Fotogramas de *Ossos* (1997) de Pedro Costa: o vazio que predomina nas personagens.

As personagens são apenas formas apáticas, desprovidas de qualquer tipo de valores ou emoções, uma vez que, a sua condição está bem distante da convencional, a nostalgia ou a melancolia não têm lugar na única dimensão temporal de que dispõe - o presente [67 a 70]. A precariedade suburbana apoderou-se da sua empatia e do seu ódio, apenas a indiferença e o sentido de sobrevivência prevalecem na definição de um sentimento comum a todos os habitantes do bairro. Além do mais, o próprio título do filme, sugere um certo despojamento da frivolidade sentimental das personagens: estão expostas até aos ossos, nada mais podem

<sup>75</sup> .JORGE, João Miguel Fernandes - *Ossos*, publicado em *A Flor da Rosa*, Lisboa, Relógio d'Água, 2000. In CABO, Ricardo Matos (coord.) - *Cem Mil Cigarros: Os Filmes de Pedro Costa*. Orfeu Negro, Lisboa, 2009, p. 157.



oferecer, nada mais lhes pode ser tirado, estão simplesmente resignadas com a sua precária condição. Outro aspeto que revela a dissociação com a identidade urbana ou com a imagem nacional é a fala. A escassez de diálogos revela uma certa relutância destes habitantes em falar uma língua que os coloca constantemente na sombra, renegados da sociedade e privados da cidadania. A língua é, na realidade, uma das poucas coisas que sobra do império colonial e que, por enquanto, mantém esta ténue ligação tangencial entre estes habitantes descendentes das ex-colónias e o país que persiste em impôr medidas próprias do colonialismo. Esta questão da miscegenação cultural está sempre muito presente ao longo de todo o filme, é aliás o motor que impulsionou a sua realização e, que pela qual, Pedro Costa decidiu conceder a devida atenção, há muito esquecida: “A latitude rácica está a tal ponto diluída que não se distingue bem onde tem início a epiderme do português do continente e a do falante da língua portuguesa do ultramar (...) É o que resta do império”<sup>76</sup>. Mais uma vez a ideia de ossos surge como analogia: o nosso legado colonial (os descendentes), agora convertidos e sucumbidos a despojos suburbanos.



Fig. 71, 72, 73 e 74 - Fotogramas de *Ossos* (1997) de Pedro Costa: a escassa luz que ilumina o bairro.

Esta ausência de falas é compensada com uma qualidade fotográfica impressionante que atribui ao enquadramento do filme um *diálogo* próprio. Segundo a análise crítica do fotógrafo Jeff Wall, o filme está preenchido por “uma poesia discreta, mas intensa, que olha para cada objeto no mundo, cada rosto, cada animal de maneira quase igual ou, pelo menos, de uma maneira que encontra o mesmo interesse numa cafeteira, nos azulejos por cima de um fogão, no cabelo de alguém (...) todas estas coisas juntas criam uma espécie de visão que corresponde muito à forma com que vemos o mundo (...) e de que de algum modo nos mostra o que é viver

<sup>76</sup> .*Ibidem*, p.157.

uma experiência”<sup>77</sup>. De certa forma, estas imagens aproximam-nos da experiência suburbana, uma experiência quase palpável que nos insere numa realidade que julgámos não existir nas nossas cidades. Embora esta fotografia cinematográfica seja suficientemente elucidativa na representação espacial, Pedro Costa apenas completa o seu retrato de miséria e desolação com um inteligente uso da luz. *Ossos* é um retrato sobre o desvanecimento ou esquecimento do sentido da vida nestas regiões suburbanas, e para isso, a luz, ou melhor a ausência dela, é fulcral para a definição desta experiência. A forma relutante com que a luz penetra nas ruas e nas casas do bairro, poderá ser entendido como a amargura da condição social destes habitantes e a incapacidade em vencer o sistema que os impede de retomar a sua cidadania. João Miguel Fernandes Luis, faz uma pertinente observação sobre a luz que alimenta a lugubridade destes espaços, ao satirizar a ausência da luz nestes locais, com a posição geográfica do Bairro das Fontainhas - um bairro inserido na região de Lisboa, cidade que, por sua vez, é conhecida pela sua luminosidade<sup>78</sup>. [71 a 74]

É, de certa forma, curioso ver um filme onde o realizador abdica, propositadamente, da maioria dos componentes que habitualmente fazem parte da conceção cinematográfica - dos sentimentos das personagens, das falas que delineiam um argumento e da luz - contudo, só através de uma abordagem quase niilista, como esta, é que se torna possível representar um território geográfico constantemente despido e exposto pela inexistência de acções políticas, urbanas e sociais, que consigam reverter o avanço da sua precariedade degenerativa.

#### 4.3.2. A transição

No segundo capítulo da sequência bairrista - *No Quarto da Vanda* (2000) - Pedro Costa avança, ainda mais, na densa realidade do bairro, entranha-se numa dimensão de drogas, fome e destruição, na qual se apercebeu de que seria inútil delinear um argumento que conseguisse captar todo este sinistro frenesim de acontecimentos, por outras palavras, o local já era suficientemente rico em história, enquadramento e personagens, que seria errado usá-lo como objeto de ficção. Desta forma, Costa prescindiu de um argumento base e da pouca intervenção profissional, aos quais ainda tinha recorrido em *Ossos*, e percorreu livremente o bairro apenas munido da sua pequena câmara digital, que documentava a escondida dinâmica das Fontainhas.

*No Quarto da Vanda*, conta-nos a história da demolição de um bairro, e de tudo o que se desmorona para além das suas paredes - as memórias, as histórias, a comunidade, os habitantes. A demolição de um abrigo de pessoas que nada mais possuem para além do seu *guetto*, levada a cabo sob o bárbaro pretexto da reabilitação urbana que esconde o seu verdadeiro propósito: a limpeza dos indigentes da preciosa imagem da cidade. É a história,

---

<sup>77</sup> .WALL, Jeff - *A Propósito de Ossos*. In *ibidem*, p. 151.

<sup>78</sup> .“É um filme sobre a ausência de luz que, por ironia, se desenrola numa cidade - dizem - de tanta luminosidade. Por isso, quando a luz esplende, tudo se torna mais doloroso.”. JORGE, João Miguel Fernandes - *Ossos*, publicado em *A Flor da Rosa*, Lisboa, Relógio d'Água, 2000. In *ibidem*, p. 158.

segundo Pedro Costa, do “nosso falhanço, da nossa mesquinhez, deste Portugal pós-revolucionário, triste e empobrecido”.<sup>79</sup>



Fig. 75 - Fotograma de *No Quarto da Vanda* (2000) de Pedro Costa: plano inicial do filme - “o quarto das meninas”.

O filme abre com uma poderosa e pesada imagem de um quarto de paredes humedecidas, onde duas jovens esqueléticas sucumbem a um constante consumo de drogas, enquanto a tosse e o fumo rasgam as curtas e resacasadas conversas entre as duas - encontramos-nos no “quarto das meninas” o quarto da Vanda e da sua irmã Zita. É uma imagem profundamente dura e penosa, onde a luz entra relutantemente por uma pequena janela, todavia, é suficientemente forte para iluminar uma realidade que não estamos muito habituados a assistir, uma vez que, não é frequente associarmos este sombrio ambiente a um “quarto de meninas”. [75]

“Neste bairro (...) a luz é quase sempre indirecta e reflectida. O sol entra por um beco, bate numa parede, percorre um corredor, faz ricochete, entra por uma janelinha de quarenta centímetros e incide num rapaz que se ajeite consoante a luz.”<sup>80</sup>

Em seguida, o filme muda repentinamente para imagens das ruas do bairro onde podemos ver casas a serem demolidas, enquanto os habitantes caminham naturalmente por este cenário de destruição. Contudo, o que se revela ser mais dilacerante, nesta repentina transição do interior para o exterior, é o metálico, seco e ensurdecedor som que provém do processo de demolição. O som, que por sua vez, nos acompanha durante grande parte do filme, como se de uma banda sonora se tratasse, poderá ser considerado um dos principais aspetos de análise da espacialidade do bairro.

<sup>79</sup> .COSTA, Pedro - *Um melro dourado, um ramo de flores, uma colher de prata*. Orfeu Negro, Lisboa, Novembro de 2012, p. 130.

<sup>80</sup> .*Ibidem*, p. 75.

A falta de legibilidade dos espaços é um aspeto fulcral do filme, a incerteza em considerar se um determinado espaço é aberto ou fechado, se nos encontramos dentro ou fora, e o som contribui, especialmente, para nos questionar sobre esta *nova* morfologia do bairro. Por diversas vezes, a câmara de Costa enquadra-nos num espaço que, aparentemente, parece ser fechado - uma sala, um quarto, uma cozinha - contudo o persistente som das retroescavadoras, ou de paredes a cair, ou até mesmo de vozes de pessoas que não estão enquadradas na imagem, destrói a barreira física que define um determinado espaço. [76 a 79]



Fig. 76, 77, 78 e 79 - Fotogramas de *No Quarto da Vanda* (2000) de Pedro Costa: processos de demolição do bairro.

“Reparem naqueles planos da venda das couves. Quem é que está dentro ou fora? «Dona, quer alface ou couve?» Estamos na casa, ou fora da casa, como em tantas outras situações? Nunca se sabe bem. Porque todas as casas tombam e já são ou resto delas ou não elas, porque as ruas do bairro casas são também, porque as pessoas já não se abrigam e num canto qualquer se injectam (...).”<sup>81</sup>

Além do som, esta fragmentação espacial é perfeitamente visível no percurso que Pedro Costa nos oferece pelo bairro ao longo do filme - portas entreabertas, janelas partidas, paredes demolidas ou, até mesmo, tetos ruídos - que tornam impossível classificar um determinado espaço aberto ou fechado. Contudo, talvez possamos usar esta classificação, não num espaço particular (um quarto, uma sala, um corredor, etc.), mas antes, consoante uma abordagem que considere o bairro como uma só unidade, um só espaço. Segundo esta noção podemos classificar

<sup>81</sup> .DA COSTA, JOÃO BÉNARD - *No Quarto da Vanda*. In CABO, Ricardo Matos (coord.) - *op.cit*, p. 184.

a espacialidade do bairro de duas formas: se o avaliarmos a partir do seu exterior, o caráter unitário e aglomerado que a construção espontânea origina, sugere-nos a ideia de um espaço fechado, virado para si próprio; do seu interior, a inexistência de barreiras físicas que definam a delimitação espacial, leva-nos a considerá-lo um espaço aberto. Fechado para a cidade, aberto para a sua comunidade.

“Os filmes que aí [Fontainhas] fiz são fechados, querem ser fechados. São filmes de interior. Também tinha de descobrir que sou feito para filmar nos quartos, para filmar portas, os corredores, mesmo que estejam ao ar livre (...) Em *Vanda* - e já acontecia o mesmo em *Ossos* -, nunca sabemos realmente se estamos na casa de alguém, numa casa comum, ou se esta sala, este quarto, não será antes uma praça, uma ágora, um lugar onde as pessoas passam para dizer umas coisas ou apenas para se esconderem.”<sup>82</sup>



Fig. 80 e 81 - Fotogramas de *No Quarto da Vanda* (2000) de Pedro Costa: o convívio comunitário.

A história do filme, se é que se pode utilizar este termo neste caso, divide-se essencialmente em dois espaços - o quarto de Vanda e Zita e, do outro lado do bairro, os recantos que um grupo de rapazes (Nhurro, Russo e Muletas) usa para se abrigarem e para se injetarem. Esta “outra” história, a dos rapazes, não deverá contudo ser suprimida ou menos aprofundada que a de Vanda, pois ilustra e revela-nos o verdadeiro ciclo das Fontainhas, o lado mais negro do bairro, durante este período de grandes mudanças. Enquanto que Vanda e a sua família ignoram, de certa forma, a demolição do bairro e, eventualmente, da sua casa, ao prolongarem, de forma casual, a sua permanência no bairro; Nhurro e o resto do grupo começam o filme já expulsos da sua antiga habitação e descrevem, ao longo de toda a sua duração, um roteiro angustiante pela procura de um local de abrigo. Outro exemplo de contraste entre os dois lados das Fontainhas, poderá ser traduzido até na própria forma com que ambos os grupos consumiam heroína - enquanto que Vanda a fuma, Nhurro injeta-a.

Como forma de transição, Pedro Costa oferece-nos imagens das ruas do bairro e da destruição que por elas se alastra. Nestas transições, entramos no seio da comunidade das Fontainhas, e o percurso livre da câmara de Costa dispõe-nos uma exímia perspetiva do bairro

<sup>82</sup> .COSTA, Pedro - *Um melro dourado, um ramo de flores, uma colher de prata*. Orfeu Negro, Lisboa, Novembro de 2012, p. 15.



que esclarece a nossa compreensão acerca da sua morfologia. Conforme deambulamos por as estreitas ruas e passagens e por pequenas praças, que reúnem moradores enquanto se preparam fogueiras para fazer o jantar, apercebemo-nos de um enorme espírito de comunidade, onde as portas não se fecham, a música não pára e os habitantes ajudam-se uns aos outros conforme aquilo que podem oferecer. [80 e 81]



Fig. 82, 83, 84 e 85 - Fotogramas de *No Quarto da Vanda* (2000) de Pedro Costa: o “lado dos rapazes”, a constante mudança de local.

À medida que as retroescavadoras avançam a sua destruição pelo bairro, os moradores das zonas já destruídas procuram, em vão, outras casas ou recantos para se abrigarem e darem continuidade às infindáveis sessões de consumo de heroína. Esta realidade obscena e sombria de uma comunidade inteira sucumbida ao consumo de drogas, intercalada por imagens da demolição do seu bairro, estabelecem uma analogia: a morte do bairro, ilustrada não só através da sua demolição, mas também através dos corpos espectrais que vagueiam persistentemente pelos escombros, como se pudessem adiar o inevitável, e como se tratassem apenas de memórias das Fontainhas [82 a 85]. À medida que este desvanecimento da imagem humana e do bairro se vai acentuando, a nostalgia abate-se finalmente sobre a comunidade, algo que não é comum nestes habitantes que apenas pensam e agem em conformidade com a sobrevivência, e relembram agora histórias e vidas que passaram pelo seu bairro. Para além da nostalgia, os moradores do bairro começam a questionar-se em penosos diálogos acerca da sua condição social, como chegaram a este estado e a razão para não conseguirem sair desta precariedade: *Nhurro*: “É a vida [a vida de consumo drogas e de pobreza] que a gente é obrigada a ter. Parece que é já um destino, é um traço...”; *Vanda*: “Achas? Eu acho que é a vida que a gente quer.”

*No Quarto Da Vanda* é um retrato preciso sobre a dura estética do real - por um lado, aborda a cristalização de problemas sociais, fomentada pela ausência de acção administrativa; ou então, por outro lado, critica a solução disponibilizada pelas entidades administrativas para erradicar um incómodo “problema social” (as Fontainhas). Contudo, esta aproximação ao real e à utilização de técnicas de filmagem dignas do realismo ou do documentário, não significa necessariamente que esta obra de Pedro Costa deva ser considerada um documentário. A cuidada montagem e selecção do som e da imagem, e a legitimidade pura dos protagonistas, garantem que esta obra seja, por um lado, uma narrativa genuína sobre e para zonas que dificilmente recebem reconhecimento e atenção mediática e política e, por outro lado, um documento sobre a vida nas Fontainhas, podendo ser considerado um interessante elemento de análise para um estudo sociológico e político destas regiões suburbanas.

### 4.3.3. A alternativa

*“Do I really want to be integrated into a burning house?”<sup>83</sup>*

No terceiro e último filme da obra *Letters From Fontainhas*, Pedro Costa consolida, ainda mais, as ressonâncias sociais e políticas, com as quais tinha vindo a aprofundar nos seus registos anteriores, e estabelece, deste modo, continuidade e expressividade ao seu registo cinematográfico.<sup>84</sup>

*Juventude em Marcha* (2006), é a história da vida de um bairro, personificada na vida de um morador - Ventura, um imigrante de Cabo Verde, que viveu no bairro das Fontainhas desde a sua construção, na década de 70, até à sua demolição -, é a história daquilo que sobrou, e do que foi gerado, da imagem que começou por ser contruída em *No Quarto da Vanda* - os restos e as consequências da demolição.<sup>85</sup>

O filme começa ainda dentro do antigo bairro das Fontainhas, agora demolido, onde uma *moradora* atira mobília pela janela da sua decrepita casa. O silêncio que agora se abate pelo bairro, devido ao realojamento da sua população na nova urbanização do Casal da Boba, estilhaça-se com o estrondo colossal dos objetos a embaterem no chão. A intenção de Costa é clara, a de mostrar que a comunidade das Fontainhas, que anteriormente nos tinha dado a conhecer, deixou de existir e que sem ela o bairro transformou-se, naturalmente, num conjunto de ruínas enegrecidas pelo esquecimento. [86 e 87]

<sup>83</sup> .BALDWIN, James - *The Fire Next Time*. In CABO, Ricardo Matos (coord.) - *op.cit.*, p. 9.

<sup>84</sup> .“(…) como é possível e desejável nos filmes de um cineasta que acumula ressonâncias sociais e formais de filme para filme, o que constitui um aspecto crucial da sua prática num território sitiado.”. RECTOR, Andy - *Pappy: a rememoração dos filhos*. In *ibidem*, p. 207.

<sup>85</sup> .“(…) *No Quarto da Vanda* construía uma imagem do que estava a ser destruído, *Juventude em Marcha* contempla os estragos, aquilo que resta e aquilo que foi construído depois.”. *Ibidem*, p. 221.



Fig. 86 e 87 - Fotogramas de *Juventude em Marcha* (2006) de Pedro Costa: Fontainhas em 2006, a obscuridade do esquecimento.

Ventura, o protagonista deste último filme da sequência, parece ser dos poucos que persiste em permanecer no bairro, como se algo o prendesse a este lugar, onde passou grande parte da sua vida. É utilizado o termo “parece”, porque nestes momentos iniciais é difícil determinar as relações espaçotemporais da história, contudo conforme a acção se desenvolve tornam-se mais claras estas variações temporais e a posição geográfica dos acontecimentos.<sup>86</sup> Esta obstinação de Ventura em sair do bairro e ser realojado nos estéreis edifícios do Casal da Boba, é traduzida por este devaneio no espaço e no tempo que intercala a sua história com a do bairro.

A história de *Juventude em Marcha* desdobra-se em três espaços fundamentais, que poderão ser associados a três temporalidades distintas:



Fig. 88 e 89 - Fotogramas de *Juventude em Marcha* (2006) de Pedro Costa: os recuos ao passado de Ventura.

O passado, representado na barraca onde Ventura e Lento (amigo com quem partilhava o teto) viviam nas Fontainhas, ao princípio não é possível identificar este espaço como passado, contudo através da ambiguidade das suas falas e dos acontecimentos que, aparentemente,

<sup>86</sup> .“(…) *Juventude em Marcha*, salta desinibidamente de época em época, ocupando-se de fantasmas, raízes, filhos, pais, populações inteiras, teimosia, destruição, e dos desígnios do Estado por oposição às pessoas (...)”. *Ibidem*, p. 211.



estão a ser representados - um deles refere-se à ansiedade que estes habitantes viveram após o golpe de Estado de 1974 -, Pedro Costa clarifica a dimensão espaço-temporal que enquadram estes planos [88 e 89];

O presente, situado ainda nas Fontainhas, está representado pela casa de Bete - a última moradora do bairro à espera de realojamento. A sua pequena habitação representa a imagem atual (a atualidade do filme está situada em 2006) do bairro, agora um deserto de ruínas, desprovido do frenesim que a comunidade outrora possuiu. Até o som constante das retroescavadores e da demolição, que predomina em *No Quarto da Vanda*, deixou de existir, agora, passados seis anos, apenas um som distante de uma serra, não enquadrada pela câmara de Costa, envolve a dimensão de Bete. Segundo o escritor e realizador Andy Rector, este limbo que a casa de Bete simboliza, poderá ser traduzido no jogo de luz que Pedro Costa enfatiza sempre que a filma do exterior. [90 e 91]



Fig. 90 e 91 - Fotogramas de *Juventude em Marcha* (2006) de Pedro Costa: a casa de Bete e a imagem atual (em 2006) das Fontainhas.

“Costa filma o exterior da casa de Bete a uma certa hora do dia em que as sombras rasgam o edifício em dois. Uma casa à beira do vazio e dá imagem de um desenraizamento a “duas luzes”: antecipa a destruição da sua casa e a expulsão forçada de Bete e é como um santuário precário do passado cabo-verdiano (...)”.<sup>87</sup>

Por fim, as deambulações de Ventura arrastam-no até à nova habitação de Vanda, no Casal da Boba. Costa insere-nos, quase sempre, neste bairro com um enquadramento esmagador proporcionado pela dimensão dos seus desumanizados blocos habitacionais. Os curtos planos que enquadram o exterior do bairro, são sempre feitos de forma a omitir ao observador as ruas e as pessoas do bairro. Trata-se de um contraste evidente entre as Fontainhas e o Casal da Boba: enquanto que as estreitas ruas do bairro antigo e clandestino, demonstravam o forte convívio entre a comunidade, no novo bairro, Costa opta por nos omitir o contexto em que este se insere, demonstrando apenas os taciturnos edifícios que acabaram por aniquilar o convívio comunitário.

<sup>87</sup> .*Ibidem*, p. 219.

O despojamento da identidade, simbolizado pela cor branca que preenche os exteriores e interiores do bairro, consegue, por si só, manifestar as principais diferenças entre o antigo bairro e o novo, assim como, as diferenças que se esbateram pela população realojada. Esta ausência de ornamentos instaura uma monotonia visual que não era habitual encontrar-mos nas Fontainhas, um bairro carregado de uma imagem e uma identidade muito distintas e consolidadas. Além do mais, esta imagem *clean* do novo bairro não passa de uma máscara que cobre a mesma realidade que estava instalada nas Fontainhas, o “problema social” não foi resolvido, apenas escondido por detrás de uma monótona paisagem de edifícios monumentais. Desta forma, as inúmeras viagens de Ventura ao apartamento de Vanda, onde protagonizam longos serões enquadrados sempre num quarto, ou numa sala vazia, sem memória e sem identidade (um contraste claro da antiga sala de Vanda), poderão ser entendidas como uma forma de premonição de um futuro próximo para Ventura, aquilo que em breve o espera e o vai obrigar a retirar-se definitivamente das Fontainhas.



Fig. 92, 93, 94 e 95 - Fotogramas de *Juventude em Marcha* (2006) de Pedro Costa: os interiores ofuscantes dos apartamentos do Casal da Boba.

Para além das visitas a Vanda, Ventura visita o bairro por mais duas vezes, para lhe ser apresentada a sua futura habitação. Nestas cenas começamos por compreender a falsa realidade que o Estado gosta de promover quando resolve uma questão social desta forma: o pobre desenho urbano do bairro, a visível despreocupação com elementos vitais a uma correta conceção de formas e espaços, a fraca qualidade dos materiais (as portas fecham-se sozinhas, ou então nem sequer se abrem, o chão revestido a um gélido azulejo esbranquiçado, como se tivessem o *cuidado* de o fazer condizer com o tom das paredes, dos tetos e dos caixilhos das janelas) [92 a 95]. Até a própria luz estabelece uma ruptura com o bairro antigo e mais uma clara distinção entre a burocracia operacional e a construção espontânea: enquanto que nas

Fontainhas, a luz penetrava nas casas de uma forma quase poética, rasgando a escuridão com um feixe luminoso; nos novos apartamentos, os grandes vãos embora permitam uma grande entrada de luz, esta, ao ser refletida nos tons claros de todos os elementos da casa, criam um ambiente ofuscante e cansativo.

Contudo, não é a falta de qualidade material destes desprovidos blocos habitacionais que causa mais dano a estes moradores, uma vez que, as condições a que se sujeitavam nas Fontainhas eram bem inferiores, mas antes as duras imposições e restrições que lhes são impostas e que os privam de continuar o forte laço de comunidade que tinham construído ao longo de décadas. Este distanciamento, mais uma vez, estabelecido entre a sociedade e estas zonas socialmente estigmatizadas, é demonstrado no filme através da ríspida relação entre Ventura e o agente imobiliário que lhe mostra a casa, ao mesmo tempo, que lhe enuncia um conjunto de regras e contas que deverá obedecer.<sup>88</sup> Desta forma, estabelecida uma maior segregação a estas comunidades, o movimento diminuiu e a criminalidade e a insegurança aumentaram e fixaram-se no bairro perpetuamente.

“(...) a vontade de filmar ali [no Casal da Boba] não partiu de mim, a proposta deles para filmar naquele sítio tinha uma razão: eles estão a querer dizer que não se sentem bem neste bairro novo, dizem que é um sitio feito para eles e mal feitos. Ou seja, feito por maus arquitectos e engenheiros, políticos e até por maus operários. «Casas para pobres», como dizem eles.”<sup>89</sup>

Considerando o elevado detalhe desta obra final de Pedro Costa, no que respeita à análise minuciosa da história evolutiva do bairro e dos seus habitantes, *Juventude em Marcha* define-se, desta forma, como uma prova concreta e esclarecedora de que as políticas de habitação social e as medidas de integração social, exequatadas e banalizadas numa prática corrente pelas entidades governamentais, demonstram não ser uma boa solução ao problema da realidade sociocultural que se vive nestas zonas urbanas.

Após analisar estas três obras de Pedro Costa, é possível estabelecer uma genealogia que atravessa todas as partes integrantes da sua abordagem concetual e material: as personagens, as histórias, as memórias, os locais, etc. Esta linhagem que acompanha o registo cinematográfico do cineasta, tem como objetivo, concluir de que forma certas condições sociais, políticas, económicas e culturais, afetam determinadas zonas das cidades contemporâneas.

Mais do que filmar a pobreza como objeto de ficção, ou do que explorar a sorte dos desfavorecidos, Pedro Costa devolve-lhes e dedica-lhes a atenção e devoção, de que a sociedade parece prescindir. Uma sociedade que cada vez mais se rege pela obsessão do

---

<sup>88</sup> .“(…) este Agente Imobiliário é a única pessoa no filme a quem Ventura nunca se dirige como sendo da família (...) Não há nenhum laço sólido entre eles. Há uma casa vaga no bairro novo e o Agente tem uma ficha a dizer que se destina a Ventura.”. *Ibidem*, p. 227.

<sup>89</sup> .COSTA, Pedro - Excerto retirado da conversa entre Pedro Costa e Manuel Graça Dias, para o ciclo de cinema “O Lugar dos Ricos e dos Pobres”, de 26 de Outubro de 2007, [http://dafne.pt/conteudos/livros/juventude-em-marcha/Lugar\\_Dafne\\_Fasciculo\\_02.pdf](http://dafne.pt/conteudos/livros/juventude-em-marcha/Lugar_Dafne_Fasciculo_02.pdf). [consultado a 30 de Maio de 2014]

capital, despreza a condição social das classes sociais inferiores e impede a integração da população que há décadas é segregada para fora das limitações da cidade.





## 5. Considerações finais

“A arquitectura desapareceu no séc. XX; temos estado a ler uma nota de pé de página com um microscópio, na esperança que se transforme num romance; a nossa preocupação com as massas impediu-nos de ver a Arquitectura do Povo.”<sup>90</sup>

Após décadas de sucessivos abalos na estrutura das principais cidades europeias, estas acabaram por se tornar em complexos frenesins de acontecimentos e fenómenos sociais, políticos, económicos e culturais, que transfiguraram, a um ritmo alucinante, a noção de cidade e de sociedade num corpo desenraizado e sem identidade.

A massiva escala com que os processos de urbanização, de modernização e de expansão se abateram sobre as cidades, ao longo do séc. xx, incentivaram a criação e fixação de sistemas económicos e sociais que, por sua vez, manifestaram implicações devastadoras na organização dos seus tecidos urbanos. Enquanto isso, comportamentos como o consumismo, o individualismo e a competitividade eram constantemente promovidos e impingidos aos habitantes da metrópole moderna, fatores estes, que também contribuíram, consideravelmente, para o aumento das rupturas sociais, já bem demarcadas no seio destas sociedades.

Desta forma, a sucessiva impregnação de políticas e sistemas económicos, que favoreciam a preservação das noções capitalistas e desprezavam o agravamento da ruptura entre as classes sociais, por parte da sociedade moderna, levou à criação de novas e anómalas estruturas no tecido urbano destas cidades. O rápido e contínuo crescimento urbano e populacional, bem como, a conservação dos mesmos ideais políticos e económicos ao longo de largas décadas, conduziram a que estas estruturas urbanas se afundassem, progressivamente, em absoluta precariedade. Desta forma, a estigmatização abateu-se sobre estas zonas, que rapidamente se tornaram sinónimos de pobreza e marginalidade, à medida que os seus problemas se cristalizavam definitivamente pela ausência de intervenções governamentais bem sucedidas.

As principais cidades contemporâneas assumem-se, deste modo, como entidades em constante mutação, onde a sua organização fragmentada, dificulta, cada vez mais, uma compreensão clara sobre os fatores que promovem a sua evolução degenerativa e, por conseguinte, a procura por uma solução que consiga reverter o seu precário panorama.

Por esta razão decidimos complementar este estudo sobre a evolução morfológica das principais cidades europeias, com o recurso ao carácter visual, representativo e incisivo do cinema. Uma vez que, a cidade foi um tema recorrente do cinema, desde a inauguração da imagem fílmica, o espaço urbano foi sendo representado das mais diversas formas pelo cinema: desde os relatos da vida quotidiana e da força industrial dentro de uma grande cidade, ilustrados em *Berlin: Symphony of a Great City* (1927) de Walter Ruttmann e em *Man With a Movie Camera* (1929) de Dziga Vertov; até aos exemplos mais recentes que fazem uso da

---

<sup>90</sup>.KOOLHAS, Rem - *Três Textos Sobre a Cidade*, p. 70, Editorial Gustavo Gili, SL. Barcelona, 2010.

evolução tecnológica no cinema e representam prognósticos de sociedades futuras dominadas pelo capitalismo e por mecânicas e cinzentas envolventes, como em *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, ou em *Matrix* (1999) de Andy e Lana Wachowski.

Esta obsessão do cinema pela imagem da cidade, quer fosse ela realista, crítica ou futurista, foi, de certa forma, criando uma noção estética que se repetia na grande maioria desta obras: a de que a cidade é, de fato, uma dimensão fragmentada, violenta, exaustiva e caótica, que sobrepõe claramente o processo de modernização sobre os mais elementares direitos e condições sociais dos seus habitantes.

Posto isto, a divisão da estrutura do trabalho em três fases fundamentais, consiste, essencialmente, em delinear um encadeamento lógico de noções, que nos permite compreender a fragmentação do espaço urbano destas cidades, segundo a relação entre duas culturas de massas - a arquitetura e o cinema.

Começamos então por destacar, no primeiro capítulo do desenvolvimento da dissertação, a importância da simbiose e reciprocidade manifestada entre o cinema e a arquitetura, quer no melhoramento da sua abordagem teórica e prática, quer na criação de uma melhor compreensão acerca do âmbito da cidade.

Neste capítulo inicial, através da análise dos conceitos que aproximam as duas disciplinas, conseguimos não só distinguir algumas noções que diferenciam a sua abordagem, mas sobretudo, demonstrar que existe, de fato, uma mútua influência que define as suas práticas. Segundo os exemplos cinematográficos e arquitetónicos apresentados, podemos concluir que: enquanto a arquitetura implementa valores cinematográficos na sua conceção, tais como, o sentido de movimento, de montagem e de enquadramento; o cinema, por seu lado, usa a arquitetura como forma de trazer significado e intenção à sua materialização, atribuindo-lhe, essencialmente, o sentido de lugar. Uma vez que, a representação cinematográfica não se prende à noção de lugar, mas antes à representação de uma ideia, podemos também concluir, que a sua primordial aptidão é o controlo do tempo na representação de um objeto, enquanto que na arquitetura, por seu lado, é a concretização material do objeto, ou seja, de um espaço real.

Ainda neste capítulo, é abordada a forma com que a imagem da cidade começou por ser representada pelo cinema. Foi definido um período temporal, que abrange as décadas compreendidas entre a altura em que surgiram as primeiras experiências cinematográficas, no final do séc. XIX, até ao final da 2ª Guerra Mundial. Esta estipulação temporal permitiu-nos compreender que tipo de aspirações ou expressões é que os primeiros cineastas ansiavam representar, com a inovação da imagem móvel. Por outro lado, foi um período marcado por intensas e constantes transformações no tecido urbano das grandes cidades europeias, nomeadamente, a explosão industrial e tecnológica, no início do séc. XX, e a devastação que os conflitos mundiais espalharam pela paisagem urbana. Por estas razões, considerámos que seria um período propício a esta investigação, pela compreensão que nos oferecia, relativamente, à posição que a figura humana assumia dentro destas realidades, altamente, mutáveis.



No segundo capítulo, ao direcionarmos toda a nossa atenção sobre a morfologia de alguns elementos que constituem a típica cidade europeia, conseguimos dissecar as principais causas que impulsionaram a criação das referidas estruturas no seu tecido urbano. Esta análise, essencialmente, bibliográfica, uma vez que, serviu para esclarecer a nossa posição perante a evolução urbana destas cidades, ditou, posteriormente, a selecção do conjunto de obras que abordamos no capítulo seguinte.

Enquanto que o cinema comercial, opta por nos mostrar, frequentemente, a imagem de progresso que a modernidade aparenta oferecer à cidade, em detrimento dos efeitos nocivos que, na realidade, lhe impõe; os filmes abordados, por sua vez, ao desprezarem a convencionalidade do cinema comercial, direcionam o seu olhar sobre as consequências inconvenientes que o processo de modernidade acaba por gerar e conservar pelas sociedades que representam.

Nestas obras, é explorada a ruptura social que caracteriza o espaço suburbano em três realidades diferentes: o contexto italiano, francês e português. A escolha destes locais deveu-se, essencialmente, ao fato de a periferia ter sido explorada, ao longo do curso da sua evolução urbana, como um território propício à exclusão e segregação social das classes mais fragilizadas, nomeadamente, a classe operária e os imigrantes. Além do mais, devido à dimensão e conservação desta precária realidade social, o cinema destes países assumiu-se como um forte e eficaz meio de análise e de alerta para a condição que afetava os habitantes destas zonas urbanas.

Através destes filmes, conseguimos identificar facilmente as condições que caracterizam estas regiões e o seus habitantes: o desemprego, a difícil obtenção de emprego, ou então, empregados em trabalhos precários; locais com forte presença de consumo e tráfico de drogas; e, normalmente, associadas com outros problemas contemporâneos como a prostituição e a criminalidade.

Um dos fatores que contribui, em grande parte, para a proliferação e cristalização destes problemas sociais, é o isolamento que, habitualmente, se instala por estas regiões suburbanas. A ausência de políticas urbanas e sociais sobre este território, demonstram um desinteresse profundo pela condição suburbana, por parte das entidades governativas. Esta negligência administrativa, conduz a que muitas destas regiões se viam para si próprias e que eliminem o contato com a sociedade exterior, o que por sua vez, adensa a fixação e deterioração dos problemas sociais já instalados. Esta fixação, ao que tudo indica, permanente desta condição social, garante aos filmes que representam este contexto de precariedade, uma natureza contemporânea, definida não pelo ano em que foram lançados, mas antes por retratarem um tema atual.

Relativamente ao modo de representação desta tipologia cinematográfica, segundo os casos analisados, é possível destacar, que este é executado de forma a garantir o maior nível de verosimilhança com a realidade. Deste modo, todos os elementos e técnicas que os constituem, são empregues de forma a colocar o observador num contexto dominado pelas condições anteriormente referidas. Desta forma, os cineastas recorrem, frequentemente, a

determinadas técnicas de filmagem que suscitem, uma certa, desorientação ao observador, como forma de ilustrar a fragmentação destes espaços. Também é recorrente utilizarem atores não profissionais e recorrerem ao menor uso possível de cenários ou enredos fictícios, de forma a que não exista uma separação evidente entre o seu filme e o contexto que representam.

A acção destes filmes, como se constata na análise feita no capítulo final, também é algo que, de certa forma, se repete ou se assemelha pela maioria destas obras. São nos frequentemente reveladas envolventes urbanas visivelmente degradadas pelo tempo e pelo abandono, onde a figura humana se insere fragilmente. São regiões dominadas pela inquietude de um futuro incerto, dada a efemeridade inerente à sua existência (quer pela fraca qualidade dos materiais utilizados, quer pela prática recorrente de demolição, quando a situação se torna, segundo o ponto de vista das entidades governativas, insustentável); pela ausência de privacidade e pela miserável condição habitacional.

Ainda sobre o teor social que estes filmes representam, conseguimos perceber que são zonas marcadas por um forte e conciso espírito de comunidade entre os habitantes que, paradoxalmente, contrasta com a natureza fragmentada e debilitada do seu espaço urbano.

Estes filmes, ao recorrerem à capacidade cinematográfica de sensibilização das massas, tentam deixar um alerta para a existência de realidades urbanas extremamente precárias, em cidades que consideramos idílicas (como podemos constatar através dos exemplos de Roma, Paris e Lisboa, abordados nesta dissertação). A imagem da cidade ganha, desta forma, uma conotação negativa e sombria, e insere o espetador destes filmes, numa dimensão violenta e precária, que julga não existir nas cidades em que estão *colocados*. Desta forma, acreditamos que sem a intervenção incisiva e pertinente do cinema, dificilmente conseguiríamos formular uma compreensão tão precisa e transparente sobre estas realidades de difícil acesso. Da mesma forma que, se tornaria bem mais complicado identificar as implicações, que as noções estruturais da sociedade moderna, manifestam por certas regiões urbanas das cidades contemporâneas.

Posto isto, arriscamos terminar esta investigação pelo ponto de partida - o título. A noção de tangencialidade que insiste em caracterizar a relação estabelecida entre centro (urbano) e periferia (suburbano) demonstra, sobretudo, a fragilidade da morfologia urbana das nossas cidades. O fato de, a simples convergência dos seus limites implicar uma contaminação dos seus contrastes sociais e evidenciar o confronto das suas necessidades, prova que estas dimensões procuram, de fato, evitar um contacto explícito, que possibilitaria uma coesão harmoniosa entre os vários elementos urbanos.

Verificada esta fragilidade nas estruturas urbanas analisadas, parece-nos sobressair uma questão, que parece impor-se sobre a reflexão apresentada: será a ténue e fragmentada ligação, entre duas dimensões paradoxais, suficiente para preservar e segurar a noção de cidade?





## Bibliografia

BARBER, Stephen - *Ciudades proyectadas: cine y espacio urbano* [Título original - *Projected Cities: cinema and urban space*, 2008]. Barcelona: Gustavo Gili mixta, cop. 2008.

BENJAMIN, Walter - *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.

CABO, Ricardo Matos (coord.) - *Cem Mil Cigarros: Os Filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.

Cinemateca Portuguesa e Museu do Cinema - *Cinema e Arquitectura*. G. C. - Lisboa: Gráfica de Coimbra, Outubro de 1999.

CORDEIRO, Edmundo - *Actos de cinema: crónica de um espectador*. Coimbra: G.C - Gráfica de Coimbra, Lda, 2004.

COSTA, Pedro - *Um melro dourado, um ramo de flores, uma colher de prata*. Lisboa: Orfeu Negro, Novembro de 2012.

DELEUZE, Gilles - *A Imagem-Movimento: Cinema 1*. Lisboa: Assírio & Alvim, Outubro 2004.

DELEUZE, Gilles - *A Imagem-Tempo: Cinema 2*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

DOMINGUES, Álvaro - *(Sub)úrbios e (sub)urbanos - o mal estar da periferia ou a mistificação dos conceitos?*. Porto: Revista da Faculdade de Letras - Geografia 1 Série, Vol. X/XI, 1994/95.

ERK, Gul Kaçmaz - *Architecture in Cinema: A Relation of Representation Based On Space*. Koln: Lambert Academic Publishing Ag & Co. KG, 2008.

GRAÇA DIAS, Manuel - *Ao Volante, Pela Cidade (dez entrevistas de arquitectura)*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, Outubro de 1999.

GRILO, João Mário - *As Lições do Cinema*. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

KOOLHAS, Rem - *Três Textos Sobre a Cidade*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2010.

LAMAS, José M. Ressano Garcia - *Morfologia Urbana e Desenho da Cidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Junho 1992.

LYNCH, Kevin - *A Imagem da Cidade*. Lisboa: Edições 70, 2008.

LYOTARD, Jean-François - *Moralidades Posmodernas*. Madrid: Editorial Tecnos, S.A., 1998.

NEUMANN, Dietrich - *Film Architecture: set designs from Metropolis to Blade Runner*. Providence: Brown University, 1 de Fevereiro de 1996.

PORTAS, Nuno - *O Ser Urbano: Nos Caminhos de Nuno Portas*. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Abril de 2012.

PRANLAS-DESCOURS, J. Pierre - *Panoramas Européens*. Paris: Edition du Pavillon de l'Arsenal, 2000.

RAJCHMAN, John - *Construction*. Cambridge: MIT, 2000.

RHODES, John David - *Stupendous Miserable City: Pasolini's Rome*. Minnesota: Boderlines Collection, University of Minnesota Press, 2007.

ROSS, Kristin - *Fast Cars, Clean Bodies: Decolonization and the Reordering of French Culture*. Cambridge: MIT Press, 1996.

STOVALL, Tyler - *The Rise of the Paris Red Belt*. Berkeley: University of California Press, 1990.

TAUTTENBURY, Kester, "Echo and Narcissus", Architectural Design. London: Architecture & Film, 1994. In PALLASMAA, Juhani - *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*. Helsínquia: Rakennustieto, 2000.

TEIXEIRA, Manuel C. - *Arquitetura e Cinema*. In RODRIGUES, António, ed. - *Cinema e Arquitetura*, 1999.

VARRA, Giovanni - *Post-it City: ciudades ocasionales*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona, 2008.

## Artigos da internet

CESARI, Jocelyne - *Ethnicity, Islam, and les banlieues: Confusing the Issues*, 2005.

Conversa entre Pedro Costa e Manuel Graça Dias, moderada por João Bénard da Costa e por José Neves, para o ciclo de cinema "O Lugar dos Ricos e dos Pobres", de 26 de Outubro de 2007, [http://dafne.pt/conteudos/livros/juventude-em-marcha/Lugar\\_Dafne\\_Fasciculo\\_02.pdf](http://dafne.pt/conteudos/livros/juventude-em-marcha/Lugar_Dafne_Fasciculo_02.pdf) [consultado a 30 de Maio de 2014].

COSTA, Pedro - *O cinema é um ofício, é como ser pedreiro*.

[http://www.snpcultura.org/vol\\_o\\_cinema\\_e\\_um\\_oficio\\_como\\_ser\\_pedreiro.html](http://www.snpcultura.org/vol_o_cinema_e_um_oficio_como_ser_pedreiro.html) [consultado a 15 de Maio de 2014].

DE PIERI, Filippo - *Searching for memories in the suburbs of Rome*.

<http://storiaurbana.wordpress.com/searching-for-memories-in-the-suburbs-of-rome/>

[consultado a 2 de Março de 2014].

EISENSTEIN, Sergei - *Montage and Architecture*.

[http://cosmopista.files.wordpress.com/2008/10/eisenstein\\_montage-and-architecture.pdf](http://cosmopista.files.wordpress.com/2008/10/eisenstein_montage-and-architecture.pdf)

[consultado a 17 de Dezembro de 2013].

GODARD, Jean-Luc - *Jean-Luc Godard's Two or Three Things I Know About Her*.

[http://www.rialtopictures.com/FTP/ZIP\\_choses/2\\_or\\_3Pressbookv6.pdf](http://www.rialtopictures.com/FTP/ZIP_choses/2_or_3Pressbookv6.pdf) [consultado a 9 de Junho de 2014].

GUERRA, Isabel - *Portugal usa modelo ultrapassado de bairros sociais*.

<http://expresso.sapo.pt/portugal-usa-modelo-ultrapassado-de-bairros-sociais=f391537>

[consultado a 4 de Fevereiro de 2014].

<http://riotsfrance.ssrc.org/Cesari/> [consultado a 7 de Maio de 2014].

PALLASMAA, Juhani - *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*.

[http://www.ucalgary.ca/ev/designresearch/publications/insitu/copy/volume2/imprintable\\_architecture/Juhani\\_Pallasmaa/index.html](http://www.ucalgary.ca/ev/designresearch/publications/insitu/copy/volume2/imprintable_architecture/Juhani_Pallasmaa/index.html) [consultado a 12 de Novembro de 2013].

PEREIRA, Nuno Teutónio - *Chegarão 100 anos para acabar com as barracas?*

[http://www.snpcultura.org/nuno\\_teotonio\\_pereira\\_chegarao\\_100\\_anos\\_para\\_acabar\\_com\\_barracas.html](http://www.snpcultura.org/nuno_teotonio_pereira_chegarao_100_anos_para_acabar_com_barracas.html) [consultado a 27 de Março de 2014].

SICILIANO, Amy - *La Haine: Framing the "Urban Outcasts"*.

<http://www.acme-journal.org/vol6/ASi> [consultado a 07 de Maio de 2014].





## Filmografia

2 ou 3 Choses Que Je Sais d'Elle / Duas ou Três Coisas Que Sei Sobre Ela (1967) - Jean-Luc Godard.

2001: A Space Odyssey / 2001: Odisseia no Espaço (1968) - Stanley Kubrick.

À Bout de Souffle / O Acossado (1960) - Jean-Luc Godard.

Accattone (1961) - Pier Paolo Pasolini.

Alphaville, Une Étrange Aventure de Lemmy Caution / Alphaville (1965) - Jean-Luc Godard.

Arena (2009) - João Salaviza.

Berlarmino (1964) - Fernando Lopes.

Berlin Express / O Expresso de Berlim (1948) - Jacques Tourneur.

Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt / Berlim: A Sinfonia de Uma Capital (1927) - Walter Ruttmann.

Blade Runner / Blade Runner: Perigo Iminente (1982) - Ridley Scott.

Brazil / Brazil: O Outro Lado do Sonho (1985) - Terry Gilliam.

Caro Diario / Querido Diário (1993) - Nanni Moretti.

Cerro Negro (2012) - João Salaviza.

Chelovek s kino-apparatom / O Homem da Câmara de Filmar (1929) - Dziga Vertov.

Das Kabinet des Doktor Caligari / O Gabinete do Doutor Caligari (1919) - Robert Wiene.

Europa (1991): Lars von Trier.

Germania Anno Zero / Alemanha Ano Zero (1948) - Roberto Rossellini.

Gomorra (2008) - Mateo Garrone.

High Treason (1929) - Maurice Elvey.

Irréversible / Irreversível (2002) - Gaspar Noé.

Juventude em Marcha (2006) - Pedro Costa.

La Haine / O Ódio (1995) - Mathieu Kassovitz.

Ladri di Biciclette / Ladrões de Bicicletas (1948) - Vittorio de Sica.

Les Quatre Cents Coups / Os Quatrocentos Golpes (1959) - François Truffaut.

Mamma Roma (1962) - Pier Paolo Pasolini.

Manhattan (1979) - Woody Allen.

Metropolis (1927) - Fritz Lang.

Mon Oncle / O Meu Tio (1958) - Jacques Tati.

Nineteen Eighty Four / 1984 (1984) - Michael Radford.

No quarto da Vanda (2000) - Pedro Costa.

Os Verdes Anos (1963) - Paulo Rocha.

Ossos (1997) - Pedro Costa.

Paris, Texas (1984) - Wim Wenders.

Persona (1966) - Ingmar Bergman.

Playtime / Vida Moderna (1967) - Jacques Tati.

Rafa (2012) - João Salaviza.

Roma Città Aperta / Roma, Cidade Aberta (1945) - Roberto Rossellini.

Seul Contre Tous / I Stand Alone (1998) - Gaspar Noé.

Taxi Driver (1976) - Martin Scorsese.

The Matrix (1999) - Andy e Lana Wachowski.

The Matrix Reloaded (2003) - Andy e Lana Wachowski.

The Matrix Revolutions (2003) - Andy e Lana Wachowski.

Things to Come / A Vida Futura (1936) - William Menzies.

THX 1138 (1971) - George Lucas.

Zona J (1998) - Leonel Vieira.