

**Cidade(s) em Rutura.
A representação da cidade no Novo Cinema
português.**

Ana Rita Bastos Cardoso

Tese para obtenção do Grau de Doutor em
Ciências da Comunicação
(3^o ciclo de estudos)

Orientador: Prof. Doutor Paulo Manuel Ferreira da Cunha
Coorientador: Prof. Doutor Jorge Manuel Fernandes Figueira Ferreira

Júri:
Prof. Doutor Paulo José Tente da Rocha Santos Osório
Prof. Doutora Manuela Maria Fernandes Penafria
Prof. Doutor Francisco Tiago Antunes Paiva
Prof. Doutora Filipa Raposo do Amaral Ribeiro Rosário
Prof. Doutora Mariana Liz
Prof. Doutor Iván Villarme Álvarez

fevereiro de 2023

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

Declaração de Integridade

Eu, Ana Rita Bastos Cardoso, que abaixo assino, estudante com o número de inscrição D886 de Ciências da Comunicação da Faculdade de Artes e Letras, declaro ter desenvolvido o presente trabalho e elaborado o presente texto em total consonância com o **Código de Integridades da Universidade da Beira Interior**.

Mais concretamente afirmo não ter incorrido em qualquer das variedades de Fraude Académica, e que aqui declaro conhecer, que em particular atendi à exigida referenciação de frases, extratos, imagens e outras formas de trabalho intelectual, e assumindo assim na íntegra as responsabilidades da autoria.

Universidade da Beira Interior, Covilhã 13 / 02 / 2023

Ana Rita Bastos Cardoso

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

Apoio financeiro

Bolsa de Investigação para Doutoramento:
SFRH/BD/79607/2011

Tese financiada com a comparticipação dos seguintes Programas e Instituições:



Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

Dedicatória

A ti Matilde, por seres a minha alavanca.

Tu *fizeste* acontecer.

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

Agradecimentos

As cidades, a cidade, o espaço, o lugar, o meu *lugar*.

Aquela janela para a rua daquela *minha* cidade. Depois veio outra janela, outras ruas, a mesma cidade. *Minha*. Outra paisagem e a construção do *lugar*.

O *meu lugar* está em cada um de vocês que me têm acompanhado nesta *minha cidade*.

Esta é a minha história. Vocês são as minhas *ruas*.

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

Começo por um agradecimento muito especial a quem comigo começou esta longa viagem: ao Professor Frederico Lopes, pela sua amizade, pelo seu saber e pela sua enorme paciência; ao meu coorientador, o Professor e Arquiteto Jorge Figueira, pela sua disponibilidade, e por me fazer esquecer do tempo com tão magníficas conversas (diretrizes fundamentais para a minha viagem).

Ao meu orientador, o Professor Paulo Cunha, pela forma como me acolheu neste último ano. Por toda a força e disponibilidade, pelo seu olhar atento, pela sua perseverança e saber, tão importantes nesta reta final. Mas também, ao colega Paulo (Cunha) por toda a sua *gigantesca* generosidade que sempre demonstrou desde o início deste percurso. É bom termos pessoas assim.

Agradeço às várias unidades e instituições que tornaram possível e facilitaram esta investigação: FCT (Fundação para a Ciência e a Tecnologia); LabCom – Comunicação e Artes (Unidade de Investigação Científica da Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior); Centro de Documentação da Cinemateca Portuguesa e Arquivo Nacional das Imagens em Movimento (Sara Moreira e Luís Gameiro); Biblioteca Municipal Pública do Porto e Biblioteca Almeida Garrett.

Aos colegas Isabel Macedo, Liliana Rosa e Néelson Araújo, agradeço cada uma das nossas conversas, dos risos e aventuras que juntos partilhamos nestas andanças cinematográficas. Às amigadas que nos conquistam dia após dia: Ana Lopes, Filipa e Rossana – obrigada pelo carinho. Ao amigo e colega Luís Cruz, pelos momentos de risota e gargalhada em redor *disto*. À Ana Lúcia, pela disponibilidade e pelas infindáveis conversas imagéticas. A ti que já partiste, agradeço a generosidade com que me ajudaste a construir os *alicerces deste edifício - the less is more*.

À minha família, a todos que por *aqui* passaram. Às Rosas da minha vida, uma pela sua enorme e genuína alegria, e à outra (que já partiu) pelo sua tenacidade e teimosia. Ao (sorriso do) meu avô Gilberto, que tanta falta me faz: “lembras-te quando me dizias que eu um dia ia conduzir um camião pelo deserto? Tinhas razão, já lá estive, conquistei esse *espaço*, e agora voltei para o meu *lugar*. Obrigada por acreditares em mim”. À minha madrinha por *querer saber desta minha paisagem*. À Lola e à Paloma, o meu *lugar* de abrigo. Ao Logan, pelo seu olhar meigo com que me acompanhou.

A ti Alberto, pela tua presença no *plano-sequência* da minha vida. Um dia seremos os seis numa autocaravana pelas *Highlands*. Obrigada por me trazeres simplicidade à vida.

Aos meus pais, incansáveis PAIS, obrigada por sempre e SEMPRE acreditarem em mim.

A ti Matilde, o meu MUNDO.

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

Resumo

Esta tese pretende analisar a representação da cidade no Novo Cinema português, compreendendo a sua relevância dentro da inauguração de um cinema de arte moderno.

Para tal, na primeira parte, centramos a nossa atenção na revisão bibliográfica sobre quatro grandes tópicos: a metodologia e o desenho de investigação; a cidade; a paisagem cinematográfica; e o Novo Cinema português. No primeiro tópico, salientamos, sobretudo, a nossa linha de pensamento em diálogo próximo com a *grounded theory* apresentada por Kathy Charmaz, e com a *compositional interpretation (the good eye)* de Gillian Rose, pela sua natureza de aprendizagem e flexibilidade, fundamentais para a construção do nosso percurso de análise face à heterogeneidade estética do nosso *corpus* fílmico. Relativamente à cidade, preocupamo-nos por compreender a amplitude deste conceito, sublinhando a intrínseca relação entre a morfologia urbana e a realidade social. No terceiro tópico, optamos por desenvolver a ideia de representação do conceito de paisagem, definindo uma inovadora matriz de análise da cidade na paisagem cinematográfica. Dentro do último tópico, procuramos uma aproximação do Novo Cinema português ao cinema de arte moderno, tornando-se relevante o momento de rutura com o *velho cinema* enquanto legitimação da individualidade artística de cada autor.

Na segunda parte, olhamos para o nosso *corpus*: onze longas-metragens do Novo Cinema português, produzidas entre 1963 e 1974. Começamos por uma leitura narrativa de cada filme, propondo de seguida uma detalhada e documentada análise, estruturada em cinco grandes eixos (*a tipologia, a morfologia, a presença, a função, a dimensão*), a propósito da presença da cidade na sua dupla definição (morfologia urbana e realidade social).

Palavras-chave

Novo Cinema português; cidade; paisagem; morfologia urbana; realidade social; análise fílmica.

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

Abstract

The aim of this thesis is to look into the representation of the city in the New Portuguese Cinema, elaborating on its relevance within the setting off of a modern art cinema.

As such, the first part is focused on the bibliographical review of four broad subject matters: methodology and research conception; the city; cinematographic landscape; the New Portuguese Cinema. The first subject matter provides some insight about the thinking behind this thesis in close dialogue with Kathy Charmaz's *grounded theory*, as well as Gillian Rose's *compositional interpretation (the good eye)*, due to their learning and flexibility nature, pivotal to the aesthetically heterogeneous film *corpus* of this study. It is the goal of the second subject matter to grasp the full extent of the city concept, underscoring the urban morphology and social reality entanglements. The third subject matter follows the idea of developing the cinema landscape representation concept, by defining a new city research framework within the film landscape. The last subject matter brings together the New Portuguese Cinema and modern art cinema, as the breach with the *old cinema* becomes apparent, thus empowering the artistic individuality of each author.

The second part is devoted to the *corpus* scrutiny: eleven feature films of the New Portuguese Cinema, produced between 1963 and 1974 are studied. To begin with, there is a narrative reading of each film. Then, a detailed and documented analysis is made, structured in five main lines of thought (*typology, morphology, presence, function, dimension*), concerning the double definition of the city (urban morphology and social reality).

Keywords

New Portuguese Cinema; city; landscape; urban morphology, social reality; film analysis.

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

Índice

Introdução	19
PARTE I - ENQUADRAMENTO TEÓRICO	25
i. O cinema e a cidade	25
ii. Anos de rutura: uma perspetiva da arte e da sociedade moderna portuguesa na transição para a década de 1960	30
I. Metodologia e desenho de investigação	51
1.1 Objeto de estudo e universo de pesquisa	51
1.2 Procedimentos metodológicos	54
1.2.1 A metodologia no nosso trajeto de investigação	54
1.2.2 A análise do filme: as técnicas e os instrumentos	59
II. Quando a cidade se transforma em paisagem	67
2.1 Uma leitura sobre a cidade	67
2.1.1 A cidade na sua dupla definição	67
2.1.2 A morfologia e a forma urbana	71
2.2 A paisagem cinematográfica	73
2.2.1 Sobre paisagem e representação	73
2.2.2 Para um percurso de análise da (cidade na) paisagem cinematográfica	79
2.2.2.1 Tipologia	79
2.2.2.2 Morfologia	81
2.2.2.3 Presença	81
2.2.2.4 Função	83
2.2.2.4.1 Paisagem como espaço e paisagem como lugar (e <i>não-lugar</i>)	84
2.2.2.4.2 Paisagem como <i>espetáculo</i>	87
2.2.2.4.3 Paisagem como <i>figura de linguagem</i> (metáfora e metonímia)	88
2.2.2.5 Dimensão	90
III. O Novo Cinema português	95
3.1 O Novo Cinema Português, um cinema de arte moderno	95
3.2 Prelúdios de mudança: os <i>filmes-charneira</i>	107
3.3 O cinema moderno	111
3.3.1 <i>O Acto da Primavera</i>	111
3.3.2 As Produções Cunha Telles	115
3.3.3 Os filmes do desespero	117
3.3.4 Os anos Gulbenkian	122
PARTE II - INVESTIGAÇÕES EMPÍRICAS	127
iii. Lisboa: cidade coincidente	127

IV. A representação da <i>cidade</i> no Novo Cinema português	135
4.1 Lisboa e a paisagem urbana - Abertura	135
4.1.1 <i>Os Verdes Anos</i>	135
4.1.1.1 Sinopse	135
4.1.1.2 Análise fílmica	136
4.1.2 <i>Belarmino</i>	146
4.1.2.1 Sinopse	146
4.1.2.2 Análise fílmica	147
4.1.3 <i>Domingo à Tarde</i>	158
4.1.3.1 Sinopse	158
4.1.3.1 Análise fílmica	159
4.2 A trilogia lisboeta	171
4.2.1 <i>O Cerco</i>	172
4.2.1.1 Sinopse	172
4.2.1.2 Análise fílmica	172
4.2.2 <i>O Recado</i>	187
4.2.2.1 Sinopse	187
4.2.2.2 Análise fílmica	187
4.2.3 <i>Perdido por Cem...</i>	198
4.2.3.1 Sinopse	198
4.2.3.2 Análise fílmica	198
4.3 Lisboa sintomática: <i>O Mal-Amado</i>	206
4.3.1 Sinopse	206
4.3.2 Análise fílmica	206
4.4 A cidade entre paredes: palacetes e casas	230
4.4.1 <i>O Passado e o Presente</i>	231
4.4.2 <i>A Sagrada Família - Fragmentos de um Filme Esmola</i>	236
4.4.3 <i>Sofia e a Educação Sexual</i>	239
4.4.4 <i>Meus Amigos</i>	243
Conclusão	249
Bibliografia	255
Anexos	267

Introdução¹

«O meu sangue, a partir de certa altura, passou a fazer parte do sangue da cidade de Lisboa, onde eu cresci e aprendi a sonhar, exatamente a partir do cinema».

Fernando Lopes em *Fernando Lopes, Provavelmente*

(J. Lopes, 2008)

Tudo aqui começa pela cidade. A cidade densa, obscura, vivida, deserta. A cidade alegre, luminosa e vibrante. A cidade impessoal. A cidade que se reinventa. A cidade que nos contamina, que nos rodeia e nos fica no sangue. A cidade que é espaço e se torna o *nosso lugar*.

A cidade que nos fica no sangue... demasiado poético ou não, a escolha deste tema, parte, antes de mais, dessa *atração* que sentimos pelo *desenho*, pela morfologia da cidade, e pela relação do próprio indivíduo com o espaço urbano. Por isso, o princípio desta *história* começa pela necessidade pessoal de *mergulhar* na imagética da cidade, necessidade essa, que proliferou ao longo do nosso percurso académico dentro das Artes Plásticas, e que se traduziu em variados projetos, nomeadamente na dissertação de mestrado², onde nos aproximamos do cinema e da sua relação com o espaço urbano.

Com a curiosidade afiada para este diálogo entre o cinema e a cidade, seguiram-se descobertas e redescobertas dos autores - F.W. Murnau, Walter Ruttmann, Jean Renoir, Roberto Rossellini, Pier Paolo Pasolini, François Truffaut, Alain Resnais, Jean-Luc Godard, Yasujirô Ozu – e das (suas) cidades - Berlim, Roma, Paris, Tóquio. E, num daqueles *felizes* encontros fortuitos, cruzamo-nos com alguns fotogramas de um *novo olhar* sobre a paisagem urbana de Lisboa. Falamos de Paulo Rocha, da sua primeira longa-metragem, e da periferia da cidade. Com *Os Verdes Anos* (1963), aprendemos a *ler* a cidade no cinema pela sua *poética no olhar*. A intuição levou-nos a continuar. Seguimos com Fernando Lopes,

¹ Nota prévia: esta tese segue as Normas APA (7ª edição) para a elaboração de citações e referências bibliográficas.

² Intitulada *Ensaio Fílmico sobre o Cinema [Batalha]* (2008), onde se aglutinou a ideia de cinema, ao próprio espaço físico e arquitetural, revelando a inerente relação com a memória e a historicidade da cidade. Assim trabalhamos a relação entre a cidade do Porto, o Cinema Batalha, e os filmes que por lá *passaram*, com Manoel de Oliveira e o seu *Douro, Faina Fluvial* (1931) a ser o primeiro filme escolhido por Neves Real para a sessão inaugural daquele espaço. Sobre o Cinema Batalha, obra emblemática do arquiteto Artur Andrade, e inaugurado na Praça da Batalha a 3 de junho de 1947, foi o primeiro cinema a ser projetado e construído de raiz no Porto. Contrariando a vertente tradicionalista defendida pelo Estado Novo, este cinema, é um dos exemplos da arquitetura moderna da Escola do Porto, e um marco na inclusão de diferentes expressões artísticas na conceção do próprio espaço.

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

e através do seu *domínio no olhar* descobrimos outra Lisboa em *Belarmino* (1964). Dois *olhares* que se afastavam de *uma visão* predominantemente ruralista defendida pelo Estado Novo. Dois *olhares* sobre a cidade. O *convite* para mergulhar no Novo Cinema português estava entregue e aceite.

Dentro do universo do Novo Cinema português, a nossa escolha recaiu, logicamente, pela representação da cidade. No entanto, antes de enfrentarmos o tema e tomarmos decisões sobre o curso investigativo, sentimos que seria fundamental aprofundar o nosso conhecimento em redor dos nossos tópicos. Começamos por entender o Estado da Arte. No que respeita à relação da cidade com o cinema, concluímos que é somente a partir da década de 1990 que observamos um crescente interesse investigativo por este vínculo, onde destacamos: na perspetiva dos *Architectural Studies, Cinema & Architecture* (1997), organizado por de François Penz e Maureen Thomas; do ponto de vista dos *Film Studies, The cinematic city* (1997) de David Clarke; e tocando (também) na vertente dos *Cultural Studies, Cinema and the City: film and urban societies in global context* (Shiel & Fitzmaurice, 2001). No âmbito do panorama nacional, e aquando iniciamos esta investigação, consideramos esta temática pouco desenvolvida, destacando-se, no entanto, alguns ciclos, seminários e projetos, tais como: o ciclo de cinema (e o respetivo catálogo) *Cinema e Arquitectura* (1999), organizado pela Cinemateca Portuguesa; o seminário *Cinemarchitecture* (2008/2009), organizado pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto; e o projeto *Ruptura Silenciosa* (2010-2013), desenvolvido na mesma instituição. Relativamente ao estudo do Novo Cinema português, consideramos fundamentais as seguintes linhas investigativas: *Autos da Alma: os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990* (1995), de Paulo Filipe Monteiro; *Um País Imaginado - Ficções do real no cinema português* (2008; 2012), de Leonor Areal; *Em Busca de Um Novo Cinema Português* (2011), de Michelle Sales; *‘Os filhos bastardos’. Afirmção e reconhecimento do novo cinema português (1967-74)* (2005) e *O novo cinema português. Políticas públicas e modos de produção (1949-1980)* (2014), ambos de Paulo Cunha.

Ainda que o nosso tema estivesse escolhido, a nossa *questão* não nasceu abruptamente, mas foi antes um processo gestacional que decorreu ao longo de um alargado período de tempo, proporcionando-nos percorrer um caminho de descoberta. Tomando o nosso Estado da Arte, reconhecemos que a relação bilateral cidade - cinema, tinha, de uma forma geral, muito *material* desenvolvido. No entanto, no contexto do cinema português, estava ainda a *dar os primeiros passos*, sendo que a perspetiva investigativa percorria a questão da arquitetura mais do que a cidade na sua dupla definição (morfologia urbana e realidade social). Por outro lado, encontramos esta questão, tão apaixonante, do *novo cinema* enquanto cinema moderno, colocando o cinema português a par das novas vagas europeias.

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

E foi aqui, nesta dialética, que a nossa curiosidade se espicçou: a cidade é ou não um elemento fundamental na inauguração do novo olhar que se enceta sobre a sociedade? O elemento cidade dialoga com as restantes artes na representação da sociedade moderna? A representação da cidade constitui uma forma de atribuir significados únicos dentro de um cinema de autor? Com estas questões avançamos, e enfrentamos o nosso tema.

Nesse sentido, procedemos a uma estruturação da dissertação em duas partes – Enquadramento teórico e Investigações empíricas - que nos permitiram orientar a nossa tese em quatro capítulos: I. Metodologia e o desenho de investigação; II. Quando a cidade se transforma em paisagem; III. O Novo Cinema português; IV. A representação da cidade no Novo Cinema português.

A primeira parte desta investigação serve para uma contextualização, tendo como objetivo a tomada de conhecimento sobre o enquadramento que rodeia os principais tópicos que o nosso estudo permeia:

i. O cinema e a cidade procura entender a forma como a imagem em movimento vem trazer uma nova configuração ao modo de *olhar* o espaço urbano, para, de seguida, compreender o papel da cidade dentro da história do cinema (europeu), sinalizando as principais conjunturas desta relação bilateral;

ii. Anos de rutura: uma perspetiva da arte e da sociedade moderna portuguesa na transição para a década de 1960 procura aprofundar a conjuntura social, artística e urbana, do período em questão, sob uma dupla perspetiva - a macro (Europa) e a micro (Portugal) -, possibilitando traçar as *nuances* que vieram do exterior, e o ambiente interno que estiveram na origem do *momento* de rutura entre o *velho cinema* e o Novo Cinema português.

O primeiro capítulo apresenta a questão inaugural, e as decorrentes derivas interrogativas, que nos conduziram a este tema. De seguida, apresentámos o nosso universo de pesquisa, explicando os critérios que estão na base da seleção dos filmes que constituem o nosso *corpus* de estudo, e daremos destaque aos dois momentos que balizam o nosso recorte cronológico: o filme *O Acto da Primavera* (1962) e a Revolução do 25 de Abril de 1974.

No segundo momento, traçamos o caminho para a nossa metodologia de investigação, construindo um aparato teórico estruturado sobre as técnicas e os instrumentos da análise do filme. Começaremos por trazer à luz deste estudo a *teoria fundamentada* de Barney G. Glaser e Anselm L. Strauss pela mão de Kathy Charmaz (2009) e de Gillian Rose (2012), através da sua análise intitulada como *Compositional interpretation (the good eye)*.

Tentámos compreender possíveis vantagens destas linhas de pensamento, relativamente às características do nosso *foco* de estudo. Colocámos outros autores em *conversa*, e encerrámos este capítulo com a apresentação das técnicas e instrumentos selecionados para o decurso da nossa análise fílmica.

No segundo capítulo abordámos a problemática inerente à definição de *cidade*. Para isso, procedemos a uma investigação interdisciplinar, trazendo para o interior do nosso estudo um diálogo concertado de diversas abordagens em volta do conceito de *cidade*, procurando entender a importância da dimensão histórica, e explanando a inerente relação entre a *morfologia do espaço* e a *realidade social*. Da *cidade* passámos para a noção de *paisagem*, no segundo momento deste capítulo, apresentando uma leitura sobre o conceito, aproximando autores fundamentais para o entendimento da sua génese, e cruzando a noção de paisagem com a ideia de *forma de ver* inerente à representação. Terminámos este capítulo construindo o nosso *percurso de análise da cidade na paisagem cinematográfica*, estruturando a nossa matriz em cinco eixos (a tipologia, a morfologia, a presença, a função, a dimensão), por forma a conseguirmos responder conclusivamente, à heterogeneidade estética do nosso *corpus*.

O terceiro capítulo foi inteiramente dedicado ao Novo Cinema português, abordando-o pela envolvimento histórica, colocando sob exame a própria expressão *novo cinema*. Para tal, será relevante trazer alguns dos principais marcos investigativos, referidos no Estado da Arte, por forma a nos aproximarmos do momento e dos intervenientes que estiveram na base da desta revolução estética. Como corolário desta primeira parte discutimos os pontos aglutinadores do Novo Cinema português, nomeadamente a defesa do estatuto de autor, a heterogeneidade estética, e o carácter de experimentação que lhe estava inerente, para, entender se estamos na presença de um cinema de arte moderno. No segundo momento, e para justificar a nossa ideia de *filmes-charneira* na transição para o *novo cinema*, olhámos para os filmes – *Dom Roberto* (1962) e *Pássaros de Asas Cortadas* (1963) - que, no nosso entender, são enunciativos de um novo fôlego no panorama do cinema português. Não poderíamos terminar este capítulo sem *mergulhar* efetivamente na história do Novo Cinema português. Para isso, estruturámos este tópico, em quatro blocos – *O Acto da Primavera*, As Produções Cunha Telles, os filmes do desespero, e os anos Gulbenkian –, com o objetivo de nos ajudar a compreender este período, tão particular, do cinema português.

Em similitude com a primeira parte deste estudo, vamos inaugurar as Investigações Empíricas colocando em contexto a relação dos pioneiros do *novo cinema* com a cidade de Lisboa. Assim, em *iii. Lisboa: cidade coincidente*, pretendemos *olhar* para o *triângulo*

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

português (Paulo Rocha, Fernando Lopes e António de Macedo), e para António da Cunha Telles, compreendendo a relação vivencial e imagética, destas figuras, com a grande metrópole.

No quarto e último capítulo desta investigação, centrámos a atenção na análise detalhada e fundamentada de onze longas-metragens do Novo Cinema português produzidas entre 1963 e 1974. O nosso foco primordial foi o de analisar a presença da cidade na sua dupla definição (morfologia urbana e realidade social), propondo uma leitura narrativa de cada filme para, posteriormente, aplicarmos a nossa matriz de análise, colocando em diálogo os cinco eixos que a constituem.

Como corolário deste estudo, desenvolvemos uma leitura analítica sobre o capítulo anterior, tecendo as considerações finais sobre o objeto de estudo, procurando sintetizar a forma como representação em paisagem da cidade pontua o Novo Cinema português, e qual o seu contributo para um cinema de arte moderno.

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

PARTE I - ENQUADRAMENTO TEÓRICO

i. O cinema e a cidade

O cinema é uma cultura urbana. Nasceu no final do século XIX e se expandiu com as grandes metrópoles do mundo. O cinema e as cidades cresceram juntos e se tornaram adultos juntos (. ...). O cinema é o espelho adequado das cidades do século XX e dos homens que aí vivem. Mais que outras artes, o cinema é um documento histórico do nosso tempo. Esta que chamam de sétima arte é capaz, como nenhuma outra arte, de apreender a essência das coisas, de captar o clima e os fatos do seu tempo, de exprimir suas esperanças, suas angústias e seus desejos numa linguagem universalmente compreensível (. ...) a cidade teve que inventar o cinema para não morrer de tédio. O cinema se funda na cidade e reflete a cidade. (Wenders, 1994, p. 181)

Marina Sturken e Lisa Cartwright, no seu livro intitulado *Practices of Looking* (2009), defendem que a forma como a imagem é *olhada* (observada), de um determinado modo e por um determinado observador/espectador, é mais importante que a própria imagem. O ato de olhar, associado à atribuição ativa de significado ao mundo, afasta-se do processo de ver enquanto simples ato de observação e reconhecimento do que nos rodeia. Para Sturken e Cartwright (2009) «ver é o que fazemos de uma forma arbitrária no decorrer do nosso quotidiano. Olhar é uma atividade que envolve um maior propósito e sentido de direção» (p.10, tradução nossa). Olhar é assim um ato de escolha, de negociação de significados e determinadas relações sociais, envolvendo um processo de aprendizagem na interpretação do mundo.

Uma única imagem pode servir uma multiplicidade de propósitos e envolver distintos significados para diferentes observadores. Berger (1972), por sua vez, sublinha que a importância da imagem não está simplesmente naquilo que ela mostra, mas no *convite* que ela faz a *modos de ver*³. Nas suas palavras, «nunca olhamos somente para uma coisa; estamos sempre a olhar para a relação entre as coisas e nós próprios» (Berger, 1972, p. 9, tradução nossa). Nesse sentido o autor sublinha a ideia da imagem enquanto uma *vista*, uma *aparência* (ou um conjunto de aparências) recreada, reproduzida, e separada do seu lugar e tempo originais, e fruto de uma seleção instaurada a partir de uma infinidade de outras possibilidades. A imagem personifica a forma de olhar do autor, mas também a nossa (observadores) percepção e apreciação sobre a mesma, situando-nos na própria história, encetando diálogos entre culturas transversais e apelando a novos modos de ver o real. Na sua história, a imagem tem vindo a ser utilizada para representar e atribuir significado, transmitindo dessa forma, uma variedade de sentimentos sobre a natureza, a sociedade e a

³ *Modos de ver* (tradução nossa) da expressão original *ways of seeing* (Berger, 1972, p. 9).

cultura, mas também como suporte para representar o desconhecido, mundos imaginários e conceitos abstratos.

A imagem em movimento vem alterar a forma de ver e observar o mundo, repercutindo-se no significado atribuído ao visível, reorganizando o espaço visual e demonstrando que a experiência do espectador é inseparável da própria passagem do tempo. O cinema consegue assim esta façanha de nos libertar da petrificação da imagem estática, com a capacidade de densificar o tempo recriando a sua própria duração e transportando livremente o espectador na dialética espaço-tempo. Ver um filme é ver o *tempo a passar* (Aumont & Marie, 2011b), é um fluxo capaz de prender a essência das coisas, um arquivo de um tempo que já passou, mas que ainda vive no ato de fruição do filme. E, assim sendo, importa salientar esta alteridade do cinema no *olhar* do espectador. Diante de um filme que efetivamente é uma (várias) imagem plana, reagimos como se víssemos uma porção de espaço a três dimensões análogo ao espaço real que habitamos e no qual vivemos, ou um espaço único, justaposto de vários fragmentos de espaços que podem não ter qualquer relação real entre eles.

O cinema vem encetar um outro *olhar* sobre a fruição do espaço (imagético) no tempo, «diante de um filme não pode fazê-lo, mal regista uma imagem com o olhar e já ela se alterou» (Benjamin, 1992, p.107). Por isso é possível compreender que o cinema tenha nascido com a urbe, cruzando-se com a geografia das cidades, e que tenha no *sangue* a historicidade da metrópole e a virtualidade da sociedade urbana (Shiel, 2001). Instaurada há mais de um século, a afinidade entre o cinema e a cidade deu lugar a um dinamismo determinante e subjacente aos modos de visualização e mediação da história e do corpo humano. A *explosão* que a imagem fílmica veio permear nos finais do século XIX propulsou na cidade uma fisicalidade que permanece agarrada e inescapável à sua própria história (Weihsman, 1997).

Por outro lado, e tal como refere Teixeira (1999), o cinema, sendo um fenómeno absolutamente urbano, deve muito da sua natureza ao crescimento, desenvolvimento e mutação da cidade. Mais ainda, o cinema emerge enquanto fruto do extraordinário desenvolvimento despoletado pela Revolução Industrial na transição para a cidade moderna (Weihsman, 1997). Com a Revolução Industrial, uma multiplicidade de intrínsecas mudanças daí advindas, nomeadamente no que respeita a uma nova forma de sensibilidade humana e de postura espaço temporal experienciada pela sociedade⁴ (em

⁴ Com a Revolução Industrial ocorre um notável avanço relativamente à forma de estar na sociedade através da evolução de certas formas de pensamento, nomeadamente a corrente racionalista no que respeita ao uso sistemático da razão e ao livre exame da realidade, inclusive a realidade social.

particular a ocidental), projetam-se na interação que acontece com a cidade (Clark, 1997), revelando elementos de formas corpóreas, arquitetónicas, históricas e sociais, em simultâneo com inquietudes vinculadas à memória que a imagem (fotográfica e posteriormente cinematográfica) vem combater.

A representação da cidade pelo cinema torna-se assim parte integrante da própria cidade num jogo de revelação e ocultação, provocando uma permanente elaboração de sentidos. Simultaneamente, e ainda na fileira da própria época, o nascimento do cinema acontece num tempo de descoberta e pelas condições imaginativas que as grandes intervenções urbanas vêm inaugurar, «a promessa de novas visões, de novas perspectivas, de inesperadas maravilhas e novas associações motivam-nos a ambos da mesma forma» (Teixeira, 1999, p. 34). Em conjunto com a grande cidade, que se afirmava como espaço de realização e celebração do mundo que se estava a tornar moderno, o cinema vem assim oferecer um mapeamento do espaço urbano, cartografando⁵, fixando *lugares*, imprimindo gestos e corporeidade à morfologia da cidade.

Nas primeiras décadas, a imagem fílmica faz-se de pulsões, da textura da cidade, do movimento dos corpos humanos e de sucessivas experimentações, enfatizando a (re)apresentação e a perceção do espaço. Tal como Weihsmann (1997) sublinha, uma das principais razões pelo fascínio dos primeiros *cinéastas* com a cidade prende-se com o potencial que o próprio aparelho cinematográfico possibilita relativamente à representação *científica* da realidade urbana em similitude com a sua evidência visual. De tal forma que os primeiros exemplos de imagem fílmica foram recebidos como uma fotografia, como uma prova científica⁶. Nas palavras de Weihsmann (1997), «eles mostraram sem muito esforço retórico ou estético que o incorruptível olho da câmara era um instrumento fiável que fez o mágico aparecer no aparentemente suave e banal dos lugares e situações do quotidiano» (p. 8, tradução nossa). Nos primórdios do século XX começam a desenvolver-se os primeiros grandes arquivos da cidade fílmica, muito pelo trabalho de filantropos como Albert Kahn (Weihsmann, 1997), e pela tomada de consciência sobre a importante função dos bancos de imagens na condução à harmonia e ao entendimento à escala mundial.

⁵ Nos primeiros anos do século XX, e graças ao trabalho desenvolvido por filantropos, começam a aparecer os primeiros bancos de imagens do espaço urbano, os grandes arquivos da cidade (Barber, 2006).

⁶ A ponte sobre o rio Aire e os movimentos humanos capturados no momento de maior movimento do dia nas imagens experimentais de Louis Le Prince na cidade industrial de Leeds em 1888; a *dança* de Emil capturada pelo seu irmão Max Skladanowsky (1892) sob os telhados dos distritos de Pankow e Prenzlauer Berg, com as chaminés industriais e os campanários de igrejas interrompendo ocasionalmente a urbanização inexorável e caótica formada pelos edifícios de Berlim; e as imagens dos imponentes blocos de edifícios das fábricas de Lyon, e as tomadas desde a estação de comboios pelos irmãos Lumière.

Segue-se a modernidade e a representação da revolução urbana e das estruturas opressivas de poder na cidade, nomeadamente com o Expressionismo alemão⁷ e o Construtivismo russo⁸, e as formas urbanas justapostas à dinâmica da perceção sensorial com o Surrealismo francês⁹. A cidade torna-se o centro das atenções para o cinema. Ela é o espaço que reflete o pulsar de um período que se constrói de inúmeras transformações. Para Weihsmann (1997), os meados da década de 1920 e os filmes *avant-garde* marcam o nascimento de um novo género cinematográfico: *city symphonies* (sinfonias urbanas). O autor sublinha que os filmes da cidade resultam de um crescente fascínio pelos motivos metropolitanos (pelo movimento e pelo desenvolvimento) e pela suposição de que a câmara consegue capturar as evidências visuais da cidade. Nesse sentido, Berlim¹⁰ é a personagem principal, a cidade por excelência da modernidade e do cosmopolitismo, o lugar onde a arte moderna floresce. Walter Ruttmann, depois de percorrer os caminhos do cinema (de animação¹¹) abstrato, realiza em 1927 *Berlim, Die Sinfonie der Grosstadt (Berlim, Sinfonia de uma Capital)*. Sublinhamos, todavia, que esta transição não constitui uma mudança radical, uma vez que, e tal como José Manuel da Costa refere, este é ainda um filme que tende para o abstrato *respirando* algumas determinantes influências passadas, tais como as ideias defendidas pelo movimento Nova Objetividade¹² que em meados da década de 1920 tendeu a focar os comportamentos, os gestos e os lugares do quotidiano (J. M. Costa, s.d.). *Berlim, Sinfonia de uma Capital*¹³ «incorpora um intuito impressionista» (J. M. Costa, s.d., p. 46), uma vez

⁷ Um dos exemplos mais mediáticos da história do cinema na sua relação com a cidade é o filme realizado por Fritz Lang, *Metropolis* (1927), onde subsiste uma visão distópica da modernidade urbana, imersa numa atmosfera com alusões apocalípticas e apontamentos metafóricos da cidade (Cousins, 2005) que se perde nela própria. Fritz Lang ilustra assim numerosas questões, não apenas relativas às estruturas físicas da cidade, mas também em relação ao conflito social inerente ao espaço urbano. Já anteriormente Yakov Protazanov realiza *Aelita* (1924), considerado o primeiro filme russo de ficção científica. Sob o influxo dos debates alemães e de um regime ditatorial, numa representação dual de Marte, a cidade é ilustrada pelo conflito entre a classe dominante dos altíssimos arranha céus e gigantescos viadutos, e o exército - motor da cidade - de escravos do subterrâneo.

⁸ Em 1929, Dziga Vertov realiza *Chelovek s Kino-apparatom (O Homem da Câmara de Filmar)*. A cidade, ou as várias cidades que compõe o filme (desde Moscovo a Odessa), são velozmente trabalhadas, construídas como um manifesto e (re)construídas pelo olhar do espectador. Vertov fratura por completo a estrutura temporal da cidade, justapondo elementos que se alteram repetidamente, criando «lugares desunidos e independentes capazes de refletir as suas experiências sobre a perceção» (Barber, 2006, pp. 44-45, tradução nossa). Dessa forma Vertov concebe um carácter internacional à cidade, impregnando o seu filme com o ímpeto revolucionário alimentado pelo nascimento da União Soviética.

⁹ Germaine Dulac realiza em 1928 o filme *La Coquille et le Clergyman*, sobre obsessões interiorizadas fixadas repentinamente em imagens das ruas de Paris. Tal como sublinha Barber (2006), este filme veio inaugurar uma estratégia nos filmes urbanos: «o mundo interior se destrói repentinamente como resultado do conflito passado por uma personagem no espaço exterior representado pelas ruas» (p. 40, tradução nossa). Luis Buñuel (e Salvador Dalí) utiliza a mesma estratégia ao mostrar movimentos perversos entre as visões interiores e as paisagens urbanas, no seu filme *Un Chien Andalou* (1929).

¹⁰ Desde os seus primórdios que o cinema alemão se preocupou com a grande metrópole e dessa forma, Berlim não só é tema de vários filmes da cidade, como também é o centro do desenvolvimento da produção com vários estúdios localizados nos seus subúrbios.

¹¹ Veja-se o filme *Opus 1, Die Sieger (Opus 1, Os Vencedores)* realizado em 1923, onde Ruttmann, influenciado por Vassily Kandinsky, explora a textura da tinta húmida sobre o vidro, filmando, apagando e *refilmando* aquele que será, segundo Cousins (2005), talvez o primeiro filme de animação abstrato.

¹² *Neue sachlichkeit* surge na Alemanha nos primórdios da década de 1920 como reação ao expressionismo.

¹³ Construído mediante uma leitura cíclica da cidade, o filme representa um dia na vida da capital onde a crescente progressão temporal, desde a alvorada até ao anoitecer, constitui o fio condutor para a sua leitura. *Berlim, Sinfonia de uma Capital* responde à experiência da modernidade oferecendo uma visão caleidoscópica, *catalogando* as atividades urbanas de uma grande metrópole e sugerindo a subordinação absoluta do indivíduo,

que trabalha a luz, os corpos, e os movimentos da cidade. *Berlin*, agrega assim a impressão do gesto, a pulsão de uma grande cidade descoberta pelo olhar por detrás da câmara.

Durante a II Guerra Mundial, pela sua habilidade de apresentar um ponto de vista particular, o cinema, principalmente na vertente documental, é visto pelos principais governos europeus como o mais poderoso instrumento de influência social (Bullock, 1997) sendo utilizado como meio de propaganda para unir a nação. Além do mais o cinema é vinculado à formação do debate sobre a reconstrução do país¹⁴ (Bullock, 1997), sendo através dele que esta ideia de reconstruir as cidades se torna universal e preponderante na vida dos seus habitantes. No final da II Guerra Mundial as imagens de destruição das cidades europeias irrompem no *grande ecrã* marcando o futuro do espaço urbano no cinema. Desse modo, depois de 1945 o cinema converte-se no principal meio de memória visual¹⁵ exibindo as grandes mudanças históricas e estéticas experimentadas pela cidade, explorando o fluxo desestabilizador inerente às estruturas urbanas básicas e os modos como

que se apresenta no anonimato, perante a omnipresente e atarefada realidade urbana. Marcado pela chegada do sonoro, o filme de Ruttmann encontra a sua estrutura na música *Entr'acte e Ballet Mécanique*, intensificando a narrativa visual e propiciando uma clara simbiose entre imagem e som. Ruttmann revela o seu «intuito sinfónico» (J.M. Costa, s.d., p.46) no domínio absoluto do ritmo que aplica na *orquestração* da matéria prima - a grande metrópole - utilizando algumas das técnicas de montagem encetadas por Eisenstein (Cousins, 2005), sublinhando dessa forma a ideia de organização tecnológica inerente ao quotidiano de uma capital moderna. Menos metódico e mais livre, *Rien que les Heures* (Alberto Cavalcanti, 1926) foi realizado praticamente ao mesmo tempo que a *sinfonia* de Ruttmann, no entanto a grande diferença, segundo o próprio, para além da cidade ser neste caso Paris, está numa certa *dimensão sociológica* (A. Rodrigues, s.d.) que o cineasta emprega no filme ao seguir personagens individuais e reconhecíveis (uma prostituta e um marinheiro). Impulsionados por estas referências outras *sinfonias* se seguiram dentro e fora do panorama europeu, tais como *São Paulo, Sinfonia da Metrópole* (Adalberto Kemeny e Rodolfo Lustig, 1929), *Images D'Ostende* (Henri Storck, 1929), *À propos de Nice* (Jean Vigo, 1930).

Em Portugal sublinhamos *Douro, Faina Fluvial* (Manoel de Oliveira, 1931), assumido pelo próprio cineasta como tendo referências em *Berlim, Sinfonia de uma Capital* (Oliveira, 2008), facto que está bem visível na montagem rápida e sincopada dos planos e sequências, na representação da velocidade por meio da máquina (o comboio, o automóvel, o avião), na apologia a uma expressão abstrata com recurso a elementos geométricos e na representação do trabalho e do esforço humano como força motriz que assegura a vida na cidade. No entanto Manoel de Oliveira, conforme nos veio a habitar posteriormente, dá um passo à frente. Não se trata somente desta atitude pioneira em colocar o Porto em primeiro plano no cinema e trazer o rio Douro para o grande ecrã enquanto figura principal que inunda toda a estrutura narrativa, ou da plasticização em imagem, ação e montagem de ideias (Oliveira, 2008). Também, mas não só. *Douro, Faina Fluvial* destaca-se dos seus *análogos* na singular relação que é construída entre o documental e o imaginário pela representação de uma história (o episódio do acidente do carro de bois que atropela o rapaz) que interrompe o registo documental. Este cruzamento, ou esta presença da ficção dentro do real será então uma constante partilhada nos seus documentários futuros: *Famalicão* (1939), *O Pintor e a Cidade* (1956), *O Pão* (1959).

¹⁴ É no Reino Unido que o documentário se torna mais preponderante enquanto força motriz para o reerguer das cidades. De acordo com Bullock (1997) «o movimento dos documentários começa a encorajar as pessoas a pensar sobre o aspeto do novo alojamento, escolas e bairros depois da guerra» (p. 55, tradução nossa). Coube aos cineastas a tarefa de transmitir a escala para reedificar e replanificar as cidades, como são disso exemplos as curtas-metragens *New Towns for Old* (John Eldridge, 1942), *A City Reborn* (John Eldridge, 1945), *New Builders* (Kay Mander, 1943), *The Plan and the People* (Frank Sainsbury, 1945).

¹⁵ O neorealismo italiano, não sendo um movimento de natureza estética por si só urbano, é estruturador na história da relação cidade/cinema nomeadamente no que respeita à representação da cidade enquanto «itinerário de repulsa» (Bass, 1997, p. 87, tradução nossa) e espaço assolador e destruidor das relações humanas que teimam em lhe resistir. Por exemplo, Vittorio De Sica no seu filme *Ladri di Biciclette* (1948) centra a atenção na figura humana e na forma como a cidade a tenta anular revelando-se na decrepitude do próprio corpo e culminando na sua *expulsão* para o espaço periférico da urbe. Roberto Rossellini por sua vez, escrutina cartograficamente a cidade de Berlim enquanto palco de terror. No seu filme *Germania Anno Zero* (1947), a cidade ruínosa e reveladora de acontecimentos latentes, impossibilita aqueles que escaparam à guerra de sobreviverem ao próprio espaço.

os habitantes citadinos respondem às profundas alterações do urbanismo (Bass, 1997), nomeadamente no que respeita aos espaços dissidentes e às zonas periféricas da cidade.

A viragem da década de 1950 para a década de 1960 marca um período-charneira na história da Europa e do mundo, com repercussões estéticas no cinema (Cousins, 2005), nomeadamente com a *Nouvelle Vague* e a reformulação da representação da cidade. A *Nouvelle Vague*¹⁶ acontece em reação ao sistema comercial (Cousins, 2005), e fazendo parte de uma mudança generalizada do *cinema de estúdio* para o *cinema de autor* (Mennel, 2008). E ainda que cada filme seja protagonista pela sua forma única de estar, não é menos verdade que ressaltam alguns pontos convergentes, desde logo a desvinculação do *encarceramento* do estúdio para as filmagens com luz natural nas ruas de Paris, e a primazia da *mise-en-scène*, singularidades que se vão traduzir numa certa forma de olhar/filmar a cidade mais liberta. Nas palavras de Mennel (2008), «esta forma de filmar tem muito em comum com o entendimento que Georg Simmel e Walter Benjamin têm sobre a cidade, em particular com a teoria de Benjamin do *flâneur* enquanto figura que é seduzida pela cidade para se aventurar nela» (p.65, tradução nossa). Desta forma, a cidade e a sua representação em paisagem deixam de ser apenas um acessório para adquirir a importância de uma personagem que influencia a marcha dos acontecimentos, no sentido em que, e na fileira da ideia de *flâneur*, são os próprios encontros casuais que a cidade proporciona, que determinam o decorrer da filmagem e da narrativa (Mennel, 2008).

É (também) desta forma que, conforme vamos ver, o cinema moderno português vai marcar a diferença por via de uma interpretação melancólica da cidade numa espécie de ausência de *lugar*, inerente ao vazio e à angústia que atenta sobre a cidade.

ii. Anos de rutura: uma perspetiva da arte e da sociedade moderna portuguesa na transição para a década de 1960

A década de 1960 marca um dos períodos mais complexos e mais estudados dentro da historiografia do cinema português, assinalando um momento de mudança não só nas políticas de produção, mas instaurando também uma profunda rutura estética, colocando o cinema português a par das vanguardas europeias e marcando de forma decisiva a futura consagração internacional do cinema de autor da década de 1980.

¹⁶ Sobre o tópico *Nouvelle Vague* ver ponto ii. *Anos de rutura: uma perspetiva da arte e da sociedade moderna portuguesa na transição para a década de 1960*.

O *contracampo*: Europa (e algumas cadências)

Ultrapassados os anos de reconstrução¹⁷ do pós-guerra, a Europa tenta assim seguir o desenvolvimento do seu aliado - Estados Unidos - e criar um mercado unificado e de dimensões comparáveis. É uma época de inúmeros desafios, de uma certa perda da independência nacional em função da união económica europeia, da criação do Mercado Comum Europeu, de implementar a ajuda monetária que veio dos fundos do plano Marshall, e de criar um mercado agrícola. É um momento absolutamente importante em termos de renovação e aperfeiçoamento dos métodos de produção, de intensificadas trocas internacionais, de forte produtividade por assalariado, e do fortalecimento de um mercado de consumo de massas¹⁸. A Europa entra num forte crescimento económico sem precedentes, seguindo a lógica do capitalismo desorganizado e avançando com um amplo e intenso projeto de modernização e bem-estar social. Os meios de comunicação transformam o olhar sobre o mundo, contribuindo para a difusão da cultura e abrindo novos caminhos à aprendizagem. Os sistemas de ensino são reestruturados adaptando-se à nova realidade de «formar um homem diferente, de cariz planetário, universal, aberto, criativo, crítico, capaz de responder aos desafios de um mundo em acelerada transformação» (A. S. Rodrigues, 1996, p. 397).

No contexto artístico, e depois de uma época de surpreendente apogeu de todas as tendências que evitassem a representação (o Expressionismo abstrato e o Informalismo), a transição para a década de 1960 pauta-se de profundas transformações: «manipulava-se a realidade (. ...) o objeto não interessa em si mesmo, mas como elemento transmissor de uma mensagem (. ...) o artista actuava de uma maneira subjetiva, manipulando e seleccionando o mundo imediato» (Miralles, 1985, p. 332). É um regresso ao realismo numa nova figuração de *destruir* e *negar* (com Francis Bacon), e de uma pluralidade de linguagens e tendências: da depuração das imagens dos *mass media* (com Andy Warhol, Roy Lichtenstein e a *pop art*); de revestir o objeto de uma película, transformando-o numa cópia *aurática* de si mesmo (com Marcel Duchamp, o dadaísmo e o *ready-made*); de elaborar obras dotadas de movimento próprio e/ou que exijam a intervenção (com Bridget Riley e a *op art*); da representação fotográfica da realidade através da pintura ou da escultura (com

¹⁷ Com a o fim da II Guerra Mundial a evolução do mundo passou por três distintos momentos: o primeiro que diz respeito à fase de reconstrução e que teve a duração de aproximadamente dez anos e «que causou problemas específicos e deu origem a novas partilhas entre nações» (Morsel, 1985, p. 177); o segundo momento refere-se ao período compreendido entre 1955-1965 e diz respeito à fase de crescimento acelerado e nascimento dos grandes blocos económicos; por último o momento de recessão económica a partir de 1965 (e que se prolonga pelas décadas seguintes) acompanhada por disfunções a vários níveis (desemprego e miséria, inflação e falências).

¹⁸ De acordo com A. S. Rodrigues (1996, p. 397) estamos perante uma sociedade que «transforma as necessidades do homem, criando valores e prioridades até então inexistentes (. ...) transforma-o num ser eminentemente consumista, individualista, marcado pela competição do mercado e pela busca desenfreada dos bens de consumo».

Ralph Laings e o hiper-realismo). A entrada do colecionismo americano na compra de arte enceta uma generalizada lógica de mercado que se instaura no pós-guerra produzindo um expansionismo económico e convertendo o lugar da obra de arte em mercadoria (Pelayo, 2012, p. 40). Perante esta realidade, alguns artistas decidem reagir sob duas premissas: a não criação de mais objetos para a sua comercialização, ou a criação de objetos com materiais humildes para travar a especulação. Estas são as bases das duas principais correntes artísticas que ocupam a década de sessenta (e que se estendem a década de noventa), com múltiplas variantes e conotações: o *happening*, a *body art*, a *land art*, a *performance* e a *art povera*.

No urbanismo e na arquitetura, começa-se a questionar a validade do Movimento Moderno¹⁹ a partir de uma generalização dos princípios da Carta de Atenas²⁰ e com a observação dos resultados práticos dos novos bairros. Com pressupostos como a anulação do que caracteriza as diversas culturas, e a anulação das diferenças de classe no interior da sociedade, a racionalidade moderna prefigura-se como prejudicial à vida das comunidades pela desumanização dos espaços urbanos que lhe está inerente. É em 1951 no VIII Congresso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM), em Hoddendon, e com a introdução do tema *coração da cidade*, que o modelo racional começa a perder a sua força. Mas será só no congresso seguinte, realizado em Aix-en-Provence em 1953, que os membros mais novos, futuramente conhecidos como Team X e considerando o formalismo da geração mais velha como demasiado simplista e desatento às realidades sociais, protestam contra a fraqueza do racionalismo. As críticas do Team X²¹ afirmam-se ainda com mais força nos anos seguintes, num longo processo de devolução da cidade moderna à coletividade e no retorno ao espaço público como elemento fundador. Assim, e face à rigidez programática de Le Corbusier ou da rigidez construtiva de Mies van der Rohe, exalta-se a relação com o meio e com a natureza no organicismo de Frank Lloyd Wright e Alvar Aalto. Mas é nas possibilidades expressivas

¹⁹ Movimento que imprimiu nos primeiros decénios do século XX uma profunda e duradoura viragem à cultura europeia colocando em andamento uma nova pesquisa coletiva e unitária sob as premissas da Carta de Atenas (1933) e cujos pioneiros constam os arquitetos Walter Gropius, Mies van der Rohe e Le Corbusier. Partindo da premissa de que a cidade é parte integrante de um conjunto económico, social, e político, o urbanismo surge como uma das chaves para uma mudança qualitativa da sociedade e da vida humana.

²⁰ A Carta de Atenas defende assim que o urbanismo não se pode submeter às regras de um esteticismo gratuito, mas antes, ser na sua própria essência de ordem funcional. Escrita e sob forte influência dos princípios enunciados por Le Corbusier, a Carta de Atenas praticamente define as linhas diretoras do urbanismo moderno focando-se nos seguintes pontos: a) Divisão das cidades por meio de espaços verdes, com especial incidência para as zonas residenciais; b) Ordenamento e separação coerentes das zonas residenciais, de trabalho, de lazer e das destinadas a vias; c) Diminuição da densidade e incremento de superfícies livres mediante a construção de blocos de habitação de altura elevada; d) Criação de zonas residenciais, como espaços mais fechados e mais diferenciados, com um núcleo urbano próprio; e) Solução efetiva dos problemas de tráfego automóvel e de estacionamento; f) Separação coerente do tráfego de peões e automóvel. A Carta de Atenas marca assim a evolução do urbanismo moderno enquanto método de trabalho e processo de uma ação racional, passando a ser modelo regulador para as cidades em todo o mundo.

²¹ O núcleo central era constituído por cinco arquitetos: Alison e Peter Smithson, Jacob B. Bakema, Aldo van Eyck e George Candilis. Com um carácter grupal e de menor alcance, as suas propostas fazem referência a espaços concretos e à importância de estabelecer uma relação entre o projeto e o lugar.

encetadas por Oscar Niemeyer, Kenzo Tange e Pier Luigi Nervi, entre outros, que o edifício é trabalhado como um objeto escultórico permeabilizando o diálogo entre as diferentes artes e confluindo em distintas e pessoalíssimas linguagens: ressalta-se os materiais de construção utilizados no edifício e a sua própria estrutura espacial no *brutalismo* de Alison e Peter Smithson, e articula-se diversos elementos historicistas com importantes contributos técnicos no *tradicionalista moderno* de Louis Isadore Khan.

Mediante este contexto, não será difícil ver como o período entre 1950 e 1958 anuncia as *novas vagas* no cinema que se irão revelar nos anos seguintes. Entendidas num sentido lato, as *novas vagas*²² são precedidas por um contexto muito próprio, «uma vez que a cultura ocidental se tornara sexualizada e fragmentada e o mundo não-Occidental se vai descolonizando a si próprio» (Cousins, 2005, p. 268). Por outro lado, e a par com importantes avanços técnicos²³, uma série de dissidentes, intelectuais e artistas com visões muito próprias levam avante uma multiplicidade de novas tendências²⁴ com os seus filmes pessoais em contraponto ao cinema comercial e de melodrama.

Nas palavras de Cousins (2005), «nenhuma outra década na história do cinema havia tentado de modo tão completo deitar para o caixote do lixo o esquema do realismo romântico fechado, o universo utópico do cinema comercial» (p.268). Para Dominique Païni, os protagonistas da *Nova Vaga* francesa não são pioneiros em alguns aspetos (não são os primeiros críticos a passar para trás da câmara, nem são os primeiros cineastas herdeiros do cinema), mas, a *Nouvelle Vague*²⁵ é o «primeiro movimento concertado de

²² De acordo com Cousins (2005), treze novos movimentos fílmicos nasceram um pouco por toda a parte, «juntos, todos estes cineastas inventaram uma nova linguagem no cinema, rejeitando selectivamente (...) muito do que existia anteriormente (...) estes movimentos tornaram-se conhecidos como a «Nova Vaga»» (p.268).

²³ Novas objetivas e sistemas de iluminação, câmaras mais compactas, películas mais sensíveis e novos formatos são algumas das inovações técnicas que marcam este período, proporcionando maior mobilidade às equipas, incitando-as às filmagens no exterior. Mas são também uma *chamada* à experimentação, à modificação do próprio material, e ao proveito estético do imprevisto (Mennel, 2008) que irá pautar a visão moderna das novas vagas.

²⁴ Nos E.U.A. a cultura popular está a atravessar um fluxo de mudanças e o cinema liga-se às ideias emergentes sobre a livre-expressão, Marlon Brando enceta um novo estilo de representar (fragmentado e livre, ocidental, incipiente, sexualizado, individual e moderno), são abordados temas contemporâneos (racismo, juventude, sexualidade, sindicalismo) contra o realismo romântico e fechado, e contra a visão idealizada e emocional de Hollywood (por cineastas como Vicente Minelli e Nicholas Ray). Na Europa três autores exploram a condição humana de uma forma pessoalíssima (a pureza, o minimalismo e a transcendentalidade de Carl T. Dreyer; o questionamento da ideia de divindade e a emergência do simbolismo em Ingmar Bergman; e a vida erótica e onírica, e a extravagância visual de Federico Fellini). No Reino Unido a revista *Sequence* (1947-1952) e os seus críticos e fundadores - Lindsay Anderson, Gavin Lambert, Penelope Houston, Tony Richard e Karel Reisz - insurgem-se contra o conformismo do renascimento comercial do cinema britânico e contra a sociologia do *British Documentary Movement*, comendo o terreno nutritivo para o eclodir do *Free Cinema* (1956-1959) e posteriormente da *British New Wave* (1959-1963) e da revista *Movie* (1962-) (Cousins, 2005).

²⁵ Em França, Jean-Luc Godard, com *À Bout de Souffle* (1959), seguido de François Truffaut, com *Les 400 Coups* (1959), marcariam o momento revelação, impactando o novo esquema libertador da *Nouvelle Vague* e redefinindo radicalmente os padrões e as formas de filmar, mediadas pelos valores e conceitos da arte moderna. Valoriza-se a incorporação do acaso e da realidade documental, a produção intimista, de baixo custo e longe dos estúdios. Procuram-se os aspetos efémeros do quotidiano: a fragilidade, a alienação, algo indefinível, um pormenor, um certo significado, a inocência criativa. Pensa-se com/através (d)a câmara, trabalha-se a mise-en-scène e o plano passa a ser também uma unidade de tempo. Recorre-se à estética do fragmento, à incorporação

cinastas (...) que tem como objetivo mudar o cinema» (Païni, 1999, p.44). No nosso entender, são o cinema e a crítica francesa²⁶ quem *melhor* refletem a turbulência do momento que se viria a consubstanciar na rutura com as velhas normas *estilísticas* sob a matriz da heterogeneidade estética, e coerente com uma visão autoral sobre a realidade. Foi esta determinação de fazer o «cinema explodir» que, segundo Cousins (2005), torna os cineastas franceses «os mais interessantes do mundo neste início dos anos 60» (p.275). O cinema é pela primeira vez «considerado, não como uma forma neutral através do qual algo mais (literatura ou ‘realidade’) pode ser transmitido, mas um sistema estético específico, uma linguagem por si só» (Kuhn, 2007, p.203, tradução nossa).

Com fortes raízes no *Free Cinema*²⁷, na revista *Sequence* e no teatro e literatura britânicos, a renovação do cinema britânico não seguiu o mesmo curso que a nova vaga francesa, e os seus filmes são, sem exceção, adaptações de romances ou peças escritas na sua maioria em

do acaso, da polifonia narrativa (Manevy, 2006), ao choque provocado pelos cortes bruscos, pela descontinuidade estética «porque os cortes eram muito bonitos em si mesmos, porque salientavam que aquilo a que estávamos a assistir era cinema, tal como os pintores se tinham voltado para o cubismo muitos anos antes» (Cousins, 2005, p. 271). Infringe-se todas as regras, como no caso de *L'Année Dernière à Marienbad* (Alain Resnais, 1961), e destrói-se a lógica espaço-temporal da montagem questionando-se a própria base de construção do cinema narrativo instaurando a dúvida no espectador. Tal como sublinha Cook (2007), este foi um período (1959-1965) em que foi possível a um grupo de jovens realizadores franceses «experimentar através dos filmes, exprimindo as suas preocupações pessoais, tornarem-se autores por direito próprio» (p. 405, tradução nossa), fazendo chegar tardiamente ao cinema a sua juventude «com um pé na maturidade, compondo uma observação autocrítica dos imaginários urbanos, antropologia radical oposta à vocação de <vulgaridade e comércio> do cinema e das mitologias da sociedade de consumo» (Manevy, 2006, p. 221).

²⁶ Desde logo a revista *Cahiers du Cinéma* (1950) fundada pelo teórico e crítico André Bazin e que viria a reunir vários jovens críticos e futuros realizadores da nova vaga francesa, tais como Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol e François Truffaut, em redor da *política de autores* [«utilizaram o apoio a alguns realizadores americanos como forma de estar contra o cinema europeu <sério> Hitchcock, Ford, Hawks, Losey, Preminger e Walsh (. ...) o realizador era o verdadeiro criador do filme (. ...) estava realmente liberto das pressões comerciais (. ...). Era esta <liberdade> que lhe permitia ser um *auteur*» (Tudor, 2009, pp. 124-125). E assim, desde que «a obra de um realizador revele de facto uma estrutura central, ela é boa (. ...). O princípio de *auteur* dirige a nossa atenção para grupos de filmes que têm uma coisa em comum - o realizador» (Tudor, 2009, p. 133)]. Outros laivos se seguiram: a importância que constituiu o cinema de Robert Bresson ao encetar uma rutura com a ideia de *intriga*, rejeitando «os progressos acumulados do cinema» (Cousins, 2005, p. 251) e explorando a condição humana pelo vazio e pela ausência de expressão, desprezando os pormenores íntimos humanos - para Bresson «os seres humanos estavam encarcerados nos seus próprios corpos e o cinema era a arte perfeita para captar este fenómeno» (Cousins, 2005, p. 252); e claro Agnès Varda cujo recurso a pequenas equipas a par com o escasso equipamento antecipa a futura revolução.

²⁷ *Free Cinema* foi a expressão escolhida por Lindsay Anderson para o programa de três curtas-metragens documentais apresentadas no *National Film Theatre* (1956): *The Dreamland* (Lindsay Anderson), *Momma Don't Allow* (Karel Reisz e Tony Richardson) e *Together* (Lorenza Mazetti). Mais que um manifesto (no qual os autores sublinham a liberdade inerente à realização destes filmes) o *Free Cinema* representa uma nova atitude, rejeitando a ortodoxia e o conservadorismo do cinema comercial britânico. Com especial apreço pelo documentário, o *Free Cinema* faz derivar grande parte das suas obras do teatro e dos romances do grupo intitulado *Angry Young Man* (Alan Sillitoe, John Osborne, John Braine e David Storey) para os quais a narrativa era fundamental. Nesse sentido, valoriza-se a *poética* do quotidiano, a representação da classe operária inglesa, as suas dificuldades, as suas condições de vida e a sua procura de valores, ao mesmo tempo que se manifesta uma forte atitude relativamente à liberdade do realizador enquanto comentador social não devendo nenhum filme ser demasiado pessoal. Para além disso os filmes compartilham também uma série de características formais e estilísticas: por norma são curtas-metragens a preto e branco, filmadas com câmaras portáteis e à mão, evitando a narrativa linear e limitando o uso de comentários em *voz-off*; esteticamente distinguem-se pela articulação de três fatores principais - uma consciente decisão de trazer as câmaras para fora do estúdio e para as ruas em prol de um envolvimento com a realidade social contemporânea; a tecnologia disponível; e os fundos extremamente limitados à disposição dos cineastas (Caughie, 1995a).

meados da década de 1950. A novidade está não só nos principais cineastas²⁸ que realizam a sua primeira longa-metragem, mas principalmente na sua inerente atitude «traduzindo para o cinema algumas das suas revoltas geracionais contra a condescendência das gerações mais velhas e da classe média metropolitana» (Caughie, 1995a, p. 61). Centrando os seus interesses na classe trabalhadora do Norte e na vitalidade e dureza intrínsecas à mesma, nomeadamente na figura masculina, os cineastas trouxeram a sua experiência documental e encetaram um novo sentido de lugar - «a poesia da vida quotidiana» (Caughie, 1995a, p. 61, tradução nossa) - e uma nova forma de observar a rotina diária.

Destacamos aqui estas duas cinematografias pelo importante papel de referenciação que desempenharam junto do cinema moderno português, no entanto uma panóplia de outros olhares foi desencadeada na transição para a década de 1960, caracterizando este período como um dos mais ricos na história do cinema mundial. Desde a nova expansão do cinema italiano assinalada por uma filmografia de autores já consagrados²⁹, passando pela estreia de novos autores como Pier Paolo Pasolini³⁰ e Bernardo Bertolucci, à habilidade de contornar a autoridade do regime franquista por Luís Buñuel com o seu filme mais polémico *Viridiana*³¹ (1961), mas também, pela cinematografia da Europa Central - com o

²⁸ John Schlesinger (*A Kind of Loving*, 1963), Lindsay Anderson (*The Sporting Life*, 1963), Karel Reisz (*Saturday Night and Sunday Morning*, 1960), Tony Richardson (*Look Back in Anger*, 1959) são alguns dos cineastas deste movimento, cuja experiência advém das curtas-metragens realizadas no âmbito do *Free Cinema* e da realização para o formato televisivo.

²⁹ Como Luchino Visconti (*Rocco e i suoi Fratelli*, 1960; *Il Gattopardo*, 1963), Michelangelo Antonioni (*L'Avventura*, 1960; *L'Eclisse*, 1962), ou Federico Fellini (*La Dolce Vita*, 1960; *Boccaccio 70*, 1962).

³⁰ Destacamos aqui Pier Paolo Pasolini pela importância que atribui ao espaço na estrutura narrativa e pela simbologia que a dicotomia centro-periferia representa nos seus primeiros filmes, e que segundo a nossa opinião pode ser revista no filme *Os Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha. Mas também por estar «tão violentamente contra o seu tempo» (Cousins, 2005, p. 282) não apenas pelo entrelaçamento que faz aos temas-tabus que aborda (a homossexualidade, o marxismo e o catolicismo), mas pela procura pessoal que incorre na descoberta da simples essência do cinema assente nas noções de *cinema de poesia* e *subjetividade indireta livre* (sobre este assunto ver Xavier, 2014). Dessa forma, o autor desperta uma recusa ao excesso e à volatilidade imagética voltando-se para a mítica do passado, procurando referentes na pintura - mais concretamente nos frescos de Masaccio e Giotto - e na literatura - nomeadamente nos recursos metafóricos da poesia - onde encontra potências de superação capazes de discutir o momento histórico que o circunda. Na sua primeira longa-metragem *Accattone* (1961), seguida de *Mamma Rome* (1962), Pasolini põe a descoberto a essência do seu cinema: a frontalidade dos planos e a autonomia dos movimentos de câmara, a profundidade potenciada pela dureza das sombras, os diálogos com intensidade quase bíblica (Cousins, 2005), a iconografia religiosa e a utilização de atores não profissionais. A paisagem periférica e industrial (de Roma) e a simbologia inerente à relação centro-periferia consubstanciam a leitura que o autor faz do momento político que atravessa a realidade italiana, espelhando outras duas dicotomias tão presentes nos primeiros filmes do autor: burguesia-subproletariado e profano-sagrado. Nesse sentido e de acordo com Pereira (2014), «sagrados são os humildes e profanos são os ávidos de dinheiro e do lucro que não respeitam o outro» (p. 113). Os seus protagonistas - os suburbanos - são quase sempre envolvidos numa superfície *aurática* que o autor instala espelhando a sua vivência, também ela solitária, incompreendida e marginal, «o filme foi imbuído com aquele sentido estético profundo da morte» (Citati, 1989, citado por Cousins, 2005, p. 284), e os seus protagonistas cercados por uma espécie de inconsciência «de uma dimensão sacra, tão vital quanto moribunda, esmagada pelos dogmas do consumo da homologação e do desenvolvimento» (Sicilano, 2005, citado por Viganó, 2014, p. 100).

³¹ De aparente sinceridade moral *Viridiana* (1961) segue o jogo anti-clerical característico de Buñuel: a sobrinha representa a Igreja e o tio representa Franco. Este é o ponto de partida para uma sequência de cenas de cariz sexual e de alusão necrófila, enfatizando a obscenidade e a deformidade da relação destas duas instituições (a Igreja e o Estado) e sublinhando «o quão horrível a vida é, entregando-se numa orgia ao som dos cânticos da Aleluia» (Cousins, 2005, p. 293) com claras referências à cena bíblica da Última Ceia de Cristo.

claustrofobia de Roman Polanski no seu primeiro grande filme *Noz w Wodzie*³² (1962), a improvisação de Milos Forman em *Cerny Petr*³³ (1964), e o Cinema Novo alemão³⁴ - e pela nova vaga soviética - com Andrei Tarkovsky e o seu *Ivanovo Detstvo*³⁵ (1962) - ao cinema moderno americano³⁶ e ao Cinema Novo brasileiro³⁷.

Este foi um período marcante no panorama cinematográfico, um momento único de rompimento das barreiras estéticas, de quebra de tabus, e sem dúvida um ensejo de arriscar trilhando caminhos para a consolidação nos anos seguintes de um cinema moderno.

³² Título original traduzido para português como *A Faca na Água*. Se Godard é sinónimo de liberdade, Polanski neste seu filme (e nos subsequentes) é sinónimo de claustrofobia. A tensão e o isolamento conseguido pelo autor em redor de um triângulo amoroso são referentes de questões mais profundas da realidade social que contornaram desde cedo Polanski, como o medo, o desejo e a fantasia. No entanto, e um pouco na vereda de Alfred Hitchcock, a iminência do caos é sempre pautada por um sarcástico e absurdo humor negro em diálogo com uma ambiência altamente cinematográfica proporcionada, neste caso, pela coação que o próprio espaço estabelece. Se Godard é sinónimo de liberdade, Polanski neste seu filme (e nos subsequentes) é sinónimo de claustrofobia.

³³ Título original traduzido para português como *Pedro, o Negro*. Com raiz nos documentários o autor recorre a atores não profissionais para construir um olhar revigorado sobre a juventude e o amor (Cousins, 2005).

³⁴ Mas tardio que os restantes, e como tal mais consciente do ambiente cinematográfico internacional, o Cinema Novo alemão pretendeu demarcar novos campos imagéticos e ideológicos. Assim, e tal como sublinha Cánepa (2006) «para os jovens cineastas, a queda espetacular do cinema comercial, aliada à crise de identidade que assolava o país, oferecia a chance e o incentivo para novas experiências» (p. 315). Entre os novos autores especial destaque para Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog e Wim Wenders, que independentemente das diferenças em relação aos aspetos formas, «tinham a <missão cultural secreta> de promover a cultura da Alemanha Ocidental no resto do mundo» (Cánepa, 2006, p. 327) conseguida de forma sistemática ao longo das décadas de 1970 e 1980 pelo comprometimento com a ideia de um cinema autoral viabilizado também pelo diálogo que incorporam com o cinema documental e o diálogo que encetam com as outras artes (literatura, música, dança).

³⁵ Título original traduzido para português como *A Infância de Ivan* é a primeira longa-metragem do autor. Um órfão de doze anos que opera como espião ao serviço da Rússia é o ponto de partida para um olhar sobre o quotidiano cruel de Ivan, cuja carga dramática inerente ao seu silêncio advém sobretudo de uma tensão interior construída pela plasticidade minimalista e austera composta em planos longos. Nesse sentido, a atrocidade do tema é tão mais sinistra quando envolvida numa atmosfera *cinilante*, quase suspensa no ritmo lento - uma espécie de dimensão poética que Tarkovski alcança também pela interação entre a realidade e o sonho, características que se irão repercutir na sua futura obra.

³⁶ Se por um lado e tal como sublinha Manevy (2006) «a situação do cinema hegemónico, no fim da década de 1950, era de uma produção desconectada de seu tempo» (p. 222), por outro lado e em contra resposta ao conformismo dos anos de 1950, o Cinema Direto liga-se aos acontecimentos objetivamente, sem intervenção e sem encenação - como no caso do documentário *Primary* (1960) de Robert Drew - e o Novo Cinema Americano, com *Shadows* (1959) de John Cassavetes à cabeça, opta por uma intervenção mais ousada, incorporando as práticas e as dinâmicas do Cinema Direto à ficção. Neste contexto importa ainda referir a figura de Andy Warhol pela relação profícua que instaura entre o design moderno, a publicidade e a cultura de massas, e principalmente pela radicalidade do seu cinema, retirando todos os elementos de expressão introduzidos pelos realizadores culminando na sucessão e repetição de planos estáticos - repetição hipnótica - introduzindo assim a ideia happening no cinema.

³⁷ Sob a capa inspiradora do Neorealismo italiano, da *Nouvelle Vague* e do cinema independente brasileiro dos anos 1950, os intervenientes do Cinema Novo «não queriam - nem poderiam - fazer filmes nos padrões do tradicional cinema narrativo de <qualidade>, americano em sua maioria, que o público brasileiro estava acostumado a ver» (Carvalho, 2006, p. 290). Sem equipamento, dinheiro e circuito de exibição o Novo Cinema procurava dar resposta ao papel do cinema face à problemática realidade social do país. Com *uma câmara na mão e uma ideia na cabeça* - lema do movimento proferido por Glauber Rocha - os filmes relacionam-se com uma nova postura perante o quotidiano e o cinema, e dessa forma, a realidade é «filmada de um modo subdesenvolvido, e a agressividade, nas imagens e nos temas, usada como estratégia de criação» (Carvalho, 2006, p. 290), definindo assim os traços gerais do Cinema Novo. Glauber Rocha, David Neves, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman e Carlos Diegues formam o núcleo ativista da mudança que resultou nos primeiros filmes do Cinema Novo e num processo de realização conjunta e continuada ao longo de toda a década de 1960.

O Campo: Portugal

No plano nacional, o regime de Oliveira Salazar tem uma realidade bem distinta das primeiras décadas, confrontando-se não só com desequilíbrios externos como com sérias instabilidades no seu interior, centradas na redefinição do modelo económico e político a seguir para o pós-guerra (Rosas, 1990). Esta nova conjuntura internacional tem efeitos irremediáveis na dinâmica do Estado Novo, revelando a sua incapacidade do controlo total da vida económico-social, política e cultural do país, e causando um profundo momento de crise³⁸ que irá *abrir caminho* para o seu irreversível declínio a 25 de Abril de 1974. Ainda assim, prolongou-se por mais de duas décadas o difícil equilíbrio entre *um* país inserido *numa* Europa moderna em constante mudança e renovação e *um* país sucumbido a uma política de isolamento e refém de um regime absolutamente castrador.

A transição para os anos 1960 caracteriza-se por um período de abertura económica à Europa, facilitando-se a entrada regulada de capitais estrangeiros e o turismo internacional (Rosas, 1990). Assistimos à criação de novas indústrias, designadamente nas então colónias portuguesas, e à fusão do capital industrial com o bancário. No entanto, no final dos anos sessenta, o crescimento económico era ainda dos mais baixos da Europa, com uma dívida pública em constante progressão, um orçamento cada vez mais condicionado pelas despesas militares da Guerra Colonial (1961-1974) e, conseqüentemente, um agravamento da dependência externa, aumento das importações e uma balança cada vez mais subordinada às receitas do turismo (Rosas, 1990).

Em consequência do acentuado processo de industrialização e da diminuição da produção agrícola, assiste-se a um profundo fluxo migratório das populações rurais que, à procura de melhores condições de vida, se deslocam para os grandes centros urbanos³⁹. Desta forma as estruturas e a própria morfologia das cidades sofrem profundas alterações: progressivamente o centro urbano dedicado à habitação é *invadido* pelas atividades terciárias; urbanização acelerada, desordenada e muitas vezes sem apoio de infraestruturas

³⁸ O ano de 1958 marca o primeiro abalo na estrutura do regime de Salazar com o fenómeno de massas que acontece face à candidatura presidencial do general Humberto Delgado a protagonizar o principal movimento de tentativa de derrube do regime. O segundo abalo institucional acontece em 1961 com o início da Guerra Colonial Portuguesa (1961-1974) «assumindo-se como factor de condicionamento de toda a política interna e externa do regime salazarista e de bloqueamento das suas virtualidades de evolução e adaptação aos novos tempos que as mutações económicas, sociais, culturais e mentais dos anos 60 anunciam» (Reis, 1989, pp. 7-8). Seguem-se dois momentos adversos nas políticas do Estado: o primeiro prende-se com o período conhecido por *Primavera Marcelista* (1968-1970) precisamente pela relativa abertura e pela expectativa criada relativamente a uma reforma liberalizante que não chegou a acontecer; o segundo período (1970-1974) é marcado por um acentuado recuo nas políticas do regime, facto que esteve na origem de múltiplas *disfunções* no seio do Estado. Estas décadas são assim assinaladas pela desagregação do salazarismo, o afastamento da Igreja, o progressivo descontentamento das forças armadas, por uma maior radicalização da oposição, pelas crises académicas, e por sucessivas greves.

³⁹ Principalmente para os concelhos suburbanos de Lisboa e do Porto.

habitacionais, sanitárias ou de transportes; multiplicam-se as construções clandestinas e os bairros de barracas na periferia. Para além disso, prospera o mercado de construção e a especulação imobiliária, que se traduz numa acentuada subida dos preços da habitação, expulsando os residentes com menos rendimentos para a periferia. Este contexto origina profundas alterações na sociedade portuguesa, agravando-se com o crescente fluxo de emigração⁴⁰. Fruto desta situação, nomeadamente a falta de mão de obra nos campos e na indústria, degradam-se as condições de vida (aumento dos custos de produção e dos bens alimentares) e os problemas sociais, evidencia-se o atraso económico e perpetuam-se as causas estruturais do subdesenvolvimento do país. Ainda assim, assiste-se a uma relativa modernização na estrutura social urbana: os recém chegados rurais são progressivamente proletarizados e alfabetizados; a classe mais jovem está cada vez mais formada e politizada⁴¹; a população urbana ganha consciência política⁴² até aí inexistente; a crescente classe média urbana exige participar no crescimento económico e na expansão do setor dos serviços; e a progressiva participação feminina⁴³ no mercado de emprego estabelece uma mudança de paradigma em relação à ideia de família e ao papel da mulher na sociedade.

Os anos sessenta decorrem em Portugal sob o signo da abertura, de um olhar para o exterior (Pelayo, 2012), de novas experiências de vida em países livres e desenvolvidos, e das mudanças trazidas pelos milhares de turistas que passam férias em Portugal. Este é um período que corresponde ao fim das amarras políticas e ao início da libertação do indivíduo e do questionamento das verdades absolutas (J. G. A. Lopes, 2010). Um momento pautado por uma maior circulação de informação, onde destacamos a televisão⁴⁴, e por um processo riquíssimo de frenesim de ideias que, apesar de todas as condicionantes repressivas do

⁴⁰ Tal como explica Pelayo (2012): «Todos emigraram movidos pelas mesmas razões, de vária natureza, que iam desde a não aceitação da ignorância, do conservadorismo e do bloqueio do meio artístico português passando, no caso dos homens, pela fuga à participação na guerra colonial sentida como uma política inaceitável que os afetaria diretamente (. ...). A nível geral, a emigração que ocorreu nesta década colocou o país em contacto com a Europa (. ...) expondo não só as limitações da cultura oficial, como as carências do próprio sistema político e económico e contribuindo para que a própria sociedade portuguesa mudasse consideravelmente de sensibilidade perante aquilo que a ditadura vinha oferecendo: a segurança e a estabilidade, bens que numa Europa pacificada e aberta economicamente perdiam valor e sentido» (pp. 43-44).

⁴¹ Com um acesso progressivo às novas fontes de informação as classes estudantis tomam consciência da situação de alheamento que o Estado mantinha em relação às grandes viragens políticas, sociais e culturais que internacionalmente marcam o pós-guerra. Esta nova realidade aumenta a frustração que se radicaliza e alastra a constantes agitações sociais.

⁴² Repare-se na repercussão que a derrota de Humberto Delgado em 1958 protagoniza nos anos subsequentes com tentativas de desmantelamento das instituições, movimentos grevistas, ocupações estudantis e manifestações populares a marcar a instabilidade dos alicerces do Estado Novo. Além disso e em contraponto com a situação vigente em Portugal as elites culturais urbanas tomam especial atenção aos ecos que chegam além-fronteiras contribuindo em grande parte para a crescente abertura de mentalidades durante este período.

⁴³ A visão moderna sobrepõe-se gradualmente à atitude mais tradicional repercutindo-se numa nova conceção sobre o casamento e o divórcio.

⁴⁴ A televisão, com início das emissões regulares a 7 de março de 1957, comporta uma ambivalência no quotidiano da sociedade portuguesa. Se por um lado é utilizada enquanto suporte ao regime, é simultaneamente um veículo de transmissão de outros valores e padrões de vida antagónicos com a ideologia oficial, funcionando como uma janela para outras realidades e contribuindo para uma abertura de horizontes e uma significativa evolução das mentalidades.

regime, se caracteriza por uma dinâmica cada vez mais universalizante de criação e uso culturais (Pelayo, 2012). Conforme vamos aqui destacar, esta dinâmica vai originar novos padrões de consumo⁴⁵ e uma profunda rutura de mentalidades.

No que respeita à cena artística, assistimos a uma crescente difusão de informação através de revistas e livros que começavam a chegar às livrarias, bem como ao surgimento de algumas galerias de arte⁴⁶. Ainda que o ensino artístico continue estagnado, muito por manter-se totalmente dependente do Estado, a Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) desempenha um papel fundamental na promoção e abertura do meio português à Europa através de um conjunto de atividades das quais se destacam: a política de subsídios e bolsas de estudo para jovens artistas⁴⁷, a aquisição de obras de artistas portugueses e a sua consequente divulgação através da organizando de exposições⁴⁸ itinerantes, e o reforço na publicação⁴⁹ das artes plásticas. Desta forma, a Fundação Calouste Gulbenkian⁵⁰ constituiu uma janela aberta com vista para a Europa, facilitando várias e distintas *lufadas de ar fresco* ao estagnado panorama artístico nacional.

Ao retomar de contactos com o que se produz na Europa, sobretudo através de Paris, Portugal vai importando novas realidades estéticas nomeadamente no que respeita a um intrínseco diálogo entre as diversas artes. De acordo com Arruda (1999), a «cerâmica de vulto» (p. 419) de linguagem moderna entram em moda, a azulejaria como arte urbana reaparece num plano destacado, e a pintura reencontra-se com a cerâmica. Almada Negreiros⁵¹, Vieira da Silva, Jorge Barradas, Manuel Cargaleiro e Querubim Lapa são alguns

⁴⁵ Na transição para a década de sessenta e a par com o aparecimento da televisão e das multinacionais, a publicidade ganha um novo impulso com o objetivo claro de *convencer* e modificar os hábitos de consumo dos portugueses.

⁴⁶ Ainda que importantes no papel desempenhado em termos culturais possibilitando a visibilidade aos artistas mais significativos, muitos projetos falharam a nível comercial sendo só na década seguinte que se assiste a uma dinamização do mercado.

⁴⁷ Desde 1958 a FCG concedeu cinquenta e três bolsas de estudo a artistas (quarenta e cinco pintores, quatro escultores, dois gravadores, dois ceramistas e um vidreiro) permitindo-lhes assim contactar diretamente com o meio cultural europeu. Deste grupo apenas três estiveram em Londres, os restantes quarenta e dois foram para Paris, facto que segundo Pelayo (2012) revela a «limitação da abertura» (p. 42) que se proclamava. Existiram também outros apoios institucionais, como o British Council e a OCDE, a conceder bolsas de estudo nomeadamente para Londres (Ángelo de Sousa) e para Itália (Francisco Simões).

⁴⁸ Já na década de 1960 a *Fundação* organiza também algumas exposições retrospectivas de portugueses, e ainda em Portugal organiza duas grandes retrospectivas a nível de exposições internacionais - uma de arte britânica desse século (1962), e outra de pintura francesa de 1850 a 1950 (1965) - entrando em concorrência direta com a decadente ação do Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI).

⁴⁹ Com a revista cultural *Colóquio* (1959-1970) a par dos pequenos álbuns sobre arte portuguesa das publicações *Artis* (1958-1961).

⁵⁰ Uma nota para sublinhar o importante apoio que esta instituição irá desempenhar também no cinema, nomeadamente no que respeita à atribuição de bolsas a partir de 1961 a técnicos e cineastas portuguesas para o estrangeiro, e o seu fundamental papel na constituição do Centro Português do Cinema (sobre este assunto consultar o ponto 3.3.4 *Os anos Gulbenkian*).

⁵¹ Em estreita colaboração com o arquiteto Pardal Monteiro, Almada concebe ainda em 1947 e 1948 os painéis para as gares marítimas de Alcântara e da Rocha do Conde de Óbidos, em 1949 retorna à azulejaria de fachada desenhando um padrão que reveste na totalidade o prédio de habitação da Rua do Vale Pereiro em Lisboa, e em 1957 inicia a sua intervenção para o atual edifício da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde

dos nomes que, aproveitando o sentido experimental da nova cerâmica e da azulejaria, produzem importantes contaminações nas restantes artes, pautando a cidade portuguesa com novas formas estéticas⁵² fundamentais para a ideia de cidade moderna - extrovertida, dialogante, multidisciplinar.

Outra questão que deve aqui ser referida prende-se com o facto de, principalmente a partir de meados da década de 1950, o *design*⁵³ tornar-se uma disciplina modeladora não só de objetos como também de espaços e ambientes, e nesse sentido, a par de outras artes, constituir preponderância efetiva na revolução dos hábitos urbanos e no sentido estético das cidades. As múltiplas facetas do *design* completam agora a índole dos espaços comerciais, promovendo a renovação do espaço enquanto ambiente global, integrando a decoração na arquitetura de interiores e trabalhando os conceitos-referência na sua máxima amplitude. Nota-se uma especial atenção ao detalhe e a correta assimilação de uma dimensão simbólica global nas estruturas do espaço, como é disso exemplo a importante função que a iluminação passa a desempenhar dentro da linguagem estética pretendida: construindo ambientes singulares e volumetrias dialogantes com os materiais e com os próprios conceitos que atravessam toda a estrutura do lugar.

Pioneiros nestas questões, os arquitetos Víctor Palla⁵⁴ e Bento d'Almeida desenvolveram, ao longo de quase uma década, algumas das mais sólidas e interessantes propostas de cafés e

gravuras incisivas, coloridas e de desenho expressivo representam vinte distintas cenas alusivas a figuras e alegorias da literatura portuguesa e universal.

⁵² Em 1955 a construção do bloco de edifícios na Avenida Infante Santo serve o «maior conjunto de azulejaria de linguagem figurativa moderna jamais vista em Lisboa» (Arruda, 1999, p. 429), com trabalhos dos vários artistas como Júlio Pomar, Carlos Botelho, Sá Nogueira e Maria Keil. Veja-se também os painéis da sede do Banco Português do Atlântico do Porto (1949-1951) e do Palácio da Justiça de Ovar (1965) de Jorge Barradas; do Jardim de Almada (1956) e da Igreja de Moscavide (1956) de Manuel Cargaleiro; a participação colaborativa de Júlio Resende na decoração do Palácio da Justiça de Lisboa (1969). Com uma formação plurifacetada Querubim Lapa desenha diversos padrões de azulejos para a Fábrica *Viúva Lamego*, e desenvolve os painéis da Loja das Meias e os da Reitoria da Universidade de Lisboa dos primórdios da década de 1960. A construção do metro durante a década de 1950, ele próprio um marco de profundas mudanças na dinâmica da cidade de Lisboa, foi permeado a partir de 1957 por azulejos da autoria da pintora Maria Keil evidenciando o seu desejo em encontrar *uma linguagem moderna* (Arruda, 1999) no que diz respeito aos objetos e às artes ditas decorativas capaz de participar numa mudança de mentalidades em Portugal. Esta procura, já evidente dois anos antes aquando da sua participação para a Avenida Infante Santo pela unidade de conceção e articulação com a malha urbana na relação do desenho da forma com o alçado do edifício, reflete a preocupação partilhada por muitos artistas da época em conseguir alcançar uma maior franja da sociedade, e nesse sentido o diálogo com a arquitetura torna-se de grande utilidade. No entanto nem sempre este diálogo entre as diversas artes funcionou e em 1959 a inauguração do Hotel Ritz, da autoria do arquiteto Pardal Monteiro, evidenciaria uma total desinserção das numerosas obras de arte (tapeçaria, pintura, escultura, baixo-relevo, cerâmica e azulejo, gravura, etc) que lá se encontravam, deixando a descoberto a inexistência de uma orientação geral e transversal que unificasse o espaço.

⁵³ A sua crescente importância reflete-se nas próprias Exposições Gerais de Artes Plásticas, que desde o seu início em 1946 servem de plataforma expositiva das várias vertentes do design: na primeira edição são apresentados objetos publicitários (cartazes, calendários e rótulos); na terceira edição é inaugurada uma secção de *artes decorativas* com ferragens de João Simões, cerâmicas de Júlio Santos, portas, mobiliário e painéis decorativos em pedra para a Cervejaria Trindade da autoria de Maria Keil; na quarta edição houve mais mobiliário e peças decorativas, tapeçarias e cerâmicas; e na quinta edição os arquitetos Víctor Palla e Bento d'Almeida apresentam os projetos para o *snack-bar Términus*.

⁵⁴ Víctor Palla, uma figura impar no panorama artístico português, marca a sua época pela enorme capacidade de se suplantar. Arquiteto de formação, Palla desenvolve os seus projetos também como fotógrafo, pintor,

restaurantes de Lisboa. A dupla criativa esteve aliás na origem da introdução em Portugal do termo e conceito americano de *snack-bar* com o precursor Términus, inaugurado nos primórdios da década de 1950, revolucionando assim os hábitos urbanos em moldes semelhantes aos das grandes cidades, assumindo um cosmopolitismo ímpar na capital que se estendeu pelas restantes intervenções. Destaque especial para o *snack-bar* Pique-Nique (1954), completamente integrado no Rossio pela relação de continuidade que estabelece com o exterior: não só o pavimento de calçada portuguesa se perpetua para o interior, mas também pela abordagem espacial inédita onde a fachada envidraçada e aberta à cidade esbate a fronteira entre o espaço interior/exterior prolongando a ideia de rua dentro do espaço comercial. Tal como Tostões (1999) explica, «o espaço é tratado com dinamismo nas três dimensões: tectos expressionistas traduzem os vários níveis de cotas em que o projeto se desenvolve; nos muros de parede recorrem a várias cores, texturas e iluminação. Os limites visuais são cineticamente ampliados, criando ambientes plurais qualificados por um cuidado no pormenor, no controlo dos materiais e da iluminação» (p. 536). Inédito é também o diálogo desenvolvido entre a imagem espacial e a imagem gráfica numa temática de triângulos aplicada a revestimentos, paramentos, logótipo e sacos de papel, que se perpetua na tridimensionalidade dos tetos da sala de refeições e no dinamismo conseguido pelo painel da autoria de Júlio Pomar.

Por sua vez, Conceição e Silva aponta novos caminhos respeitantes à arquitetura de exposições harmonizando e valorizando as peças apresentadas e estendendo esta dinâmica de ambiente global aos espaços comerciais do Chiado (Lisboa), promovendo uma renovação urbana que se particulariza pela capacidade em manipular o espaço e pelo uso da publicidade para estreitar a relação com o público. Em 1956, com a colaboração do arquiteto José Daniel de Santa-Rita Fernandes, é inaugurada a obra mais paradigmática do autor (que assina todos os elementos lá expostos), pelo desejo de modernidade que evidencia. A loja Rampa⁵⁵ reitera a importância da relação com o exterior, já aqui referida relativamente ao *snack-bar* Pique-Nique, pela imensa fachada-montra inteiramente em vidro que comporta, deixando fluir a dinâmica do espaço que se pauta por uma escultórica rampa disposta em quatro galerias. Para além do movimento alcançado no espaço, outras particularidades tornam esta loja única e referencial da época: o tratamento cromático e a organização dos produtos por paletas de cor ficou a cargo do pintor Sá Nogueira, que «culminavam num conjunto verdadeiramente inédito que, com os próprios produtos disponíveis, entre os quais vidros de Júlio Pomar e da designer Carmo Valente, exerciam uma ação não

designer, editor, galerista, tradutor e ceramista, revelando uma obra multidisciplinar de grande modernidade, onde a sua sensibilidade espacial se associa a um rigoroso sentido plástico, e ao experimentalismo de linguagens que pontuam os seus diversos trabalhos.

⁵⁵ Loja de moda, bijutaria, perfumaria e artigos de decoração.

negligenciável de educação do gosto do público» (Arruda, 1999, p. 483); e o arrojado pórtico revestido pela vitalidade da cerâmica de Querubim Lapa, que inclui peças de cerâmica moderna para venda na própria loja instaurando assim um novo referente no comércio e na relação das peças de arte com o público.

Para concluir esta questão do diálogo entre as diversas artes e a sua preponderância no seio da própria cidade lembramos o edifício que pode ser titulado como o expoente máximo da unificação e integração das artes numa importante revisão dos códigos modernos anunciando assim o momento de reflexão e questionamento do método internacional. Conforme vamos poder apurar nas próximas páginas, o Bloco das Águas Livres (1956), cujos diversos equipamentos estiveram também a cargo dos arquitetos Nuno Teotónio Pereira e Bartolomeu Costa Cabral, revela-se pela introdução de materiais novos (tendentes a melhorar as condições de conforto) e no mais direto (delicado e intimista) diálogo entre os espaços comuns com as obras de arte concebidas por diversos artistas (os mosaicos de Almada Negreiros, os baixos-relevos de Jorge Vieira, o vitral de Manuel Cargaleiro, entre outros) evidenciando uma clara preocupação pela «racionalidade que integra a possibilidade de adequação» (Tostões, 2013, p. 41).

Tardio «e filtrado pelas inevitáveis distâncias culturais de condição de periferia» (Tostões, 1997, p. 201) relativamente ao contexto internacional, o Movimento Moderno acontece na arquitetura portuguesa durante os anos de 1950. Na sequência das *Exposições Gerais de Artes Plásticas*⁵⁶ constituem-se dois grupos de arquitetos com o objetivo de divulgar os princípios da arquitetura moderna, formar uma consciência profissional, mas também criar um entendimento entre arquitetos e artistas plásticos: em 1946, em Lisboa, o ICAT⁵⁷ (Iniciativas Culturais Arte Técnica), e no Porto, em 1947, a ODAM⁵⁸ (Organização dos

⁵⁶ Enquanto voz de resistência e oposição às políticas de *gosto* defendidas pelo regime, as EGAP começam a realizar-se a partir de 1946 (e durante cerca de 10 anos) sob a organização do Movimento de Unidade Democrática (MUD) - Braço do Partido Comunista Português (PCP) na Sociedade Nacional de Belas Artes. Enquanto um todo heterogêneo de artistas das mais diferentes áreas sublinha-se o ecletismo estético e a importante relação de unidade que se produziu entre as diferentes artes, mas também o veículo de consciência ética, cultural e de oposição antifascista que as EGAP constituíram. Nas palavras de Tostões (1997) foi assim se «forjando uma cumplicidade democrática entre <artistas> que partiam em busca da <realidade>, que procuravam uma realidade contemporânea autêntica, uma realidade existencial, que se converteu numa palavra de ordem para muitos arquitectos da nova geração que assim viram o meio formal e socialmente certo de aplicar os ideais estéticos e funcionalistas do Movimento Moderno em Arquitectura» (p. 22).

⁵⁷ Dinamizado pela figura de Keil do Amaral e próximo da Escola de Lisboa, tem como aposta principal o debate sobre arquitetura inserindo-se numa linha de forte oposição ao regime ditatorial e sob influência dos princípios racionalistas europeus e brasileiros. Grupo constituído por cerca de trinta arquitetos como Jacobetty Rosa, João Simões, Keil do Amaral, Raul Tojal, e da nova geração como Chorão Ramalho, Francisco da Conceição Silva, Victor Palla, entre outros. Uma das primeiras ações do ICAT foi a remodelação da decadente revista *Arquitectura* num instrumento de divulgação do que de novo se produzia quer ao nível internacional, como também em relação às obras dos arquitetos portugueses da nova geração. É de assinalar ainda que, no seguimento do espírito colaborativo entre as diversas artes a revista reserva alguns espaços editoriais às artes plásticas com colunas da autoria de Júlio Pomar, Mário Dionísio ou Lima Freitas.

⁵⁸ Constituída por um grupo de arquitetos da Escola do Porto e tendo como figura central Fernando Távora, esta organização teve um papel mais influente e concretizador do que o ICAT revelando um forte espírito na discussão formal e ideológica da adoção dos cânones do Movimento Moderno. Composta por quarenta

Arquitectos Modernos). Será a *Exposição de Arquitectura Brasileira* (1948), realizada no Instituto Superior Técnico de Lisboa, que virá confirmar a possibilidade de integrar as condicionantes locais e características territoriais num estilo moderno, abrindo portas ao debate encetado no Congresso Nacional de Arquitectura⁵⁹ (1948). É neste contexto que emerge uma nova geração fundamentada na atividade dos dois grupos anteriormente apresentados e com «uma vontade coletiva de mudança, e recusa consciente e teoricamente alicerçada da arquitectura do Estado Novo»⁶⁰ (Fernandes, 1990, p. 287). O congresso⁶¹ é uma referência essencial na evolução do Movimento Moderno no país marcando um momento de intervenção crítica em que os intervenientes se uniram para debater soluções e refletir sobre a polémica situação da arquitetura portuguesa em Portugal. Podemos então afirmar que o congresso determinou uma direção a ser seguida pela geração do pós-guerra, «aparecendo agora socialmente comprometida, culturalmente consciente com expressão de combate à arquitectura de regime, através do modelo internacional, da estética do betão armado e da ciência urbanística» (Serpa, 1983, p. 123). Porém, e tal como Tostões (1997) sublinha, o congresso «desenhava afinal o começo de um outro tempo» (p. 41) que desagua nos anos de 1950 e na mudança de ideias e práticas arquitetónicas,

mais como correção metodológica do que ideológica, apoiado numa compreensão mais humanista do fenómeno social e numa visão crítica dos modelos internacionais de referência (. ...) uma atitude conciliatória entre a Carta de Atenas e o Estilo Internacional e a mais profunda tradição da arquitectura rural traduz a necessidade de aceitar o Movimento Moderno, mas também de respeitar as raízes do regionalismo como factor contrário ao nacionalismo fascizante. (Tostões, 1997, p. 40)

A primeira metade da década de 1950 irá esboçar um período de desenvolvimento das ideias e práticas arquitetónicas expostas no Congresso⁶², sendo no domínio da habitação que

arquitetos (dos quais Arménio Losa, Artur Andrade, Agostinho Ricca, Cassiano Barbosa, Mário Bonito e Viana de Lima), a ODAM aglutinava não só a geração posterior aos primeiros modernistas como também os estudantes e recém-formados. A Exposição de 1951, realizada no Ateneu Comercial do Porto sob o lema «os nossos edifícios são diferentes dos do passado porque vivemos num mundo diferente», foi a mais importante manifestação do grupo que se propôs a principiar um profundo trabalho de renovação do espaço urbano e rural «com vista a dar ao nosso país uma fisionomia conforme os tempos actuais» (Barbosa, 1947, citado por Tostões, 1997, p. 30).

⁵⁹ Promovida pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos (SNA), e ao contrário do que o regime esperava, o Congresso toma um rumo bastante distinto no que respeita às características ideológicas e propagandísticas, sublinhando o desfasamento estético que existia entre a arquitetura do regime e a defendida pelas gerações mais jovens. Cottinelli Telmo preside a comissão executiva constituída por Paulo Cunha, Faria da Costa, Pardal Monteiro e Jacobetty Rosa. A par destes destacam-se as participações de Carlos Ramos, Keil Amaral, Arménio Losa, Viana de Lima, Castro Rodrigues e Huertas Lobos.

⁶⁰ Sob as premissas de uma arquitetura nacionalista de ambições monumentais (ou inspiração rural).

⁶¹ Segundo França (1991), «foi assim que o tratamento dos temas candentes <a arquitetura no plano nacional> e <o problema português da habitação> redundou numa entusiástica manifestação cultural e profissional da maior importância, a partir da qual pode considerar-se definido um segundo período da arquitectura moderna em Portugal» (p. 439). Aos dois principais pontos referidos acrescenta-se o *papel social da arquitetura* e a *reforma do ensino da arquitetura*, nomeadamente no que concerne à *especialização profissional*. Destes temas houve um que foi discutido de uma forma mais incisiva e que se prendeu com a forma tradicional da arquitetura portuguesa.

⁶² Como a reforma do ensino da arquitetura, a recusa das normas nacionalistas na arquitetura, a implementação dos princípios modernos, e o surgimento de um corpo teórico/crítico de arquitetos (dos quais Nuno Teotónio

acontecem as maiores renovações principalmente no que em relação à habitação coletiva⁶³ diz respeito, passando a ser pensada em função dos valores urbanos e lançando uma nova imagem da cidade «capaz de fornecer uma resposta adequada às exigências de liberdade e de igualdade da sociedade moderna» (Tostões, 1997, p. 202): mais contemporânea, civilizada e internacionalmente urbana. Numa inovadora inserção de blocos perpendiculares aos arruamentos, os novos bairros são compostos por quarteirões semiabertos de traseiras aproveitadas para jardins e espaços coletivos, construídos em bloco sobre pilotis. Novas formas de organização de fogos e de distribuição de acessos, são reveladores de «uma assinalável pesquisa e destreza, acreditando, ingenuamente, no poder da arquitectura, transformadora do quadro de vida do quotidiano contemporâneo, respondendo, com objectivos de eficácia, às solicitações de uma <vida moderna>» (Tostões, 1997, p. 51). Destacamos aqui o Bairro de Alvalade situado na Lisboa oriental⁶⁴, o Bairro das Estacas⁶⁵, o cruzamento da Avenida dos Estados Unidos da América com a Avenida de Roma⁶⁶, e ainda o conjunto da Avenida Infante Santo⁶⁷. No Porto sublinhamos o papel que Arménio Losa e Cassiano Branco tiveram enquanto pioneiros da modernidade portuense instaurando propostas de renovação ao nível da morfologia da cidade, articulando a

Pereira, Manuel Tainha, Nuno Portas) que de forma mais fundamentada desenvolve e apresenta propostas metodologicamente mais coerentes.

⁶³ No caso da casa unifamiliar assenta num compromisso entre a natureza e o urbano, funcionando como um campo de experimentação de novos materiais ou tecnologias, potenciando a afirmação de novas linguagens ou tendências. As primeiras obras assinaláveis acontecem no Porto da burguesia mais abastada, como a casa José Braga (1948) de Celestino de Castro; a casa Aristides Ribeiro (1949) e a casa Rocha Gonçalves (1951), do arquiteto Viana de Lima; casa Mário Amaral (1953) de Arménio Losa e Cassiano Barbosa. Em Lisboa sublinha-se a casa R. D. Lourenço de Almeida (1951) de Jorge Viana, a casa da Praça de Goa (1951), de Vítor Palla e Joaquim Bento de Almeida; e a casa Dr. Ribeiro da Cunha (1952) da autoria de Francisco Conceição Silva.

⁶⁴ Desenhado por Faria da Costa e iniciado em 1947, propunha-se pela primeira vez a integração de vários regimes de construção (casas de renda económica, casas de renda limitada e de renda livre) num único conjunto, subvertendo o desenho tradicional - os conjuntos urbanos da Avenida Paris e Praça Pasteur (Alberto Pessoa, Chorão Ramalho, José Bastos e Lucínio Cruz), da Avenida João XXI (José Segurado, Joaquim Ferreira, Filipe de Figueiredo e Sérgio Gomes), da Av. D. Rodrigo da Cunha e os primeiros conjuntos da Avenida dos Estados Unidos da América de Joaquim Ferreira - para sugestivos traçados racionalistas.

⁶⁵ Desenvolvido a partir de 1949 (-1954) pelos arquitetos Formosinho Sanchez e Ruy d'Athouguia constitui a imagem paradigmática desta nova situação com uma série de quatro blocos perpendiculares à rua, alternando a densidade habitacional com uma extensa plataforma de jardins e pátios coletivos.

⁶⁶ Em 1951, Filipe Figueiredo e Jorge Segurado projetam o cruzamento das duas avenidas com quatro grandes blocos de treze pisos dispostos na perpendicular e com galerias interiores, habitações mínimas, duplex, terraços utilizáveis, e um piso térreo dedicado ao comércio. Entre 1955 e até 1967 concretizam-se uma série de conjuntos habitacionais contribuindo para uma visão emblemática da *nova cidade*: Manuel Laginha, Pedro Cid e Vasconcelos Esteves desenvolvem em 1955 uma série de blocos do lado Norte da Avenida dos Estados Unidos. No ano seguinte é a vez de Henrique Albino, José Croft de Moura e Craveiro Lopes. A última implantação deste eixo acontece já em 1967 com Leonardo Castro Freire a desenvolver uma solução com uma forte relação com os conjuntos urbanos envolventes.

⁶⁷ Em 1955, a equipa liderada por Alberto Pessoa, com Hernâni Gandra e João Abel Manta, *projeta um dos momentos* mais significativos de iniciativa camarária «pela relação <grandiosa> do ambasamento e pelo rigor modulado dos grandes blocos, colocados como objetos sobre a magnífica plataforma que domina altaneira a via de tráfico» (Tostões, 1997, p. 74). A sua importância revela-se ainda no valor cinético das formas, pela exploração dialogante dos materiais e principalmente pela inserção e articulação das artes plásticas na arquitetura como é disso exemplo o muro que suporta as extensas escadarias a ser convertido plasticamente num painel de azulejos da responsabilidade de diversos artistas. Sob a influência dos códigos internacionais por via marcadamente brasileira, a década de 1940 e 1950 afirma-se mais vibrante, e manifestamente mais liberta de amarras, traduzindo-se na profusão dos materiais e na integração das três artes (arquitetura, pintura e escultura), contribuindo para a formalização da obra total conforme já aqui sublinhamos.

capacidade de leitura do espaço com um rigoroso domínio técnico ao nível da construção da habitação coletiva⁶⁸.

Contudo as certezas do radicalismo moderno são colocadas em causa, e em Portugal as grandes convicções são substituídas por um tempo de desencanto e contaminadas por uma nova consciência. De acordo com Tostões (1997):

A partir de meados da década o processo de revisão da arquitectura moderna abandona as utopias sociais, a crença mitificadora na máquina e no papel de condensador social da arquitectura (. ...) O paradigma formal-exclusivo do modelo maquinista dá lugar ao modelo aberto que busca nas formas expressivas o valor dos contextos, das culturas e das identidades. (p.204)

Fernando Távora e Nuno Teotónio Pereira são dois dos nomes de contestação ao modelo racionalista massificante do pós-guerra alertando para a necessidade de uma atitude concertada entre o Movimento Moderno e as raízes do regionalismo. Uma das consequências imediatas do Congresso de 1948 foi precisamente a ideia de colocar em prática um «Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa»⁶⁹. Muito embora se tenha realizado alguns anos mais tarde este inquérito reflete uma nova consciência em relação a um modelo mais globalizante e interdisciplinar da arquitetura já reivindicado por Nuno Teotónio num artigo teórico de 1953, onde defende «a necessidade de uma abordagem aberta e lúcida da arquitectura moderna» (Tostões, 1997, p. 40). Dessa forma a segunda metade da década de 1950 tende a ser marcada por um entendimento mais *humanista* dos fenómenos sociais, fazendo emergir no final da década «uma nova geração de arquitetos atenta à necessidade de uma diferente adequação social e histórica» (Tostões, 1997, p. 41). Trata-se de uma nova forma de pensar e projetar a arquitetura⁷⁰, ultrapassando e superando o método internacionalista e encetando uma revisão «que retoma o valor da memória, da ideia de cidade e do valor dos utentes, num processo de busca de identidade» (Tostões, 1997, p. 50). Nesse sentido, a produção arquitetónica em redor da década de 1950 centra-se entre

⁶⁸ O Bloco da Carvalhosa, datado de 1945-50, evidencia já o rigor construtivo e a invenção formal que se virá a impor ao longo da obra posterior como é disso exemplo o edifício DWK de uso misto na Rua Sá da Bandeira (1946-51), ou o edifício de serviços e habitação coletiva da Rua de Ceuta (1950-53). Ainda no Porto sublinhamos a realização do Bairro de Ramalde (1952-56) projetado por Fernando Távora, numa articulação dos princípios da Carta de Atenas com o sentido historicista, revelando assim um forte compromisso de autenticidade.

⁶⁹ Desencadeado por Keil do Amaral em 1955 (termina em 1960 e é publicado um ano depois): sob a direção do SNA seis grupos de arquitetos (entre os quais Fernando Távora, Rui Pimentel, Arnaldo Araújo, Keil do Amaral, José Huertas Lobo, Nuno Teotónio Pereira, A. Pires Martins) exploraram documentalmente seis zonas do país, seguindo-se uma fase de análise sistemática e classificação tipológica. Este inquérito vem assim fornecer bases mais concretas e científicas «e sobretudo, traduz uma mentalidade moderna marcando uma época na cultura arquitectónica em Portugal» (França, 1991, p. 444) ao envolver o *contexto* e a *paisagem* na conceptualização da obra.

⁷⁰ Neste contexto vai desenvolver-se o Mercado de Santa Maria da Feira (1953-1959) de Fernando Távora, o Centro de Reabilitação Clínica de Alcoitão (1958) da autoria de Formosinho Sanchez, a Igreja das Águas em Penamacor (1957) de Nuno Teotónio Pereira, e em colaboração com Nuno Portas as moradias na Praia das Maças (1959-1960) e em Vila Viçosa (1957-1959).

a modernidade e a tradição como reação a um moderno já desacreditado nas fileiras internacionais.

A revisão dos códigos do movimento encontra-se numa obra que marca o momento charneira, uma obra que representa o momento de maturação e sedimentação de um diálogo concertado entre o «sentido funcionalista do cumprimento do programa, miscigenando funções e propondo novos espaços de uso colectivo» (Tostões, 1999, p. 537) e uma especial atenção pelo lugar. Esta obra é o Bloco das Águas Livres, projetado a partir de 1953 (-1956) pelos arquitetos Teotónio Pereira e Bartolomeu Costa Cabral, que constitui um importante marco na conceção da obra como um todo coerente, programático e formalmente inovador⁷¹. Pensado em constante diálogo com as diversas artes conforme já aqui foi referido, este bloco é inteligentemente organizado com grande fluidez espacial e funcional, valorizando a ideia de comunidade (Tostões, 1999) e a inter-relação dos habitantes nos/pelos espaços comuns⁷² que contempla. O seu volume de sentido internacional relaciona-se com a vernaculidade modeladora das varandas, com a textura e o jogo de cor das fachadas evidenciando uma presença mais luminosa e aberta à cidade «afirmando uma visão progressista da sociedade e simultaneamente uma vontade de introduzir a modernidade na vida quotidiana» (Tostões, 2013, p. 37).

A década de 1960 inaugura-se com uma operação maciça ao nível da construção da habitação social - o plano Olivais-Sul em Lisboa⁷³ - a refletir o momento charneira que se vive na transição do decénio. Bairros sociais inovadores e camarários seguem-lhe o exemplo, como o da Pasteleira (Porto, 1957-1960), «permitindo o aparecimento e posterior aprofundamento de uma investigação específica da habitação social, onde proliferam as ideias «sociologistas» que privilegiam o inquérito ao agregado e no geral apontam para a atitude pluridisciplinar como base de intervenção correcta» (Almeida & Fernandes, 1993, p. 154). A escala de intervenção é alterada e apoiada em novos planeamentos e numa matriz industrial enquanto reflexo do ritmo exponencial de crescimento das cidades, principalmente no que diz respeito à *grande Lisboa* que comportará um carácter de metrópole absorvendo os concelhos limítrofes. O crescimento acontece de uma forma

⁷¹ Uma obra experimental também pelos inéditos materiais que foram utilizados, implicando recorrer à avaliação do recém-inaugurado Laboratório de Engenharia Civil (LNEC).

⁷² A importância que estes adquirem na dinâmica do edifício encontra-se patenteada pela qualidade dos detalhes e claro pelos apontamentos de diversos objetos artísticos que de uma forma tranquila dialogam com a simplicidade do próprio espaço.

⁷³ Se o plano para a zona norte do Bairro dos Olivais (1955-1958), da autoria de Nuno Teotónio, Pedro Cid e João Braula Reis, assume a expressão urbana moderna e internacional, o plano Olivais-Sul (1960-1961) elaborado pelo Gabinete Técnico de Urbanização, compatibiliza, segundo Almeida e Fernandes (1993), princípios da teorização inglesa das *new-towns* com regras urbanísticas do CIAM, o que na opinião dos autores «deu o resultado possível, de pouca legibilidade estrutural e incapacidade de definição de um espaço urbano consistente» (p. 152). No entanto, para Tostões (1997), os Olivais «foram o laboratório definitivo da arquitetura e da cultura arquitectónica moderna em Lisboa», constituindo «um verdadeiro laboratório de experiências tipológicas e urbanísticas» (p. 76).

descontrolada, desordenada e sem que exista a preocupação com os espaços públicos ou com a qualidade urbana⁷⁴. É tempo da banalização do *estilo internacional* e da especulação capitalista dos novos empreendimentos, de construções que apostam em alta tecnologia, dos edifícios em altura e do sistema de prefabricação em grande escala, é tempo da afirmação do *design*, da moda e de uma nova arquitetura de *consumo* que se encontra presente nas intervenções que acontecem ao nível dos estabelecimentos comerciais⁷⁵, mas é também o momento de um forte impulso renovador da arquitetura religiosa que acontece pelas mãos do arquiteto Nuno Teotónio Pereira⁷⁶, e da afirmação metodológica e estética da *Escola do Porto*⁷⁷, partindo principalmente do organicismo finlandês e da referência do mestre Alvar Aalto. Em contraponto com este novo *gosto* urbano a sociedade portuguesa assiste ao último resquício da arquitetura oficial que já quase *passada* ainda consegue produzir obras *monumentalistas*⁷⁸.

A transição para a década de 1950 acontece transversalmente a uma política⁷⁹ de degradação do cinema que Cardoso (1990) qualifica como o momento «mais deprimente da sua história» (p. 320), e a que Costa (1991) se refere com um somatório de «desastres» justificando que «nem o fado, nem o toureiro, nem o desporto salvavam já o cinema

⁷⁴ Como reflete Amaral (1969) em *Lisboa, uma cidade em transformação*: «Uma cidade não deve crescer apenas em número de edifícios e em área; acumular centenas de milhares de habitantes, limitando-se a construir prédios salubres e de bom aspecto, a alargar a rede viária, a melhorar os transportes colectivos e os abastecimentos. Materialmente, isso é não só possível como corrente. Contudo, socialmente, o crescimento urbano a um ritmo acelerado requer cuidados que foram esquecidos com demasiada frequência e desagradáveis consequências» (p. 16).

⁷⁵ Como a remodelação da Loja das Meias (Lisboa, 1961) por Raul Tojal, Manuel Moreira e Carlos Roxo (*Trio Maravilhas*), e a intervenção realizada na Loja Valentim de Carvalho (1966-1969) pelo Atelier Conceição Silva/Tomás Taveira.

⁷⁶ E na forma como o espaço é tratado na construção da Igreja do Sagrado Coração de Jesus (Lisboa, 1963-1976), adquirindo uma significação que acontece não só na simples conceção e construção, mas na tradução de uma nova liturgia no espaço arquitetónico (Tostões, 1997).

⁷⁷ Em obras como o Convento de Gondomar (1958-1962) do arquiteto Fernando Távora, e a Casa de Chá da Boa Nova (1958-1963) e a Piscina das Marés (1961-1966) em Leça da Palmeira do então jovem Álvaro Siza Vieira.

⁷⁸ Como o Hospital de São João do Porto (1960) da autoria de Hermann Diestel, a Biblioteca Nacional em Lisboa (Pardal Monteiro, 1961), ou mesmo o Palácio da Justiça de Lisboa (1962) da co-autoria João Andresen/Januário Godinho.

⁷⁹ A proteção de obras menores com subsídios, a par com a obstrução legal que o regime vai fazendo à atividade cineclubista, traduzem-se numa profunda mediocridade cinematográfica. No entanto, e dada a insatisfação generalizada relativamente a este campo, o Estado Novo decida promulgar, em 1948, uma lei de proteção ao cinema nacional (Lei n.º 2027), que institui, no Secretariado Nacional de Informação (SNI), o Fundo do Cinema Nacional (FCN). Neste contexto, e com o objetivo de fomentar a produção nacional, são atribuídos subsídios e empréstimos a produções «cuja temática não ferisse os interesses políticos do Estado» (Sales, 2011, p. 34). Para além disso, foi ainda estabelecido um sistema de quotas (contingente) obrigando os cinemas à exibição de filmes portugueses de longa metragem na proporção mínima de uma semana de cinema nacional para cinco semanas de cinema estrangeiro (Geada, 1977). No entanto, estas medidas não foram suficientes para travar a decadência em que o cinema se ia afundando com os principais cineastas a desertar ou a *serem desertados* - como é o caso de Manoel de Oliveira que, depois de *Aniki Bóbo* (1942), se depara com consecutivas recusas de apoio para uma série de projetos, como é o caso de *Angélica* (que viria a ser realizado em 2010 sob o título *O Estranho Caso de Angélica*), só voltando à atividade cinematográfica em 1956, com a curta-metragem *O Pintor e a Cidade* -, o público a desmobilizar, e um modelo industrial indesejado com recurso a variações duvidosas das fórmulas cómicas e melodramáticas do passado, com a construção de mitos dos famosos do cançonetismo, da tauromaquia e do desporto nacional - *O Costa de África* (João Mendes, 1954), *O Cerro dos Enforcados* (Fernando Garcia, 1954), *O Noivo das Caldas* (Arthur Duarte, 1956), *Perdeu-se um Marido* (Henrique Campos, 1956), *Sangue de Toureiro* (Augusto Fraga, 1958), *O Dinheiro dos Pobres* (1954, Artur Semedo), entre outros - e com algumas co-produções estrangeiras.

português, mesmo junto das camadas mais populares» (pp. 109-110). Em 1955, o aclamado *ano zero* do cinema português, não se produz um único *filme de fundo*. A par, e em relação direta com este facto, uma série de *nuances* fazem deste período um momento de gestação para a rutura que acontece na década seguinte: o papel da oposição cultural⁸⁰; a criação da Radiotevisão Portuguesa (RTP)⁸¹ em 1957; a chegada de César Moreira Baptista⁸² à direção do SNI (em 1958) e o estabelecimento da Cinemateca Nacional⁸³. Sublinhamos ainda a extrema relevância que o crescente aumento da produção da curta-metragem⁸⁴ nutriu na edificação do cinema moderno português. Tal como Cunha (2013) sublinha, os filmes de curta duração foram um prenúncio e espaço de formação e experimentação da geração do Novo Cinema português. Exceção feita a Paulo Rocha, que só viria a experimentar a sua primeira curta-metragem - *Sever de Vouga... uma experiência* (1971) - após realizar duas longas-metragens - *Os Verdes Anos* (1963) e *Mudar de Vida* (1966) -, os

⁸⁰ Tal como sublinha Cunha (2005b), esta oposição acontece em três núcleos interligados: o movimento cineclubista; a nova crítica; e o movimento artístico e ideológico neorrealista. De acordo com Geada (1989), o movimento cineclubista desempenhou uma «dupla tarefa, ideológica e estética, de orientar o gosto do público e de difundir os filmes» (p. 292), contemplando a ideia do cinema como arte em oposição aos sucessos comerciais e à atividade industrial colocada em prática pelas políticas cinematográficas do regime. Daqui vai surgir uma nova crítica que se irá renovar ao longo dos anos seguintes e que se desdobra em importantes publicações especializadas em cinema como a revista *Imagem* (1950-1961). Relembramos que a sua preponderância marcou especialmente a década de 1960 nomeadamente no que se refere aos jovens críticos - Alberto Seixas Santos, João César Monteiro e António-Pedro Vasconcelos- e futuros realizadores do Novo Cinema português. O movimento neorrealista vinculado ideologicamente ao neorrealismo literário exerce uma importante oposição sobretudo nas publicações culturais como a *Seara Nova* (1921). Deve-se ainda a este movimento o aparecimento de alternativas estéticas e ideológicas à hegemonia marcadamente modernista praticada e defendida por António Ferro, principalmente na figura de Manuel Guimarães (*Saltimbancos*, 1951; *Nazaré*, 1952; *Vidas Sem Rumo*, 1956), em conjunto com Ernesto de Sousa e o seu *Dom Roberto* (1962). Para alegria do regime e ao contrário das expectativas daqueles que os acolheram, quaisquer um destes filmes foram recebidos com geral desilusão e fracasso. *Dom Roberto* representou mesmo o último esforço de uma parceria entre os cineclubistas e os neorrealistas de romper com o passado e renovar o cinema português.

⁸¹ Fazendo migrar os interesses do Estado para outro meio audiovisual «infinidamente mais persuasivo» (Cunha, 2013, p. 139), cujo controlo lhe pertence por inteiro. O desinvestimento no cinema por parte do Estado acaba por transformar-se numa feliz coincidência capaz de o libertar das amarras ideológicas impostas pelo regime. Por outro lado, «ao querer afirmar-se diferente» (Cunha, 2013, p. 123) do cinema dos últimos tempos, a RTP aposta na novidade e em nomes (Fernando Lopes, Augusto Cabrita, Adriano Nazareth, Artur Ramos) afastados dos meandros do regime traduzindo-se numa intenção e estilo renovados, fazendo dela um importante núcleo da geração do Novo Cinema português.

⁸² Reconhecendo e admitindo a imperiosa necessidade de uma renovação face à degradação em que se encontrava o cinema nacional, César Moreira Baptista promove uma mudança de estratégia na política do FCN, fomentando uma política de concursos públicos para a concessão de bolsas de estudo (1958-68) destinadas à investigação e à formação de jovens portugueses em reputados estabelecimentos de ensino no estrangeiro - entre os quais Fernando Lopes (bolseiro do FCN na *London School of Film Technique*, Londres), Manuel Costa e Silva (bolseiro do FCN no *Institut des Hautes Études Cinématographiques*, Paris) e António da Cunha Telles (bolseiro do FCN no IDHEC, Paris) em 1959; Manuel Faria de Almeida (bolseiro do FCN no LSFT, Londres) em 1961; Adriano Nazareth (estágio em Espanha como operador de imagem) em 1963; Fernando Matos Silva (bolseiro do FCN no LSFT, Londres) em 1964 - bem como a atribuição de subsídios para iniciativas de fomento à formação de quadros técnicos como o Curso de Cinema do Estúdio Universitário da Mocidade Portuguesa.

⁸³ Embora criada em 1948, a Cinemateca abre oficialmente ao público em 1958, contribuindo para a redefinição do cinema como arte. Com estritas relações com a homóloga francesa, a Cinemateca começa desde logo a organizar ciclos de cinema estrangeiro instaurando novos estímulos junto da nova geração de criadores e espectadores.

⁸⁴ Por um lado, em consequência da política de subsídios do FCN, por outro fruto do desenvolvimento da publicidade que vai recorrendo ao cinema em ritmo crescente. Como forma de enaltecer a sua reputação diversas instituições promovem ações de mecenato na produção de filmes de iniciativa privada contribuindo dessa forma para a alavancagem do formato reduzido. A produção da curta-metragem é de tal forma numerosa e preponderante que não só os cineastas de fundo (como Leitão de Barros, Arthur Duarte, Fernando Garcia, mas também Manuel Guimarães, António Campos e Manoel de Oliveira) recorrem a ela como forma de ocupação e subsistência, como também os novos valores se servem desse *espaço* para se revelarem.

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

restantes jovens cineastas iniciaram a sua atividade profissional no formato reduzido: Alfredo Tropa em *Inundações* (1960); Fernando Lopes em *As Pedras e o Tempo* (1961); António de Macedo em *Verão coincidente* (1962); António da Cunha Telles em *Os Transportes* (1962); Manuel Faria de Almeida em *Faça segundo a arte* (1965); José Fonseca e Costa em *Era o vento... e o mar – Sesimbra* (1966); António-Pedro Vasconcelos em *Tapeçaria, uma tradição que revive* (1967); Fernando Matos Silva em *Por um fio* (1968); João César Monteiro em *Sophia de Mello Breyner Andresen* (1969); e Alberto Seixas Santos em *A arte e o ofício do ourives* (1968). Sintomáticos de uma tendência moderna que se irá instaurar nos filmes de longa-metragem, a curta-metragem serviu de estágio para quase todos os nomes da nova geração que nela encetaram conceções estéticas alternativas que se viriam a estender aos filmes de *fundo* do Novo Cinema português.

A década de 1950 e a sua transição para os anos seguintes marcam um período riquíssimo na produção arquitetónica portuguesa e nas metamorfoses que se foram instaurando no urbanismo das grandes cidades. Cada obra edificada é testemunho de uma pluralidade de reflexões dialogante com a sociedade e com as restantes artes. Este é um tempo de sistematizar inter-relações, de princípios estruturais modernos, é o tempo da capacidade de encetar ruturas formais e revoluções de conteúdos, de redefinir conceptualmente e subjetivamente o conceito de realidade, de reforçar a ideia de vazio existencial associado à existência visível (Kovács, 2007). Este é o tempo da precipitação à rutura no cinema, de *ventos de mudança* que acontecem sob uma nova conjuntura que atravessa o país e que se repercute numa abertura de horizontes, relativamente à própria realidade e aos *ecos* que ressoam vindos do exterior, propagando-se desta forma uma certa ideia, uma necessidade até, de inovação e de renovação na sociedade portuguesa. Este é o tempo da arte que se desenvolve em vibrantes sinais de contaminação estética, de uma interioridade autoral, de processos criativos diversos e de uma realidade estética experimental que se irá repercutir na década de 1960 no Novo Cinema português. Esta sua capacidade em transgredir as regras e encetar um diálogo aberto e sem amarras com as restantes artes, será o mote potenciador à sua capacidade de sustentar *o ar do tempo*, revelando contaminações e cadências interiorizadas na cultura portuguesa e permitindo um olhar renovado sobre a sua relação com o espaço urbano.

Em suma, nesta contextualização apresentamos dois pontos que entendemos como fundamentais para uma compreensão sobre os tópicos onde se fundamenta a nossa investigação: o Novo Cinema português e a cidade.

No primeiro ponto - *i. O Cinema e a Cidade* - referimos a importância do dispositivo cinematográfico na forma de ver e observar o mundo, e destacamos a capacidade do cinema

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

em redesenhar as relações espaço - temporais, modificando e acelerando ritmos, acentuando pulsões nas mudanças de lugares e inaugurando campos de (re)leituras sobre a realidade. Paralelamente, sublinhamos que o crescimento do cinema acontece na própria evolução e mutação da cidade, instituindo novas cartografias e instaurando um novo olhar na representação do espaço urbano, fazendo-se coexistir com a cidade numa relação de avanço bilateral.

No segundo ponto, intitulado *ii. Anos de rutura: uma perspetiva da arte e da sociedade moderna portuguesa na transição para a década de 1960*, apresentamos subtópicos *O contracampo: Europa (e algumas cadências)* e *O campo: Portugal*. Relativamente ao primeiro, *desenhamos* um panorama em relação às artes na Europa, com especial incidência para o Movimento Moderno na arquitetura e para as Novas Vagas no cinema. No segundo ponto, direcionamos a nossa atenção para a situação interna de Portugal no período que antecedeu a década de 1960, compreendendo as modificações sociais como a cultura de massas, evidenciando o papel desempenhado pela Fundação Calouste Gulbenkian junto das artes (com a sua política de subsídios e bolsas de estudo para jovens artistas), e aprofundando o especial momento que o Congresso de 1948 representou para a futura revisão dos princípios modernos na arquitetura e no urbanismo nacional. Ainda neste ponto construímos uma perspetiva descritiva em redor do cinema português e dentro do perímetro que antecipou o nosso objeto de estudo, compreendendo dessa forma a política de degradação que se viveu e a importância desse *momento* para a gestação da rutura que acontece na década seguinte.

Desta forma construímos um ambiente mais fecundo para prosseguir com o *Enquadramento teórico* e mergulhar nas *Investigações empíricas*.

I. Metodologia e desenho de investigação

1.1 Objeto de estudo e universo de pesquisa

Importa referir que a grande questão que serve de motivo a esta investigação - o elemento *cidade*, na sua dimensão morfológica e intrínseca à realidade social, constitui uma plataforma fundamental para a inauguração de um novo olhar (cinematográfico) sobre a sociedade moderna das décadas de 1960/70? - se foi adensando, e ela própria culminando em várias outras que constituem linhas fundamentais ao avanço (e alguns recuos) deste estudo, tais como:

a cidade pactua com determinada rutura em unísono com a procura do cinema enquanto arte, um cinema autoral, objetivo transversal a todo o Novo Cinema português?

a cidade dialoga com as restantes artes encetando uma nova representação em paisagem no cinema português?

a cidade constitui um elemento autoral, ou seja, uma forma de atribuir significados únicos de enunciação estética e formalista, patenteados pela condição humana e articulada pelo olhar do cineasta?

o urbano cria condições para o realismo no cinema de arte moderno entre 1962 e 1974 em Portugal?

Na escolha de filmes a tratar, outras tantas questões nos visitaram, nomeadamente no que respeita à extensão do acervo de filmes que respondiam ao núcleo intitulado como Novo Cinema. Mais ainda, deparamo-nos com a dúvida sobre o momento em que esse cinema protagoniza uma mudança na história do cinema português, e se efetivamente estaríamos perante um conjunto de filmes designado como *novo cinema* ou *cinema novo*, e quais as repercussões que estas questões teriam no nosso processo investigativo. Foi então importante compreender as características transversais a este cinema, as suas concordâncias, relações, circulação de influências, para concluir que a força do Novo Cinema português está na sua heterogeneidade, no seu cariz autoral, e na redefinição do objeto cinematográfico enquanto expressão artística⁸⁵. Mais ainda, foi importante

⁸⁵ O desenvolvimento deste tópico acontece no subcapítulo 3.1 *O Novo Cinema português, um cinema de arte moderno*.

compreender o seu ensejo enquanto cinema de arte moderno priorizando desde logo as nossas coordenadas de trabalho a começar pelo recorte cronológico e escolha do *corpus*.

Relativamente à definição do nosso recorte cronológico, havia a certeza, ainda numa fase embrionária, de que o momento de arranque do nosso estudo deveria ser 1963, ano de rodagem (abril e maio) e estreia (novembro) do filme *Os Verdes Anos*, de Paulo Rocha, a primeira produção de António da Cunha Telles e aquele que comumente é tido como *culpado* pela rutura que acontece ao nível da produção e pela renovação que equaciona ao nível estético e formal. No entanto, e à medida que avançamos no processo investigativo, depressa esta fronteira se desmoronou ao compreendermos que outros momentos se revelaram como pequenas *nuances* de regeneração no cinema português. Por conseguinte, redefinimos o nosso *corpus* de estudo tendo em consideração os *filmes-charneira*⁸⁶ *Dom Roberto* (Ernesto de Sousa, 1962) e *Pássaros de Asas Cortadas* (Artur Ramos, 1963), que terão antecedido a chegada do cinema de arte moderno e a mudança de paradigma encetada pelos filmes *O Acto da Primavera* (Manoel de Oliveira, 1962) e *Os Verdes Anos*, transferindo o início do nosso *locus* para o ano de 1962. No que respeita ao término do nosso universo de pesquisa, partilhamos da opinião de Eduardo Geda (1977) e Leonor Areal (2011) de que o Novo Cinema português⁸⁷ termina com a Revolução do 25 de Abril de 1974⁸⁸.

Mediante o nosso recorte cronológico, confrontamo-nos então com a questão e a possibilidade de estabelecer fronteiras dentro do *focus* principal - o Novo Cinema português -, se esses limites fariam ou não sentido para o estudo da representação da cidade, e se o critério de seleção deveria ter em conta certos realizadores, o formato, o género, ou a representação da cidade e a paisagem urbana. Assim, e embora largamente discutido, vimo-nos na necessidade de limitar o nosso *focus* potenciando uma análise mais detalhada e criteriosa de cada objeto fílmico. Centramo-nos no nosso primordial interesse, a cidade, e descartamos:

⁸⁶ Sobre os filmes-charneira consultar os subcapítulos 3.1 *O Novo Cinema português, um cinema de arte moderno* e 3.2 *Prelúdios de mudança: os filmes-charneira*.

⁸⁷ Acreditamos que o cinema de arte moderno português continua a progredir nos anos e década seguintes à Revolução, com outra força, outra dinâmica e outras características reveladoras da tradição reflexiva que lhe assiste e do desejo de falar de outras questões intrínsecas à liberdade que experimenta.

⁸⁸ E, nesse sentido, todos os filmes que tenham sido iniciados anteriormente à Revolução mas, no entanto, só tenham sido finalizados após a mesma, potenciando alterações que no anterior contexto histórico não seriam realizáveis pertencendo já ao «cinema em liberdade» (Areal, 2011a, p. 381), são aqui excluídos, como é o caso dos filmes *Brandos Costumes* (Alberto Seixas Santos, rodado intermitentemente entre março de 1972 e outubro de 1973, com estreia em junho de 1975) e *Benilde ou a Virgem-Mãe* (Manoel de Oliveira, rodado em setembro e outubro de 1974).

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

- (a) as películas documentais⁸⁹, por nos interessar trabalhar a cidade e a paisagem urbana dialogante com a narrativa de ficção;
- (b) as curtas-metragens, por entendermos que, na sua maioria, ainda que experimentais, se aproximam da vertente documental;
- (c) os filmes cuja ação se cinja exclusivamente ao espaço rural⁹⁰;
- (d) os filmes cujos visionamentos, por questões de acesso ao arquivo, foram impossíveis de concretizar⁹¹;
- (e) os filmes cuja ação decorre nas ex-colónias portuguesas por entendermos que seriam adicionadas outras questões sociais e históricas que se afastam deste estudo;

Mas, e caso exista necessidade de construir plataformas de leitura e/ ou enquadramento, entendemos que as fronteiras inicialmente estabelecidas podem e devem ser ultrapassadas. Se não o cinema português em toda a sua amplitude, o período em estudo é certamente não propenso a generalizações e a simples catalogações. Por este ângulo, não nos parece que a irredutibilidade de um *corpus* rígido seja um princípio fecundo para uma investigação onde se privilegia a focalização da representação da cidade em prol de uma análise quantitativa e pouco aprofundada. Por isso, e sobre inclusões e exclusões⁹², confrontamo-nos com questões que importa aqui esclarecer: qual a decisão a tomar face ao filme *Belarmino* (1964), de Fernando Lopes? Filme que se reveste de uma certa dissimilitude de género e que está no limbo entre um registo documental e o cinema de ficção, mas que é todo ele *cidade*? E *O Acto da Primavera* (1962), de Manoel de Oliveira, que, sendo também «uma síntese indestrinçável entre o documentário e ficção» (Areal, 2011a, p. 397), é pontuado por *visitantes citadinos*, mas desenrola-se em pleno espaço rural? Regressamos ao nosso primordial interesse, a cidade, por isso fez-nos sentido incluir o primeiro filme e excluir *O Acto da Primavera* do nosso *corpus*.

⁸⁹ Tal como refere Costa (2012) «quase todo o cinema com uma vertente documental, em Portugal, entre os anos 60 e os anos 80 trata predominantemente da cultura popular. E a cultura popular é sinónimo de ruralidade» (p.21).

⁹⁰ *O Acto da Primavera* (Manoel de Oliveira, 1962), *Pássaros de Asas Cortadas* (Artur Ramos, 1963), *As Ilhas Encantadas* (Carlos Vilardebó, 1965), *Mudar de Vida* (Paulo Rocha, 1966), *Uma Abelha na Chuva* (Fernando Lopes, 1971), *Pedro Só* (Alfredo Tropa, 1971), *A Promessa* (António de Macedo, 1972).

⁹¹ *Sete Balas para Selma* (António de Macedo, 1967), *Nem Amantes, Nem Amigos* (Orlando Vitorino, 1970), *Grande, Grande era a Cidade* (Rogério Ceitil, 1971) e *Cartas na Mesa* (Rogério Ceitil, 1975).

⁹² Ainda sobre exclusões, resta-nos esclarecer esta dúvida: em *Mudar de Vida* (1966) de Paulo Rocha, temos como pano de fundo o mar e a realidade social dos pescadores. O espaço centra-se na ruralidade do furadouro, nos barcos, nos moliceiros, no pinhal, na capela, nas casas de madeira. E ainda que o espaço rural possa ser pontuado pela modernidade da fábrica, isso não significa que estamos perante a representação da cidade, mas antes face a uma forma de acentuar «uma pertença à paisagem que é como uma prisão» (Areal, 2011a, p. 405). E essa paisagem é rural.

Assim, o grupo de filmes⁹³ que se encaixam nos parâmetros anteriormente referidos são: *Os Verdes Anos* (Paulo Rocha, 1963), *Belarmino* (Fernando Lopes, 1964), *Domingo à Tarde* (António de Macedo, 1965), *O Cerco* (António da Cunha Telles, 1970), *O Passado e o Presente* (Manoel de Oliveira, 1971), *O Recado* (José Fonseca e Costa, 1971), *A Sagrada Família - Fragmentos de um Filme Esmola* (João César Monteiro, 1972), *Perdido por Cem...* (António-Pedro Vasconcelos, 1972), *Sofia e a Educação Sexual* (Eduardo Geadá, 1973), *O Mal-Amado* (Fernando Matos Silva, 1973), e *Meus Amigos* (António da Cunha Telles, 1974).

Tendo em consideração aproximações temporais fez-nos sentido constituir três subgrupos cuja análise será mais aprofundada: *Lisboa e a paisagem urbana - abertura* (*Os Verdes Anos*; *Belarmino*; *Domingo à Tarde*); *Trilogia lisboeta* (*O Cerco*; *O Recado*; *Perdido por Cem...*); e *Lisboa sintomática* (*O Mal-Amado*)⁹⁴. Quanto aos restantes construiremos aproximações que nos permitam compreender o singelo papel da cidade e da paisagem urbana na sua estrutura nomeadamente no que se refere ao espaço interior e à ideia de *fechamento*. Este último grupo foi intitulado como *A cidade entre paredes: palacetes e casas*.

Dentro da polifonia discursiva e estética, importam os filmes em que a matéria do urbano e da cidade se impõem como referência dialógica com os restantes elementos cinematográficos, de tal modo que a metodologia adotada revelará as especificidades deste *corpus*.

1.2 Procedimentos metodológicos

1.2.1 A metodologia no nosso trajeto de investigação

Em meados da década de 1960, um período onde a pesquisa qualitativa perdia terreno na Sociologia, Barney G. Glaser e Anselm L. Strauss desenvolveram estratégias metodológicas sistemáticas com base em anotações preliminares feitas em trabalho de campo. *The discovery of grounded theory* de 1967 (Charmaz, 2009) articulou essas estratégias e, em vez da dedução de hipóteses analisáveis a partir de teorias existentes, defendeu o

⁹³ O filme-*charneira* *Dom Roberto* (Ernesto de Sousa, 1962) será alvo de uma curta análise no subcapítulo 3.2 *Prelúdios de mudança: os filmes-charneira*. Por entendermos se tratar de um filme na fronteira para um cinema de arte moderno a abordagem que desenvolvemos em relação ao mesmo será mais generalista. No entanto, sublinhamos a sua importância relativamente à representação da cidade e à novidade que enceta ao alinhar-se em direção à mudança e a um novo olhar sobre a paisagem urbana.

⁹⁴ Neste subgrupo, poderia também encaixar o filme *Meus Amigos* (1974), de António da Cunha Telles, não só pela sua aproximação no que respeita à realidade social – a juventude politicamente e culturalmente informada –, mas também pela sua sintomatologia com a ideia de *rutura* iminente. No entanto, entendemos que a ideia de *fechamento* é mais proeminente na representação da cidade. Por esse motivo, decidimos alocar este filme ao subgrupo: *A cidade entre paredes: palacetes e casas*.

desenvolvimento de teorias a partir da pesquisa baseada em dados. Este é o ponto de partida da *teoria fundamentada*⁹⁵, onde no seu enunciado original os autores convidam os investigadores a utilizarem as estratégias desta teoria de forma flexível adequando-a ao seu próprio modo/objeto de estudo. Charmaz (2009), no seu livro *A construção da teoria fundamentada. Guia prático para análise qualitativa*, aceita o desafio proposto pelos autores encetando *a sua própria teoria* cujos métodos são tidos «como um conjunto de princípios e práticas, não como pacotes ou prescrições prontas» (p. 24). No seguimento desta diretriz, Charmaz (2009) sublinha a importância de um «olhar imaginativo e uma voz incisiva» (p. 24) que deve nortear a sua prática nomeadamente no que se refere à importância nutritiva de completar esta com outras abordagens de análise de dados qualitativos em vez de as colocar em antagonismo. A teoria fundamentada «serve como um modo de aprendizagem sobre os mundos que estudamos e como um método para a elaboração de teorias para compreendê-los» (Charmaz, 2009, p. 24), admitindo «de modo explícito, que qualquer versão teórica oferece um retrato *interpretativo* do mundo estudado, e não um quadro fiel dele» (Charmaz, 2009, p. 25). A autora sublinha que as «estratégias da teoria fundamentada levam você a se concentrar em sua análise e não em discussões a ela relacionadas, a retardar a revisão da bibliografia e a construir uma teoria original que interpreta os seus dados» (Charmaz, 2009, p. 28). No seu caso, Charmaz constrói a sua teoria fundamentada em cinco fases - a coleta de dados⁹⁶; a codificação⁹⁷; a

⁹⁵ Tal como Charmaz (2009) explica, os componentes que determinam a prática desta teoria abrangem «o envolvimento simultâneo na coleta e na análise de dados; a construção de códigos e categorias analíticas a partir dos dados, e não de hipóteses preconcebidas e logicamente deduzidas; a utilização do método comparativo constante, que compreende a elaboração de comparações durante cada etapa de análise; o avanço no desenvolvimento da teoria em cada passo da coleta e da análise de dados; a redação de memorandos para elaborar categorias e identificar lacunas; a amostragem dirigida à construção da teoria, e não visando à representativa populacional; a realização da revisão da bibliografia após o desenvolvimento de uma análise independente» (p. 19).

⁹⁶ Uma questão - «O que está acontecendo aqui?» (Glaser, 1978, citado por Charmaz, 2009, p. 38) - serve de ponto de partida para avançar na coleta de dados, que segundo Charmaz (2009), devem ser «relevantes - detalhados e completos -, estabelecendo-os em seus contextos situacionais e sociais relevantes» (p. 25). Os métodos utilizados podem ser vários (etnográficos, o processo intensivo de entrevista, e análise textual), e a sua importância está numa utilização, não somente como ferramentas, mas na nossa capacidade e predisposição de *ver* através deles. Segundo a autora (2009) «os métodos expandem e ampliam a nossa perspectiva da vida estudada e, assim, estendem e aprofundam aquilo que aprendemos dela e sobre ela» (p. 31). Os métodos permitem modelar, remodelar, e refinar a coleta de dados, «oferecem instrumentos apurados para gerar, extrair e produzir sentido dos dados» (Charmaz, 2009, p. 32), potenciando uma compreensão analítica das ações e dos seus significados que se desenvolverá na fase seguinte.

⁹⁷ Esta fase diz respeito à prática de selecionar, classificar e sintetizar pequenas quantidades de dados de acordo com o que eles indicam e encaminha/sustenta o trabalho para uma direção analítica ainda nas etapas iniciais da pesquisa. Para Charmaz (2009), esta é uma fase de envolvimento e aprendizagem com os dados, revelando-se de grande importância a nossa receptividade e a abertura quer na descoberta de significados e novos *insights*, quer no aprofundamento da nossa compreensão sobre o mundo empírico. A codificação pode ser linha a linha (estudar os dados de uma forma mais rigorosa) ou codificação focalizada (separar, classificar e sintetizar grandes quantidades de dados), e é flexível permitindo voltar aos dados e a uma nova codificação posteriormente.

construção de memorandos⁹⁸; a mostragem teórica, saturação e classificação⁹⁹; e a redação do manuscrito¹⁰⁰ - no entanto, a autora ressalva a singularidade desta teoria ao não se confinar a um único molde, ela modela-se à própria experiência e ao ritmo da investigação, permitindo aos investigadores que parem e escrevam sempre que as ideias lhes ocorram, nomeadamente em fases posteriores do processo.

A flexibilidade desta teoria permitiu uma introdução reajustada no nosso caso nomeadamente no que respeita às distintas fases que a *regulam*. Não seguimos de uma forma linear o que aqui foi apresentado, nem incorporamos no nosso estudo todas as fases e metodologias de pesquisa expostas por Charmaz (2009). Essa conduta iria contrariar o alicerce desta teoria. Todavia, tomamos consciência do nosso papel enquanto investigadores e da importância da nossa experiência no (nosso) olhar sobre o objeto de estudo. Reconhecemos a teoria fundamentada como um modo de aprendizagem e compreendemos o importante papel das construções da realidade dentro do desenvolvimento das análises interpretativas. Submergimos no nosso objeto de estudo, dialogamos com o nosso *corpus* e construímos uma metodologia de análise para interpretar os dados por ele proporcionados. Em última instância,

a investigação nos leva para fora, ainda que refletir a respeito dela nos puxe para dentro. Posteriormente a teoria fundamentada nos leva de volta ao mundo para um novo olhar e uma reflexão mais profunda (. ...) seremos *parte* de nossa teoria construída e essa teoria refletirá as perspectivas privilegiadas inerentes às nossas experiências variadas, quer estejamos nós ou não conscientes destas. (Charmaz, 2009, pp. 202-203)

⁹⁸ Trata-se de redações de extensivas anotações sobre códigos significativos que auxiliam o desenvolvimento de ideias. Esta é uma etapa intermédia fundamental entre a recolha de dados e a redação dos relatórios de pesquisa, e incentiva a análise dos dados e códigos no início do processo de pesquisa. Tal como sublinha Charmaz (2009), os memorandos captam os pensamentos, apreendem as comparações e conexões, e fixam as questões e as direções a serem procuradas. A autora (2009) ressalva ainda que a escrita de memorandos deve ser um processo contínuo como forma de impulsionar o trabalho, podemos «revisitar, rever e revisar» os memorandos «com um olhar crítico» (p. 132) à medida que a investigação prossegue. Durante esta etapa é aconselhado o uso de linguagem informal e não oficial (para uso pessoal). Algumas estratégias passam pelo agrupamento através de palavras-chave e/ou pela escrita livre e fluida.

⁹⁹ Esta é uma fase crucial na teoria fundamentada, é o momento do nascimento de categorias sólidas e análises reveladoras que precedem o primeiro esboço da fase escrita. Durante esta etapa obtém-se dados mais seletivos com o intuito de refinar e completar as categorias principais, e procuram-se dados pertinentes para desenvolver a teoria emergente. A saturação é o momento em que a recolha de novos dados não acrescenta novos *insights* teóricos, ou seja, é o momento de paragem. A classificação, através da utilização de representações gráficas - mapas, diagramas -, proporciona um esquema analítico das categorias vindas dos memorandos e das suas relações.

¹⁰⁰ Durante a escrita do documento é primordial estabelecer as ideias e os esquemas como foco central. A autora explica ainda que a construção dos argumentos é fruto do facto de lidar com o material criado a partir de ideias inseridas durante a análise, e que o processo de descoberta se estende inclusivamente a esta fase de escrita. Não é, portanto, uma fase encerrada em si mesma. Ainda nesta fase, e antes da escrita do texto final, a autora sublinha a importância de um exame das categorias utilizadas verificando se estas se ajustam ao texto, e um retorno à biblioteca para revisões bibliográficas que sustentem a defesa da nossa postura.

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

No seguimento da teoria fundamentada, os dados foram a base para a elaboração da nossa metodologia. Começamos por estar abertos à informação decorrente de um primeiro visionamento, um olhar curioso e *sem amarras* sobre os filmes do Novo Cinema português. Intitulamos esta primeira aproximação ao nosso objeto de estudo como (1) *varrimento*. Prestamos atenção àquilo que vimos e ouvimos, mas também ao que sentimos. A informação coletada - um registo construído de sensações, notas mais esquemáticas e apontamentos mais descritivos sobre o texto e a imagem - provocada pelo visionamento, forneceu um conjunto de dados que foram integrados em memorandos. Uma das primeiras impressões com que nos deparámos foi a unicidade de cada filme visualizado: materiais distintos, filmes de uma desconcertante heterogeneidade estética. Este panorama, muito pouco confortável para uma investigação cujo alicerce está na análise fílmica, levantou uma panóplia de questões - que ferramentas usar para trabalhar este cinema?; como adaptar uma metodologia de análise a materiais que são tão diferenciados sem deixar desaparecer a especificidade de cada filme?; que representação da cidade permitem estes filmes determinar? e quais os conceitos que devem estar na base desta análise? - que foram ocupando espaço na construção da nossa metodologia de análise talhando a solução no próprio problema.

Tivemos plena consciência que as características do nosso *corpus* eram determinantes para o próprio processo e toda a construção da investigação. A ideia de recorrer a um único método de análise que encaixasse em todos os filmes tornou-se absolutamente inconcebível. Por outro lado, a ideia de operar com múltiplas ferramentas adequadas a distintos métodos poderia complicar o nosso *modus operandi*. Seria então importante estabelecer algumas diretrizes e eixos estruturantes dentro do nosso tema principal - a cidade - capazes de nos guiar no desbravar do nosso *corpus*, isto é, construir uma base sólida para analisar a cidade no contexto do Novo Cinema português. Decidimos que seria a altura para uma (2) *revisão da literatura* em duas grandes frentes:

- a) por um lado, pela contextualização dos filmes, tanto do ponto de vista da sua produção, como da sua relação com a sociedade, o espaço, e arte (recorremos a revistas de cinema da época, a catálogos, a biografias, a textos críticos sobre cada autor/filme, e a documentários;
- b) por outro lado, com o objetivo de procurar as ferramentas interpretativas para analisar o material fílmico, mergulhamos na clarificação do enquadramento teórico tentando definir alguns conceitos operatórios que nos ajudassem a resolver o problema relativo às características do nosso *corpus*.

Nesse segundo propósito, partimos para territórios disciplinares distintos (Arquitetura, Urbanismo, Sociologia) trazendo à luz desta investigação esclarecimentos sobre os conceitos de *cidade* - desaguando na sua dupla definição¹⁰¹: morfologia urbana [e forma urbana com os autores Lamas (2000), Rossi (2001) e Lynch (2009)] e realidade social [com H. Lefebvre (2012), Rémy e Voyé (2004)]; e de *paisagem*¹⁰² enquanto representação espacial construída culturalmente, ou seja, uma *forma de ver* que se opera a partir do olhar (Andrews, 1991), uma imagem integrada e construída pela mente e pelos sentidos (Tuan, 1979)

Recorremos à (3) *história oral*, realizando um conjunto de entrevistas¹⁰³ inéditas a quatro protagonistas¹⁰⁴ - António da Cunha Telles¹⁰⁵, António de Macedo¹⁰⁶, António – Pedro Vasconcelos¹⁰⁷ e Fernando Matos Silva¹⁰⁸ - do Novo Cinema português. Todas as entrevistas foram realizadas presencialmente e registadas em suporte videográfico. Admitindo três tipos de entrevistas – a não estruturada, a semi-estruturada e a estruturada – e com o objetivo de complementar os dados provenientes da revisão da literatura e adicionar possíveis informações em falta, optamos por uma linha semi-estruturada. Com tópicos pré-estabelecidos e questões com formulação e ordem variável, foi possível, por um lado ter um eixo condutor com elevado grau de flexibilidade na exploração das questões, e por outro lado potenciar orientação e liberdade de resposta aos protagonistas.

Tivemos em consideração a heterogeneidade que define o Novo Cinema português e optamos por definir as questões ajustadas a cada entrevistado e aos seus filmes. De uma forma geral começamos por questões de contextualização histórica de modo a entender a opinião e o papel de cada interveniente no período em estudo. Posteriormente aprofundamos tópicos relacionados com os próprios filmes, principalmente no que se refere à forma como a cidade foi pensada no cinema de cada autor.

Fizemos um novo visionamento dos filmes, revalidando conceitos para a construção da nossa metodologia de análise e procurando novos dados específicos dentro do conjunto de

¹⁰¹ Este assunto encontra-se aprofundado no subcapítulo 2.1 *Uma leitura sobre a cidade*.

¹⁰² Sobre este tema consultar o subcapítulo 2.2.1 *Sobre paisagem e representação*.

¹⁰³ Foram ainda realizadas duas entrevistas a dois realizadores externos ao Novo Cinema português enquanto suporte para duas comunicações desenvolvidas no contexto da presente investigação: João Canijo [Entrevista inédita realizada a 27 março de 2013 no âmbito da comunicação - Macedo, I., Bastos, R. & Cabecinhas, R. (2014, novembro, 4-8). *As imagens de arquivo enquanto artefactos de memória em Fantasia Lusitana e 48* [Comunicação oral]. VII Jornadas do Cinema em Português, Universidade da Beira Interior, Covilhã, Portugal] e João Salaviza [Entrevista inédita realizada a 19 de setembro de 2012 no âmbito da comunicação - Bastos, R. (2012, outubro, 22-26). *Belarmino e Mauro: A personagem (des)construída na representação da cidade* [Comunicação oral]. V Jornadas do Cinema em Português. Universidade da Beira Interior, Covilhã, Portugal].

¹⁰⁴ Estavam programadas as entrevistas a Paulo Rocha e a Fernando Lopes, no entanto o falecimento de ambos aconteceu antes da sua concretização.

¹⁰⁵ Entrevista realizada a 28 de março de 2013.

¹⁰⁶ Entrevista realizada a 27 de março de 2013.

¹⁰⁷ Entrevista realizada a 1 de abril de 2015.

¹⁰⁸ Entrevista realizada a 4 de março de 2013.

filmes em estudo. Avançamos nos memorandos (com codificação avançada) realizados anteriormente desta vez com novos *insights*, o que permitiu um aprofundamento da nossa compreensão sobre o Novo Cinema português e sobre a presença da cidade nele contida. Aprimoramos as nossas primeiras observações: separamos, sintetizamos, classificamos. Estabelecemos continuidades, recorrências transversais e pontos de rutura entre os diversos filmes e dentro do trabalho de cada autor. Articulamos os conceitos anteriormente aprofundados e percebemos quais as categorias/ conceitos principais a serem trabalhados. Com esse trabalho desenvolvido, construímos uma espécie de percurso, (4) um mapa referência¹⁰⁹, que permitisse, por um lado, a flexibilidade da pesquisa inerente ao carácter qualitativo e heterogéneo do nosso objeto de estudo e, por outro, que nos oferecesse a obtenção de um foco mais claro, ou seja, um solo mais fértil para a análise da representação cinematográfica da cidade.

Neste ponto tornou-se importante articular o nosso *mapa* com potenciais instrumentos e técnicas de análise tomando decisões sobre qual/quais as ferramentas mais adequadas para cada caso. Voltamos aos filmes e com eles colocamos em prática a segunda parte da investigação - investigações empíricas - tendo em atenção o caminho trilhado, onde aplicamos as metodologias do (5) caso de estudo e da (6) análise fílmica. Ajustamos e limamos algumas arestas relativamente aos instrumentos de análise. Estudamos e analisamos o material, construímos os argumentos e sustentamos o nosso raciocínio. A escrita do documento foi faseada ao longo de todo o processo, ficando para o final a que se refere à parte empírica e aos resultados da nossa análise.

1.2.2 A análise do filme: as técnicas e os instrumentos

Começamos por perscrutar o objetivo subjacente ao ato de analisar um filme ou um conjunto de filmes no qual estamos submergidos durante esta investigação. No nosso entender, trata-se de uma necessidade (ou de um desejo) que existe de compreender determinado filme, ou seja, esclarecer e clarificar a linguagem cinematográfica de um objeto fílmico. Como? Segundo Penafria (2009), a análise fílmica envolve duas etapas importantes: a primeira é a de decompor - separar e identificar elementos - e, em seguida, a de estabelecer ligações e compreender a articulação dos elementos desunidos propondo uma interpretação. Chegamos à delicada questão que envolve a validade de uma análise com o carácter subjetivo da interpretação.

¹⁰⁹ O mapa é composto por cinco eixos (tipologia, morfologia, presença, função e dimensão) e encontra-se desenvolvido no ponto 2.2.2 *Para um percurso de análise da (cidade na) paisagem cinematográfica*.

Susan Sontag, no seu texto *Against Interpretation*, problematiza alguns pontos importantes sobre esta questão da interpretação, nomeadamente no que se refere à supremacia da análise do *conteúdo* sobre a da *forma*. A autora sustenta que a ideia de que a obra de arte é primordialmente o seu conteúdo continua profundamente fixada¹¹⁰ na maior parte daqueles que consideram seriamente qualquer das artes. Sontag (1984) continua defendendo que «o abusar da ideia de conteúdo comporta um projeto, perene, nunca consumado, de *interpretação*» (p. 17, tradução nossa). No seu entender, o problema está precisamente no hábito, já muito enraizado, de aproximação à obra de arte com a arbitrária suposição de que existe um conteúdo à espera de se tornar inteligível, ou seja, interpretado. Para a autora, trata-se de uma «agressividade aberta, um desprezo declarado pelas aparências» (Sontag, 1984, p. 19, tradução nossa), uma procura para lá da forma, que objetiva um subtexto que resulte verdadeiro, convertendo a obra de arte num «artigo de uso, em adequação a um esquema mental de categorias» (Sontag, 1984, p. 22, tradução nossa). No caso do cinema, esta ideia torna-se ainda mais evidente no discurso da autora. Para Sontag (1984), o cinema «é na atualidade, de todas as formas de arte, a mais vívida, a mais emocionante, a mais importante» (p.24, tradução nossa), e acrescenta: «nos bons filmes existe sempre uma espontaneidade que nos liberta por inteiro da ansiedade por interpretar», isto é, uma espécie de «qualidade libertadora anti simbólica» (p. 24, tradução nossa). Além do mais, no cinema existe sempre algo que vai além do conteúdo e que se prende precisamente com as características inerentes ao próprio meio e o seu vocabulário das formas (movimentos da câmara, cortes, composição dos planos).

No entanto, Susan Sontag não é contra a interpretação, mas antes contra a ideia do valor absoluto associado à mesma, contra a *domesticação* da obra de arte pela redução ao seu conteúdo. A sua proposta não descarta o caráter interpretativo inerente à análise do conteúdo - «se a excessiva atenção ao conteúdo provoca uma arrogância da interpretação, a descrição mais extensa e conscienciosa da forma o silenciará» (Sontag, 1984, p. 25, tradução nossa) - mas vai ao encontro a uma análise concertada que contenha um vocabulário prescritivo das formas, transparente - «que experimente a luminosidade do objeto em si, das coisas tal como são» (Sontag, 1984, p. 27, tradução nossa) - e que permita a experiência sensorial da obra de arte. Sontag (1984) conclui:

O que agora importa é recuperar os nossos sentidos. Devemos aprender a ver mais, a ouvir mais, a sentir mais (. ...) A nossa missão não consiste em perceber numa obra de arte a maior quantidade possível de conteúdo, muito menos em espremer

¹¹⁰ Susan Sontag retrocede à Grécia clássica, a Platão e a Aristóteles para explicar que, toda a consciência e reflexão ocidental sobre a arte tem permanecido vinculadas à teoria mimética em que toda a arte é figurativa. Sontag (1984) coloca a responsabilidade, na teoria mimética, da «singular conceção segundo a qual algo, que temos aprendido a denominar <forma>, está separado de algo que temos aprendido a denominar <conteúdo>, da bem-intencionada tendência que considera essencial o conteúdo e acessório a forma» (p. 1, tradução nossa).

da obra de arte um conteúdo maior do que o já existente. A nossa missão consiste em reduzir o conteúdo de modo a poder ver em detalhe o objeto. (p. 9, tradução nossa)

O que acontece recorrentemente é que à ideia de interpretação se associa o carácter exacerbado de uma subjetividade analítica injustificável baseada em escassos elementos que a legitime. Não obstante, estamos de acordo com Aumont e Marie (2011a) quando dizem que «há toda uma margem de análise que, pela sua própria natureza, confina à interpretação, sem que possamos decidir tão facilmente» (p. 17). Da nossa parte, tomamos a «atitude mais franca» e concordamos com a ideia de que a «análise tem efectivamente a ver com a interpretação» (Aumont & Marie, 2011a, p. 17). No seguimento da *teoria fundamentada* referenciada anteriormente, acreditamos que a interpretação é um elemento intrínseco ao olhar analítico e particular sobre o mundo estudado, isto é, depende «das competências do analista» (Penafria, 2009, p.4), e é o impulsionador da vertente mais imaginativa da análise (Aumont & Marie, 2011a). De maneira que assumimos de antemão a sua presença dialogante com uma certa *transparência* (Sontag, 1984) e verificável tanto quanto possível (Aumont & Marie, 2011a).

Procuramos alcançar a *claridade* possível que uma análise deve conter e, nesse sentido, concordamos e procuramos seguir as sugestões de Penafria (2009): a análise deve ser realizada tendo em conta os objetivos traçados anteriormente, deve ser rigorosa, atenta e detalhada (pelo menos a alguns planos de um determinado filme), e deve encetar um movimento de retorno ao ponto de partida evitando «cair em interpretações/observações despropositadas ou pouco pertinentes» (p. 2). Não perpetuamos a ideia de que existem conteúdos e formas que podem existir independentemente uns relativamente aos outros. Dessa forma, aglutinamos o *conteúdo* na forma, e colocamos uma certa clarividência no elemento forma precisamente pelo nosso estudo centrar a sua atenção na dimensão mais formal da cidade, partindo da dimensão morfológica para outros elementos mais suscetíveis a uma análise de conteúdo - uma interpretação - como a realidade social.

Outra das nossas principais preocupações incidirá em analisar cada filme enquanto obra de arte, o filme enquanto peça independente e única, avançando assim ao encontro da grande demanda do Novo Cinema português. Estamos por isso de acordo com Aumont e Marie (2011a) quando sublinham que não existe um método universal de análise de filmes, senão análises singulares, adequadas ao(s) filme(s) de que se ocupam. Aceitamos então a sugestão de Penafria (2009) quando propõe ao analista uma primeira escolha entre uma análise interna ou uma análise externa¹¹¹ e centramos a nossa energia «no filme em si enquanto

¹¹¹ Na análise externa, «o analista considera o filme como resultado de um conjunto de relações e constrangimentos nos quais decorreu a sua produção e realização, como sejam o seu contexto social, cultural,

obra individual e possuidora de singularidades que apenas a si dizem respeito» (p. 7), como tal buscamos o enfoque no movimento interno de cada filme, sem forçar recorrências, mas antes ressaltando as suas especificidades.

Importa agora entender que técnicas e instrumentos devem ser utilizados tendo em consideração o carácter heterogéneo do nosso *corpus* e os objetivos traçados. Estamos de facto de acordo que:

os instrumentos de que o analista dispõe - e correlativamente, os objectos de análise particulares e os caminhos para a abordagem de determinado filme - são numerosos, para não dizer inumeráveis. O que ameaça a análise fílmica é a dispersão (quanto ao objecto) e a indecisão (quanto ao método). (Aumont & Marie, 2011a, p. 83)

Tal como já aqui foi referido, a análise da cidade e da paisagem no contexto da nossa investigação terá como mapa basilar um percurso de cinco pontos (tipologia, morfologia, presença, função e dimensão). Estes elementos serão o nosso ponto de partida para determinadas escolhas que incidem sobre o desenvolvimento de uma análise dentro do contexto específico do Novo Cinema português.

Nesse sentido, e dentro de uma análise interna, cumpre-nos distinguir as técnicas (modelos ou tipos) e as ferramentas de trabalho (instrumentos) utilizados no decorrer das investigações empíricas. Como já observamos, o nosso interesse prende-se com elementos do foro mais imagético. No entanto, somos da opinião que é quase impossível avançar com uma análise deste tipo descartando totalmente o conteúdo/tema, principalmente num caso como o nosso, onde o *corpus* é constituído por filmes narrativos. Voltamos, portanto, à questão da forma e do conteúdo lançada anteriormente e à riqueza que deriva de um diálogo entre estas duas forças e consequentes modelos analíticos. É difícil analisar a cena fílmica descartando a narratividade do cinema, inversamente o espaço fílmico é definido também pela narração. Para este estudo optamos pela intersecção da análise da imagem e do som com a análise de conteúdo. A análise da imagem e do som entende o filme no sentido mais visual/sonoro e plástico, isto é, «como um meio de expressão» (Penafria, 2009, p. 7), centrando a sua atenção na cena fílmica. De acordo com a autora, «com este tipo de análise encontramos, sobretudo, o modo como o realizador concebe o cinema e como o cinema nos permite pensar e lançar novos olhares sobre o mundo» (Penafria, 2009, p. 7).

Rose (2012) vai ainda mais longe relativamente à questão do olhar, sublinhando o poder visual da imagem: «é crucial olhar com muita atenção para a imagem ou as imagens nas

político, económico estético e tecnológico» (Penafria, 2009, p. 7). Apesar de existir um trabalho presente nesta investigação relativamente a estes pontos, os mesmos funcionam enquanto contexto e não como elementos decorrentes de uma análise fílmica.

quais existe interesse, porque a própria imagem tem os seus efeitos» (p. 51, tradução nossa). Conhecida como *Compositional Interpretation - The Good Eye*, esta abordagem desenvolve-se seguindo a linha de análise da história de arte, especialmente na relação com a pintura da tradição ocidental das belas artes, e na informação contextual adquirida - um conhecimento adquirido pela prática do olhar a imagem. A autora apresenta uma série de componentes/parâmetros - conteúdo, cor, organização espacial, montagem, luz e conteúdo expressivo - que se inserem nesta abordagem, sublinhando que, na prática, poucos são aqueles que se apresentam isolados relativamente aos demais. Tendo em conta o seu carácter objetivo e claro, consideramos o esquema apresentado por Rose (2012) como um completo ponto de partida a ser reajustado à nossa análise da imagem e do som.

A análise de conteúdo tem em consideração a temática inerente ao filme, o assunto transversal à narrativa - o filme como um relato (Penafria, 2009). Como sabemos, chegar ao conteúdo de um filme supõe uma interpretação¹¹² sobre o mesmo, e nesse sentido este tipo de análise desenvolve-se tomando por base o tema - identificação, resumo da história, decomposição do filme - e a *construção*, não imediata, de significados no decurso analítico. Para o caso, é fundamental considerar certas questões no âmbito narratológico - tais como, a enunciação, o modo como a narrativa é trabalhada para fornecer a história, o olhar subjacente ao(s) ponto(s) de vista(s) da personagem, a presença do narrador no decurso da narrativa. No entanto, é quase impossível analisar corretamente o conteúdo sem fazer intervir considerações ligadas à linguagem visual e sonora do cinema. Voltamos novamente à *Compositional Interpretation*, onde Rose (2012) corrobora com esta ideia inserindo o próprio conteúdo enquanto ponto de partida para os parâmetros do âmbito visual - «o que é que a imagem realmente mostra? (...) às vezes esta dificuldade nasce da complexidade

¹¹² Para conter um certo carácter interpretativo inerente a este tipo de análise, alguns autores desenvolveram modelos numa vertente mais estruturalista, tais como: (a) o duplo princípio analítico e estrutural de Vladimir Propp; (b) o estudo estruturalista da narrativa de Roland Barthes; (c) a análise semântica de Algirdas-Julien Greimas (Aumont e Marie (2011a). No primeiro caso (a), é realizado a partir do conto folclórico maravilhoso russo, e trata-se de decompor em unidades abstratas (a função elementar, as funções auxiliares e as esferas de ação), definir combinações possíveis dessas unidades, e classificar essas combinações. Todavia, e tal como Aumont e Marie (2011a) sustentam, «utilizar sem alterações esse modelo noutra área - e sobretudo no cinema» (p. 125) pela inflexibilidade inerente às esferas de ação a serem aplicadas a personagens de ficção filmicas. Logo, quanto mais precisa pretende ser a análise, mais se afasta da inalterabilidade imposta pelo *esquema* de Propp. No segundo modelo (b), Barthes defende uma narratologia que se torne dedutiva - «uma narrativa torna-se uma <grande frase>, e a tipologia dos papéis atribuí às suas personagens o equivalente das funções gramaticais» (Aumont & Marie, 2011a, p. 127) - considerando três níveis sucessivamente: as funções (distribucionais - núcleos ou catálises - e as unidades integrativas - indícios ou informações), as ações (pretende descrever as personagens de forma objetiva), e a narração (levanta questões de enunciação e do modo da narrativa). Barthes, tenta oferecer uma espécie de gramática narrativa, contudo, o problema desta possibilidade é definir o modo como as diferentes unidades se encadeiam umas nas outras, dentro da narrativa. Por último (c), mais do que a sintaxe, aqui o interesse é o da significação. Greimas toma por base a par conjugação/disjunção (Aumont & Marie, 2011a). A conjugação define um eixo semântico que, por sua vez, une os elementos de significação (semas). O número de actantes (papéis), são determinados pelas condições essenciais da significação e são fixados em seis (destinador, objeto, destinatário, adjuvante, sujeito, oponente), e as inter-relações obedecem a um esquema fixo. As funções são reduzidas a quatro conceitos principais: contrato, prova, deslocação e comunicação. Pelo seu carácter, mais ou menos inexorável, pensamos não combinar com um *corpus* tão heterogéneo quanto o nosso, pelo que não serão aqui aplicados.

formal da imagem» (p. 58, tradução nossa). Podemos ter especial atenção à forma e ao carácter mais visual na escolha da abordagem, no entanto, importa reter que, em termos metodológicos, o conteúdo se apresenta como um profícuo auxiliar para uma análise mais completa.

Quando nos referimos a instrumentos¹¹³, estamos a designar precisamente um utensílio que serve para executar determinada tarefa, isto é, a análise de filmes. Tal como não existe um método universal de análise fílmica, o mesmo sucede com os instrumentos utilizados para colocar em prática essa mesma análise: alguns têm um interesse quase geral e o propósito de utilização mais alargada; outros são mais ou menos específicos a uma determinada função. Da mesma forma, e de acordo com Aumont e Marie (2011a), a intenção de conjunto determina o recurso a determinado instrumento(s), isto é, a sua escolha não é isolada, mas é antes pensada como um todo enquanto estratégia global.

Sublinhamos que a nossa escolha incide numa análise interna, em considerações mais autónomas do filme, e como tal existem certos instrumentos que se adequam mais a este tipo de abordagem do que, por exemplo, os instrumentos documentais que são mais suscetíveis a uma análise alimentada e rodeada de dados históricos. Obviamente, não quer isto dizer que estes instrumentos estejam totalmente descartados, mas os elementos que deles derivam contemplam uma dimensão mais contextual e menos analítica.

Para o nosso estudo, consideramos como potenciadores analíticos dos elementos *cidade* e *paisagem*, e dos cinco eixos por nós estabelecidos (tipologia, presença, função, dimensão e morfologia), os instrumentos descritivos: a descrição de imagens do filme¹¹⁴ pelo seu carácter seletivo funciona como alavanca para a utilização de outros instrumentos mais

¹¹³ A análise fílmica utiliza diversos tipos de instrumentos, que Jacques Aumont e Michel Marie agruparam em (1) descritivos, (2) citacionais e (3) documentais: os primeiros são utilizados para descrever maiores ou menores unidades narrativas e contemplam a decomposição plano a plano, a segmentação, a descrição de imagens do filme, e os quadros, gráficos e esquemas; os segundos desempenham uma função semelhante aos instrumentos descritivos, mas «mais próximos da <letra> do filme» (Aumont & Marie, 2011a, p. 46), semelhante à citação textual, onde se inclui, o excerto do filme, o fotograma, e outros meios de citação (a banda sonora, esboços decalcados do próprio filme); e por fim, os documentais dizem respeito a factos exteriores aos filme passíveis de ser utilizados na análise, e dividem-se entre os elementos anteriores à difusão do filme (por exemplo o argumento, planificações, plano de produção, declarações, entrevistas, e fotografias de cena), e os elementos posteriores à difusão do filme (por exemplo, elementos relativos à distribuição, dados relativos às exposições, e as críticas surgidas na imprensa).

¹¹⁴ Segundo Aumont e Marie (2011a), este tipo de instrumento refere-se a uma descrição detalhada dos planos e pressupõe uma posição prévia analítica e interpretativa resultando numa hipótese de leitura. Pelo seu caráter seletivo e resultado da linearidade inerente à linguagem, a descrição de imagens torna-se diversas vezes insuficiente resultando numa perda de informação.

eficientes como a decomposição plano a plano¹¹⁵ e/ou a segmentação¹¹⁶, e alguns esquemas/mapas¹¹⁷. Entendemos que estes instrumentos¹¹⁸ são mais eficazes quando articulados com a citação e nesse sentido escolhemos o fotograma como um dos principais instrumentos da análise visual.

¹¹⁵ Trata-se da divisão do filme em planos. Não existe um modelo obrigatório para uma planificação deste tipo, no entanto, importa ter em atenção que, dado o número elevado de planos que um filme pode conter, devemos ter em consideração o objetivo último da análise em causa e as características do próprio filme. Alguns dos parâmetros mais considerados nas decomposições são: duração e número de fotogramas do plano, escala do plano, ângulo e movimento da câmara, profundidade de campo e movimento interno dos elementos, tipo de montagem, banda sonora, relação som-imagem, e campo, contracampo e fora de campo.

¹¹⁶ Segue a mesma dinâmica da divisão em planos, mas aqui, diz respeito a uma planificação ao nível das sequências. A noção de sequência pode trazer alguns problemas de impedimento operacional, de tal forma que, importa ter a capacidade de estabelecer as devidas segmentações e compreender a estrutura interna da sequência e a sua sucessão. De acordo com Aumont e Marie (2011a), a segmentação, é um instrumento a ser aplicado na componente mais narratológica do filme e de menos pormenorização da própria linguagem da imagem/som.

¹¹⁷ A esquematização reveste-se de várias formas e estruturas, e é um precioso auxiliar para desconstruir e compreender o todo ou parte de um filme, nomeadamente quando articulados com outros instrumentos como a planificação por plano ou sequência, resultando numa maior clareza analítica.

¹¹⁸ Notamos, todavia, que a variedade de instrumentos aqui apresentada não invalida um reajustamento e adequação a cada filme analisado.

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

II. Quando a cidade se transforma em paisagem

2.1 Uma leitura sobre a cidade

2.1.1 A cidade na sua dupla definição

Ainda que pareça óbvio o significado de *cidade*, a tentativa da sua individualização coloca inúmeros problemas à investigação. Desde logo no que respeita ao conceito, que como os demais, não *escapa à regra* de por si só abarcar toda uma série de objetos que possuem propriedades comuns. Enquanto representação simbólica com um significado geral, a definição¹¹⁹ de cidade é infinitamente mais pobre do que o seu real pela sua inerente captura do que é essencial ao objeto motivo de reflexão. As cidades apresentam uma grande diversidade de características que tornam duvidoso o seu tratamento conjunto. Além do mais, enquanto conceito, a cidade é uma forma de reflexo do real que existe posteriormente ao *objeto* que representa, e nesse sentido, se os elementos desse real estão em permanente deslocamento é lógico que o próprio conceito não escape a esse movimento de devir constante e seja passível a múltiplas alterações e evoluções ao longo da sua história.

Goitia (1982), no seu livro intitulado *Breve História do Urbanismo*, introduz a temática da cidade fazendo uma breve síntese de possíveis abordagens das diversas disciplinas relativamente ao significado de cidade:

O da história: «a história universal é a história das cidades», disse Spengler; o da geografia: «a natureza prepara o local e o homem organiza-o de maneira a satisfazer as suas necessidades e desejos», afirma Vidal de la Blache; o da economia: «em nenhuma civilização a vida das cidades se desenvolveu independentemente do comércio e da indústria» (Pirenne); o da política: a cidade segundo Aristóteles, é um certo número de cidadãos; o da sociologia: «a cidade é a forma e o símbolo de uma relação social integrada» (Munford); o da arte e arquitetura: «a grandeza da arquitetura está ligada à cidade, e a solidez das instituições costuma avaliar-se pela dos muros que as protegem» (Alberti). (p. 7)

Desta forma, o autor vem assim sublinhar a problemática que existe ao se tentar resumir numa única definição coisas tão diferentes, precisamente por se tratarem não de visões que se contradizem, mas antes de distintas perspetivas sobre a cidade. Se pensarmos que a

¹¹⁹ **cidade** *n.f.* **1** meio geográfico e social caracterizado por uma forte concentração populacional que cria uma rede orgânica de troca de serviços (administrativos, comerciais profissionais, educacionais e culturais); metrópole; **2** tipo de vida e de hábitos socio-culturais do meio urbano, por oposição ao campo; **3** conjunto de habitantes daquele meio; **Cidade Eterna** Roma; **Cidade Invicta** Porto; **Cidade Luz** Paris; **Cidade Santa** Jerusalém ou Meca (Do lat. *civitate*-, «cidade»). (Dicionário da Língua Portuguesa, 2009, p. 354)

cidade foi sempre um referencial evidente nas relações que manteve ao longo dos tempos com a sociedade no seu todo, compreendemos que, desde os seus primórdios, se assumiu como centro da vida humana por excelência. Desde a cidade oriental, ligada ao modo de produção asiático, passando pela cidade antiga greco-romana, ligada à posse de escravos, mas também pela cidade medieval, ligada a relações feudais, pela cidade industrial, ligada ao capitalismo e à burguesia, até à cidade moderna e pós-moderna, ligada ao interculturalismo, a cidade, além de estar inequivocamente ligada à história, é ela própria história, explicando muito da sua realidade. Seguindo a linha de pensamento exposta por Goitia (1982), será então esta dimensão histórica da cidade o elemento aglutinador que, uma vez compreendido, é capaz de reduzir possíveis incompatibilidades entre as distintas perspetivas na medida em que marca a ordenação hierárquica da mesma. Não obstante, será também esta dimensão histórica que expõe a especificidade da *cidade* enquanto objeto mutável e cujas transformações não constituem resultados passivos de serem abarcados numa única definição.

Esta abordagem pode ser articulada com Henri Lefebvre (2012): «a cidade manteve sempre relações com a sociedade no seu conjunto, com a sua composição e o seu funcionamento, com os seus elementos constitutivos (. ...) e com a sua história» (p.55). Deste modo, sendo a cidade obra da história (de pessoas e grupos determinados que realizam esta obra em condições históricas) - mas não apenas como simples resultado - veicula-se à ideia de objeto no sentido defendido pelo autor, não como um objeto manejável e instrumental (uma caneta, um candeeiro ou uma cadeira), mas mais próximo «de uma realidade cultural, como o *livro escrito*» (H. Lefebvre, 2012, p. 57), onde se projetam formas e estruturas mentais e sociais, e onde o contexto é obtido e descoberto não de uma forma linear, mas antes por processos de raciocínio e de reflexão. Da mesma forma que o homem utiliza e molda a cidade, a ação inversa também acontece enquanto um verdadeiro papel de intervenção de função sujeito (Beaujeu-Garnier, 1997) influenciando os seus habitantes, transformando-os e desempenhando dessa forma um importante papel nas atividades internas e periféricas. É neste seu carácter de mediação (porque não podemos separar o seu conteúdo do que a contém) que a cidade se apresenta não como um sistema completo e totalitário, mas antes como uma realidade que se regula por diversos (sub) níveis. Ainda que nem sempre transparentes, cada um destes (sub) níveis integra-se numa combinação progressiva através de múltiplos e complexos fluxos, permanecendo a cidade como objeto polissémico sobre o qual se podem estabelecer diferentes e complementares leituras.

Ao proferir que «não há obra sem coisas, sem uma matéria a modelar, sem uma realidade prático-sensível, sem um sítio, uma <natureza>, um campo e um ambiente» (2012, p. 58), Henri Lefebvre sublinha um importante ponto de vista metodológico e teórico que importa

aqui ressaltar e que incide na intrínseca relação entre dois níveis: a morfologia social e a morfologia material, ou o *urbano* e a *morfologia* (H. Lefebvre, 2012) ou, utilizando a terminologia¹²⁰ por nós adotada, a *realidade social* composta por relações concebidas, construídas e reconstruídas pelo pensamento, e a *morfologia urbana* realidade física, material e arquitetural. Segundo o mesmo autor, «a vida urbana, a sociedade urbana, numa palavra o ‘urbano’, não podem prescindir de uma base prático-sensível, de uma morfologia» (H. Lefebvre, 2012, p. 58). Assim sendo, compreendemos que a cidade não é somente um conjunto de edifícios, é também a vida social que tem lugar nesses mesmos edifícios, nos espaços abertos, nas ruas. A cidade contempla na sua fisionomia uma série de *encontros* que se concretizam na qualidade de relações espaciais. Todavia para compreender melhor a ambiguidade do conceito *cidade* e esta questão relativa à sua dualidade, trazemos à luz desta investigação os autores Rémy e Voyé (2004), especialistas em questões sobre a lógica social subjacente a várias modalidades de apropriação do espaço. Os autores apresentam uma importante reflexão sobre a dupla definição do conceito cidade na sua simultaneidade descritiva e interpretativa. A importância desta distinção, tal como os próprios autores sublinham, remete-se para a recusa de «ver uma ligação automática entre ambos os níveis e evacuar a ideia segundo a qual um modo de composição espacial, descrito no plano da sua materialidade, estaria ligado a um tipo único de interdependência entre função ou modo de vida» (Rémy & Voyé 2004, p. 13). Esta distinção afasta assim a ideia de que certas características da materialidade concreta (morfológicas) são traduzidas automaticamente em modos de vida numa relação *causa-efeito*, como é disso exemplo «que o simples facto de se ir habitar para a cidade induz, por si próprio, um modo de vida específico, marcado nomeadamente pela multiplicação das redes relacionais deslocalizadas» (Rémy & Voyé 2004, p. 13). Encarado de uma forma descritiva, a cidade toma uma perspectiva morfológica de uma realidade material concreta evocando «uma certa densidade de habitat e uma dominância do construído sobre o não-construído» (Rémy & Voyé 2004, p. 14). onde a natureza se pode inscrever, e subjacente a uma lógica de oposições (interior/exterior; centro/periferia; público/privado). Ainda na perspectiva morfológica os autores distanciam-se da ideia redutora da cidade enquanto somatório de espaços mono funcionais e sublinham o facto da sua especificidade ser inerente à ideia de lugar onde as várias funções estão em inter-relação traduzindo-se na própria morfologia do espaço. Olhada como conceito interpretativo, a cidade evoca um conjunto de funções sociais que acontecem na relação que existe entre um tipo de apropriação do espaço e uma dinâmica coletiva. Para Rémy e Voyé

¹²⁰ Sublinhamos que a terminologia adotada por Henri Lefebvre (2012) - *morfologia material* e *morfologia social*- não será por nós utilizada na medida em que entendemos poder ser alvo de possíveis confusões relativamente a um entendimento alargado sobre o termo *morfologia* (este assunto será aprofundado nas páginas seguintes). Por isso, utilizaremos a designação *morfologia urbana* em relação a aspetos físicos inerentes à forma e ao espaço da cidade e *realidade social* quando nos afastamos da materialidade urbana e nos centramos nos aspetos do âmbito comportamental e relacional na sociedade urbana.

(2004), a cidade é «o lugar onde grupos vários, embora permanecendo distintos uns dos outros, encontram entre si possibilidades múltiplas de coexistência e de trocas mediante a partilha legítima de um mesmo território» (p.14). Consequentemente a unidade social inerente à cidade tem essa capacidade de não só facilitar proximidades que são à partida planeadas, mas também proporcionar encontros casuais, modificando reações na dinâmica coletiva que se podem traduzir em momentos de tensão, rutura e/ou inovação, estimulando dessa forma a formação de redes relacionais a partir das trocas aleatórias que promove.

Na aurora do tempo, a *cidade* demarcou um traçado, definiu um espaço construído, exibiu sociabilidades complexas e invulgares na aglomeração populacional, e foi durante muito tempo definida por oposição ao campo, redefinindo as relações entre o rural e o urbano e marcando dois espaços e duas maneiras de viver distintas¹²¹. A cidade enquanto *obra* coletiva, é construída no tempo e no espaço pela ação humana organizada, onde as inter e extra-relações são decisivas e se traduzem na própria *morfologia* urbana. De uma forma direta ou por influência periférica exercida, a cidade transforma o espaço onde se encontra implantada. De acordo com Beaujeu-Garnier (1997), consideramos a cidade como um sistema aberto onde o próprio ambiente na sua dupla dimensão e com características específicas, é indissociável do seu desenvolvimento. Tal como sublinha Lynch (2009), «os elementos móveis de uma cidade, especialmente as pessoas e as suas actividades, são tão importantes como as suas partes físicas e imóveis» (p. 9). A cidade é um registo de ações e transformações, cuja dimensão física e cultural é produto da interação histórica e social em que é criada. A cidade transforma-se assim ao ritmo em que a sociedade se altera, encontrando-se na origem dos indícios do florescer da civilização.

Ainda que não tenhamos alcançado uma pureza rigorosa relativamente ao conceito *cidade*, até porque na (in)certeza de existir esse nunca foi o nosso objetivo, a sua ambiguidade é mediada pela sua dupla definição. É a partir desta ideia que, segundo a nossa opinião, se deve orientar qualquer reflexão sobre a cidade, constituindo o ponto de partida para

¹²¹ Ainda que tradicionalmente a definição de cidade fosse vista e analisada fazendo parte do binómio campo-cidade, essa dicotomia tem vindo a dissipar-se ao longo do tempo. Se por um lado nomes como Emile Durkheim, Max Weber, Georg Simmel e Louis Wirth defendem a oposição campo-cidade, polarizando o espaço rural - perpassado de relações primárias e efetivas, caracterizado por uma relativa homogeneidade cultural, estabilidade e conservadorismo - e o espaço urbano - mais dinâmico e permeável à mudança, caracterizado por relações de impessoalidade, superficialidade, transitoriedade e pela heterogeneidade cultural - outros como Pitirim Sorokin e Carle Zimmerman adiantaram a hipótese do *continuum* rural-urbano. A relação campo-cidade tem vindo a ser concetualizada em novos termos, acompanhando as mudanças vigentes, relativamente à expansão do tecido urbano para fora do núcleo das cidades, transportando a sociedade e a vida urbana e penetrando gradualmente nos campos, culminando em possíveis adaptações, e reconstruções do espaço sublinhando a necessária problematização sobre a reinvenção do rural/campo. Ainda que esta redefinição do *rural* se coloque, existem alguns aspetos que de certa forma continuam a caracterizar a *cidade*. Tal como Salgueiro (1992) sublinha, «os cidadãos não são rurais, trabalham em atividades diferentes da agricultura (. ...) o simples facto de haver um aglomerado populacional importante provoca o aparecimento de serviços variados e pressupõe a existência de emprego em setores que não o primário» (p. 30).

múltiplos subníveis que daí possam derivar. Assim, e ainda que considerando a não existência de uma ligação única e automática entre a *morfologia urbana* e a *realidade social* (Rémy & Voyé, 2004), acreditamos que o entendimento da *cidade* deve ser anexo ao diálogo entre estes dois níveis no sentido de constituir uma das condições e eixos inerentes à sociedade. A marca da ação humana comportada pela morfologia urbana constitui uma das bases da construção da identidade individual e coletiva da sociedade.

2.1.2 A morfologia e a forma urbana¹²²

Contemplar cidades pode ser especialmente agradável, por mais vulgar que o panorama possa ser. Tal como uma obra arquitectónica, a cidade é uma construção no espaço, mas uma construção em grande escala, algo apenas perceptível no decurso de longos períodos de tempo. (Lynch, 2009, p. 9)

Lamas (2000) explica que o «primeiro grau de leitura da cidade é eminentemente físico-espacial e morfológico, portanto específico da arquitectura, e o único que permite evidenciar a diferença entre este e outro espaço, entre esta e aquela forma» (p.31). Ainda que como já aqui foi sublinhado, a cidade seja passível de várias leituras reveladoras de diversos conteúdos, e tenha em si um carácter de dupla definição inerente à *realidade social*, não podemos discordar do autor sobre esse *ground zero* inerente à morfologia urbana.

Morfologia designa o estudo da configuração e da estrutura exterior de um objeto, ou seja, é o estudo das formas e da relação com os fenómenos que lhes deram origem. Do ponto de vista urbano, Lamas (2000) clarifica que a morfologia (urbana) ocupa-se do estudo da forma pelas suas partes físicas exteriores e da sua produção e transformação no tempo. Trata-se portanto, de uma reflexão sobre a «forma urbana enquanto corpo ou materialização da cidade capaz de determinar a vida humana em comunidade» (Lamas, 2000, p. 22). O mesmo autor salienta então que o estudo morfológico não se ocupa do processo de urbanização em si, mas antes da cidade como fenómeno físico e construído, da «divisão do meio urbano em partes (elementos morfológicos¹²³) e da articulação destes

¹²² Tomando como princípio, já apresentado anteriormente, que o nosso objeto de estudo incide na (representação da) cidade enquanto dimensão espacial e física, justifica-se neste subcapítulo dar especial atenção à questão da morfologia e da forma urbana como base teórica para a incidência de análise. No entanto, e conforme poderemos verificar na Parte II deste estudo, essa leitura não será encerrada numa base descritiva, mas sempre que se justifique, transversal à interpretação da realidade social presente no corpus em questão.

¹²³ Seguindo uma leitura e métodos interpretativos inerentes à arquitetura e recorrendo à analogia com a linguagem literária, Lamas (2000) toma os elementos morfológicos enquanto as palavras de um texto. O autor identifica assim onze elementos morfológicos [o solo (pavimento), os edifícios (o elemento mínimo), o lote (a parcela fundiária), o quarteirão, a fachada (o plano marginal), o logradouro, o traçado/a rua, a praça, o monumento, a árvore e a vegetação, e por fim, o mobiliário urbano] e sublinha que estes se devem articular tanto com a escala de análise como de conceção de espaço. Por sua vez, Lynch (2009), que trabalha a imagem da cidade, classifica os elementos referentes às formas físicas, em cinco tipos: vias, limites, bairros, cruzamentos e pontos marcantes.

entre si e com o conjunto que definem - os lugares que constituem o espaço urbano» (Lamas, 2000, p. 38).

Rossi (2001) acentua que a forma urbana corresponde à maneira como se organiza e se articula a sua arquitetura. Para o autor é através da arquitetura da cidade que melhor se define e caracteriza o espaço urbano. Lamas (2000), por sua vez, acrescenta que o conceito de *forma* diz respeito à aparência ou configuração exterior de um objeto, e nesse sentido, a forma urbana é o «aspecto da realidade, ou modo como se organizam os elementos morfológicos que constituem e definem o espaço urbano» (p. 44) em relação a outros aspetos (de organização funcional, quantitativos, qualitativos e figurativos). Fica então a ideia de que a forma é um todo seccionado pelas leituras que dela se podem fazer, evidenciando certos aspetos ou partes da sua estrutura. A forma deve satisfazer um conjunto de critérios (contexto, função e intenção estética) materializando no espaço a resposta a um argumento preciso. Importa ainda sublinhar que dentro destes critérios, o próprio território desempenha uma importante condição enquanto elemento determinante e até mesmo potenciador da forma urbana. O território, ou o *locus*, como designa Rossi (2001), marca a identidade do local, e por isso é indissociável do discurso tomado pela forma urbana.

A noção de forma aplica-se a conjuntos urbanos de diversas grandezas e complexidades, tal como demonstra o escalonamento determinado por Jean Tricart¹²⁴ e retomado por Aldo Rossi relativamente à paisagem urbana (Lamas, 2000). Sucedâneo dos dois autores anteriores, Lamas (2000) estabelece uma classificação de três escalas da forma urbana: a dimensão sectorial ou a escala da rua, a dimensão urbana ou a escala do bairro, e a dimensão territorial ou a escala da cidade. A escala da rua¹²⁵ é considerada a mais pequena unidade. É a porção de espaço urbano com forma própria, e onde os edifícios, na sua relação com o espaço por eles definido, ocupam um lugar de extrema relevância. Aqui os elementos morfológicos identificáveis são essencialmente os edifícios e o traçado, mas também a área verde, o desenho do solo e o mobiliário urbano. Segundo Lamas (2000), «para a sua apreensão quase nem será necessário o movimento (. ...) o observador consegue abarcar a unidade espacial no seu conjunto» (pp. 73-74). A escala do bairro é a dimensão a partir da qual «existe verdadeiramente área urbana, cidade, ou parte dela» (Lamas, 2000, p. 74). Esta escala pressupõe uma estrutura composta por ruas, praças ou formas de escalas

¹²⁴ O autor define três escalas principais na paisagem urbana: a escala da rua (ou parte da rua) - correspondendo ao espaço abrangido por um observador num ponto qualquer da cidade - a escala do bairro - correspondendo a um conjunto de quarteirões de edifícios - e a escala da cidade - considerada como um conjunto de bairros (Lamas, 2000).

¹²⁵ Cullen (2013) lê a cidade à pequena dimensão, demonstrando a possibilidade de emoção estética pela vivência - «uma cidade é antes de mais uma ocorrência emocionante no meio ambiente» (p. 10). Nesse sentido a escala da rua é revalorizada como a escala humana por excelência em que a cidade se oferece nas suas particularidades e riquezas.

inferiores, e corresponde às partes homogêneas identificáveis, os bairros, podendo corresponder à totalidade da própria cidade. Os elementos que aqui se destacam são os traçados e as praças, os quarteirões e os monumentos, as áreas verdes. Para a apreensão desta escala é necessário que o observador se movimente e estabeleça vários percursos, possibilitando o entendimento do todo enquanto colagem das várias partes urbanas (Lamas, 2000). Por último, a escala da cidade articula-se de diferentes formas à dimensão urbana, podendo a sua estrutura ser similar a alguns tipos reconhecíveis como a linear, a radio concêntrica, em malha ortogonal e a radial. Nesta escala os elementos morfológicos identificam-se com os bairros, as grandes infra-estruturas viárias e as grandes áreas verdes. A escala da cidade é composta pelas dimensões anteriores sublinhando-se a evidente importância do movimento enquanto (re)conhecimento da forma da cidade (Lamas, 2000).

A morfologia e a forma urbana revelam a indissociabilidade entre o espaço e a sociedade, na medida em que as relações sociais se materializam no território real e concreto. Daí que quando falamos de forma urbana, não estamos somente a incidir sobre conceções estéticas e arquitetónicas, mas antes na indissociável ligação com comportamentos, apropriação, utilização do espaço e vida em sociedade, revelando uma dimensão que não é somente espacial, mas também temporal.

De acordo com Pesavento (2007), a cidade é «sobretudo, uma materialidade erigida pelo homem, é uma acção humana sobre a natureza» (p. 13), e nesse sentido, enquanto obra criada pelo homem é na materialidade das formas urbanas que se encontram as representações mais icónicas da cidade «seja pela verticalidade das edificações, seja pelo perfil ou silhueta do espaço construído, seja ainda pela malha de artérias e vias a entrecruzar-se em uma planta ou mapa» (Pesavento, 2007, p. 13). No entanto, a autora também sublinha a outra linha de representação que exhibe a cidade pelo seu pulsar, pelo sentido de lugar, enfim, pela *sociabilidade*, registando essa transformação no espaço e no tempo. A morfologia e a forma urbana, enquanto ponto de partida para a análise da *cidade*, enfoca o seu conteúdo para a estrutura socio-espacial enquanto devir temporal do urbano.

2.2 A paisagem cinematográfica

Há que ver, ver diante de si, ver aquilo que é «dado» à distância. O ver como um todo, e devolver esse todo à natureza. (Cauquelin, 2014, p. 65)

2.2.1 Sobre paisagem e representação

Dada a multiplicidade de formas, renovações e abordagens às quais a ideia de paisagem se mantém ancorada, reconhecemos a dificuldade que existe na sua definição enquanto

conceito estanque. Segundo Schama (1995), alguns autores na tentativa de construir uma noção de paisagem atribuem privilégio aos aspetos tridimensionais, enquanto outros destacam os aspetos bidimensionais da paisagem. Esta distinção é significativa da ambiguidade a que a própria noção de paisagem está sujeita, e que se adensa se pensarmos que esta clivagem nem sempre é visível e que muitas das vezes incorpora outras noções, também elas voláteis, como a representação. Não é nosso objetivo chegar à génese da noção de paisagem até porque a busca por esse *começo* mostra-nos a inutilidade dessa pretensão para o nosso caso. E ainda que a construção de uma genealogia pudesse comportar algum interesse transversal ao nosso estudo, esse não é o nosso foco.

Com efeito a origem germânica da palavra paisagem - *landschaft* - que significa *forma da terra*, conserva uma dupla significação incluindo a aparência percebida por um observador, mas também uma porção limitada da superfície da terra. Este sentido impreciso que se associa à palavra *landschaft* gera múltiplas traduções¹²⁶ aumentando o seu grau de ambiguidade. A sua essência volátil desdobra-se assim em complexos significados que se traduzem em diferentes objetos de análise no seio de disciplinas e correntes teóricas distintas¹²⁷. Os estudos da paisagem, inicialmente focados na descrição das formas físicas e na análise morfológica da paisagem, foram incorporando progressivamente dados da transformação humana e aspetos mais subjetivos de ordem sociocultural. É bom lembrar que, historicamente, a paisagem aparece identificada com a fisionomia de uma dada área e com a sua descoberta através da pintura (séculos XVI-XVII) no ocidente. Um novo interesse pela natureza implícita à invenção da paisagem envolve uma postura diferente do indivíduo face ao ambiente que o rodeia, que se traduz num afastamento relativamente ao objeto de contemplação, mas também na «mobilização dos sentidos e a aprendizagem de códigos de seleção, apreciação e valorização, os quais fazem parte de um modelo cultural» (Salgueiro, 2001, p. 38). A observação da natureza faz-se pela procura de uma emoção estética, e por isso, a pintura de paisagem inaugura uma nova forma de apreciar a natureza, instaurando e fixando códigos estéticos e preparando o olhar para a busca do prazer, valorizando assim a natureza enquanto espetáculo estético (Ronai, 1976). Vidal de La Blache (s.d.), citado por Ducan e Ducan (2009), que tem na paisagem um indicador visual da relação sujeito (coletivo)/ambiente natural, evidencia a importância do modelo cultural. Para o autor cada

¹²⁶ *Landschaft* origina o *landscap* holandês, aproximando-se às pinturas de paisagem realistas do início do século XVII e às novas técnicas de representação renascentista. Por sua vez, o termo holandês origina o *landscape* em inglês, normalmente definido como *view of the land* ou *representation of the land* (Hopkins, 1994).

¹²⁷ Quando a geografia se constitui como disciplina científica na Alemanha (século XIX), a herança da estética naturalista do romantismo coloca a paisagem num lugar proeminente. No entanto pela dualidade de significados inerentes à palavra *landschaft* podemos identificar neste primeiro período duas linhas de estudo: a análise morfológica em que a paisagem é vista como uma fisionomia caracterizada por formas (Brunhes, Schluter e Passarge), e a paisagem associada ao conceito de território (Lautensach, Bobek e Demangeon) (Hopkins, 1994).

grupo de sujeitos é marcado por aquilo que denomina de *genre de vie* (modo de vida) e a sua adaptação ao meio é feita a partir de uma herança cultural, que se expressa numa paisagem-tipo. Sauer (1963) defende também a importância das influências culturais na compreensão do espaço, destacando a cultura como força ativa na construção da paisagem: «a cultura é o agente, a área natural é o meio, a paisagem cultural é o resultado» (p. 343, tradução nossa).

Jackson (1984) afirma que a problemática relativamente à noção de paisagem reside no descolamento que se faz no seio da discussão, passando a confundir-se a perceção da paisagem com a paisagem em si. Outros autores sublinham esta dualidade, como é o caso de Rochefort (1974), ao distinguir paisagem objetiva (ou paisagem real), como um conjunto de elementos materiais possível de racionalizar e quantificar, de paisagem subjetiva, ou seja, a ideia que se faz dela, uma imagem retrabalhada pela perceção humana e filtrada pela realidade sociocultural. Segundo estes autores, a ambiguidade em torno deste conceito deriva da diferença entre aquilo que se vê e o modo como é visto. Um dos principais defensores da inclusão da paisagem subjetiva no estudo da paisagem é Berque (1998), que tem na paisagem uma marca e uma matriz, ou seja, a paisagem é simultaneamente uma marca porque expõe uma civilização, e é também uma matriz porque participa dos esquemas de perceção, de conceção, de cultura, os quais canalizam a relação de uma sociedade com o espaço e com a natureza.

Numa posição distinta está Simmel (2009), para quem a paisagem não é aquilo que o olhar abrange dentro do seu horizonte momentâneo, mas antes um espaço delimitado resultado de uma representação. Esse espaço ganha uma identidade própria abandonando a ordem da natureza, isto porque, segundo a sua opinião a paisagem implica uma demarcação e a natureza «o nexu infindo de coisas» (Simmel, 2009, p. 5). Simmel (2009) sublinha que «a natureza, que no seu ser e no seu sentido profundos nada sabe da individualidade, graças ao olhar humano que a divide e das partes constitui unidades particulares, é reorganizada para ser a individualidade respetiva que apelidamos de <paisagem>» (p. 7). Ao contrário dos dois autores acima citados, para Simmel (2009) a natureza não é paisagem e como tal não existe uma paisagem real e objetiva, e uma paisagem percecionada e subjetiva. Existe sim a realidade e a sua representação, ou seja, a paisagem enquanto espaço¹²⁸, que se delimita a si mesmo e que é fruto de um *olhar particular*.

¹²⁸ As correntes que se encontram no estudo da paisagem decorrem, diversas vezes, das diferenças que existem relativamente ao conceito de espaço, que de facto pode ser estudado segundo várias dimensões, como realidade material objetiva com determinadas propriedades locativas e morfo-funcionais, estudado a partir dos elementos constituintes, as suas formas, funções, relações, evolução dinâmica e transformação histórica, como produto das sociedades humanas, sofrendo influência do meio, ou como repositório das culturas e estilos de vida.

Neste ponto, confluímos para outro conceito vital que importa aqui analisar e que diz respeito à noção de *representação*. A palavra *representação* encontra-se analisada em muitos teóricos, no entanto não será aqui desenvolvido esse estudo comparativo, mas antes a tentativa de compreender a sua relação com a cultura e com esse *olhar particular* que faz derivar a paisagem. O conceito em si envolve uma série de considerações, a começar pelo pressuposto de que implica uma relação ambígua entre a presença e a ausência, designando «uma operação pela qual se substitui alguma coisa (geralmente ausente) por outra que ocupa o seu lugar» (Aumont & Marie, 2011b, p. 222), onde o representante e o representado guardam entre si relações de aproximação e distanciamento. Chartier (1990) salienta a ideia de ausência na representação, estabelecendo a diferença entre aquilo que representa e o que é representado, afirmando a presença daquilo que se expõe no *lugar do outro*. As representações tendem, tal como evidencia Henri Lefebvre (1983), a uma presença na ausência que se traduz em imagens (mental ou material), discursos e práticas sociais, e nesse sentido se distanciam do mimetismo puro e simples, trabalhando com uma atribuição de sentido sobre o mundo, qualificando e orientando o olhar e a perceção sobre a realidade. As representações não podem ser concebidas como passivas ou inertes, tal como Freud (1995) já alertara ao sublinhar a ideia de que a reprodução da perceção na representação nem sempre significa um regresso fiel da mesma, podendo ser modificada por omissões, alterada pelo surgimento de distintos elementos e transformações historicamente determinadas.

Hall (1997) atribui à representação o importante papel de aproximar a significação e a linguagem à cultura, sublinhando e explorando a linha *construtivista* do termo¹²⁹ pelo expressivo impacto desta nos estudos culturais. Para o autor, a representação é «a produção de significado através da linguagem» (p. 28, tradução nossa) que acontece num *processo* de relação entre dois sistemas. O primeiro é o *sistema* através do qual todos os tipos de objetos, pessoas ou eventos estão relacionados com um grupo de conceitos ou *representações mentais* que transportamos nas nossas cabeças, permitindo-nos interpretar o mundo através da construção de uma cadeia de equivalências entre as coisas e o nosso sistema de conceitos, o nosso *mapa conceptual*. Por sua vez este mapa deve ser traduzido numa linguagem comum possibilitando a correlação com palavras, sons e imagens. A linguagem¹³⁰

¹²⁹ Hall (1997) refere ainda duas outras abordagens ao termo representação: na linha *refletiva* (por vezes apelidada de «mimética») a linguagem funciona como um espelho, concentrando-se no mundo real e *refletindo* o verdadeiro significado já existente nos objetos, pessoas, ideias e eventos; na linha *intencional*, o caso é precisamente o oposto, a linguagem expressa somente o que o sujeito/autor/orador deseja, ou seja, o seu único e pessoal significado. Para o autor «as palavras significam o que o autor intenta que elas devam significar» (p. 25, tradução nossa).

¹³⁰ «Qualquer som, palavra, imagem, ou objeto que funcione como um signo, e que esteja organizado com outros signos num sistema capaz de transportar e expressar significado, é, deste ponto de vista, «uma linguagem»» (Hall, 1997, p. 19, tradução nossa).

é, portanto, o segundo sistema envolvido no processo de construção de significado, e ainda que muito provavelmente cada um compreenda e interprete o mundo de uma forma única e individual, estamos, no entanto, habilitados a comunicar precisamente porque partilhamos o mesmo *mapa conceptual*. Porque interpretamos o mundo em aproximações semelhantes, somos capazes de acumular uma cultura compartilhada de significados. Assim, e tal como Hall (1997) sustenta,

o significado *não* está no objeto, ou pessoa ou coisa, nem está *no* mundo. Somos nós que fixamos o significado tão firmemente que, pouco depois, acaba por parecer natural e inevitável. O significado é construído pelo sistema de representação. É construído e fixado pelo código. (p. 21, tradução nossa)

Nesse sentido, os códigos, enquanto tradutores, desempenham um papel essencial dentro do sistema de representação, fixando o significado no interior das diferentes linguagens e culturas. Mas, e de acordo com Hall (1997), os códigos «não existem na natureza, são antes o resultado de convenções sociais» (p. 29, tradução nossa). Isto significa que constituem uma parte crucial dentro do processo, são eles *mapas de significados* que apreendemos e inconscientemente incorporamos à medida que nos integramos enquanto membros de uma cultura. Pelo referido anteriormente, no processo de representação, a linguagem não funciona como um espelho do mundo. A produção de significado acontece dentro da própria linguagem, nos códigos culturais por meio da significação, fixada social e culturalmente.

O mundo como o vemos, sentimos, nos apropriamos e metamorfoseamos, é sempre um mundo qualificado e construído socialmente das representações que instauramos. Por isso a cultura não pode estar distante da representação, do *olhar particular* que acontece e legitima a paisagem. Este ponto de vista acentua-se nas últimas décadas do século XX verificando-se uma transição para um ponto de vista mais fenomenológico. A paisagem é associada a um modo de ver, onde a relação entre o sujeito e o objeto é indispensável para a sua construção. D.W. Meinig equaciona a ideia de paisagem enquanto modelo onde o observador reflete a sua cultura de valores. Meinig (1979) explica que «qualquer paisagem é composta não só por aquilo que está diante dos nossos olhos, mas também por aquilo que está dentro das nossas cabeças» (citado por Ducan & Ducan, 2009, par. 2, tradução nossa).

A ideia da paisagem enquanto elaboração da nossa mente, associada a uma perspetiva mais subjetiva e visual, cruza caminho com a mudança de *olhares* que acontece no seio das ciências sociais, principalmente a partir da década de 1970, relativamente à forma como a vida social é construída e compreendida. Esta mudança, denominada por *cultural turn* (Rose, 2012), equaciona o significado de cultura para o centro do entendimento de múltiplos processos sociais. Tal como refere Hall (1997), o significado que se associa a cultura passa a depender dos seus intervenientes, das interpretações e do sentido que estes

atribuem ao mundo que os rodeia. Rose (2012) sublinha então que essas diversas formas de atribuir sentido ao mundo, ou seja, essas representações, moldam a forma como cada um se comporta no seu quotidiano. A cultura, vista como forma de leitura, encontra-se na paisagem enquanto tradução da realidade apresentando-se de forma cifrada e, portanto, sob um significado e uma apreciação valorativa.

Ralph (1987) define paisagem como o «contexto visual da existência quotidiana» (p.12). Cosgrove (1984) define como «o mundo exterior mediatizado pela experiência subjetiva dos homens, portanto um modo de ver o mundo» (p.13). Mas é em Tuan (1979) que melhor se denota uma maior preocupação com a imagética da paisagem. Para o autor, a paisagem é como uma representação, a perceção sensorial do território, «uma imagem integrada, construída, pela mente e pelos sentidos» (Tuan, 1979, p. 89, tradução nossa). Para este grupo de autores, a paisagem é uma *forma de ver*, de atribuir sentido, que permite calibrar o olhar e que depende do conhecimento integrado relativamente aos objetos, formas e dinâmicas que nos rodeiam.

Cauquelin (2014) diz-nos que «todos, quem quer que sejamos, usamos utensílios que mal conhecemos. Nós <fazemos> paisagem (. ...). Enquadramos, colocamo-nos à distância, actuamos por metáforas e metonímias, contextualizamos, chegamos a <intertextualizar>, ainda que nunca tenhamos a mínima informação sobre esta noção» (p. 95). Se por enquadramento entendemos o ato e o seu resultado, de delimitar e construir um espaço visual transformando-o em espaço de representação (Gardies, 2006), então compreendemos que a autora associa paisagem a uma construção envolvendo uma profunda seleção, interpretação e omissão, ou seja, um enquadramento «pelo qual nós subtraímos ao olhar uma parte da visão» (Cauquelin, 2014, p. 99).

Parece-nos então que dificilmente se pode chamar paisagem ao espaço entendido enquanto realidade material objetiva, não devendo haver confusão entre paisagem e um pedaço de superfície terrestre, mas antes restringir o uso do termo às representações do sujeito enquanto espacialidade construída culturalmente. A paisagem não é apenas condição estática de um espaço observado por um sujeito. Não se trata por isso, de ajustar a noção de paisagem aos aspetos tridimensionais da natureza. A paisagem tem na sua identidade um carácter estético integrado, que se associa a uma construção e que nasce do processo cultural e social do observador. A paisagem é o fruto de uma longa e complexa aprendizagem, construída enquanto equivalente da natureza. Esta ideia está, portanto, associada à abordagem construtivista de *representação*, onde é o sujeito que constrói significado usando para isso um sistema cultural de conceitos e signos. Nesse sentido, acreditamos que a paisagem é uma forma de atribuir significado ao mundo, dependente por

isso do mapa conceptual e do contexto sociocultural do sujeito. A paisagem é uma *forma de ver*, é um processo perceptivo e representacional que se opera a partir do olhar, que seleciona, enquadra, foca e edita, que transforma «*land into landscape*» (Andrews, 1999, p. 1).

2.2.2 Para um percurso de análise da (cidade na) paisagem cinematográfica

A paisagem é central na formação do espaço cinematográfico, atribuindo significados a eventos e colocando a narrativa numa escala e contexto histórico particular. Lukinbeal (2005) explica que «a paisagem e o filme são ambas construções sociais que dependem fundamentalmente da visão e da perceção para a sua própria definição» (p. 3, tradução nossa). Consequentemente, a representação imagética¹³¹ em paisagem, nomeadamente no cinema, nunca é neutral, nem em intenção, porque deriva de uma construção feita pelo autor, nem em receção, porque se encontra ancorada ao *modo de ver* do espectador.

Tal como vimos anteriormente, o significado de paisagem está em relação direta com a imagética do olhar, e com uma forma particular de atribuir significado ao mundo. A representação cinematográfica em paisagem, não sendo neutral, pode abordar-se de múltiplas perspetivas e dar origem a distintas conclusões. As considerações precedentes mostram que a análise da paisagem (urbana) no cinema exige o emprego de vários instrumentos metodológicos. Dessa forma, o que de seguida se pretende é a elaboração de uma espécie de *mapa*, um ponto de referência, que sirva de base para diferentes percursos de análise. Assim, mapeamos a paisagem cinematográfica em quatro grandes eixos: a *tipologia*, a *presença*, a *função* e a *dimensão*. No sentido de centrar o nosso estudo na paisagem da cidade, acrescentamos um quinto eixo - a *morfologia* -, onde se pretende articular as dimensões espaciais da morfologia urbana com o ponto de vista do autor.

2.2.2.1 Tipologia

O primeiro eixo que aqui apresentamos insere-se na tradicional divisão proposta pela disciplina da Geografia. Apesar do seu cariz redutor, o eixo da *tipologia* serve como base estruturante, como ponto de partida para o estudo mais detalhado de cada tipo de paisagem no cinema. Esta categorização genérica encontra-se subdividida em dois tipos de paisagem¹³².

¹³¹ É importante aqui sublinhar, que a nossa análise se centra na imagética da paisagem, isto é, no que respeita à forma da cidade. Por entendermos que a paisagem sonora iria desviar o nosso estudo do objetivo fundamental, afastando-o de uma investigação centrada essencialmente na imagem, e pelas limitações relacionadas com o tempo disponível, optamos de forma consciente pelo não desenvolvimento deste tópico.

¹³² Na Geografia esta divisão não se encerra numa única configuração. Segundo Garrido e Costa (1996) alguns autores constroem a tipologia da paisagem segundo sete tipos: agrária (constituída por elementos diretamente relacionados com atividade agrícolas), humana (unidade geográfica resultante da interação entre o homem e a

O primeiro tipo - paisagem *natural* - é, como o próprio nome indica, constituído por elementos naturais, ou seja, aqueles que não se modificaram. A paisagem *natural* diz respeito ao olhar que acontece sobre o espaço que nunca tenha sofrido qualquer intervenção humana, como por exemplo uma floresta virgem. Aqui inclui-se também os chamados ambientes naturais inóspitos que não apresentam condições para a manutenção da vida do homem, como é o caso de um deserto. Por outro lado, a paisagem *humanizada* ou *cultural* é construída a partir de um espaço cuja ação humana tenha cometido transformações relativamente às condições físicas impondo-lhe uma ordem, e onde «a cultura é o agente que condiciona a sua modificação» (Small & Witherick, 1992, p. 191).

Portanto, todas as edificações artificialmente construídas bem como as intervenções não naturais sobre o espaço constituem paisagens culturais, como o espaço de uma cidade ou um campo de produção agrícola. Dentro desta tipologia, por sua vez, encontramos a *paisagem rural* e a *paisagem urbana*. De uma forma geral a *paisagem rural* refere-se ao olhar que se faz sobre uma região não urbanizada, cujo índice de elementos naturais ou cultivados se sobrepõe aos elementos humanos. A sua densidade é relativamente fraca em habitantes e edifícios e as atividades económicas centram-se basicamente na agricultura e pecuária. É de uma forma geral um espaço cujas infraestruturas e o seu planeamento se encontram pouco desenvolvidos ou mesmo inexistentes. Por sua vez, a *paisagem urbana* refere-se ao olhar sobre o espaço urbano cuja caracterização se faz sentir na edificação contínua, infraestruturas bastante desenvolvidas e altos índices populacionais. O espaço urbano desenvolve-se normalmente a partir de um núcleo - o centro da cidade - do qual outros sectores (habitacional, industrial e comércio) são construídos. As áreas naturais são inexistentes, mas podemos aqui encontrar alguns pontos verdes como parques e hortas urbanas.

No entanto, é interessante destacar uma mutação geral no tecido urbano. Conforme aqui já foi explicado relativamente ao *continuum* rural-urbano¹³³ e a certos fenómenos do âmbito social e morfológico, muitas vezes estes dois subtipos de paisagem não se segregam, antes pelo contrário, mas evoluem tendencialmente para uma sobreposição no espaço que ora se diluem em áreas de fronteira, ora se aplicam indistintamente em áreas urbanas ora em áreas rurais. O urbano em expansão contagia o rural, dissolve-o de tal forma que própria paisagem suscita leituras transversais às duas tipologias.

natureza), industrial (predominância de atividades industriais), natural (aquela cujos elementos naturais ou físicos não estão alterados pelo homem), primitiva (onde a ação do homem sobre a natureza é mínima), rural (onde predomina uma determinada morfologia agrária), urbana (onde predomina uma determinada morfologia urbana).

¹³³ Ver nota de rodapé 121.

2.2.2.2 Morfologia

Já anteriormente¹³⁴ estabelecemos uma relação integrada entre a construção da paisagem e a ideia de enquadramento (Cauquelin, 2014). Enquadrar é, de certa maneira, uma forma de ver (do autor), integrando tomadas de decisões e escolhas, estabelecendo limites e seleções que, por sua vez, posicionam o próprio (espectador) a uma distância preceptiva e imaginária do representado. O segundo eixo que apresentamos para o estudo da paisagem cinematográfica centra-se exclusivamente na paisagem urbana e pretende estabelecer a relação entre as três escalas da morfologia urbana¹³⁵ (rua, bairro e cidade) e o enquadramento (ponto de vista) que o filme expõe sobre a cidade. Torna-se, portanto, preponderante a forma como os elementos morfológicos se organizam e se estruturam provendo a comunicação estética da paisagem urbana cinematográfica e o sentido figurativo da mesma no interior da narrativa.

O *enquadramento sectorial*, ou *escala da rua*, coloca o espectador no centro da ação e estabelece uma relação de grande proximidade entre os elementos morfológicos e as personagens. Esta será a escala que coloca em evidência mais pormenores da forma urbana, evidenciando as partes mínimas reconhecíveis, como as fachadas e as janelas, ou até mesmo o mobiliário urbano. Ainda que se caracterize por um afastamento do espectador de uma relação de *intimidade* com as personagens tão marcada na escala anterior, o *enquadramento urbano*, ou a *escala do bairro*, sublinha possíveis relações entre os elementos morfológicos e o espaço urbano no sentido funcional da deslocação. Dessa forma, o traçado relaciona-se diretamente com a formação e o crescimento da cidade de modo hierarquizado, em função da importância do percurso e da mobilidade das personagens. Este é o enquadramento que mais evidencia o movimento, funcionando assim como uma escala de orientação. Por último, o *enquadramento territorial*, ou *escala da cidade* oferece uma visão mais ampla da paisagem cinematográfica situando a ação global do filme e acentuando os aspetos visuais inerentes à paisagem. Trata-se de uma escala que faz ressaír a composição mais global da forma urbana, colocando em evidência os elementos mais genéricos como o quarteirão e espaço relacional.

2.2.2.3 Presença

Com regularidade aceitamos o filme como uma janela na realidade sem constatar que essa janela foi aberta de uma forma particular, para excluir assim como para incluir. (Braudy, 1977, p. 22, tradução nossa)

¹³⁴ Ver subcapítulo 2.2.1 *Sobre paisagem e representação*.

¹³⁵ Sobre este tópico consultar o subcapítulo 2.1.2 *A morfologia e a forma urbana*.

Relativamente à presença da paisagem no filme e ao modo como o espectador a contempla, Lefebvre (2011) sublinha que, tal como na pintura ou na fotografia,

a nossa capacidade para experienciar e interpretar a paisagem - para descobrir *nela* ou examinar atentamente *com ela* todos os tipos de significações simbólicas, dos temas puramente estéticos aos mais políticos, por exemplo - encontra a sua origem no modo como pode ocupar o centro da nossa atenção. (p. 75, tradução nossa)

O autor parte do clássico *The Art of Photoplay Making*¹³⁶ para rebater a ideia de Freeburg (1918) relativamente à subordinação obrigatória do uso do *cenário natural* ao serviço da ação dramática, reconhecendo assim que a narrativa e a paisagem muitas vezes coexistem no filme num estado de tensão (M. Lefebvre, 2011). Para tal, Lefebvre expõe dois modos de presença do espaço natural, cuja origem está na sensibilidade do espectador e na sua habilidade para deter a *imagem*, instaurando novos significados ainda que só na sua mente. O primeiro, a *paisagem intencional* (ou *pura*), é suportada por estratégias visuais que inequivocamente retêm a atenção para o cenário natural do filme, tendo como base uma atribuição interpretativa intencional do espectador, reforçada pela amplitude da narrativa. Este é o modo que se aproxima mais à experiência pictórica advinda da arte da paisagem na pintura. Por outro lado, a *paisagem impura*¹³⁷ (ou a *paisagem do espectador*) é aquela que se relaciona mais com as ideias defendidas por Freeburg (1918), no sentido de uma presença da paisagem enquanto cenário subordinada à narrativa que sujeita e direciona o espectador à intenção do cineasta.

A reflexão sobre a presença da paisagem no cinema conduziu-nos também à ideia de *ausência* trazida pelo autor Horton (2003), segundo o qual, mesmo antes de debatermos a paisagem visível no filme, devemos considerar a paisagem *ausente*, ou seja, aquela que está para além dos limites do fotograma, que é sugerida (por exemplo, pelo texto ou pela banda sonora) ou está implícita, constituindo uma importante ferramenta de significado. A *ausência* pode ser considerada como um condutor de memória, como uma forma de tempo que transcende o próprio cinema, nomeadamente se sugerida e associada à *elipse*¹³⁸, contribuindo assim para uma certa ambiguidade na leitura do espaço e do lugar. A paisagem

¹³⁶ Para Freeburg (1918), é de extrema importância que o *cenário* não distraia as atenções do espectador, como ainda reforce o valor dramático da ação. Em continuidade com esta ideia, o autor, apresenta cinco formas distintas de *trabalhar* o cenário: neutral (não impede nem assiste no desenvolvimento da ação), informativo (enquanto forma de transmitir algum elemento da história que de outra forma não é partilhado), solidário (em harmonia com a disposição/impressão geral da ação), participativo (quando integra a ação da história) e formativo (quando exerce algum poder na modelação das personagens).

¹³⁷ Termo (*impure landscape*) conectado a Gombrich em resposta à oposição *pure landscape*. Sobre este assunto, consultar Gombrich (1985).

¹³⁸ Processo narrativo que se caracteriza pela omissão de alguns acontecimentos/elementos de ação, transpondo de um acontecimento para outro e exigindo ao espectador o preenchimento mental dos elementos em falta. Estas *lacunas* criadas pelo cineasta transformam-se em espaços de ambiguidade que ao solicitarem ao espectador uma pluralidade de leituras determinam espaços de criatividade mental passíveis de serem explorados pelos mesmos.

ausente não é passiva, contém efeitos e atua como um desafio na mente do espectador, colocando a representação em paisagem a um nível mais complexo derivando em múltiplas imagéticas construídas na mente de cada espectador.

Neste quadro de relação entre a linha apresentada por M. Lefebvre (2011) sobre a *paisagem impura* e as ideias defendidas por Freiburg (1918), podemos destacar que experienciamos a paisagem como elemento da *narrativa*, isto é, como um conjunto de elementos integrantes do enredo, e nesse contexto podemos até pensar na paisagem como personagem que se modifica, aparece e desaparece no seio da intriga. A *presença* da paisagem configura-se a diversos níveis no interior da narrativa, intervindo como uma das forças preponderantes no desenrolar da ação.

Articulando as perspetivas apresentadas, consideramos que a *presença* da paisagem no cinema pode apresentar-se como: *paisagem-protagonista* (desempenhando um papel equivalente a uma personagem principal no desenvolvimento da narrativa; a sua presença marca a evolução da ação); *paisagem-personagem* (forma parte do enredo narrativo, e de alguma forma é considerada como personagem que participa e interatua com as personagens principais); e *paisagem-figurante* (cenário cujas singularidades são informativas para o desenvolvimento narrativo). Acrescentamos ainda a *paisagem - neutral* (no seguimento da *paisagem pura*, isto é, a paisagem cuja função se afasta de uma possível relação com o enredo marcando a experiência pictórica e interpretativa do espectador), e por último a *paisagem-ausente* (quando a sua presença não é visível, mas antes implícita ou sugerida por outros elementos cinematográficos).

2.2.2.4 Função

Para este eixo, destacamos Lukinbeal (2005), que combina a *metáfora do teatro* de John B. Jackson (1979) com a perspetiva da *intertextualidade* (Cosgrove, 1984; Duncan e Duncan, 2010), explorando as diversas funções que a paisagem pode servir no cinema narrativo. Para Lukinbeal (2005), o ensaio de Jackson (1979), «oferece um ponto de partida muito útil para a discussão sobre a paisagem cinematográfica» (p. 4, tradução nossa). Lukinbeal (2005) destaca as ideias de Jackson (1979), referindo que a *paisagem como teatro* implica a inter-relação de três diferentes pontos: «(1) que o teatro é uma produção de palco com um conjunto de regras sociais e artísticas determinadas, (2) que o ser humano controla e desenha a paisagem como se fosse um palco de teatro e (3) que o teatro transmite a capacidade humana de nos vermos como ocupando o centro do palco» (pp. 3 - 4, tradução nossa). Assim, Lukinbeal (2005), refere que a importância da *paisagem como texto* está na metáfora que fornece para explorar a intersecção entre a narração e a geografia.

Se a *intertextualidade* limita a ontologia do cinema à imagem, a *paisagem como teatro* move-se para além deste limite reposicionando o foco de atenção para as diversas funções que pode servir dentro da narrativa. Neste plano, e seguindo a mesma linha de pensamento de Lukinbeal (2005), acreditamos que a paisagem pode desempenhar quatro *funções* distintas, mas não exclusivas, na estrutura narrativa de um filme: paisagem como *espaço*, paisagem como *lugar*, paisagem como *espetáculo* e paisagem como *figura de linguagem* (metáfora e metonímia).

2.2.2.4.1 Paisagem como espaço e paisagem como lugar (e não-lugar)

O espaço é um conceito mais abstrato do que o lugar. O lugar é específico, o espaço é geral. Tuan (1977) explica que o significado de espaço está muitas das vezes fundido na interpretação que se faz do lugar:

O que começa como um espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que começamos a conhecer melhor e o dotamos de valor (. ...) as ideias «espaço» e «lugar» precisam uma da outra para definição. Da segurança e estabilidade do lugar estamos conscientes da abertura, liberdade, e da ameaça do espaço, e vice versa. Além disso, se pensarmos no espaço como o que permite movimento, então o lugar é a pausa; cada pausa no movimento torna possível a localização que se transforme em lugar. (p. 6, tradução nossa)

O espaço é genérico e disponível para todos. O lugar por sua vez é «imediato, conhecido e vivido. Nós movemo-nos através de espaços, paramos e somos diretamente envolvidos pelos lugares» (Yencken, 1995, p. 11, tradução nossa). O nosso entendimento do espaço está relacionado com os lugares que habitamos, que por sua vez derivam do sentido atribuído pelo contexto espacial. Relph (1976) citado por Seamon e Sowers (2008), referem que o espaço e o lugar constituem uma estrutura dialética no sentido da experiência humana relativamente ao meio circundante). Quando o ser humano atribui significado e cria uma ligação relativamente a uma porção de espaço, então esse *espaço* torna-se *lugar*.

O espaço, esse conceito tão abstrato conforme o seu infinito real, começa por ser apreendido pela deslocação do corpo. É na fisicalidade do movimento e na experiência de novos contactos com fragmentos espaciais que se enceta novos pontos de vista. Na impossibilidade da sua completude é a mobilidade¹³⁹ fundamental para a tomada de consciência prático-

¹³⁹ Em George Simmel e Walter Benjamin encontram-se algumas das propostas mais marcantes e esclarecedoras desta relação do espaço com o movimento, nomeadamente no que se refere à importância que a mobilidade imprime enquanto fator de organização do espaço (da cidade). Em Simmel (1997) a mobilidade associa-se à *figura do estrangeiro* (pensada em conjunto com a figura da multidão) e articula-se com as noções de *proximidade* e *distância*. A proximidade física do indivíduo justifica o seu distanciamento mental, e a liberdade implementada pela mobilidade do indivíduo é indissociável da conceção e apreensão do próprio espaço. Nessa mesma linha surge em Benjamin (2002) a figura do *passeante (Flâneur)*, também esta articulada com a multidão, inscrevendo na mobilidade do corpo o carácter transitório e efémero capaz de conduzir a uma multiplicação de escalas, diversos fragmentos que constituem o espaço circundante (da cidade).

sensível da sua estrutura na *natureza*. Por conseguinte, e na falta dessa fisicalidade, o espaço em imagem representa um modo imperfeito e incompleto, problematizado pela passagem de um universo tridimensional para o referente bidimensional. O espaço fílmico é então definido em função do plano, da cena e da sequência, sendo muitas vezes determinado pela narrativa e pautado por um sistema de signos.

A *paisagem como espaço* está intimamente ligada ao termo *placeless* e a representações genéricas do lugar. Para Relph (1976) citado por Seamon e Sowers (2008), *placeless* é a perda da singularidade, da autenticidade do lugar, e nesse sentido a paisagem como espaço é aquela que se encontra desprovida de qualquer relação particular com os lugares onde se localiza. Como espaço, a paisagem proporciona uma área de mobilidade onde a trama do filme se pode desenvolver, e dessa forma a paisagem transforma-se em *espaço de ação*, colocando em evidência aspetos evolutivos da narrativa. Enquanto espaço a paisagem é minimizada na *mise-en-scène* desvinculando a atenção do espectador da envolvência do *fundo* e trazendo para primeiro plano o espaço social e o diálogo entre as personagens (exemplos: planos aproximados das personagens com pouca profundidade de campo, ou rápidos movimentos de câmara sobre a paisagem).

Segundo Agnew (1987, citado por Cresswell, 2004) o significado de lugar e o seu entendimento encontra-se relacionado com a sua localização, o local, e o sentido de lugar - *sense of place* -, é a ligação subjetiva e emocional que o indivíduo tem com o lugar. De uma forma complementar, Relph (1976), citado por Seamon e Sowers (2008), relaciona o *sentido de lugar* com a experiência relativamente ao mesmo: «quanto mais um indivíduo se sente imerso - *insideness* - num lugar, mais forte será a sua identidade com esse lugar» (p.45). Mas quando um indivíduo se sente separado ou alienado - *outsideness*- em relação a um lugar, a experiência do sentido de lugar é substituída por uma espécie de sentido de estranheza -*sense of strangeness*. De acordo com Lukinbeal (2005), a *paisagem como lugar* refere-se à localização onde a narrativa acontece (quer seja real ou imaginada), possibilitando o realismo à narrativa na medida em que constrói uma ligação emocional entre o lugar e o espectador.

Para Nietschmann (1993, citado por Lukinbeal, 2005) existem quatro formas de um filme representar um forte sentido de lugar: (1) construir a narrativa de forma a permitir ao espectador a inclusão das várias escalas geográficas, e dessa forma nunca se sentir deslocado ou perdido no espaço narrativo; (2) o uso de múltiplos significados de lugar tornando disponível ao espectador as complexidades e fragilidades diárias do lugar, e dessa

forma potenciar a sua integração no quotidiano desse lugar; (3) posicionar o lugar no primeiro plano como se tratasse de um ator secundário, em vez de ocupar uma vertente de mero cenário; (4) situar a narrativa *dentro* do lugar, reforçando as características das identidades sociais, em vez de se focar simplesmente em ações e eventos.

Augé (2005) define *lugar* como identitário, relacional e histórico, que se consoma através da palavra, da troca alusiva de certos códigos, na convivência, na intimidade e na cumplicidade entre os indivíduos. Por outro lado, o *espaço* que não pode ser definido nem como identitário, relacional e histórico, mas antes se refere à passagem, ao provisório, à individualidade e ao efémero, diz respeito a um *não-lugar*. Desta forma a ideia de *lugar* e de *não-lugar* relaciona-se com a noção de pertença do indivíduo relativamente a um determinado território, isto é, enquanto o primeiro está investido de reminiscências de uma memória coletiva que molda a identidade, o segundo está provido de velocidade. A noção de *não-lugar* é concebida no antagonismo¹⁴⁰ com a noção de *lugar*, na *ausência do lugar de si próprio*, característica que segundo o Augé (2005) é inerente à *sobremodernidade*¹⁴¹. A autoestrada, o aeroporto e as grandes superfícies são alguns dos exemplos de *não-lugares*, mas aquele que se apresenta como o arquétipo (Augé, 2005), a figura humana dessa nova configuração espacial, é o (espaço do) viajante. Esta é uma figura que não cria laços e não fomenta relações, que «viaja solitário em espaços que não são dele nem dos outros» (Silvano, 2010, p. 96), e onde se sente livre de constrangimentos na relação com os outros.

A paisagem, assumindo a *função de não-lugar*, constrói-se de vistas parciais que se assemelham a instantâneos, traduzindo-se numa relação fictícia entre o olhar da personagem e a própria paisagem. A geografia desses lugares pode apresentar-se sob uma base mais concreta: a ideia de que a sua localização é consumada, mas está *fora* do lugar, ou está no *lugar* mas não lhe pertence (é abstrata) a ausência de identidade na relação que se constrói entre a personagem e o território. A mesma paisagem pode-se comportar simultaneamente como *lugar* e *não-lugar* para a mesma ou para personagens distintas¹⁴²,

¹⁴⁰ No entanto lugar e não-lugar são polaridades de certa forma fugazes, pois não existem sob uma forma pura, isto é, o primeiro nunca é totalmente apagado e o segundo nunca é totalmente consumado.

¹⁴¹ Para Augé (1994) a *sobremodernidade* «aparece quando a história se torna actualidade, o espaço imagem e o indivíduo olhar» (p. 163, tradução nossa). Ela é geradora de uma geografia de não-lugares, depende de três figuras de excesso (tempo, espaço e individualismo) e caracteriza-se por um tempo de aceleração da história com um excesso de eventos sem significado.

¹⁴² Como exemplo temos um qualquer bairro num subúrbio de uma cidade. Uma primeira personagem que passa todos os dias de transporte público na circular envolvente e vê os blocos de apartamentos como um todo. A sua vista, parcial e fragmentária, rápida e fugaz, é encetada pelo movimento do meio de transporte e associada ao facto de nunca lá ter entrado. A personagem tem dificuldades em encontrar especificidades que possam individualizar aquele bairro. A paisagem coloca aquela personagem fora do lugar bairro pela ausência de identidade que lhe imprime. Contudo, uma outra personagem é um morador daquele mesmo bairro. Para esta personagem a paisagem que o envolve funciona como um lugar de vivência e memórias coletivas e individuais. A paisagem do bairro não é algo amorfo e fugidio, mas antes evidência da personalidade da localização. Temos ainda uma terceira personagem para quem este bairro funciona simultaneamente como lugar e não-lugar. É o caso de um ex-morador para quem o bairro já foi lugar, mas que no presente, e pelas profundas modificações

sublinhando a ideia de proximidade e o caráter identitário em oposição à estranheza de um espaço efêmero.

Durante o processo narrativo, o *espaço* é constantemente transformado em *lugar* e *não-lugar*. Enquanto *lugar*, a paisagem é central à narrativa, reforçando a identidade da localização, mas enquanto *espaço*, a paisagem coloca em evidência aspetos evolutivos da narrativa. A estrutura dialética *espaço-lugar* (não-lugar) cria inevitavelmente uma tensão na representação em paisagem, e logo esta dialética não deve ser estática, devendo a paisagem fluir na sua função entre o *espaço* e o *lugar* (o *espetáculo* e a *figura de linguagem*), não negando desta forma realismo à narrativa (Aitken & Zonn, 1994).

2.2.2.4.2 Paisagem como *espetáculo*

Aumont e Marie (2011b) referem que a noção de *espetáculo* é vasta e comporta um incerto alcance: «etimologicamente, <aquilo que se olha> (*spectaculum*). No sentido próprio, é espectáculo aquilo que foi produzido e organizado com o objetivo de ser visto» (p. 141). Enquanto espetáculo, a paisagem cinematográfica pode ser simplesmente algo belo e visualmente agradável (Higson, 1984), algo que se aproxima do modo *estético*¹⁴³ (Aumont, 2002), destinado a consagrar ao espectador sensações específicas. Esta função é indissociável da *paisagem pura* e próxima dos primórdios da ideia de paisagem na pintura, na medida em que confere o prazer visual apelando ao fascínio do espectador retendo a sua atenção num momento de pura satisfação voyeurista criada pela amplitude narrativa. A paisagem é então associada ao apaziguamento da contemplação e nesse sentido o *olhar sobre* é limitado por uma série de referentes que procuram estabelecer e codificar o significado (Rose, 2012).

Para Metz (1980), a distância instaurada pelo olhar transforma o objeto num quadro, empurrando-o para o imaginário. Esta distância, que no caso do cinema se transforma na ausência do objeto visto, estabelece «a ilusão de uma plenitude da relação objectal de um outro estado do desejo diferente do imaginário» (p. 75). É esta experiência que a paisagem potencia na sua função de espetáculo codificando relações de poder com a contemplação inerente ao olhar. O desejo de ver, de contemplar a paisagem que lá não está, uma espécie

morfológicas e/ou sociais sofridas ao longo dos anos constitui-se como um não-lugar. Ainda que o bairro exista, ele existe de outra forma para a personagem constituindo-se por um certo distanciamento da vivência do passado.

¹⁴³ No seguimento de Arnheim, o Aumont (2002) estabelece três modos/funções da imagem: o modo *simbólico*, o modo *epistémico* e o modo *estético*. Relativamente a este último, o autor refere que acontece quando a imagem é destinada a agradar o seu espectador, oferecendo-lhe sensações específicas. Esta função «é hoje indissociável, ou quase, da noção de arte, a ponto de se confundirem as duas, e a ponto de uma imagem que visa obter um efeito estético poder se fazer passar por imagem artística». (2002, pp. 80-81)

de «encontro falhado do voyeurista e do exibicionista (. ...) qualquer coisa, melhor dizendo, que se *deixa* ver sem se *dar* a ver» (Metz, 1980, p.75).

Mas podemos ir mais além se pensarmos na paisagem que ultrapassa a contemplação e cria no desejo de ver a experiência da imersão. M. Lefebvre (2011) desenvolve alguns pontos fundamentais relativamente a esta ideia, quando se refere ao chamado *estado* (ou qualidade) *de ser pictórico*, isto é, a capacidade que a paisagem possui em se *prender* no espectador pelas suas características visuais¹⁴⁴. Neste caso, e ao contrário de uma atitude contemplativa inerente a uma paisagem subserviente à narrativa, a paisagem como espetáculo parece adquirir a sua significação na habilidade de imersão, criando espaços pictóricos e imagéticos ao espectador e convertendo essa experiência puramente visual numa experiência de desejo e proximidade pessoal.

2.2.2.4.3 Paisagem como *figura de linguagem* (metáfora e metonímia)

Relativamente à paisagem enquanto figura de linguagem tomamos como ponto de partida Harper e Rayner (2010), nomeadamente no que diz respeito à tipologia percetiva da paisagem. Segundo os autores a natureza da representação em paisagem cinematográfica pode deambular entre a *literalidade* e o sentido figurado - *metáfora* e *metonímia*. Relativamente à paisagem no sentido literal, já aqui foi diversas vezes abordada, por isso o que agora efetivamente nos interessa é entender a paisagem que funciona como um elemento relevante na construção de sentido narrativo, como uma figura de linguagem, isto é, a *paisagem metafórica* e a *paisagem metonímica*.

Tal como sabemos, a metáfora e a metonímia são figuras da linguagem e de retórica produzindo sentidos figurados e tornando as mensagens comunicadas mais expressivas. A metáfora está associada ao processo de seleção e substituição de palavras com base na semelhança, isto é, assenta na transferência de uma noção ou de uma coisa para outra, por substituição (livre) de um termo para outro (exemplo: *Ele carrega o mundo nos ombros.*) (Aumont & Marie, 2011b). A metonímia¹⁴⁵ é responsável pelo eixo da combinação que utiliza

¹⁴⁴ Imaginemos por exemplo um plano longo (acima de um minuto) que acompanha uma personagem a caminhar ao longo de uma estrada circundada por prados. Pontualmente um veículo entra em campo e seguidamente torna-se fora de campo - a nossa habilidade para aprisionar a paisagem é acompanhada ou interpretada por sentimentos que podem ajudar à nossa envolvimento dentro da própria paisagem (M. Lefebvre, 2011).

¹⁴⁵ Classicamente definida como «a parte pelo todo ou o todo pela parte», a sinédoque é atualmente considerada como uma extensão da metonímia. *Sinédoque*, cuja palavra, de origem grega, significa *entendimento simultâneo*, esta figura da linguagem designa uma realidade por meio de outra realidade, ou a substituição de um termo por outro, mas neste caso o sentido das realidades/termos têm uma relação de extensão desigual (de ampliação e de redução). Para Genette (s.d., citado por Metz, 1980) esta relação entre o todo e as partes deve o seu sucesso à impressão de uma *contiguidade espacial*, isto é, a uma outra relação, mais propriamente metonímia, entre a parte e as outras partes do mesmo todo.

como base relações de proximidade substituindo um termo significante, uma coisa ou uma ideia, por outro termo cujo significado está ligado ao primeiro por uma relação natural suficientemente estabelecida - contiguidade, causalidade ou interdependência - (exemplo: *vamos tomar um copo?*) (Aumont & Marie, 2011b).

A metáfora e a metonímia são recursos frequentes no processo de captação de interesse do espectador. Em termos de conceptualização e mapeamentos mentais, as figuras de linguagem surgem nas mais diferentes camadas de codificação da imagem, ativando efeitos de deslocamento e incorporação, sintetizando e evocando informações e situações prototípicas culturalmente estabelecidas no espectador. É neste sentido que Harper e Rayner (2010) se referem à paisagem cinematográfica como a paisagem da mente, «oferecendo representações deslocadas de desejos e valores, para que estas possam ser expressas pelos autores e partilhadas pelas audiências» (p. 9, tradução nossa).

Assim, na representação em paisagem, a metáfora atua como uma forma de sugestão, transferindo o seu significado para um plano alternativo, mas similar, de referência. Para Harper e Rayner (2010) «o propósito da metáfora é o de aprofundar a nossa compreensão do assunto ou tema e, tal como na literatura, no filme a metáfora permite ao público alargar a sua relação com o texto» (pp. 8-9, tradução nossa). Através do uso da metáfora, o significado é apropriado pela paisagem, como é disso exemplo o processo de naturalização onde se atribui características humanas e sociais à paisagem. Contudo, a metonímia não sugere, antes opera logicamente no princípio de contiguidade funcionando como um indicador de relevância. Enquanto metonímia, a paisagem transfere o significado entre conceitos e ideias numa relação natural previamente estabelecida e envolvendo associações diretas fundamentadas na experiência do espectador. A paisagem metonímica encapsula o sentido da imagem em vez de sugerir inclusão (Harper & Rayner, 2010).

A noção de metáfora na sua relação com a metonímia foi retomada pela linguística e pela psicanálise nomeadamente por Roman Jakobson e Jacques Lacan. Para o Jakobson (1956), metáfora e metonímia, retomadas pela linguística, «tornam-se as duas grandes classes de figuras do pensamento», correspondendo respetivamente aos princípios de *similaridade* e de *contiguidade* (citado por Aumont & Marie, 2011b, p.245). Em Lacan (s.d.) os processos metafórico e metonímico são os dois grandes princípios específicos da ordem simbólica que o autor relaciona com os conceitos freudianos de *condensação* e *deslocamento* (citado por Aumont e Marie, 2011b).

Christian Metz combina estas duas abordagens e considera os dois processos fundamentais na atribuição de sentido:

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

a condensação é o próprio facto da redução da superfície que será acompanhado, quer ela seja causa ou consequência, progressões associativas específicas (. ...) de toda uma lógica particular, uma lógica *curta*, que aperta e enlaça (= «ponto nodal» de Lacan) aquilo que o pensamento da vigília manifesta, explica e arruma lado a lado. (1980, p. 241)

o deslocamento (. ...) é a aptidão de *transitar* (=deslocar energia, como diz Freud), para passar de uma ideia a outra, de uma imagem a outra, de um acto a outro. (1980, p. 274)

Ainda que estes dois processos possam advir separadamente (num estado de pureza), Metz (1980) continua referindo que a condensação não é *exclusivamente* uma metáfora utilizando por vezes veredas metonímicas, isto é, «um elemento de um filme pode vir a simbolizar um outro sem que se assemelhem particularmente, ou sem que essa possível semelhança domine o processo de simbolização» (p. 207). A *condensação-metonímia* é por isso passível de acontecer (não raramente no cinema) em movimentos de confluência semântica, nos quais o ponto de contacto joga sobre vizinhanças entre as representações convocadas, tanto ou mais, que sobre as similitudes.

Muitas metáforas fílmicas assentam mais ou menos diretamente numa metonímia (ou numa sinédoque subjacente), quando, por exemplo, um elemento do filme (uma paisagem ou um elemento da sua morfologia) se tornar até certo ponto o símbolo de um outro (de uma personagem por exemplo) (=metonímia), ou de um conjunto fílmico mais vasto (uma cidade, ou um grupo de habitante) (=sinédoque), e estes elementos pertencem todos ao horizonte referencial do filme. Já o caso inverso, a metonímia com fundamento metafórico, é mais raro e acontece a um nível das «construções mais ou menos não-figurativas» (Metz, 1980, p. 204), fazendo trabalhar semelhanças no discurso.

Inversamente à paisagem literal, cuja leitura se faz num único *plano*, as paisagens metafórica e metonímica são reveladoras de uma riqueza de significados cujo sentido se encontra deslocado. Na paisagem como figura de linguagem o espectador é conduzido a uma leitura em profundidade excedendo assim os limites da imagem.

2.2.2.5 Dimensão

Analisar a paisagem segundo este eixo comporta um olhar atento relativamente à sua extensão, em associação com outras grandezas e elementos, e nesse sentido o quinto e último eixo será, a par com o eixo da *função*, aquele que, segundo a nossa perspetiva, imprime maior polissemia e subjetividade. Dentro deste eixo, estabelecemos três tipos de dimensões (H. Lefebvre, 2012), compreendendo a paisagem como uma arquitetura de

conceitos e regras no espaço cinematográfico: a *simbólica*, a *paradigmática* e a *sintagmática*.

Sobre a *dimensão simbólica*, sublinhamos que estamos na ordem daquilo que é relativo à imagem ou objeto material, que representa uma realidade visível. No que respeita à paisagem na sua dimensão simbólica, equaciona-se o seu papel como operador simbólico na constituição de uma identidade, isto é, a paisagem enquanto alegoria e o seu valor por aquilo que representa, ou seja, os seus símbolos. Referimo-nos aos signos que representam a cidade através de uma relação natural e intrinsecamente motivada pela sua identidade. A identidade, essa existe na medida em que se pratica, sendo nessa prática que podemos identificar os elementos que lhe dão sentido, e no caso da paisagem estamos perante aqueles - os monumentos, as praças, as avenidas, e os vazios - que se constituem reveladores da sua dimensão material (que diz respeito ao eixo da morfologia e ao desenho da cidade), mas que a ultrapassam, estruturando as especificidades da paisagem, caracterizando a sua composição, e principalmente, afirmando o *lugar* enquanto espaço de identidade. Analisar a dimensão simbólica na representação em paisagem constitui um olhar integrado sobre a própria cultura do filme, sobre os elementos que tornam essa paisagem vernacular e a narrativa que aí se desenvolve particular.

A dimensão *paradigmática* implica a relação entre elementos do mesmo grupo suscetíveis de aparecerem num mesmo contexto mas em contraposição a termos ausentes, ou seja, implica e demonstra oposições (dentro/fora, interior/exterior, centro/periferia, integrado/não integrado, público/privado). Nesta dimensão, a dicotomia de elementos imprime a profundidade - uma espécie de campo transcendental de que dependem as outras dimensões - à paisagem sustentando significado à narrativa. Muitas das vezes associada à paisagem enquanto *metáfora*, esta dimensão representa a ordem virtual de modos de estruturação, sublinhando os limites contidos na e pela paisagem, as situações que daí derivam e extrapolam as fronteiras dos paradigmas.

Por fim, a paisagem também possui a dimensão *sintagmática*, no que se refere à ligação de elementos na articulação de isotopias e de heterotopias. Fazendo uma analogia com a linguística esta seria a dimensão mais clássica cuja leitura é feita segundo as regras formais de combinação que determinam a relação entre as coisas, as suas possíveis disposições, estrutura das sentenças e sintaxe (H. Lefebvre, 1966).

Isotopia (do grego *isos* = igual, semelhante; e *topos* = plano, lugar) significa plano de sentido ou leitura que se faz (de uma frase ou texto). Tomada de empréstimo a definição de Bertrand (2003), que equaciona o significado de isotopia como «a permanência de um

efeito de sentido ao longo da cadeia do discurso» (p. 153), cabe aqui sublinhar que além do campo semântico e do campo lexical, a isotopia não tem por horizonte a palavra, mas a homogeneidade do discurso, contribuindo para a coerência e coesão, e para um sentido global a nível de expressão e conteúdo. Transferindo este conteúdo para o campo do espaço e do lugar recorreremos novamente a Henri Lefebvre (1999), que define isotopias como «partes comparáveis do espaço que se expressam e se leem (nos planos, nos percursos, nas imagens mais ou menos elaboradas pelos <sujeitos>) de modo que se possa aproximá-las» (p. 119). Nesse sentido, conclui-se que as isotopias constituem os *lugares do mesmo*, definindo-se como «um lugar (topos) e o que o envolve (vizinhança, arredores imediatos), isto é, o que faz um mesmo lugar. Se noutra parte existe um lugar homólogo ou análogo, ele entra na isotopia» (H. Lefebvre, 1999, p. 45). São disso exemplo vários bairros localizados em diferentes pontos de uma cidade mas com características e condições de vida similares.

Além da noção de isotopia, uma diversidade de autores concentra-se na exposição da ideia de *heterotopia*. Em *De Outros Espaços*, Foucault (s.d.), pioneiro a refletir sobre o espaço e as relações de poder que se estabelecem através dele, apresenta a referida noção ao sublinhar a necessidade de valorização do elemento espacial, conferindo essa importância à reflexão sobre o espaço na contemporaneidade. Foucault passa então a descrever os lugares que realmente interessam: «os que se relacionam com todos os outros sítios, de uma forma que neutraliza, secunda, ou inverte a rede de relações por si designadas, espelhadas e reflectidas. Espaços que se encadeiam uns nos outros, mas entretanto contradizem todos os outros» (Foucault, s.d., p. 3). Assim, os dois grandes grupos são constituídos pelas *utopias* - como os espaços que não têm lugar real - e as *heterotopias*¹⁴⁶ - como lugares que estão fora de todos os lugares, mas que, no entanto, são localizáveis, «são algo como contra-sítios, espécies de utopias realizadas nos quais todos os outros sítios reais dessa dada cultura podem ser encontrados» (Foucault, s.d., p. 3). Kevin Hetherington é um outro autor que, no seguimento de Foucault, reflete sobre as questões do espaço, descrevendo as heterotopias como espaços de ordem social alternativa, isto é, espaços cujo funcionamento difere claramente da ordem vigente (Hetherington, 1997). O autor continua sublinhando

¹⁴⁶ Estas heterotopias são, segundo Foucault (s.d.), definíveis por seis princípios: O primeiro princípio diz respeito à universalidade, isto é, não há nenhuma cultura no mundo que não crie as suas heterotopias, ainda que com formas diferentes (por exemplo as heterotopias de crise e de desvio); o segundo princípio prende-se com o fazer funcionar uma heterotopia de formas diferentes ao longo do tempo, pela atribuição de uma função distinta da original a uma heterotopia existente; o terceiro princípio passa pela capacidade das heterotopias de justapor num só espaço real vários espaços que por si só seriam incompatíveis (por exemplo a sala de cinema ou o jardim); o quarto princípio refere-se à associação das mesmas a cortes temporais, sendo o seu auge só alcançado quando acontece «uma certa ruptura do homem com a sua tradição temporal» (p. 5); o quinto princípio diz respeito ao duplo sistema de abertura e encerramento que as heterotopias pressupõem (heterotopias de abertura e exclusão); o sexto e último princípio refere-se à função das heterotopias relativamente ao espaço que sobra, criando um espaço ilusório que espelha todos os outros espaços reais, ou criando um *espaço outro* tão perfeito e meticuloso quanto o nosso é desordenado (heterotopias de ilusão e compensação).

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

que, e este é um aspeto fundamental, «no uso do conceito de heterotopia, seria errado privilegiar a ideia de liberdade ou a ideia de controle» (Hetherington, 1997, p. 52, tradução nossa), e nesse sentido acrescenta que as heterotopias não são, ou não têm necessariamente de ser, espaços de resistência, podendo pelo contrário, constituir-se como espaços de controlo total.

Vale a pena notar que a heterotopia se caracteriza como espacialidade cuja ação essencial é instaurar-se como diferença em relação a uma isotopia, esse lugar inicialmente considerado, e assim sendo as heterotopias são construções espaciais que têm a propriedade de atribuir novas significações aos espaços. Na *dimensão sintagmática*, a paisagem é convocada a emergir não só na interação e/ou no confronto do espaço isotópico com o espaço heterotópico, mas no emergir em interação e/ou em confronto, em relações de inclusão - exclusão, de pertença ou não-pertença. A representação em paisagem tem esta capacidade de construir contrapontos na relação entre lugares, mas também nas relações subjacentes das personagens que configuram determinadas espacialidades da cidade imprescindíveis para a constituição da própria identidade da narrativa.

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

III. O Novo Cinema português

3.1 O Novo Cinema Português, um cinema de arte moderno

Sobre o Novo Cinema português tanto já foi *dito* nas fileiras da crítica, abordado com proximidade, ou distanciamento, estudado pela historiografia do cinema português, e outro tanto, soletrado, ou mais, deixado na penumbra do *não-dito* permeando precisamente essa cultura tão intrínseca desse cinema. O que nos deixa este delicado trabalho, provocatório até, de *fazer acontecer* novas diretrizes capazes de prover entendimentos aptos e justos relativamente a um período tão rico quanto *sui generis* da cinematografia portuguesa que apesar de ser dos mais estudados da história do cinema português, é também aquele onde subsiste uma profunda falta de consenso, sobre uma questão fraturante que está longe de estar resolvida e que se prende com o(s) momento(s), o(s) protagonista(s) ou o(s) filme(s) que encetam essa desvinculação com o passado, em que a vontade de produzir uma outra representação do país acontece, em que o cinema português se torna moderno.

A tarefa a que agora nos propomos é a de percorrer esta questão através de algumas ténues, mas distintas, visões (mais, ou menos inclusivas), para posteriormente encetar um diálogo entre o *Novo Cinema português* e o *cinema moderno/ cinema de arte (art cinema)*.

Face à envolvente atmosfera de decadência que se respira nos primórdios da década de 1950, a crítica, tal como aqui já referido, intensifica a sua atividade e reivindica uma renovação estética da cinematografia portuguesa, generalizando-se a «convicção na necessidade de emergir uma nova maneira de ver e fazer cinema» (Cunha, 2005b, p. 17). Fica-se a dever a Nuno Portas¹⁴⁷ a evocação de um *cinema novo*, em oposição ao velho e decrepito cinema português, enquanto expressão representativa da «luta de uma geração - a geração que <quer> um *cinema novo*» e continua alertando para o facto de que «o ressurgimento do cinema português só seria possível se o esforço fosse gerado e alimentado (...) numa corrente cultural mais vasta, se exprimisse as preocupações de toda uma geração em face da realidade que a cerca» (Portas, 1956, p. 7). Luís de Pina e João Bénard da Costa, duas figuras centrais pela especial atenção dada ao estudo deste período, complementam-se nos seus diversos textos valorizando e sublinhando o teor mais político e revolucionário em relação ao cinema vigente - «esta geração é uma geração de resistência, uma geração de esquerda, ou pelo menos inconformada» (Pina, 1977, p. 70) - e definitivamente excluindo *Dom Roberto e Pássaros de Asas Cortadas* considerando-os herdeiros de uma «tradição

¹⁴⁷ Nuno Portas, em 1956, e ainda estudante, é responsável por uma coluna de crónica e crítica cinematográfica no *Diário de Lisboa*. Mais tarde, escreveria também no *Diário Ilustrado*.

ortodoxa neorrealista» (Bastos, 1958, citado por Monteiro, 1995, p. 655) que não tem espaço nas mesmas convicções estéticas, nomeadamente a defesa do cinema de autor, encontradas neste *jovem cinema*. No entanto no que respeita ao uso exclusivo de um termo para designar este momento do cinema português a sua escolha torna-se deambulante:

o surgimento de um novo cinema português, coincidindo com a geração de jovens cineastas (. ...) há de facto dois períodos diferentes do cinema novo português a partir da estreia de *Dom Roberto*». (Pina, 1986, p. 134 - 143)

os realizadores do <cinema novo> mudaram frequentemente de propostas e atitudes face ao cinema e à sua relação com ele (. ...) De todos se pode dizer que, com maior ou menor risco, se afirmaram opositores do regime derrubado a 25 de Abril e, com maior ou menor talento, defensores dum novo cinema para Portugal e dum novo Portugal para o cinema. (J. M. Costa, 1985, p. 15)

Tal como recorda Cunha (2005b)¹⁴⁸, *novo cinema* será a expressão que mais se vai difundir dentro do discurso regenerador, lembrando os dois dossiers que a revista *Filme*¹⁴⁹ dedica ao *novo cinema português*, onde inclui os jovens Fernando Lopes, Fonseca e Costa, Paulo Rocha, Manuel Costa e Silva, entre outros *menos novos* como Manoel de Oliveira. *Novo cinema* será ainda a expressão utilizada em 1967 na iniciativa do Cineclub do Porto - Semana do Novo Cinema Português - onde para além do núcleo mais jovem - Paulo Rocha, Fernando Lopes e António de Macedo - também os filmes de Ernesto de Sousa e Artur Ramos tiveram espaço para discussão, não esquecendo a retrospectiva apresentada do cinema português onde foram incluídos filmes dos cineastas Jorge Brum do Canto, Leitão de Barros e Manoel de Oliveira. De acordo com Cunha (2014),

Estas diversas aplicações do termo <novo cinema> fazem entender que esta designação se refere à produção fílmica surgida no início da década de 60, caracterizando um conjunto de obras que, independentemente das formas e conteúdos propostos, concorriam para o objectivo comum de regenerar o cinema português. (p.27)

Gradualmente esta questão foi tomando outros rumos à luz de novos marcos investigativos que assinalam a evolução e a reescrita da história do cinema português. Importa agora percorrer alguns desses estudos e autores que, conforme Cunha (2005b) explica, permitiram «o desenvolvimento de uma produção historiográfica independente que parte sobretudo de centros de investigação agregados a instituições de ensino superior» (p. 41), contribuindo para um *despir* de ideias pré-concebidas alinhadas com visões mais pessoais

¹⁴⁸ Sobre este assunto consultar «O novo cinema. Arqueologia de um conceito e de várias definições» (2005b, pp. 16 - 40) e «Para uma arqueologia do Novo cinema português» (2014, pp. 21-32) onde Cunha inventaria as diversas expressões e definições e o *corpus* fílmico que lhe estão associadas.

¹⁴⁹ Entre novembro de 1960 e fevereiro de 1961.

que se foram adelgaçando e mutilando a história do (novo) cinema português ao longo de várias décadas.

Em «Autos da Alma: os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990», Paulo Filipe Monteiro (1995) cita Seabra (1988) referindo que:

«*Novo Cinema ou cinema novo?* Desde 1961, a expressão relativa ao movimento de renovação foi *novo cinema*, designação consagrada, de resto, na Semana do Porto, em 1967. A expressão *cinema novo* era a do movimento brasileiro. A indiferenciação entre os dois termos começou em *Novo cinema, cinema novo*, um volume da colecção «Cadernos de Cinema» da editora Dom Quixote, de 1968». (p. 655)

Na opinião de Monteiro (1995), o que parece estar em causa é precisamente uma rutura entre duas tendências opostas no movimento renovador: a do *cinema novo*, que ao espelho do *irmão* brasileiro, «está intimamente ligada a um conteúdo político» (p.655); e a do *novo cinema*, que encosta este cinema à *Nouvelle Vague* e às teorias dos *Cahiers du Cinéma*, «em que a liberdade de criação não aceita liberdades determinadas, excepto a de impor o cinema como arte, e reconhecendo como única obrigação a de tudo subverter, incluindo os conteúdos habituais do discurso de esquerda» (p. 655). Apesar de sublinhar o triunfo da expressão *cinema novo* «independentemente da discussão conceptual que existia na origem» (1995, p. 656), Monteiro tem preconizado o regresso à expressão mais geral *novo cinema*, evidenciando que «ao contrário dos movimentos cineclubista e neo-realista, o novo cinema português desenvolvia preocupações mais estéticas do que políticas» (2001, p. 329).

Relativamente à pertinente discussão sobre o filme inaugural do novo movimento, Monteiro refere-se a *Dom Roberto* como «filho do movimento cineclubista (. ...) Este facto já faria do filme, justamente, um caso à parte no novo cinema» (Monteiro, 2001, p. 308) valorizando o seu carácter inovador no que respeita ao esquema de produção e acrescenta: «Já nascido, e muito directamente, do movimento contestatário ao velho cinema, *Dom Roberto* seria, assim, um momento-charneira, de transição para outra coisa em que o novo cinema viria a afirmar-se plenamente» (Monteiro, 1995, p. 658). Socorrendo-se de uma série de perspectivas, Monteiro alerta para a forte preocupação em transferir o início do movimento do *Dom Roberto* para o *Acto da Primavera*, de Manoel de Oliveira, e particularmente para *Os Verdes Anos*, de Paulo Rocha. No entanto, o autor sublinha um facto importante: «as fronteiras do novo cinema não coincidem com as do neorealismo: pelo contrário, colidem com elas» (Monteiro, 1995, p. 659). Monteiro (1995) passa então a explicar as características do novo movimento que têm vindo a afastar *Dom Roberto* e *Pássaros de Asas Cortadas* - «filmes em que a história, o guião, os diálogos, a «mensagem» e os actores são ainda o centro das atenções» (p. 662) - da fronteira inicial do *novo cinema*: «é um cinema artesanal, por contraponto a um cinema industrial, e uma visão pessoal, de autor, por oposição a um

cinema de produtor» (2001, p. 330), é uma «visão que se manifesta menos na história do que na *mise-en-scène* e no trabalho sobre a matéria fílmica¹⁵⁰» (Monteiro, 1995, p. 662), é «um cinema que trabalha os espaços, os décors, as cores, as matérias, e pede para ser lido por esse lado, e não pelo da intriga e dos actores» (Monteiro, 2001, p. 330). No entanto, na opinião de Monteiro (2001), o *novo cinema* é um cinema que trabalha figuras genéricas¹⁵¹, personagens encurraladas ou sem objetivos, colocando em evidência o tipo de resistência que lhe assiste, «uma resistência, se quisermos, à própria ideia de resistência, no sentido político que o neo-realismo tinha, ou às definições concretas em que esta era definida (. ...) ideia de resistência global» (p. 331), e principalmente, é um cinema que tem como um dos primordiais objetivos a sua distinção como arte, afastando-se da produção industrial pela desestruturação do realismo, criando «situações de estranheza em relação às expectativas que o realismo banaliza» (Monteiro, 2001, p. 333). Em suma, o autor (2001) coloca em aberto a sua opinião relativamente a um *novo cinema* de carácter inclusivo já com o filme *Dom Roberto*, no entanto acentua o carácter de resistência deste cinema pela *desfamiliarização* e pela desconstrução, legitimando-o enquanto arte e situando-o na *tradição reflexiva* fazendo assim justiça à sua modernidade.

Na sua tese de doutoramento, Areal (2011) evidencia a clara necessidade de rever e corrigir o que se entende por *novo cinema português*:

Geralmente as transições estéticas e culturais são graduais e encontram em certos momentos, em certas obras ou acontecimentos, sinais de renovação mais notória que se erigem depois em marcos de uma evolução desenhada por clivagens. Porém, a clivagem entendida como sinal da mudança é frequentemente diagnosticada *a posteriori*, quando a possibilidade ou a necessidade de fazer história se impõe, ou até revista e corrigida, como acontecerá com o Novo Cinema Português. (p. 367)

Na versão lançada no mercado editorial,¹⁵² «Cinema Português. Um País imaginado, Vol.I - Antes de 1974», Areal (2011) aborda de forma detalhada o cinema português (longas-metragens de ficção) entre a década de 1950 até 1974, agrupando-o em três grandes núcleos -o cinema conformista, o neorealismo e o *novo cinema* -, salientando para análise individual «dois movimentos artísticos» (p. 15) - o neorealismo e o *novo cinema* -

¹⁵⁰ Sobre este assunto Monteiro (1995) sublinha ainda os «diferendos nos parâmetros de avaliação» que na sua opinião existem relativamente ao *novo cinema*: «o que eu gostaria de contestar desde já...é o facto de o filme de Paulo Rocha pedir uma leitura apenas visual, pela *mise-en-scène* e pelo plano, com <irrisão dos temas>, seja visto, não como uma sua limitação, nem sequer como uma sua característica, mas como a <reposição> do cinema português no bom caminho (. ...). Há aqui uma simplificação facilitadora, que arruma tudo quanto pretenda encontrar no filme uma relação com o mundo na categoria da <urgência social> do tipo neo-realista...» (p. 665).

¹⁵¹ Em Monteiro (2004) o autor, na esteira de Walter Benjamin, sublinha que no centro de toda a arte moderna existe uma interpretação melancólica do mundo, e que no caso do *novo cinema* se patenteia em figuras genéricas como a depressão, a derrota, a morte, a ausência, a orfandade, a impotência, a nostalgia, e a intertextualidade melancólica.

¹⁵² No segundo volume a autora trabalha o cinema pós 1974 até à década de 1990, aquele que denomina como cinema livre.

referindo-se a estes como movimentos «de resistência estético-ideológica tentavam a todo o custo existir numa sociedade totalitária vivendo sob o regime do Estado Novo e sujeita aos condicionalismos severos da censura oficial» (p. 17).

Relativamente ao Novo Cinema e ao momento de rutura, a autora refuta a definição de um marco inicial, sublinhando a ideia de metamorfoses individuais, *epidemia de representações* e influência mútua entre os autores, acrescentando que «toda a arte se constrói sobre o que a precede e seus pressupostos, mesmo quando - ou sobretudo - se afirma por oposição» (Areal, 2011a, p. 369). Por isso, ressalva que mais importante do que balizar este cinema, interessa-lhe encará-lo «não como um todo coerente, mas sobretudo como uma sucessão de sintomas de uma mudança quase muda (. ...). Em cada filme revelam-se pequenos sinais de uma mudança cultural, e noutros irrupções surpreendentes de vigor e combate» (Areal, 2011a, p. 369). Na sequência destes pensamentos, a autora acrescenta ainda que a datação do início do *novo cinema* está sujeita a uma dualidade de critérios - mais ideológico com *Dom Roberto* ou mais estético com *Os Verdes Anos*. Perante este dilema, Areal é de opinião que se deve utilizar o critério mais inclusivo sustentando assim que os filmes *Dom Roberto*, *Pássaros de Asas Cortadas* e *Os Verdes Anos* «trazem a novidade de um cinema desalinhado dos discursos do poder segregados pelo cinema oficioso e moralista que dominava o panorama nacional de produção (...). Cada um à sua maneira, constituem uma reacção da qual emerge o novo cinema» (Areal, 2011a, p. 369).

No que se refere ao seu término, Areal é de opinião de que o período do *novo cinema* termina com a revolução de 1974, após a qual o cinema português entra numa outra fase, a do cinema em liberdade. Nesse sentido, a autora organiza o seu *corpus* por ordem cronológica contando com vinte e sete longas-metragens de ficção das quais estão incluídas as já acima referidas, mas também filmes tão distintos como *O Acto da Primavera* (Manoel de Oliveira), *O Crime de Aldeia Velha* (Manuel Guimarães), *Sete Balas para Selma* (António de Macedo), *Lotação Esgotada* (Manuel Guimarães) e *Malteses, Burgueses e às vezes* (Artur Semedo), entre outros. Mediante o *corpus* de filmes a autora recusa-se a falar de uma estética, e acrescenta as principais ideias justificativas dessa ideia:

«Cada filme do novo cinema é tão diferente dos outros quanto único; cada filme é uma pedrada no charco cada pedra tem feitios e intenções diferentes, mas todas querem perturbar e criar ondas - isso é o que une o cinema novo, uma espécie de resistência contra um inimigo comum, o conformismo e a mediocridade do cinema e da sociedade, juntamente com o desejo de falar com urgência da realidade (. ...) que reflectem e que se situam na vertigem do seu mesmo tempo, filmes de contemporaneidade escrita». (Areal, 2011a, p. 371)

Segundo a mesma, e ao contrário de Eduardo Geadá (1977), este não é um cinema de resistência no sentido político do termo, mas do tipo de resistência interiorizada, conforme

explica Monteiro (1995). Areal (2011) revê-se ainda na ideia de Monteiro sobre o *novo cinema* criar *escola* pelas relações profundas existentes entre muitos autores e nunca uma escola favorável à criação de uma linhagem, pois «cada filme é como um *ovni* (...) cada filme acrescenta a sua idiossincrasia, cada filme aponta um caminho diferente, e cada autor muda de rumo filme a filme» (p. 372). No entanto apresenta algumas características transversais aos diversos filmes: é um cinema que abraça a política dos autores; com narrativa subjetivada evidenciando uma clara cultura do silêncio onde a intriga «se esboça nas *entrelinhas* das imagens e das vozes» (Areal, 2011a, p. 375), e a moral do filme encontra-se no seu final, suspenso e aberto; onde se utiliza a *tática da alusão* para passar a mensagem subliminarmente, funcionando a censura quase como um «estímulo à invenção» (Areal, 2011a, p. 373); onde o coletivo não é apresentado e o social¹⁵³ está presente sob a forma metonímica ou alegórica; e é um cinema existencial onde as personagens estão à margem desse mundo, alheadas da sua função social:

«É isso que distingue a nova geração: conseguir falar da repressão sem a designar, mas mostrando-a no alheamento das personagens, nas escolhas de *mise-en-scène* e em formas de expressão que fogem às codificações classicistas do cinema para procurar outras formas e combinatórias a nível da expressão». (Areal, 2011a, p. 374)

Por sua vez, e fruto da sua tese de doutoramento, Michelle Sales publica em 2011 o livro «Em busca de um Novo cinema português», tendo como premissa «a tentativa de historicizar aquilo que se convencionou chamar de cinema novo português (ou *novo cinema português*) tateando entre os limites da história, a análise dos filmes e das principais influências e o questionamento do estabelecimento de certos cânones» (Sales, 2011, p. 3). Tomando como ponto de partida a obra de Manoel de Oliveira «e a assunção de seu nome como o <pai> do novo cinema português» a autora sublinha que o caminho trilhado foi no sentido de entender «de que forma Oliveira tem (ou não) paternidade assumida no interior da nova vaga portuguesa» (Sales, 2011, p. 212). Sobre este ponto Sales (2011) sublinha a importância do retrocesso histórico que Oliveira confere até «as vanguardas do início do século passado (. ...) colocando-o como um dos primeiros cineastas que percebe o cinema como uma ferramenta de criação e invenção estética no cenário cultural português» (p. 212).

A autora apresenta, na sua opinião, a forma como a discussão de posturas entre os modernistas e os neorrealistas marcam uma tomada de decisão estética e defende que o *novo cinema* acontece «num conflituoso espaço disputado por uma vertente voltada para a

¹⁵³ Ainda assim incorpora o filme *O Crime de Aldeia Velha* (1964) de Manuel Guimarães no corpus do *novo cinema* quando este é segundo a autora, «Fiel a uma ideologia social ainda neo-realista, os protagonistas de Guimarães são sempre vários em cada filme e pertencem a um colectivo» (Areal, 2011a, p. 373).

«representação do real» – que não chegou a alcançar grande visibilidade - e outra, que, ao recuperar a trajetória modernista e as subversões de linguagens artísticas que a caracterizaram, debruça-se (ou quis debruçar-se) sobre o experimentalismo» (Sales, 2011, p. 35). Sales acrescenta ainda que o neorrealismo influenciou e modificou diversos setores da cultura portuguesa pelo desejo de aproximação do real e pelo impulso que enceta na relação, ou melhor, na «necessidade de enfrentar o real» (2011, p. 214) com questões mundanas e banais. Nesse sentido a autora procurou analisar não apenas a obra de Manuel Guimarães como outros filmes-chave para a compreensão do *novo cinema*, como *Dom Roberto* e *Os Verdes Anos*. Sales deixa algumas importantes conclusões: a génese deste movimento advém do alvorecer do *novo cinema* que acontece entre 1952 e 1963, com o lançamento do filme *Saltimbancos*, reafirmando que os aspetos inaugurais relativamente a *Dom Roberto* já estavam presentes na obra de Manuel Guimarães (a vertente neorrealista e a associação com escritores do neorrealismo) e que «o novo cinema português é um movimento mais amplo, mais abrangente cujo processo histórico já havia iniciado antes do primeiro filme de Paulo Rocha» (2011, p. 216); sublinha a importância do neorrealismo no centro desta mudança do cinema português, defendendo que são os anos de 1950 e a «tetralogia» (Sales, 2011, p.135) composta pelos filmes de Manuel Guimarães e *Dom Roberto* a representar a tentativa de reforma partindo de bases advindas do neorrealismo literário português e não mais do modernismo e que

a reforma iniciada com Manuel Guimarães, Alves Redol e outros foi a base que consolidou a discussão sobre qual o cinema novo que se queria fazer em Portugal, já que foi exatamente negando o «cinema velho» de Ferro e das comédias, e negando também, por outro lado, um cinema politicamente engajado e popularesco que o cinema novo português vai estabelecendo seus interesses primordiais: um certo descompromisso com o conteúdo e uma forte vertente de experimentação formal. (Sales, 2011, p. 164)

No entanto, o ano de 1963 é uma data que importa realçar, pois é neste ano que «muitos aspectos que estavam sendo propostos pela crítica confluem» (Sales, 2011, p. 160) - a estreia de *Os Verdes Anos* e do *Acto da Primavera* e *A Caça*, de Manoel de Oliveira, mas também *Pássaros de Asas Cortadas*, de Artur Ramos e *Verão Coincidente*, curta-metragem de António Macedo. Segundo a autora, o filme de Paulo Rocha preconiza um outro tipo de inovação, «menos na estrutura do enredo ou na exploração de um tema, mas numa certa transposição ao cenário português de técnicas de realização advindas dos principais movimentos de renovação de linguagem do cinema europeu das décadas anteriores: o neorrealismo italiano e a nouvelle vague francesa.» (2011, p. 159). Ainda que com influências literárias típicas da tradição do cinema narrativo, *Os Verdes Anos* revolucionou na

criação de um mundo diegético essencialmente moderno e urbano, imagem que ainda não se havia feito constante na tradição cinematográfica portuguesa de «fados,

touros e pátios de cantigas» e também pela apresentação de personagens verdadeiramente ambíguos, conflituosos, desesperançados e em constante busca, situação típica de uma profunda reviravolta comportamental dos anos 60. (Sales, 2011, p. 159)

Uma das principais figuras no estudo académico do *novo cinema* é Paulo Cunha, que concentra os seus diversos trabalhos síntese em dois grandes estudos: a sua dissertação de mestrado intitulada «Os filhos bastardos». Afirmação e reconhecimento do novo cinema português (1967-74)» (2005b) e a sua tese de doutoramento «O novo cinema português. Políticas públicas e modos de produção (1949-1980)» (2014), onde desde já se torna evidente o alargamento temporal do seu objeto de estudo, facto que o autor explica:

[na dissertação de mestrado] fechei o período de análise a dois marcos que considerava significativos e fracturantes na história do cinema português: o suposto «ano zero» do cinema português e a Revolução de Abril. No entanto, logo percebi que esses anos tinham sido, no que diz respeito à história do cinema português, menos significativos e menos fracturantes do que inicialmente supunha. (Cunha, 2014, p. 51)

O alargamento das fontes e documentos que operei na minha investigação permitiu-me adicionar elementos até agora negligenciados e desvalorizados na interpretação dos contextos e dos processos que ocorreram no cinema português (. ...) que influenciaram e determinaram a forma de ver, fazer e entender o cinema em Portugal (. ...). As balizas cronológicas que defendo para este período de renovação de três décadas são datas simbólicas que assinalam, respectivamente, o fim e o início de políticas públicas para o cinema português. (Cunha, 2014, p. 441)

Logo na sua dissertação de mestrado, Cunha (2005b) salienta algumas ideias fundamentais sobre o seu estudo relativamente ao Novo cinema português: «nasce de uma complexa amálgama de momentos de divergências e convergências vividas intensamente pelos seus protagonistas» (p. 164); um dos principais objetivos passa pela sua afirmação como veículo de expressão artística afastando-se da hegemonia da produção industrial do *velho cinema*¹⁵⁴, e pela redefinição do objeto cinematográfico promovendo o experimentalismo enquanto «desejo de vanguarda estética e de ruptura com concepções tradicionais» (p. 169); os realizadores do movimento renovador apresentam influências e referências cinéfilas diversas¹⁵⁵ que se refletem na heterogeneidade estética do Novo Cinema português, no entanto é indiscutível o ponto de unidade de todos os elementos relativamente à ideia de

¹⁵⁴ Cunha (2005b) refere: «Em última análise, posso afirmar que o novo cinema compreendeu e promoveu uma necessária cooperação entre a arte e a indústria cinematográficas» (p. 180).

¹⁵⁵ Como exemplos o autor (2005b) refere que *Dom Roberto e Pássaros de Asas Cortadas* - obras fundamentais e geralmente excluídos por motivos éticos e estéticos - são influenciadas pelas referências culturais do neorealismo; *Os Verdes Anos* refletem uma certa aproximação ao cinema neorealista italiano; Belarmino evidencia fortes influências do realismo do *free cinema* em compromisso com «um conteúdo com fortes preocupações social e humana» (p. 198); *Domingo à Tarde* apresenta um certo experimentalismo formal e «conteúdo de forte pendor realista e literário» (p. 198); António da Cunha Telles e António Pedro Vasconcelos revelam influência estética do movimento *nouvelle vague*; José Fonseca e Costa inspirado por Michelangelo Antonioni; e João César Monteiro confessa-se influenciado por diversas áreas artísticas, como pintura, música e literatura, entre outros.

estatuto de autor; a revolução encetada pelo *movimento* assume valências estéticas e éticas, não demonstrando no entanto união na resistência política e ideológica¹⁵⁶. Na sua tese de doutoramento, Cunha (2014) recupera a sua ideia central já apresentada em «Os filhos bastardos». Afirmação e reconhecimento do novo cinema português (1967-74)»:

Continuo ainda convencido que será essa a melhor aplicação da expressão Novo cinema português: uma espécie de *zeitgeist* que atravessou três décadas do cinema português que conheceu várias propostas formais e informais de renovação estética e técnica do cinema português com protagonistas, objectivos e métodos diferentes. Nesse período, é possível identificar propostas de renovação com *corpus* filmicos e autorais distintas que coexistiram no espaço e no tempo. Mais do que um cânone fechado como foi definido gradualmente pela crítica ao abrigo da expressão «cinema novo», entendo que o Novo cinema português é um momento marcado pela heterogeneidade de propostas, com critérios inclusivos e não-discrionários, que se distingue pelos modos de produção do que por filmes ou por leituras subjectivos de carácter estético. (pp. 51-52)

No decurso desta ideia, Cunha (2014) apresenta então a sua releitura do Novo cinema português e a questão dos Modos de produção no cinema português (1949 e 1980) (p. 212), agrupando o seu *corpus* em sete núcleos¹⁵⁷: Neorrealismo (e o caso Manuel Guimarães); Cineclubismo (e *Dom Roberto*); Cinema de amadores (e os casos António Campos e António Reis); Cinema moderno (Manoel de Oliveira, as curtas-metragens, as produções António da Cunha Telles e os filmes do desespero); Uma terceira via? (Manuel Queiroz, Francisco de Castro e Felipe de Solms, e Artur Semedo); Cooperativas (e o Centro Português de Cinema); Co-produção. Fica assim claro e justificado o alargamento do seu *corpus* relativamente a estudos anteriores.

Em conclusão e procurando responder à sua questão central - o que foi o Novo cinema português? -, o autor sublinha que o designado *cinema novo* não pode ser entendido de uma forma separada e como um momento espontâneo, mas como uma parte de um todo processual de renovação estrutural e cultural que teve o seu início ainda na década de 1950 após a falência do projeto cultural de António Ferro, e acrescenta:

rejeito as interpretações ainda dominantes que sustentam as rupturas abruptas e as delimitações rígidas e inflexíveis, que por exemplo excluem filmes como *Dom Roberto*, *Pássaros de Asas Cortadas*, *Domingo à Tarde* e *O Trigo e o Joio* ou os seus respectivos realizadores (Ernesto de Sousa, Artur Ramos, António de Macedo e Manuel Guimarães) de um *corpus* canonizado por um grupo de críticos com critérios

¹⁵⁶ Na sua tese de doutoramento, Cunha (2014) desenvolve esta questão sublinhando que, e ainda que o Novo cinema português não possa ser considerado como um fenómeno político e ideológico, «foi tão assumidamente político quanto o regime ditatorial o permitiu, como sucederia por exemplo durante a efémera primavera marcelista» (p. 443).

¹⁵⁷ Apresentamos aqui uma síntese evidenciando alguns nomes e títulos de filmes que nos interessa para o nosso estudo, no entanto salientamos que o autor desenvolve e apresenta um estudo mais completo e complexo.

pouco objectivos, e que conduzem a uma leitura simplista e fragmentada desse período do cinema português». (2014, pp. 440 - 441)

Fica assim esclarecida a ideia deste autor, relativamente ao Novo cinema português, como um todo heterogéneo que inclui uma variedade de propostas, entre as quais o designado *novo cinema* e o cinema moderno, que se distingue pelos modos de produção e cuja unidade se encontra na ideia de *estatuto de autor*, que não se encerra com a Revolução dos Cravos em 1974, mas que se estende até à década de 1980, reconhecendo influências, continuidade e filiação entre autores na história do cinema - «uma natural e gradual canonização na forma de ver, pensar e fazer cinema» (Cunha, 2014, p. 449) - confirmando a importância substancial da geração dos anos 60 no processo de internacionalização e na criação das condições atuais para a produção de cinema em Portugal.

Ainda que a questão sobre a obra inaugural deste cinema não esteja totalmente clarificada e resolvida (terá de ser resolvida? talvez não...), o que nos parece aqui preponderante é denotar uma especial aproximação entre estes autores relativamente aos pontos chave sobre o Novo Cinema português, a começar pela ideia de que não existe um corte abrupto, um momento encerrado em si mesmo, mas antes a convergência de várias situações que se foram moldando e alinhando em direção à mudança que se instala no seio do cinema português, justificando-se portanto a inclusão dos filmes de *Dom Roberto* (1962) e *Pássaros de Asas Cortadas* (1963) como desvios ao cinema vigente e transitórios de uma rutura que se efetiva com *O Acto da Primavera* (1962) e *Os Verdes Anos* (1963).

Outra ideia que reúne consenso está no ponto aglutinador deste movimento, que passa pela defesa do estatuto de autor¹⁵⁸ e pela redefinição do objeto cinematográfico enquanto arte, traduzindo-se num movimento esteticamente heterogéneo de propostas. Sabemos de antemão que a *política* de autores, de certa forma revolucionária, não se reflete na íntegra no panorama do Novo Cinema português, mas semeia as suas nuances nomeadamente pela mudança de mentalidades que acontece ao nível dos modos de produção¹⁵⁹ com a

¹⁵⁸ De acordo com Aumont e Marie (2011b) «a noção de autor está estritamente ligada às fases de luta dos intelectuais e dos artistas para o reconhecimento do filme como obra de arte, expressão pessoal, visão do mundo própria do criador» (p. 38). Esta aproximação e reivindicação do cinema como arte colocando o realizador ao nível de qualquer outro autor das mais variadas artes, toma um importante avanço na década de 1950 com *politique des auteurs* definida e praticada principalmente pelos *Cahiers du Cinéma*. O ponto chave desta *politica* retém-se na responsabilidade artística de um filme dever ser conferida ao seu realizador, ou pelo menos nos casos em que este tinha uma visão, um estilo e/ou eventualmente uma temática que lhe seriam próprios. Trata-se, portanto, de conferir estatuto de autor aos realizadores que revelem um certo *olhar do cineasta*, e cujas obras se distingam por pelo menos duas características: o controlo absoluto do processo de produção e de criação do filme e o seguimento de uma linhagem temática pessoal facilmente reconhecida.

¹⁵⁹ De acordo com Cunha (2014) «É preciso reconhecer e sublinhar que foi a geração dos anos 60 que criou as condições que ainda hoje existem para a produção de cinema em Portugal. Foi um núcleo duro dessa geração que controlou a <instituição cinema> na sua integridade e optou deliberada e estrategicamente por <estatizar> o cinema português, colocando-o sob protecção do Estado para que fosse reconhecido como um <bem cultural e artístico> e assim afastá-lo definitivamente das leis do mercado e de eventuais pretensões comerciais» (pp. 447-

Cooperativa do Espectador e o novo modelo de financiamento que possibilitou a produção do filme de Ernesto de Sousa à margem de qualquer apoio oficial do Estado Novo; com a nova *filosofia*¹⁶⁰ das Produções Cunha Telles, em que a conceção do produtor se afasta da figura clássica de administrador e responsável financeiro impondo uma espécie de *produtor-autor*¹⁶¹; com o radicalismo e o experimentalismo das pequenas produtoras independentes na sua maioria criadas pelos próprios autores; e com o Centro Português de Cinema, numa parceria com a Fundação Calouste Gulbenkian. Estas cadências de produção, reveladoras também elas de um cariz tão próprio deste cinema, interseam o propósito do Novo Cinema sobre a sua valorização pelo carácter de experimentação que lhe está intrínseco.

No seu texto *The Art Cinema as a Mode of the Film Practice* (2008), David Bordwell argumenta e considera o cinema de arte (*art cinema*) «como um distinto modo da prática fílmica, possuidor de uma existência histórica definida, de uma série de convenções formais, e procedimentos de visualização implícitos» (Bordwell, 2008, p. 151, tradução nossa). Ainda que possa parecer perverso encontrar características transversais aos vários contextos culturais onde os filmes são produzidos, o autor tem no *lugar do filme na história* a razão para acreditar e sustentar este argumento¹⁶². Em comparação com o cinema clássico, onde a forma narrativa é construída para originar uma relação de causa-efeito, no cinema de autor/de arte esta relação torna-se ténue e mais solta. Portanto, Bordwell (2008) sustenta que as narrativas do cinema de arte são motivadas por dois princípios: o realismo e a expressividade autoral. O desejo pelo realismo é definido como uma tentativa de representar os problemas *reais* em localizações *reais*, e nesse sentido caracteriza-se pela presença da *condição humana* na vida moderna; por personagens psicologicamente complexas¹⁶³; por uma menor preocupação com a ação em prol da reação¹⁶⁴; e por uma variedade de possibilidades¹⁶⁵ na construção espaço temporal.

448). Sobre os diversos modos de produção no cinema português (1949-1980) consultar a tese de doutoramento de Cunha (2014, pp. 212-439).

¹⁶⁰ Segundo Telles (1985): «nada de esquemas clássicos e pré-determinados, mas antes uma concepção flexível, procurando entender cada filme que se ia fazer e quais os meios adequados para esse filme. A partir dessas duas premissas determina-se então uma maneira de agir» (p.52).

¹⁶¹ Ao contrário do que a *politique des auteurs* defendia - desvalorizando a figura do produtor tradicional- Cunha Telles reconstrói a sua função pela forte ligação criativa e estética que instaura com o realizador.

¹⁶² Bordwell (2008) defende então que «no cinema de arte as funções mais gerais de estilo e tema permanecem notavelmente constantes como um conjunto. Os princípios narrativos e estilísticos do filme constituem um modo lógico e coerente do discurso cinematográfico» (p. 153, tradução nossa).

¹⁶³ Definidas pela falta de desejos e objetivos, onde as suas opções se apresentam vagas ou inexistentes, e cujos problemas sociais, emocionais e sexuais estão refletidos numa espécie de sensibilidade própria que as caracteriza. A deambulação pelo quotidiano da vida moderna ocorre em similitude com uma tomada de consciência da dor e da inquebrável miséria que as circunda, colocando-as quase sempre em situações limite de esgotamento.

¹⁶⁴ É «um cinema de efeitos psicológicos em busca das suas causas» (Bordwell, 2008, p. 153, tradução nossa).

¹⁶⁵ Bordwell (2008) explica que as opções podem ir desde a factualidade documental até uma intensa subjetividade psicológica, e que quando estes «dois impulsos se encontram no mesmo filme, resulta na

Relativamente à expressão do autor, e ainda que esta possa parecer incompatível com o princípio do realismo anteriormente referido - a *assinatura* do artista está associada a uma espécie de intrusão e/ou interrupção da verosimilhança -, Bordwell (2008) defende-o como fonte instauradora de significado¹⁶⁶ no cinema de arte, argumentando que este cinema usa precisamente «o conceito de autoria como forma de unificar o texto» (p. 154, tradução nossa). Acreditamos que, muito mais do que uma obrigatoriedade de *uma linhagem temática pessoal facilmente reconhecida* na obra de um autor, o Novo Cinema português reveste-se de um *olhar do cineasta* sobre uma base reflexiva que se vai transformando a par do amadurecimento do próprio autor, das suas angústias e questionamentos, e que o aproxima da figura do artista. Entendemos então que o Novo Cinema português partilha esta espécie de dualidade, questionando-se enquanto meio de expressão artística e refletindo a própria experiência individual numa tomada de consciência da realidade que o rodeia com todas as cadências¹⁶⁷ nela contidas. E ainda que esta ideia possa parecer contraditória, concordamos com Bordwell quando explica que é pelo uso de *um terceiro elemento* - a ambiguidade - que o cinema de arte resolve a (aparente) discordância entre o realismo e a expressividade autoral. Em vez de decidir os problemas pela norma clássica, é mantendo certos problemas, hesitações e falhas - afinal assim é a realidade - que este cinema tem na ambiguidade o apontamento final, o equilíbrio que lhe confere essa relação tão próxima com o real. Nesse sentido o Novo Cinema português revela a sua especificidade na reivindicação de uma dúvida tangencial que se introduz pela própria realidade, traduzindo-se em múltiplas formas e expressões autorais que patenteiam o cinema de arte (moderno).

O último ponto chave reconhecido pelos autores das investigações aqui primeiramente apresentadas aproxima todos os pontos que o precedem e diz respeito ao estatuto de cinema moderno e a *tradição* reflexiva que permeia este cinema esboçada no desejo de *falar* com urgência sobre a realidade de uma forma subjetiva e até abstrata, de uma forma autoral,

reconhecida dicotomia <ilusão/realidade> do cinema de arte» (p. 154, tradução nossa). O autor acrescenta ainda que a quebra dos conceitos clássicos de tempo e espaço justificam-se como uma intrusão de uma imprevisível e contingente realidade diária ou como a realidade subjetiva de personagens complexas.

¹⁶⁶ Será então este *elemento* organizador de sentido e compreensão junto da audiência, conduzindo os espectadores a uma leitura pela expressão individual do autor reconhecendo dessa forma o toque autoral que caracteriza a sua obra. A expressividade autoral é assim fonte de *garantia de verdade* para a audiência: se o realismo dos lugares e a complexidade psicológica das personagens representa o mundo *tal como ele é*, então o discurso autoral vai confirmar a verdade essencial da experiência individual nesse mesmo mundo - «o realismo e a expressividade autoral, então, são os meios pelo qual o filme de arte se unifica» (Bordwell, 2008, p. 154, tradução nossa).

¹⁶⁷ Um parêntesis para dois apontamentos: o primeiro para reafirmar o que já aqui foi apresentado sobre o diálogo que se enceta entre o cinema e as outras artes e sublinhar o papel das mesmas precisamente na validação do próprio cinema como arte, preconizando uma intensa reflexão sobre *o estado das coisas*; o segundo, adjacente a este, revela-se para evidenciar esta proximidade à sociedade moderna estabelecida na relação com o espaço e traduzindo-se na representação da dualidade urbano/rural, com especial atenção à cidade pela sua significação enquanto espaço moderno e atual, revelador das transformações da sociedade portuguesa.

refletindo a atual *condição humana*¹⁶⁸. Bordwell, toca, de certa forma, esta questão, mas será Kovács (2007) quem melhor procura compreender a formação do cinema moderno¹⁶⁹ através da emergência de cinema de autor - o cinema de arte moderno - e de características estilísticas/estéticas próprias em contextos históricos precisos. Nesse sentido, e de acordo com o mesmo, os filmes do cinema moderno são caracterizados por três aspetos temáticos mais comuns: «1. Desconexão do ser humano individual do meio envolvente, normalmente apelidado de alienação; 2. redefinição subjetiva, mitológica, e conceptual do conceito de realidade; e 3. revelação da ideia do nada por detrás da realidade visível» (p. 203, tradução nossa).

Em conclusão, e seguindo as linhas de Bordwell (2008) e de Kovács (2007), acreditamos que o Novo Cinema português, com todas as nuances¹⁷⁰ que o constituem, é um cinema (de heterogeneidade) autoral mesmo em termos de produção. Acreditamos também que é um cinema com desejo pelo realismo e patenteado pela *condição humana* que o cerca, articulado pelo *olhar do cineasta*. A sua particularidade estética encontra-se em três elementos dependentes entre si e que servem para definir a sua forma artística moderna - a abstração, a subjetividade (ou ambiguidade), e a reflexão (Kovács, 2007). Por último o Novo Cinema português é um cinema de arte moderno pensado e construído em dialogismo com as outras artes, atual na sua relação com o quotidiano (nomeadamente com o espaço) e novo na reflexão que enceta, nas questões que coloca e nas respostas que ficam em surdina.

Se, por um lado, *Dom Roberto* e *Pássaros de Asas Cortadas* abrem as hostes para a mudança, e as curtas-metragens (que neste estudo não abordaremos) marcam o ensejo ao experimentalismo, são, no entanto, as longas-metragens *O Acto da Primavera* e *Os Verdes Anos* que efetivam a rutura em relação ao cinema vigente, marcando uma nova forma de filmar a cultura popular e a cidade, e fazendo emergir uma nova imagem do país.

3.2 Prelúdios de mudança: os filmes-charneira

¹⁶⁸ Tal como Argan (1995) explica, no pós Segunda Guerra Mundial, «as atividades artísticas, como todas as actividades culturais, foram profundamente influenciadas pela filosofia dita <da crise>, o existencialismo» (pp. 69-70). A guerra (no caso de Portugal a Guerra Colonial) desencadeou a degradação da *condição humana*, destruindo qualquer ilusão no irreversível processo histórico da civilização.

¹⁶⁹ O autor clarifica que o conceito *moderno* tem na sua origem duas distintas nuances de significação - novo e atual - «tem o poder não só de significar algo até então não visto mas também suplantat e substituir algo» (2007, p. 8, tradução nossa). Kovács argumenta que o cinema moderno foi um fenómeno histórico influenciado pelos dois contextos artísticos de vanguarda que surgiram nas décadas de 1920 e de 1960; o cinema moderno foi o resultado da adaptação ao cinema desses contextos artísticos; consequentemente o cinema de arte foi-se institucionalizando como uma produção independente e afastada do cinema de entretenimento bem como do cinema de vanguarda; por último o cinema moderno assumiu distintas formas consoante a sua condição histórica e as referências culturais dos realizadores modernistas.

¹⁷⁰ Kovács (2007) chega mesmo a duas tendências básicas formais - «uma que tende a esvaziar a imagem de qualidades visuais artificiais, e outra que tende a saturá-la com estas características» (p. 205, tradução nossa).

Se há que buscar um momento de ruptura, de mudança na nossa cinematografia só o encontraremos em 1962, quando uma geração de cineastas formada no cineclubismo, na crítica, e que havia passado, em geral, por cursos em França e Inglaterra, chega à longa metragem. Anunciado por dois filmes de charneira (Pássaros de Asas Cortadas de Artur Ramos e Dom Roberto de Ernesto de Sousa), iniciado sem fragor por uma curta metragem de Fernando Lopes (As Pedras e o Tempo), o Cinema Novo tem em Verdes Anos o seu primeiro momento de fôlego. (Ramos, 1989, p. 12)

Muito embora, e tal como vimos anteriormente, ainda se discuta qual foi o filme inaugural do Novo Cinema português, é consensual (H. A. Costa, 1978; Coelho, 1983; Pina, 1986; Ramos, 1989; Grilo, 2006) considerar o ano de 1962 como o momento transaccional que antecipa a rutura comumente afirmada em 1963 com a estreia do filme *Os Verdes Anos* de Paulo Rocha. No entanto, nesta etapa preparatória, Ernesto de Sousa e Artur Ramos concorrem para a regeneração do cinema com as respetivas longas-metragens *Dom Roberto* (1962) e *Pássaros de Asas Cortadas* (1963) na regeneração do cinema. Ainda que, tal como sublinha Cunha (2005a, estejam vinculados a uma «concepção ideologicamente comprometida do cinema» (2005a, p. 9) advinda do neorealismo literário, e de uma certa tradição de realismo poético do cinema português (*Cinema Novo Português 1960-1974*, 1985, p. 113), estes dois filmes desempenham um papel único de anúncio de um novo fôlego¹⁷¹ no panorama do cinema português. Os *filmes-charneira*, assim os apelidamos, traçam o estado de uma cinematografia num tempo de uma enorme vontade de mudança propondo «deslocamentos sensíveis em relação ao mundo pitoresco do cinema oficial» (Grilo, 2006, p. 19).

Na sua fragilidade, no seu isolacionismo, nas suas condições de produção, nas vagas heranças de que se reclama, na sua ruptura que pratica em relação ao estado das coisas no cinema português desse início dos anos 60, por tudo isto se não pode negar a *Dom Roberto* o carácter de augure do que viria a seguir, de João Baptista do Cinema Novo, que iria irromper com as dimensões de movimento cultural de uma geração. (Ramos, 1989, p. 128)

Dom Roberto, a única experiência profissional da passagem do movimento cineclubista para o terreno da produção de filmes, nasce enquanto reação à situação de desespero e enfraquecimento em que este se encontrava e como derradeira tentativa do movimento neorrealista de renovar o cinema português. No entanto, e de acordo com Cunha (2005b), «o ambicioso projecto e a concretização da obra *Dom Roberto* (1962), de Ernesto de Sousa, foi o ponto de encontro e, simultaneamente, a falência dos dois movimentos» (p. 51). Em

¹⁷¹ Sobre a importância dos dois filmes para o Novo Cinema, Lopes (1985) assinala: «Não nego a sua importância, mas sem que tivesse directa influência em nós. Terão sido a concretização do velho cinema sonho dos cineclubes, que era o de passarem de meros animadores culturais a agentes dinâmicos de transformação do cinema em Portugal. Isso não aconteceu: o filme de Ernesto de Sousa transformou-se num objeto mítico, no qual se depositavam todas as esperanças, mas que desapontou as pessoas; o filme do Artur Ramos desapontou ainda mais (...). São talvez a pré-história do que nós viemos a fazer e é essa a sua importância» (p. 59).

Abril de 1959, a revista *Imagem* lança a ideia de uma *Cooperativa do Espectador* como forma de financiar o projeto do seu novo diretor, o cineclubista Ernesto de Sousa.

É na articulação dos dois movimentos que se viabiliza a concretização da primeira longa-metragem de Ernesto de Sousa, que assim consegue rodar o filme à margem de qualquer apoio estatal. No entanto, e apesar da novidade do esquema de produção, a receção a *Dom Roberto* não foi unânime, prevalecendo a ideia de que este não seria, tal como publicitado, aqueles «primeiro filme novo de um cinema novo» (J. B. da Costa, 1991, p.116) que tanto se ansiava, dando assim origem a uma certa desilusão por parte dos movimentos que o adotaram ideologicamente, repercutindo-se em reações de uma boa parte da crítica, fundamentalmente pela sua aproximação ao movimento neorrealista e ao filme *Saltimbancos*, realizado dez anos antes por Manuel Guimarães.

Ernesto de Sousa constrói o epicentro do filme - uma breve história de amor entre Maria e João - enquanto um contínuo das próprias condições de produção. Uma atmosfera pobre e miserabilista rodeia as duas personagens principais fazendo prevalecer uma certa dignidade enquanto resistência passiva e sinal político subjacente ao *estado das coisas*, nomeadamente no que respeita ao cinema português. Ainda que possa ser valorizado o carácter de iminentes pulsões que o filme transporta, compreende-se então melhor o que justifica deslocar a fronteira do Novo Cinema para o filme de Paulo Rocha (e/ou de Manoel de Oliveira, *Acto da Primavera*), e afastar *Dom Roberto* dessa posição. A sua leitura continua a ser fundamentalmente *pedida* pela forma clássica, pelo texto e pela intriga inerente às personagens, e nunca pela *textura* da matéria fílmica. Ainda que *Dom Roberto* se represente com certas debilidades, quer ao nível do argumento (na sua falta de profundidade) como pela caracterização das personagens, mas também por uma certa incipiência técnica (muito devido às precárias condições de produção), essas fragilidades não devem, no entanto, ofuscar o seu carácter de experimentação no desproimento da construção clássica melodramática. A sua configuração formal faz-se de uma linha temporal que transporta o espectador num contínuo de situações (Areal, 2011a), sem os pontos de inflexão comumente necessários para a narrativa evoluir. Este tom *aplanado* da narrativa é ainda sublinhado pela própria desaceleração que se faz do tempo, submetendo o espectador ao ritmo lento como força motriz do desenrolar dos acontecimentos, e pela forma como as personagens são desenvolvidas enquanto elementos fenomenológicos desprovidos de excessos e tomados de consciência pela sua condição. Esta conjuntura transita para a forma como o espaço urbano acontece em *Dom Roberto*.

Relativamente a este aspeto, Ernesto de Sousa marca a diferença ao apresentar o *pátio das cantigas* com uma nova roupagem, tornando este filme num interessante reflexo ideológico

e social da época. A redução da morfologia da cidade ao microcosmo do bairro não significa só por si um fator de originalidade, no entanto será na forma como este pequeno mundo nos é apresentado que irá residir a novidade. O brilhantismo do pitoresco e alegre pátio, veiculado aos anos áureos da comédia à portuguesa, é substituído pela poderosa representação de um pátio *pobre, negro, opaco e melancólico*, espelhando assim um pouco mais da realidade (do próprio cineasta) e instaurando uma nova adjetivação subjacente à representação do espaço urbano enquanto extensão sociológica da difícil e amargurada vida na cidade. Em *Dom Roberto* o bairro é um espaço de subsistência, um espaço *cru e sem ilusões*. O bairro constitui uma tentativa de aproximação a uma nova realidade urbana e, assim sendo, Ernesto de Sousa sucumbe à verosimilhança social da classe mais pobre, desconstruindo o estereotipado *bairro das cantigas* de valores conservadores e ruralistas (apregoados pelo Estado Novo), para fazer emergir uma nova paisagem social até então ausente do cinema.

Em *Pássaros de Asas Cortadas*¹⁷² (1963) do cineasta Artur Ramos a estratégia é outra. Trata-se de corromper as regras de um cinema instituído através de uma «rotação ideológica» (Coelho, 1983, p. 18), revelando um gesto de crítica aos valores da classe mais abastada. Artur Ramos constrói o retrato social do seu tempo no antagonismo entre duas classes sociais (alta burguesia e a classe subalterna), anunciando a anatomia comportamental e a displicência da classe mais abastada que desprovida de valores submete a classe subalterna à hipocrisia instalada nos seus privilégios. Desde a inversão do modelo de casamento, até à crueldade e ao cinismo que se vão revelando em sucessivos esquemas de suborno e submissão, Artur Ramos patenteia a *putrefação* desta classe no decadentismo dos seus atos construindo um olhar *desapaixonado, frio e cru*, através da personagem feminina de Elsa e pela sua visão relativamente ao comportamento dos que a circundam.

Acreditamos que Artur Ramos transfere para a longa-metragem o seu cometimento político-social, inserindo, ainda que de uma forma camuflada, a denúncia sintomática do desassossego social instalado no país do início da década de 1960. Nesse sentido, destacamos a leitura subliminar e transversal referente ao *jogo social* presente ao longo de toda a narrativa, acentuado pelo simetrismo das cenas inicial e final e evidenciado pela mutação lenta do olhar de Elsa. Este *mal-estar* é traçado de dentro para fora. Elsa, também ela pertencente à alta burguesia, é a personagem central do enredo. É através dela que o espectador experiencia a crise de consciência que reside na sua indignação relativamente aos seus *semelhantes*. A forma como a personagem espelha a sua repulsa, numa deriva psicológica que se constrói não mais pela palavra, mas no *silêncio do olhar* e na atenção que

¹⁷² Longa-metragem adaptada de uma peça de Luiz Francisco Ribello e com diálogos de Sttau Monteiro e Alexandre O'Neill, e realizada a convite do produtor Manuel Queiroz.

se pede aos pequenos gestos, é talvez, a característica mais evidente de que este filme se distancia do cinema concomitante com a ideologia do regime e se aproxima da rutura protagonizada pelo Novo Cinema português.

Nas palavras de Areal (2011a) será esta linguagem, «território por excelência do cinema, desenvolvido aqui com habilidade, sobretudo por exprimir o que as palavras não poderiam dizer» (p. 390). Assim, o ponto de vista de Elsa projeta-se na cultura do *não dito* sob uma subjetividade narrativa que aproxima esta longa-metragem da experimentação que se irá aprofundar nos filmes do Novo Cinema português.

No entanto, no que respeita à conceção visual o conformismo estético marca um olhar essencialmente político afastando o filme de uma rutura mais profunda, consignada nesse mesmo ano pelo filme *Os Verdes Anos* e pelo abandono da suplantação da narrativa em proveito da *mise-en-scène*. As linhas que norteiam a estética de *Pássaros de Asas Cortadas* são difusas e pouco inovadoras. Não existe *risco visual* nem leituras transversais ao próprio espaço, não se tira proveito da composição nem do movimento de câmara, e o seu significado é gratuito e pouco *dimensional*. Estas características justificam o facto desta longa-metragem ser considerada como um filme ainda na charneira de uma futura mudança e não como o princípio de uma nova leitura no cinema português.

Ainda que à época parte da crítica atribuisse a *Dom Roberto* o primeiro sinal de renovação no cinema português, a distância de mais de meio século instaura novos referenciais que afastam esta longa-metragem do seu papel inaugural de um Novo Cinema português, nomeadamente no que respeita a critérios de enunciação estética e formalista. No entanto, e tal como referimos anteriormente, o que importa aqui salientar é esta ideia de que cada filme se constrói sobre o que o precede, sobre pressupostos que derivam de várias intervenções. E nesse sentido os *filmes-charneira* revelam-se como marcos incontornáveis no cinema português, denunciadores de pequenos sinais de mudança que se fixam na filmografia que os decorre. Sob esta perspetiva os *filmes-charneira* estão muito mais *dentro com um pé de fora* do Novo Cinema português do que propriamente o inverso.

3.3 O cinema moderno

3.3.1 O Acto da Primavera

Como já vimos anteriormente, o Novo Cinema português acontece na (aparente) vacuidade unanimemente conferida em relação à década de 1950. E digo aparente porque, apesar deste período ser caracterizado maioritariamente por filmes conformistas e convencionais de argumento fácil e imediato, produção deficitária, e embaratecimento acentuado dos custos,

existem outros momentos¹⁷³ de «efervescência da vida cultural portuguesa» (Sales, 2011, p. 6). Por isso, e embora a fraca produção, sabemos que foi precisamente neste período de crise, mais concretamente na segunda metade da década de 1950, que a *revolução* permeada na década seguinte foi preparada¹⁷⁴, nomeadamente pela defesa da afirmação de um cinema de autor em torno da figura e obra de Manoel de Oliveira¹⁷⁵.

Tal como explica Baptista (2008) os novos realizadores encontram no *mestre*:

o exemplo de um cinema feito de olhos postos no estrangeiro, mas sem nunca virar as costas à realidade cultural do seu país de origem (. ...) Oliveira simbolizaria por isso um cinema radicalmente moderno, feito sem concessões às fórmulas do cinema de entretenimento ou às imposições dos géneros que fazia definhar o cinema português. (p. 84)

Esta é então uma constatação fundamental que se repercute na fronteira temporal do ano de 1962 e no filme *O Acto da Primavera*, considerado por nós como aquele que efetivamente está no centro do cinema moderno português e que, em conjunto com *Os Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha consoma a rutura com o *velho* cinema. Na nossa opinião, é precisamente o contraste que estas duas películas formam - uma ancorada ao espaço rural e outra numa nova representação da cidade - que sublinha (também) o caráter de *heterogeneidade* autoral na fundação do Novo Cinema português, associada a referências cinéfilas, influências estéticas e experiências pessoais¹⁷⁶, fatores que Cunha (2005a)

¹⁷³ Interessa especialmente chamar a atenção para a obra de Manuel Guimarães, um dos casos mais singulares do cinema português e talvez o único *cultor* do neorealismo (Areal, 2011a) no contexto nacional. Assumindo um papel de resistência contra o regime, o cineasta destaca-se do amorfismo em que a década de 1950 se afunda pela mudança de perspectiva veiculada a um cinema de arte e consciência humanista valorizando o conflito de classes e a desigualdade social. *Saltimbancos* (1951), *Nazaré* (1952) e *Vidas Sem Rumo* (1956) marcam positivamente a produção portuguesa deste período pela descrição do mundo que constroem veiculada a uma deriva realista e a uma atitude existencial de desesperança num regresso à vida real e ao quotidiano mais marginal. Especial atenção para a última película aqui referenciada pela distinta relação que imprime com a morfologia urbana, nomeadamente com o elemento *bairro* que se faz surgir anónimo e embutido numa atmosfera de clandestinidade. Com um tratamento de iluminação meticuloso – sombras ampliadas, contraluzes, reflexos, luzes de recorte – a degradação do bairro, a cair em ruínas, é assim associado ao ambiente noturno e labiríntico, cuja iluminação expressionista espelha a paisagem social de uma população urbana desesperançada até então ausente do cinema - vadios, pedintes, contrabandistas, prostitutas e negros.

¹⁷⁴ Algumas destas questões já aqui foram referidas anteriormente, como o importante papel da Cinemateca e dos Cineclubes no desenvolvimento de uma cultura cinéfila, o fulgor anexo aos desenvolvimentos da crítica cinematográfica, a importância do nascimento da Radiotelevisão Portuguesa na migração dos interesses do Estado para outro meio audiovisual, o programa de bolsas do Fundo do Cinema Nacional, e a produção de vários documentários (industriais, turísticos e culturais) apoiados pelo Fundo do Cinema Nacional e/ou produzidos por pequenas produtoras permeando certos riscos e ousadias artísticas que viriam a consubstanciar uma parte integrante da inovação contemplada no Novo Cinema português.

¹⁷⁵ Figura tutelar que culminará na consagração do movimento dos anos oitenta reconhecido como *a escola portuguesa* de cinema. No entanto e sobretudo a partir de 1978 algumas das principais figuras do Novo Cinema rejeitam a filiação estética *oliveiriana* e a ideia da *escola portuguesa* como é o caso de António-Pedro Vasconcelos ou José Fonseca e Costa. Sobre este assunto ver *O fardo de uma nação/ The burden of a nation* (2004) de Paulo Filipe Monteiro.

¹⁷⁶ Um pequeno exemplo sobre esta questão está desenvolvido na *Parte II - Investigações Empíricas - iv Lisboa: Cidade Coincidente* onde se aborda as referências e influências que estiveram na origem dos três primeiros filmes que encetam a rutura na representação da cidade.

sublinha como «fundamentais na formação de uma identidade cinematográfica, na construção individual de uma ideia do cinema» (p. 9).

O Acto da Primavera e *Os Verdes Anos* ecoam na antítese significativa de *movimento* enquanto um todo esteticamente homogéneo que se irá repercutir pela restante obra do Novo Cinema português. Um *não movimento*, talvez, onde *as partes* enaltecem a diversidade estética e ética cujo ponto comum corresponde precisamente a uma certa «sensibilidade da época, a uma urgência de actualidade, ou a um ímpeto de intervenção» (Areal, 2011a, p. 369) que dialoga diretamente com os modos de produção, e com a promoção ao experimentalismo¹⁷⁷ cinematográfico (Cunha, 2005a) na defesa de um esquema pessoal de autoria. Cada filme desfila ao ritmo e cadência próprios, de um *não movimento* que se quer *contra-mão*, assimétrico, plural e rico em pequenas nuances individuais, sinais e mutações que se vão sobrepondo, que se vão tocando em breves momentos de mútua influência. Este Novo Cinema português «é feito de filmes que reflectem e que se situam na vertigem do seu mesmo tempo, filmes de contemporaneidade estrita» (Areal, 2011a, p. 371). Na apologia do cinema como arte, e à semelhança do que acontecia com outras práticas artísticas, a ideia de assinatura em cinema e a exigência de autonomia do autor é assim um dos principais pontos de unicidade de todos os elementos do Novo Cinema português cuja afirmação se inaugura no moderno *Acto da Primavera*.

Nascido em 1908, Manoel de Oliveira realiza em 1962 *O Acto da Primavera*, depois de se ter iniciado na realização com a curta-metragem documental *Douro, Faina Fluvial* (rodado entre 1929 e 1931). Segue-se a longa-metragem de ficção *Aniki-Bobó* (1942) e algumas curtas-metragens documentais, como *O Pão* (1959) e *O Pintor e a Cidade* (1956).

Manoel de Oliveira encontra a aldeia da Curalha, perto de Chaves (Trás-os-Montes), quando andava à procura de moinhos para a rodagem d'*O Pão*¹⁷⁸. É nesse espaço que presencia uma tradição que recupera séculos de rituais cristãos - os *Autos* - também conhecidos como *Mistérios*, e onde populares representam em certas aldeias, pela altura da Páscoa, a representação da Paixão de Cristo, evocando o sacrifício de Cristo que morre na cruz e ressuscita ao terceiro dia. *O Acto da Primavera*, o único projeto de Oliveira, até então, que

¹⁷⁷ Já aqui foi referido diversas vezes que este desejo de experimentalismo inerente às vanguardas europeias está desde logo presente no cinema português pela via documental e nos filmes publicitários de curta-metragem. Os percursos do Novo Cinema português encontram dessa forma um precioso recurso para promover a rutura com as concepções tradicionais do *velho* cinema.

¹⁷⁸ Não podemos descorar o elo que liga *O Pão* com *O Acto* na medida em que, e estando de acordo com Costa (2012), marcam um certo gesto de libertação relativamente à sua curta filmografia anterior, na medida em que em ambos os filmes temos já a anulação de fronteiras ou o contraste como representação - o manual e o industrial, o rural e o urbano, e o artificial e o real - «o filme é de um lirismo intenso. O pão é visto como fio condutor de um grande fresco sobre o Portugal de então, da cidade e do campo, nas suas diferentes componentes sociais. A vontade de filmar de novo deu asas à imaginação do realizador (. ...) é uma visão de um Portugal imemorial (Parsi, 2002, p. 92).

recebe apoio do Estado (talvez devido à sua vertente religiosa), foi inicialmente concebido como um documentário. No entanto, ao longo do tempo, Oliveira vai introduzindo novas valências do seu cunho pessoal traduzindo-se no olhar que o autor recria sobre o *Auto* na aldeia da Curalha. O documentário toma rasgos ficcionais.

Realizado no exterior e com atores, ou melhor, intérpretes locais, *O Acto da Primavera* não é «uma representação filmada de uma versão completa daquela Paixão de Cristo, mas sim uma representação de uma filmagem da Paixão de Cristo por uma equipa de cinema naquele preciso tempo e lugar» (H. A. Costa, 1981, p. 24). Figura aqui a ideia de reconstrução cinematográfica pela destruição do «fingimento convencional» (H. A. Costa, 1981, p. 24). Manoel de Oliveira documenta o quotidiano dos habitantes e a vida rural da aldeia, a afluência de visitantes citadinos que assistem ao verdadeiro *Auto*, como também testemunha «o significado que a representação tem para os actores-habitantes, demonstrando-nos que não são somente actores, mas pessoas reais que fazem de actores e vivem as suas personagens com convicção» (Areal, 2011b, p. 171). Nesse sentido, Oliveira é fiel ao texto clássico, revelando um português arcaico com «ressaibos galegos», facto que, segundo Costa (1981, pp. 25-26) mostra o «sentido profundo do filme», «conservando os anacronismos, as ingenuidades, os excessos declamatórios, a pronúncia local».

Propaga-se o tempo em três andamentos visto em simultâneo: Manoel de Oliveira filma um acontecimento passado há dois mil anos, reescrito no século XVI e, como, sob um cariz absolutamente moderno, destrói a artificialidade do cinema na construção da própria realidade do séc. XX. O terceiro andamento é precisamente o *Auto* refeito no século XX, onde o autor coloca a descoberto toda a maquinaria inerente ao ato cinematográfico. Oliveira aponta «no ecrã um caminho para o olhar» (Grilo, 2006, p. 127) para o cerne de todo o ato cinematográfico inaugurando precisamente a ideia do cinema da *não-ilusão* (Grilo, 2006, p. 127)). Um *Auto* absolutamente reflexivo, pessoal, moderno, audacioso que «elege o cinema como primeiro e último objecto do seu olhar» (Preto, 2008, p. 131), que descontinua a natureza latente da imagem cinematográfica encetando um diálogo concertado entre a palavra, ou melhor, entre a teatralidade escrita e o discurso pelas imagens e sons em movimento «num pensamento sobre a forma, que o cinema pode ambicionar dizer alguma coisa nova, isto é, especificamente diferente, sobre o mundo e a sua história» (Preto, 2008, p. 131).

Finalizamos com a relação espaço-tempo que o próprio filme celebra ao passar, sucessivamente, de um lavrador que abre a terra, para um olhar sobre o cinema, depois para a notícia do jornal sobre a possibilidade de o Homem ir à Lua e, finalmente, para a imagem da bomba atómica. Costa (2012) explica bem esta questão sobre o tempo e o espaço: «ao

não-tempo [Grilo, 2006] alia-se, neste filme, uma não geografia» (p. 126). *O Acto da Primavera* tem consigo esta capacidade de retirar o contexto, retirar o espaço e o tempo, para reconfigurar a perceção do mundo pela apropriação das formas, pela reorganização de um olhar (moderno) que perscruta as singularidades dos limites do espaço, do tempo, do documental, do ficcional e do cinematográfico, reinventando a realidade, essa do autor, «*uma visão universalista, ou seja, a partir do particular, joga-se mais sobre o universal que sobre o próprio país, como se este fora o mundo*» (Oliveira, 2005, p. 93).

O mais moderno entre os modernos, Manoel de Oliveira, que já anteriormente tinha provado a sua singularidade, tem neste filme essa capacidade radical de transformar o cinema português pelas suas entranhas colocando-o numa esfera universal e revelando a génese de uma forma que, como sabemos, estará em constante suplantação ao longo da sua obra subsequente: um *olhar* renovado sobre os limites da representação; a propensão para pensar o cinema pelo real dando-lhe uma visibilidade desconcertante, «assumindo o artificialismo do que é filmado» (Araújo, 2014, p. 41) e despindo-o da sua ilusão; tornando o (seu) cinema *sacro*¹⁷⁹.

3.3.2 As Produções Cunha Telles

De uma forma gradual, «os novos inconformistas consumam um anunciado divórcio com a estratégia cinematográfica oficial, procurando iniciativas estéticas e culturais autónomas» (Cunha, 2005b, p.52), e nesse sentido a entrada na década de 1960 traz a ascensão do Novo Cinema português com os primeiros bolseiros do Fundo do Cinema Nacional (FCN) a regressar e a tentar ocupar quase todos os lugares cimeiros do cinema português, nomeadamente no que diz respeito à dinâmica de produção.

Se existe uma figura absolutamente central na promoção da renovação estética do cinema português, essa alavancagem foi acionada por aquele que viria a ser conhecido como o produtor do Novo Cinema: António da Cunha Telles¹⁸⁰. Em 1956 desloca-se para Paris onde, com bolsa do FCN a partir de 1959, se forma em Realização e Produção no Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC). Sobre Paris sublinha a importância das

¹⁷⁹ No sentido da consagração.

¹⁸⁰ Nasceu na Madeira em 1935. Com 11 anos começa a fazer as suas primeiras experiências filmicas em 9,5 mm. António da Cunha Telles explica que, «*Como na altura não havia aviões na Madeira, só tinha comunicação com o continente por barco, revelar o filme levava três meses, comecei a revelar os filmes na banheira.... Depois montava a olho, e foi assim que comecei a fazer cinema*» (Romão, 2010). Frequenta a Faculdade de Medicina e ainda estudante faz os seus primeiros filmes experimentais em 16mm. Torna-se dirigente cineclubista. Com o aparecimento da RTP, e ainda em fase experimental, faz algumas reportagens como operador. Por esta altura recebe uma proposta de contratação por parte desta entidade, para o cargo de realizador de exteriores – «*muito bem, mas eu quero primeiro aprender tudo... dêem-me uma bolsa que eu vou para o estrangeiro aprender e depois volto*» (entrevista inédita realizada por Rita Bastos, 28 de março de 2013).

sessões a que assistia na Cinemateca Francesa¹⁸¹ e a convivência com os cineastas da *nouvelle vague*, como Jean-Luc Godard e François Truffaut:

«Quando eu encontro aquilo que se chama <Nouvelle Vague>, é ainda no tempo em que o Truffaut ia ao anfiteatro do cine-clube universitário mostrar *Les Mistons* e o Godard o *A Bout de Souffle* para nos dizer que ninguém o queria estreitar. Discutia-se com eles, tu cá, tu lá, sem os vedetismos posteriores.» (Telles, 1985, p. 54)

No seu regresso a Portugal, em 1961, sente de perto as dificuldades em entrar nos meandros do círculo cinematográfico de Lisboa:

«procurei trabalhar como estagiário num filme português que se ia fazer (. ...). Portanto quando se diz que o <Cinema Novo> nasce da recusa do cinema anterior, importa acrescentar que também o cinema estabelecido nos recusou a nós. Foi essa recusa que juntou uma série de pessoas que queriam fazer filmes, custasse o que custasse, ainda para mais pessoas convencidas que os filmes que fariam, iam alterar o viver da cidade e o viver do país...» (Telles, 1985, pp. 49-50).

No entanto, com os seus fortes conhecimentos dentro do próprio regime, é convidado a dirigir o jornal de atualidades *Imagens de Portugal* e a secção de cinema da Direção-Geral do Ensino Primário (1961/1962). Nesse mesmo ano é nomeado diretor do I Curso de Cinema no Estúdio Universitário de Cinema Experimental da Mocidade Portuguesa onde, para além dessa função, é também professor de Realização e Argumento. Pelo curso passaram um extenso grupo de futuros realizadores e técnicos do Novo Cinema português, entre os quais Elso Roque e Acácio de Almeida, os irmãos Fernando e João Matos Silva, Teresa Olga e Alfredo Tropa.

É assim que, em 1963, dotado de algum capital pessoal e de certos contactos nacionais e internacionais, Cunha Telles avança com um projeto de produção reunindo à sua volta o núcleo duro de realizadores composto por Paulo Rocha, Fernando Lopes, António de Macedo e José Fonseca e Costa, mas também um corpo unificado de jovens técnicos e profissionais integrando os seus ex-alunos do curso de cinema. Nasce assim as Produções Cunha Telles que, num projeto inédito em Portugal, acabariam por produzir em cinco anos (1963-1967), e de uma forma contínua, treze¹⁸² longas-metragens, possibilitando a uma série de jovens realizadores a concretização dos seus primeiros filmes de fundo como é o

¹⁸¹ Em entrevista inédita, António da Cunha Telles refere: «*via três filmes por dia na cinemateca – às 6.30, às 8.30 e às 10 – ainda me lembro...com a História de Cinema debaixo do braço, que era para perceber porque que aqueles filmes eram importantes*» (Rita Bastos, 28 de março de 2013).

¹⁸² *Os Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha; *Vacances Portugaises* (1963, coprodução) de Pierre Kast; *Le Pas de Trois* (1964) de Alain Bornet; *Le Grain de Sable* (1964, coprodução) de Pierre Kast; *Belarmino*, de Fernando Lopes (1964), *La Peau Douce* (1964, co-produção) de François Truffaut; *O Crime de Aldeia Velha* (1964) de Manuel Guimarães; *As Ilhas Encantadas* (1965) de Carlos Vilardebó; *Catembe* (1964) de Faria de Almeida; *O Trigo e o Joio* (1965) de Manuel Guimarães; *Domingo à Tarde* (1965) de António de Macedo; *Mudar de Vida* (1966) de Paulo Rocha; *Sete Balas para Selma* (1967) de António de Macedo.

caso de Paulo Rocha, Fernando Lopes e António de Macedo, com os respetivos *Os Verdes Anos* (1963), *Belarmino* (1964) e *Domingo à Tarde* (1965).

A rápida renovação dos quadros técnicos, e a adoção de novos métodos de produção com equipas jovens e reduzidas, vai impulsionar o surto de um Novo Cinema português assumido por uma vontade pessoal dos autores de rutura com os parâmetros estéticos e temáticos do velho cinema. Tal como sugere Geada (1989): «À sua maneira, cada um dos filmes anuncia uma via original no cinema português, suscitando explorações plásticas e narrativas interessantes que ecoam, nesses e noutros realizadores, praticamente até ao fim da década de 70» (p. 293). O alcance que estes filmes comportam tomam repercussões inéditas no panorama do cinema português com uma boa receção por parte de certa crítica nacional, mas principalmente com a projeção junto da crítica internacional que se traduz nas várias presenças e prémios¹⁸³ alcançados em diversos festivais no estrangeiro. No entanto, no que respeita à receção do público nacional, as expectativas saíram defraudadas e nenhum dos primeiros filmes do Novo Cinema português consegue obter sucesso. Nas palavras de Geada (1989),

A militância cultural e o gosto cinéfilo propagado pelos cineclubes tinham-se revelado insuficientes no combate ao adormecimento provocado pela censura e à concorrência da televisão, que desde a sua lenta implantação, em 1956, tinha transformado os cafés do País nos cinemas do pobre. (p. 294)

Apesar dos baixos custos relativos à sua produção e das várias tentativas por parte de Cunha Telles em enveredar pela *diversificação*¹⁸⁴, os sucessivos fracassos financeiros, o descrédito e desinteresse por parte do público¹⁸⁵ e o desânimo dos realizadores ditam o culminar da primeira fase do Novo Cinema português com o encerramento, em 1967, das Produções Cunha Telles.

3.3.3 Os filmes do desespero

¹⁸³ *Os Verdes Anos* ganha a Vela de Prata, no Festival de Locarno, sendo também premiado em Acapulco. *Belarmino* marca presença nos Festivais de Pesaro e Salso-Porretta, e *Domingo à Tarde* nos Festivais de Berlim e Veneza.

¹⁸⁴ Carlos Vilardebó vai filmar *As Ilhas Encantadas* (1965) à Madeira, Manuel Guimarães arrisca adaptar *O Crime de Aldeia Velha* (1964) e *O Trigo e o Joio* (1965) das obras homónimas de Bernardo Santareno e Fernando Namora. Mas foi em 1967 que, num último fôlego, Cunha Telles decide apostar na produção de um filme que contemplasse uma componente mais artística com um cariz mais populista e comercial. Assim é produzido «o policial à portuguesa» (Geada, 1989, p. 295) *Sete Balas para Selma*, de António de Macedo, resultando num duplo fracasso: o desastre comercial e a rutura do produtor com a *nova geração*.

¹⁸⁵ O descrédito que as produções do *velho cinema* incutiram junto do público não permite a este o benefício da dúvida para distingui-los do vanguardismo estético instaurado pelo Novo Cinema português. Por outro lado, e devido à censura cerrada relativamente ao panorama cinematográfico Europeu, o público não tem bases para enquadrar os filmes dos novos cineastas num contexto mais alargado que justifique a sua excentricidade. Nas palavras de Costa (1991), «por um lado, estava em vias de desaparecimento o fenómeno do analfabetismo que permitia <comer tudo>, por outro ainda não tinha aparecido novos alfabetos capazes de acederem a um tipo de cinema tão flagrantemente oposto a padrões comuns» (p. 126).

«Quando entrámos na década de 70 estávamos por tudo. Apostámos sinceramente em filmes muito pessoais, sem nos importarmos que viessem a atrair 8 ou 80 espectadores. Há nisso um sinal de desespero». (F. Lopes, 1985, p. 62)

Perante a crise que o cinema português atravessa na transição para a década de 1970, e apesar do encerramento das Produções Cunha Telles, a nova geração mostra vontade de continuar a desenvolver a sua atividade cinematográfica naqueles que foram, considerados por Pina (1986), como os anos do desespero para o Novo Cinema português. Em modo de sobrevivência, sem subsídio oficial ou patrocínio do Fundo do Cinema Nacional, e ainda sem apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, alguns dos elementos do Novo Cinema português constituem pequenas produtoras independentes - um modo de produção que marcou também a década de 1970 - enquanto única forma encontrada para dar continuidade ao movimento. Foi o caso da produtora Cinenovo Filmes, que produz *O Cerco* (António da Cunha Telles, 1970) - «A fita foi feita praticamente por um grupo de amigos que se reuniram, constituíram uma casa produtora para me ajudar a pôr o filme de pé» (Telles, 1971, p. 13) -, e a produtora Média Filmes que produz o filme de Fernando Lopes, *Uma Abelha na Chuva* (1971). Tal como F. Lopes (1996a) explica,

«embora a Média Filmes fosse uma sociedade por cotas, na prática funcionava como uma cooperativa composta por mim, pelo Alberto Seixas Santos, pelo Alfredo Tropa, pelo Manuel Costa e Silva, pelo Fernando Matos Silva, onde participou ainda, marginalmente, o desenhador João Rodrigues, e que tinha o Manuel Figueira como uma espécie de <chaperon> para nos dar respeitabilidade e cobertura política». (p. 78)

Outros, ainda que também os mesmos, recorrem aos designados cinemas especializados, particularmente na vertente do documentário institucional e do filme publicitário, como forma de suportar a auto-produção, como é o caso de António de Macedo em relação ao filme *Nojo aos Cães* (1970), coproduzido por Francisco de Castro.

Os três títulos anteriormente referidos - *O Cerco*, *Nojo aos Cães* e *Uma Abelha na Chuva* - constituem o grupo de filmes que António de Macedo designaria como os *filmes do desespero*¹⁸⁶. Desenvolvidos no período temporal (1968-1971) que se refere ao hiato entre o encerramento das Produções Cunha Telles e a criação do Centro Português do Cinema, estes filmes foram produzidos num tempo de indefinição e em condições de extrema dificuldade,

¹⁸⁶ Sublinhamos que outros dois autores se referem à *época do desespero/ filmes do desespero*, constituindo distintos *corpus* de filmes. Para Pina (1986), «são deste tempo e desta margem as experiências mais ousadas, os riscos maiores, por vezes com dramática ausência de meios» (p.150): *Nojo aos Cães*, *Uma Abelha na Chuva*, *Índia* (António Faria, 1972), *Deixem-me ao Menos Subir às Palmeiras* (Joaquim Lopes Barbosa, 1972), e *Sofia e a Educação Sexual* (Eduardo Gada, 1974). Outro autor que recupera a expressão de António de Macedo é Paulo Cunha. Na sua opinião, «assinalaram o momento de maior radicalidade e experimentação estética no percurso do novo cinema português» (Cunha, 2011, p. 86) o conjunto de filmes produzidos entre 1968 e 1973, composto por: *Nojo aos Cães*, *Uma Abelha na Chuva*, *A Pousada das Chagas* (Paulo Rocha, 1972) e *A Sagrada Família - Fragmentos de um Filme-Esmola* (João César Monteiro, 1972).

como salienta Fernando Lopes (1996a, p.76): «*por um lado tentar sobreviver à queda do Cunha Telles que foi muito traumática para todos nós; por outro, juntar esforços para dar continuidade ao que ele tinha começado*». É nesse sentido que António de Macedo refere esse momento como um tempo de revolta perante o desenho que se configurava relativamente ao cinema português.

O Cerco (António de Cunha Telles, 1970)

«Eu quando faço O CERCO sinto que já não tenho nada a fazer. Sinto-me perfeitamente bloqueado numa cidade em que, sendo produtor, precisava necessariamente de trabalhar com realizadores; e como não podia fazer o cinema que me interessava - não tinha nem meios nem a colaboração das pessoas, porque ninguém apostava em mim - encontrava-me sem saída. E então olhando para a minha vida, lembrei-me que as minhas dificuldades financeiras, os meus problemas, me tinham levado a conhecer determinados meios da cidade, a conhecer um pouco melhor as pessoas, a ter também um certo olhar sobre Lisboa e a conhecer intimamente certos aspetos da cidade que poderiam ser interessantes. E é assim que nasce O CERCO». (Telles, 1970, p. 101)

*O Cerco*¹⁸⁷ surge em condições completamente adversas. Tal como explica Jorge Leitão de Ramos, António da Cunha Telles «*está falido, sozinho, portanto, não tem apoios de lado nenhum, e faz <O Cerco>, um pouco no cerco, um pouco cercado por todos os lados, como realizador, e como produtor*» (Romão, 2010). Trata-se de um filme feito com escassos recursos – compra 10 mil metros de película excedente do filme *Mudar de Vida* a Paulo Rocha, utiliza uma *Arriflex 2C* com o obturador partido –, trabalho voluntário de amigos e uma reduzida equipa. O financiamento deste filme deve-se principalmente ao engenho de Cunha Telles que, de uma forma *assumida*, opta por introduzir mecanismos de rentabilização financeira como a inclusão de cenas publicitárias - *product placement* - no próprio filme.

Embora nas palavras de Telles (1996, p.24) este seja um filme «*já feito sem nada (. ...). É o filme do desespero, do fim, do fecho*», *O Cerco* estabelece uma nova fórmula capaz de inovar ao nível da produção e na eficaz relação com o público. A sua estratégia de promoção assente na receção favorável da crítica (francesa e italiana) origina um sucesso de bilheteiras portuguesas, permitindo ao cineasta não só cobrir os custos de produção, como potenciar lucros de 50%. Além do mais, os ecos favoráveis que teve na Europa repercutem-se em sucessivos prémios internacionais e nacionais¹⁸⁸ e na sua presença na Semana da Crítica do

¹⁸⁷ Este filme será analisado em detalhe no quarto capítulo desta tese.

¹⁸⁸ Pela primeira vez um filme do Novo Cinema português recebe os grandes prémios da SEIT (Secretaria de Estado da Informação e Turismo): melhor filme, melhor atriz e melhor fotografia.

Festival de Cannes (1970). É assim que, com um filme de escassos meios, António da Cunha Telles consegue obter o maior sucesso comercial do Novo Cinema português.

Nojo aos Cães (António de Macedo, 1970)

Nojo aos Cães é um projeto pessoalíssimo de António de Macedo produzido com escassos meios¹⁸⁹, empréstimos privados e concretizado entre outros trabalhos de carácter mais técnico, como os filmes institucionais e publicitários. Devido às dificuldades financeiras, António de Macedo filma diretamente em película positiva, *levando mais longe* a experiência pictórica iniciada em 1962 e colocada já em prática no seu filme *Domingo à Tarde*, onde articula película positiva monocromática com película positiva de cor, evidenciando assim uma estética radical que se reflete num «recorte duro típico deste género de imagem, umas cores granitas e explosivas que fariam o Magritte morder uma perna toda, de inveja» (Macedo, 2007, p. 8).

É nesta conjuntura liberta de constrangimentos de produção que o cineasta decide *arriscar* e fazer de *Nojo aos Cães* um assumido manifesto de libertação contra uma sociedade normativa e repressiva. Segundo Macedo (2012), «*o filme é nitidamente contestatário, era um filme que eu sabia que iria ser proibido. E disse <não me interessa, passa no estrangeiro, qualquer coisa, mas eu tenho de fazer este filme, tenho que dizer um certo número de coisas>*» (p. 56). E, de uma forma expectável, é também um filme recusado pela Censura com o fundamento de que «*oferece gravíssimos inconvenientes em relação ao público de média ou pouca cultura*» (Matos-Cruz, 2000, p. 71). No entanto, e apesar de proibido, António de Macedo consegue estar presente no Festival de Bérghamo de 1970 para o qual foi selecionado.

Nesse sentido este é um filme clandestino, *necessário* e de *revolta*. Mas é também um exacerbado filme de pendor experimentalista, que se repercute no carácter dúbio da *reportagem encenada* e no aparente improvisado do movimento de câmara, inscrevendo-se assim num flexível objeto estético que ultrapassa os limites do documentário e/ou da ficção. Inerente a uma manifestação (encenada) de um grupo de jovens contestatários cuja causa e localização se apresentam indefinidas, António de Macedo emerge no carácter autorreflexivo do filme para se manifestar em incertezas, tabus e quebra de convenções.

¹⁸⁹ Macedo (2012, p.50) refere que, «*por não ter dinheiro, pedi dinheiro emprestado a um cunhado, convenci o Eng. Gil, da Ulysses, a fazer o laboratório, convenci o Valentim de Carvalho a fazer o som a troco de eu fazer um disco (. ...). E como não tinha dinheiro para comprar negativo, filmei em positivo que era três vezes mais barato*».

Uma Abelha na Chuva (Fernando Lopes, 1971)

Na fileira de uma certa frustração pelo fracasso comercial de *Belarmino*, Fernando Lopes decide de uma forma radical apostar num filme muito distinto do primeiro. Tal como sustenta J. M. Costa (1985), «a mudança foi a dois níveis: no contexto e no autor, ou melhor, na evolução das várias Novas Vagas europeias e na reflexão individual que, dentro delas e em diálogo com elas, foi operada por Lopes» (p. 131). Em *Fernando Lopes, Provavelmente* (J. Lopes, 2008), Fernando Lopes explica que:

«A *Nouvelle Vague* estava a chegar ao fim, de certo modo, tinha chegado o Straub. Eu tinha visto um filme do Straub, o *Não Reconciliados...porque é que eu ei-de fazer uma partitura normal, e não dodecafónica, por exemplo? ou seja, a imagem conta uma coisa e o som conta outra, pode contradizer-se, inclusivamente, e é daí que nasce uma síntese atonal, digamos assim (. ...)* e a *abelha* é um filme atonal. Estávamos na fase da desconstrução das narrativas. Era o grande ataque no fundo à narrativa que o cinema americano tinha definitivamente imposto (. ...) e nesse sentido a *abelha*, à sua maneira, no conjunto chamado cinema novo português, é verdadeiramente o primeiro gesto radicalmente moderno».

Uma Abelha na Chuva parte do romance literário homónimo de linhagem neorrealista da autoria de Carlos de Oliveira para uma leitura autoral «do seu universo poético e humano» (Areal, 2011a, p. 411). É à vista disso que a radicalidade de Fernando Lopes se insere: não tanto como uma adaptação, mas antes como uma desconstrução no interior da própria narrativa. Sintomático do moribundo Portugal e do *status quo* nacional, este filme faz uma leitura sociológica da estagnação da burguesia rural, transpondo para um tempo e espaço indeterminado, uma atmosfera rarefeita de uma paisagem solitária habitada pelo silêncio das personagens. Fernando Lopes retira a *moral da história* contida no romance e condensa a ação pela depuração de personagens e sob o princípio da *elipse* da ação, impulsionando para que a leitura seja (des)construída numa espécie de nevoeiro e reinventando o sentido nas pulsões que daí emergem.

O filme, que teve início em 1968 na ressaca do encerramento das Produções Cunha Telles, prolongou-se até 1971 num moroso processo de produção que se substanciou ao nível da montagem, sublinhando o carácter experimental que fazem de *Uma Abelha na Chuva* um objeto tão particular e único. Na tentativa de produzir o filme pelo sistema *normal* (com o apoio de um produtor e o crédito de um laboratório) de produção, Fernando Lopes inicia o processo pela materialização da obra literária para o cinema - via *clássica*. No entanto, e depois de ver o crédito recusado, o cineasta opta pela produção alternativa desvinculando-se de todas as normativas exigidas por um produtor. Fernando Lopes adota então uma estratégia experimental recorrendo à produção independente e rodagem faseada, possibilitando assim a feitura de filmes publicitários como meio de conseguir capitais para

finalizar a sua longa-metragem (F. Lopes, 1996a). Tal como sublinha Fernando Lopes (1996a), o demorado processo inerente ao filme favoreceu o espírito de experimentação: «Uma Abelha na Chuva é um filme contra as regras; eu só pensava na famosa teoria do Alexandre O'Neill: «Em poesia a regra é nunca ter regra.»» (p. 80).

Produzidos com «sangue, suor e lágrimas de quem os dirigiu e dos directos colaboradores» (citado por Matos-Cruz, 1985a, p. 125), os *filmes do desespero* são a consciencialização do *estado das coisas*. No entanto e embora sintomáticos da crise (social e de produção) que os circunda, estes filmes ultrapassam as dificuldades que os assiste marcando uma rutura estética e uma maturação criativa alcançada na liberdade que os caminhos mais alternativos da produção possibilitam.

3.3.4 Os anos Gulbenkian

Sob o marasmo em que se encontrava o cinema no período de 1966/67, o grupo do Novo Cinema português, decidido a progredir numa nova renovação, sente a necessidade de um encontro coletivo sob o pretexto de discutir o futuro do setor. Dessa maneira, por iniciativa do Cineclube do Porto, realiza-se em 1967 a «Semana de Estudos do Novo Cinema Português»¹⁹⁰ onde, com o subsídio da Câmara Municipal do Porto e da Fundação Calouste Gulbenkian, se organizam sessões de trabalho que se repercutem numa tomada de consciência coletiva relativamente aos problemas vigentes do setor. Querendo evitar a dependência do Estado Novo e responsabilizando a Fundação Calouste Gulbenkian¹⁹¹ pela falta de apoio ao cinema, que ademais se tornara óbvio pela conhecida ajuda financeira dada à renovação de outros setores da cultura portuguesa, é redigido o «Ofício de Cinema em Portugal». Note-se que, a par desta controvérsia que já vinha de anos anteriores, a Gulbenkian iniciara desde 1961 uma relação com o Novo Cinema português através da atribuição de bolsas no estrangeiro a (futuros) técnicos e cineastas¹⁹².

¹⁹⁰ Como uma mais valia para o encontro e de modo a promover discussões mais efetivas, o Cineclube do Porto convida uma série de personalidades externas ao (novo) cinema mas com um papel interventivo na política cultural do regime, dos quais se destaca: João Bénard da Costa, Luís de Pina, Baptista Bastos, Lauro António, José Gomes Ferreira, Roberto Nobre, Manuel de Azevedo, José Cardoso Pires, Alves Redol, Fernando Namora, José-Augusto França, José Tengarrinha, Fernando Lopes Graça, Manuel da Fonseca, Nuno de Bragança, Jorge Peixinho, Urbano Tavares Rodrigues, e os cineastas Manoel de Oliveira e Manuel Guimarães.

¹⁹¹ Principalmente a partir de 1965 chegam múltiplas críticas à inexistente participação por parte da Fundação Calouste Gulbenkian, no que diz respeito ao cinema português. Estes «ataques» surgem em entrevistas, nomeadamente por parte de Fernando Lopes, Paulo Rocha, António de Macedo e Cunha Telles, mas também pela voz de críticos e jornalistas que assim reforçam esta tese (J.B. da Costa, 1985). Neste sentido a própria Fundação solicita que uma das sessões de trabalho seja dedicada à questão enviando um representante (Carlos Wallenstein) para assistir à mesma. Dessa forma a Fundação sublinha *um abrir de portas* ao cinema que se viria a consumir pouco depois.

¹⁹² Destacam-se António-Pedro Vasconcelos (Universit  Paris-Sorbonne, 1961-63), António Campos (LSFT, 1961), António Escudeiro (LSFT, 1962-63), e João César Monteiro (LSFT, 1963). Para uma listagem completa consultar Cunha (2005, p. 255).

O *documento-resultado* dirigido à Fundação Calouste Gulbenkian «pugnava pela criação de um cinema de qualidade <que garanta, no estrangeiro, um conhecimento mais exato e vivo da nossa realidade» (Geada, 1989, p. 296). Além disso, apontava as principais causas da complexa crise vigente nomeando os problemas afetos à produção, aos meios financeiros, técnicos, e de difusão, sublinhando o desfasamento relativamente ao público e a necessidade de uma formação do gosto e especialização dos quadros e da crítica. Para tal, os subscritores¹⁹³ propõem e defendem a criação de um serviço novo intitulado Centro Gulbenkian de Cinema, com inteira autonomia administrativa, mas dependente do financiamento da Fundação. Depois de várias negociações, e recusada a proposta anterior, a Gulbenkian decide apoiar o movimento comprometendo-se em conceder um subsídio durante um período experimental de três anos. Em 1969 é formalmente constituída uma espécie de sociedade cooperativa autónoma, legalmente regulamentada e dependente financeiramente da instituição - o Centro Português de Cinema¹⁹⁴ - cuja presidência fica a cargo de Fernando Lopes¹⁹⁵, acompanhado da comissão organizadora composta por António-Pedro Vasconcelos, Alberto Seixas Santos, António de Macedo, Paulo Rocha, Faria de Almeida e Ernesto de Oliveira.

O primeiro subsídio é desbloqueado em 1970, permitindo o arranque das quatro primeiras longas-metragens no âmbito do acordo Gulbenkian-CPC: *O Passado e o Presente*¹⁹⁶ (Manoel de Oliveira, 1971), *Pedro Só* (Alfredo Tropa, 1971) e *O Recado* (José Fonseca e Costa, 1971) e *Perdido por Cem...* (António-Pedro Vasconcelos, 1972). A par destes títulos, mas à margem do CPC, a Fundação Calouste Gulbenkian prossegue com a política de subsídios acrescentando a média-metragem *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço* (João César Monteiro, 1971), o documentário *Vilarinho das Furnas* (António Campos, 1971) e a curta-metragem *A Pousada das Chagas* (1972) - um filme sobre o Museu de Arte Sacra de Óbidos fruto de uma encomenda feita pela Fundação Calouste Gulbenkian a Paulo Rocha. Não obstante, a política de apoio da FCG à *sétima arte* aprofunda-se no ano de 1971 com a criação do setor do Cinema no âmbito do Serviço de Belas Artes onde, sob a direção de João Bénard da Costa, se promove o *cinema como arte* através de uma série de ciclos de cinema.

¹⁹³ Alberto Seixas Santos, Alfredo Tropa, António de Macedo, António-Pedro Vasconcelos, Artur Ramos, Fernando Lopes, Fernando Matos Silva, Gérard Castello Lopes, Ernesto de Sousa, José Fonseca e Costa, Manuel Costa e Silva, Manuel Faria de Almeida, Manoel de Oliveira, Manuel Ruas e Paulo Rocha, Acácio de Almeida, António Escudeiro, Elso Roque, João Matos Silva e Ernesto de Oliveira.

¹⁹⁴ Só em 1971 viria a ser legalmente reconhecido através do *Diário do Governo*.

¹⁹⁵ Em Fevereiro de 1974, Fernando Lopes deixa a presidência da direção do CPC sendo substituído por Paulo Rocha. A nova direção era composta por António Reis, Fernando Matos Silva, António-Pedro Vasconcelos e Ernesto de Oliveira.

¹⁹⁶ Numa sessão onde foi também projetada a curta-metragem *A Pousada das Chagas* (1972), de Paulo Rocha, e cujo discurso de abertura do momento solene esteve a cargo do presidente da FCG, Dr. Azeredo Perdigão, contando com a presença do presidente da República Américo Tomás.

O ano de 1972 é conhecido, nas palavras de João Bénard da Costa, como o «grande ano»: o grupo do CPC ampliava-se com o ingresso de João César Monteiro, António da Cunha Telles, Luís Galvão Teles, Rogério Ceitil, António Campos, José Ribeiro Mendes e António Reis; e, «pela primeira vez, num ano, o público via quatro longas-metragens com a chancela do <cinema novo> português, além dos documentários de Paulo Rocha e António Campos» (J.B. Costa, 1985, p. 38). No entanto, e ao contrário do mercado internacional, o público português continua a responder com uma certa indiferença a estes filmes, exceção feita ao filme de José Fonseca e Costa (*O Recado*), que foi na generalidade bem-recebido muito provavelmente devido à atualidade do tema. Assim, e tal como sublinha Cunha (2005b, p. 87), a fraca receção pública deixa *falhar* a pretensão inicial de alguns membros do CPC em efetivar uma margem de lucro capaz de assegurar a manutenção da cooperativa após o período experimental dos três anos subsidiado pela FCG.

Fruto de divisões internas remanescentes dos finais dos anos de 1960, os grupos de produção do segundo plano do CPC já não funcionaram com a mesma dinâmica, a mesma disponibilidade e o mesmo sentido comum (F. Lopes, 1985). Estes problemas suscitaram que o segundo plano chegasse «*com um estado de espírito alterado para pior (. ...). Ainda estamos reunidos mas já não estamos unidos. Só por tática em relação à Gulbenkian para não perder aqueles subsídios*» (F. Lopes, 1985, p. 68). Com problemas de produção e uma receção crítica diversa, o segundo plano contempla cinco filmes: *Brandos Costumes* (1974) de Alberto Seixas Santos, *A Ilha dos Amores* (1982) de Paulo Rocha, *Meus Amigos* (1974) de António da Cunha Telles, *A Promessa*¹⁹⁷ (1972) de António de Macedo, e *O Mal-Amado* (1974) de Fernando Matos Silva. Com estreia previstas para 1973, só o filme de António de Macedo cumpriu o prazo: *Meus Amigos* estreou um ano depois e *A Ilha dos Amores* teve estreia internacional somente em 1982. Os dois títulos tematicamente mais arriscados - *O Mal-Amado*¹⁹⁸, que aborda pela primeira vez a Guerra Colonial, e *Brandos Costumes*¹⁹⁹, que recria o salazarismo em microcosmos - só *viram a luz do dia* após a Revolução de 25 de Abril de 1974. O mesmo aconteceu aos filmes que incorporavam o terceiro e último plano iniciado pouco antes da «Revolução dos Cravos». Este grupo de filmes era composto por: *Benilde ou a Virgem-mãe* (Manoel de Oliveira, 1975), *Cartas na Mesa* (Rogério Ceitil, 1975), *A Confederação*²⁰⁰ (Luís Galvão Teles, 1977), *Bonecos de Luz*²⁰¹ (Faria de Almeida),

¹⁹⁷ Foi o primeiro filme a figurar na seleção oficial de Cannes depois de *Camões* (Leitão de Barros, 1946).

¹⁹⁸ Proibido pela censura, foi o primeiro filme a ser estreado após a revolução permanecendo até hoje com «a aura mítica de ser o primeiro filme <libertado>» (J. B. da Costa, 1991, p. 141).

¹⁹⁹ Um filme premonitório sobre a revolução -termina com um golpe militar que destrói a paz doméstica - *Brandos Costumes* teve a sua *primeira conclusão* meses antes do 25 de Abril de 1974. Tendo em conta as escassas hipóteses de ultrapassar a barreira da censura, e assim contribuir para quebrar uma certa paz que existia entre o CPC e o Estado, o filme só estreia em finais de 1975. A sua versão final só foi concluída após a revolução, integrando imagens documentais antes inacessíveis.

²⁰⁰ Concluído fora do CPC.

²⁰¹ O projeto foi substituído por *Trás-os-Montes* (1976) de António Reis e Margarida Cordeiro.

*Antes a Morte que Tal Sorte*²⁰² (João Matos Silva), e novamente o projeto de Paulo Rocha, *A Ilha dos Amores*.

Uma série de dificuldades (institucionais e burocráticas) foram marcando, ao longo dos anos, o quotidiano da cooperativa, sempre pautado por quezílias pessoais, nomeadamente em relação à entrada de novos membros e às diretivas estéticas que pautavam as mesmas. Este crescendo de *vicissitudes*, aliado aos subsídios que, entretanto, chegavam via Instituto Português de Cinema, culminou na desintegração do CPC que, após o período experimental, haveria de subsistir devido a subsídios individuais atribuídos a membros da cooperativa ou em colaboração com outras produtoras. Para Lopes (1985) concretiza-se,

«na prática, uma separação muito nítida de projectos estéticos e - pela primeira vez - profissionais: já havia cineastas que reivindicavam sobretudo uma indústria. O estatuto do autor sofria as primeiras contestações e esse estatuto - é bom lembrá-lo - tinha sido a essência mesmo do CPC, que fora, sobretudo, uma cooperativa de criadores». (p. 70)

O Centro Português do Cinema assinala uma profunda mudança no modo de produção, determinando assim o divórcio entre produtores e cineastas que se estende até à década seguinte (Grilo, 2006). Enquanto cooperativa de autores, o CPC deixa uma importante herança na cinematografia portuguesa pela consolidação e ampliação que foi capaz de fomentar relativamente à diversidade estética e temática, marcando tendências autorais que se vieram a substanciar nos anos seguintes. De acordo com Fernando Lopes, a desintegração do Centro Português do Cinema veio a agravar-se após a «Revolução dos Cravos» com o aparecimento de outras cooperativas²⁰³ similares. Depois de ter produzido dezasseis filmes lançados entre 1971 (*O Recado*, Fonseca e Costa) e 1978 (*Amor de Perdição*, Manoel de Oliveira), o CPC culmina em 1976 com a definitiva cessação de atividades.

Mas a «primavera Gulbenkian» (J. B. da Costa, 1985, 1991) é sincrónica de uma *outra primavera*, a Marcelista (1968-1972), tendo por isso repercussões na cultura e claro no cinema. Em 1968, o SNI passa a ser designado como SEIT e César Moreira Baptista implementa uma série de ações de renovação, nomeadamente através do abrandamento da censura relativamente aos filmes estrangeiros, e à promulgação de uma nova lei para o setor.

A «Lei do Cinema Nacional» (Lei 7/71) é publicada em dezembro de 1971 através da qual o Estado cria o Instituto Português de Cinema (IPC) presidido pelo secretário de Estado da Informação e Turismo. Dois anos depois surge o «Regulamento da Actividade

²⁰² Só ficou concluído em 1981 e nunca teve estreia comercial em Portugal.

²⁰³ Como por exemplo a Cinequipa, Cinequanon, Virver, Grupo Zero e Paz dos Reis.

Cinematográfica», pressupondo um imposto de quinze por cento sobre os lucros das bilheteiras de cinema que viria a sustentar a estrutura económica de produção colocada em prática pelo IPC, a funcionar a partir de 1973. Desta forma, o próprio Estado cria uma alternativa às vias já existentes (Centro Português do Cinema e produções independentes), uma solução a fundo perdido - a única exigência centrava-se na representação do *espírito português*. Ironicamente ou não, o IPC aposta em absoluto na geração do Novo Cinema português, escolhendo para o primeiro plano de apoio os seguintes projetos: *Benilde ou a Virgem-mãe*, de Manoel de Oliveira; *A Ilha dos Amores*, de Paulo Rocha; *O Princípio da Sabedoria*²⁰⁴, de António de Macedo; *Continuar a Viver*²⁰⁵, de António da Cunha Telles; *Cântico Final*²⁰⁶, de Manuel Guimarães; *Mefistófeles e Maria Antónia*, de José Fonseca e Costa; *Matai-vos Uns aos Outros*, de Artur Ramos; e *Os Corpos Celestes*, de Sá Caetano; sendo que estes três últimos não chegariam a ser concluídos.

Paralelamente, o Estado promoveu também a reforma do ensino artístico superior com a criação, em 1972, da primeira escola pública de cinema em Portugal. A Escola Superior de Cinema foi fruto do processo de reforma do Conservatório Nacional empreendido por Madalena Azeredo Perdigão, diretora do Serviço de Música da Gulbenkian, a pedido do ministro da Educação Nacional José Veiga Simão. Tendo a escola como primeiro diretor Alberto Seixas Santos, por lá passam a lecionar vários nomes associados ao Novo Cinema português, como Fernando Lopes, Paulo Rocha e António da Cunha Telles.

De acordo com Pina (1986) e J. B. da Costa (1985, 1991) estas ações levadas a cabo pelo Estado são assim sintomáticas, por um lado, de um interesse pelo Novo Cinema português e pelas reivindicações que a nova geração preconizou e, por outro, indicam a consagração oficial do Novo Cinema português. Sobre este processo de institucionalização do Novo Cinema português, Monteiro (1995, 2001) caracteriza-o como *uma margem no centro*, equacionando precisamente esta ideia de um cinema moderno que se instalou no centro da política estatal. Tal como Fernando Lopes sublinha, «*no cinema, nós éramos, de facto, o verdadeiro poder. A geração anterior estava morta. Não admira que, chegado o 25 de Abril, nos déssemos conta de que o nosso problema já tinha sido resolvido antes*» (F. Lopes, 1985, p. 68).

²⁰⁴ Sofre alteração do título para *O Princípio da Sabedoria ou O Rico, O Camelo e o Reino* (1975).

²⁰⁵ Sofre alteração do título para *Continuar a Viver ou Os Índios da Meia Praia* (1976).

²⁰⁶ Terminado em 1975 por Dórdio Guimarães.

PARTE II - INVESTIGAÇÕES EMPÍRICAS

iii. Lisboa: cidade coincidente²⁰⁷

Assinámos contrato em guardanapo de papel do <Vává> e dividimos a cidade: eu ficava com a Lisboa do Parque Mayer, do Rossio e das Portas de Sto. Antão e o Paulo com as Avenidas Novas e territórios adjacentes: aquilo que hoje conhecemos como Bairro do Relógio. O Telles, sempre prático, concluiu: <e assim vamos, eu, tu e o Paulo fazer o novo cinema português e dar um outro olhar a esta cidade>. (F. Lopes, 1996c, p. 50)

Natural do Porto, Paulo Rocha parte para Lisboa em 1953 para estudar na Faculdade de Direito - Campo de Santana. Do Porto *carrega* «a vagabundagem pelas serras, com pré-romantismos alemães à mistura....trazia ainda um populismo apaixonado, ligado às pessoas e aos lugares, e que me havia de levar ao cinema» (Rocha, 1990, p. 36). Na faculdade, a *incubadora* da futura revista *O Tempo e o Modo*, relaciona-se com João Bénard da Costa, Nuno Bragança, Pedro Tamen, Alberto Vaz da Silva, M.S. Lourenço, Manuel Lucena e Nuno Portas. Torna-se dirigente cineclubista. De Lisboa, interessa-lhe as colinas, as *belas senhoras* e:

O Cesariny era a única coisa lisboeta digna de relevo. Em tudo o mais, a capital salazarista parecia-me mais retraída do que o Porto, mais longe da Europa. Com a mudança de Direito para a cidade universitária, aquele mundo aldeão desabou. O reino das Avenidas Novas começava. (Rocha, 1996, p. 23)

Em 1959, e pelos seus próprios meios, vai estudar no *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (IDHEC) em Paris, onde conhece António da Cunha Telles, o futuro produtor do Novo Cinema português. Frequenta a Cinemateca Francesa, onde acompanha de perto a *nouvelle vague*, cruzando-se com Georges Sadoul, Jean Mitry e Agnès Varda. Perde-se em *amores japoneses*, conhece Kinugasa Teinosuke, um cenógrafo do Kenji Mizoguchi, e o argumentista do Ichikawa, influências que viriam a marcar de forma decisiva a sua futura obra. De regresso, estagia em Viena com Jean Renoir em *Le Caporal Épinglé* (1962), assiste às filmagens d'*O Pão* (1959) e, posteriormente, d'*A Caça* e colabora com Manoel de Oliveira em *O Acto da Primavera*. Sobre este cineasta, Paulo Rocha sublinha: «O Manuel estava dez anos à frente de todo o cinema europeu. O Manel era um primitivo radical, um fundador modernista. Fascinado embora, demorei muitos anos a entender o que ele trazia de revolucionário» (1990, p. 36).

²⁰⁷ Texto reestruturado a partir da publicação Bastos, R. (2014b). O direito à cidade: A heterogeneidade estética do Novo Cinema português na génese da visibilidade de Lisboa. In F. Lopes (Org.), *Atas das VI Jornadas do Cinema em Português* (pp. 113-121). Livros Labcom.

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

Em 1962 quando regressa a Lisboa, encontra a cidade sob profundas mudanças urbanísticas, sociais e culturais. O prédio onde moravam os seus pais e para onde irá também ele residir, situado no cruzamento da Avenida dos Estados Unidos da América com a Avenida de Roma, aloja no rés-do chão o hoje célebre Café Vá-Vá, um ponto de encontro da *nova geração* da Lisboa moderna, de Fernando Lopes, António da Cunha Telles, Manuel Faria de Almeida, Alberto Seixas Santos, António-Pedro Vasconcelos e João César Monteiro. Para Paulo Rocha (1996):

era agora um ponto de encontro de uma juventude de Avenidas Novas, que ia de auto-stop ao Quartier Latin nos fins de semana ver fitas de que se falava, nas mesas do café, de dia e de noite, discutiam-se artes e políticas, cruzavam-se os jornalistas da oposição, os universitários inquietos, as beldades namoradeiras, os futuros cineastas. (pp. 23-24)

Mas esta relação de proximidade com o *centro* da juventude cosmopolita causa a Paulo Rocha uma estranha sensação de viver «de novo numa aldeia, dentro de uma gaiola dourada» (Rocha, 1996, p. 24). Por esse motivo procura *fugir*. Descobre, ao fundo da Avenida dos Estados Unidos da América, «um espaço onírico, que despertava sonhos inconfessáveis» (Rocha, 1996, p. 24), uma extensa zona de cariz rural, de *barrancos* e *azinhas* que se estendia até ao rio - «Assim nasceram os *Verdes Anos*, a olhar a cidade a meus pés reflectida numa poça de água, do alto de uma ravina que descia a pique, até ao enfiamento dos Estados Unidos» (Rocha, 1996, p. 24). É desta relação com o real, com o espaço, com a sua experiência de adaptação à cidade de Lisboa que a base para a sua primeira longa-metragem começa a ser esboçada, substanciando-se com uma notícia saída no jornal sobre um sapateiro do seu bairro recém-chegado da *província* que mata à *facada* uma empregada doméstica das *novas avenidas*.

As minhas fúrias assassinas ligaram logo aquela história com as arribas das *azinhas* debruçadas sobre a cidade nova. Havia ali uma sombria atmosfera de amores juvenis que acabavam mal. O décor estava pronto, sentia a luz, os movimentos de câmara, o ritmo dos corpos, faltava escrever a continuidade, inventar os personagens secundários, acertar os diálogos. (Rocha, 1996, pp. 52-53)

É nesse momento que o *espaço onírico* de Paulo Rocha toca a realidade.

Outra das figuras marcantes do Novo Cinema e das tertúlias do *Vá-Vá* foi Fernando Lopes, que também *morava ali ao lado*. O seu gosto pelo cinema nasce, tal como muitos outros nomes desta geração, com o movimento cineclubista, no entanto é na Radiotelevisão Portuguesa, onde ingressa em 1957, que o seu percurso começa a ser definido.

É como assistente de produção e, esporadicamente, também de montagem de Baptista Rosa, que aprende os métodos clássicos de montagem em película de 16 mm e adquire a

disciplina e o rigor - «os planos não duravam mais que dez, quinze segundos, no máximo. O montador, por sua vez, estava condicionado por aquela *découpage*, e depois jogava com ela. E foi assim que eu aprendia a montar» (F. Lopes, 1996a, p. 64). Com Aquilino Mendes, e já em 1958/59, começa a trabalhar em 35 mm, participando na montagem de dois documentários de Baptista Rosa - *Azulejos de Portugal* (1958) e *A Paixão de Cristo na Pintura Antiga Portuguesa* (1961) -, sobre os quais sublinha a sua preponderância na experiência adquirida relativamente ao diálogo música/imagem (F. Lopes, 1996a).

Em 1959, com uma bolsa do Fundo do Cinema Nacional, Fernando Lopes ingressa na *London School of Film Technique* onde, entre outros, teve como professores duas das figuras fundadoras do *free-cinema*: Karel Reisz e Jack Clayton. Assiste aos seminários de Tony Richardson, Joan Littlewood, Lindsay Anderson e John Osborne, protagonista do movimento *angry young men*, e trava conhecimento com os realizadores Alain Tanner e Claude Goretta. Segue-se um estágio com Nicholas Ray em *The Savage Innocents* (1960). Profundamente marcado pelo cinema marginal americano de John Cassavetes e Shirley Clarke, e também pelo cinema direto de Richard Leacock, é em Humphrey Jennings que Fernando Lopes mais dedica atenção, chegando mesmo a considerá-lo como «o grande poeta do documentarismo inglês», e no seu filme *Fires Were Started* (1943), «um grande filme, porque é aquilo que um documentário deve ser: uma mistura de documentário e ficção» (F. Lopes, 1996a, p. 66).

Por outro lado, e porque em Inglaterra havia uma grande tradição no estudo dos clássicos soviéticos e do cinema expressionista alemão, assiste aos filmes de Dziga Vertov, Mark Donskoy e Sergei M. Eisenstein. Deste último sublinha a importância da obra escrita - *Film Sense* (1942) e *Film Form* (1949) - publicados em Inglaterra praticamente na época em que foram escritos, facto que só acontece em França muito mais tarde. De acordo com o cineasta:

Ora isto deu um resultado curioso, porque quando voltei para Lisboa, nos anos 60 e conheci no Vává o António-Pedro, o Alberto Seixas Santos e outros, comecei a falar-lhes de coisas que eles conheciam mal e não aceitavam. Já estavam eivados das teorias basinianas sobre a realidade rosseliniana. (F. Lopes, 1996a, p. 66)

Depois de ter recusado a integração na equipa de produção de documentários da *Shell Film Unit* em Inglaterra, Lopes regressa a Lisboa em 1961. Para além de questões pessoais, isto acontece também porque teve «a chamada intuição, o feeling, de que o cinema ia mudar em Portugal - que <tinha> que mudar - porque o cinema dos anos 50 se tinha degradado completamente» (F. Lopes, 1996b, p. 40). Na linha do que estava a acontecer por toda a Europa, mas também no Brasil e nos Estados Unidos da América, Fernando Lopes regressa inspirado pela ideia de *câmara na mão, pé no chão*, de Glauber Rocha:

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

«E cheguei a Lisboa cheio de energia (. ...) e absolutamente convencido para voltar ao princípio da ideia do Cahiers [du Cinéma], Nouvelle Vague...o cinema e a vida é tudo a mesma coisa, e vamos ganhar isto, vamos mudar o mundo. Mudar não era no sentido revolucionário...era revolucionário, mas não era no sentido político, era no sentido interior, e o Belarmino corresponde absolutamente a isso...». (J. Lopes, 2008)

Recomeça a trabalhar na RTP promovido à categoria de realizador, onde dirige alguns pequenos trabalhos documentais. Tal como quase todos os colegas de geração, faz um *estágio* nas curtas-metragens realizando, em 1961, *As Pedras e o Tempo*. Embora tivesse o subsídio do FCN, apresenta já um novo olhar sobre a cidade (Évora), servindo para encetar uma rutura com a tradição dos documentários turísticos da época, tal como Fernando Lopes sublinha:

«Quis fazer sentir a presença do tempo em Évora, estabelecendo um contraste entre o silêncio das pedras e o ruído da vida, entre o vazio das praças e a gente que passa, entre o preto e o branco, tudo isto salientando os extraordinários valores plásticos da capital alentejana». (Ramos, 2012, pp. 17-18)

As Pedras e o Tempo não só participaram no movimento de renovação enquanto primeiras manifestações de mudança, como anteciparam alguns dos traços particulares do autor - «tem a ver com um olhar sobre o real que vê nele o fantástico» (F. Lopes, 1996a, p. 70) -, que viriam a tornar-se parte da sua futura obra, tais como, os cuidados na composição da imagem, a sonoplastia baseada em ruídos, a dissociação entre o som e a imagem, o elevado grau de abstração, a construção de esferas alternativas e a ideia de trabalhar «*uma figura humana como se trabalha a cidade*» (F. Lopes, 1996a, p. 70), que viria a ser preponderante na sua primeira longa-metragem²⁰⁸.

Por essa altura, as deambulações noturnas de Fernando Lopes estavam mediadas entre dois espaços, a Cervejaria Ribadouro, situada entre a Avenida da Liberdade e a Rua do Salitre, e o já anteriormente referido Café Vá-Vá, nas *novas avenidas*. O grupo do Ribadouro era constituído por uma *fauna notívaga* de jornalistas (Manuel de Azevedo), elementos da RTP (Baptista-Bastos, Albano da Mata Diniz e Augusto Cabrita), músicos (Manuel Jorge Veloso), atores (Alexandre Vieira, Paulo Renato e Fernando Gusmão), escritores (Manuel da Fonseca e Nuno Bragança) e futuros cineastas do Novo Cinema português²⁰⁹ (Fernando Lopes e Fernando Matos Silva). Do outro lado da cidade, o Café Vá-Vá era o ponto de encontro daqueles que regressavam dos estudos cinematográficos em Paris e Londres

²⁰⁸ Ainda antes de *Belarmino* (1964), realiza uma primeira série de documentários para empresas - *O Voo da Amizade* (1960) para a TAP, e *As Palavras e os Fios* encomenda da fábrica de cabos elétricos CEL-CAT.

²⁰⁹ Repare-se que dentro deste grupo são muitos os nomes que irão fazer parte da inauguração do Novo Cinema português: Baptista-Bastos, Augusto Cabrita, Manuel Veloso, Manuel Ruas em *Belarmino*; Paulo Renato uma das principais personagens de *Os Verdes Anos*; Fernando Matos Silva como assistente de realização em *Os Verdes Anos* e *Belarmino*.

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

(Paulo Rocha, António da Cunha Telles e o próprio Fernando Lopes), do trio da crítica autointitulado os *Kimionistas* (António-Pedro Vasconcelos, João César Monteiro e Alberto Seixas Santos), de Luiz Villas-Boas (fundador do Hot Club e pioneiro na divulgação do Jazz em Portugal), e de um grupo de políticos (Alfredo Barroso, Jaime Gama, Jorge Sampaio e José Medeiros Ferreira).

Belarmino (1964) «nasceu desse projecto, talvez ingénuo, de descobrir a natureza de certo tipo de fraternidade e de destruição» (Baptista-Bastos, 1996, p. 57), desses encontros usuais na Cervejaria Ribadouro e no Vá-Vá, de uma notícia de jornal sobre um pugilista na decadência, Belarmino Fragoso, que chamaria a atenção do cineasta e de Baptista-Bastos, que lhe dedicou uma crónica no jornal *República*, e da vontade de António da Cunha Telles²¹⁰ em produzir o seu primeiro filme de fundo.

Natural de Lisboa, arquiteto²¹¹ de formação e sócio dos cineclubes²¹² Imagem e ABC, António de Macedo assina uma das primeiras obras teóricas sobre cinema editadas em Portugal, *A Evolução Estética do Cinema* (1959-1960). Para Luís de Pina:

Macedo é um teórico que quer experimentar as suas teses como motivo central do seu pensamento, romper com a linguagem estabelecida, atingir uma expressão fílmica diferente, ousada, provocante, mesmo que tenha que denunciar demasiado os termos da provocação. (*Cinema Novo Português 1960-1974*, 1985, p. 122)

É esse experimentalismo que desde cedo define o seu entusiasmo na captação das imagens, que se irá perpetuar ao longo da sua obra. Ainda adolescente desenvolve as primeiras experiências com uma câmara que o pai lhe traz da Kodak (fábrica onde trabalhava), aplicando os conhecimentos de ótica que aprende no liceu e acoplando em variáveis combinações diversas lupas à objetiva, *desafiando* dessa forma os limites da visão. Quase em simultâneo, dedica-se ao estudo da música (piano) e interessa-se pela composição musical, nomeadamente no que respeita ao estudo mais aprofundado da música concreta, servindo-lhe de base futura para realizar e compor o desenho de som da maior parte da sua obra fílmica. Por dificuldades financeiras, e não tendo conseguido a bolsa da FCG para ingressar no IDHEC, António de Macedo procura suprir as deficiências relativas à formação cinematográfica «*filmando muito em 16 mm, e lendo pacientemente os 4 000 volumes de cinema existentes na Cinemateca Nacional*» (Macedo, 1966, p. 15). *Aproxima-se* de Sergei

²¹⁰ No que se refere às produções Cunha Telles consultar o subcapítulo 3.3.2 *As Produções Cunha Telles*.

²¹¹ Exerce funções na Câmara Municipal de Lisboa entre 1956 e 1964. Em entrevista inédita António de Macedo diz-nos que a arquitetura foi «*o pretexto para trabalhar no cinema, porque a arquitetura é uma arte do espaço, e ao mesmo tempo, do tempo porque as pessoas circulam.*» (27 de março de 2013, realizada por Rita Bastos).

²¹² Segundo o cineasta o cineclubismo foi importante à época por ser o que mais próximo havia de uma escola de cinema, sublinhando a sua relevância numa tomada de consciência do que era o cinema, e na sua formação cultural (Macedo, 2012).

M. Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov, dos teóricos da *avant-garde* francesa e das animações de Norman McLaren. Sobre a *nouvelle vague* António de Macedo afirma:

«confesso que não fiquei muito entusiasmado com aquele primeiro filme [*Les quatre cents coups*, (1959, François Truffaut)], afigurou-se-me naïf e retórico (aliás nunca me senti identificado com a <frivolidade francesa> da *Nouvelle Vague*, nem com o seu exibicionismo *mièvre*), mas o que mais importava era a novidade da proposta, que se poderia estender a uma concepção mais generalizada». (Matos-Cruz, 2000, p. 29)

Em 1961 realiza a curta-metragem *Ode Triunfal*²¹³, alusiva ao poema de Álvaro de Campos/Fernando Pessoa, um exercício filmado em 8 mm que conjuga imagem real e animação em múltiplos experimentalismos imagéticos, descobertos também, no espaço da cidade:

«varejámos Lisboa de lés-a-lés, durante aquele Inverno, de dia e de noite, capturando com assombro rigorosamente boquiaberto os aspectos mais insólitos, mais inesperados - e mais belos! - desta mirabolante, para não dizer mirífica cidade». (Macedo, 1994, p. 12)

Em consequência desta curta-metragem, António de Macedo consegue financiamento por parte de Manoel Vinhas e da Sociedade Central de Cervejas para a realização do seu primeiro filme profissional em 35 mm, o documentário *Verão Coincidente*²¹⁴ (1962), onde se evidencia a importância que o cineasta atribui ao som pelos inovadores efeitos sonoros²¹⁵, com música dodecafónica e concreta, que aplica. A *linguagem* de António de Macedo é ainda acentuada em *Nicotiana* (1963)²¹⁶, com sequência descontínua, montagem sincopada, efeitos de trucagem, relação estrita entre o ritmo da imagem e da banda sonora²¹⁷, e, tal como observa Luís de Pina trata-se «processo que resulta em cheio para destruir a convenção do documentário, a chamada <verdade documental>» (*Cinema Novo Português 1960-1974*, 1985, p. 122).

Com estes dois filmes, e tal como acontece com *As Pedras e o Tempo* e *As Palavras e os Fios* de Fernando Lopes já referidos, António de Macedo não só antecipa a rutura cinematográfica no cinema português como também precipita o carácter de experimentação que viria a ser prolongado ao longo da sua obra. Será a reputação gerada por estes dois

²¹³ Nesse mesmo ano teria realizado também a curta-metragem *A Primeira Mensagem*, um filme experimental a preto e branco, sem som e rodado em 16 mm.

²¹⁴ Sobre o poema *Verão Coincidente* (1962), de Maria Teresa Horta.

²¹⁵ Segundo as palavras do cineasta, «pedi ao Álvaro Cassuto, que era coautor da música juntamente com o Joly Braga Santos, que me fizesse um som estranho, aspirado, como se o universo se estivesse a rasgar e a virar do avesso» (Macedo, 2007, p. 6).

²¹⁶ Esta curta-metragem parte de uma encomenda proposta pelo produtor Francisco de Castro, para a realização de um documentário sobre a Tabaqueira.

²¹⁷ António de Macedo refere que este é «o primeiro filme onde comecei a trabalhar o som exaustivamente na confrontação com a imagem» (Macedo, 2007, p. 17), sendo também o primeiro filme português onde é utilizada música eletrónica.

filmes que levam o produtor António da Cunha Telles²¹⁸ a querer produzir um filme da sua autoria, bem como o convite por parte de Fernando Namora para a adaptação da sua obra literária *Domingo à Tarde*, que se viria a concretizar em 1965.

Se Paulo Rocha incorpora uma súpula de referências estéticas na representação da nova Lisboa – *poética no olhar* -, fazendo emergir o mal-estar social entre as periferias rural/urbana, Fernando Lopes – *domínio no olhar* - segue um registo próximo do *free-cinema*, integrando na *mise-en-scène* a *baixa* da cidade numa representação metafórica da prisão social. Em *Domingo à Tarde*, Lisboa não é o centro nem a periferia, mas antes um espaço atópico que António de Macedo explora, articulando técnica e estética e dando continuidade a algumas características já exploradas em *Verão Coincidente* e *Nicotiana*.

Em suma, tendo como território comum a cidade de Lisboa, Paulo Rocha, Fernando Lopes e António de Macedo inauguram uma tomada de consciência sobre a necessidade de novas matrizes cinematográficas relativamente ao espaço urbano, definindo um «triângulo português» (J. Lopes, 2012, p. 10) cuja área é preenchida por Lisboa, a *cidade coincidente* (e por António da Cunha Telles). A grande metrópole, que simultaneamente é ponto de partida e chegada na procura de referências, emerge coincidentemente como espaço vivencial e imagético marcando a multiplicidade de olhares que surge com o Novo Cinema português.

²¹⁸ Quando conhece o produtor, António de Macedo, propõe a produção de *A Promessa*, e embora Cunha Telles tenha comprado os direitos autorais a Bernardo Santareno, o projeto fica adiado por falta de verbas para filmar *a cores* como o cineasta pretendia.

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

IV. A representação da *cidade* no Novo Cinema português

O conjunto de filmes que a seguir é analisado²¹⁹ está dividido em quatro partes: *Lisboa e a paisagem urbana - abertura*, refere-se aos filmes (*Os Verdes Anos*, *Belarmino e Domingo à Tarde*) que abrem as hostes na relação do Novo Cinema português com a paisagem urbana; *Trilogia lisboeta* inclui os filmes *O Cerco*, *O Recado e Perdido por Cem...*, onde a paisagem se pauta por pontos comuns e cujo período onde se inserem transporta as mesmas referências culturais e sociais; em *Lisboa sintomática* analisamos *O Mal-Amado*, um filme de referência pelas palpitações de mudança que nele estão anexas; o último grupo de filmes intitula-se *Cidade entre paredes: palacetes e casas*, e contém quatro (*O Passa e o Presente*, *A Sagrada Família - Fragmentos de um Filme Esmola*, *Sofia e a Educação Sexual*, *Meus Amigos*) breves análises cujo ponto central é a ideia de *fechamento* na relação do espaço privado com o mundo social exterior.

4.1 Lisboa e a paisagem urbana - Abertura

4.1.1 *Os Verdes Anos*

4.1.1.1 Sinopse

Em *Os Verdes Anos* (1963) Paulo Rocha enceta um novo olhar sobre a paisagem urbana trazendo para o cinema a periferia de Lisboa do início da década de 1960 enquanto espaço dicotómico habitado por pessoas que, migradas da província, descobrem a cidade à procura de melhores condições de vida. A paisagem de Lisboa revela-se na oposição entre a periferia urbana dos novos bairros das avenidas novas - onde Ilda vive e trabalha como criada de servir de uma família de classe média alta, e onde Júlio trabalha como aprendiz de sapateiro - e a periferia rural - onde Júlio vive com o seu tio Afonso. O ponto de partida narrativo parte da relação amorosa entre os dois jovens para se desenvolver na questão do conflito que é mostrada ao longo de todo o filme: a incapacidade de Júlio (um jovem do campo) em se adaptar ao bairro fechado sobre si próprio e aos valores morais que dominam a cidade moderna de então, em oposição ao nível de integração conseguido pelas personagens de Ilda e de Afonso.

²¹⁹ As figuras numeradas ao longo do texto dizem respeito a fotogramas dos filmes em análise, e encontram-se disponíveis para consulta nos *Anexos* deste trabalho. Os diálogos ao longo do texto são citações dos respetivos filmes e encontram-se assinalados com o respetivo *time code* em nota de rodapé.

4.1.1.2 Análise fílmica

A personagem interpretada por Paulo Renato (Afonso) «é quem introduz, em *voice-over*, a cidade de Lisboa deslocando o espectador, da periferia rural onde vive, até ao centro da cidade passando pelo interior do bairro de Alvalade» (Bastos, 2014a, tradução nossa). Afonso protagoniza o *narrador – participante* sendo «a personagem que maior amplitude territorial alcança e com mais alto grau de integração (. ...). No entanto, a sua visão sobre Lisboa é reveladora do desprezo que sente pelo espaço urbano enquanto lugar inóspito que ameaça a gente do campo» (Bastos, 2014a, tradução nossa). Afonso representa o migrante rural rendido a uma certa decadência e vida boémia das ruas e vielas escuras da cidade antiga. No caso de Ilda, interpretada pela atriz Isabel Ruth, não só é a personagem que melhor se integra na cidade «como também representa os novos valores da sociedade moderna relativamente à figura feminina. Ao contrário de Júlio que se encontra estanque nas relações com o *outro*, Ilda caracteriza-se pela sociabilidade» (Bastos, 2014a, tradução nossa), desempenhando a figura orientadora de Júlio na Lisboa moderna. Recém-chegado a Lisboa, Júlio (Rui Gomes) vai trabalhar para uma oficina situada na cave de um edifício localizado nas grandes avenidas de Alvalade. «Alheada na sua função social, esta *personagem - outsider* é afastada para o solo deste bairro moderno que sucessivamente lhe cria barreiras espaciais» (Bastos, 2014a, tradução nossa). Ao contrário de Ilda, que se associa à verticalidade das novas construções, Júlio relaciona-se à horizontalidade (Fonseca, 1985, p. 118). «O seu ponto de vista social e espacial é reduzido pelos seus hábitos provincianos e pelo desconhecimento relativamente ao espaço urbano, determinando uma relação de estranheza com os novos materiais (vidros e espelhos)» (Bastos, 2014a, tradução nossa), utilizados nas novas tipologias e nas sucessivas interrupções lineares que o impedem de evoluir no espaço (paredes, portas e janelas) e na vida.

Ilda representa a sociabilidade, a periferia urbana, a verticalidade e o nível mais alto, em oposição a Júlio que representa a simplicidade, a periferia rural, a horizontalidade e o nível mais baixo. Apesar do *romance* que os une e da evolução do namoro entre os protagonistas, as ambições e as perspetivas relativamente ao futuro afastam o casal: Ilda tem planos de ser costureira e Júlio pensa em emigrar e quer casar já. No entanto, e depois de lhe negar o noivado, Júlio, incapaz de lidar com essa recusa, sucumbe a um certo conflito interior - desadaptação e exclusão. Esta transformação traduz-se num final consequente, mas pouco esperado: Júlio comete um ato de violência e num gesto trágico mata Ilda.

A forma como Paulo Rocha trabalha a cidade na sua representação em paisagem é enunciativa e estruturante de todo o enredo. A conceção do espaço é assim, central e repleto de sentido. A *mise-en-scène* torna-se lugar de subjetividade. A representação em paisagem,

construída por sucessivas deambulações das personagens pelo espaço periférico (rural e urbano) é reveladora deste carácter antagónico de dois *mundos* que apesar de tangenciais não se misturam.

A representação em paisagem n'Os *Verdes Anos* acontece a partir de espaços modificados sob a forma de intervenções não naturais como a periferia rural e a periferia urbana. Estamos portanto, perante uma **paisagem humanizada** que deambula entre os territórios não urbanizados e pouco desenvolvidos, e uma paisagem que se caracteriza pela edificação contínua e com altos índices populacionais. No entanto é importante compreender que a representação em paisagem é construída em contágio permanente entre os dois espaços, isto é, a paisagem urbana pontua a **paisagem rural** e as características tipológicas do âmbito rural são impregnadas por elementos que suscitam leituras transversais.

Como podemos perceber pela sequência de abertura (Fig. 2), Paulo Rocha constrói a representação em paisagem das duas periferias adjacentes num jogo de peso **tipológico** em que a sociedade e a vida urbana vão penetrando gradualmente nos campos contíguos da cidade: os primeiros planos do filme arrancam com uma paisagem rural e agrícola que evoluem para uma urbanidade que se instalará na extensão fílmica. Esta aparente ruralidade é representada em múltiplas panorâmicas onde a paisagem é pontuada por elementos urbanos através de um reconhecimento em profundidade dos modernos edifícios de habitação. Em menos de dois minutos, o espectador é tomado pela evidente dicotomia espacial que irá ser desenvolvida ao longo de todo o filme. Este facto é ainda acentuado pela *voice-over* de Afonso, o tio de Júlio, que desloca o espectador do interior da sua casa para a cidade de Lisboa: «*A primeira vez que vi a cidade de Lisboa pensei comigo...Esta terra é como uma madama que tem que ser engatada com muito jeito. Nada de pressas. Nada de deitar a mão antes do tempo. É preciso andar devagarinho, com olho vivo. E não cheirar-lhe os pés. É preciso sobretudo um homem lembrar-se que nasceu numa aldeia de pategos e aprender a aguentar-se*»²²⁰.

Partindo da periferia rural, Afonso movimenta-se para a periferia urbana dos bairros modernos não sem antes revelar a dimensão social em que se enquadram as personagens deste filme: os serviços da cidade, os migrantes vindos da província para a grande metrópole em busca de melhores condições de vida.

Em oposição à paisagem desolada dos campos da periferia presenciamos a paisagem urbana de Lisboa caracterizada pelos novos bairros modernos das Avenidas de Roma e dos Estados

²²⁰ [00:01:31-00:01:54]

Unidos da América, extrapolada pelos transportes (desde os motociclos até ao metropolitano, passando pelos automóveis, pelos comboios, pelo cacilheiro²²¹ e até pelos aviões que são referenciados através do som) (Fig. 2 e Fig. 4), pontuada por espaços que caracterizam hábitos de uma sociedade moderna como a *boutique* e o *snack-bar* (Fig. 9.3 e Fig. 9.1), mas também a monumentalidade da cidade universitária (Fig. 12), o rio e a outra margem (Fig. 4), a Baixa Pombalina com o Elevador de Santa Justa a prover uma visão alargada sobre o Castelo de São Jorge e a sua envolvência (Fig. 3.1), e o Cais do Sodré com as suas ruelas e bares (Fig. 3.2).

A cidade, enquanto espaço complexo, reveste-se n'Os *Verdes Anos* de múltiplas roupagens. No entanto duas paisagens marcam a imagética do filme: as paisagens da periferia, uma urbana, moderna, inorgânica e formalista: «*Oh mas lá no nosso bairro há prédios maiores*» (Júlia); outra rural, desorganizada, insalubre e pobre: «*Lá no nosso bairro é como quem diz. Eu vivo num bairro onde as casas vão abaixo com um coice de burro*» (Afonso)²²².

Um olhar para a **morfologia** da cidade, isto é, para a configuração e estrutura exterior do espaço urbano, é revelador de múltiplos significados que nos ajudam a compreender a sua articulação com a realidade social, com o comportamento das personagens e com o enredo do filme, nomeadamente no que se refere à revolução que o olhar de Paulo Rocha enceta. Atento aos sinais, aos indícios, às palpitações citadinas, o autor estreia um olhar estético sobre a morfologia da cidade pelo (segundo) olhar dos personagens, ou seja, uma nova forma de dar presença ao espaço da cidade que acontece através dos trajetos propiciados por cada personagem. Desde a periferia rural onde habita até à *outra margem*, passando pela periferia moderna até à zona antiga da cidade, Afonso é a personagem que maior amplitude territorial consegue alcançar. Esta personagem «está associada ao movimento e à capacidade de transitar entre espaços...a periferia aparece como um território não estanque» (Bastos, 2014a, tradução nossa), característica acentuada pelo facto de ser a única das três personagens a deslocar-se através de um meio de transporte próprio (o motociclo).

Ilda, por sua vez, vive integrada na Lisboa moderna, movendo-se com manifesto à vontade em todos os espaços. Ilda é a referência para Júlio, é ela que o ajuda a ultrapassar os limites impostos pelos novos materiais de construção e pelas novas soluções urbanas. No entanto, a morfologia da cidade cria desconforto espacial a Júlio, *atirando-o* para a extensão dos

²²¹ Barco de passageiros que liga Lisboa a Cacilhas, na margem sul do rio Tejo.

²²² [00:34:41-00:34:48]

campos contíguos às novas avenidas. Júlio é geograficamente a personagem mais *acanhada*.

A **escala da cidade** é aquela que oferece uma visão mais ampla e desafogada do espaço urbano fazendo ressaír a forma mais global da metrópole. Para o caso, um dos principais e únicos momentos em que a cidade é representada desta forma acontece quando Afonso leva Júlio e Ilda à outra margem. Ao atravessar o rio Tejo, o ponto de vista a partir do cacilheiro inaugura pela primeira vez no filme um olhar desafogado sobre Lisboa (Fig. 4): em plano de fundo temos a cidade antiga, estática, pequena e afastada, em oposição ao primeiro plano construído pela presença das personagens que se encontram em deslocamento pelo rio. A horizontalidade patente na forma da cidade evidencia a verticalidade das personagens e o *peso* dos seus corpos que se encontram enquadrados em primeiro plano, oferecendo uma posição particular relativamente à distância entre os elementos que compõem a cena: o primeiro plano (Fig. 4.1) introduz a ação do ponto de vista espacial - do interior de um cacilheiro avistamos Lisboa ao fundo; no plano seguinte (Fig. 4.2), duas figuras - Afonso e o colega - conversam sobre trabalhar *lá fora* - «*mas arranja-se assim trabalho com facilidade?*» (Afonso), «*Bem não é bem assim, depende das pessoas. É para você?*» (colega)²²³; o plano seguinte (Fig. 4.3) coloca Júlio e Ilda em campo no limite inferior direito do enquadramento, quase como se a presença do casal tivesse pouco *peso* para a conversa - «*Não eu já tenho a minha vida arrumada. Aquele meu sobrinho é que está em idade de pensar nessas coisas*»²²⁴; o último plano (Fig. 4.4) é a chave capaz de traduzir o conteúdo desta cena, em que Ilda encontra-se de costas voltadas para a câmara e contempla a cidade, enquanto Júlio numa posição lateral à câmara olha para o movimento da água do rio. O silêncio e a posição de cada corpo face à morfologia da cidade denunciam aspirações divergentes que irão pautar o resto da narrativa.

A **escala do bairro** sublinha possíveis relações entre os elementos morfológicos e o espaço urbano no sentido funcional da deslocação. Através da inserção deste escalonamento, conseguimos perceber o traçado na relação com os volumes, as áreas homogéneas identificáveis e a hierarquização entre os diferentes elementos. Nesse sentido, e para a apreensão desta escala, é fundamental não só o movimento que a câmara produz em estabelecer percursos capazes de um entendimento do todo pela colagem das várias partes urbanas, mas principalmente o afastamento conseguido pela introdução de planos mais abertos (gerais e de conjunto), capazes de destacar a composição espacial do conjunto. Esta escala é absolutamente fundamental para a construção imagética do filme. Aqui joga-se com

²²³ [00:35:44-00:35:50]

²²⁴ [00:35:51-00:35:57]

a volumetria do todo e com o seu *peso* no plano protagonizado pelo (des)equilíbrio de forças entre os espaços vazios e os elementos morfológicos.

Na nossa opinião, o que acontece no filme de Paulo Rocha é a dualidade entre esta e a **escala da rua**, isto é, enquanto que a **escala do bairro** está mais próxima do olhar de Júlio sobre a cidade moderna e da relação desajustada entre a periferia urbana - o peso do betão, ortogonalidade das formas, a densidade de elementos - e os territórios adjacentes - desafogados, inócuos, extensivos (Fig. 5.1), a **escala da rua** está mais próxima de Ilda, promovendo uma apreciável unidade e equilíbrio formais (Fig. 6).

Na escala do bairro, o ponto de vista sobre o espaço constrói-se principalmente pelo exterior e pelas traseiras dos edifícios (Fig. 5.1 e Fig. 7.1), traduzindo o isolamento do indivíduo inerente à mentalidade individualista e ao enfraquecimento da vida social e comunitária da sociedade moderna. Assim é o desajuste que Júlio experimenta sempre que transita no próprio bairro moderno (Fig. 5.2): a fragilidade do seu corpo é reduzida face à monumentalidade circundante do peso das construções. Por outro lado, na **escala da rua** o ponto de vista acontece pelo seu interior: o bairro apresenta-se inerente a uma agradável leveza conseguida pelas transparências das fachadas (Fig. 2.4), pelas reentrâncias que iluminam o interior dos próprios edifícios possibilitando o deslocamento e o envolvimento das personagens com o lugar (Fig. 6.3 e Fig. 6.4). Desta forma, a escala de rua ou o **enquadramento sectorial** toma o espaço no seu pormenor estabelecendo aproximações mais relevantes e significativas entre os elementos morfológicos e as personagens: o espaçamento entre os edifícios alimenta condições de desafogo (Fig. 6.3) e intimidade superior (Fig. 6.2); a sobrelevação dos primeiros andares em relação ao terreno cria uma espécie refúgio ao casal (Fig. 6.4); as linhas de força diagonais e o recuo das zonas de entrada dos edifícios que servem para acentuar o contraste de luz e sombra (Fig. 6.1), acusam dinamismo à composição e enriquecem o enquadramento do plano e a simbologia inerente ao mesmo.

Não é por isso difícil neste momento afirmar que a representação em paisagem no filme *Os Verdes Anos* acontece sob uma preponderante força no desenrolar da ação, evidenciando a construção do olhar particular e a própria interpretação do autor relativamente ao ambiente que envolve o enredo. O modo como Paulo Rocha contempla a paisagem é evidente na relação que acontece entre a forma e o conteúdo conforme vamos ter a oportunidade de aprofundar quando analisarmos os eixos da função e da dimensão.

Relativamente ao eixo da **presença**, a paisagem desempenha principalmente dois tipos: a paisagem urbana é **protagonista** e equivalente a uma personagem principal marcando a

evolução da ação e criando tensão com a paisagem rural que assim toma a presença de uma **personagem de menor dimensão**; a paisagem urbana desempenha o papel do vilão na narrativa, apresentada como um espaço de exclusão que não aceita Júlio, que cria barreiras de cariz morfológico à sua socialização, ao avanço da relação com Ilda, e o leva à *fuga* para o desafogo e a candura dos *braços* da outra personagem, a paisagem da periferia rural (Fig. 8). Esta exclusão é incrementada pela organização espacial inerente ao todo composicional (volumes, linhas de força, ritmo, nível do olhar, ponto de fuga). Paulo Rocha patenteia a distância simbólica pela relação de peso corpóreo que cada paisagem adquire dentro do próprio plano: com a periferia urbana a impor a sua presença firme e vertical face à horizontalidade e estagnação da ruralidade (Fig. 7.1) com a periferia moderna dos grandes blocos habitacionais a *tomar* de investida o espaço dos terrenos adjacentes (Fig. 5.1); com um ponto de vista circundante e revelador da densidade morfológica do aglomerado habitacional e a incapacidade de penetração no interior da cidade moderna; e/ou com os desequilíbrios da baixa de Lisboa, aqui representada pela degradação dos seus recantos e pelas ruelas escarpadas (Fig. 7.2).

O autor propõe uma nova imagem da cidade (e dos lisboetas) quando regressa à rua e consegue atualizar a própria representação da cidade pela realidade visível como operador simbólico na constituição de uma identidade. Conforme já referido, a **dimensão simbólica** da paisagem está na ordem do seu papel enquanto alegoria, isto é, estamos perante os elementos que lhe dão sentido, que lhe atribuem a função de lugar, que estruturam a sua especificidade, que tornam essa paisagem vernacular, e que conferem especificidade à narrativa que aí decorre transformando o espaço no lugar. No caso do filme *Os Verdes Anos*, esta dimensão acontece associada ao signo de abertura que decorre, na década de sessenta, traduzindo-se por um *olhar para o exterior* que procura referências de contaminação e que se associa a novos hábitos sociais e no intrínseco diálogo entre as diversas artes. Assim, a cidade não só é representada pelas *novas avenidas* e pelos blocos de edifícios modernos, mas como também se encontra associada a uma nova visão sobre o urbanismo.

Paulo Rocha procura outras dinâmicas que constituem o **lugar** dentro do próprio filme, trazendo para a tela a linguagem moderna das artes patenteada pelo dialogismo entre a cerâmica de vulto e a arquitetura e a azulejaria e o design de interiores. Promovendo a linguagem moderna dentro da própria narrativa, Paulo Rocha faz sobressair a cidade pelo ambiente global e multidisciplinar que fervilha na grande metrópole, como podemos observar pela sequência em que as três personagens principais visitam o Café Vá-Vá²²⁵, no

²²⁵ Com design de interiores do arquiteto Eduardo Anahory, a sua designação está em perfeita consonância com outros cafés e snack-bars cujos nomes em voga eram compostos por fonemas simples e repetitivos como

rés-do-chão de um dos emblemáticos blocos de apartamentos (onde Ilda vive e trabalha) situado no cruzamento da Avenida de Roma com a Avenida dos Estados Unidos da América (Fig. 9.1; Fig. 9.2). Aqui, o painel de azulejos da autoria da pintora Menez (Maria Inês Ribeiro Fonseca), com a sua beleza pela economia das formas, vibrante e luminosa, faz as delícias de Júlio e Ilda perante a apresentação de Afonso - «*Isto é para apreciar! Olhem! Olhem-me bem que eu já vos explico (. ...). Isto tudo que vocês estão a ver foi feito cá pelo velhote*»²²⁶. Ainda na mesma sequência, Júlio e Ilda são confrontados pelos modernos espaços comerciais e habitacionais (Fig. 9.4), onde a cerâmica imprime uma *lufada de ar fresco* na criação de ambientes únicos e autorais como é o caso da vitalidade da cerâmica de Querubim Lapa da Loja Rampa²²⁷ (Fig. 9.3), cujo ponto de vista (do interior para o exterior) evidencia bem a dualidade que existe entre a sociedade moderna da capital e a realidade da classe dos serviços.

Outros elementos que promovem a **dimensão simbólica** da cidade são precisamente os novos materiais - vidro, betão, ladrilhos - utilizados na construção do diálogo entre o espaço e as próprias personagens. Nesse sentido, e como podemos observar nas Fig. 9.3 e Fig. 9.4, Paulo Rocha traz para a *mise-en-scène* a transparência do vidro que assim potencia ao observador trespassar para o interior dos próprios espaços em contraposição com a inacessibilidade potenciada aos próprios personagens. Esta ideia de ultrapassar barreiras transfere-se para o interior do apartamento dos patrões - a televisão enquanto meio de divulgação de novas realidades como o mundo da moda (Fig. 9.5) e o costume do chá (Fig. 9.6) trazido de Londres pelo patrão de Ilda -, traduzindo a aspiração e ascensão aos novos hábitos da sociedade cosmopolita e o desejo de conhecimento por outras culturas com que Ilda vive fascinada.

Sabemos que a **dimensão paradigmática** da paisagem implica e demonstra oposições capazes de conferir significado à narrativa, estando associada à função da paisagem como figura de linguagem nomeadamente no que respeita à **metáfora** pela capacidade de representar a ordem virtual de modos de estruturação sublinhando limites contidos na e pela paisagem. Esta é, aliás, umas das características que norteia o Novo Cinema português, essa capacidade de atribuir significados não gratuitos através da problematização construída na *mise-en-scène*.

onomatopeias (*Pam-Pam, Pisca-Pisca, Tique-Taque*, etc), escolhidos por serem divertidos e fáceis de fixar, traduzindo o espírito jovem do público que os frequentava.

²²⁶ [00:32:00-00:32:23]

²²⁷ Sobre a Loja Rampa consultar o ponto ii *Anos de Rutura: uma perspetiva da arte e da sociedade moderna portuguesa na transição para a década de 1960*.

Dentro desta dimensão, a maior oposição conferida pela paisagem e aquela que comporta maior protagonismo no interior da própria narrativa é precisamente aquela que acontece no antagonismo periferia rural/periferia urbana, construindo a base significativa deste filme: o conflito social dos inadequados ao espaço urbano. Mas outras há que conferem sentido, reiterando a ideia que alicerça o filme de Paulo Rocha, como é disso exemplo a vacuidade do espaço rural, a saturação do bairro moderno e a precariedade e desconforto da casa de Afonso em contraposição com o conforto e a abundância do apartamento dos patrões de Ilda. No entanto, o que realmente adensa o fosso entre Júlio e o espaço da cidade, e claramente entre ele e Ilda, acontece pela morfologia inerente ao espaço onde cada um deles desempenha as suas funções enquanto trabalhadores. Se, por um lado, Ilda se associa à verticalidade do edifício e se desloca pelo elevador, alcançando um nível superior em relação à rua, já Júlio desce as escadas para desaguar num nível inferior e sucumbir à horizontalidade castradora da cave. Tal como se pode verificar na Fig. 10.1 e na Fig. 10.2, o autor acentua esta distância entre Ilda e Júlio pelo ponto de vista que oferece: por um lado, um plano picado evidencia a monumentalidade e a sensação de desafogo do edifício habitacional; e por outro, a colocação da câmara no interior da cave aumentando a sensação de claustrofobia do espaço cujo *pé direito* impossibilita as figuras de se erguerem na totalidade (Fig. 10.3). O emolduramento horizontal que a janela da cave premeia no próprio plano traduz-se numa sensação de estagnação restringindo o olhar e evidenciando a limitação que constantemente Júlio experiencia relativamente ao espaço exterior. Ainda relativamente a esta ideia de desníveis espaciais que metaforicamente evidenciam distâncias dentro das próprias relações, analisemos a sequência onde Júlio entra pela primeira vez no apartamento dos patrões de Ilda (Fig. 11). Desde logo, fica evidente que o carácter labiríntico conferido pela própria tipologia do espaço em articulação com o movimento de câmara, que vai seguindo com proximidade as personagens, conferem distintas predisposições e significados: Ilda movimenta-se com desenvoltura em oposição à fisicalidade *acanhada* e hesitante de Júlio (Fig. 11.1). Esta dicotomia está também presente pela forma como Paulo Rocha enquadra os dois corpos no plano: na cozinha Júlio é atirado para um plano inferior por Ilda -«*Senta-te aí homem!...Pareces um boneco de palha*»²²⁸ ; Esta ideia de associar Júlio a um *boneco* está bem visível na forma como Ilda preenche e ocupa a verticalidade do plano em oposição à pequenez de Júlio que é *arrumado* para a metade inferior do plano (Fig. 11.2); O mesmo acontece na cena do quarto onde os diversos planos evidenciam um claro desequilíbrio de pesos dos dois corpos na organização espacial nomeadamente pela própria posição de câmara que, por vezes em pontos baixos (Fig. 11.3), demonstra a limitação de Júlio dentro do espaço.

²²⁸ [00:42:25-00:42:29]

Como sabemos, a **metáfora** atua como uma forma de sugestão, transferindo o seu significado para um plano alternativo aprofundando a nossa compreensão sobre o assunto. Desta forma, a representação em paisagem condensa significados alternativos em similitude com a economia narrativa. Neste contexto, a sequência onde o casal se desloca à Cidade Universitária (Fig. 12) tem especial simbolismo pela evidente referência ao regime, onde a arquitetura funciona como metáfora da opressão e da exclusão social das personagens que, ainda que encantadas pela sua monumentalidade, se veem reduzidas ao seu exterior. Para problematizar esta questão, Paulo Rocha contrapõe a incomensurabilidade da paisagem através de um imenso plano geral (Fig. 12.1) seguido de um plano em contrapicado (Fig. 12.2), que enquadra as personagens vistas de cima e diminui a sua força e importância em relação ao espaço envolvente. Esta vulnerabilidade está ainda patente na fachada da Faculdade de Direito: enquanto Ilda fala das suas aspirações - «*Mas não vou passar a vida assim...ai isso não! Antes quero passar pior a trabalhar para mim*»²²⁹ - Júlio não consegue ler a passagem da «Epístola de S. Paulo aos Romanos» (XIII:1-3) em latim (Fig. 12.3); este desalinhamento entre as aspirações de Ilda e a limitação de Júlio é evidente na alternância corporal que Ilda e Júlio protagonizam relativamente ao edifício (Fig. 12.4 e Fig. 12.5); e está também presente pela introdução de um plano do mural de Almada Negreiros (Fig. 12.6), cujos magistrados claramente evidenciam a inatingibilidade de conhecimento imposto pela cidade a estas personagens.

A paisagem no filme *Os Verdes Anos* possui também a **dimensão sintagmática**, no sentido de construir espaços de controlo total. Fundamentalmente tendo como ponto de partida o protagonista Júlio, a periferia rural funciona como **espaço isotópico**, no sentido de potenciar um *lugar do mesmo*, um espaço que por se assemelhar com os mesmos das origens da personagem se transforma em *lugar*. Neste caso, o espaço isotópico tem a **função de lugar**, no sentido em que é na periferia rural que Júlio é diretamente envolvido, onde se refugia e onde cria uma ligação subjetiva e emocional com a própria cidade de Lisboa. Por outro lado, entendemos que a periferia urbana marca uma **dimensão heterotópica** na relação com a isotopia do espaço adjacente. Na ligação de pertença, a ruralidade dos campos dos olivais investe reminiscências de uma memória que molda a identidade do espaço. Por outro lado, os bairros modernos formam uma espécie de *não-lugar*, isto é, um lugar de passagem incapaz de dar forma a Júlio e de o *agarrar*. A dimensão sintagmática da paisagem é assim convocada a emergir no confronto entre o espaço isotópico com o espaço heterotópico fazendo aparecer contrapontos de pertença/não pertença e de relações de inclusão/exclusão.

²²⁹ [01:15:00-01:15:05]

No entanto, e na nossa opinião, existe um momento de rutura na dinâmica da representação em paisagem, que simboliza a perda de ingenuidade de Júlio e que ressoa na sequência final do filme. Este momento acontece quando Ilda vai procurar Júlio na periferia rural (Fig. 13): em campo/contracampo, os três primeiros planos sugerem distintas grandezas das personagens em relação ao espaço, nomeadamente pela utilização alternada de planos picados/contrapicados, que assim colocam Ilda num nível inferior ao de Júlio (Fig. 13.1, Fig. 13.2 e Fig. 13.3); sem qualquer justificação, Júlio anda à *caça* (imaginamos que de algum pássaro), evidenciando uma mudança na personalidade do protagonista (Fig. 13.4); nos próximos planos (Fig. 13.5 e Fig. 13.6), Ilda caminha no alcance de Júlio, tornando-se evidente o desequilíbrio no relacionamento do casal e a tensão sugerida pela representação em paisagem, onde o espaço heterotópico dos bairros modernos exerce tensão sobre a isotropia dos campos adjacentes; e novamente campo/contracampo, periferia rural/urbana/rural, Ilda vestida de camisola clara, em oposição ao negrume que Júlio comporta (Fig. 13.7 e Fig. 13.8); a discussão fútil e mesquinha sobre o casaco que Afonso deu a Ilda adensa-se, culminando no momento em que o olhar de Júlio se transforma num vazio existencial, introduzindo aquilo que chamamos de *ponto de não retorno* narrativo pelo sentido de estranheza e alienação que comporta (Fig. 13.9 e Fig. 13.10); os planos seguintes (Fig. 13.11 e Fig. 13.12) problematizam a desvinculação de Júlio do lugar incitando a uma dinâmica de movimento descendente às funduras do espaço; um plano médio de Ilda (Fig. 13.13), simbolicamente composto com a urbanidade na linha baixa do horizonte, centra a atenção do espectador na expressão de incompreensão que ressoa do seu rosto ao ver a metamorfose que Júlio contém; a dialética lugar-espaço e a sua subversão na própria paisagem são metafóricos do encadeamento narrativo; Ilda vai em auxílio de Júlio (Fig. 13.14) e em conjunto conseguem retirar o casaco (Fig. 13.15) que fora arremessado para o charco por Júlio; um plano aproximado do casal, prostrado de joelhos, comporta esta ideia de retorno à terra (Fig. 13.16); no entanto, a complexidade desta sequência culmina no último plano (Fig. 13.17), onde a incomensurabilidade da paisagem adensa a fragilidade das duas figuras; percebemos então que este casal é o reflexo - na água - de alguma coisa que se perdeu na transição do lugar para o espaço e no limbo entre dois mundos.

Paulo Rocha enceta uma *revolução no olhar* (Areal, 2011a) sobre várias matizes: problematiza as relações sociais, atribuindo protagonismo aos serviçais vindos da província; oferece uma nova visão da cidade, pelo olhar e pelas deambulações das próprias personagens e pela dialogismo com as outras artes; atribui à periferia urbana um protagonismo de uma personagem principal; enquadra e explica as vivências das personagens pela dimensão espacial revelada na representação em paisagem; coloca em confronto dois espaços adjacentes - as duas periferias - numa relação isotropia/heterotopia;

atribui à paisagem a função de figura de linguagem metaforizando o desajuste e a exclusão que Júlio vivencia no espaço urbano; e cria desajustes e ruturas na narrativa pela dicotomia espaço-lugar e pela alternância lugar e *não-lugar*.

Uma cidade, Lisboa. Júlio e Ilda, dois serviçais na cidade, um amor entre duas periferias. Paisagens que constroem a narrativa, que sublinham tensões, que criam expectativas, que neutralizam, que excluem, que criam ruturas nas próprias personagens (Fig. 14): Júlio o *patego* da aldeia que chega à cidade; que se encanta com os pássaros *presos* dentro da morfologia da própria cidade (Fig.14.1); que estranha as barreiras que a cidade lhe apresenta e se vê encarcerado dentro de um *não-lugar* (Fig. 14.2); que sucumbe à cidade castradora e se torna, também ele, predador; primeiro na periferia rural (Fig. 14.3) e depois na Lisboa moderna com a morte de Ilda.

Paulo Rocha termina *Os Verdes Anos* através de uma sequência que entra claramente em oposição à introdução rural do filme: em contrapicado acompanhamos o movimento em espiral de Júlio pelas escadas do edifício de habitação evidenciando metaforicamente o seu declínio interior (Fig. 14.4); liberto da *gaiola* que é a arquitetura moderna, transita para a escala da rua onde num gesto certo, e testemunhado pela sociedade lisboeta, parte o vidro do *snack-bar* (Fig. 14.5); este gesto revela declaradamente o seu desprezo pelos materiais modernos que tantas vezes o impediram de transitar no espaço; Júlio é uma figura alienada dentro de um espaço de lembranças - Ilda e Afonso; é assim expelido para o exterior pela hostilidade dos olhares dirigidos por aqueles que lá se encontram; com um *travelling* ascendente, Paulo Rocha deixa Júlio bloqueado e cercado por vários automóveis (Fig. 14.6), uma metáfora (máquinas) à força déspota da cidade relativamente à ingenuidade dos serviçais de Lisboa.

4.1.2 *Belarmino*

4.1.2.1 Sinopse

Obra de estreia de Fernando Lopes na longa-metragem, *Belarmino* (1964) é, a par de *Os Verdes Anos* (Paulo Rocha, 1963) e de *Domingo à Tarde* (António de Macedo, 1965), frequentemente considerado como filme de arranque do Novo Cinema português. Fernando Lopes, centrando-se nas adversidades do pugilista Belarmino Fragoso, desmonta a dura realidade da personagem e do país: «protagonista de *Belarmino*, personagem dele próprio, antigo campeão nacional de pugilismo, guarda-costas, engraxador de sapatos, colorista, é também, prisioneiro dos seus mitos, da sua imagem e do seu fracasso» (Bastos, 2013, p. 139). Metáfora de um país - humilde, marginal, decadente, analfabeto, explorado e faminto

- Belarmino Fragoso «descobre na mentira uma forma de encobrir a vida marginal que leva, mas também a fuga a uma cidade que o oprime, que o impede de vencer e de ser campeão» (Bastos, 2013, p. 139). De acordo com Lopes (1996b):

«Eu ia portanto com uma análise quase clínica do caso <Belarmino>. E a certa altura apercebi-me que o Belarmino, à sua maneira era uma espécie de metáfora do país que nós eramos naquela altura, isto é, um país fechado, abafado, e com a ideia de que cada um de nós podia ser campeão se nos deixassem ser campeões». (p. 40)

4.1.2.2 Análise fílmica²³⁰

Como refere Rita Bastos este é um filme «sobre um condenado que se vê constantemente confrontado e perseguido pelos infortúnios da vida, mas que pensa ser livre» (2013, p. 139). Esta é a história de um fracassado pugilista que percorre as ruas e os cafés da baixa de Lisboa, e nesse sentido se aproxima de Fernando Lopes e de toda a geração do Novo Cinema português pelos mesmos lugares que ocupa, pelos espaços que transita, pela humildade que comporta.

Sobre o filme de Fernando Lopes, e a par de *O Acto da Primavera* (Manoel de Oliveira, 1962), o seu registo levanta algumas dúvidas de género, nomeadamente no que respeita à sua relação com o *cinema-verdade*. A obra, que não se insere num registo essencialmente ficcional, mas pelo contrário, faz a sua revolução estética percorrendo os caminhos contíguos do documentário (Areal, 2008), «não é um filme de *cinema-verdade*; é, tal como explica Fernando Lopes, um filme de *cinema-mentira*, <no sentido em que é um falso cinema directo, porque foi muito trabalhado pela ideia de introduzir a noção de *mise-en-scène* no documentário>» (Bastos, 2013, p. 140). O relato, as estratégias de representação de Belarmino, o diálogo entre imagem e som, e a montagem da entrevista são reveladores de um filme pouco convencional e sem fronteiras definidas, ideia que se aprofunda com a «verdade na mentira implícita na obra» e «construída pelo modelo inquisitório e agressivo que Baptista Bastos imprime durante toda a entrevista» encostando literalmente o *pugilista às cordas* (Bastos, 2013, p. 140). Transformando a cidade de Lisboa numa espécie de ringue, Fernando Lopes edifica a personagem assente nesta ideia de combate, colocando Belarmino na *box* «deixando-lhe terreno para deformar a verdade e assim tentar escapar ao seu fracasso, aos seus erros, à sua invisibilidade. Para isso Fernando Lopes reconstrói a realidade da cidade como espaço claustrofóbico, sem pontos de fuga» (Bastos, 2013, p. 140)

²³⁰ Texto reestruturado a partir da publicação Bastos, R. (2013). Belarmino e Mauro: A personagem (des)construída na representação da cidade. In F. Lopes & A. C. Pereira (Eds.), *Filmes Falados, Atas das V Jornadas do Cinema em Português* (pp. 131-154). Livros Labcom. Uma nota para sublinhar que as citações desta publicação serão incorporadas no corpo do texto por serem da autoria da própria.

para um corpo, esse corpo que se sustém numa dança de cintura já impressa e marcada nesse mesmo corpo forjado pelos golpes que a vida irremediavelmente lhe assenta.

Em *Belarmino*, a cidade é (novamente) Lisboa, mas deixamos a periferia moderna e o romance de Júlio e Ilda para nos transpormos para o centro da capital, para os Restauradores para a Mouraria, e nos centrarmos numa única e transversal personagem: Belarmino Fragoso, que «*podia ter sido campeão... mas era um campeão sem murro, como todos nós*»²³¹ (Baptista-Bastos in F. Lopes, 2002), um reflexo humano daqueles do seu tempo que apesar de todo o tipo de contrariedades sofridas, e da luta contra todo o tipo de adversidades mantiveram a sua qualidade humana:

*«É uma das mais ternas visões de Lisboa (. ...) porque é a Lisboa de um miúdo (. ...) e por vezes todos nós...todos nós ali somos um bocado Belarmino. O Belarmio de certa forma é a imagem transportada e/ou devolvida de nós mesmos, porque é o país que existe e nós eramos a geração que existia.»*²³² (Baptista-Bastos in F. Lopes, 2002)

Assim, este é um filme que não pactua com o *estado das coisas*, e onde Fernando Lopes organiza o combate, que é também dele - «*No fundo o Belarmino tem a ver com o meu percurso e com o percurso dele. É como se eu estivesse a falar de uma (. ...) de alguém que foi tão miúdo como eu naquelas ruas*»²³³ (Lopes in F. Lopes, 2002) - levando o personagem para o ringue da cidade, *encostando-o às cordas* pelo próprio dispositivo cénico da entrevista de Baptista-Bastos, na qual Belarmino é absolutamente cercado pela agressividade das perguntas numa perseguição constante do entrevistador. Tal como num confronto *corpo a corpo*, Belarmino tem terreno para se esquivar²³⁴, «para deformar a verdade e assim tentar escapar ao seu fracasso, aos seus erros e à sua invisibilidade» (Bastos, 2013, p. 140), como explica Fernando Lopes: «*as mentiras dele eram...extraordinariamente comoventes. Penso que isso é o que faz a força daquele personagem do Belarmino*»²³⁵.

Construído com hábil recurso à montagem e sob múltiplas leituras advindas do diálogo com a *mise-en-scène*, Fernando Lopes utiliza um

«método curioso, que agora aliás até se usa bastante, mas na altura...agarrei no Belarmino e no Bastos. Fomos para o estúdio da Tóbis e a primeira coisa que se fez com o Belarmino foi uma longuíssima conversa com o Belarmino. E a partir dessa

²³¹ [00:01:55-00:02:01]

²³² [00:04:00-00:04:30]

²³³ [00:06:26-00:06:40]

²³⁴ Em entrevista, o realizador (F. Lopes 2002) sublinha esta questão: «*Uma das qualidades de Belarmino, como boxeur, é que ele era muito bom na arte da esquiva. E portanto, mais tarde, quando eu comecei a montar o filme... tirei partido da outra esquiva dele, da maneira como ele vai torneando as perguntas mais duras do Bastos*» [00:10:27-00:10:49].

²³⁵ [00:11:31-00:11:43]

conversa fui fazendo uma espécie de uma pré-montagem do filme, a partir de tudo o que ele contava. E à medida em que ele ia dando nomes, por exemplo o treinador, o Albano, que era o treinador dele... nós íamos confrontar o treinador. E daí que tenha nascido aquela espécie de campo contracampo, que é curiosa.»²³⁶ (F. Lopes, 2002)

O primeiro *round* do filme funciona como um prólogo que introduz Belarmino-boxeur no centro da sua própria deambulação, sob uma forte fisicalidade que estará presente durante todo o filme. Percebemos, mais tarde, o jogo que se faz pela *mise-en-scène*, a mentira na verdade, e a verdade na mentira. Percebemos, mais tarde, a encenação que se prolonga dentro e fora de campo, que se faz pela montagem alternada entre os diversos espaços - Ginásio do Sporting (sala de treinos e balneário); exterior da cidade; interior da sua casa; interior do café e do restaurante; Estádio do Sporting Clube de Portugal; o ringue no Coliseu; o Ritz e o Hot-Clube - e a entrevista que afasta a nossa personagem do *conforto* do ringue para o fazer emergir num outro combate, esse sim, o verdadeiro *jogo de cintura*, que é a vida pela mentira. A progressiva interioridade acontece numa espécie de metamorfose da personagem com a própria cidade e pela identidade complementar que os diferentes espaços contemplam nas emoções e nos devaneios de Belarmino Frágoso. O peso, do seu corpo, da sua vida, do seu sofrimento (por vezes camuflado na mentira), sente-se no peso do seu habitat pelo confinamento espacial que este corrobora na dianteira do seu percurso.

«Nos primeiros minutos, somos confrontados com ideia de *gaiola* na sucessão de planos do treino de Belarmino no ginásio do Sporting. O primeiro plano impõe os limites que se avizinham. [Em *zoom out*] O espectador é confrontado com uma *caixa de luz*. Dentro dela estão vários atletas a treinar. O enquadramento coloca o espectador do lado de fora da *caixa de luz*. No exterior o negro contrasta com o branco da iluminação do espaço de treino. Entre estes dois espaços, a *cerca*, a rede de vedação do ginásio confina o espectador à penumbra impedindo-o de evoluir no espaço. Belarmino surge no segundo plano» (Bastos, 2013, p. 141) (Fig. 15.1). Acompanhamos os seus movimentos de treino em jeito de bailarino²³⁷, através de um *travelling* frontal que o coloca cingido a um corredor «e recuamos no tempo, como se de um confronto entre o passado [que ele foi] e o presente se tratasse» (Bastos, 2013, p. 141) (Fig. 15.2). Belarmino entra no palco do ringue, da cidade, da ficção. Belarmino é um dançarino da sua própria existência. «Belarmino surge na escuridão do exterior.

²³⁶ [00:08:20-00:08:57]

²³⁷ Fernando Lopes (F. Lopes, 2002), «*toda a parte de entrada dele no treino do sporting há uma mise-en-scène. Basta a primeira entrada dele a caminhar para ir (. ...) porquê? porque eu conhecia muito bem aquela área de treinos do sporting, tinha lá ido muitas vezes com o Augusto estudar aquilo, e achei que aquilo tinha um ar... disse sempre ao Augusto, isto era ótimo para um filme musical, e portanto vamos fazer uma entrada como se fosse para um filme musical, foi isto*» [00:22:23 - 00:22:57]. E continua «*a coisa que mais me impressionava no Belarmino (. ...) mas o...a única pessoa que eu via naquela época, e eu via-o muitas vezes, que andava como um bailarino, se tu quiseres, era o Belarmino. Porque ele fazia boxe e portanto fazia exercício físico. Ele tinha um corpo e uma maneira de andar diferente. E isso atraiu-me imenso. Há um lado americano nele*» [00:11:48 - 00:12:14].

Permanecemos do lado de fora e acompanhamos a passagem de Belarmino, que sai da zona escura, atravessa a vedação e entra na *caixa de luz*. Mas este contraste - luz-sombra, branco-negro, interior-exterior - não termina. O espectador continua no exterior, e contrariamente ao esperado, também Belarmino continua na sombra. A penumbra ressalta o seu isolamento relativamente aos outros atletas. Belarmino está à margem dos restantes elementos²³⁸» (Bastos, 2013, p. 141) (Fig. 15.3 e Fig. 15.4). A sua silhueta revela-se na dualidade que transita entre o negrume das suas vestimentas e a singeleza dos seus movimentos. Belarmino vai ser sempre um caso à parte, um marginal da sua própria *indisciplina*. Baptista-Bastos, em *voz-off*, desconstrói a poética do momento colocando o espectador na dura realidade da personagem:

«Podia ter sido um grande pugilista, dos melhores da Europa, talvez até um campeão dos meios-leves e agora é quase um punching ball. Belarmino Fragoso nasceu campeão. (...) Sem treinador, com semanas, meses e anos de fome e miséria, já velho, Belarmino partiu com o sorriso confiante de sempre.»²³⁹

Revela-se um final antecipado, e nesse momento a câmara, numa interiorização da personagem, impele o espectador a ultrapassar a *cerca* e aproximar-se de Belarmino. Prepara-se então um combate que se expõe na montagem sincopada e alternada de múltiplos planos de contraste que nos impelem a um constante movimento de aproximação e recuo - plano aproximado de Belarmino versus plano de conjunto do espaço de treinos, plano frontal de outro pugilista contra um plano picado de Belarmino, do interior do ginásio voltamos ao exterior, e novamente ao interior, um plano geral da *caixa de luz* seguido de um grande plano das luvas de boxe (Fig. 15.5 a Fig. 15.10). Belarmino entra em campo. Belarmino entra no ringue de *Belarmino* e dá-se início ao combate. Baptista-Bastos como o cruel entrevistador fora de campo envolve Belarmino com inquisitórias questões. Belarmino *dança* ao longo de inocentes mentiras reconstruindo o seu discurso a cada questão (Fig. 15.11) - «*Não fui massacrado. Foi tudo um engano. Ele nem sequer me tocou na cara, meteu-me apenas o dedo polegar dentro da vista*»²⁴⁰. O movimento incessante de avanço e recuo continua - exterior, interior, exterior. No balneário, o enquadramento atira o pugilista para o confronto luz-sombra, claro-escuro (Fig. 15.12). Belarmino continua na caixa de luz, na arena, no ringue. O que ele faz contra o que ele diz: «*Não era o Belarmino*

²³⁸ O autor explica que «*Isso é um bocado propositado. Mas tinha também uma explicação: é que os que estão a treinar (. ...) são jovens boxeurs amadores (. ...). E ele era um profissional e tinha a fama, má, de ser muito indisciplinado. E o treinador do Sporting não queria que ele se misturasse com os outros (. ...) porque podia ser um mau exemplo para os outros (. ...) ele teve que sofrer isso!*» (F. Lopes, 2002) [00:20:43-00:21:19].

²³⁹ [00:03:32-00:03:40]

²⁴⁰ [00:08:02-00:08:08]

Fragoso que estava a jogar. Era apenas a necessidade de ganhar quinze contos»²⁴¹. Com um suspiro Belarmino abandona o balneário (Fig. 15.13).

O segundo *round* coloca o espectador no exterior da cidade. A paisagem de Lisboa é introduzida pela panorâmica da fachada de um edifício degradado (Fig. 16.1). Do exterior passamos para o interior, para o *habitat* mais pessoal de Belarmino, para a sua casa em companhia da sua esposa e filha (Fig. 16.2). Os planos seguintes contextualizam a cena (Fig. 16.3): Belarmino vem à janela do edifício degradado, aquela é a sua casa; ele «contraria a trama que as janelas desenham na fachada»; a «personagem encerra-se no padrão do edifício. A ideia de aprisionamento ao espaço é acentuada no plano seguinte, quando em contracampo surge um plano desafogado da colina de São Jorge» (Bastos, 2013, p. 142) (Fig. 16.4). O combate continua. Mais uma investida de Baptista-Bastos, mais uma esquiva de Belarmino. Ao ataque de Belarmino, o contra-ataque de Albano Martins (*manager*). Os sucessivos campo/contracampo imaginários (Fig. 16.5 e Fig. 16.6): «Acertei contrato com ele e depois ele vendeu-me» (Belarmino); «Vender, nunca vendi» (Albano)²⁴². De volta à intimidade da sua casa, Belarmino despede-se da mulher e «surge numa espécie de labirinto que o cerca. O espaço *corta* a sua figura (Fig. 16.7). E de novo o momento em que transpõe a escuridão em direção à luz. Belarmino desce as escadas do *hall* da entrada. Ao fundo a luz proveniente da rua» (Bastos, 2013, pp. 142-143). Belarmino dirige-se para esse ponto luzente, atravessa a barreira arquitetónica e fica momentaneamente fora de campo (Fig. 16.8).

No terceiro *round*, Belarmino percorre o espaço urbano revelado através de colagens (espaciais) sobrepostas, por vezes disjuntas - uma panorâmica lateral seguida de um plano picado (Fig. 17.1 e Fig. 17.2). A cidade é encenada como um agente de humilhação social que se exprime pelo isolamento de Belarmino relativamente às vivências da metrópole. Belarmino *dança*, deambula, é *vadio*. A sua deriva constrói percursos de ritmos distintos, assim é o seu quotidiano. Acompanhamos então a personagem numa espécie de viagem urbana. Seguimos «o seu passo acelerado pelas ruas da cidade, e por momentos a dúvida. Mas nada do que se mostra é. A cidade não lhe permite a liberdade, e por isso mesmo a sua figura é acossada pela *mise-en-scène*, cercado pela multidão» (Bastos, 2013, p. 143) (Fig. 17.3). O homem de família que protagoniza no interior de sua casa opõe-se à sua alienação no exterior da cidade. Um homem que se move «*como se, na cabeça dele estivesse num ringue a jogar boxe*»²⁴³ (Fernando Lopes). «A pressão da cidade aumenta culminando num plano contrapicado dos edifícios que cercam a personagem (Fig. 17.4). O espaço

²⁴¹ [00:09:43-00:09:45]

²⁴² [00:16:30-00:16:33]

²⁴³ [00:14:45-00:15:12]

claustrofóbico, a prisão social da vida lisboeta, não lhe concede a fuga,» (Bastos, 2013, p. 143) e de novo mais uma questão, e de novo a ideia de sobrevivência que alinha a sua vida. Campo - contracampo, Albano versus Belarmino: «*Ele podia ter sido grande. Ele podia ser até muito grande (. ...) estava em estágio...certas horas da noite saltava a janela e vinha para Lisboa para o Bairro Alto e para onde lhe apetecia*» (Albano); «*É mentira! Até porque na pensão onde eu estava...a pensão nem tinha janela no quarto onde eu estava...e nunca ninguém pode apontar-me isso!*»²⁴⁴. «Fernando Lopes constrói inúmeras situações de confronto colocando o pugilista no centro da tensão. Belarmino é constantemente subordinado aos diversos espaços da cidade» (Bastos, 2013, p. 143). Do exterior passamos para o interior. Do passado ouvimos: «*não tinha dinheiro para comer e conseguia ganhar os combates*»²⁴⁵; no presente Belarmino é colorista. Som versus imagem. O eterno movimento de avanço e recuo. No café declara a sua solidão surgindo isolado na composição do próprio espaço (Fig. 17.5). As questões de Baptista-Bastos intercalam com um enquadramento picado que assim reforça a sua vulnerabilidade face às vicissitudes da vida. E novamente a brancura do exterior - a porta de saída - incita o espectador a dirigir-se na sua direção (Fig. 17.6). Fica a dúvida: Belarmino tem ainda escapatória possível?

O quarto *round* inicia-se com um movimento oblíquo de câmara. No exterior, passamos de um gato sentado na soleira da porta para uma janela. Lá dentro estão Belarmino, a esposa e a filha (Fig. 18.1). Entramos no domínio familiar. Belarmino fala da mulher, da filha, de ser bom homem, de pedir dinheiro emprestado *conforme a sua precisão*. Mais uma investida do entrevistador- «*Houve, portanto, tu passas fome muitas vezes?*» - mais uma esquivada de Belarmino - «*Não quer dizer que isso seja fome, é um estado de fraqueza.*»²⁴⁶ Com um beijo de despedida, Belarmino imerge, novamente, na sua própria deambulação (Fig. 18.2). Mais um voltar. Nos Restauradores, «o pugilista tenta seduzir as diversas mulheres que por ele passam (Fig. 18.3). Belarmino arrisca uma investida. Mas o seu esforço revela a sua *invisibilidade* (Fig. 18.4) relativamente a uma sociedade que assiste indiferente» (Bastos, 2013, pp. 143-144). Fala da *vadiagem* com as mulheres, fala da sua função como guarda-costas. E olha para a câmara²⁴⁷. Ele sabe da sua presença. Ele sabe da presença do espectador. O olhar circunscrito da câmara revela o confinamento vivido que se transfere também para a esfera sonora (Fig. 18.5). A banda sonora, um poderoso elemento de imersão, revela a interiorização da personagem na própria cidade. É o som do espaço, do ambiente que envolve Belarmino que prevalece sobre as suas investidas. Num crescendo

²⁴⁴ [00:22:53-00:23:25]

²⁴⁵ [00:25:05-00:25:07]

²⁴⁶ [00:31:44-00:31:54]

²⁴⁷ Para Fernando Lopes a montagem encarrega-se de deixar à mostra o que é verdade e o que é mentira (F. Lopes, 2002).

deixamos de escutar os seus piropos e o seu assobio, para sucumbirmos à esfera sonora da cidade. Sentimos a cidade.

Mas «Belarmino é colocado novamente em *clausura*. Novo *round* [quinta sequência]. E, mais uma vez, assistimos à sua viagem da escuridão para a luz, do interior para o exterior. A sua figura [agora fantasmagórica] ocupa a posição central no enquadramento. Uma *luz ao fundo do túnel* recorta a silhueta do pugilista» (Bastos, 2013, p. 144). Belarmino vai *dançando* (Fig. 19.1). A fluidez dos seus movimentos é reveladora de uma réstia de esperança. No estádio do Sporting, Belarmino corre com aparente liberdade e sem condicionalismos. Uma panorâmica (Fig. 19.2) «confere a distância necessária para que a sua figura percorra o espaço de uma forma fluida. Belarmino, tantas vezes oprimido, enfrenta agora uma espécie de catarse» (Bastos, 2013, p. 144). A sucessão de planos desafogados manifesta uma nova conjuntura que se dissipa no instante seguinte. Belarmino é *empurrado às cordas*, e nós (espectadores) com ele, sentimos o atordoar de uma abrupta descida do céu à terra. Nada do que parece é. «A cidade rodeia o pugilista impedindo-o de evoluir. Na Praça dos Restauradores, Belarmino é açoitado por uma figura de bronze que representa *Vitória*, com uma palma e uma coroa, e a liberdade. Dois planos contrapicados do monumento intercalam um plano picado de Belarmino (Fig. 19.3 a Fig. 19.5). «A personagem experiencia a implacabilidade do espaço, e por fim direciona o olhar para o solo» (Bastos, 2013, p. 144). E, novamente, o olhar de Belarmino num plano aproximado (Fig. 19.6). A sucessão de planos evidencia a dinâmica da metrópole. O pugilista baixa a cabeça. Belarmino, um anónimo, perdido e sozinho na solidão. Essa *Vitória* não é a dele.

Lisboa, esse espaço existencial de Belarmino, é a cidade enquanto espaço político por excelência. E por isso, em analogia ao povo, Belarmino não se deixa vencer, como declara o próprio autor: «*eu apercebi-me que um dos elementos estruturais do filme, e uma das coisas mais extraordinárias na personalidade do Belarmino era o seu lado de sobrevivente, capaz de aguentar todas as vicissitudes da vida*» (F. Lopes, 1996a, p. 76). «O pugilista resiste. A cidade não consegue levar a personagem ao *tapete*» (Bastos, 2013, p. 145). Belarmino tem o sorriso nos lábios. Um contrapicado de Belarmino ganha outra dimensão em dialogia com um contrapicado de um cartaz²⁴⁸ de cinema (Fig. 19.7 e Fig. 19.8). Planos de pormenor recortam as figuras no espaço, desconstruindo a dimensão social da cidade. Campo-contracampo. O olhar de Belarmino versus um *virar de costas* (Fig. 19.9 e Fig. 19.10). O *vazio* dos seus olhos é a reação a uma sociedade que não o vê. Do exterior

²⁴⁸ «Não é por acaso que eu ponho o Belarmino encostado ao *Eden*. Por um lado havia um filme português da época que estava lá sobre o *miúdo da bica*, o *Fernando Farinha* (. ...) e que já é uns restos de um cinema que estava a morrer. Por outro lado havia um cinema lá, pequenino, que era o *Gal*, onde passavam muitos filmes em reprise que eu ia ver (. ...) e daí que o Belarmino também passa à porta do *Gal*» (Lopes in F. Lopes, 2002), [00:05:52-00:06:25].

da cidade para o interior do consultório médico: «*Portanto o chamado knock-out, você... alguma vez teve que ser submetido a tratamento médico?*» (médico); «*Nunca, nunca!*» (Belarmino)²⁴⁹. Um plano aproximado isola o pugilista em relação ao ambiente que o envolve. Belarmino resiste e olha para a câmara. O seu olhar é revelador da névoa que lhe assiste. O laço emocional com o espectador acontece neste vazio humano (Fig. 19.11).

Baptista-Bastos desafia-o para o último *round* - «*Achas que eras capaz de lutar com um homem do teu peso?*»²⁵⁰ - e «*Fernando Lopes coloca-o no ringue, num combate real*» (Bastos, 2013, p. 145). A situação repete-se: um picado; Belarmino na penumbra, atravessa uma espécie de corredor humano; o pugilista transita da escuridão para a *caixa de luz* que é a arena do ringue. Finalmente está no centro das atenções. Belarmino no ringue agradece (Fig. 20.1 a Fig. 20.3). Ouve-se «*Tony Alonso de Espanha, contra Belarmino Fragoso português*»²⁵¹. Segue-se uma grande ovação. E o combate inicia-se dentro e fora do ringue: «*Tenho medo de fazer má figura. Como qualquer pessoa tem (. ...). Mas é muito ingrato. O boxe é muito ingrato. Não o boxe. As pessoas que o rodeiam*» (Belarmino)²⁵². A montagem ritmada alterna-se entre os planos da entrevista e os planos no ringue (Fig. 20.4 a Fig. 20.9): um plano picado enquadra todo o ringue; «*Dizem que tu és muito indisciplinado...*» (Baptista-Bastos); um ligeiro contrapicado de um plano de pormenor de Belarmino a calçar as luvas; «*Vamos falar disso: és indisciplinado?*» (Baptista-Bastos); «*Eu não! Sou apenas a pura verdade.*» (Belarmino)²⁵³; novamente o plano de pormenor das luvas; um plano de conjunto do ringue; «*Mas atenção, diziam que tu quando metias a esquerda depois a direita, no um dois, arrastavas o braço, sobretudo o braço direito, e quase que batias com o cotovelo nos queixos do adversário*» (Baptista-Bastos); «*Não...nunca fiz isso!*»²⁵⁴; esquerda-direita; Belarmino esquiva-se; Belarmino *dança* com dificuldade; o esforço do pugilista é evidente; Belarmino vai às cordas; nova investida falhada.

O sufoco espacial é evidente no trabalho de *mise-en-scène*. A câmara, próxima e circundante ao ringue, deixa o pugilista com pouco espaço de ação. Segundo assalto. O ritmo da montagem altera-se com planos que terminam *em paragem* (Fig. 20.10 a Fig. 20.12). O sufoco do Belarmino é o nosso sufoco. Identificamo-nos com aquela personagem: esquerda, direita, Belarmino balança o corpo e respira. O movimento agora faz-se na montagem com um encadeamento de fotogramas. O som protagoniza o instante, criando interioridade e incorporando elementos próprios da atmosfera que Belarmino experiencia. O negrume do

²⁴⁹ [00:42:53-00:43:00]

²⁵⁰ [00:43:27-00:43:35]

²⁵¹ [00:44:46-00:44:57]

²⁵² [00:45:27-00:46:08]

²⁵³ [00:47:39-00:47:43]

²⁵⁴ [00:50:15-00:50:29]

envolvente espaço que circunda os pugilistas faz sobreluzir os traços faciais: Belarmino está nitidamente em esforço.

Uma nova atmosfera intercepta o combate e desorienta o espectador. Uma panorâmica e um plano aproximado encerram uma figura sentada numas escadas. Seguimos o movimento para um saxofonista (Fig. 20.13). O espaço é o Hot Clube em Lisboa e a música é o jazz que «*se liga a essa geografia da boémia lisboeta*»²⁵⁵ e que apela ao improvisado já tão presente ao longo de todo o filme. A descontração e a sofisticação do ambiente afastam-nos do ringue. Fernando Lopes habilmente insere uma história (ficcional) que intersecta toda a narrativa: um *flirt* entre o saxofonista e uma mulher que assiste ao concerto. A cena é toda bastante cinematográfica, poética, de pormenores - um plano aproximado de uma elegante mão feminina que segura um cigarro, revela parte da face em plano de fundo (Fig. 20.14); a figura feminina sai da penumbra; seguimos o seu *arrastar* corporal; senta-se e olha; campo - contracampo; o saxofonista olha na sua direção (Fig. 21.1); ela retira os óculos escuros declarando a sensualidade do olhar (Fig. 21.2). Outro plano e Belarmino entra em campo (Fig. 21.3). Mas já não estamos no mesmo espaço e já não escutamos a mesma música. O jazz dá lugar a um bolero. São ambientes notoriamente distintos, que se separam²⁵⁶. De novo a entrevista e de novo uma questão para acossar Belarmino. No Ritz Club, Belarmino olha para a câmara (Fig. 21.4). «*Mulheres, vamos falar de mulheres. As mulheres tiveram uma influência decisiva na tua vida ou não?* (Baptista-Bastos); *Não! Apenas falava com elas como falo com um amigo, como falo com todos os amigos. Aqueles que me deem conversa (. ...) agora mulheres?! apenas só tenho a minha mulher. Vivo com a minha mulher (. ...) eu nunca fui a um cabaret, nunca fui a esses bares! Nada!*» (Belarmino)²⁵⁷. Em campo o rosto *enternecido* do pugilista revela o fora de campo da *stripper* Ana Maria apresentada anteriormente (Fig. 21.5). Voltamos à entrevista: «*porque boxe em Portugal já não há e eu vou para o estrangeiro apenas para ser treinador ou para jogar boxe. Só para levar porrada, para dar já não posso, não tenho idade pois já tenho trinta e dois anos*» (Belarmino)²⁵⁸. «Nesse momento o pugilista, que ao longo de toda a narrativa é colocado à prova, combate após combate, adquire outra posição. Belarmino Fragoso dança na pista do *Ritz Club*» (Bastos, 2013, p. 145). Envolve-se com uma figura feminina em leves e fluidos

²⁵⁵ Entrevista a Fernando Lopes (F. Lopes, 2002).

²⁵⁶ Sobre a relação destes espaços com o filme, Fernando Lopes (F. Lopes, 2002) explica: «*primeiro que tudo o Hot Clube era um sítio onde eu ia e por isso é que foi escolhido, segundo eu queria mesmo Jazz, eu queria dar aquilo um bocadinho filme negro americano (. ...) e na altura, além do Manuel Jorge Veloso, o Hot Clube tinha uma série de gente muito boa (. ...) isso faz parte da história do Hot, faz parte das minhas homenagens, de resto ao Villas Boas é evidente tinha que o apanhar, porque o Villas Boas era um personagem tal qual como o Belarmino... eu queria que houvesse duas histórias, uma a partir do Hot e outra a partir do Ritz, e que separavam as pessoas. E eram pessoas de classes diferentes, percebes? Mas a parte do Hot não ficou absolutamente completa como eu queria... até por razões económicas*», [00:24:08-00:25-31].

²⁵⁷ [01:02:06-01:02:36]

²⁵⁸ [01:05:05-01:06:16]

movimentos (Fig. 21.6). Transitamos de um espaço para outro. No Hot Clube, o casal dança num pátio exterior (Fig. 21.7). Uma panorâmica ascendente torna evidente a escadaria de um edifício moderno (Fig. 21.8). Esta é a Lisboa moderna do Jazz, dos clubes noturnos, dos encontros casuais.

Mas Belarmino, esse, continua sozinho (Fig. 21.9 a Fig. 21.12): nos Restauradores bebe água de uma fonte; respira; no ringue bebe água; respira; na baixa da cidade molha o rosto; no ringue refresca-se com uma toalha. No ringue, abraça o adversário e continua. Nos Restauradores, prossegue a sua caminhada (Fig. 22.1). O ringue e a cidade, a cidade é o seu ringue. Um último golpe e Belarmino cabisbaixo sai fora de campo. O combate termina sem vencedores nem vencidos (Fig. 22.2 e Fig. 22.3). O aparato cénico da entrevista é revelado (Fig. 22.4): «*Tu achas que o público ao ver este filme não há-de ficar, como é que eu hei-de dizer, com uma sensação de piedade por ti?*» (Baptista-Bastos); «*Não...não sei (. ...). Fui para o boxe por honestidade (. ...) são homens como eu vadios*» (Belarmino)²⁵⁹. Palmas para Belarmino (Fig. 22.5). «A tensão dilui-se e o pugilista encontra o seu espaço na cidade. Belarmino faz parte desse espaço, ele é uma janela para a cidade, uma redescoberta de Lisboa. É na cidade que a personagem se constrói e desconstrói. A cidade, que só lhe permite sobreviver e que o leva à fuga na mentira, também o completa» (Bastos, 2013, p. 145). Para o autor (F. Lopes, 2002), Belarmino é um sobrevivente, cai para logo se levantar: «ele nunca perde a esperança, esse lado é extraordinário porque ele obstinadamente acredita que se não for ele a ser campeão que ele vai fazer campeões»²⁶⁰.

Belarmino continua a acreditar que a liberdade é possível, que vai sair vencedor: «*Eu vou fazer campeões se tiver vida e saúde...assim a minha vida o permita*»²⁶¹. Mas a *mise-en-scène* trai o pugilista. No último instante, Fernando Lopes atinge o máximo da subjetividade: um plano de conjunto articula-se com um leve movimento descendente da câmara (Fig. 22.6). Belarmino está rodeado por outros transeuntes da cidade, dirige-se para a câmara. A mudança de foco revela umas grades em primeiro plano e Belarmino entra em fora de campo (Fig. 22.7). A dúvida persiste sobre o confinamento pressagiado pelas grades: a Belarmino? ou a Lisboa?

Em conclusão, a representação em paisagem concentra-se na **tipologia** humanizada e no espaço urbano do centro de Lisboa²⁶². A **morfologia** da paisagem acontece exclusivamente

²⁵⁹ [01:09:58-01:10:34]

²⁶⁰ [00:20:16-00:20:26]

²⁶¹ [01:11:12-01:11:18]

²⁶² Com especial incidência na zona dos Restauradores (Fig. 19.3 a Fig. 19.11) onde se situa o Coliseu dos Recreios e o Ritz Clube, e no bairro da Mouraria (Fig. 16.1 e Fig. 16.3). O Parque Mayer e o Hot Clube situam-se um pouco mais a norte, mas também muito próximos dos Restauradores. Fora deste núcleo temos o Estádio do Sporting Clube de Portugal (Fig. 19.1 e Fig. 19.2), porém sublinhamos que o importante caráter de itinerância protagonizado no espaço da cidade acontece no centro e não na periferia moderna de Alvalade.

na escala da rua, concretizando-se pela proximidade que estabelece com Belarmino e com quem o observa. Esta relação quase de intimidade, com os elementos morfológicos ocorre pela sensação de deambulação e é reveladora de uma paisagem densa e sufocante que impede Belarmino de sair do *ringue* e nos impede de respirar de *alívio* por ele. Nesse sentido, sublinhamos duas situações: se, por um lado, o autor recorre com especial frequência a planos de conjunto em articulação com ângulos picados e contrapicados, proporcionando uma plena atmosfera espacial que envolve o personagem - como é disso exemplo a cena em que Belarmino pela primeira vez é enquadrado na cidade (Fig. 17.1 a Fig. 17.4), por outro lado, e recorrendo a planos curtos e a baixas profundidades de campo, Fernando Lopes descarta a dinâmica urbana incidindo as atenções para a fisicalidade do protagonista (Fig. 18.4, Fig. 19.9 e Fig. 19.11). Esta dinâmica revela subtilezas intrínsecas à relação Lisboa-Belarmino pela clara *falta de espaço*. Belarmino está acossado sim, mas a cidade, Lisboa, tem também falta de largueza. Voltaremos a esta ideia.

Por agora, importa pensar na **presença** que a cidade comporta dentro do filme. Acreditamos que Lisboa se revela muito especial neste *Belarmino* de Fernando Lopes, no sentido em que se reveste de personagem e dialoga diretamente com o protagonista, modelando a sua própria personalidade. Na nossa opinião, Lisboa e Belarmino funcionam quase como um binómio, dois elementos que se alternam nas suas funções, um positivo e outro negativo, que não existem apartados, mas que se completam num todo revelando o contexto sociopolítico e cultural da época. Salientamos então a importância do olhar do protagonista sobre o lugar e do *contra-olhar* que a cidade sustém (Fig. 16.3 e Fig. 16.4; Fig. 19.3, Fig. 19.4 e Fig. 19.5; Fig. 19.7 e Fig. 19.8). Fernando Lopes trabalha pela *mise-en-scène* esta arrojada intimidade entre o protagonista e o espaço/lugar numa relação de velhos companheiros que por *palavras mudas* se relacionam.

Assim, a representação da cidade aparece com uma **função** muito detalhada de incorporar o próprio protagonista na sua **dimensão simbólica**. O que defendemos é precisamente o elemento Belarmino enquanto elemento simbólico da cidade de tal forma que, e a par com os restantes símbolos morfológicos, se apresenta como uma componente chave da identidade da metrópole capaz de transformar o **espaço** urbano em **lugar**. Belarmino é o elo que liga o desprovimento do espaço à envolvimento do lugar. É quem metamorfoseia o espaço genérico em envolvimento capaz de prover significação. Belarmino é quem transforma a deslocação do seu corpo e a inerente falta de largueza espacial na completude e no acolhimento do lugar (Fig. 17.1-4 e Fig. 17.6). Belarmino é o protagonista que caracteriza e se caracteriza (em) Lisboa: um lugar rarefeito de espaço, uma cidade construída de negados e vadios humanos (Fig. 21.1 a Fig. 21.6).

Estamos, novamente, diante de uma cidade **metaforizada**, na sua função de **figura de linguagem** cujo significado incide no diálogo dicotômico - **dimensão paradigmática** - de elementos (interior/ exterior, claro/escuro, aberto/fechado), instaurando limites e fronteiras capazes de imprimir profundidade à narrativa. Tal como já referido ao longo da nossa análise, Belarmino está constantemente a transitar entre atmosferas bipolares - o interior e o exterior do ginásio (Fig. 15) e do café (Fig. 17.5 e Fig. 17.6), a escuridão do túnel com a claridade do exterior do estádio (Fig. 19.1 e Fig. 19.2), o espaço fechado dos corredores de sua casa em oposição à abertura do exterior da cidade (Fig. 16) - quase sempre conectadas por balizas morfológicas como a cerca (Fig. 15.9), a porta (Fig. 17.6), a janela (Fig. 18.1). O que nos leva à questão sobre a metaforização da cidade enquanto *ringue*, onde Belarmino é constantemente obrigado a ultrapassar diversas caixas/espacos, a suplantar-se, e a vencer mais um e outro *round*. Nesse sentido, compara-se a violência do ringue com a violência da pobreza de Belarmino muito pela estrutura da montagem, alternada e sincopada, imprimindo um elevado ritmo e revelando uma certa ideia de *falta de espaço para respirar*.

Terminamos com a sequência - sexto *round* (Fig. 22) - que, na nossa opinião, se releva como sùmula de todo o filme. Aqui temos Belarmino a transitar e a ultrapassar diversas fronteiras (o combate no ringue, a entrevista e a cidade). Temos também a revelação do dispositivo cénico que nos coloca mais incertezas do que certezas sobre a relação entre a verdade e a mentira (questão já desenvolvida e referida anteriormente). Temos ainda a relação entre Belarmino e a cidade e a sua função enquanto símbolo revelador do lugar em prol do espaço. E temos, sim, essa fundamental questão sobre a falta de largueza que se instaura ao longo do filme e que nos conduz a outro importante ponto: o isolamento de Belarmino e essa ideia de encruzilhada que patenteia toda a narrativa revelam-se aqui mais complexas pela ideia de ausência de futuro/saída que se encontra associada às grades -baliza morfológico - presentes no último plano. No entanto, podemos novamente questionar se essas grades engaiolam Belarmino ou a própria cidade, e podemos continuar a questionar se o protagonista irá persistir com essa capacidade de (mais uma vez) se suplantar e vislumbrar um futuro fora dos limites da cidade, e (continuamos nas suposições) a ser possível, se esse lugar-Lisboa não se revela no seu último reduto como um lugar provisório e de passagem para Belarmino. Melhor dizendo, se neste jogo de verdade e mentira, não será Lisboa um *não-lugar* (**dimensão paradigmática**) para Belarmino?

4.1.3 Domingo à Tarde

4.1.3.1 Sinopse

O filme tem como protagonista um médico – Jorge (Ruy de Carvalho) – que se vê apaixonado por uma doente terminal – Clarisse (Isabel de Castro) – sob a inevitabilidade de não a conseguir salvar. «Condenado pela sua especialidade a lidar diariamente com a morte, Jorge soma a angústia de um romance assombrado pela morte inevitavelmente próxima» Bastos (2014b, p. 118). Uma terceira personagem - a médica assistente Lúcia (Isabel Ruth) - constitui e adensa a dimensão subjetiva das relações encriptadas em *Domingo à Tarde* provocando e sublinhando o mundo interior e de clausura das personagens.

4.1.3.1 Análise fílmica

Tal como João Lopes sublinha, *Domingo à Tarde* (António de Macedo, 1965) ajuda a compreender e a definir «um triângulo português» (Mozos, 2012, p. 10) cujos outros dois vértices pertencem aos dois filmes já aqui abordados - *Os Verdes Anos* e *Belarmino*. Adaptado de um texto do Fernando Namora, o filme de António de Macedo ultrapassa o romance homónimo pela sua arrojada e experimental conceção estética que se configura na ousadia formal já presente nas curtas-metragens - *Verão Coincidente* (1963), *Nicotiana* (1963) - do autor.

De acordo com Areal este é um:

filme de médicos e doentes que fala sobre a morte, aqui tornada sintoma de uma outra doença oculta, o silêncio partilhado, a mordaza latente que não se mostra senão pela coacção íntima, e que só uma história contada na intimidade da primeira pessoa poderia revelar. (2008, p. 472)

A história de amor é uma resistência que as personagens oferecem ao pressentir sempre a presença da morte. E, nesse sentido, o espaço do Instituto de Oncologia - secção de doenças cancerígenas e terminais - revela-se enquanto componente fundamental para fazer habitar a morte que persegue as personagens:

voltado para o interior, repleto de espaços planos, despídos, responsáveis por uma atmosfera perturbadoramente gelada que António de Macedo trabalha utilizando contraluz ofuscante e contrastes muito fortes, numa «visão metaforicamente negra» (Areal, 2008, p. 470), onde não há esperança nem para médicos nem para doentes. (Bastos, 2014b, p. 118)

Por outro lado, os desajustes e a manipulação formal conseguidos por Macedo induzem a um envolvimento emocional que circunda não só as próprias personagens, mas o próprio espectador *atirando-o* para uma atmosfera sensitiva e subjetiva de uma morte anunciada no futuro próximo. A premonição da morte. A meditação sobre a morte e um dilema sobre uma doença incurável que dilacera uma história de amor. O ser humano dentro de um

sistema – de saúde português dos anos de 1960 – enclausurado. E a irremediável morte que está, desde os primeiros planos, presente em *Domingo à Tarde*, sob a voz *off* da personagem principal masculina:

«Nessa mesma tarde tinha morrido a doente mais antiga da enfermaria. Estava grávida e só pensava no filho que ia nascer. O desfecho poderá prever-se logo de início por uma insignificante margem de erro. De qualquer forma, embora a morte fosse sempre uma solução cómoda, a aquietar os meus sobressaltos noturnos, eu não deixava no fundo de me sentir escarnecido. Apesar de saber que, na especialidade que eu escolhera, cada doente admitido é virtualmente um caso arrumado.»²⁶³

Assim seguimos os pensamentos do Dr. Jorge – hematologista – e a sua convivência diária com a morte. Um relato que se faz do passado numa estrutura de *flashback* sobre um triângulo emocional entre a figura masculina e duas personagens femininas: Lúcia – médica e sua assistente – e Clarisse – a sua doente.

O comportamento quotidiano de Jorge é tendencialmente encostado a uma certa frieza e ceticismo na relação que instaura com os pacientes agonizados que habitam os corredores, as enfermarias do hospital – secção de doenças cancerígenas e terminais - e com os companheiros de trabalho *que, às 11 horas, fazia do café pretexto para um momento de esquecimento* e que insistem na sua presença (e da sua assistente) para confraternizar. No entanto, Jorge refugia-se no laboratório onde tenta obsessivamente encontrar soluções para salvar os seus doentes. Lúcia acompanha-o na procura de um caminho *inglório* para contornar a morte, mas a sua constante presença irrita-o - *«e me enervava mais quando se mostrava enérgica e segura ao persentir-me morto de cansaço...tal como agora»²⁶⁴*. Jorge tenta magoá-la com as suas frias palavras – que nos são dadas a conhecer pela mesma voz *off* – mas, inesperadamente, Lúcia convida-o para irem ao cinema, sob um desajuste entre o som da sua voz (inaudível) e a imagem.

Fragmentação da narrativa. E de súbito, a voz interior de Jorge transporta-nos para o desfecho que já aconteceu, mas que será posterior no enredo, a morte de Clarisse: *«enquanto a olhava...descobri nela, de súbito, qualquer coisa que fez ressurgir em mim a recordação de Clarisse...ainda tão recente, que era como se Clarisse pudesse aparecer viva de um momento para o outro...»²⁶⁵*. Jorge continua com os seus pensamentos, mas a sua voz (em *off*) entra num decrescendo em similitude com a crescente banda sonora diegética - *«Pode sentar-se ali.»²⁶⁶* - diz a enfermeira para uma paciente que entra em campo num

²⁶³[00:00:40–00:01:16]

²⁶⁴ [00:01:56–00:02:02]

²⁶⁵[00:03:32–00:03:48]

²⁶⁶[00:03:56–00:04:00]

ligeiro *travelling* à esquerda fixando a figura frontal do *senhor doutor*. Clarisse senta-se à sua frente. Jorge, de semblante carregado e com indiferença, coloca algumas questões à sua doente que explica o surgimento de uma dor *aqui*. Não sabemos onde é o *aqui* de Clarisse porque estamos a olhar para Jorge. E o médico também não sabe porque continua a sua tarefa de acender um cigarro. A frieza de Jorge transfere-se para Clarisse, que vai respondendo secamente às suas questões. Deitada na marquesa, e pudicamente tapada por um lençol, Clarisse espera. Clarisse mostra-se impaciente perante a demora do médico e os olhares das enfermeiras. Os ruídos são desajustados e os diálogos abstratos (porque não se escutam). E Clarisse espera, desespera, revira os olhos e volta-se a deitar na marquesa. Um *cross-fade* de dois planos aproximados da sua face sublinham o tempo de espera, uma demora longa quanto curta é a sua vida.

Segue-se a cena, em que o médico a toca pela primeira vez, apalpa-lhe a barriga, pergunta-lhe se dói. Clarisse liberta um gemido. «Não», reponde Clarisse. De volta à secretária, Jorge continua a observar em silêncio a sua paciente. Clarisse pergunta, «*Pode dizer-me o que é que eu tenho?*»²⁶⁷. Jorge ignora o seu pedido e volta-se para a enfermeira para um sussurro impercetível. «*Mas o que é que tenho?*», insiste Clarisse. «*Mas acha que...*», e a enfermeira corrige-a, «*O senhor dr.!*»²⁶⁸. Um diálogo seco que faz sobressair o respeito e a obediência perante a classe médica, a par de uma desconcertante indiferença pelos doentes. Ironicamente, e com um tom de sensualidade na sua voz, Clarisse despede-se, «*Não é preciso mais nada, senhor dr.?*». Jorge, desconcertado, responde secamente: «*Não minha senhora, bom dia!*»²⁶⁹

E voltamos aos pensamentos do narrador, e a Lúcia, e à sua *voz cautelosa*, e à penumbra do laboratório, e ao desejo de Jorge de estar *desumanamente só*. E a sua irritação pela postura de Lúcia – «*Ai dela se eu pressentisse que me dominava...*»²⁷⁰. Estamos no cinema. A angústia de Jorge é expressa pelos seus pensamentos - devido a uns *restos de sensibilidade* – quando deseja que tudo fosse,

*«brutalmente diferente, que a minha especialidade não fossem as doenças de sangue incuráveis, que Clarisse não tivesse morrido porque não podia ser de outra maneira, que o sorriso de Lúcia conseguisse desfazer a muralha que me isolava dos outros, que eu tivesse sido para Clarisse o homem de que ela necessitava.»*²⁷¹

²⁶⁷ [00:07:46–00:07:08]

²⁶⁸ [00:08:27–00:08:38]

²⁶⁹ [00:09:05–00:09:18]

²⁷⁰ [00:09:48–00:09:51]

²⁷¹ [00:10:28–00:10:51]

Entramos no filme *manifestamente aberrante* sobre o *emissário das trevas*²⁷² (Macedo, 2007), que destrói o crucifixo na sacristia de uma igreja. Voltaremos ao filme, mas agora um novo salto no tempo. Na cena seguinte, um funeral antecipa um fim: a morte. Questionamo-nos sobre a identidade do corpo que jaz dentro daquele caixão. Sem certezas, prevemos a resposta. Jorge acompanha o enterro daquele corpo que é descido para uma cova. Num plano aproximado de Jorge, a sua expressão revela-nos o seu semblante carregado, revoltado talvez, e seguramente impotente. O cigarro aceso nos seus lábios, uma presença já recorrente, marca uma visão algo surreal de uma sociedade onde todos fumam (médicos e doentes) a toda a hora e em toda a parte (nos exteriores, mas também no laboratório, nas enfermarias e nos corredores do hospital) de uma forma quase convulsiva e autodestrutiva. Nova fragmentação da narrativa.

No corredor do hospital, Clarisse interpela Jorge e a sua assistente: «*Acha que vou ficar boa depressa, senhor dr.?*». A resposta do Doutor Jorge é indefinida e Clarisse volta a insistir, «*Não se lembra de mim?*»²⁷³. Jorge pergunta-lhe então o seu nome e, de novo, Clarisse interpela-o sobre o seu estado de saúde. Mas Jorge, como vem sendo habitual, escapa à verdade com frieza e afasta-se das dúvidas atormentadas de Clarisse. A paciente senta-se entre os restantes doentes no corredor do hospital e acende um cigarro.

Seguem-se diversos episódios entre médicos que se cruzam com pacientes e enfermeiros. Entre Jorge e Lúcia no laboratório, entre Clarisse e a Dra. Lúcia no gabinete. Jorge e as suas insónias, Lúcia e o *seu papel exageradamente sério*. E o transtorno de Clarisse, que se vê internada sem sequer saber ao certo o motivo para tal decisão.

Na enfermaria, Jorge vai ter com Clarisse para saber como se tem sentido e recebe uma ríspida resposta, que gera uma certa tensão em redor da enfermeira e de Lúcia, que o acompanham: «*Sinto-me bem... Já sei que não é nada. Para si nunca é nada o que a gente tem!*»²⁷⁴. Jorge diz-lhe que o hospital não é uma prisão, que a porta está aberta e que pode ir embora quando quiser. O semblante de Clarisse altera-se e baixa os olhos. Visivelmente

²⁷² Sobre os quatro cortes exigidos pela censura, António de Macedo (2007) explica que «dois abrangiam a sequência do pequeno <filme dentro do filme>, onde o <emissário das trevas> destrói um crucifixo, outro era a sequência da discoteca onde duas raparigas dançam uma com a outra, acariciando-se; e finalmente o quarto era uma parte do diálogo entre o <Diabo> e o padre, já quase no final» (p. 26), mas António da Cunha Telles decidiu levar clandestinamente o filme ao Festival de Veneza «com as latas dentro dum saco de roupa, e mostrou-o ao Chiarini. Grande bomba: o *Domingo à Tarde* foi seleccionado para a secção competitiva!...paradoxalmente o regime salazarento adorava que as <nossas> coisas brilhassem lá fora, para que dissesse que afinal de contas o regime não era assim tão mau, ainda deixava que se fizessem algumas obras <ousadas>. Aproveitei a onda e interpus recurso à censura, mas a resposta nunca mais vinha» (p. 28). O filme foi finalmente autorizado com a condição do autor escurecer em laboratório os planos *ímpios* para que não fosse perceptível que eram duas mulheres a beijarem-se, mas quanto ao diálogo final teve que ser mesmo cortado para estreia nacional. Todavia, no Festival de Veneza *Domingo à Tarde* foi projetado na íntegra.

²⁷³[00:14:55–00:15:04]

²⁷⁴[00:21:48–00:21:55]

perturbada, diz que quer saber se a sua doença é prolongada. E, uma vez mais, Jorge escapa à questão com uma resposta subjetiva sobre a necessidade de fazer novas análises e uma radiografia. Clarisse acende um cigarro.

Na cena seguinte, Clarisse é levada para a sala de radiografias. Clarisse assiste à operação de radiografar uma idosa. A cena é toda ela onírica: uma idosa vestida de negro que não larga a bengala; um movimento de máquinas em planos de pormenor e os ruídos que conferem abstração ao momento; uma enfermeira de expressão automatizada; a parafernália dos diversos maquinismos; e Clarisse faz transparecer, no seu olhar silencioso, o temor do desconhecido. Clarisse no vestiário ajeita o seu cabelo em frente ao espelho. De vestido de *combinação* dirige-se à máquina de radiografias.

Outra cena. Jorge (de cigarro na boca) e Lúcia verificam os resultados das radiografias dos diversos pacientes. Lúcia demonstra sensibilidade perante *o operário da sala quatro*, mas Jorge sublinha que ela não se deve deixar impressionar. Ficamos finalmente a par da situação de Clarisse: «*Os resultados não são nada animadores. As análises pioraram e a anemia acentuou-se*»²⁷⁵. É necessária uma transfusão. Na enfermaria, Jorge observa novamente Clarisse, que questiona sobre o tempo que vai ter que permanecer ali internada. Com sinceridade, Jorge diz-lhe que já desistiu dessa ideia. De súbito, olhando o médico nos olhos, Clarisse agarra-lhe na mão e fá-la descer abaixo da zona do intestino. Jorge fica claramente perturbado com aquele ato de fugidia intimidade. Clarisse vira a cabeça e diz: «*Sinto-me bem aqui*»²⁷⁶.

Assistimos à cena de transfusão de sangue, onde se desenrola uma conversa entre Clarisse e Lúcia. O distanciamento entre aquelas duas mulheres – paciente e médica – é desvanecido no motivo que as aproxima. Clarisse pergunta se *ele* tem sempre aquele feitio:

«[Lúcia] - *Ele? Ele quem?*

[Clarisse] - *Já tenho pensado...queria mudar de médico...*

[Lúcia] - *Sossegue, enquanto aqui estiver, terá que se habituar...*

[Clarisse] - *Ele não gosta muito de mim, pois não?*

[Lúcia] - *Nunca se sabe do que é que ele gosta...*

[Clarisse] - *Não quero que me ajudem a morrer assim. Estou neste maldito tempo perdido neste casarão. Sinto-me estupidamente disponível, mais nada. Disponível o tempo todo aqui dentro. E para quê? Se eu ao menos soubesse o que fazer de mim...eu que queria...não tem importância...não tem importância...»*.²⁷⁷

Um desabafo de Lúcia e um estado de uma infelicidade subterrânea de Clarisse, que se vê perdida no tempo e no espaço, e presa naquele corpo *disponível* mas enfermo. Um momento

²⁷⁵[00:29:26–00:29:33]

²⁷⁶ [00:31:56–00:32:00]

²⁷⁷ [00:35:06–00:36:36]

libertador de abertura de sentimentos que termina com Clarisse, talvez desgastada, a deixar-se ficar de olhos fechados. Na enfermaria, Clarisse fuma um novo cigarro, enquanto uma doente, já morta, é tapada perante o olhar alarmado da protagonista. Uma cena extremamente crua que se desenrola pelos corredores (onde surrealmente uma criança faz tocar uma corneta) e elevadores do hospital até chegar à morgue do hospital. Visivelmente afetada, Clarisse termina o seu cigarro, levanta-se e sai, deixando para trás os olhares das outras pacientes e uma porta que se fecha demoradamente.

No gabinete, Clarisse surpreende Jorge. Clarisse protesta, resiste e pergunta: «*Porque é que nunca responde direito a uma pergunta que se lhe faça?*»²⁷⁸. Mas Jorge continua na defensiva dizendo que depende da pergunta: «*e essas não têm resposta nem deixam de ter*»²⁷⁹. Clarisse enfrenta os olhos de Jorge e tenta outro tipo de perguntas: «*Acha-me bonita?*»²⁸⁰. Ouvimos o assobio *horrível* do comboio que nos remete para a cena inicial de *Domingo à Tarde*, com Jorge de mãos na cabeça. Finalmente, a *voz off* explica que «*é o maquinista a quem lhe morreu a mulher neste hospital. Sempre que passa aqui faz isto. Nunca percebi se é por desespero ou para me rogar uma praga*»²⁸¹. Inevitavelmente, assumimos o significado e prendemo-nos na hipótese de Jorge estar a ser vítima de uma maldição ao percebermos que, desta vez, será ele a perder a pessoa de quem gosta. Clarisse interrompe um beijo seu que vem, talvez, colocar a descoberto essa *disponibilidade* que a paciente momentos antes pronuncia junto de Lúcia. Essa fragilidade leva Clarisse a escapar-se para fora do gabinete.

Nova fragmentação da narrativa. Regressamos à cena do cinema, e ao filme para o qual Lúcia consegue arrastar Jorge, e aos seus pensamentos sobre a memória e a confissão do desvanecer da recordação de Clarisse, e o *remorso que já passou*. Jorge faz-nos entender que afinal essa história de amor não é mais do que um desvio à *serenidade apática que tanto ambiciona* na sua vida de médico.

Já no carro, Lúcia diz que Clarisse se foi embora nessa mesma tarde e observa que Jorge lhe dedica um interesse especial. Lúcia diz ainda que experimentou as novas ampolas, mas que não passam de um estimulante. Jorge pergunta se Clarisse suspeita do seu estado. Sem resposta e indefeso nos sentimentos, Jorge vai em busca de Clarisse nos sítios *mais intuitivos* e subterrâneos. Em *voz off*, Jorge fala-nos dos oito dias, do dinheiro que não chega para Clarisse, dos que são *atraídos pela imundície*, e dos «*mortos vivos da minha clínica, logo que os freixos lhe soltavam, só viviam por um objetivo: experimentar tudo*

²⁷⁸ [00:43:14–00:43:18]

²⁷⁹ [00:43:19–00:43:22]

²⁸⁰ [00:43:34–00:43:36]

²⁸¹ [00:44:09–00:44:21]

*aquilo que as convenções lhes tinham proibido. Amortecer a terrível lucidez de chegar ao fim»²⁸². De que falamos? Da proibição e da censura, do silêncio social, do desespero, de uma crítica aos *desgraçados* que ultrapassam as convenções sociais. Tudo isto numa espécie de cegueira que se tem vindo a manter ao longo de todo o filme sobre a suspeita da proximidade da morte.*

Jorge desce as escadas para uma espécie de cave. A sensualidade da música, pela primeira e única vez em todo o filme, preenche todo o espaço da *boîte*. Os corpos entrelaçam-se numa simbiose com a música. Jorge procura Clarisse e encontra-a a dançar com um desconhecido. Os olhos de Clarisse cruzam-se com Jorge no momento em que o médico se volta para regressar ao exterior. Clarisse pede-lhe que a leve daquele lugar e confessa que se sente *desfeita* perante a frieza de Jorge.

Já no seu quarto, Clarisse pede ajuda a Jorge. Um pedido camuflado numa história de amor conquistada contra a resistência que Jorge lhe oferece talvez por cobardia para enfrentar o desgaste e a fatal tristeza de a perder. Clarisse, doente e desgastada, pede por fim o carinho que nunca ninguém lhe deu num momento libertador e verdadeiro. Jorge e Clarisse precipitam-se para um beijo desajeitado. Mais tarde, neste mesmo quarto, e perante a preocupação de Jorge pelo estado clínico da sua doente, Clarisse direciona esse cuidado para o amor no *pouco tempo que lhe resta*, mas *«há sempre qualquer coisa em ti que me escapa...desculpa tu fazes o possível, eu sei... já é muito que consintas em aturar-me (. ...) já reparaste que nunca me disseste <amo-te>?»²⁸³. O silêncio e o seu peso a tomar conta desta relação sem esperança, como se o peso das palavras viesse credibilizar os sentimentos de Jorge.*

Seguem-se vários momentos no evoluir da relação entre Jorge e Clarisse, que se cruzam com a progressão da doença: Jorge que se foca em novos tratamentos para Clarisse; Lúcia que nota a perda de foco do médico para as tarefas hospitalares; Jorge que, pela primeira vez, revela o estado de saúde de uma paciente a um familiar que o aborda; Jorge e Clarisse que cruzam o corredor do hospital de braço dado, perante a troca de olhares de Lúcia com o casal; Clarisse que repara que Lúcia gosta do médico e pede-lhe a promessa de que ele nunca mais goste de outra mulher; o casal, num restaurante junto ao mar e na companhia de uns conhecidos, e a autorrevelação de Clarisse sobre a sua doença – leucemia - perante uma certa surpresa de Jorge; e momentos de sofrimento do casal na intimidade do quarto de Clarisse.

²⁸² [00:50:56–00:51:11]

²⁸³ [01:07:58–01:08:21]

Regressamos ao funeral, com Jorge perante uma sucessão de valas a serem abertas. A morte dura e crua. A morte de Clarisse, agora sem desculpas e omissões. Jorge e o horizonte que é essa mesma morte. Jorge no comboio que é também lembrança da morte. E voltamos ao cinema e ao filme e ao *emissário das trevas*. E retornamos ao início de tudo, mas desta vez com outra perspetiva espacial porque o ângulo de câmara se desloca, e outra perspetiva sonora porque ouvimos as palavras proferidas e ocultadas por Júlia durante a primeira cena. O início e o fim que se complementam como o nascimento e a morte. Assim entendemos o teor das palavras porque transportamos na *bagagem* uma outra perspetiva dos acontecimentos: «*Nessa mesma tarde tinha morrido a doente mais antiga da enfermaria. Estava grávida e só pensava no filho que ia nascer. O desfecho poderá prever-se logo de início por uma insignificante margem de erro...*»²⁸⁴. E novamente o som do comboio. E novamente o som da morte.

Domingo à Tarde é um filme seco e duro, de narrativa rigorosa e coerente, onde a *palavra* é estruturante, mas com surpresas estilísticas que instauram rutura com o *velho cinema*. Desde logo, a fragmentação da narrativa, o trabalho seletivo de câmara com uso frequente dos grandes planos e pormenores, o experimentalismo sonoro e formal, e uma montagem elaborada através dos desajustes entre a banda sonora e a imagem (como já referimos anteriormente relativamente, à cena final e à complementaridade sonora com a cena inicial). A questão da banda sonora é um dos pontos fundamentais que fazem deste filme um objeto *sui generis* no cinema português pelo não uso da música enunciativa, uma opção que se assume como anti melodramática e anticonvencional:

«*Logo de início me apercebi de que a melhor maneira de sobrecarregar a atmosfera dramática do filme era abolir qualquer espécie de música de <acompanhamento>: sem música todo o ambiente hospitalar já de si opressivo, resulta muito mais sufocante. Claro que a contrapartida é que se é obrigado a um apuro muito maior na elaboração dos mais variados sons que se vão entretecendo, diluindo, intensificando, etc., ao longo da <ossadura> do filme, e de como se relacionam*». (Macedo, 2007, pp. 17-18)

É disso exemplo a cena do automóvel onde Clarisse e Jorge entram numa espécie de corrida alucinada e suicida, como o autor explica:

«*não só misturei o ruído do motor do carro com certos efeitos eletrónicos – alguns quase subliminares – como alterei esse ruído consoante os sítios por onde eles iam passando: se as estradas tinham árvores ou não o som era mais ou menos aberto*». (p. 18)

²⁸⁴ [01:25:23–01:25:38]

Outros dois momentos fundamentais são os *desvios* que existem em termos formais. O primeiro refere-se ao pequeno filme que o médico Jorge e a sua assistente Lúcia veem no cinema, onde António de Macedo experimenta pela primeira vez filmar em cópia positiva em vez de película negativa normal. O autor explica que, «*como não se trata dum invisível, a imagem impressa nessa emulsão fica com um <aspecto negativo>, podendo por conseguinte tirar-se dela cópias positivas normais como se faz a partir dum negativo*» (2007, p. 7). A questão que faz diferença é que, como é uma película apenas sensível a uma pequena fração da radiação azul só pode ser utilizada para filmar em exterior e com alto sol, senão fica tudo totalmente preto. No entanto, e tal como Macedo explica, quando essa experiência resulta a recompensa é imensa, «*a imagem fica dum dureza e dum crueza impressionantes, os brancos espirram luz por todos os lados, os meios-tons praticamente desaparecem, e os pretos parecem <comidos> em pontos vitais da sua aura dum forma inesperada e alarmante*» (2007, p. 7). O contraste e a textura conseguida na fotografia deste pequeno filme vem acentuar o ambiente onírico que se respira e evocar sensações de estranheza e desconforto (Fig. 23.1 a Fig. 23.4). Para além do mais, a própria banda sonora compactua neste sentido, com diálogos invertidos, originando uma espécie de dialeto incompreensível.

O segundo *desvio* é a ampliação cromática que a cena de transfusão de sangue de Clarisse vem estabelecer no interior do próprio filme. António de Macedo explica o seu ponto de vista:

«Todos nós sabemos que o preto-e-branco, em fotografia e cinema, não passa de uma convenção que nos habituamos a <traduzir> sem crítica (. ...) a sequência da cor, mostrando uma realidade cromática inesperada, prova de súbito ao espectador que aquela convenção antiga, sendo cómoda é igualmente falsa».
(citado por Torres, 1974, p. 34)

Trata-se de um corte com uma convenção instituída, uma espécie de *apelo realista* (Torres, 1974) que o autor faz ao espectador, e continua: «*Há um todo cinzento, igual à vida das três personagens principais, que em dado momento sofre como um <rasgão> deixando entrever estranhas cromatizações (. ...). Tal é mais eficaz do que construir uma narrativa inteiramente em cores, por mais estranhas e irreais que sejam*» (citado por Torres, 1974, p. 35). A transição acontece faseada por gradações do preto e branco para o verde, com um plano aproximado do rosto de Clarisse (Fig. 24 e Fig. 25.1), em *cross-fade* para um frasco de sangue que passa para azul e depois para vermelho, com o pormenor do braço de Clarisse no momento da transfusão de sangue. Num plano mais alargado, Lúcia abre um frigorífico metálico. Os reflexos são surpreendentes (Fig. 25.2), fazendo-nos adivinhar o ambiente em redor. Os planos seguintes afetam-nos pelo carácter pictórico que evocam e pela surpresa que transportam. O lugar deixa de ser *cru* para se revestir de uma riqueza cromática

surpreendente: a bata de Lúcia é azul, a das enfermeiras verde, e a dos pacientes amarela (Fig. 26.2); as janelas não são transparentes claras mas rosa fúcsia, as paredes não são brancas mas de um coral amarelado (Fig. 26.1). Regressamos à dureza do espaço através de uma nova transição que vai ao azul e depois ao preto e branco, durante um *travelling* que acompanha Clarisse no corredor até ao quarto. Este momento inesperado imprime no espectador uma espécie de safanão alertando-o para ponto de viragem no interior da narrativa e para o seu significado no tratamento de Clarisse.

E agora a cidade. Que cidade?²⁸⁵

«a escolha de Lisboa como pano de fundo para toda aquela acção tão dramática e pungente não se deveu a nenhuma opção <inteligente> e sofisticadamente poético-cultural. Foi pura e simplesmente comodismo. A história decorria num hospital (interiores) e nas ruas e ambientes de uma grande e anónima cidade (exteriores). Pois bem, para mim que sou de Lisboa (nasci no Bairro Alto) e habito em Lisboa, era-me mais cómodo filmar em Lisboa do que em Tavira ou Bucareste». (Macedo, 1994, p. 14)

Sabemos efetivamente que a ação se desenrola na cidade de Lisboa por estas pequenas confidências paralelas ao próprio filme, porque do seu conteúdo fílmico, o único momento capaz de fornecer uma referência, não à cidade em concreto, mas à vaga localização onde se desenrola a ação, é um diálogo onde Jorge conversa com o seu colega:

«[Jorge] - *Já sei daquela sua doente da sala um...*
[colega] - *Não havia nada a fazer, o que não se esperava é que fosse tão... tão de repente.*
[Jorge] - *Que idade tinha? Era nova...*
[colega] - *Vinte e cinco. Era de lá de baixo do...Alentejo.»*²⁸⁶

Domingo à Tarde instaura uma nova rutura com o passado, nomeadamente com o passado recente d'Os Verdes Anos e de *Belarmino*, no sentido em que a cidade é um tanto ao quanto dúbia, atópica. As cenas em exterior são ínfimas e indefinidas, em oposição a uma redução ao espaço interior do hospital.

A primeira cena, nomeadamente os primeiros planos, é indicativa de uma **tipologia de paisagem urbana** com edificação contínua, eventualmente na periferia da cidade, onde bairros – **morfologia de enquadramento urbano** - em escarpa são atravessados pela linha do comboio (Fig. 27.1 e Fig. 27.2). Do exterior temos acesso ao interior por uma janela que nos possibilita um ponto de vista sobre Jorge (Fig. 27. 3). Do exterior transitamos para

²⁸⁵ Pelas características do filme e pela presença *sui generis* da cidade em *Domingo à Tarde* acreditamos não fazer sentido seguir o percurso de análise por nós sugerido, mas antes optar por uma adaptação tendo em consideração elementos incontornáveis do espaço e do lugar.

²⁸⁶ [00:41:26–00:42:07]

o interior. O interior do hospital é pautado por três elementos – a sala, o corredor e a janela – que comportam uma intensa **dimensão simbólica** atuando como forma de sugestão e atribuindo sentido **metafórico** ao espaço.

O elemento sala manifesta-se em múltiplas formas das quais se destacam: o consultório coletivo e a enfermaria – espaços onde a privacidade dos doentes e dos médicos se dissipa (Fig. 28.1 e Fig. 28.2), onde os olhares criam constrangimento (Fig. 28.3 a Fig. 28.5), onde a movimentação do quotidiano é impeditiva de uma introspeção necessária para se lidar com a doença e a morte, e onde a luz estilizada de um branco e preto de contraste faz realçar os corpos fantasmáticos dos que por lá habitam; o laboratório e o gabinete (Fig. 29) – onde Jorge procura respostas capazes de lidar com o desafio da morte dos seus doentes, onde o negrume do espaço potencia momentos de reflexão constantemente interrompidos pela presença da sua assistente; a sala das radiografias (Fig. 30.1), onde uma multiplicidade de maquinaria atribui ao ambiente uma identidade robótica que se coaduna com a postura *dura* das enfermeiras, e onde o pequeno vestíbulo (Fig. 30.2) produz uma certa *aura* de sofrimento de quem está prestes a ser abatido. Os diversos corredores outorgam uma esfera *labiríntica* ao espaço: onde o movimento dos profissionais de saúde quebra a estagnação das *almas suspensas* que povoam os bancos corridos e aguardam pelo veredito que insiste em não chegar (Fig. 31.1); onde a morte vagueia e intercepta vivos e mortos (Fig. 31.2); onde o estreitamento espacial metaforiza *becos sem saída* para os médicos que procuram combater a morte dos seus doentes (Fig. 31.3); onde se caminha em *loop*, sem horizonte, sem esperança, sem respostas ao *sofrimento dos condenados* (Fig. 31.4). O elemento janela é, na nossa opinião, o mais importante na caracterização do espaço e na amplitude de significado à narrativa.

A janela, orifício que serve de passagem entre dois espaços, e que simboliza a recetividade e a abertura para as influências vindas de fora, toma em *Domingo à Tarde* uma constante presença inibidora de horizonte, quer pelo bloqueio de outras superfícies no próprio vidro, que assim contribuem para uma diminuição na amplitude do olhar para o exterior e para o mundo (Fig. 32.1 e Fig. 32.2), quer por enquadramentos visuais que amplificam a ideia de moldura e encerram médicos e enfermeiros no próprio espaço (Fig. 32.3 e Fig. 32.4). Dessa forma, a janela enquanto ramificação para a moldura que envolve outras plataformas, é também um elemento de quebra de profundidade pela sua opacidade: que enquadra (Fig. 33.1) e desenquadra a morte (Fig. 33.2), e que cinge a realidade a um reflexo do universo que rodeia a morte (Fig. 33.3 e Fig. 33.4).

Estes três elementos convocam, de certa forma, a ideia de cidade patente na envolvimento deste espaço, onde habitantes diversos ocupam os edifícios (as salas), cruzam-se nas ruas e

nos becos (corredores), e deambulam entre passagens (as janelas). Uma cidade voltada para dentro, com habitantes enclausurados e presos a uma entidade (a morte) que os condena e os sustem numa redoma. Uma cidade que se aproxima de um **não-lugar** cuja **paisagem** se faz de instantâneos, onde a estranheza perdura e os indivíduos se sentem alienados. Uma cidade de passagem, sem certezas, sem futuro, de momentos de estranheza que se traduzem na própria relação entre os habitantes – as enfermeiras com Clarisse, ou mesmo Lúcia com restantes colegas.

Do interior do hospital – **paisagem personagem** - transitamos para outros espaços que lhe são exteriores. A cidade – **paisagem figurante** - vai-se vislumbrando em espaços retalhados sem pertença nem **lugar**: no Jazz e nas dinâmicas sociais do bar/discoteca onde duas mulheres dançam e se acariciam, no **enquadramento sectorial** da ruela escura (Fig. 34.1 e Fig. 34.3), na edificação urbana da escarpa que se contempla do quarto de Clarisse (Fig. 34.6), e até mesmo na incessante presença do cigarro nas mãos de Clarisse, evidenciando hábitos de uma mulher moderna e cidadina.

A janela continua como presença assídua (no restaurante, no carro, no comboio) para a ideia de *passagem* entre dois mundos (a vida e a morte). A cena no quarto de Clarisse é bastante elucidativa (Fig. 34.4 e Fig. 34.6): uma *caixa* onde a doente insiste em ficar (porque não quer ficar internada no hospital); o seu mundo indefinido como imprecisa é esta paisagem da cidade que está para além dessa janela que se espreita; a **dimensão paradigmática** da paisagem na relação dentro e fora enquanto metáfora para a morte; esse quarto e essa janela que não se abre, e esses espelhos, também eles janelas de *nós* próprios, cujo reflexo nunca chega a acontecer na totalidade, metaforizando a verdade que nunca é dita sobre a morte que se omite.

A cidade, ou se quisermos a urbanidade, existe ao de leve, lentamente, nos pequenos pormenores, como a ideia de movimento (associada aos transportes) que resvala sobre *a cura que chegará num dia incerto, quando já não lhe fizer diferença*, quando o comboio já tiver passado (Fig. 35). Ou a competição irracional do automóvel (Fig. 36) como preparação para a morte:

«[Jorge] - *Já posso saber onde vamos?*

[Clarisse] - *Sempre em frente, quando chegares ao horizonte para. É aí*

[Jorge] - *O horizonte não existe. Só se queres dar a volta ao mundo.*

[Clarisse] - *É tão estúpido querido. Não compreendes nada. O meu horizonte és tu. Vou para onde tu fores.*

[Jorge] - *Então vamos em frente.*»²⁸⁷

Em frente, em direção à morte, sem realização para estas personagens, numa desolação pela perda da esperança, pela cura que não chegou, pelas imagens de Clarisse que já não existem na memória de Jorge, pela paz egoísta que o levam *a aceitar cada vez com mais insensibilidade* a morte sempre calculável dos seus doentes, pela esperança desapercebida de quem sabe que Clarisse nunca irá ao moinho naquele *domingo à tarde*.

4.2 A trilogia lisboeta

Os filmes *O Cerco* (1970), de António da Cunha Telles, *O Recado* (1971), de José Fonseca e Costa, e *Perdido por Cem...* (1972), de António-Pedro Vasconcelos, formam um retrato de um determinado período histórico de Portugal marcado por um momento de transição no país, ainda sob o domínio da ditadura, mas com as expectativas criadas durante o período da *Primavera Marcelista* (1968-1970).

Para António Roma Torres (1974), esta trilogia reflete o mundo dos autores que recorrem à experiência interior de carácter autobiográfico, retratando sentimentos subjetivos, «mas procurando como critério de validade a verosimilhança» (p. 60). Assim, as personagens obedecem a alguns traços comuns - uma classe intelectual jovem, mas sem profundidade, cujos comportamentos oscilam entre o convencional e o moderno, entre o absurdo, o desespero e a incomunicação; ausência de conflitos geracionais, enquanto chamada de atenção para uma crise de consciência daqueles que teriam abdicado da luta e da oposição ao regime; relações profissionais ausentes, colocando as personagens numa independência fictícia sublinhada por diálogos quotidianos cuja importância se prende com o ambiente que os rodeia mais do que o próprio conteúdo; o mundo da publicidade, tão conhecido dos cineastas portugueses, refletindo uma estrutura ideológica de uma sociedade iludida com o brilhantismo manipulador dos meios de comunicação social (Torres, 1974).

Na *Trilogia Lisboeta*, a paisagem é pautada por pontos comuns, referências culturais e sociais que atravessam o período em que os filmes se inserem. A paisagem confere a presença a cada protagonista, é construída sem grandes malabarismos, movimentos simples protagonizando significados à narrativa. São paisagens silenciosas que deambulam entre o espaço e o lugar, entre a presença e a ausência. No entanto, elas são marcadas por particularidades que se referem a um modo de ver de cada autor. A paisagem iminente urbana, que cerca Marta e a prende à escala da rua, metaforiza um universo

²⁸⁷ [00:59:13-00:59: 48]

de desencantamento. Desencantamento e deambulação de corpos alienados na paisagem em ruínas, que se afigura n'*O Recado* e que metaforiza a tensão entre duas realidades. A paisagem urbana, também ela silenciosa em *Perdido por Cem...*, ganha um peso noturno colocando Artur no limbo entre o lugar e o espaço ao qual não pertence.

A *Trilogia Lisboaeta* (Torres, 1974) transporta a fisionomia de uma Lisboa em transição, a par com um universo de desencantamento patente na estrutura ideológica da nova sociedade de consumo que começa a aparecer no país em oposição a uma maioria que vive no limiar da pobreza. Uma trilogia cujas paisagens por vezes distantes se completam em impressões de um tempo passado.

4.2.1 *O Cerco*

4.2.1.1 Sinopse

O Cerco (1970), de António da Cunha Telles, segue o percurso – a deambulação - da protagonista na cidade de Lisboa. Marta (Maria Cabral) é uma jovem mulher da alta sociedade que, depois de confessar que tem um amante e se separar do marido, é despedida da companhia de aviação. Saída do (des)conforto do seu casamento burguês, Marta procura dar sentido à vida e ir além do papel tedioso de esposa de um marido que vive praticamente às custas da mãe.

As fugas ao casamento, ao desgaste psicológico e às violações físicas colocam Marta numa situação de aparente independência, pelo que ela tenta se impor numa sociedade que lhe exige o *corpo e a alma*. Na procura de meios de subsistir, aproxima-se de amigos e conhecidos onde é introduzida no mundo da publicidade, tornando-se modelo fotográfico. No entanto, e em vez de encontrar a liberdade que procura, Marta vê-se cercada por laços e relações de interdependência associadas a diferentes solicitações masculinas. Entre o paternalismo e a infantilização, entre o protecionismo e a violência masculina (Areal, 2011a), Marta torna-se uma sobrevivente no limbo entre a fragilidade e a destreza, cujo *jogo de cintura* a impede de cair no abismo.

4.2.1.2 Análise fílmica

Com uma construção dramática em forma de teia (Areal, 2011a), que se vai adensando ao longo da evolução da narrativa, *O Cerco* é uma tomada de consciência sobre a realidade da sociedade marcelista nos finais da década de sessenta e o ambiente generalizado de opressão e corrupção política, onde a emancipação social da mulher se começa a desenhar

enquanto identidade feminina que não só busca seduzir o *outro*, como acima de tudo toma consciência da sua presença e procura agradar-se a si própria.

O Cerco é todo ele um filme de tabus quebrados e mantidos, sobre a rutura do casal, sobre o amor livre e despido de constrangimentos sociais, morais e psicológicos, sobre vidas clandestinas e negócios ilícitos, sobre o dinheiro e sobre uma nova disseminação do olhar sobre a figura da mulher. Porque é disso que se trata: do olhar, do tempo tremendamente cinematográfico de contemplação, do silêncio enquanto código de comunicação, da atenção dada ao tempo, do quotidiano urbano onde as palavras são substituídas pela fisicalidade dos gestos, de momentos de intimidade, movimentos da rua, beijos e abraços prolongados, e passeios sem destino.

António da Cunha Telles socorre-se da sua experiência pessoal e profissional e traz para o cinema o *mundo da publicidade* – símbolo de sucesso e criatividade nos anos sessenta – e a sua difícil relação com o dinheiro, e explora uma série de esquemas de sobrevivência associados a esta nova profissão, caracterizando socialmente uma *burguesia urbana*, até então inédita no cinema português, e faz nascer um objeto de puro cinema, que Leonor Areal (2011) designa por «uma apropriação da matéria exclusivamente cinematográfica – a imagem como alvo do olhar desejante, os traços da vida captados enquanto gestos, a oralidade enquanto sintoma... » (pp. 483-484).

A primeira cena é indiciadora de algumas particularidades, nomeadamente no que respeita à protagonista Marta: o filme tem início com uma entrega de dois peixinhos num saco plástico (acompanhados de um cartão). Visivelmente feliz, Marta recebe esta oferenda em sua casa e transfere os peixes para um copo. Enquanto ouvimos água *a correr*, Marta penteia-se ao espelho. No momento seguinte, a protagonista transfere os dois peixinhos para a banheira. A sua mão deambula na água e à volta dos novos dois habitantes da sua casa. Esta cena termina com a escrita de um recado que será deixado ao seu marido sobre os novos habitantes. Claramente divertida, Marta lê em voz alta o que acabara de dactilografar: «*Temos dois amigos na banheira. São um casal feliz. Ainda não foram congelados. Trate-os com carinho*»²⁸⁸. E assina: Marta.

A partir deste prólogo podemos assinalar algumas singularidades em relação à personagem interpretada por Maria Cabral: a existência de outro elemento que coabita com ela naquela casa é estabelecido pela carta; a sua delicadeza é evidente nos seus gestos, nomeadamente para com os peixinhos; existe uma certa infantilidade presente na sua expressão facial, principalmente quando se diverte a dactilografar a carta; e a importância do olhar, do seu

²⁸⁸ [00:04:30-00:04:38]

olhar sobre si, em jeito de autocontemplação que decorre do *efeito espelho* (que será diversas vezes repetido ao longo do filme). Esta cena introdutória estabelece também uma metáfora entre os *dois novos habitantes* e a protagonista. Tal como refere uma espectadora francesa²⁸⁹, a jovem mulher de classe média/alta, Marta, «*encontra-se numa armadilha. Tal como os peixes no começo do filme...que passam do saco plástico...para o copo e depois para a banheira. Ela passa da sua família de que pouca coisa sabemos (. ...) é o saco plástico. Depois o casamento é o copo. Ela tenta libertar-se...ir para a banheira...mas está igualmente apanhada*»²⁹⁰. A banheira é a metáfora da separação e da procura da independência, mas na verdade é também uma ilusão: tal como os peixes estão circunscritos aquele pequeno espaço, e às próprias mãos da personagem que delicadamente os tenta capturar, também Marta fica cercada nos sucessivos laços de interdependência que se vão construindo em seu redor.

Nas cenas seguintes, assistimos à deterioração da relação entre Marta e o marido Carlos (Mário Jacques). Marta está constantemente entediada da vida que Carlos leva, da sua dedicação ao teatro, da não procura de emprego, e acusa-o diante dos amigos: «*Pois é...o que vale é o dinheiro da mãezinha a alimentar a sua inspiração*»²⁹¹. Esta é, aliás, uma culpabilização que também o Dr. Alves (Ruy de Carvalho) argumenta em resposta a Carlos e à sua opinião sobre o mundo da publicidade (por *lucidamente enganar as pessoas*, e instituir uma sociedade de consumo baseada na falsidade, fazendo acreditar as pessoas que a felicidade está num frigorífico e nos prémios nas pastas dentífricas): «*Pois, pois...família rica...arte pura. Eu entendo-o. Meu jovem amigo, a vida é dura...creia*»²⁹². A humilhação de Marta por parte do marido acontece na intimidade do casal. Carlos acusa-a constantemente, proferindo palavras que a inferiorizam: «*Nunca sabe nada...é uma analfabeta (. ...). A menina é uma idiota. Baralha tudo*»²⁹³.

Estamos no interior de um carro e Marta tem a companhia de um homem que guia, enquanto a olha e sorri. A atmosfera sentimental de *sonho* é conferida pela música²⁹⁴, que segue Marta na travessia da ponte sobre o Tejo. Marta pousa a sua mão sobre a do homem e sorri com meiguice. Toda a cena é feita de pormenores, de momentos puramente visuais de deriva. A inexistência de qualquer som diegético torna evidente a importância do *gesto* enquanto metalinguagem, gestos simples que se opõem à teatralidade física do marido,

²⁸⁹ Em depoimento de época presente no documentário *O Cerco: Notas Urbanas* (Colaço, 2007).

²⁹⁰ [00:23:25-00:23:51]

²⁹¹ [00:06:13-00:06:16]

²⁹² [00:14:46-00:14:53]

²⁹³ [00:15:54-00:18:43]

²⁹⁴ Segundo António Vitorino de Almeida, autor da música, houve uma inspiração na fisionomia da atriz Maria Cabral e na sua expressão *impressiva*, como se a própria fosse uma espécie de *partitura* (Em entrevista presente no documentário *O Cerco: Notas Urbanas* (Colaço, 2007).

gestos do quotidiano que proporcionam ao espectador a contemplação de um momento de grande beleza. Sentimos ternura por aquela mulher, adivinhámos a sua fragilidade, e percebemos como seria belo para ela a suspensão desse instante como um momento efémero de evasão. Não sabemos qual o destino desta viagem, nem quem é a figura masculina que acaricia a protagonista: esses são pormenores irrelevantes numa viagem que se apresenta incerta, como incerta é a sua vida. Na cama com o marido, Marta lê Simone de Beauvoir²⁹⁵. *Tous les hommes sont mortels*²⁹⁶ (1946) é claramente um apontamento que *entorna* significado à narrativa e amplia o nosso conhecimento sobre a protagonista, sobre a sua forma de pensar e a sua postura na vida, retomando algumas nuances até então partilhadas como a autoconsciência, o poder de decisão e o prazer da mulher na sociedade moderna. Estas questões são ainda mais vincadas quando o marido pergunta a Marta se tomou o comprimido. A pílula (fica subentendido), não a tomou, deixando a descoberto que é sua opção não engravidar. No entanto, sabemos que tem um amante com quem mantém relações, por isso fica deduzido que a *não toma* será exclusivamente uma recusa para ter relações sexuais com Carlos. A pílula é aqui um símbolo e um sintoma da emancipação da mulher moderna e uma tomada de posse das suas decisões.

Marta está na pista de dança com o seu amante e Carlos chega acompanhado de uns conhecidos. Marta age com naturalidade perante o olhar atento do marido. Depois de acompanhar Bob (David Hudson) à saída do bar, a protagonista vai sentar-se junto do grupo de Carlos onde é apresentada ao Dr. Alves. Nas cenas seguintes, a rutura latente torna-se mais evidente na forma como a liberdade de Marta e a sua postura relativamente à vida social e profissional, entram em conflito com a atitude infantil do marido que passa o seu tempo em casa a construir *barquinhos*.

De volta ao *casulo*, cansada da forma como Carlos a trata, e após a insistência deste, Marta revela finalmente ao marido que esteve com o amante, com «*alguém de quem eu gosto e que gosta de mim. Alguém que não é inteligente como tu, mas que é agradável,*

²⁹⁵ Escritora francesa, intelectual e ativista política, Simone foi também uma importante influência nas teses existencialistas, segundo as quais se defende a responsabilidade de cada pessoa por si própria, e na teoria feminista. É também importante aqui ser referido o seu tratado *O Segundo Sexo* (1949) onde a autora analisa detalhadamente o papel das mulheres na sociedade e a opressão a que estas estão constantemente sujeitas. A sua análise foca-se no conceito hegeliano do *Outro*, defendendo que a construção social da mulher – porque segundo a autora não se nasce mulher, mas antes torna-se mulher – é a quintessência dos *Outros*. Beauvoir afirma então que a mulher tem a mesma capacidade de opção que o homem, e nesse sentido podem elevar-se e alcançar a *transcendência*, isto é, assumir a responsabilidade para si e para o mundo de escolher com liberdade.

²⁹⁶ Romance sobre Fosca e Regine. O primeiro queria a invisibilidade e a segunda ser vista e lembrada. Fosca, o rei de Carmona que desafia o tempo (nascido no ano de 1279) e chega até aos dias do presente, que está condenado a viver para todo o sempre e se deixa cair no esquecimento. Regine, a atriz invejosa e eternamente insatisfeita, que procura o reconhecimento social, e anseia a imortalidade. Quando se conhecem, Regine nutre um certo interesse por esse homem misterioso, ficando incomodada com o marasmo de Fosca. Fosca e Regine são polos opostos de si mesmos na procura da imortalidade. Este é um ensaio em forma de ficção que realça os absurdos da consciência questionando tópicos como a ambição, o poder, o prazer, o destino e a transcendência.

simplesmente agradável»²⁹⁷. A fratura do casal confirma-se. A infantilização colocada momentos antes na figura masculina é deslocada para a figura feminina. O paternalismo de Carlos - «*A menina não passa de uma criança! Isso passa-lhe...*»²⁹⁸ - dá origem à violência doméstica. A redução da figura feminina à insignificância é exposta numa cena lenta e *perturbadoramente realista* (Areal, 2011a). Marta é violada e esbofeteadada, e talvez com vergonha, esconde o rosto com os seus cabelos desalinhados. Os mesmos cabelos que, momentos antes, eram orgulhosamente penteados. O mesmo rosto de pele brilhante e sardas postiças.

A narrativa prossegue e, com ela, acompanhamos os vários momentos da vida da protagonista. Na boutique, Marta experimenta novas roupas, enquanto a amiga lhe diz o quanto ela é gira e que Carlos foi um estúpido, «*ao fim de contas quem perde é ele. Tens a vida à tua frente, podes fazer o que quiseres*»²⁹⁹. Percebemos que Carlos não quer pedir o divórcio, todavia, na cena seguinte, Marta vai visitar um estúdio com Bob, que paga a entrada do apartamento e assim subentendemos que ela se terá já separado do marido.

Fruto da separação, Marta é despedida do emprego. Esta perda de emprego torna evidente o *peso* que um divórcio teria, à época, em Portugal, na vida de uma mulher enquanto atitude desviante, isto é, o estigma da figura feminina que deixa de ser considerada séria aos olhos da sociedade. Independente do marido, a protagonista procura outras formas de subsistência. Através do seu amigo Hélder (Luís Capinha), é introduzida no meio do mundo publicitário. Marta torna-se modelo porque «*tem tudo o que é preciso, não acha?*»³⁰⁰, pergunta Hélder ao Dr. Alves, enquanto o seu olhar (a câmara) se foca no corpo da protagonista num movimento ascendente desde as suas pernas até à sua expressão facial. Com a avó, Marta toca piano e pede-lhe o relógio que está exposto na sala de estar. A neta esconde os seus problemas financeiros. Fica subentendido que este encobrimento será, muito provavelmente, pelo receio de uma possível reprovação e culpabilização por parte da sua avó. Num restaurante, sobre a praia, Bob diz que a ama, mas que está numa situação muito especial, e por isso recusa dar-lhe dinheiro. Marta está consciente da realidade e do que representa na vida do amante: «*Pois eu sei... não passo de um divertimento*»³⁰¹. E Bob confirma-lhe dizendo que ela é uma boneca. Marta deambula pelo restaurante sozinha.

À medida que Marta vai percebendo as *regras do jogo* da sociedade onde se move, um *cercos* de figuras masculinas vai-se construindo em seu redor. Marta tem plena consciência da sua

²⁹⁷ [00:19:17-00:19:25]

²⁹⁸ [00:19:32-00:19:43]

²⁹⁹ [00:21:52-00:21:57]

³⁰⁰ [00:24:55-00:24:56]

³⁰¹ [00:29:15-00:29:16]

imagem feminina e do seu poder de agradar o sexo oposto, por isso *utiliza-se* conscientemente, admira-se e sabe-se admirada enquanto *objeto* do olhar masculino - «*É preciso que o comprador te deseje primeiro a ti, e depois ao uísque, percebes?*»³⁰². Nas palavras de Leonor Areal (2011), o narcisismo de Marta é simultâneo com o *voyeurismo* masculino de tal forma que «o filme supera essa contradição teórica entre a mulher objecto do olhar masculino e a mulher sujeito autora do seu corpo e aparência, mostrando-a como afirmação de uma mesma coisa» (p.475).

Porque precisa de dinheiro para pagar a renda, porque precisa de saldar as dívidas que tem na *boutique* onde vai habitualmente, e porque precisa de comprar roupa nova para o seu primeiro trabalho (um anúncio a uma marca de uísque) enquanto modelo, Marta recorre a quem precisa para colmatar as suas dificuldades. Junto do amigo Vítor Lopes (Mário Franco) – um negociante em uísque, e uma pessoa bem relacionada e com muitos contactos –, a protagonista pede ajuda para vender o seu carro. Vítor não só consegue a penhora do carro como vai em auxílio de Marta no pagamento da primeira prestação, evitando que ela perca o carro. Mais tarde, ficamos a saber que já teria sido preso, que *comeu o pão que o diabo amassou*, mas que agora se defende. De quê? Não sabemos, mas deduzimos que se resguarda devido ao seu negócio de contrabando, por isso pede sigilo a Marta, porque «*estas coisas toda a gente sabe, mas ninguém repete*»³⁰³.

Tratada como alvo de diferentes solicitações masculinas, Marta anda no limbo entre um olhar que aparenta ser ingénuo sobre o mundo que a rodeia e uma atitude de perfeita liberdade sobre a sua sexualidade e consciência das amizades por conveniência e interesses profissionais que se vão adensando em seu redor.

Em sua casa, Marta vai posar de tronco nu para Rui (Óscar Cruz), o fotógrafo da agência, que seguidamente mostra as fotografias a uns amigos. Marta é reconhecida como a mulher de Carlos, e descrita por Rui como vivendo com um americano, e «*vai ganhando umas coroas com estas coisas...e outras...*»³⁰⁴. No escritório, Marta pede algum dinheiro adiantado ao Dr. Alves – pelo primeiro trabalho já realizado – para pagar as roupas na *boutique*. Solicitação a que o diretor da agência depressa acede, mas com um pedido de uma *gentileza*: «*Gostava que viesse connosco esta noite. Vamos sair com o Eng. Machado...um possível cliente...Este encontro é extremamente importante para nós. Posso contar consigo? (. ...). E espero que seja gentil com o Eng. Machado*»³⁰⁵. Marta despede-se com um *com certeza* evasivo. Mais tarde, Alves irá também pedir a Marta que o coloque em

³⁰² [00:37:08-00:37:12]

³⁰³ [01:06:07-01:06:10]

³⁰⁴ [00:39:20-00:39:25]

³⁰⁵ [00:49:21-00:50:18]

contacto com o seu amigo Hélder para um possível negócio de uísque, e que interceda junto a Bob de modo a levar a publicidade da companhia de viagens para a sua agência, e termina com um *não me esquecerei de si*. Mais uma vez, fica *visível* uma prática encoberta, mas comum, de tráfico de *gentilezas*, ficando subentendido a utilização de favores sexuais como *moeda* de troca.

Na *boîte*, numa atitude desligada e independente, Marta vai ignorando o cliente e dança com Rui na pista de dança, culminando numa cena de cama em sua casa. Não há beleza na envolvência dos dois corpos. São quatro planos de movimentos intensos, desajeitados e brutos que culminam num plano aproximado de Rui cuja expressão não sabemos ser de frustração ou de decepção. Marta sorri e recebe duas fortes bofetadas. Ficamos sem resposta para esta reação, mas deduzimos pelos indícios dos planos anteriores que alguma coisa não terá corrido conforme o esperado para Rui. Talvez porque a sua virilidade é colocada em causa, o fotógrafo descarrega a sua frustração na figura feminina, muito provavelmente, culpabilizando Marta pelo (não) sucedido. Num plano aproximado, vemos Rui a chorar.

Mas, tal como refere Areal (2011), *O Cerco* nunca se centra nestes encontros amorosos como fio condutor do enredo, mas antes na deriva de Marta cujos fragmentos do quotidiano vão aumentando a sensação de uma *liberdade claustrofóbica*, que se vai desvelando em redor da protagonista, com *meias palavras* e códigos que se vão apreendendo em *pequenos momentos*, numa espera, no silêncio e num olhar. Na cena seguinte, vemos Marta no aeroporto a aguardar por Bob, ela acena-lhe, mas o amante chega com a mulher e a filha. Marta baixa a cabeça e vai embora. Mais tarde, acompanhamos a personagem no supermercado. Acreditamos que a chegada da família de Bob tenha suscitado algum sentimento, mas Marta aparenta uma certa indiferença que se estende para os planos seguintes, com ela a pôr a mesa para duas pessoas. Bob está deitado na sua cama. Então concluímos que a ida ao supermercado terá sido para este jantar e que Marta terá aceite a sua condição de amante. Talvez porque, dessa forma, também ela tem liberdade nas relações (enquanto está na cama com Bob, fala ao telefone com Rui, com quem também já partilhara a cama). A ausência de compromissos é algo absolutamente natural, sem necessidade de qualquer tipo de justificação. É assim porque sim, e é desta forma que *O Cerco* desconstrói os *clichés* sociais de uma (ou várias) relação amorosa.

Marta não consegue convencer Bob a levar a publicidade da sua companhia de aviação para a empresa do Dr. Alves e, da mesma forma, o possível negócio do lote das garrafas de uísque não interessa a Vítor Lopes, razões pelas quais o publicitário fica incomodado reclamando com a modelo: «*Ainda não percebi muito bem, e já começo a estar cansado (. ...). Você tem uns amigos que eu não compreendo. Quando se trata de a ajudar, nada. No fundo sou só*

*eu a ajudá-la.»*³⁰⁶ O publicitário relembra, por fim, que da única vez que lhe pediu uma *gentileza* (referência ao assunto sobre o Eng. Machado) a modelo terá recusado e se terá distanciado, e finaliza com uma ameaça em *surdina* relativamente ao tal *amigo do uísque* - «*mas o caso não fica assim, descanse. Esse seu amigo hei-de encontrá-lo na Colombo um destes dias. Sempre quero ver que história é essa...ou então...*»³⁰⁷ - antecipando a hipótese, ainda que ambígua, de um desfecho para este caso.

Mais tarde, Marta convida Vítor a ir a sua casa com a justificação de que precisa *imenso de falar com ele*, e confessa que havia falado sobre o seu negócio do uísque ao Dr. Alves. Marta tem medo, por ela, pelo amigo Lopes. E, talvez por vergonha, a protagonista não conta toda a verdade. E, talvez para se redimir do seu erro, convida *indiretamente* o seu amigo a passar a noite com ela. É na manhã seguinte que ganha coragem e revela a Vítor Lopes o que realmente aconteceu: «*Desculpe, mas ontem à noite não lhe disse a verdade. Quando falei ao Dr. Alves do seu nome eu já sabia que fazia contrabando (. ...) eu não lhe queria dizer, mas ele insistiu. Foi uma fraqueza (. ...) e ontem menti-lhe por fraqueza também...faltou-me a coragem no último momento. Não era essa a minha intenção. Desculpe. Acabo sempre por fazer aquilo que não quero.*»³⁰⁸ Esta última frase é reveladora do estado de espírito em que a protagonista se encontra e da tristeza que o seu *olhar* parece transparecer. Quando Lopes lhe pergunta se foi para *saldar uma dívida* que dormiu com ele, ela nega, justificando que foi por estar assustada e desorientada. Marta está numa espiral de sentimentos sobre as suas próprias escolhas, e por esse motivo joga a mesma carta de sempre. Talvez com alguma ingenuidade, ou mesmo, por esse ato ser já tão corrente no seu quotidiano, a modelo utiliza o seu corpo. A atitude de Vítor é a de um verdadeiro amigo que a sossega, lhe dá um abraço, e alerta: «*olhe que você leva uma vida muito complicada, tenha cuidado. Nunca se sabe onde as coisas vão parar (. ...) o que eu queria dizer-lhe é que quando a gente começa mal é o diabo. O que está torto, entorta sempre. Depois já não é possível parar. Acredite, ou um tipo diz que não a tempo...*»³⁰⁹.

Mas Vítor também recebe um alerta, primeiro da sua amiga que lhe mostra uma publicidade na página do jornal com a *serigaita* das sardas, e depois do seu sócio sobre a dívida e sobre os homens das camionetas que devem ser contratados: «*Um homem não pode fazer duas coisas ao mesmo tempo, faço-me entender?*»³¹⁰. E é desta forma que nos despedimos do amigo Vítor: com pequenos alertas e indícios, chantagens veladas que pairam no ar, concretizadas na sua morte. A notícia é-nos dada ao mesmo tempo que Marta descobre o

³⁰⁶ [01:18:03-01:18:21]

³⁰⁷ [01:19:33-01:19:46]

³⁰⁸ [01:28:40-01:29:18]

³⁰⁹ [01:31:40-01:33:25]

³¹⁰ [01:35:06-01:35:10]

sucedido. Primeiro com os indícios dados pelo telefonema que Marta recebe e, depois, com a confirmação feita pelo Chefe Rebelo: «*O Lopes morreu. Vinha no jornal. Encontraram o cadáver na beira do Tejo*»³¹¹. E assistimos à incredulidade de Marta, à ingenuidade das suas perguntas face às chantagens veladas e aos sucessivos alertas que estiveram sempre presentes: «*Mas porquê? O que é que aconteceu?*»³¹² E fica a suspeita de uma denúncia, talvez por *parte dos tipos com quem trabalhava*, ou mesmo por parte de Dr. Alves a um contrabandista rival ou à polícia, até porque conforme vimos a descobrir numa das cenas seguintes, Lopes mudou-se para a zona do Restelo levantando a hipótese e a nossa desconfiança de que a sua nova vivenda possa ter sido uma troca de favores. Tal como refere Areal (2011), «*O cerco será também metonimicamente o ambiente social vivido e a opressão existente – que é referida indirectamente através deste personagem complexo, ex-revolucionário e ex-presidiário reintegrado e contrabandista em boas relações com a polícia, mas denunciado e morto*» (p. 483).

Marta segue a bordo de um cacilheiro que deambula pelo rio Tejo. Uma viagem de ida e volta sem sair daquele barco – batizado de *Recordação* -, que a transporta para lado nenhum. Talvez na tentativa de encontrar alguma pista sobre o que realmente terá acontecido a Vítor Lopes, ou somente a deixar-se ir na *ondulação* sem um objetivo em concreto, porque, tal como ela mesma diz, *não tem pressa nenhuma*. Marta tem tempo. No seu estúdio, a protagonista dá corda ao relógio (que a avó lhe oferecera) e olha para o pulso. Marta quer acertar o relógio da sua avó com as horas certas, mas não tem uma referência, então faz um telefonema. A modelo coloca os ponteiros nas seis e quinze e toca no pêndulo que começa a se mover. Que significado terá esta cena em particular no todo *d'O Cerco* e na própria vida de Marta? Ficamos na dúvida como tem sido tão comum em todo o filme, e especulamos sobre uma mudança de *ritmo* e um novo reinício.

Mais do que a representação em paisagem, a cidade no seu todo, acontece aqui no/através do olhar. E do tempo. São estes dois elementos que tornam *O Cerco* um filme tão especial. O tempo e o olhar, e Maria Cabral que os *carrega* e nos transporta para um prazer (do olhar), da contemplação, de um encantamento pelo *desencanto*. António da Cunha Telles contraria a narrativa clássica, adotando um modelo que se demora em cenas mortas, só pelo prazer do olhar, convocando assim as novas vagas, naquele que é, na nossa opinião, o filme que mais se aproxima da *Nouvelle Vague*, com o rosto de Maria Cabral como irrefutável marca de uma frescura que lhe está inerente. Deslizamos na incerteza do que não se diz, do que não se ouve e não se vê para perpetuarmos o momento que é evocado no *olhar de Marta*

³¹¹ [01:41:30-01:41:48]

³¹² [01:42:35-01:42:48]

e naquilo que ele comporta. Mas também no olhar dos outros sobre Marta (e dela sobre si própria).

O *olhar de Marta* evoca todos os momentos da narrativa, desde a infantilidade que lhe está inerente quando toma o saco dos peixinhos nas mãos (Fig. 37.1), ou quando vai assistir ao jogo de futebol com um chapéu de *catraio* (Fig. 39.3), que se diverte quando se apanha despercebida pelos jatos de água do jardim (Fig. 38.3), ou quando pede a Vítor que vá com ela tirar umas fotografias na *Photoquick* (Fig. 40.4); até aos momentos mais desesperantes em que nos oculta o brilho dos seus olhos com os próprios cabelos ou as suas mãos, como que por vergonha pela sua fragilidade perante a violação do seu marido (Fig. 37.3) e as bofetadas injustificadas de Rui (Fig. 39.2); passando pela ingenuidade que nos comove quando se lança como modelo de anúncios publicitários e é vista como objeto de outras intenções, e pela consciência de ser alvo de outros olhares (Fig. 38). É na profundidade do seu olhar que percebemos a sua vontade de sustentar um momento *perfeito* (Fig. 37.2), que se perde no seu íntimo quando acompanhada de outras presenças, da mesma forma que é esse olhar que nos evoca uma certa resignação perante o seu amante (Fig. 38.2). O olhar semicoberto pela madeixa do seu cabelo (Fig. 39.4) evoca uma defesa, uma forma de encobrir a sua alma e os seus pensamentos, uma armadilha para a qual Marta provavelmente nunca esteve preparada. O olhar de Marta vacila. O jogo social em que se encontra e o *cercos* que a envolve são verbalizados com um camuflado pedido de ajuda a Bob para que a leve para Nova Iorque - «*gostava de desaparecer, sair disto, sinto-me cansada, é tudo tão confuso*³¹³» - mas Bob sublinha que Marta deve ser razoável – é jovem, está livre, tem um bom emprego, tem casa – nada lhe falta. Mas falta. E é este pensamento que se torna visível nos seus olhos (Fig. 40.1), a certeza de que o amante não é uma presença constante e não é decididamente o seu *porto de abrigo*. A profundidade do seu olhar perante o dinheiro que cai de uma *slot machine* (Fig. 40.2) é a tomada de consciência, dela e nossa, de que algo mudou no pensamento de Marta. Por isso é preciso se afastar, acelerar o passo (Fig. 40.3), salvaguardar o que realmente importa -um amigo (Fig. 40.4) -, e fugir de todo esse submundo urbano de aparências mesmo quando o *cercos* insiste em se adensar, mesmo quando na boutique habitual a dona ainda teima - «*Se algum dia tiver qualquer problema de dinheiro, procure-me. Essas coisas resolvem-se sempre. Sobretudo quando se trata de uma rapariga livre e jovem como você. Compreende eu estou em excelentes relações com gente de posição*³¹⁴». E Marta transporta, na expressividade do seu olhar (Fig. 41.1), um certo desgaste, um certo aborrecimento pela forma como os outros a *reduzem*. Depois vem a perda. A real perda e a incredibilidade pelo desaparecimento da mais importante presença

³¹³ [01:22:20-01:22:29]

³¹⁴ [01:36:07-01:36:35]

no seu quotidiano (Fig. 41.2). E talvez a culpa esteja debaixo de um olhar que se encobre (Fig. 41.3), mais uma vez, pelos seus cabelos. Não sabemos. Em frente ao espelho coloca as suas sardas postiças e fixa o seu próprio reflexo (Fig. 41.4). Sentimos que Marta se aproxima de algo. Mas ficamos na incerteza daquele silêncio, da ausência das palavras, e na profundidade daquele olhar.

Falar *pelo olhar* apazigua o ritmo da palavra impondo significados que se prolongam para além da substância corpórea, e sentidos que se demoram no *nosso olhar*. Tal como já sublinhámos *O Cerco* é, no nosso entender um filme do olhar, da espera, do silêncio, do que fica na névoa, do que não se diz, e da incerteza. E a paisagem, de uma **tipologia humanizada** e integralmente **urbana** (Fig. 44), tem na sua **função** a capacidade de deslocar a nossa atenção para esses subterfúgios. É tomando a função de **espaço** que a paisagem – minimizada na *mise-en-scène* com planos (muito) aproximados (às vezes oblíquos), planos subjetivos e baixa profundidade de campo – desvincula o espectador do lugar para nos cingir à fisicalidade de Marta, à sua beleza citadina (Fig. 42), e a momentos de maior construção fílmica (em comparação com a liberdade que a câmara adquire noutras circunstâncias conforme será referido mais adiante). Mas é o tempo (do plano) que nos sustem. Um tempo que se *alonga* e que permite o apaziguamento na contemplação, como é disso exemplo a cena em que estamos no interior do carro com Marta e o seu amante: temos tempo para cada gesto, cada sorriso, e para o olhar de Marta (Fig. 43). E é nesse olhar que percebemos, ou que sentimos, que o tempo faz Marta acreditar que aquele momento poderia ser efémero. Mas não é, e nesse sentido a paisagem volta a ter a sua **função de lugar**: imediata, conhecida e vivida.

Na sua **dimensão simbólica**, a paisagem equaciona o seu papel de operador de sentido para construir a especificidade da realidade social aqui exposta: a classe média, as suas vivências urbanas, os seus negócios e a figura da mulher moderna. Por isso, Cunha Telles socorre-se de uma certa *frescura* e introduz novidades imagéticas que complementam a cultura do filme: o movimento acelerado da Baixa Pombalina com as boutiques, os cafés, os restaurantes e os bares (Fig. 45.1 e Fig. 45.2); a zona dos serviços, com as instituições bancárias em destaque (Fig. 45.3); a Praça do Comércio e o Terreiro do Paço (Fig. 46.1); o Parque Eduardo VII (Fig. 45.4); os transportes (Fig. 47), o cais e a Ponte sobre o Tejo (Fig. 46); e um pequeno confronto espacial e social com um bairro de lata na periferia (Fig. 48) da cidade.

A cidade e Marta marcam a reciprocidade emocional para a construção da identidade do urbano. É ela que *transporta* a verdadeira revolução no que respeita à luta da mulher pela emancipação e pela libertação das amarras morais. O seu corpo pertence-lhe, é

transformado em campo de visão de *outros olhares* e suscita inquietude, traduzindo-se numa óbvia inspiração do *look nouvelle vague*: rebelde e descontraída; traços delicados e cabelos curtos; pouca ou nenhuma maquiagem; roupas de corte simples, camisas às riscas, calças e calções *à la garçonne* (Fig. 49), vestidos e saias curtas (Fig. 50.1); chapéu e cigarro (Fig. 50.2 e Fig. 50.3). Marta é, na sua delicadeza *naïf*, de mulher moderna não romântica, de sensualidade descomprometida, ativa e independente, um elemento integrante da **dimensão simbólica** da representação em paisagem urbana.

Relativamente às nuances **morfológicas** da paisagem, é importante reter três pontos fundamentais: Marta como elemento que caracteriza a própria cidade; a ideia de *cercos* social que rodeia a própria protagonista; e um certo lado documental que se quer preservar pela influência das novas vagas com o uso da câmara ao ombro e do plano-sequência. Nesse sentido, a representação em paisagem n’*O Cercos* é construída na articulação destas ideias, de tal forma que as escalas deambulam entre o enquadramento sectorial e o enquadramento urbano como forma de potenciar a proximidade e a comunicação estética no interior da narrativa. Na **escala da rua** (Fig. 51) – a mais preponderante –, Marta desloca-se do café para o bar, sai de uma boutique ou entra no seu carro, movimenta-se entre a azáfama do comércio e envolve-se na multidão. O escalonamento e o movimento da própria câmara proporcionam movimentos quase improvisados, de uma simplicidade direta e pessoal. Esta escala coloca não só em evidência as partes mínimas da cidade como a relação da protagonista com o meio urbano. O enquadramento sectorial sublinha o quotidiano trepidante de Marta e revela a sua ligeireza espacial tanto quanto a sua destreza no cerco social. A **escala do bairro** sublinha a relação entre os elementos morfológicos e o espaço urbano no sentido funcional da deslocação. Este é o enquadramento que mais evidencia o movimento de Marta na cidade, nomeadamente no que respeita à relação entre o rio e a cidade (Fig. 52) e a relevância destes elementos na ideia de *procura e itinerância* dentro da narrativa. Outra questão que esta escala transporta é precisamente a ideia de dualidade do elemento bairro. De uma forma subtil, a paisagem encarrega-se de trazer o exterior e o interior, a fachada e o recheio, o bairro-montra (Fig. 53.1) e o bairro-marginal (Fig. 53.2). A representação em paisagem é o espelho da sociedade: por um lado um bairro marcado pelo movimento dos transeuntes, o comércio e os edifícios de fachada pitoresca – aquilo que se mostra -, e por outro o bairro despovoado, descaracterizado, e dos negócios ilícitos – aquilo que se esconde. O enquadramento urbano incorpora a *face e o verso* de uma mesma sociedade. É assim que a representação em paisagem materializa um forte sentido de **lugar** e incorpora em si a **presença** de uma **personagem**: revelando as complexidades e as fragilidades que atravessam a vida da própria protagonista; reforçando as características tão particulares da identidade social de Lisboa; situando a narrativa *dentro* da cumplicidade

e ligação emocional que se constrói entre Marta e os lugares que a envolvem, ou seja, o chamado *sense of place*; e coexistindo em diálogo com Marta no prolongamento do olhar e instaurando significados no interior da própria narrativa.

O Cerco acontece também na relação de elementos ausentes, de oposições, de *diálogos* que imprimem profundidade e significado à narrativa. Na **dimensão paradigmática**, evoca-se precisamente os limites de uma burguesia que muda de pele, que se encobre, que entra em contradição com a sua própria censura propondo um novo jogo como objetivo da existência: consumo, dinheiro e prazer. Esta concretização acontece pelo fechamento no espaço e por aquilo que se fixa no interior, no privado e no dentro, em oposição ao que fica para lá dessas fronteiras – o exterior, o público e o fora. Falamos da *cultura do silêncio* que se impõe no espaço exterior e da interdição proveniente do limite entre o domínio público e o domínio privado, estabelecendo uma orla em redor dos comportamentos patológicos de uma classe evidentemente urbana e clandestina, que se revê na corrupção, na prostituição e na violência doméstica.

É no interior dos cafés que se encerram conversas sobre comportamentos desviantes e onde acontecem orquestrações de negócios ilícitos (Fig. 54), assim como é na sala do escritório moderno e no estúdio da agência publicitária (Fig. 55) que Marta é assediada para um jogo doentio de troca de favores que se alastra para a penumbra da *boate* (Fig. 56.1), onde o seu corpo é visto como moeda de troca, situação que se volta a repetir na exiguidade da *boutique* habitual (Fig. 56.2). Por outro lado, o elemento casa destaca-se como *um* espaço em estreita relação com a intimidade e a privacidade de Marta, e em interconexão com o movimento do corpo: a casa que partilha com Carlos é um lugar de tipologia clássica, ornamentada na sua decoração e iluminação sombria (Fig. 57.1); o movimento do corpo é percecionado através de cenários que indicam oclusão por intermédio dos elementos porta e corredor potenciando maior privacidade ao quarto do casal (Fig. 57.2 e Fig. 57.3) o estúdio, para onde irá transitar e viver sozinha, espelha uma nova espacialidade que se alinha com a ideia de continuidade, pressupondo sequências e conexões, não pelo movimento *no* espaço, mas através *do* espaço; a sua decoração é simples e mais pessoal (falamos de memória e de referências do passado que se encontram neste espaço, tais como as fotografias de Marta ou o relógio de parede que a avó lhe deu), revelando-se como um espaço mais luminoso, fruto da presença de uma grande janela horizontal com vista para a cidade (Fig. 58.1 e Fig. 58.2); o quarto deixa de ser uma divisória encerrada, para se expor como continuidade do lugar (Fig. 58.3). Dentro das óbvias diferenças espaciais, e das vivências anexas ao estilo de vida – que se distinguem pela relação física da protagonista com outros homens (na primeira o marido e na segunda um e outro, e outro que pela sua cama vão passando) - o que acaba por aproximar estes dois espaços é a ostracização da liberdade de Marta que é elaborada a partir

do elemento *cama* substancializando a ideia de privacidade proveniente do exterior, projetando no interior os impulsos de violência (Fig. 57.4 e Fig. 58.3) e estabelecendo uma linha de fronteira que impede que a difamação e a subjugação física sejam tornadas públicas.

Estas concretizações imagéticas de oposições - **dimensão paradigmática** - são enfatizadas pelo elemento ausente, pontuando o espaço de uma **função de figura de linguagem**. A representação em paisagem urbana tem no espaço interior e/ ou privado significados metafóricos que condensam o cinismo vivido por uma franja da população urbana fechada sobre o seu âmago. N’O *Cerco*, o corpo de Marta está diversas vezes no *dentro* metaforicamente aprisionado aos vícios de uma sociedade estagnada na sua própria *cegueira*. Este fechamento do/no espaço é, no entanto, equilibrado pela relação que acontece entre *o dentro* e *o fora* e pela simbologia anexa a um elemento morfológico em particular: a janela. No espaço privado (Fig. 59) ou no espaço público (Fig. 60), na verticalidade (Fig. 59.1 e Fig. 60.1) ou na horizontalidade (Fig. 59.2 e Fig. 60.2), proporcionando uma vista mais ou menos desafogada, a janela é um elemento que incorpora uma certa poética ao espaço pela amplitude que adiciona ao plano. N’O *Cerco*, este elemento relaciona-se muito com a protagonista e com a consciência sobre a sua (nova) condição: na sala de estar da avó, as janelas pontuam a sala com paisagem que vem *do fora* para *o dentro*, mas as cortinas revelam apenas uma silhueta difusa da cidade (Fig. 59.1), refletindo a dúvida e a indefinição que Marta atravessa; em quase oposição, a horizontalidade da janela do estúdio de Marta instaura uma total abertura *do fora* para *o dentro* (Fig. 59.2), potenciando a penetração da luz de uma forma límpida e instaurando simbologias de abertura às influências da cidade; por sua vez, a estrutura das diversas janelas do restaurante (Fig. 60.1) potenciam uma visão retalhada *do fora* metaforizando a própria postura de Marta em relação ao mundo exterior, que começa a penetrar a sua intimidade (*o dentro*); a janela do bar instaura um olhar desafogado sobre o espaço exterior (Fig. 60.2), marcando a forte presença da cidade, no entanto o olhar de Marta direciona-se para baixo (para *o dentro*), sugerindo, talvez, a consciência dessa Lisboa altamente destruidora e sugadora que a cerca, a coloca num *beco sem saída* e a deixa sem capacidade de resposta. Enquanto elemento morfológico, a janela contém essa particularidade de ser um limitador físico em similitude com o facto de aguçar os sentidos para o exterior, proporcionando a comunicação entre o corpo que está dentro e o mundo que está fora.

N’O *Cerco*, Marta é o centro. É a partir dela que se instauram significados e é a ela que voltamos constantemente para procurar caminhos possíveis de leitura. Pensar a cidade n’O *Cerco* é ter sempre a figura de Marta a pautar o espaço e o lugar. Por isso, voltamos ao *olhar*, mas desta vez é o olhar dos outros sobre Marta, e ao seu olhar de autocontemplação, e

chegamos (novamente) a Marta no centro da ação como se fosse o fim último deste filme. É por isso importante reconhecer que a colocação da câmara no espaço é um significante narrativo capaz de descrever a intenção subliminar pela continuidade da linha de direção do olhar que estabelece.

O *olhar dos outros* (personagens) aparece em três nuances: um olhar direto para Marta dentro do próprio plano (Fig. 61.1); um olhar indireto que se conjuga com o olhar do autor e simultaneamente com o nosso olhar (Fig. 61.2); e um olhar de uma personagem dentro do próprio plano, mas que acontece através de um dispositivo e que se articula com o olhar indireto do autor/nosso (Fig. 61.3; Fig. 61.4). Três formas de olhar Marta, três olhares masculinos – o do marido, o do amante, e o de outro caso (Rui) - que se prendem com a contemplação do corpo da figura feminina e a certeza deste *Cerco* que envolve a protagonista, que a rodeia com mais ou menos subtiliza. E António da Cunha Telles expõe Marta dentro e fora do próprio plano, instaurando um novo paradigma relativamente às representações do corpo feminino e às contradições que acontecem no interior da sociedade urbana em finais dos anos sessenta em Portugal. Uma tal dinâmica pressupõe ainda a concretização imagética do corte no olhar (Fig. 61.5, Fig. 62.1 e Fig. 62.2), assumindo um valor simbólico para a presença autoral e o *centramento* na fisicalidade de Marta. A utilização deste tipo de enquadramento vem acentuar a construção da subjetividade capaz de refletir a questão que gravita ao longo de todo o enredo sobre uma espécie de sussurro social, que se prende (também) com a figura da mulher em rutura com a imagem que se tem dela. Marta, enquanto figura feminina, emancipada, é também uma imagem que se expõe pelos sucessivos momentos de autocontemplação, como uma espécie de declaração original da mulher que é a sua própria inspiração, que procura agradar-se a si tanto quanto agradar aos outros, que brinca sucessivamente em frente ao espelho (Fig. 63.4), que distribui sardas no rosto, que penteia incansavelmente o seu cabelo (Fig. 63.1), e que tem plena noção do que a sua imagem representa no jogo da vida (Fig. 63.2, Fig. 63.3 e Fig. 63.5).

Segundo Jorge Leitão Ramos, «*pela primeira vez, no cinema português de sempre...há um filme que capta o ar do tempo. Um filme que calha rigorosamente, com o que as pessoas sentiam, o que as pessoas viviam, o que as pessoas achavam que era o final dos anos 60 em Portugal*» (Romão, 2010). Trata-se de um retrato da classe média alta de Lisboa que procura representar a mudança que se começa a sentir: uma mudança entre a frustração e a esperança de renovação. Variações e vivências definitivamente urbanas, que António da Cunha Telles trabalha com espontaneidade, sempre com a imagem de Marta como objeto de encantamento. As restantes personagens - também elas marginalizadas numa sociedade altamente destruidora e sugadora - são elementares na criação do ambiente relacional propício à teia que circunda Marta. E a cidade – Lisboa – está sempre presente –nos

exteriores e nos interiores, no espaço, no lugar, e mesmo no que não é representado, mas fica subentendido nas personagens e na realidade social - é fundamental numa recíproca relação de simbolismo urbano.

4.2.2 *O Recado*

4.2.2.1 Sinopse

Lúcia (Maria Cabral), a personagem central deste enredo, é a metáfora de um país que caminha entre duas realidades: a ilusão e o desencanto, simbolicamente materializadas na opção entre Francisco (Paco Nieto), o clandestino, e António (Luís Filipe Rocha), o empresário burguês. Lúcia sente-se atraída por Francisco, de quem recebe *um recado* através de Maldevivre (José Viana), mas com quem nunca se chega a encontrar.

4.2.2.2 Análise fílmica

O Recado é o desencontro e um retrato de um mal-estar e de consciência social, onde Lúcia tem a capacidade de ser a ponte entre dois mundos e de personificar a liberdade feminina, ainda que no final se deixe *levar* por uma certa desilusão e conformação com o *estado das coisas*, enquanto metáfora para toda uma geração que teria que abdicar dos seus ideais, da sua luta e oposição ao regime.

Com um conteúdo marcadamente político, *O Recado* (1971) é um filme sobre um universo presente e próximo: Portugal no início da década de 1970, um país sem esperança, dominado pela repressão política e arraigado de um certo desencanto em seu redor.

O mais politizado e consciente da trilogia, *O Recado* deambula entre dois mundos e dois espaços - o rural e o urbano - habitados pela dualidade das próprias personagens - as marginais e as burguesas. Este contraste de elementos consolida uma visão e atitude crítica já presente na geração do Novo Cinema português, mas que aqui ganha uma dimensão mais profunda pela forma como o autor trabalha a relação *conteúdo-forma* - abstratizante, elaborada, enigmática e lacunar.

Na sua primeira longa-metragem, José Fonseca e Costa constrói um retrato do país colocando em evidência as classes sociais nos anos que antecederam a Revolução de 25 de Abril de 1974. Este é um olhar onde se põe em diálogo a realidade burguesa com o mundo do combate marginal ao sistema político português, e onde se torna evidente uma espécie de entorpecimento na vida social das personagens. *O Recado* é a denúncia de uma situação, é uma espécie de radiografia de um país onde uns vivem alegremente dentro da sua *bolha*

de futilidade e outros questionam o próprio estrato social, onde uns estão ainda presos a velhos costumes e outros defendem a modernidade com a emancipação da mulher.

Em *O Recado* quase tudo funciona por alusão, o que se deve naturalmente aos constrangimentos impostos pela censura vigente em Portugal sobre a possibilidade de expressão, como também a uma especial influência da obra do cineasta Michelangelo Antonioni sobre a importância do *não dito* no drama e sobre uma certa incomunicabilidade e alienação entre as personagens que caracterizam o cinema moderno.

Sob a difusão da matriz *antonioniana*, este filme caracteriza-se por uma estrutura elíptica, onde o tempo se entrelaça com o espaço, e onde a construção lacunar de omissão de referências privam intencionalmente o espectador de informação concreta, impondo uma certa procura e uma atenção particular para que consiga ler nas *entrelinhas*. Este tom abstrato e indefinido é justificado pela intenção do autor em trabalhar determinada realidade de um ponto de vista *essencialmente poético*, utilizando *meios naturalistas*. Entrevistado por Lauro António, José Fonseca e Costa (1972) explica que *O Recado* é «um filme *trompe l'oeil* onde o que conta não é a aparência das coisas, mas o que está por detrás delas....é portanto um filme feito de inutilidades. Inutilidades que, a partir de certa altura, ganham um certo sentido» (2016, p. 108).

Lúcia, a figura principal deste enredo, é a peça fundamental para a construção deste *puzzle*. É nela, e na sua relação com as restantes personagens, que estão contidas as diretrizes para o entendimento e o evoluir da narrativa. Lúcia é uma jovem mulher da burguesia abastada, inteligente e autónoma. Vive sozinha, e fabrica joalharia artesanal. Lúcia defende a emancipação da mulher em relação às convenções sociais do casamento, e tem preocupações com as questões políticas que a circundam. Lúcia frequenta as festas da alta burguesia ribatejana, e tem essa capacidade de ser sofisticada ou de se *vestir de qualquer maneira e de misturar tudo*. Com uma (aparente) personalidade forte, hostiliza o modo de vida dos seus conhecidos, nomeadamente a futilidade da sua amiga Ana (Paula Ferreira), que representa o modelo da mulher do qual Lúcia se tenta afastar: «Sou uma mulher sem homem....Serias minha amiga se eu tivesse um homem para tu desejares. É isso o próprio das domésticas que nós somos todas. Eu não sou tua amiga, o teu homem não me interessa. É um cretino!»³¹⁵

Com Lúcia mergulhamos no enredo e, com o seu *dilema*, atravessamos *O Recado*: Lúcia está entre dois modelos masculinos e duas formas de vida, entre a burguesia e a clandestinidade, entre a fidelidade a si própria e aquilo que defende e acredita, e o conforto

³¹⁵ [01:07:10-01:07:25]

e a estabilidade social. Na base do seu conflito interior está Francisco (com quem nunca se chega a cruzar), de existência marginal, que se abriga no casebre rural de Maldevivre, e sobre o qual não dispomos de informação suficiente sobre o seu regresso: terá fugido do país como refratário à tropa? terá regressado como ativista político? Sabemos apenas que *abalou e deu o salto*, que retornou e é perseguido por um grupo de homens – contrabandistas? – que o entrega a um outro grupo - agentes da PIDE? - que acaba por matá-lo. Do outro lado da indecisão de Lúcia está António, também ele pertencendo à burguesia abastada, dono de uma quinta no Ribatejo e de uma agência publicitária, que frequenta espaços ostentosos, que *compra o que lhe pode ser útil, principalmente as pessoas*, e que não entende porque é que Lúcia *não volta para casa da sua mãe*.

Maldevivre, alcunha que lhe foi dada por um francês, é um vagabundo de praia, marginal, que vive num casebre. Sabemos que esteve a combater em Espanha e suspeitamos que seja um clandestino político. Esta personagem é o retrato coletivo do povo: envelhecido e cansado. É ele que entrega o recado de Francisco a Lúcia. Maldevivre é a *ponte* e é quem vai dando pistas sobre o que realmente significa *O Recado*: é precisamente um apelo à revolta, uma convocação à quebra do silêncio, da alienação de uma sociedade asfíxiada. Mas é também o desencanto daqueles que perderam a esperança, dos desistentes.

Situada nas ruínas do Santuário de Nossa Senhora do Cabo Espichel, em dia de romaria e feira, filmada com realismo documental, a primeira sequência revela-nos um povo alheado e imerso em velhos costumes e cultos – procissão, foguetes e merenda. Um povo acomodado à situação precária, como nos revela o monólogo do velho de bicicleta:

«Eu tenho corrido um grande bocado neste mundo...um grande bocado...mas felizmente encontro-me satisfeito porque a vida está melhor...já basta umas ervasinhas cá do mar para a gente viver (...) mas felizmente com qualquer coisita um homem vai vivendo, um homem mesmo já para a velhice já come menos...mas olha vamos indo. Isto agora só está mal é para quem é doente e para quem é velho.»³¹⁶

Voltaremos a esta figura já na cena final d'*O Recado*, mas por agora importa perceber que estas cenas se alternam com a deambulação de um grupo de homens pelas imediações da festa. Esta atitude duvidosa vai culminar num episódio de violência sobre um homem amordaçado. Voltamos à atmosfera asfíxiante e desta vez presenciamos o seu assassinato. No entanto, existe um plano que intercala esta cena que imprime um carácter de confusão a toda a sequência: o mesmo homem, que momentos antes se encontra amordaçado, está agora dentro de um barco a tentar chegar a um qualquer lugar.

³¹⁶ [00:03:39-00:04:50]

Muda o ambiente para uma festa numa casa aristocrática. Da simplicidade do povo, transitamos para uma decadência intelectual da alta burguesia. Oposições de classes que se reiteram nos próprios discursos. Do velho de bicicleta saltamos para o escritor:

«Ah é verdade, ainda não me apresentei: Alcino Guerra Filho, Escritor. Vejo que o meu nome nada lhe diz! Você não deve ler as páginas amarelas...lúcido, diz a crítica. Traduzido em oito países, quase tantos como Namora...celebre...consuma numa sociedade que já está consumida (. ...). Faço-me de infeliz...resulta, resulta sempre.»³¹⁷

E do encontro com um *homem morto* transpomos para a figura de António, que vai acompanhando Lúcia durante a festa. Palpita-se a intenção numa relação: (António) *«Até parece que não temos nada a dizer um ao outro...teremos?»³¹⁸* Lúcia não lhe responde; (Lúcia) *«É verdade que tu gostas de mim?»³¹⁹* António sorri, mas também não lhe responde. Ficamos na dúvida. Já com o dia a nascer, António vai levá-la a casa.

A sequência de planos induz o espectador em erro: um plano com um indivíduo a aguardar Lúcia na rua da sua casa; um plano de Lúcia a preparar um banho; um plano de Lúcia a atender um telefonema sem resposta do outro lado da linha; um plano com o mesmo indivíduo a sair de uma cabine telefónica. Imediatamente, associamos esta sequência a um futuro acontecimento marginal e duvidoso. Tocam à campainha. É o mesmo indivíduo que estava momentos antes a espiar Lúcia. Polónio é um conhecido seu, e veio busca-la para a levar com urgência ao *Doutor*, que, segundo Lúcia, *é um tipo mesmo chato*. As dúvidas persistem.

No antiquário, o *Doutor* chega de cadeira de rodas e trazido por Polónio. O tom de brincadeira da protagonista é imediatamente cortado pela seriedade das palavras deste homem:

«Devias saber que nesta vida todos os cuidados são poucos (. ...) cada um de nós deve ter o sentido exato da responsabilidade (. ...) nunca soube o que é que andas cá a fazer (. ...) não foi para discutir que te chamei aqui hoje. Tenho uma coisa muito importante para te dizer. A ti e a mais ninguém. Bem contra a minha vontade, de resto. Talvez assim te apercebas da importância de certas coisas e das precauções que é preciso tomar...O Francisco voltou (. ...) e quer ver-te! (. ...) está uma pessoa à tua espera dentro de uma hora e tu deves dizer-lhe: toda a vida é feita de mudança»³²⁰

Nos planos seguintes voltamos ao ambiente rural, e a uma realidade piscatória. Avista-se uma traineira. Um pescador de barco a remos vai ao seu encontro carregar umas caixas e

³¹⁷ [00:15:48-00:18:50]

³¹⁸ [00:20:20-00:20:26]

³¹⁹ [00:27:10-00:27:15]

³²⁰ [00:32:41-00:33:48]

trazer um homem para terra. Este homem é o mesmo que na sequência inicial é amordaçado e baleado. Este acontecimento imprime um *turn-over* na narrativa, principalmente porque começamos a nos questionar se este não será o Francisco que regressou e quer ver Lúcia.

Num casebre, cruza-se com um velho que descasca batatas ao relento e lhe diz que *a camioneta está lá em cima* para ir para a Azóia. Ele não quer ir de camioneta, quer ir a pé, *mas de noite não dá com o caminho*. O velho convida-o a comer umas sardinhas com *a gente*, a passar lá a noite, e a *fazer só o caminho pela manhã*. Enquanto isso, o velho fala-lhe do filho, que *também abalou daqui, mas esse não volta mais*. No dia seguinte, o homem caminha em direção à Azóia. A similitude da paisagem remete-nos mais uma vez para a primeira sequência. Junto a um casebre, cruza-se com uma velha que leva um burro. O cenário é rude. O homem bate à porta de um casebre, mas como não obtém resposta, senta-se e aguarda. Adormece. Momentos mais tarde, um indivíduo de alta estatura, faz-lhe uma *festa* na cabeça e num ato paternal o homem acorda, e ambos sorriem. Nada se diz, e nada sabemos.

Lúcia segue no seu automóvel. Junto a um barraco, o mesmo indivíduo de estatura alta vai ao encontro de Lúcia que pronuncia a frase-senha: *toda a vida é feita de mudança*. Este é o código. E este é Maldevivre. As pontas soltas começam a fazer sentido, porque neste momento compreendemos que afinal aquele que chegou de barco é Francisco. E Francisco vai morrer. E afinal, a primeira sequência é um *flashforward* e *O Recado* é precisamente a história elíptica que rodeia uma morte.

Maldevivre e Lúcia são conhecidos e falam do passado e do desgaste do tempo nas pessoas. Maldevivre entrega o recado a Lúcia. E logo mudamos de cena, retrocedemos no tempo, e estamos de regresso ao momento em que Francisco está no casebre de Maldevivre. Falam do seu regresso e no que *o tempo faz às pessoas*. Falam do desgaste. Mesmo tema de conversa. Novo salto no tempo. Maldevivre diz a Lúcia que o Francisco quer vê-la.

Lúcia regressa a casa, solicita o serviço de despertar e retira uma fotografia, provavelmente de Francisco, de uma gaveta. Da carteira tira o recado onde conseguimos ler: *Caparica 5H – Dia 12 Lembraste?*

Na cena seguinte, Lúcia faz uma viagem de carro. O ambiente regressa à ruralidade para visitar *a mãe*, não a dela, mas a de Francisco. Lúcia mente à idosa que se encontra na cama, dizendo que o Francisco é um grande preguiçoso, mas foi ele que lhe pediu para ela ir visitar *a mãe*. Do diálogo entre as duas mulheres percebemos que a idosa não sabe sobre a vida

marginal que Francisco leva: «*Custava-lhe assim tanto vir ver a pobre mãe, que está velha e doente? Às vezes penso se não lhe terá acontecido alguma coisa*»³²¹.

Francisco sai do casebre e pega na bicicleta, perante o olhar atento de um falso camponês. Reconhecemos o mesmo grupo de homens que protagonizaram a primeira sequência e já sabemos qual o seu objetivo e interesse por Francisco.

Na sequência seguinte Lúcia está em sua casa acompanhada da sua amiga Ana. Falam das jóias, e de António – «*Confessa que tens um fraquinho por ele?! Tens e sempre tiveste!*»³²². Uma cena aparentemente desconexa interrompe a conversa das amigas, com Lúcia na praia a ouvir o *tic-tac* de um relógio. Lúcia está à espera, mas de quê? De Francisco? Novamente voltamos à conversa entre as duas amigas e ao sarcasmo de Lúcia perante a superficialidade de Ana. As suas palavras são duras e profundas perante a ingenuidade de Ana:

*«Fomos companheiras de tortura no mesmo colégio e mais nada (. ...) foi por isso que nos domesticaram (. ...) Eu não tenho paixões. Tu também não, de resto (. ...). O resto está morto, tu estás morta, estão todos mortos...Eu estou presa por um fio...quis fugir, mas faltou-me a força para resistir aos fantasmas, as tias, a mãe, a ilustre família, as boas maneiras, a bisavô mais torta (. ...) os concertos, o teatro francês, os livros, etc, etc, as amigas, as minhas amigas»*³²³

Lúcia caminha na praia, olha para o horizonte e faz o desenho do infinito na areia, para logo o desfazer. Talvez cansada de esperar por Francisco, Lúcia regressa ao carro descapotável de *menina da alta burguesia*. O plano desconexo da cena anterior começa agora a fazer sentido, porque na realidade ele foi retirado desta cena. Existe quase como um *levantar do véu*. Estamos quase convictos que este é o dia e o local indicados no recado. Mas Francisco não aparece – suspeita-se do porquê - e Lúcia vai-se embora.

Lúcia faz um telefonema de uma cabine. Não obtém resposta. Na cena seguinte Lúcia está a jantar com António num restaurante sofisticado. A protagonista está visivelmente ausente nos pensamentos e António, sabendo por intermédio de Ana que Lúcia foi a Viseu, pergunta-lhe *se isso recomeçou*. Visivelmente aborrecida, Lúcia pede-lhe que a leve a casa e pede-lhe desculpa antes de o deixar.

Retrocedemos no tempo e voltamos a Francisco, que regressa de bicicleta ao casebre. Lá dentro, o falso camponês e os restantes elementos do grupo estão a aguardar por ele. Batem-lhe. Encontram um livro que dizem ser presente da *duquesa*. Suspeitamos sobre a quem se referem. No antiquário, Lúcia procura por Polónio, mas encontra o espaço desabitado. O

³²¹ [00:56:40-00:56:50]

³²² [01:04:55-01:04:58]

³²³ [01:07:26-01:08:47]

grupo de homens que tem Francisco preso vigia o antiquário no seu interior. Lúcia escreve um recado – *O Francisco não apareceu* –, que imediatamente risca. Depois de amarfanhar a folha larga-a na secretária. Lúcia escreve outro recado que deixa em cima da secretária do *Doutor*.

Francisco é levado pela colina junto à praia. Os foguetes permitem-nos encaixar esta cena na sequência inicial. Estamos, portanto, perante os momentos que precederam a morte de Francisco. Maldevivre está com Lúcia no barraco onde o primeiro encontro aconteceu, e explica-lhe como encontrou o seu casebre:

«roubaram tudo, deixaram a porta aberta, e quando cheguei pensei que era uma das partidas do Francisco (. ...) estranhei o livro no chão, todo calcado, os jornais espalhados, e pensei: O Francisco não fazia isto. Baixei-me para apanhar o livro, e foi quando vi o sangue»³²⁴.

Lúcia, por sua vez, conta que achou estranho que as portas do *Bazar* estivessem abertas, a ventoinha ligada e não se encontrar lá nem o Polónio nem o *Doutor*. Lúcia duvida se não teria sido tudo por sua culpa: *«Sou inútil, inútil!»³²⁵*. Estas palavras transcendem o próprio momento. Delas ecoam a constatação do que realmente pensa sobre si e sobre a sua classe. Mas Maldevivre sustem o momento com profundas e firmes palavras:

«Não sabemos o que somos Lúcia. Ninguém sabe (. ...) o Francisco voltou pelo tempo perdido, por ti, pelos amigos, por isto. Isto. Para trás ninguém volta, e de nós fica, não o que fizemos, mas a imagem disso. Ele quis voltar atrás...estava errado (. ...). O Francisco sabia que devemos hibernar...hibernar por aí silenciosos, insignificantes...ao vento e aos peixes, bebendo a água do mar, deixando a raiva crescer, crescer...à espera que a raiva rebente...O Francisco morreu porque quis...Ele sabia.»³²⁶

De regresso a casa, e enquanto escutamos uma telenovela radiofónica - com o patrocínio de alguns produtos publicitários, e onde a narrativa indica uma tal duquesa, o seu castelo e as suas deambulações - da *Matiné Teatral* da Rádio Clube Português, Lúcia faz as malas, parte objetos, desarruma a casa, queima roupa, fotografias e livros. Lúcia, a *duquesa*, conforme é apelidada pelos assassinos de Francisco, contacta o *Senhor Engenheiro*. António deixa o edifício onde trabalha e diz ao motorista para ir para casa da menina Lúcia. Lê o *Le Monde* e pede ao motorista para lhe lembrar que tem que comprar flores. Lúcia fecha as portadas, pega no livro *No Reino da Dinamarca* de Alexandre O'Neill – indicando que talvez exista esperança para ela e para a cultura que acredita -, e fecha a porta do seu *castelo*.

³²⁴ [01:27:57-01:28:38]

³²⁵ [01:29:29-01:30:30]

³²⁶ [01:29:30-01:31:36]

Maldevivre caminha em direção ao velho de bicicleta. Ouve-se o som de uma traineira. Em cima de uma colina, e com o mar à sua frente, os dois partilham as sardinhas e o pão.

O Recado deixa assim em suspenso o futuro de Lúcia: será ela uma desistente e desencantada mulher? Será ela uma desertora dos valores em que acredita? Da emancipação da mulher? Será ela um símbolo amargurado de uma geração? Terá ela sucumbido aos valores da normalidade burguesa? Ou estará ela a *hibernar*? Pacientemente à espera que a *raiva rebente*?

A representação da paisagem n’*O Recado* toma particulares contornos que destaca este filme dos restantes analisados nesta investigação, precisamente pelo dialogismo entre o rural e o urbano. Se, por um lado, a **paisagem rural** presenteia-nos com as ruínas de espaços outrora habitados (Fig. 64.1 e Fig. 64.2), por outro lado, as ruas exíguas de Lisboa caracterizam a **paisagem urbana** (Fig. 65.5 e Fig. 65.6). Se, por um lado, a paisagem rural se distingue por construções pouco estruturadas de casebres, barracos ou habitações singelas (Fig. 64.5 e Fig. 64.8), a edificação na paisagem urbana caracteriza-se por construções mais elaboradas e com excesso de elementos na sua decoração (Fig. 65.1 e Fig. 65.3). E se a paisagem rural é povoada pela simplicidade dos próprios habitantes (Fig. 64.3; Fig. 64.4), a paisagem urbana é caracterizada por personagens mais sofisticadas (Fig. 65.1). No que respeita à **tipologia**, existe ainda outro ponto que deve ser salientado e que se prende precisamente com a **paisagem natural** – sem qualquer intervenção humana - que de quando em vez vai pontuando *O Recado*, como é o caso da praia ou das escarpas (Fig. 64.9 e Fig. 64.12).

Em relação à **morfologia** da cidade, a paisagem urbana está confinada ao **enquadramento sectorial**, tornando visível a estreiteza das ruas do centro da cidade e certos elementos morfológicos que evidenciam as partes mínimas reconhecíveis como as fachadas, janelas e azulejos, o mobiliário urbano como os bancos, o quiosque e a cabine telefónica (Fig. 65.5 e Fig. 65.6), mas também a via rápida e a edificação mais industrial que pontuam a periferia (Fig. 65.7 e Fig. 65.8).

Temos, portanto, a **dimensão paradigmática** da paisagem assente neste diálogo entre a paisagem natural e rural, e a paisagem urbana que, não só coexiste, como aprofunda significado à narrativa realçando o desequilíbrio existente entre as condições que rodeiam as classes sociais do povo e da burguesia. A organização espacial das paisagens rural e natural acontece pela horizontalidade, com composições desafogadas e pouco ritmadas, e planos abertos (Fig. 66). Em alternância, a representação em paisagem urbana caracteriza-se por linhas verticais, onde os volumes criam composições mais densas e *pesadas*, e os

planos se apresentam mais *fechados* (Fig. 67). A linha do horizonte é uma constante nas paisagens naturais e rurais (Fig. 66). No entanto, na paisagem urbana, esta longitude visual é completamente *silenciada* pelo excesso de elementos que compõem a morfologia da cidade (Fig. 67.1). Estas contraposições sublinham os limites contidos na e pela paisagem, atuando como forma de sugestão e transferindo o seu significado para um plano alternativo revelando sinergias no campo da **função** da paisagem enquanto **figura de linguagem**: o desprovimento de elementos, o vazio, as ruínas e um povo acomodado e perdido no culto das profissões e romarias porque *felizmente com qualquer coisa um homem vai vivendo*; o excesso de elementos – edifícios, fotografias que cobrem as paredes, portas e janelas, molduras douradas e antiguidades – que bloqueiam o horizonte de uma burguesia virada para o seu umbigo, igualmente alheada da realidade, perdida na vida faustosa das festas e jantares luxuosos; um povo à deriva em espaços amplos e uma burguesia encerrada em espaços fechados; e Marta, entre o horizonte de uma vida incerta e o desprovimento material (Fig. 66. 3), e a verticalidade de uma vida socialmente estruturada (Fig. 67.3), entre Francisco e António.

Ao redor destes pontos assinalados, gravita também a **dimensão simbólica** que a paisagem contém, e que enfatiza o seu papel na formalização de uma determinada atmosfera. Na nossa opinião, existem elementos – alguns deles já aqui referidos - que cruzam diversos momentos e que abrem espaço à disseminação de sentido no que respeita à narrativa: as arcadas, as ruínas, as janelas, os casebres e barracos, e a bicicleta no caso da paisagem rural (Fig. 68.1 a Fig. 68.4); os cruzamentos, as portas e as janelas, as fotografias e o automóvel no caso da paisagem urbana (Fig. 68.5 a Fig. 68.8).

Estes elementos estreitam a distância, envolvendo o espectador no interior da narrativa pela ponte que criam com as personagens e pela **função de figura de linguagem** que alcançam no interior da própria paisagem. Voltamos a Lúcia e à ideia de cortina de isolamento que incessantemente esta personagem tenta ultrapassar e que se vai refletindo no espaço (Fig. 69). E voltamos à sua casa e às suas constantes *divagações* no próprio **lugar**. O seu interior é claramente marcado por corredores (Fig. 70) e por uma intensa noção de profundidade que daí resulta. No entanto, esta longitude é quebrada pela presença de portas e janelas (e gavetas) e pelo incessante movimento de *abrir e fechar* que Lúcia imprime no espaço enquanto metáfora dos momentos em que novas realidades se revelam, ou de recuo, das suas indecisões, dos seus medos e dos seus receios. Até ao momento em que Maldevivre lhe conta sobre a morte de Francisco no casebre sobre a praia (Fig. 70.4 e Fig. 71.1). Um momento decisivo onde, mais uma vez, a paisagem incorpora significados escondidos. Neste casebre abandonado não existem portas para fechar, nem janelas para abrir. O que existe são aberturas foscas e retalhadas conforme aquela que enquadra Lúcia e

Maldevivre numa divisória que acontece como que por acaso, mas onde uma trave de madeira os separa dentro do próprio plano (Fig. 70.4) assim como a vida os acaba de separar. Esta condensação de significado perpetua-se com a mudança do ponto de vista. Passamos do exterior para o interior do casebre (Fig. 71.1) e a trave de madeira que a separava do seu amigo passa agora a separá-la do exterior, daquela paisagem e daquela realidade. Em sua casa, Lúcia altera a dinâmica porque já não existem mais indecisões. Portas e janelas continuam a enquadrá-la dentro do próprio plano (Fig. 71.2), mas desta vez não existe essa necessidade de fechá-las, porque o que lá está contido, ou seja, o seu mundo, as suas memórias, vão ser destruídos. Lúcia nega a sua própria identidade e a sua história. Deixa o interior da sua casa e queima as suas roupas, as fotografias e os livros no seu jardim (Fig. 71.3).

Por fim, Lúcia abandona esse lugar, liberta o seu pássaro e fecha a última porta como **metáfora** para um novo momento – um render ou uma hibernação?

Já aqui referimos e sublinhamos a constante presença do elemento *fotografia* que pontua os diversos espaços alimentando a ideia de memória (Fig. 72), e a quase destruição massiva por parte de Lúcia, quando já nos momentos finais abre uma gaveta e despeja todas as fotografias lá guardadas para que fossem queimadas. Existe por isso esta condensação de significado sobre a intrínseca ideia de corte com o passado – metáfora – mas existe também o deslocamento deste elemento para outro elemento – **metonímia**- que é a própria Lúcia.

Quando aguarda por Francisco, no dia e à hora marcada, Lúcia coloca o seu relógio junto à sua orelha (Fig. 73.1). O relógio evoca a passagem do tempo, a **metáfora** da transitoriedade da vida, e a **metonímia** para a morte de Francisco. Mas esta cena está repleta de sentido. Na praia, Lúcia olha para o horizonte e desenha na areia o símbolo do infinito (Fig. 73.2 e Fig. 73.3) que **metaforiza** a eternidade, o amor, e a evolução espiritual - o ponto central significa um portal entre os dois mundos e a harmonia perfeita dos corpos e dos espíritos – de Lúcia e de Francisco. Mas, na realidade, o tempo passa e Francisco não aparece, porque já se encontra morto. Lúcia desfaz com a mão o símbolo que condensa a esperança numa relação que nunca chega a acontecer.

Lúcia é assim a peça fundamental de sentido, num *jogo a duas mãos* que a imagética d’*O Recado* nos vai revelando gradualmente. Na última cena em casa de Lúcia, o tabuleiro de Xadrez, um cavalo e uma espada compõem um plano que nos desloca para um outro anterior, onde Lúcia, ainda a aguardar por Francisco, surge encostada a uma parede quadriculada. Esta contiguidade - **metonímia** - de padrão faz-nos retroceder numa operação lógica. Lúcia é o cavalo do xadrez que avança sem olhar para o passado. E a

paisagem protagoniza a grande metáfora n' *O Recado*: o campo desertificado, as ruínas, os barracos e os casebres, a horizontalidade, o vazio espacial (e espiritual) e os exteriores; a cidade desertificadora, as quintas e a ostentação, a verticalidade, a densidade morfológica e os interiores; duas (ou três) paisagens que não se opõem tal como o povo e a burguesia não se confrontam, mas simplesmente coexistem na partilha de uma certa alienação e na distância de uma (auto)estrada.

A paisagem adquire assim a **presença** de uma **personagem**, coexistindo e fundamentando a própria narrativa, inserindo Francisco nas ruínas do seu passado, incorporando profundidade simbólica ao seu sofrimento (Fig. 75.1), impondo espaços estreitos e lugares de memória que cingem os movimentos ao redor das personagens (Fig. 76) e reiterando a liberdade (que tanto se anseia) em planos abertos e desafogados, em descampados onde as personagens se fundem com a própria natureza (Fig. 75.2). A **paisagem intencional** vai pontuando alguns momentos do filme ampliando a sua atenção para o espaço e potenciando dinâmicas de leitura relativamente à narrativa (Fig. 77).

Sabemos que o **espaço** e o **lugar** constituem uma estrutura que opera no sentido da experiência e nas relações que são estabelecidas com o meio envolvente. Como **espaço**, a paisagem fica anexa a uma certa perda de singularidade, uma não pertença que, no caso d' *O Recado*, acontece nos primeiros planos (documentais) (Fig. 78.1). No entanto, gradualmente, esse espaço vai adquirindo a especificidade e a dinâmica de um **lugar** (Fig. 78.2), vai envolvendo o indivíduo no *sense of place* e reforçando as características das identidades sociais que o habitam e promovem. A **paisagem** toma a **função de lugar** em vários momentos, no entanto aquele onde cria maior envolvimento é precisamente o bairro onde Lúcia vive (Fig. 79.1), mais concretamente a sua casa cuja ligação subjetiva e emocional alcança o seu máximo nos múltiplos significados que lá gravitam (Fig. 79.2; Fig. 79.3). É este lugar que Lúcia destrói, aniquilando as suas memórias, as suas complexidades e as suas fragilidades e restaurando o sentido de desprovemento do seu *eu* ao espaço. Enquanto **não-lugar** a **paisagem** patenteia a ausência de memórias revelando a alienação do indivíduo com o próprio território como é o caso do Francisco com as ruínas e aqueles homens que o *esmagam* no espaço (Fig. 80.1 e Fig. 80.2), e o povo que vai na procissão indiferente ao sofrimento que existe *ali mesmo ao seu lado*.

N' *O Recado*, a representação em paisagem urbana acontece em dialogismo com a ruralidade. Existe uma espécie de equilíbrio imagético que incorpora significado à própria narrativa sublinhando a alienação do indivíduo e o vazio existencial do Portugal pré revolução.

4.2.3 *Perdido por Cem...*

4.2.3.1 Sinopse

Artur, o narrador, é um jovem de vinte anos que, depois do suicídio do seu pai, deixa a província para ir para Lisboa. Na bagagem, leva as ilusões pela grande metrópole. No caminho, apanha boleia de um empresário/publicitário que acaba de regressar de Paris, onde vende discos portugueses a emigrantes. No seu automóvel descapotável, Rui (José Nuno Martins) irá introduzir Artur no mundo pouco sério da rádio e da publicidade. Por outro lado, durante esta *boleia*, Artur conhece a jovem Joana (Marta Leitão), com quem se irá cruzar mais tarde e por quem irá nutrir uma paixão obsessiva que irá desencadear uma série de relevantes acontecimentos para o protagonista. A narração desenrola-se à volta de Artur e dos episódios que rodeiam a sua estadia em Lisboa: as suas relações profissionais, sentimentais e afetivas, e o momento em que deixa a capital portuguesa.

4.2.3.2 Análise fílmica

Em *Perdido por Cem...* (1972), primeiro filme de longa-metragem de António-Pedro Vasconcelos, seguimos o itinerário de Artur (José Cunha), um jovem de vinte anos, que vem da província para Lisboa, depois da morte do seu pai. O filme desenrola-se em modo *flashback*, em que a memória serve de fio condutor para esta narração na primeira pessoa. É, portanto, uma perspetiva posterior, onde a distância imprime uma crítica pessoal à própria narrativa.

Em *Perdido por Cem...*, António-Pedro Vasconcelos estabelece uma forma muito especial de trabalhar com os atores, facilmente encostada a uma influência da *Nouvelle Vague* e de Jean Luc-Godard,

«Não permiti que fizessem sequer uma ideia muito clara do seu papel. As pessoas entraram numa espécie de jogo que...proporcionou um <aquecimento> dos atores. Um <aquecimento> que consiste na integração ou envolvimento temperamental dos atores nas personagens. Enfim, uma espécie de confusão entre uns e outros, entre a ficção e o documento, que gerou todo um jogo que eu filmei...» (Vasconcelos, 1973, p. 20).

Simple e espontâneo, *Perdido por Cem...* é um filme concebido em 16mm, com som direto e planos-sequência que procuram captar e agarrar a realidade. De acordo com o realizador, «o papel do novo cinema português deverá ser o de reconciliar as pessoas com a sua imagem, com a sua língua e descondicioná-las em relação a todo o cinema que já consomem inconscientemente» (Vasconcelos, 1973, p. 10). O realizador parte para as filmagens sem um guião definido, somente *tinha a imagem final do crime na cabeça*, o que

evidencia claramente o efeito dos pressupostos da *Nouvelle Vague*, e um sinal dos tempos – do *work in progress* - que se propaga pelas outras artes.

Assim, este filme acontece em diálogos improvisados, com linguagem popular e uso de calão corrente e *deambula* sobre problemas cotidianos da época como a emigração, o saudosismo ou a Guerra do Ultramar. As personagens são figuras marginais e circunscritas à cidade de Lisboa, no entanto a sua caracterização é coberta pela indefinição, alusão que o novo cinema já nos teria vindo a habituar, nomeadamente no que respeita aos dois outros filmes que compõem *A Trilogia Lisboaeta* (Torres, 1974). Outro ponto também partilhado com os filmes *O Cerco* e *O Recado* é precisamente a crítica que se confere à sociedade de consumo e ao submundo de aparências e *negócios* ilícitos: ambientes da publicidade³²⁷, da rádio e do disco são revelados com sentido de denúncia. A narrativa é construída com base na voz *off* (do próprio António-Pedro Vasconcelos), em monólogo apressado e monocórdico, com cariz autorreflexivo que, além de contar parte dos acontecimentos e motivos mais submersos, consegue antecipar circunstâncias, que se completam com reflexões assumidamente confessionais vinculadas às próprias vivências do autor. Tal como Vasconcelos explica, trata-se de um filme constituído por uma memória fictícia «*com o qual julgo arrumar as contas com os fantasmas da minha adolescência e onde descubro, graças ao cinema, que a noite, afinal não é mais que o diafragma fechado, e a morte, a película que chega ao fim*» (Vasconcelos, 1973, p.21). Desta forma, o autor partilha com o espectador a sua memória, imprimindo um certo cunho autobiográfico que acontece, não só pela semelhança física com Artur, mas muito pelo mundo que rodeia a personagem: «*é modestamente a minha viagem ao fim da noite da adolescência. Nunca soube muito bem para onde ia, como sonâmbulo que sabe, no entanto evitar obstáculos*» (Vasconcelos, 1973, p. 22).

E é com esta sinergia que entramos no filme: imagem a negro, o som do comboio e as palavras do protagonista que mais não são que os pensamentos do autor:

«Fecho os olhos...é como se eu estivesse a ver no escuro. Vejo tudo o que me aconteceu como se eu fosse espectador sonâmbulo da minha própria vida (. ...). Sinto que a memória faz batota com as recordações. O passado transformou-se numa ficção e faz de mim um personagem (. ...). E quando me lembro de mim neste comboio é como se fosse a primeira imagem de um filme...em que sou o ator principal no qual nada nem ninguém pode agora alterar o sentido.»³²⁸

³²⁷ À imagem d'*O Cerco*, o filme de António-Pedro Vasconcelos também incorpora planos de cariz publicitário: «*O filme só tem publicidade de uma companhia de aviação, porque eu precisava de filmar um avião, e como tinha de fazer o trabalho de laboratório em Paris, e isso obrigava-me a frequentes deslocações, fiz contrato com essa companhia: eles davam-me as passagens, eu metia o avião na fita*» (Vasconcelos, 1973, p. 10).

³²⁸ [00:01:25-00:01:55]

Este é Artur, um jovem de vinte anos, que decide viajar para Lisboa depois do episódio da morte do seu pai. Artur pede boleia. Nos seus pensamentos gravita já a ideia antecipada de fatalidade e a *configuração de um destino* (Coelho, 1983):

«Mas porquê estas imagens? Porque razão me lembro deste carro que vai agora entrar na curva da estrada e que vai parar para me levar para Lisboa? Como se fosse ali que tudo começou...Pergunto a mim mesmo onde começa a fatalidade. Onde começa e acaba uma aventura. Terá sido nesse instante que o caso se transformou em destino»³²⁹.

Artur segue com Rui – empresário - no seu carro descapotável. O discurso de Rui é acelerado, fala da sua estadia em Paris, fala do elenco e do *show*, dos guitarristas e dos fadistas, e fala do amigo que vende discos e que vive às custas dos emigrantes: *«Paris é uma mina, aquilo é uma mina, pá! Já foste a Paris?»³³⁰*. Rui fala e Artur permanece silencioso na sua inexpressividade e nos seus pensamentos:

«Foi assim que eu conheci o Rui. Contou-me tudo da sua vida e achou que eu devia também por as cartas na mesa. Mas para lhe contar a verdade eu teria que lhe dizer que andava aos papéis como um ator desempregado. E havia coisas que ele não ia perceber se lhe contar. Nem iria falar da minha vida ao primeiro desconhecido»³³¹.

A representação em paisagem veste-se de uma certa atmosfera dos pioneiros do cinema americano (King Vidor, John Ford, Howard Hawks). Uma paisagem do Oeste com um jovem que pede boleia em frente a uma estação gasolinera e um descapotável que trava abruptamente para o acolher. Depois vêm os planos aproximados em modo *road movie*, centrando e enquadrando as personagens ao vidro frontal do automóvel enquanto a **paisagem de tipologia rural** vai passando em plano de fundo. E continuamos com este registo imagético até ao típico café de *beira de estrada* - *«Onde começa a fatalidade? Ali naquele café onde paramos porque o Rui tinha sede»³³²*. No seu interior, uma rapariga, de camisola às riscas, está sentada ao balcão enquanto outras figuras masculinas pontuam o espaço que se ocupa de pequenas mesas e cadeiras. Artur entra no café com Rui que continua a falar a um ritmo apressado. A câmara volta-se para a rapariga num plano aproximado e nesse momento o futuro é antecipado pela *voz-off*: esta é Joana, que vive com os tios e quer fugir do colégio e ir para Lisboa, e que pede a Artur para lhe levar uma carta a uma amiga de Lisboa; ela irá morrer seis meses mais tarde, no aeroporto vazio, junto a Artur. Esta é a fatalidade já mencionada pelo protagonista.

³²⁹ [00:02:20-00:02:44]

³³⁰ [00:03:10-00:03:15]

³³¹ [00:04:13-00:04:22]

³³² [00:04:48-00:04:50]

Artur e Rui regressam ao automóvel para seguir viagem enquanto o movimento de câmara circunda Joana, também ela no exterior do café. Joana corre em direção ao automóvel, como quem corre para agarrar o seu destino. Artur e Rui voltam à estrada, sempre com o empresário no seu registo de *pseudo monólogo* apressado – «*Não percebo o fascínio destas miúdas por Lisboa! Eu já estou farto daquilo, pá!*»³³³ – a divagar sobre o Mosteiro da Batalha e a meter-se com a *miúda* que conduz o *Citroen dois cavalos*, episódio que termina com Artur sozinho a seguir viagem para Lisboa no descapotável de Rui.

Deixamos a estrada e a periferia rural para penetrar na **paisagem urbana** da metrópole. Deixamos o dia e mergulhamos na noite, numa fotografia densa e negra de um filme noctívago: «*àquelas horas da noite, quando já toda a gente estava metida nos cinemas, a cidade parecia não ter peso. À minha frente abria-se a Avenida da Liberdade*»³³⁴. Mas também o volume do Cinema Condes que quase se funde com o negrume da noite. A paisagem é intensa e cerrada.

Segue-se a cena em que Artur vai ao seu antigo quarto alugado. As rendas estão em atraso e a proprietária quer-lhe cobrar a dívida, mas o jovem não tem o dinheiro para lhe pagar. A câmara segue-lhe o movimento no interior do quarto: mexe nos *vinis*, guarda uns livros, retira um quadro da parede, que coloca a descoberto três fotografias de uma mulher (Luísa), abre um poster, e vai à janela espreitar o carro. Suspeitamos que talvez tenha lançado a sua mala pela janela, à *moda de um amante num filme americano*, seguido de uma fuga estratégica para escapar à senhoria e ao pagamento das rendas em atraso. Artur prossegue caminho pelo submundo da noite Lisboa à procura de um local para pernoitar: vai ter com Nuno (Nuno Pereira) aos bilhares e desencontra-se de Orlando (figurinista) no Teatro Villaret. Termina na casa de Carlos (Carlos Ferreiro), que vive de traduções e escreve policiais sob um pseudónimo americano, é fanático do *Film Noir* e não perde um filme do Otto Preminger nem do Fritz Lang – «*Para ele o cinema tinha acabado nos anos cinquenta, o que era falso, evidentemente!*»³³⁵. Artur fala de Rui e dos seus negócios, bebem uma cerveja e *ouvem Truffaut*. Artur fala do pai como chefe de redação, e do seu suicídio e do jornal que foi vendido. Nas cenas seguintes, acompanhamos Artur numa tentativa desesperada de sobreviver e criar laços profissionais e sentimentais numa espécie de subsistência urbana que se transcreve pela sua entrada num universo de expedientes, das aparências, dos negócios de Rui, das traduções, das prostitutas e do jogo noturno

³³³ [00:07:00-00:07:09]

³³⁴ [00:13:12-00:13:25]

³³⁵ [00:21:08-00:21:10]

clandestino. Um mergulho do protagonista na sua juventude que se propaga em reflexões sobre a vida e o destino.

Sentado numa esplanada do Rossio, Artur observa os transeuntes que lhe devolvem o olhar – curioso, acusativo ou de espanto - em planos curtos de campo/contracampo. Mas o que para ele importa (o texto é de Musil) é ver *o acaso transformado em destino*:

«A maior parte das personagens não se apercebe disso. Permitem-se adotar a personagem que lhe foi imposta, cuja vida se adaptou à dele e a partir daí os acontecimentos da sua existência parecem não ser mais do que a expressão dessas qualidades. E o seu destino é ditado apenas por mérito ou por pouca sorte»³³⁶

Esta é a deriva de Artur, sem adotar uma *personagem*, a ser ele próprio na deambulação do acaso para o destino, nos vinte anos que *ninguém diga que é a mais bela idade da vida*, a extrair uma leitura do *vazio*. Voltamos ao destino – Joana – e à carta que Artur vai entregar à amiga que trabalha numa agência de viagens, e ao telefonema que faz a Luísa (Rosa Lobato Faria), e aos *preços* que pede na agência para uma viagem *só de ida* para Paris, Roma, Nova Iorque, e a este desejo de chegar e partir constantemente e insistentemente presente. O destino, talvez.

Em casa de Luísa ouvem Bob Dylan. E enquanto ela fala da gravidez e do filho que não era dele, Artur interpreta uma personagem (a do Bob Dylan) porque também ele *tinha direito ao seu pequeno teatro*. Artur coloca uma gravata, um chapéu, uns óculos de sol, e acende um cigarro. A sua pequena interpretação termina quando Luísa olha pela janela e avisa que o táxi já chegou e que eles têm que ir embora. No café-bar do aeroporto, um plano aproximado de Luísa desloca-se para Artur – *«Sabes o que é que me apetecia fazer? Comprar um bilhete e partir para o mais longe possível...»³³⁷*. Artur queima a fotografia de Luísa à sua frente, e volta a partir: dela (que vai esperar o marido ao aeroporto) e desta ideia de *chegada*. Seguem-se encontros vários: com Nuno na esplanada, com Rui (e Paulo de Carvalho) e Martinha (Ana Maria Lucas) no bar.

Na esplanada, o movimento de câmara alterna-se na rotação entre o protagonista e Albano (Albano Pereira), o *braço direito* de Rui, que repreende Artur pela forma como este se veste, *«Isto em Lisboa é assim pá! Um gajo tem que se integrar!»³³⁸*, e interpretar a personagem nesta cidade de aparências dos *shows*, das *miúdas* e dos automóveis descapotáveis. Na casa de Rui, Artur descobre *por acaso* um velho projetor e *quer o destino* que a imagem de Joana esteja entre os vários slides que se vão passando. Talvez perturbado com aquela imagem e

³³⁶ [00:35:00-00:36:17]

³³⁷ [00:45:25-00:45:36]

³³⁸ [00:58:09-00:58:12]

a recordação da *miúda do café*, Artur mergulha na noite, e tem um encontro com uma prostituta num quarto de uma pensão. Quando Artur regressa, Joana espera por Rui à porta da sua casa. Joana conhece o espaço e circula livremente pelos compartimentos. Inexplicavelmente, Artur adota uma atitude ativa e agressiva, mas Joana revela a sua sinceridade e o seu mal-estar - «*Sinto-me como um peixe fora de água*»³³⁹. O encontro dos dois é fugaz, Joana adormece e desaparece na manhã seguinte.

Joana é acolhida na casa de Martinha, onde ouve música e conversa sobre a sua gravidez. Nas cenas seguintes, Artur continua numa espécie de espiral aos confins da *noite* e vai saltando de situação em situação, talvez à procura de partir: joga *poker* com os amigos até às primeiras horas do dia e perde; está desanimado e pensa em Joana e num *galão bem quente*; o seu amigo Orlando empresta-lhe algum dinheiro; mas Artur vai penhorar o projetor de *slides* de Rui e o seu blusão; no estúdio cruza-se com Paulo de Carvalho e na marina conversa com Albano. Por fim, Artur e Joana conversam numa esplanada, e ele oferece-lhe uma bobine. No estúdio, ela canta com Paulo de Carvalho enquanto ele assiste.

E novamente a partida de Artur na noite e a chegada a uma outra morada de um outro amigo, mas desta vez na companhia de Joana. Da noite entramos no dia. Dos corredores estreitos e escuros do apartamento passamos para a varanda e para um plano aproximado de Joana que parece emanar uma certa leveza. A cidade está em segundo plano, enevoada, quase indefinida e quase transparente. Falam de gostar um do outro, mas «*aquela hora, não muito longe dali, um outro personagem entrava em cena*»³⁴⁰.

A paisagem pauta-se de ruralidade: a província ou talvez a periferia da cidade. Um casebre e um *tipo* que procura Joana. É o seu namorado (António Rama), que regressado do serviço militar em Angola tenta desesperadamente encontrá-la. Silencioso, mas obstinado por essa ideia, persegue-a pela cidade num ritmo desenfreado e empunhando uma arma. As cenas que se seguem são compostas por planos curtos que fazem evoluir rapidamente a narrativa para o trágico final: Artur faz as malas enquanto Joana está no escritório de Rui; Artur envia um telegrama a Joana alertando-a sobre *um tipo armado que anda à sua procura*; Joana escapa-se pela janela e vai ter com Artur; o casal foge de táxi em direção ao aeroporto; a densidade noturna regressa para os rodear; de braço dado, entram no aeroporto quase vazio e dirigem-se ao balcão para comprar bilhetes; Roma é o destino, mas o namorado já está no alcance de Joana; seguem-se dois disparos e dois *flashes*; Joana caída no chão e as autoridades que prendem o namorado. Quando questionado pela polícia, o protagonista diz que não sabe quem é Joana, o que na realidade é a *verdade* – Joana é um hiato para Artur

³³⁹ [01:06:45-01:06:50]

³⁴⁰ [01:38:50-01:38:52]

- e novamente a partida, talvez sem regresso na sua deriva. E o *salto* final de Artur - «*no dia seguinte atravesssei a fronteira*»³⁴¹.

Perdido por Cem... dá-nos o panorama de uma juventude sem limitações morais, onde os homens falam sem pudor das *miúdas* que engatam, onde elas oscilam no quotidiano como presenças fugazes de uma noite, onde se fala sobre a gravidez sem pai atribuído, onde os seios de Joana estão a descoberto, mas onde – à imagem dos outros filmes aqui analisados - gravita a ideia de perdura, de falta de horizonte. Uma juventude silenciosa entre *o acaso e o destino* que acontece na representação da própria cidade e no movimento da própria câmara que arrisca uma certa descontinuidade estética e se aproxima da figura do *flâneur*.

Lisboa novamente, como novamente a representação em paisagem toma a **morfologia** da cidade de **enquadramento sectorial**. Lisboa das esplanadas, das avenidas, das montras, dos cinemas e dos cartazes de cinema, dos bares, das salas de bilhar, das pensões, da marina e do rio, das agências de viagens e do aeroporto. Lisboa da *rua* e dos trajetos tomados pelas personagens. Uma paisagem cuja **dimensão simbólica** potencia a caracterização do próprio meio social, refletindo no próprio espaço uma juventude com consciência intelectual e uma sociedade de consumo alienada na cultura das massas. Por isso, em *Perdido por Cem...* temos a constante presença dos transportes como o comboio, o barco, o avião e, principalmente, os automóveis (descapotáveis), elementos que traçam uma burguesia inerte na aparência social. Da mesma forma, António-Pedro Vasconcelos incorpora diversas referências culturais, como a literatura sempre presente *na mão* de Artur, a música com o vinil do Bob Dylan, a fotografia que vai pontuando os diversos espaços (Fig. 81.1), e o cinema no cartaz de Marilyn Monroe ou do Batman. Símbolos que pautam o espaço de significado que transcende o filme e que transborda para a realidade que rodeia o autor e o restante Novo Cinema português, constituindo um olhar integrado sobre a própria cultura do filme.

Uma representação em paisagem que (aparentemente) aproxima a cidade do protagonista, potenciando o seu acolhimento. Mas Artur toma Lisboa como espaço e desvincula-se do lugar. Na sua **função** de **espaço** e **lugar**, a paisagem incorpora o movimento na fugacidade com que Artur vai procurando um espaço para pernoitar, alternando as suas noites entre a fuga do seu quarto alugado, a casa de Carlos, a pensão com a prostituta (Fig. 81.3), a casa de Rui, e a casa de um outro amigo. Ou a sua deambulação pelos *negócios* de subsistência: o bar, o estúdio, a esplanada (Fig. 81.2), a sala de jogos e o estabelecimento de penhoras. Existe esta ideia bem sublinhada de movimento, de advir e sair de um **espaço**, e

³⁴¹ [01:58:53-01:58:56]

de um não envolvimento ao **lugar**. Por isso, as fotografias de Luísa são retiradas da parede do quarto alugado e queimadas no aeroporto (Fig. 81.4). Uma relação temporária que a paisagem toma na sua **dimensão simbólica**, para prescrever e aprofundar o significado narrativo: o quarto alugado e o aeroporto são dois espaços de transição que estão assim relacionados com a ideia de rutura de ligações sociais. O aeroporto, por sua vez, adquire a **função de metáfora** para a ideia de *largar*, de deixar para trás o país, a sua vida, e Joana que fica morta no chão daquele espaço vazio. Joana é, afinal, a alavanca para a escapatória de Artur, que foi o *acaso* naquele café de estrada e que se tornou *destino* neste aeroporto.

A estrada da primeira sequência e o aeroporto da última cena convocam a **função de não-lugar** da paisagem. Pelas suas características físicas e funcionais, estes dois espaços/elementos morfológicos possuem precisamente essa incapacidade de fixar a presença ao lugar, contendo a ideia de *transitório* anexa à cidade de Lisboa. Em *Perdido por Cem...* existe muito esta necessidade de oscilação, esta ideia de constante *chegada e partida* que se alinha também com o som do comboio nos primeiros planos e o som do avião que encerra esta viagem à juventude dos vinte. A paisagem comporta essa função de figura de linguagem, **metaforizando** a volatilidade alcançada por Artur na cidade de Lisboa. Um certo *querer ir* de personagens-nómadas que andam à *deriva*, ao sabor dos acasos, descontentes com o tempo que vai passando sem alcance algum, em constante transição pelo espaço sem nunca se fixar num lugar.

O filme vive muito desta obsessão de *partir* e do alcance que a noite comporta na cidade:

«A ideia de partir começava a tomar conta de mim. Abri a persiana e tentei olhar lá para fora. Deviam ser umas duas da manhã. Com a noite, o vidro transformava-se em espelho e a única coisa que eu conseguia ver agora à minha frente era o reflexo do meu próprio rosto»³⁴²

A paisagem comporta essa **dimensão paradigmática** na relação que evoca entre o exterior da cidade e o interior dos espaços, entre a noite e o dia, entre o *outro* e o *próprio*. A paisagem e a própria morfologia possibilitam esse alcance de olhar para o seu próprio reflexo, construindo significado na **metáfora** do encerramento - *«Lembro-me de ter perguntado ao Carlos se ele já se tinha dado conta: durante o dia conseguimos olhar para fora de nós, mas o que havia de terrível na noite é que obrigava a mergulhar em nós próprios»³⁴³*. Esta falta de horizonte é ampliada pelos *corredores* que marcam presença nos diversos espaços habitacionais por onde Artur vai *deslizando*. O seu carácter de *fechamento* aumenta a sensação de encolhimento no espaço e pontua a necessidade ou a procura por

³⁴² [00:24:08-00:24:20]

³⁴³ [00:24:21-00:24:28]

uma saída de um ambiente desconfortável e coercivo. Da mesma forma, as cenas de exterior são, na sua maioria, construídas por planos próximos e pouco desafogados, alcançando um carácter abstratizante à paisagem e destacando o perfil sociológico da cidade.

A representação da cidade em *Perdido por Cem...* toma a **presença** de uma **personagem**. No entanto, e ao contrário da maioria dos filmes aqui analisados, esta é uma presença subtil, discreta, *silenciosa* e até pouco expressiva. Mas ela existe e envolve Artur e o próprio espectador com o seu peso noctívago, para providenciar a fatalidade, incitando a um mergulho no destino e nas profundezas do próprio *eu*.

4.3 Lisboa sintomática: O Mal-Amado

4.3.1 Sinopse

O enredo d'*O Mal-Amado* centra-se no protagonista João (João Mota) que, vendo os estudos correr mal, abandona a faculdade. Enquanto aguarda pela mobilização para a Guerra Colonial, e por intermédio de um amigo do seu pai, começa a trabalhar num escritório onde só ou quase só trabalham mulheres. Neste ambiente feminino, João estabelece relações amorosas com duas mulheres. Inicialmente, uma relação mais perversa e perigosa com a sua chefe Inês (Maria do Céu Guerra), uma mulher sofisticada que vive assombrada pela morte do irmão na Guerra Colonial e que transfere para João a paixão frustrada que sente pelo próprio irmão. Mas se a modernidade de Inês entusiasma, João acaba por preferir a simplicidade de Leonor (Zita Duarte), uma colega de trabalho que partilha com ele a ideia de rutura iminente e o anseio pela liberdade. Quando João decide revelar a Inês a sua relação paralela e a sua escolha por Leonor, a obsessão e o ciúme levam Inês à loucura, acabando por matar João utilizando a arma que fora do irmão e proferindo «és meu, não tornarei a perder-te». João, Inês e também Leonor evidenciam assim a vitimização involuntária e absurda da guerra.

4.3.2 Análise fílmica³⁴⁴

O Mal-Amado (1973), a primeira longa-metragem de Fernando Matos Silva³⁴⁵ tem iniciada a sua rodagem em 1972. No entanto, por se tratar, segundo a censura, de «um filme

³⁴⁴ Texto reestruturado a partir da publicação: Bastos, R. & Macedo, I. (2013). *O Mal - Amado* (1973): A representação do espaço urbano como metáfora do conflito sociopolítico no início da década de 70 em Portugal. In Valente, A. C., Freire, C., Ferreira, C., Marques, H., Faceira, M. J., Varzim, M., Antunes, N., Fragata, N., Capucho, R. & Reis, S. (Orgs.), *Atas da Conferência Internacional de Cinema: Arte, Tecnologia, Comunicação* (pp. 997-1006). Edições Cine-Clube de Avanca.

As citações desta publicação serão referenciadas e incorporadas no corpo do texto desta tese.

³⁴⁵ «Depois de frequentar o curso dirigido por António Cunha Telles e em 1962 tornar-se assistente de cena em *Pássaros de Asas Cortadas* de Artur Ramos, Matos Silva participa no arranque do *Novo Cinema Português*

iconoclasta, dissolvente e derrotista, quer nos planos político e social, quer nos planos moral e religiosos» (*Relatório da Direcção dos Serviços de Espectáculos*, 1974, p. 8), vê a sua estreia acontecer somente a 3 de maio de 1974, só depois da queda da ditadura. A carga simbólica que lhe está adjacente como o último filme vítima da censura fascista, e o «modo como trata o problema colonial e rompe com os valores impostos pelo regime fascista, tornam esta obra num *filme-charneira* quer pelo período em que se insere, quer pela sua capacidade de indiciar futuras transformações político-sociais» (Bastos & Macedo, 2013, p. 999). Esse limbo onde se encontra, entre dois tempos - o antes e o depois de uma revolução - entre o Novo Cinema português e o pós-Novo Cinema português,

é bem assente numa quantidade de referências que fazem dele um objeto tão único quanto as vivências do autor (. ...). A relação direta de Matos Silva com a Guerra Colonial, a mudança de mentalidade da sua geração, o mal-estar moral e político que se respirava na sociedade portuguesa, a difícil relação com a censura e a descrença no regime, atribuem a este filme um carácter autorreflexivo (Bastos & Macedo, 2013, p. 1001).

Segundo o realizador, esta é «uma História de Portugal vista de Campo de Ourique» (Valadares, 1974, p. 9) e, nesse sentido, o ambiente social representado serve como metáfora de um país encerrado no seu bairrismo cultural e fechado na sua própria pequenez.

Fernando Matos Silva parte do Bairro de Campo de Ourique - onde o realizador passou grande parte da infância - para figurar a rutura de valores e de mentalidades das gerações mais novas em relação aos pilares simbólicos do regime, desenhando um retrato do país na relação que constrói a partir do espaço - público e privado do bairro - e na forma como assume um nível simbólico rompendo constantemente com os cânones da linguagem cinematográfica, introduzindo discrepâncias, quer ao nível narrativo quer pela montagem, e colocando em diálogo o espaço e o tempo numa metáfora do desequilíbrio latente do país.

No que respeita à estrutura fílmica, socorremo-nos da evolução que o próprio espaço comporta no interior da narrativa e optamos por segmentar o filme em quatro grandes sequências, incorporando segmentos cronológicos – de continuidade- e a-cronológicos – de alternância. As quatro sequências correspondem à ideia de metamorfose espacial (e

como primeiro assistente de realização em *Os Verdes Anos* e *Belarmino* (. ...). Com Fernando Lopes toma conhecimento da *London School of Film Technique* onde, em meados da década de sessenta, ingressa como bolsheiro do Fundo do Cinema Nacional adquirindo o bacharelato em Realização. Em Londres contacta com realizadores que viriam a ser importantes na construção da sua obra como François Truffaut (. ...). Quando regressa a Portugal volta a trabalhar com António da Cunha Telles em publicidade. Como assistente seguiu-se *Le Pas de Trois* (1964), de Alain Bornet, *La Peau Douce* (1964) de François Truffaut, *As Ilhas Encantadas* (1965) de Carlos Vilardebó, e *Mudar de Vida* (1966) de Paulo Rocha» (Bastos & Macedo, 2013, p. 999). Em 1969 Fernando Matos Silva é reintegrado como capitão no departamento de cinema onde dirige documentários (em Angola e na Guiné) para o programa de televisão do Exército Português. Quando regressa vai trabalhar na produtora Média Filmes como diretor de produção do filme *Uma Abelha na Chuva* (1971) de Fernando Lopes. Sócio fundador do Centro Português do Cinema, Matos Silva e o seu *O Mal-Amado* integram o segundo grupo de filmes a receber o apoio da cooperativa (Bastos & Macedo, 2013).

conflitual) que entendemos estar patente n' *O Mal-Amado* e desenvolvem-se em quatro distintos percursos: 1) percurso desde a estação até ao bairro; 2) a casa, o bairro e o percurso até ao escritório; 3) o escritório, a casa de Inês e o teatro; 4) o *Jardim da Estrela* e *O Meu Café*.

Primeira sequência: percurso desde a estação até ao bairro

A primeira sequência (Fig. 82) inicia-se no interior da *Estação Fluvial Sul e Sudeste* de Lisboa e termina no plano da escultura da *Maria da Fonte* no *Jardim da Parada*. Este segmento corresponde à introdução e tem o seu início no genérico do próprio filme. A importância categórica dos primeiros planos está na transferência de uma instância da realidade para uma instância imaginária – a diegese fílmica. O primeiro plano define então o tempo e o espaço dessa instância imaginária: o interior da estação. Um *zoom in* coloca em evidência um grande relógio que se encontra alojado no vitral do espaço. O tempo segue o seu curso e o ponteiro avança um minuto depois das sete horas (da manhã, talvez). Mas a simbologia deste plano é compreendida *à posteriori*, quando recuamos no espaço e percebemos que essa *estação* é ela própria um comentário *surdo* e metaforizado do autor ao surto de emigração ocorrido entre 1960 e 1974 - uma fuga à estagnação do país e à Guerra Colonial. Enquanto espectadores, recuamos no espaço numa *partida* falseada. A evasão que nos confere o interior da estação cujo ponto de escape é também o ponto de luz do vão envidraçado, depressa nos coloca numa situação de *desequilíbrio* – não somos os que partem, os que ultrapassam aquele vitral, mas somos os que ficam na inércia de um Portugal do início da década de 1970. Por isso mesmo, no plano seguinte somos colocados no exterior, perante um novo *zoom in* a um outro relógio, e novamente o ponteiro avança marcando um minuto depois das sete horas (Bastos & Macedo, 2013).

No terceiro plano, o *desequilíbrio* adensa-se ao sermos confrontados com o disparo do cronómetro que se encontra na mão de um elemento da própria equipa de filmagem. Ao recorrer a este enunciado fílmico – *efeito espelho* – a propósito do próprio filme, Fernando Matos Silva introduz outro apontamento reflexivo, colocando em questão a fronteira entre a instância da realidade e a instância imaginária³⁴⁶. A realidade e a ficção são colocadas em causa pela presença do dispositivo cinematográfico e o *tempo* anterior que supúnhamos ser

³⁴⁶ O autor explica esta ideia: «Quer dizer, *O Mal-Amado* não é um filme realista, de maneira nenhuma (aliás, penso que o Cinema Novo não tem nada a ver com o realismo em si); é, todo ele um pouco «transformista», jogando entre o real, de certa maneira e, às vezes, um certo lado quase surreal das coisas – que o nosso país era surreal, naquela altura! Penso que *O Mal-Amado* tem uma componente realista que é sistematicamente destruída» (Silva, 1996, p. 49).

já da ordem do imaginário apresenta-se agora da ordem do real. Com uma panorâmica à esquerda, o espectador avança no espaço (Bastos & Macedo, 2013).

Inicia-se então um percurso ascendente pelo espaço urbano, desde a *baixa* de Lisboa até à zona distante do bairro de *Campo de Ourique*, passando pelo *Jardim de S. Pedro de Alcântara*. O *tempo* continua evidente pela presença de outros relógios, e o cronómetro continua presente pela sua ritmada sonoridade. A atmosfera que estas dúvidas espaço-temporais criam, incitam a um outro olhar sobre o cinema e (principalmente) sobre a realidade. Dessa forma, voltamos aos relógios e constatamos que o movimento de câmara é agora o inverso: passamos de um deslocamento de aproximação - *zoom in* - para um afastamento - *zoom out* - em relação ao objeto filmado. Esta subversão de movimento, capaz de alterar a aproximação de um tempo real com a vontade de escapar dele para a ordem do imaginário, pontuará todo o filme. O que se segue vem estruturar esta ideia: uma panorâmica sublinha a distância entre os dois lugares da mesma cidade, enunciando um recuo no espaço e a posição do bairro de Campo de Ourique enquanto *micro espaço* da cidade. Atravessamos a penumbra proporcionada pelo arvoredo do jardim. Ao fundo, vislumbramos a claridade de outro espaço, ou se quisermos, de outra ordem. E, novamente, um *zoom in* que se funde com um *zoom out* de um relógio. Na nossa opinião, existe claramente a confrontação de duas ordens e a vontade de escapar de uma realidade estagnada para mergulhar num tempo que urge ser de avanço. O relógio marca já sete horas e vinte cinco minutos (Bastos & Macedo, 2013).

Leonor Areal (2011) explica a simbologia deste bairro no contexto social e ideológico do próprio filme:

Campo de Ourique não é um bairro qualquer: não é um bairro popular nem é um bairro de ricos, mas um bairro de casas burguesas exíguas, ordenadas por ruas ortogonais. A burguesia, sendo, por definição, a classe que defende e beneficia de uma ordem social e ideológica estável, tende a assumir-se como modelo de vida. (p. 505)

A contextualização do bairro é feita através de sucessivos planos/espacos que representam o quotidiano daquele lugar. O *zoom-out* repete-se. O relógio e a sonoridade do seu mecanismo continuam a marcar presença. Insiste-se no *tempo* e numa quase vibração, uma premonição que atravessa estes primeiros planos e que se prende com a ideia de que algo existe, algo capaz de unir e fazer atravessar o tempo (e o espaço) estagnado. A subjetividade deste olhar, associado ao encobrimento de uma legibilidade imediata, perpetua-se em regulares sobressaltos de entendimento, abrindo caminho para um cinema de referências *semi* partilhadas. O texto lido na primeira pessoa sobre o mundo de um homem que resvala com o mundo do corvo devido ao nevoeiro, ou a estátua de *Maria da Fonte*, presente no

final da primeira sequência, são também comentários do próprio autor alusivos à urgência de uma revolução capaz de romper com a ordem vigente que impede uns e outros de *ver* para além do *nevoeiro*.

Segunda sequência: a casa, o bairro e o percurso até ao escritório

A segunda sequência (Fig. 83) é referencial no curso dos acontecimentos pela instabilidade que é estabelecida no seio de uma família pequeno burguesa. Este momento desenvolve-se fundamentalmente em dois grandes espaços - o interior da casa da família e o exterior do bairro onde a mesma se localiza – e é caracterizado pela oposição que se faz relativamente à iluminação, escala de planos e movimento de câmara. O pequeno *mundo* familiar é caracterizado pela desarticulação dos valores conservadores impostos pela figura paterna em oposição aos valores progressistas dos filhos, e pela presença de uma mãe resignada a viver em função da família. Nesse sentido, e de uma forma geral, a luz é artificial, de contraste e/ou quase escassa sublinhando a atmosfera asfíxiante que se respira. Relativamente à escala de planos, a distância imposta pelo dispositivo é curta, com planos médios e aproximados que anunciam os rituais de uma família tradicional encerrada em si mesma. O quase inexistente dinamismo que o movimento de câmara confere é sintoma de um ponto de vista crítico relativamente à mentalidade imposta no seio da família pela figura patriarcal e pautada pela *ordem e regra* (Bastos & Macedo, 2013).

Esta sequência tem início no interior de um quarto. Um *travelling* ascendente introduz uma figura que se encontra deitada numa cama. Um plano médio enquadra João (João Mota), o protagonista do filme, no centro do espaço. O seu rosto é obliterado pelo livro que segura. O ambiente é de penumbra, somente iluminado por um pequeno ponto de luz (lateral) colocado na mesa de cabeceira. Alguns objetos simbólicos pautam a atmosfera deste espaço: um livro, um despertador e um relógio de pulso, uma fotografia e um cartaz colocados na parede/ por cima da cabeceira da cama. A sonoridade de um relógio continua presente. O despertador dispara. João olha para o relógio e encolhe os ombros. Estamos finalmente dentro da ação dramática. A mãe (Helena Félix) abre a porta do quarto cuidadosamente para se certificar de que o filho não adormeceu para o seu primeiro dia de trabalho e aproveita para lembrar o fato novo que este deve vestir. João agradece e a mãe fecha a porta do quarto. Este ato de zelo maternal contrasta com o cartaz que se encontra, agora visível, no interior da porta e que mostra um punho fechado sob umas correntes e onde se lê a frase «*La Base Continue le Combat*»³⁴⁷. Esta dualidade é já reveladora de um ambiente familiar

³⁴⁷ Especial referência ao Maio de 1968 através do cartaz produzido pelo *Atelier Populaire*, uma organização parisiense que no dia 16 desse mês toma a *École des Beaux Arts* e começa a produzir anonimamente posters e literatura de cariz combativo à opressão e ao conservadorismo do governo (Wells, 2018).

desalinhado. Desordenado é também o tempo que não segue o seu curso cronológico *normal*, mas é antes interrompido por um gesto que se repete: de uma mãe que entra novamente no quarto (vazio) do seu filho para colocar o fato engomado na cadeira. Este plano deslocado no tempo, que se supõe ser prévio, é evidência de uma vontade de quebrar a repetição do quotidiano no modelo normativo instituído.

Na cena seguinte, João está na casa de banho. A sua figura toma o centro de um plano aproximado. O espaço é exíguo. O autor assume (novamente) o desequilíbrio de um tempo que não se quer uniforme. Seguem-se gestos triviais na rotina matinal, que se apresentam pelo seu reflexo no espelho. A montagem é descontínua, mas a escala de planos não se altera. O *jumpcut* é naturalmente assumido. O autor continua a quebrar regras, desviando a atenção do espectador do universo representado para relembrar uma presença extra diegética: a sua.

Do reflexo de João na casa de banho voltamos ao seu quarto, e novamente ao seu reflexo, e novamente ao cartaz do punho cerrado. Mas desta vez existe um diálogo subjacente à disposição das formas dentro do próprio espaço. A câmara afasta-se para um plano de conjunto, evidenciando claramente um jogo de forças que acontece entre o reflexo de João preso na própria moldura do espelho e o cartaz cortado pelo próprio enquadramento. O jogo de claro-escuro que acontece neste plano evidencia o desequilíbrio que se avizinha: o reflexo de João - com o seu fato engomado - pontua a zona mais escura e de maior peso da imagem; em contrapartida, a sua luta, a sua vontade e os seus ideais, simbolicamente representados pelo cartaz, estão concentrados numa pequena área de menor peso em termos de composição visual. João entra em campo para fazer o nó da gravata em frente ao espelho. A dificuldade que sente em concretizar este gesto leva-o a um estado de irritação crescente que termina com um quase auto enforcamento, tornando evidente o significado inerente à própria gravata – símbolo de um modelo normativo que orienta a sociedade e corda que asfixia aqueles que se opõem e não se reveem nessa mesma ordem. A figura maternal aparece mais uma vez para servir e auxiliar o filho - «*Meu filho que estás a fazer? Olha que te matas!*»³⁴⁸ - e sublinhar o papel da mulher – submissa, silenciosa e zelosa - no seio da família tradicional portuguesa.

Na cena seguinte assistimos ao ritual da refeição, onde o pai (Fernando Gusmão) está sentado à cabeceira da mesa a ler o jornal. Uma das filhas está a tomar o pequeno-almoço, enquanto a outra entra atarefada, dá um beijo no pai, e sem se sentar dá uma *trinca* no pão e sai a correr. Este gesto, que além do mais tem direito a um comentário da figura paterna -

³⁴⁸ [00:09:32-00:09:34]

«*Sempre à última da hora...até logo...*»³⁴⁹ -, confere um valor simbólico de uma certa condescendência por parte do pai para com a irreverência da filha. João chega já atrasado ao pequeno almoço - «*Demoraste tanto que o café deve já estar frio!*»³⁵⁰ - diz a mãe quase que obrigada a reprender o filho perante a figura do marido. A disposição dos elementos no espaço fica explícita com um movimento de câmara à esquerda: João está sentado do lado oposto ao do pai, e a mãe em frente aos lugares vazios das irmãs. O espaço é condensado num plano aproximado (de peito) e obliterado pelo enquadramento e pela fisicalidade das próprias personagens. A atmosfera traduz um ambiente redutor e de clausura. O pai ocupa o centro do plano numa posição frontal. João encontra-se de costas para a câmara. O poder da figura paterna revela-se também no próprio diálogo sobre o primeiro dia de trabalho do filho: «*Não te esqueças de ir agradecer ao senhor doutor. Se não fosse ele não se tinha arranjado nada. Afina, as amizades do teu pai ainda servem para alguma coisa...*»³⁵¹. Esta eloquência tem um cariz muito vincado sobre a realidade do país nos primórdios da década de 1970 - «*E respeitinho, ah?! E se fores cumpridor o senhor doutor não se esquece de ti.*»³⁵² - onde as oportunidades são fruto de conhecimentos e o respeito uma arma de submissão. João despede-se com uma irreverente vénia (que o pai não vê) e recebe um *santinho* da mãe protetora.

Do interior cerimonioso transitamos para o exterior do bairro onde claramente emana uma atmosfera de leveza oferecida pela luz que se define ténue e natural e pela introdução da música da banda sonora. Acompanhamos João a caminho do seu primeiro dia de trabalho numa cena de rua. À imagem do que já fizera com o seu pai, o protagonista despede-se do edifício com algumas vénias que direciona para a porta de entrada. Este gesto prolonga-se rua fora, ora dirigido para um pequeno cão, ora dirigido para os transeuntes com quem se cruza. O enquadramento é conseguido recorrendo a planos médios e gerais em articulação com um movimento de *travelling* que acompanha o protagonista e que traduz uma certa irreverência na dinâmica da sua fisicalidade. João tenta quebrar os cânones sociais dentro de um espaço normativo de ruas ortogonais e habitantes silenciosos. Este percurso que irá incluir também uma viagem de autocarro e será interrompido por diversas cenas enunciativas, algumas comportando mensagens subliminares do autor e outras «estabelecendo uma forma de narrativa onde a fragmentação das acções aparece conduzida por uma regra associativa livre e emanando de um fluxo mnemónico» (Areal, 2011a, p. 507). Conforme já nos habituou, Fernando Matos Silva adota um tempo não linear e descontínuo,

³⁴⁹ [00:10:13-00:10:15]

³⁵⁰ [00:10:24-00:10:27]

³⁵¹ [00:10:41-00:10:47]

³⁵² [00:10:54-00:10:58]

lembrando e relembrando que as regras (cinematográficas e sociais) são para serem corrompidas.

João desfolha um pequeno livro enquanto caminha. Um rápido *zoom-in* do letreiro *Barbearia* interrompem o andamento do filme, a atenção do espectador e o pensamento do protagonista. Uma lembrança de outro tempo, não sabemos se um *flashback* ou um *flashforward*, traduz-se numa cena de interior onde temos João sentado na cadeira e o barbeiro que chega e lhe corta o cabelo comprido. Voltamos à morfologia ortogonal do bairro, à rua, ao comércio, ao percurso em *travelling*, a João e ao livro que vai lendo enquanto caminha, e cujo texto – sobre corporativismo e a doutrina oficial - ouvimos em *off*. Este movimento contínuo é interrompido quando João choca com um transeunte – pede desculpa e cumprimenta-o com um *bom dia* – e atravessa a rua, cruzando-se com os automóveis que vão seguindo o seu curso. O plano termina com um *fade-out* para negro indicando o encerramento de algo. Mas não. Quando a imagem retoma continuamos no mesmo espaço, com o mesmo plano potenciado por uma aproximação à figura de João que se encontra parado em frente a uma montra de eletrodomésticos. É inevitável um questionamento sobre o significado desta tomada de decisão por parte do autor. Que tempo é este? Fernando Matos Silva continua a assumir a montagem descontínua, o *jumpcut* a quebrar a ideia de *raccord* e assumindo pontos desconexos de viragem narrativa. Que lógica conseguimos retirar deste livre arbítrio? Se a há não temos ainda uma resposta. No entanto, fica a certeza de que estas opções não são indiferentes ao espectador: existe um incómodo e uma certa desorientação na procura de uma lógica que nos traga estabilidade de leitura.

Estamos de volta à montra de eletrodomésticos onde João se encena a si próprio discursando perante uma câmara em circuito interno de televisão. O que vemos não é mais que um plano aproximado dessa projeção e o que ouvimos é parte do texto presente no livro já anteriormente citado. O tom de voz «que se transforma numa imitação da voz esganiçada da figura (já defunta) de Salazar» (Areal, 2011a, p. 507), patenteando uma atitude sarcástica e descrente face à ideologia dominante no país. João retoma o seu tom e numa atitude cerimoniosa termina dizendo: «Boa noite, *tenho dito*»³⁵³. Retira o boné e com uma certa teatralidade atira-o para fora de campo.

A cena do autocarro que se sucede é um momento em que o autor volta a deslocar o tempo com introdução de cenas incorporadoras de mensagens subliminares. Tal como anteriormente, também aqui o fluxo mnemónico está associado a um percurso espacial. O interior do autocarro remete-nos para o tempo presente e é revelador de uma atmosfera de

³⁵³ [00:16:04-00:16:06]

censura com a câmara a incidir uma alternada atenção entre a figura desconfortável de João e os passageiros mudos e de olhar inquisitório que povoam aquele espaço. Os planos são fixos e aproximados e sublinham a sensação de clausura de um espaço volante e encerrado em si próprio. Em contraponto o espaço exterior da cidade é visto através de uma janela e representado por sucessivos *travellings* (Bastos & Macedo, 2013).

Esse exterior fugidio funciona como forma de evasão para o protagonista, remetendo-nos para outras memórias que operam saltos no tempo sem significado exato: a mãe que dá dinheiro ao filho - «*Não digas nada ao teu pai. E não o gastes todo. Tem que chegar até ao fim da semana*» - e o pai que entrega a chave da casa ao filho - «*Faz por merecê-la! Agora és um homem!*» -³⁵⁴. O autor revela agora algumas pistas sobre o protagonista. O seu *background* vai sendo desvendado por sucessivas cenas: as reuniões informais de amigos, a faculdade, as manifestações e as fugas à polícia. As crenças de João e o conflito que representam na sociedade portuguesa é ainda revelado transversalmente por toda uma simbologia de objetos na relação com o espaço, como já havíamos sublinhado previamente em relação ao cartaz que se encontra colocado na porta do quarto do protagonista. A este símbolo acrescentamos os diversos ícones culturais que se encontram na cena dos amigos (o cartaz de Che Guevara na parede e o símbolo da paz no colar de uma rapariga), o cartaz que tem escrito *unidade democrática* na cena da faculdade, bem como, e em oposição, o busto (de Salazar, talvez) em cima da secretária do pai (Bastos & Macedo, 2013). A palavra é também fundamental para descortinar a mensagem subliminar que o autor tem vindo a sinalizar: na cena do grupo de amigos uma figura feminina lê um texto sobre o estruturalismo enquanto grande acontecimento cultural da atualidade; uma outra voz feminina lê um outro texto sobre o ambiente revolucionário vivido em Lisboa em 1917 e as greves de 1918³⁵⁵; as guitarras são acompanhadas por vozes que cantam uma melodia ora triste ora agitadora³⁵⁶; na faculdade um amigo chega à mesa onde João está sentado e este diz-lhe: «*Escuta preciso de falar contigo (. ...) sim e o caso é grave (. ...) cruzar braços não é solução*»³⁵⁷. Areal (2011) explica claramente esta sequência:

em suma, uma sequência que reconstitui, com economia de meios, uma certa clandestinidade política e juvenil, sugerida não por cenas inteiras, mas por imagens soltas cuja concatenação cria um sentido que se unifica enquanto corrente de memória e não prescinde de enunciação explícita ou articulada (p. 508).

³⁵⁴ [00:19:20-00:20:00]

³⁵⁵ Cujos grevistas eram enviados para o forte de Caxias, também conhecida como a cadeia dos presos políticos.

³⁵⁶ «*Olhem o homem que vem e que vai, nesta agonia da vida. Não lhe perguntes o nome ou a idade que são ideias esquecidas. De armas na mão, de sol já perdido, sempre à tua frente, diz-se negra gente*». [00:22:02-00:23:01]

³⁵⁷ [00:23:44-00:23:53]

A clandestinidade parece ser o remoque desta sequência. Assim, é importante referir a forma como Fernando Matos Silva constrói essa mensagem também ela dissimulada entre diversas cenas que à partida se encontram desconexas. No entanto, um elemento vai instaurar uma ligação com o passado filmico. O som ritmado do mecanismo de um relógio relembra-nos que existe um *tempo* e uma necessidade de sair dessa clandestinidade e avançar rumo à mudança. Nos planos finais ouvimos ainda uma espécie de batimento cardíaco. Planos da polícia intercalam-se com planos aproximados de João que olha e corre.

E de novo voltamos ao autocarro e aos planos estáticos de olhares inquisidores, e revemos o plano onde a mãe entrega o *santinho* a João. E novamente no interior do autocarro com uma panorâmica de 180º a marcar uma transição que se avizinha temporal. Do olhar de João sobre a cidade percorremos o interior do autocarro e somos parados pela movimentação de entrada e saída de passageiros. João abandona esse espaço volante. No plano seguinte outras pessoas entram e com elas, novamente a figura do protagonista. Este *falso raccord* instaura uma certa perturbação no espectador que assim se vê envolvido por dissonâncias temporais. João volta a sair, mas desta vez sozinho e de uma forma um pouco abrupta. Este entra e sai inesperado anuncia uma subjetividade que não é mais do que recorrente. Neste instante quase que estamos habituados a esta partilha de registos que se desviam de uma linearidade mais segura e que operam em saltos temporais. As peças são facultadas, e nós temos que ter a capacidade para construir o puzzle com mensagens que lhes são subliminares.

Terceira sequência: o escritório, a casa de Inês e o teatro

A transferência dimensional da esfera restrita – o bairro, a casa e a família - para a esfera alargada – o conflito social de um país – acontece nesta sequência (Fig. 84) fundamentalmente pela introdução de três novos espaços e de duas personagens femininas - Inês, a chefe de João, e Leonor, uma das suas colegas de trabalho (Bastos & Macedo, 2013).

Quando chega ao seu destino, João é confrontado com uma realidade substancialmente oposta à vivenciada na esfera familiar. Um plano contrapicado de um edifício alto de escritórios, exemplo da arquitetura moderna da década de 1960, ocupa todo o enquadramento. A ausência de movimento de câmara faz ressaltar a sonoridade do que parece ser um avião em fora de campo. No plano subsequente, e em analogia a alguns planos das sequências anteriores, a figura de João é colocada em *campo* através do seu reflexo na portaria espelhada do edifício. Sentado à secretária e de telefone na mão encontra-se uma figura engravatada que cumprimenta o protagonista. João entra no edifício (Bastos & Macedo, 2013).

No plano seguinte um segundo porteiro, também ele sentado e engravatado, lê o jornal onde se vislumbra o título *Fidel no Chile*. O plano médio restringe o espaço e instaura uma certa abstração na compreensão do mesmo. Quando João entra em campo pela porta (quase encoberta) do fundo, o porteiro esconde rapidamente o jornal numa gaveta. Inicia-se um pequeno diálogo e logo João aproveita para lhe dar um livro sobre relações sindicais. Uma terceira personagem feminina irrompe no espaço pela porta de entrada. A mudança de plano providencia uma largueza no campo de visão sobre o espaço fazendo surgir um corredor comprido. João *pica o ponto* e recebe a indicação do porteiro – «*É ao fundo do corredor, Senhor Soares.*»³⁵⁸ A confusão que irrompe nesse momento anuncia o *desequilíbrio* que esta personagem está prestes a experimentar. A morfologia espacial confere uma nota de sonho absurdo onde o protagonista se encontra perdido numa espécie de labirinto de múltiplos corredores de portas uniformes e camufladas (Bastos & Macedo, 2013). A confusão que se permeia torna-se ainda mais absurda pela movimentação de uma figurante *fantasmagórica* a quem João tenta ingloriamente pedir informações. A um dado momento surge uma outra figura, o próprio realizador, a quem João solicita ajuda sobre a localização do escritório. A resposta verbal - «*O senhor trabalha ali!*»³⁵⁹ - e física, transporta autoritarismo, à qual João reponde com uma vénia tal como já o fizera com o seu pai. João chega finalmente ao escritório.

Numa sala com duas longas secretárias colocadas defronte uma da outra encontram-se duas colegas sentadas. Depois de uma breve saudação, o protagonista recebe uma nova indicação: «*A sua secretária é ali!*»³⁶⁰. Este objeto dialoga com o espectador transportando-o para o momento em que o seu pai *sentado à secretária* lhe atribui pela primeira vez a chave de casa instaurando a responsabilidade que lhe está inerente a esse ato. Agora é a vez de João também ter a sua secretária - finalmente *ele já é um homem*. No entanto, o culminar do seu percurso de crescimento que se vem desenvolvendo em múltiplos espaços, desde um plano inferior que é o bairro para um plano superior que é o escritório, é revelador de uma certa subversão: a posição da secretária que lhe é atribuída encontra-se no topo da sala isolada relativamente às demais (Bastos & Macedo, 2013). Mas este destaque depressa revela uma situação de desconforto espacial que se adensa quando João se apercebe que está rodeado por mulheres. Este *desequilíbrio* normativo, ou se quisermos, de género, para o qual João não estava claramente preparado, complica-se quando este descobre que o seu superior hierárquico é também uma mulher: *a chefe*.

³⁵⁸ [00:27:58-00:28:03]

³⁵⁹ [00:28:34-00:28:40]

³⁶⁰ [00:29:02-00:29:06]

João entra no gabinete da chefe acompanhado pela sua colega Leonor (Zita Duarte). O plano é médio e o ponto de vista acontece ao nível de Inês (Maria do Céu Guerra), que se encontra sentada à secretária. De costas voltadas para o espectador, a chefe interpela o seu novo funcionário - «*Você chama-se?*», - e a resposta - «*João Soares*»³⁶¹. O momento repete-se e de novo a mesma pergunta - «*Você chama-se?*» - mas desta vez a escala de planos altera-se para um plano aproximado de Inês: o ponto de vista é agora o de João. Esta extensão temporal confere estrutura autoral ao momento e evidencia uma perturbação na troca de olhares entre João e a sua chefe. O olhar quase hipnótico e a voz monocórdica de Inês afastam o conteúdo das suas palavras e traduzem um ambiente de mistério que se prende com a esfera do não dito. Ficamos sem resposta.

A cena seguinte acontece durante o jantar na casa (dos pais) de João. O primeiro plano (aproximado de peito) é revelador da autoridade da figura paterna que culpabiliza a *mulher* pela conta telefónica, afinal *o seu dever enquanto mãe é tomar conta dos filhos*. A discussão transfere-se para um diálogo cerrado entre pai e filho. No campo campo/contracampo, João desafia o pai, que rapidamente o questiona sobre os custos da sua educação e acusa-o de não ter aproveitado para estudar em vez de passar o tempo «*na companhia dessa corja de gadelhudos subversivos que só servem para fazer cabelos brancos aos pais*»³⁶². O plano enquadra o pai de perfil. Ouvimos a resposta de João em fora de campo e assistimos à entrada em campo da mãe que se senta à mesa e tenta amenizar a discussão entre pai e filho. As irmãs deixam a sua achega maliciosa à conversa: «*João cala-te, tem paciência...*». O pai claramente a impor a sua autoridade de homem e chefe de família, diz: «*E as meninas não se metam na conversa dos homens*»³⁶³. A refeição continua em silêncio. Um plano geral enquadra finalmente a família toda em volta da mesa de jantar, onde a mãe, com um sorriso nos lábios, trata de servir a refeição a cada um dos restantes elementos. O ritual desta refeição desenha-se numa atmosfera cerimoniosa e sombria. A iluminação é pontual e direcionada para o tampo da mesa traduzindo-se num ambiente pautado por uma profunda penumbra, onde os elementos surgem quase em silhueta e as características da envolvimento espacial dilui-se no negro profundo. Esta cena encerra com um movimento de afastamento pelo corredor, indiciando uma presença (a nossa e a do realizador) externa de quem já assistiu o suficiente ao desentendimento na esfera mais íntima desta família.

De volta ao escritório onde João trabalha, somos presenteados por um claro contraste sócio espacial com a cena anterior: a figura que simboliza a autoridade é aqui feminina e o ambiente é envolto numa certa leveza proveniente da janela que pontua o espaço e da

³⁶¹ [00:30:11-00:30:15]

³⁶² [00:32:45-00:32:49]

³⁶³ [00:33:09-00:33:17]

claridade que dela advém. Contudo, a conversa centra-se num tema *tabu*: Inês fala do seu irmão e da sua morte, dirigindo-se a João como sendo daqueles que não se arrisca, ao que o jovem replica: «*Apesar de ser um adiado, o que é que a senhora sabe dos riscos que eu quero correr?*»³⁶⁴. Ainda que camuflado, fica subentendido o tema da conversa - a Guerra Colonial – e a inexistência de consenso entre João e a sua chefe. Mas Inês evita a discussão e muda de assunto para falar dos inquéritos. João olha a câmara de frente e passa a ler os inquéritos. As colegas acompanham-no, imitando vozes e lendo outras respostas com ironia. Tal como refere Areal (2011) «o tom destas cenas tem uma dimensão sardónica e oferece uma comicidade do tamanho da descrença colectiva e juvenil – e uma visão caricata do país social» (p. 510), que se prolonga para a cena seguinte: João, num movimento esquivo pelo exterior da casa de banho, repara que o seu pai se encontra a acertar o bigode; com ironia, compara o pai com o revolucionário marxista Leon Trotsky; mediante a irritação do seu pai, João retifica a comparação para Hitler; em frente ao espelho, e com um resquício de orgulho, o seu pai penteia a melena do cabelo ficando mais próximo da figura do ditador nazi.

Depois deste pequeno interregno, João aceita a boleia de Inês. João entra no *mini* da sua chefe, e novamente, João entra no *mini* da sua chefe. Voltamos à duplicidade da mesma situação em dois planos diferentes, que nos sublinham com antecedência um ponto de inflexão na relação destas duas personagens. Durante o percurso até Campo de Ourique, falam da família e João pede desculpa *por aquilo do outro dia*. A tensão fica assim dissipada. Inês pede-lhe um cigarro, *aceso por favor*, e fala-lhe do seu irmão Mário, que *partiu* com 23 anos, e da sua relação com ele e de como o *amava*. A *história de amor*, como João lhe chama, condensa-se naquele pequeno espaço volante cuja paisagem da cidade vai passando em plano de fundo. Pela câmara e no espaço respira-se uma atmosfera intimista na relação que se forma entre planos estáticos, ora laterais ora de perfil às personagens. A impossibilidade de um afastamento adensa o mundo de sonho que claramente atravessa as memórias de Inês: um espaço próprio e muito seu que nos vai tocando, também, pela suavidade da sua voz, e pela melodia que a acompanha. Inês deixa João perto de casa e receia que ele não queira ser visto a ser levado por uma mulher. Mas o problema é mesmo o facto de ser a sua chefe, algo que se afasta dos cânones vigentes na dinâmica familiar de João. Esta cena termina com Inês a lembrar a João sobre o inquérito do café. Imediatamente somos confrontados com a crítica que o autor faz ao colonialismo pela transição para outro ambiente em que um operário negro se encontra sentado num edifício em obras (com outros operários brancos sentados em plano de fundo), a fazer uma espécie de publicidade ao café

³⁶⁴ [00:34:52-00:34:54]

- «*Eu gosto de café porque é um fruto, depois um grão, depois uma bebida, depois uma arma (. ...). O café é uma arma! Beba café!*»³⁶⁵

A cena seguinte começa com João a entrar na penumbra de casa. Cruza-se com as irmãs no corredor e dirige-se para a cozinha. Junto ao fogão, e em total escuridão, encontra-se a sua mãe a cozinhar. João dirige-se para ela e entrega-lhe uma prenda. A luz que preenche o restante espaço não chega para iluminar esta figura maternal que se encontra nos seus afazeres de *boa dona de casa*. João despede-se da mãe e sai de casa com as irmãs. A banda sonora ritmada acompanha a corrida pela rua dos três irmãos. Sentimos a liberdade patente naquela brincadeira, uma força e irreverência de uma geração que pode transformar o *estado das coisas*. Este curto momento é talvez aquele que revela melhor o *ar do tempo*: uma corrida que atravessa o espaço ortogonal do bairro, uma corrida que corrompe a estagnação daquele espaço pela vitalidade sincera que representa.

De volta ao escritório, uma nova crítica à sociedade: falam dos inquéritos, «*do mundo é como é e não há nada a fazer, é preciso é saber viver oh menina*»³⁶⁶, das filosofias e do subdesenvolvimento de «*estarmos aqui a vender apara-lápis a quem não sabe escrever...nem ler*»³⁶⁷. A conversa é cortada pelo telefonema da *Senhora Doutora*, que na cena seguinte convida João a beber um *whisky* em sua casa. A sala de estar de Inês é o seu próprio espelho: um ambiente pautado pela luz, com linhas simples e mobiliário moderno. Todavia, esta clareza espacial acolhe outros *lugares* e outras presenças pelos objetos alusivos à memória do irmão e à Guerra Colonial, como por exemplo os bustos africanos ou a espingarda que se encontra pousada a um canto. João fala das mulheres - «*as mulheres têm ângulos ausentes no que vêm, no que falam, nas ocultas nebulosas do seu corpo*»³⁶⁸ -, mas Inês regressa ao seu irmão - «*Ele era belo como um anjo (. ...) não sei francamente qual era a sua natureza, que espécie de anjo*»³⁶⁹. E falam de amor: um amor que Inês sente pelo irmão; um amor que (aparentemente) se transfere para João pelas parecências que estes dois partilham. Inês percorre nua o corredor de sua casa em direção a João: um cartaz colocado ao fundo do corredor faz especial referência à liberdade feminina, essa liberdade que Inês falava no início da conversa com João; o espaço e a sua luminosidade (que, obviamente, se encontra em oposição à penumbra do corredor da casa dos pais de João) refletem uma relação desprovida dos valores conservadores impostos pela sociedade; a morfologia espacial impulsiona os dois corpos numa envolvimento pontuada pelo erotismo e pela poética que emana também dos versos que Inês recita: «*Posto quando o amor ordena*

³⁶⁵ [00:41:50-00:42:04]

³⁶⁶ [00:45:45-00:45:50]

³⁶⁷ [00:46:13-00:46:18]

³⁶⁸ [00:49:00-00:49:16]

³⁶⁹ [00:49:18-00:49:34]

e quando esta alma deseja, tudo à morte me condena»³⁷⁰. Mas, se por um lado, Inês e João protagonizam um momento de esperança, por outro lado, os versos de Inês anunciam um final antecipado de dor e tragédia que se vai estender pelo resto do filme.

Com um movimento de *travelling* em contrapicado somos introduzidos no ambiente dos ensaios d'*O Auto da Alma*, de Gil Vicente. Numa das cenas seguintes assistimos à aproximação de Leonor e João. O primeiro plano desta cena mostra-nos um pormenor da fachada exterior do edifício onde se consegue ler *A Tentadora*, em clara associação à relação de João com as mulheres, em especial com Inês, e claramente trazendo a personagem de *Alma* para o seu quotidiano. Um movimento de *travelling* no interior do café leva-nos à mesa onde João e Leonor falam sobre a vida: João sente *saudades da selva da faculdade*; e Leonor fala do seu passado, de ter sido rica, do abandono do Alentejo e da sua vinda com a mãe para Lisboa. Transitamos para uma cena em tom associativo onde vemos João declamando um discurso dirigido ao povo alentejano, onde refere a luta e a resistência deste povo.

A claridade e o desafogo da paisagem alentejana contrastam com o ambiente que protagoniza a cena seguinte: na sala de jantar, a família de João encontra-se a terminar o jantar; a televisão está em funcionamento, mas com o som indistinto e o ambiente é soturno com um único ponto de luz dirigido para o tampo da mesa, adequando-se à tensão que advém da conversa entre pai e filho; o pai fala de *subir na vida*, da faculdade, da linguagem dos *meninos desordeiros*, e João refere os *tachos do Senhor Doutor*, a ordem das *coisas*, em se tornar um *razoável* chefe de família, e o facto dos superiores gostarem muito dele (obviamente referindo-se a Inês com quem continua a ter uma relação amorosa); na cozinha, encontramos a mãe *curvada* sobre a sua tarefa de limpar a loiça; pela primeira vez, em jeito de desabafo, dirige o seu olhar para a câmara - num gesto consciente de distanciação ultraconsciente de ser cinema - e profere: «*vinte e três anos a lavar a loiça, a fazer o comer, a lavar, a escovar, a polir, sempre calada (. ...) os pais devem sempre gostar dos filhos, e os filhos dos pais, e as mulheres dos maridos*»³⁷¹.

Pensamos no mais óbvio e detemo-nos na ocultação da frase - *e os maridos das suas mulheres* - porque obviamente este amor era algo que não constava no modelo que cedo era imposto e ensinado à mulher. Ouvem-se a badaladas do relógio e Mariana acorda do seu momento de introspeção para, de uma forma quase robótica, ir tratar do fato do marido. O

³⁷⁰ [00:50:26-00:50:33]

³⁷¹ [00:59:57-01:01:28]

espaço da cozinha fica vazio, a luz apaga-se e transitamos para outro ato deste *teatro da vida*.

A estagnação patente no espaço da cozinha é substituída por uma estrutura em suspensão onde as diversas personagens interpretam os seus papéis. Esta transição espacial parece indicar as duas vertentes da sociedade: por um lado, o controlo e o acomodamento; por outro, o movimento e o desequilíbrio (também de Alma que se vai perdendo nos meandros do Diabo). João acompanha Inês ao ensaio do grupo de teatro, no entanto é com Leonor que troca olhares, sendo evidente que o desequilíbrio presente na esfera da representação teatral transita para a atmosfera amorosa que rodeia o protagonista.

Na cena seguinte, o Sr. Soares espera pelo filho à porta do edifício de escritórios para irem almoçar. Com alguma perplexidade, João apresenta o seu pai à sua chefe. Inês convida o Sr. Soares para um *whisky* em sua casa e, no interior do seu carro, solicita um cigarro. Inês entra num processo repetitivo de ações já anteriormente conduzidas junto de João: em sua casa, oferece um *whisky* e fala do irmão morto em Angola. Por outro lado, acontece uma transformação simbólica do espaço com a colocação da figura do pai nos mesmos lugares anteriormente ocupados por João (o banco do passageiro no carro, e a poltrona da sala de visitas), remetendo-nos para uma hierarquia respeitosa e desigual (Bastos & Macedo, 2013). Em casa da *Sra. Doutora*, o pai de João fica visivelmente encantado com esta mulher e com o espaço que a mesma habita, optando por uma postura relaxada, afastando-se da norma do seu quotidiano de pai rigoroso e marido ríspido. João distancia-se desta dinâmica conferida pela bela Inês e pelo obsequioso seu pai, e fica remetido ao silêncio vagueando nos seus próprios pensamentos. Enquanto ouvimos em fora de campo o diálogo entre a anfitriã e o seu convidado - «(Sr. Soares) - *mas dizia-me há pouco que o seu irmão morreu em Angola, como um verdadeiro português*; (Inês) - *sim como um homem*; (Sr. Soares) - *efetivamente está-se muito bem em sua casa*; (Inês) - *mas os tempos não mudaram muito, Sr. Soares*; (Sr. Soares) - *na verdade...graças a Deus na nossa terra não mudaram muito, haja em vista a falta de respeito que vai por esse mundo*»³⁷² - sucedem-se vários planos aproximados e fundidos de João que acentuam o decurso do tempo e a descontinuidade, segundo o seu olhar proferindo um momento intemporal de alheamento, concluído pelo seu total deslocamento da cena num comentário direto para o espectador: «*Neste país em miniatura, respeitinho é que é preciso*»³⁷³.

À noite, no quarto, rodeada de objetos africanos que pertenciam ao seu irmão, Inês relembra novamente Mário, referindo que ficou com tudo que era dele, incluindo a farda e a pistola

³⁷² [01:08:44-01:10:45]

³⁷³ [01:10:45-01:10:49]

que apanhou um terrorista. Inês menciona as semelhanças entre Mário e João, e refere que a farda deve ficar bem a João. Inês subitamente levanta-se da cama e sai do quarto. Sucessivos planos de pormenor colocam à vista do espectador os objetos de Mário que anteriormente estavam em fora de campo. O quarto de Inês transforma-se num mausoléu de Mário. Quando regressa a chefe, empunha a pistola e num tom autoritário dirige-se a João e diz: «*Vá veste isto ou dou-te um tiro!*»³⁷⁴; enquanto lhe atira a farda do seu irmão. João entra na brincadeira, fazendo a vontade a Inês que o abraça. Os amantes beijam-se, a câmara faz um movimento descendente para a coberta da cama. Transitamos para o espaço suspenso onde decorre a peça de teatro, mas continuamos a ouvir em *off* o som dos dois amantes advindo da cena anterior. A dimensão de teatralização d'*Alma*, que se vai *perdendo* numa estrutura em suspenso, ganha novas ressonâncias quando em diálogo com o som da fisicalidade entre João e a sua amante, colocando em aberto uma possível metamorfose entre *Alma* e a própria Inês.

Quarta sequência: o Jardim da Estrela e O Meu Café

Transitamos de cena e sequência (Fig. 85), e novamente somos acompanhados com os textos em *off* da peça de teatro. O autor recorre, repetidamente, a este jogo entre o som e a imagem, instaurando esta discrepância na significação do próprio filme. Desta vez somos apresentados com diversos planos do Jardim da Estrela, onde João e Leonor respiram *liberdade*.

Passamos pel'*O Auto da Alma*, pelo escritório e transitamos para o espaço d'*O Meu Café*, onde finalmente compreendemos as alusões feitas e as sucessivas mensagens subliminares que construíram toda a narrativa. A crítica implícita à estagnação da sociedade portuguesa nos ideais do Estado Novo está presente na metáfora anexa ao próprio espaço, traduzindo e clarificando a presença do símbolo do café que pontua alguns momentos do filme - os inquéritos do café, o operário negro que fala do café - e que se associa a uma sociedade cega pelo consumismo e impermeável ao colonialismo e à guerra que acontecem em África. Como uma espécie de panorama nacional, *O Meu Café* é composto por tipologias de um *Portugal dos pequeninos* - a condição desesperançada da mulher, o fado do povo português, os militares que falam de bombas, os conspiradores, os invisíveis da cidade, materializados no figurante Belarmino Fragoso, os doutores a quem engraxam os sapatos duas vezes ao dia, os estudantes e as prostitutas. E a esperança personalizada em João e Leonor que simbolicamente se vestem de branco (em oposição ao negro utilizado nas cenas anteriores, e à cor do café) e acreditam *que sonhar não basta, mas que é um bom princípio*. O casal

³⁷⁴ [01:15:13-01:15:16]

apanha um táxi e, sob a luz de um candeeiro, beijam-se. Um *travelling* circular rodeia o casal que se despede num infundável beijo. A suspensão do tempo construída neste plano adensa o momento que se torna dúbio no desenrolar dos acontecimentos (Bastos & Macedo, 2003). João segue para a casa de Inês para terminar a relação amorosa que tinha com a sua chefe.

Um grande plano fixo de objetos – fotografias do irmão de Inês, máscaras africanas e uma arma - constroem um cenário de *guerra*. Uma guerra surda, visível somente aos *olhos da Alma*, e onde João é *obrigado* a estar. Na casa de Inês, *Alma* espera João. Este é o momento em que se torna clara a metamorfose de Inês. A mulher moderna sucumbe a uma figura ressentida pela morte do irmão (Bastos & Macedo, 2003): «*Vens dizer-me que estás farto, que não me amas, que nunca me tiveste amor, não é assim? Mas tu calas-te, não dizes nada. Claro, mas tu nunca gostaste de mim (. ...) que me apaixonei pela tua força, pela tua juventude, que te quis como um irmão querido (. ...) só eu amei, só eu fui capaz de amar. Tu não! Não mereceste o nosso amor. Mas sabes que não podes deixar-me! És meu, meu!*»³⁷⁵.

A dupla personalidade de Inês constrói-se no próprio espaço e pelo *efeito espelho*. As suas palavras são simultaneamente dirigidas para o seu reflexo e para João, que finalmente expõe o seu pensamento sobre o término daquela relação, sobre a saudade e sobre o impossível regresso do irmão morto. Inês em desequilíbrio, confusa por *Alma*, dispara e mata João, concluindo: «*E nós não admitimos traições!*»³⁷⁶ (Bastos & Macedo, 2003). E questionamo-nos: Nós? Quem? Inês volta-se para o espelho e retira a máscara (de creme) branca que tinha na cara. Inês e *Alma* - o nós - revelam por fim o seu segredo: «*E posto quanto amor ordena e quanto esta alma deseja, tudo, tudo à morte me condena. Não quero que seja tudo pena, pena, pena*»³⁷⁷.

No plano final, Leonor encontra-se no centro mecanográfico. Ironicamente, e ao contrário das outras figuras, Leonor está de costas voltadas para as explicações da guia. A personagem dirige o olhar para o *fora de campo* e para o espectador, revelando um sofrimento surdo (Bastos & Macedo, 2003). O discurso da técnica prossegue anunciando um falso *salto na modernidade* (Areal, 2011a). No rosto de Leonor correm lágrimas. O incómodo deste olhar revela a incapacidade de combater esta sociedade embelezada pela presença da informática que vem impor o suposto progresso melhorando a *qualidade da nossa vida*. FIM.

³⁷⁵ [01:38:12-01:38:45]

³⁷⁶ [01:39:36-01:39:39]

³⁷⁷ [01:40:30-01:40:42]

Entendemos que estamos na presença de um dos filmes cujo *peso textual* comporta uma maior dimensão em relação aos demais. Em *O Mal-Amado*, a palavra toma uma preponderância especial de enunciação e da simbolização do conteúdo. Tomando esta premissa, estruturamos a análise do filme em quatro sequências anexas à evolução da paisagem que acontece de acordo com a ideia de *percurso*, e optamos por dar início a uma análise mais descritiva que incorporasse várias citações do texto numa relação entre a forma e o conteúdo. Neste decorrer mais descritivo, constatamos que *O Mal-Amado* é um filme que rompe com os cânones clássicos do cinema pelas sucessivas discrepâncias que insere na ordem do tempo. A estrutura narrativa é pontuada por uma organização temporal não linear onde o *flashback* e a alternância instauram uma certa expressividade ao próprio conteúdo. Fernando Matos Silva assume a montagem descontínua com a utilização do *jumpcut* e de momentos que se vão repetindo sem uma ordem aparentemente justificada, sublinhando este carácter de *contra-tempo* que se adensa e se traduz pela mensagem subliminar que aí se funda. Os códigos normativos são constantemente destruídos, colocando o espectador numa espécie de desequilíbrio. É por isso importante não assumirmos *O Mal-Amado* como uma estrutura fechada, nem tentar encontrar respostas fáceis de significação, mas antes *entrar* nele através do desnorтеio com que nos presenteia e estar sempre com especial atenção à palavra dita ou silenciada, ao olhar e ao objeto. É aqui que se encontra a *poética* deste filme, no efeito combinado entre o percurso, o desequilíbrio e a anunciação.

No que diz respeito à **tipologia**, o filme desenvolve-se maioritariamente numa **paisagem humanizada**, tornando evidente toda uma série de profundas intervenções humanas e culturais. Estamos perante uma paisagem absolutamente urbana, e estamos novamente na cidade de Lisboa, cuja edificação se faz sentir desde logo nos primeiros planos com a *Estação Fluvial Sul e Sudeste* e a *Baixa Pombalina* (Fig. 86), mas principalmente no sector habitacional, com o *Bairro de Campo de Ourique* e toda a sua dinâmica social marcada na paisagem pelo movimento dos seus habitantes, pelos transportes e pelo comércio (Fig. 87).

Relativamente à **morfologia**, compreendemos que esta dá-se a conhecer de uma forma progressiva, instaurando um adensamento no olhar sob dois movimentos - o movimento de ascensão e o movimento de profundidade: o primeiro movimento leva-nos de um plano baixo da cidade para um plano alto, ascendendo da zona ribeirinha de Lisboa e de um enquadramento urbano (Fig. 86.1) para um enquadramento territorial (Fig. 88.1). Passamos da média escala, e de um sentido funcional da deslocação, para uma visão mais ampla da paisagem cinematográfica. Somos primeiro apresentados com um diálogo entre diversos elementos de uma zona baixa da cidade - a *Estação Fluvial Sul e Sudeste*, a Praça do Comércio, o Arco da Rua Augusta e outras fachadas de edifícios -, concomitantemente

com o afastamento que acontece em relação ao rio Tejo. Mergulhamos na malha da cidade para depois subir a um plano superior e ao *Miradouro de São Pedro de Alcântara* (Fig. 88.1). Este movimento ascendente leva-nos a um escalonamento da cidade, situando a ação global do filme e tornando evidente o espaço relacional entre os elementos mais genéricos e a nossa posição em altura dentro da própria cidade. Continuamos o percurso com uma rotação de 180º, em direção à Rua Dom Pedro V e ao Largo do Rato (Fig. 88.2). Passamos do geral para o particular e entramos no segundo movimento: o de profundidade. Deixamos o exterior da cidade de Lisboa para penetrarmos no interior do *Bairro de Campo de Ourique* e, dessa forma, somos apresentados por um afunilamento no olhar que evidencia precisamente a sensação de transitarmos de um macro espaço para um micro espaço. Passamos da **escala da cidade** para a **escala do bairro** e compreendemos com maior precisão a disposição dos volumes. Torna-se evidente o traçado reticulado geométrico com o predomínio da *rua corredor* (Fig. 89.1) e a expressão clássica das fachadas. O comércio tradicional *de rua* destaca-se com *O Meu Café*, a *Padaria Brasileira* (Fig. 87.1), a *Papelaria Ler* (Fig. 89.3), o café *A Tentadora*. A escala do bairro alterna-se com a **escala da rua** (Fig. 89.2), evidenciando as partes mínimas das fachadas e possibilitando uma relação mais próxima entre/com as formas e as personagens.

Na nossa opinião, é manifesto que durante o primeiro percurso existe uma tendência para estreitar o olhar sobre a forma da cidade. Essa redução do todo a uma parte – o bairro - é transversal aos restantes percursos (sequências) e acentuada por uma óbvia vontade de repetição do mesmo desenho urbano, dos mesmos enquadramentos, e até dos mesmos elementos, reduzindo o imaginário às mesmas partes representadas. Serve ainda uma nota para reter a ideia de que a hegemonia do bairro habitacional é cortada pela morfologia do edifício moderno de escritórios e da zona envolvente (Fig. 84.1) no decorrer da terceira sequência, e pelo *Jardim da Estrela* (Fig. 85.1), no quarto e último percurso.

No decorrer desta ideia sobre um estreitamento do olhar que acontece de braço dado com os movimentos de ascensão/profundidade e com a escolha do enquadramento, e do modo como se integram os elementos morfológicos, os seus limites, seleções e repetições, a **presença** da paisagem (urbana) figura-se e dialoga com estes dois pesos formais no interior da narrativa. Queremos com isto dizer que a presença da paisagem n’*O Mal-Amado* tem nuances, ligeiras subtilezas que incorporam expressividade ao próprio conteúdo. Se quisermos traduzir a sua presença mais não temos que deambular entre ladeiras, porque é isso mesmo que enquanto espectadores nos é pedido: deixar a acomodação, não tomar uma leitura de superfície, mas antes adotar um certo desnorтеio.

Assim, a presença da paisagem na primeira sequência mais não é que essa atribuição interpretativa intencional, isto é, que se relaciona com a nossa capacidade e sensibilidade de experimentar e instaurar novos significados, ainda que só na nossa mente. Acreditamos por isso que estamos perante uma **presença** próxima da **paisagem pura**, isto é, uma paisagem cuja função passa por reter a atenção do espectador para o espaço, para o cenário natural do filme (Fig. 90). Este é um momento em que a paisagem urbana *pede* para ser observada, afastando uma possível relação com o enredo. E dizemos *próxima* da paisagem pura porque, no entanto, é perceptível a presença, ainda que fugidia, de elementos que causam uma *certa espécie* – a repetição dos relógios (Fig. 90.1 e Fig. 90.4), o disparo do cronómetro, a equipa de filmagem (Fig. 90.2), o texto que é lido na primeira pessoa - pequenos *impactos* que instauram a desconcentração. Contudo, e na falta de um alicerce imediato que aprofunde o seu significado, ficamos na instância do *incómodo* anunciativo e ficamos alerta. Quase como se a própria paisagem vestisse uma camuflagem de paisagem intencional. No *aqui e agora* do primeiro percurso, a presença da paisagem liberta o olhar para uma experiência pictórica sobre a cidade. Mas, no decorrer dos acontecimentos e com o completar das linhas condutoras, percebemos que a paisagem é uma personagem que participa pelas singularidades e significados que transporta.

Quando atravessamos as sequências seguintes, a paisagem toma esses contornos com uma **presença** de **personagem secundária** subordinada à intenção do cineasta, interagindo como fonte interpretativa da palavra ausente, do não dito e do silêncio (Fig. 91).

Uma nota para a presença de uma **paisagem-ausente** (Fig. 92.1) implícita em Leonor e nas suas memórias sobre o Alentejo, que aliás serve de ponte para a cena seguinte onde a paisagem rural interceta de uma forma fugidia a urbanidade de todo o filme. Numa única cena (Fig. 92.2), o desafogo da paisagem do interior Alentejano corta a hegemonia da tipologia vigente, trazendo consigo outros significados. Esta cena serve para sublinhar o carácter revolucionário que está anexo ao próprio protagonista e que, neste caso, se associa à luta e à resistência do povo alentejano.

Chegamos ao momento em que nos parece importante colocar em diálogo os principais pontos aqui já referidos com a **função** e a **dimensão** da paisagem, e partir para uma conclusão sobre a representação da cidade n' *O Mal-Amado*.

O *Bairro de Campo de Ourique* é, sem dúvida, um espaço onde a cidade toma a **função** de **lugar**, onde a narrativa acontece e onde existe uma ligação emocional com o protagonista (e o cineasta). A representação em paisagem anexa ao bairro é aquela que transporta a

dimensão de maior carga **simbólica** daí que condense também a **presença** de uma **personagem secundária** pelo suporte que constitui enquanto operador de significado.

Sabemos que analisar a **dimensão simbólica** na representação em paisagem constitui um olhar integrado sobre a própria cultura do filme. O que sabemos nós sobre o *Bairro de Campo de Ourique*? Qual seu papel na história de Portugal? Foi neste bairro de Lisboa que começou o movimento revolucionário de 5 de Outubro de 1910, da implantação da República, e que levou à ocupação do Quartel de Campo de Ourique, situado na Rua Ferreira Borges, por dois dos seus regimentos. A Quarta Infantaria e a Décima Sexta Infantaria ficaram perpetuadas em dois arruamentos do bairro. É no Jardim Teófilo Braga, conhecido como Jardim da Parada, que se encontra a escultura da Maria da Fonte: uma alegoria ao movimento popular encabeçado por Maria da Fonte e um tributo à liberdade alcançada com a instauração do regime liberal³⁷⁸. Conforme estes factos, compreendemos a carga emocional que este bairro comporta dentro da história do país, pelo carácter de resistência que lhe está vinculado. Daí a importância de uma leitura *pelos entrelínhas* e da mensagem subliminar que certos elementos urbanos transportam para o interior da narrativa, como a Rua 4 de Infantaria, o espaço d'*O Meu Café* (Fig. 95), localizado na Rua Infantaria 16, o Jardim Teófilo Braga e a escultura da *Maria da Fonte* (Fig. 82.4), na primeira sequência, o café *A Tentadora* (Fig. 96.1) e as imagens de arquivo de manifestações populares (Fig. 96.3) presentes nas restantes sequências. Estes são elementos da dimensão material, que dizem respeito à **morfologia** e ao desenho da cidade, e que afirmam o **lugar** enquanto espaço de identidade. Existem também outros elementos de **dimensão simbólica** que, não fazendo parte da morfologia da própria cidade, caracterizam o **lugar**, prolongando sentido dentro da própria narrativa: são disso exemplo os inúmeros cartazes que pontuam todo o filme (Fig. 97) e que traduzem o passado e as opções sociais e políticas de João; o busto (de Salazar) colocado sobre a secretária no escritório do pai, refletindo os valores em que acredita; e todos os elementos africanos presentes na casa de Inês, nomeadamente no seu quarto, enquanto memória do seu irmão, mas também como um comentário do próprio autor à Guerra Colonial.

Todavia, a construção do bairro enquanto **lugar** acontece (também) pela **função** da paisagem enquanto **espaço** e pela **dimensão paradigmática**. A representação em paisagem presente no primeiro percurso, essa deslocação que o corpo faz entre a baixa da

³⁷⁸ Mais ainda, em 1914, durante o período da Primeira República, ocorreram aqui diversas greves e manifestações populares protagonizando o primeiro desafio do movimento operário ao governo de Afonso Costa. Campo de Ourique foi lugar de refúgio para muitos judeus durante a II Guerra Mundial. Entre 1969 a 1973 é no bairro que se centra a força da oposição ao Estado Novo e onde se localiza a sede da CDE (Comissão Democrática Eleitoral) e é também aqui que se realizam importantes encontros de tertúlias em diversos cafés como *A Tentadora* (Junta de Freguesia Campo de Ourique, s.d.)

cidade para o interior do bairro, esse movimento de ascensão e profundidade, tem como função a apreensão do espaço. Este escalonamento no espaço urbano constitui representações genéricas da cidade que contribuem para a construção de várias escalas geográficas (Fig. 93.1 e Fig. 93.2), situando a narrativa *dentro* do lugar (Fig. 94). Acreditamos, por isso, que a metamorfose que acontece entre o **espaço** urbano, presente na primeira sequência, e o **lugar**, que ocorre ao mergulharmos na segunda sequência, transporta a **dimensão paradigmática** da paisagem, sublinhando os limites na e pela paisagem: existe um espaço fora e um lugar dentro; existe a impossibilidade de um olhar aberto para o exterior e para o mundo, e existe um olhar encerrado para o interior e para o seu bairrismo. E existe um nível geograficamente baixo e um nível alto que se adensa quando avançamos para o terceiro percurso e acompanhamos João ao edifício de escritórios (Fig. 98). Neste contexto, esta dicotomia atua como **figura de linguagem** aprofundando a nossa compreensão sobre o protagonista: a atmosfera da *cidade moderna* pontua o momento de transição dentro da própria vivência de João, funcionando como metáfora para um sistema empresarial automatizado que começa a se impor em Portugal na década de 1970 [não nos podemos esquecer do significado inerente aos inquéritos que servem de motivo de conversas irónicas entre o João e as colegas, do relógio de ponto, e da informática que vem anunciar o progresso no último plano do filme (Fig. 85.1)].

A **dimensão paradigmática** instaura-se também em dicotomias de menor dimensão espacial que proporcionam maior profundidade narrativa, fazendo emergir a realidade social desta cidade: a penumbra de um jantar familiar, onde claramente os filhos estão subjugados à figura paterna, em oposição à liberdade que alcançam na morfologia da rua (Fig. 99); o lugar da mulher que é mãe *atirada* para o espaço da cozinha e estreitada nos afazeres familiares, em contraste com a mulher atual que habita espaços modernos e se perde em relações fugidias (Fig. 100.1 e Fig. 100.2); e o *lugar-escritório* nas suas diferenças espaciais – um espaço reduzido, sem profundidade e solene, em contraste com um espaço mais informal, mais aberto e luminoso - que traduzem as diferentes relações de poder, por um lado entre pai e filho, e por outro entre o João e a chefe Inês (Fig. 100.3 e Fig. 100.4).

Já aqui referimos a ideia de que alguns elementos tornam a paisagem vernacular, incorporando significado na sua **dimensão simbólica**. Referimo-nos agora a dois elementos que constituem a própria identidade do protagonista e que condensam a grande **metáfora** que *O Mal-Amado* transporta, no que respeita ao tempo (estagnado) e ao espaço (estreitado) do país: o relógio e o corredor. Desde o primeiro percurso que a ideia de *tempo* é colocada em evidência pela forma, quase patológica, como a presença do relógio caracteriza a paisagem urbana de Lisboa (Fig. 101.1, Fig. 101.3 e Fig. 101.4). Mas não é só: esta metáfora do tempo transita numa **metonímia** quando o elemento do cronómetro (Fig.

101.2), e a sua sonância, ecoa em vários momentos nos percursos subsequentes (e as badaladas do relógio audíveis na cozinha onde se encontra a mãe de João), e quando o despertador (Fig. 101.5) e o relógio de ponto (Fig. 101.6) marcam uma nova etapa na vida de João. Estes elementos devolvem sempre a ideia inicial do primeiro relógio e de um *tempo* de marasmo. Um tempo e um espaço de estagnação. Daí a presença incessante do corredor (Fig. 102.1), com clara evidência para um modelo normativo que se impõe, onde João se vê limitado a uma vida constante a sem sobressaltos, e quase obrigado a progredir pela vontade de outras personagens como a mãe, Inês, ou o seu pai (Fig. 102.2 e Fig. 102.4). O corredor adensa o seu alcance quando se transforma em labirinto (Fig.103) e restringe a *alma livre* do protagonista, evidenciando a **metáfora** de um país amorfo onde a sociedade *caminha* sem questionamentos e se deixa conduzir cegamente por modelos impostos pelo Estado.

Uma sociedade alienada das relações com o *outro* e com o território que aqui se faz representar na cena do autocarro onde a paisagem incorpora a **função** de **não-lugar** enquanto lugar provisório e de passagem. A representação em paisagem do espaço urbano é feita pelo olhar de João, e pautada pelo movimento inerente ao decorrer da viagem de autocarro. João *preso* naquele autocarro, como preso está naquela sociedade, vê a cidade passar-lhe como algo que lhe escorrega pelos dedos, como se o espaço urbano fosse a sua vida e esse **não-lugar** volante fosse Portugal trancado na sua própria pequenez.

Por último, trazemos a **dimensão sintagmática** e sublinhamos dois espaços de ordem social alternativa, dois lugares que entendemos ser de resistência enquanto pronúncios de uma revolta que se encontra latente durante todo o percurso do protagonista: o espaço de ensaios do *Auto d'Alma* (Fig. 105.1) e o *Jardim da Estrela* (Fig. 105.2). No primeiro caso, trata-se de um espaço soturno e em suspensão, conferindo a existência de um lugar dinâmico de resistência e de fuga. É importante sublinhar o comentário (surdo) do autor aqui subjacente: primeiro, a simbologia que este *Auto* evoca - a situação conflituosa de *Alma* entre o regresso à unidade divina e as tentações do Diabo -, um Portugal que, embora sujeito às mais diversas influências terrenas, continua a encontrar a sua salvação dentro do regime da Igreja Católica; segundo, e em oposição à *castração* que a própria Igreja impõe, existe sempre espaço para pensar o mundo pela liberdade da imaginação. Neste segundo sentido, faz-se um paralelismo entre Bertolt Brecht e Gil Vicente - «*Quer isto dizer que a fantasia, que a imaginação têm um grande papel na compreensão e na transformação do mundo*»³⁷⁹ -, com clara evidência para essa capacidade que o ser humano tem de se *perder* no seu próprio desvanio, encontrando novas formas de transformar a realidade.

³⁷⁹ [00:52:11-00:52:19]

O espaço urbano, já recorrente em cenas anteriores enquanto momento de *evasão* (a estação, o autocarro, as ruas do bairro e o carro de Inês), adquire no *Jardim da Estrela* de um outro simbolismo: uma espécie de premonição de um futuro iminente. Um futuro que diz respeito ao fim da Guerra Colonial, aqui evidente na forma como o autor transpõe o espaço para a tela: não se trata somente de um jardim, que já por si indica claramente uma orgânica mais liberta de regras estruturais de espaço, mas é um jardim fundamentalmente frequentado por africanos. O áudio relembra-nos que «há uma idade de crescer e outra idade de mandar e de triunfar (. ...) e adquirir prosperidade (. ...) ainda é cedo para a morte...»³⁸⁰. A morte, já tantas vezes lembrada e associada à guerra, paira agora no triângulo amoroso - João, Inês e Leonor - aqui representado. João e Leonor procuram, no espaço, um lugar, uma fuga ao *dia-a-dia que nos estraga*. Esta liberdade é encontrada no refúgio do jardim que lhes permite, longe dos olhares - da chefe Inês, do pai Soares, das colegas de trabalho, da mãe e das irmãs -, um breve desabafo: «tantas coisas que ainda sou, que ainda penso, que ainda quero (. ...) e o relógio de ponto e os inquéritos para vender televisões, e a herança do chefe de família? E a gravata, e o seguro de vida?» (diz João). Um desabafo partilhado por Fernando Matos Silva e toda uma geração que estaria no centro das «coisas boas que nós não conhecemos, mas das quais nos estamos a aproximar» (diz Leonor). Falam de quê? Falam de segurança, da liberdade, de amor, «sem olhos que nos vigiem, sem os olhos da Alma»³⁸¹ (diz Leonor). Nas entrelinhas, falam do regime e da censura, dessa alma que os aprisiona, mas também de uma sensação de que algo está prestes a acontecer. João e Leonor falam de uma iminente revolução. Falam de resistir.

4.4 A cidade entre paredes: palacetes e casas

Nesta última secção constam um conjunto de filmes onde a cidade se encontra, quase exclusivamente, concentrada no interior de uma (ou mais) divisões de um palacete, como é o caso d'*O Passado e o Presente* (1971), de Manoel de Oliveira, ou onde o espaço interior privado, munido de derivas de conteúdo, alcança transladações formais, como é o caso do filme *Sofia e a Educação Sexual* (1973), de Eduardo Gêada, e *Meus Amigos* (1974), de António da Cunha Telles.

Quanto ao *filme-ensaio A Sagrada Família - Fragmentos de um Filme-Esmola* (1972), de João César Monteiro, é um caso absolutamente à parte neste mar de heterogeneidade. O seu carácter experimental coloca-o num lugar alternativo dentro de um grupo que por si só já se destaca pelas distintas escolhas formais e de conteúdo.

³⁸⁰ [01:18:01-01:15:10]

³⁸¹ [01:19:13-01:20:58]

Estes quatro filmes compactuam com uma ideia de presença da cidade pelo seu interior, evidenciando claro afastamento da paisagem urbana para exibir as entranhas do espaço urbano. Nesse sentido, cada uma destas quatro longas-metragens será submetida a uma breve análise que incidirá na ideia transversal de *fechamento*.

4.4.1 *O Passado e o Presente*

O Passado e o Presente (1971), de Manoel de Oliveira, é uma adaptação da peça teatral de Vicente Sanches³⁸² (que ajustou os diálogos para o filme), marcando o retomar da sua carreira numa nova fase da sua obra. Comédia de enganos? Necrofilme? (como lhe chamou João César Monteiro). Imagem do passado? Imagem do presente? O grotesco e o erótico? Um jogo de equilíbrio entre os diversos temas, e ainda outros - amores escarnecidos, maridos e amantes repudiados, morte e repulsa ao sexo -, num objeto fílmico de grande modernidade estética, que ridiculariza a alta burguesia portuguesa.

A protagonista é Vanda (Maria de Saisset), uma jovem que nutre desprezo pelos maridos em vida em duplicidade com a mórbida veneração que lhes dedica aquando viúva. Depois temos dois casais amigos: Noémia (Manuela de Freitas) e Fernando (José Martinho) – casados, mas atualmente divorciados porque, segundo os próprios, nesta condição a relação funciona melhor e desta forma existe a certeza que estão juntos porque realmente o querem, e divertidos pelos comentários de que são alvo por parte da restante burguesia face à sua situação ilegítima; Honório (João Bénard da Costa) e Angélica (Bárbara Vieira) - ele convencido do seu casamento exemplar enquanto acusa o marido de Vanda de ser traído e trocado por um defunto, e ela que tem um caso extraconjugal. Maurício (António Machado) é o amigo solteiro e o amante com quem Angélica mantém uma relação intermitente de seis meses, porque *o amor é eterno enquanto dura*. Depois existe Firmino (Pedro Pinheiro), o atual marido de Vanda, humilhado e desprezado pela esposa em prol do defunto Ricardo, cuja vingança se prende pelo facto da sua mulher vir a apaixonar-se pelo irmão gêmeo o que, segundo a sua opinião, seria uma traição ao primeiro marido. O irmão gêmeo de Ricardo é Daniel (Alberto Inácio), o seu *retrato vivo*, o último a chegar. Temos ainda o jardineiro/porteiro (Agostino Alves), que testemunha o suicídio de Firmino, o motorista (Pedro Efe), que dá umas palmadas no rabo da criada (Guilhermina Pereira), que por sua vez se olha ao espelho com vaidade e que expia pela fechadura do quarto da *senhora*, e que é perseguida pelo olhar do patrão Firmino e do cangalheiro (António Beringela).

³⁸² António Torres (1974) explica que a peça se desenvolve em três atos cujo esquema será: 1º Humilhação de Firmino/evocação de Ricardo/trasladação; 2º Suicídio de Firmino/reparição de Ricardo/alteração dos dados da questão; 3º Humilhação de Ricardo/ evocação de Firmino/agressão.

No centro da narrativa está o convite que Vanda emitiu junto dos amigos para um novo funeral (e transladação para um jazigo novo) do antigo marido defunto, por quem agora nutre uma *doentia* paixão. Neste sentido, todas as personagens se cruzam no palacete onde Vanda habita com o marido Firmino. Entre a chegada dos amigos e o casamento final, uma sucessão de acontecimentos vai-se desencadeando: as várias conversas entre os amigos, ora comentando a postura de Vanda, ora criticando a atitude passiva de Firmino; o cortejo fúnebre no cemitério; o suicídio de Firmino, a espera, e a conseqüente morte; a zanga entre Maurício e Honório, e entre os dois amantes; a tentativa de sedução por parte de Maurício em relação a Noémia; e a revelação *chocante* sobre a morte de Ricardo e a troca de identidades entre os dois gémeos, desvendando que afinal foi Daniel quem morreu no acidente e Ricardo está vivo.

A narrativa integra toda a riqueza dialógica de desvio à norma do casamento e o desejo caucionado que integra e se relaciona com a morte e que vai pontuando os diversos momentos evolutivos da narrativa. Quando o verdadeiro Ricardo conta, em *flashback*, a história sobre a troca de identidade, Vanda acaba por acreditar pelos sinais íntimos que este lhe sussurra ao ouvido. No momento em que os cinco amigos entram na sala anunciando que o seu marido Firmino acabara de falecer, Vanda está abraçada a Ricardo. Seguem-se diversos momentos do evoluir da relação deste casal, uma espécie da retoma da vida conjugal, metaforizada pelas imagens do ciclo de vida de uma rosa (desde que floresce até que começa a perder as folhas e murcha). À imagem do que já se passara anteriormente, prenuncia-se uma nova transferência de sentimentos afetivos por parte de Vanda para o recém defunto Firmino: Vanda cuida do canteiro de flores onde Firmino caiu quando saltou da janela; Vanda recebe uma encomenda de um quadro que coloca na parede da sala; Vanda visivelmente emocionada observa o retrato pintado de Firmino.

Depois de uma zanga entre Ricardo e Vanda (que fica fechada no quarto, mas que consegue escapar pela varanda com uma corda feita de lençóis), o marido reúne-se com os amigos na sala (que estão com pressa para ir ao casamento de outro casal amigo) e explica-lhes que ela está louca, que se voltou a apaixonar pelo marido defunto e que jurou matá-lo (ao marido). Mas Vanda aparece e desmente a história de Ricardo, dizendo que ele é um *imbecil e mentiroso* - «Tenho o corpo cheio de nódoas negras, mas não fui eu que as fiz...não bati em mim própria, não tive um ataque de loucura! Foi ele! Foi ele que me bateu!»³⁸³

Quase com normalidade, os amigos saem apressados para o casamento, enquanto Vanda e Ricardo *medem forças* num vaivém de um lado ao outro da sala. Depois de algumas

³⁸³ [01:40:50-01:40:57]

ameaças verbais, o casal volta para o quarto onde se prepara para ir também ao casamento do tal casal amigo.

O filme termina numa cena no interior da igreja, com os noivos (que nunca chegamos a conhecer) a proferirem votos e juras enquanto mencionam os seus faustosos nomes de família, e onde Vanda e Ricardo (que chegam atrasados) se agitam no corredor central em busca de lugares. A marcha nupcial remata o fim d'*O Passado e o Presente* da mesma forma que assumiu o primeiro plano do filme.

Depois de um interregno de quase uma década na sua atividade cinematográfica (desde *Acto da Primavera*, 1963), Manoel de Oliveira regressa com o aparecimento do Centro Português do Cinema e com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian. *O Passado e o Presente* marca um momento de transição, um ponto de rutura com as obras que lhe precedem dentro da cinematografia do autor. Se até então o autor fundou o *seu cinema* numa vertente mais documental, ou na transgressão das categorias documentais e ficcionais, como é o caso do *Acto da Primavera* (Preto, 2008), depois deste filme Oliveira *encosta-se* mais a uma vertente ficcional. N'*O Passado e o Presente* encontramos já algumas das principais variações do cinema do autor que irão perdurar ao longo da sua posterior cinematografia (J. B. da Costa, 2001): a viragem para a literatura e para textos já existentes, a alternância de grandes sequências sem diálogos com sequências muito faladas, a desconstrução dos códigos da representação e a importância do *olhar* e o assumir da teatralidade na encenação da palavra.

O Passado e o Presente é também o primeiro filme da chamada *Tetralogia dos Amores Frustrados*, designação do próprio autor para abranger o conjunto de filmes em que a paixão e o amor se identificam pela impossibilidade da sua concretização, e que inclui também *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975), *Amor de Perdição* (1978) e *Francisca* (1981).

Tal como expõe António Preto (2008), o teatro – que se encontra entre o texto e o cinema – é peça fundamental do pensamento cinematográfico de Manoel Oliveira. O espaço da ação teatral é, na tradição clássica, uma unidade fechada que se transfere para o cinema do autor pela inscrição da ação num lugar fechado. No caso d'*O Passado e o Presente*, esse *fechamento* acontece (maioritariamente) no interior de um palacete. É aqui que o autor constrói o retrato de uma burguesia presa em torno do casamento, do amor e da morte, satirizando esta classe social através de um «olhar que é sempre subtilmente transgressor» (Ramos, 1989, p. 295). Mas começemos pelos espaços de ação exteriores ao palacete, para compreender os contrastes que este filme evoca e para entender como é que a cidade vai pontuando a própria narrativa.

Contabilizamos seis momentos que se desenrolam em espaços exteriores ao palacete: (1) a cena do automóvel pelas ruas de Lisboa, a visita do motorista a uma agência funerária e a uma florista, e a paragem em frente ao portão do cemitério (Fig. 106.1 e Fig. 106.2); (2) a transladação do marido defunto de Vanda no cemitério (Fig. 106.3); (3) o *flashback* sobre a morte de Ricardo (Fig. 106.4); (4) a cena no tribunal e o plano na casa de Noémia; (5) o percurso final para a igreja (Fig. 107.1 e Fig.107.2); (6) a cena do casamento no interior da igreja (Fig. 107.3). Todos eles momentos comportando sinais de **paisagem urbana** e de estatuto e representação social, nomeadamente pela divisão que alcançam (**dimensão paradigmática**). O **enquadramento sectorial** secundariza a morfologia da cidade em prol dos automóveis (de gama alta) que ocupam quase todo o plano (Fig. 106.2 e Fig. 108). A própria presença de um motorista, que vai tratar dos recados que a *senhora* solicitou, e dos trabalhadores, que aparecem já num dos últimos planos, engaiolados na obra que constroem (Fig. 107.2), são elementos que incorporam o contraste entre a classe burguesa e a classe trabalhadora (que se estende para a florista, para a *senhora* a *crochetar* rendas, o jardineiro, a criada e o cangalheiro). Da mesma forma, estes momentos no exterior alcançam a normalidade da vida citadina – com o movimento dos transeuntes pelas ruas de Lisboa (Fig. 106.4) – em oposição à alienação das personagens que acontece no interior do palacete, onde o ser humano se perde numa certa irrealidade em relação à classe social, ao casamento e ao amor. A separação entre o interior e o exterior do edifício é marcada pela abertura e fechamento do portão (Fig. 108). A paisagem na sua **dimensão simbólica** é pontuada por este elemento que identifica e separa duas realidades, dois espaços e dois lugares (**dimensão paradigmática**). O portão que é constantemente aberto é sempre fechado, isolando o mundo *sui generis* de Vanda e dos que a acompanham (interior) da restante cidade (exterior).

Quando transitamos para o interior do palacete é evidente outra dualidade espacial (**dimensão paradigmática**): as divisões de índole mais pública (Fig. 109.1 e Fig. 109.2), onde todos os elementos se vão cruzando, dialogando e interagindo (o jardim, a sala de estar, a sala de bilhar, a sala do piano), e as divisões mais privadas (Fig. 109.4 e Fig. 109.5), onde só os habitantes da casa têm entrada (o quarto e o corredor que lhe dá acesso). Daí que seja interessante pensar nesta oposição enquanto dois níveis: o piso térreo é o nível inferior, e o piso de cima do palacete é o nível superior. Entre estes dois níveis encontramos um elemento – a escadaria (Fig. 109.3) – que, para além de marcar presença no espaço enquanto plataforma de acesso, como também potencia uma certa atitude *voyeurista* transversal a todo *O Passado e o Presente* (**dimensão simbólica**).

A intencionalidade e a finalidade do olhar têm uma importância primordial no cinema de Manoel de Oliveira:

«A circulação dos olhares, o jogo que se desenha entre o ver e o ser visto – numa conversão dos actores em testemunhas e, por isso, em espectadores da acção em que participam (como espectadores) –, a teatralidade dos diálogos em que os actores não se entreolham – porque o confronto se estabelece menos dentro do quadro do que entre o filme e a plateia –, ou os olhares que se dirigem para a câmara, afrontando directamente o espectador – e desmontando, desse modo, quer os artificios da representação, quer o anonimato descomprometido da recepção–, são alguns dos princípios em questão». (Preto, 2008, p. 64)

Dessa forma, o autor faz pontuar o espaço de certos elementos que dialogam com a fluidez dos movimentos de câmara, atribuindo-lhe outra presença: ela uma personagem atenta e consciente, olhando, iludindo (**metáfora**) e deslocando outro(s) olhar(es) num jogo de **metonímia**. Depois da escadaria, os reposteiros sempre presentes a intersetar o espaço, a reduzir as dimensões do plano entre a câmara e a figura a destacar (Fig. 109.2, Fig. 111 e Fig. 112.2), determinando um certo *olhar ilícito* que é valorizado também em vários pormenores como é o caso do *close-up* da fechadura (Fig. 113), onde a criada espreita pela fechadura e vê Vanda nua diante do quadro desembrulhado.

A escadaria, os reposteiros e a fechadura são elementos que marcam o espaço, comportando uma forma de sugestão e transferindo o seu significado para um plano alternativo (**figura de linguagem**), que se complementa com a preponderância que o *olhar* contém na atribuição de significado: o olhar que denuncia como é denunciado (Fig. 112). Da mesma forma, o espelho enquanto elemento de projeção, assume resultados estéticos importantes pelo desdobramento do campo visual, permitindo uma maior elasticidade na composição da imagem. A singularidade da utilização do espelho n’*O Passado e o Presente* faz conter num único elemento espacial a **dimensão paradigmática**, cumprindo a similitude de um papel de integração e exclusão, incluindo no mesmo plano o campo e o contracampo (Fig. 110.1), isolando e colocando em evidência determinada figura (Fig. 110.2), e trazendo para o interior do plano elementos que o próprio ângulo da câmara oculta, imprimindo dessa forma profundidade ao espaço.

Outro elemento que vai marcando a **dimensão simbólica** no interior do próprio espaço é precisamente a fotografia (do marido defunto de Vanda), que está incessantemente presente em todas as divisões, uma e outra vez (Fig. 114.1 e Fig. 114.2), pautando cada espaço com o *reaparecimento* da memória de Ricardo, acentuando a humilhação de Firmino, e evocando a doentia adoração de Vanda pelo marido anterior.

Com *O Passado e o Presente*, Manoel de Oliveira regressa à cidade para nela representar uma burguesia fechada ao mundo e absorta exclusivamente nas próprias circunstâncias. Para isso, o autor encerra a narrativa quase exclusivamente ao interior de um edifício, afastando o mundano urbano de uma classe alienada e conferindo ao **espaço** o estrato

social através de produtos culturais – os automóveis, o guarda-roupa (Fig. 114.3), o mobiliário (Fig. 114.4), as peças decorativas (Fig. 114.5), os jardins - e padrões de comportamento que imprimem a ideia de **lugar** ao palacete. Assim, a representação em paisagem da cidade, no contexto mais *lato*, fica para lá do palacete murado. Em contrapartida, é no edifício que a relação espaço-lugar acontece pela dimensão paradigmática entre o exterior e o interior, entre o que está confinado *ao dentro* e o que fica *do lado de fora* do portão.

A **presença** da cidade evoca-se na ideia de fechamento, anexa ao próprio edifício que funciona como **personagem** pela forma como a sua arquitetura e a ostentação decorativa imprimem identidade e profundidade à própria narrativa.

4.4.2 *A Sagrada Família - Fragmentos de um Filme Esmola*³⁸⁴

O segundo filme que incorporamos neste grupo é o, simultaneamente, mais radical em termos formais e de conteúdo, de tal forma que será mais adequado o designarmos como *filme-ensaio* dado o seu cariz de *experiência vanguardista* (J. B. da Costa, 2007), filiando-se, segundo João Bénard da Costa (2007, pp. 32-33), «nalgum teatro desses anos em Lisboa nomeadamente no que <A Comuna> tentava representar com os corpos e dos corpos». Na verdade, não se trata sequer de um filme, mas antes de fragmentos de um *filme-ensaio*, como o título sugere, ou então um filme performativo desconectado com um entendimento linear. Se Bénard da Costa cita o teatro como referência para este *filme*, na nossa opinião César Monteiro foi ainda mais além, incorporando no cinema o experimentalismo, a improvisação e a energia corporal performativa.

Relembramos que a década de 1960 (e os anos de 1970), no contexto artístico internacional, é um período de apogeu da arte performativa enquanto reflexo da desmaterialização do objeto de arte e como reação à ideia de obra de arte como mercadoria (Pelayo, 2012). Além disso, este é o tempo onde a *performance* se foca no corpo (*Body Art*) refletindo a agitação política vivida e a ideologia do movimento feminista inerente ao corpo. Esta passagem da arte do objeto para a arte da experiência, aquilo que Michaud designa de *volatização da arte* (2000), marca também presença em Portugal nas décadas de sessenta e setenta com

³⁸⁴ *A Sagrada Família* (título original) começou a ser rodado em 1972, ano em que houve três versões montadas do filme. Voltou a ser trabalhado entre 1974/75 e depois em 1977. Adotou o título *Fragmentos de um Filme-Esmola* devido à escassez de meios inerente à sua realização. Segundo J. B. da Costa (2007, p.32) «o pouquíssimo dinheiro de que dispôs, não lhe deu para desenvolver nem um terço das muitas ideias que tinha. Do projecto inicial só ficaram praticamente as cenas da família (sagrada ou não) para além da citação de Ésquilo ou da Laranja de Ponge, onde, se repararem bem, verão ao fundo o mar na Arrábida».

artistas como Ana Hatherly, Espiga Pinto, João Vieira e Ernesto de Sousa (Miralles, 1985; Pelayo, 2012).

A Sagrada Família - Fragmentos de um Filme-Esmola é, como alerta Eduardo Prado Coelho (1983), «uma acumulação de sequências em diversos registos que nunca chegam a formar um percurso narrativo» (p. 50). Dentro do que se aproxima de uma linha narrativa principal, temos uma família: o casal Maria (Manuela de Freitas) e João Lucas (João Perry), e a sua filha Catarina (Catarina Coelho). Esta é a *sagrada família*. As cenas deste triângulo humano deambulam entre as brincadeiras infantis do pai com a filha (Fig. 116.2 e Fig. 119.1), a *performance* do pai (Fig. 116.1), e uma *dança intensa* que acontece entre Maria e João (Fig. 116.3, Fig. 118.3, Fig. 119.2 e Fig. 120.3), entre o amor e a dor, entre o choro e o prazer. Cenas que se desenrolam num mesmo e único espaço, e quase sempre sobre um colchão. Fragmentos que vão pontuando o restante *filme-ensaio*. Depois existem ainda os pais de Maria e a cena em que estes visitam a filha, um momento *nonsense* cujo conteúdo narrativo nos revela existir um certo afastamento familiar: na sala, Maria senta-se com os seus pais (Fig. 118.1), enquanto João está agachado em cima de uma pequena mesa com uma máscara de porco sobre a cara e de costas para os restantes elementos, enquanto Catarina vai filmando a cena, situação que gera irritação e comentários recriminatórios por parte do sogro e avô que admite mesmo que a sua vontade «*era nunca cá pôr os pés (. ...) hoje é que me sinto bastante maldisposto...por pensar no final da viagem, aquilo a que ela se destinava*»³⁸⁵; a avó, sempre numa atitude apaziguadora, benze-se quando Catarina mostra que sabe escrever com a frase *a escola é a retrete cultural do opressor*, e o avô, visivelmente irritado por a neta não querer dar-lhe um beijo, pergunta se «*Foi aquele porco que te disse para não dares beijos?*»³⁸⁶. Percebemos que Maria trabalha numa fábrica e que até já foi aumentada, como refere quando o pai lhe questiona se ganha *bem*. E, no meio de tantas questões sobre o sustento do casal, eis que João imprime um salto e expulsa os sogros da sua casa, assustando também Maria (Fig. 118.2). No final, a morte (Fig. 122), o disparo de Maria sobre João, que jaz na cama ao lado da filha. E a gravação que Catarina escuta, talvez na voz do pai, de uma carta que André Breton³⁸⁷ deixa à sua filha:

*«Passaste da não existência à vida graças a um desses acordos felizes...foste considerada coisa crescida e certa no momento exato em que com o amor mais seguro de si um homem e uma mulher te desejaram. Afastaram-me para longe de ti....desejo que sejas loucamente amada.»*³⁸⁸

³⁸⁵ [00:22:15-00:23:14]

³⁸⁶ [00:24:23-00:24:25]

³⁸⁷ O trecho final de *O Amor Louco*, escrito entre 1934 e 1936 no apogeu do Surrealismo, é uma carta escrita à sua filha e de Jacqueline Lamba, para ser lida em 1952 quando esta tivesse dezasseis anos.

³⁸⁸ [01:11:21-01:12:29]

O carácter fragmentário deste filme confere-lhe uma identidade muito singular nas derivas da ação que vão ocorrendo e que não se cingem ao conteúdo atrás referido. Ou que se cingem de uma forma tácita à linha narrativa principal, como é o caso de dois momentos que causam incerteza: a cena do punhal (Fig. 120.2), que acontece sob a forma de silhueta da sombra projetada de duas figuras numa parede, e que coloca a dúvida sobre se é Maria quem tenta causar a morte da sua filha Catarina e se é João que a tenta impedir; e a cena do *outro casal* (Manuela de Freitas e José Gabriel Trindade Santos), onde vemos Maria, ou Manuela a interpretar outra personagem, cujo corpo nu (Fig. 121.1) se vai entrelaçando no corpo da figura masculina numa fisicalidade liberta de quaisquer amarras.

As cenas *nonsense* prolongam-se e a fragmentação continua a pontuar este *filme-ensaio*. Desde logo, os dois primeiros planos: um edifício em ruínas e uma marcha de tanques militares (Fig. 115), e a última sequência em *loop* de uma cidade em chamas (Fig. 122.4), imagens de arquivo da Segunda Guerra Mundial, que apontam para a ideia de destruição da sociedade. Olhamos em direção à narrativa principal e percebemos que talvez exista aqui uma mensagem subliminar sobre uma micro destruição: a desta família e a do amor entre Maria e João, entre Catarina e o seu pai. E voltamos a mais duas cenas *nonsense* que poderão apontar nesse sentido (ou não): a primeira em que se enquadra uma figura (a mãe do autor) no interior de um edifício em ruínas (Fig. 117.2), com uma janela para uma paisagem rural, e onde as palavras proferidas direcionam para o seu filho; este é talvez um lamento, talvez uma referência à figura materna - companheira do seu precoce gosto pelo cinema - e às dificuldades económicas que mãe e filho atravessaram e que os levou ao abandono da casa da família para uma vivência em quartos de pensão; a ruína do espaço em que se insere esta cena poderá ser a referência pessoal do autor para uma destruição da sua própria família; na outra cena, o espaço negro e um foco que ilumina um único ponto onde Manuela de Freitas vai ocupando a luz com o seu corpo nu numa atitude *performativa* (Fig. 121.2) de sofrimento.

As restantes cenas/sequências são todas citações literárias cuja duração coincide com a cena ou a sequência em que estão inseridas. Na primeira citação – um plano fixo para uma laranja (Fig. 117.1) –, escutamos, na voz de Manuela de Freitas, o texto de Francis Ponge (*O Partido das Coisas*) sobre a laranja e a sua definição, sobre a esponja e a sua comparação com a laranja enquanto metáfora para a opressão - «*Será preciso tomar partido entre essas duas maneiras de suportar mal a opressão? – A esponja não é senão músculo e se enche de vento, de água limpa ou de água suja, conforme: essa ginástica é ignóbil. A laranja sabe melhor, mas é por demais passiva – e esse sacrifício odorante... é entregar-se realmente*

muito barato ao opressor»³⁸⁹. A segunda referência literária é *Ulysses*, de James Joyce, proclamada por Manuela de Freitas numa atitude de não identificação com a personagem, onde a sua figura *negra* e o seu reflexo ao fundo do enquadramento voltados para o fora de campo (Fig. 118.4) evidenciam um ato não espontâneo, desacreditando a naturalidade do momento em relação ao espetador. E (mais uma vez) Manuela de Freitas na personagem mítica de Electra que, com trajes a imitar os clássicos gregos, declama as palavras retiradas do Agamémnon de Ésquilo. O que aqui contrasta é precisamente o espaço. Electra desce uma escadaria de um edifício de traços urbanos, em contraste com o seu discurso e com as suas vestes.

Esta questão da citação marca cortes e saltos, enfatiza a natureza fragmentada do filme, mas o tempo dentro de cada momento desenrola-se na sua plenitude, prolonga-se, estende-se dentro da imagem. Estes fragmentos desviam a atenção do espectador, interrompem a ilusão do filme, desfazem a artificialidade do cinema. Depois da sociedade, da família e do amor, também aqui, a ideia de destruição está subjacente à ideia de cinema.

A urbanidade está precisamente na modernidade estrutural, no desprovimento de uma linha condutora de sentido, na relação do corpo com o espaço e na redução do espaço quase a um só cenário. A narrativa principal é esse espaço – um quarto, um colchão e a geometria das persianas – em que se encerra a família – Maria, João e Catarina –, em jeito de aprisionamento consentido ao exterior. Um espaço e a cidade inerte no fechamento desta família em si própria, em gestos de loucura, em gemidos de dor. Um espaço e a urbanidade contida numa casa³⁹⁰.

É importante entender as sinergias que se respiravam no panorama artístico internacional e a sua influência no âmbito nacional. João César Monteiro consegue ir ainda mais além que os seus restantes *colegas* do Novo Cinema português, colocando no cinema variantes *performativas*, encetando um diálogo íntimo com outras artes e fomentando *um certo* corte com a realidade «numa atitude de antagonismo a qualquer convenção de família» (Areal, 2011, p. 439).

4.4.3 *Sofia e a Educação Sexual*

De palacete em casa, de casa em palacete passamos para o filme *Sofia e a Educação Sexual* (Eduardo Geadá, 1973). Tal como o título sugere, a primeira longa-metragem de Eduardo Geadá propõe-se ser um objeto provocador. Esta especificidade valeu-lhe o adiamento da

³⁸⁹ [00:17:47-00:18:05]

³⁹⁰ Situada no número 7 da Rua da Ilha do Príncipe em Lisboa, este edifício da autoria do arquiteto Jorge Ferreira Chaves, foi construído entre 1961/62 e é um exemplo da arquitetura moderna.

sua estreia para depois da Revolução do 25 de Abril de 1974 e a conotação como sendo um *filme proibido pela censura*. Tal como observa Matos-Cruz (1985b, p. 137):

o sucesso comercial de que se revestiu (entre a sugestão do título e uma euforia do pleno estatuto de espectador) culminaria – afinal – a subtileza dum *regime cinegráfico*, cujo aliciante e eficácia derivam duma sucessiva transgressão...Raramente o cinema português resultou, aliás, de tão firme estratégia quanto aos desígnios conceptuais e aos dispositivos de ficção, segundo o testemunho que – em Recapitulação – Laura transmite a Sofia: «Entre nós, tudo é uma questão de aparências, uma forma de encenação».

O enredo centra-se na personagem de Sofia (Luísa Nunes), uma adolescente que, após a morte de sua mãe, é enviada durante três anos para um colégio interno de freiras na Suíça, onde passa a sua infância. O filme começa com o regresso da jovem Sofia ao antigo e luxuoso palacete da família em Cascais, onde, através de Laura (Io Apolloni), «descobre uma vida social complexa e equívoca, egoísta e fechada, discreta e hipócrita, que lhe era desconhecida e à qual não pode escapar» (Ribeiro, 1980, s.p.).

O enredo desenrola-se à volta de mais três personagens: Henrique (Artur Semedo), pai de Sofia, é um empresário de negócios ilícitos que teve que *vender coisas que lhe eram queridas* depois da morte da sua esposa; Laura é uma espécie de acompanhante de luxo e pactuante dos negócios de Henrique, uma mulher aparentemente subordinada às suas regras – «*Tem cuidado Laura, não te apaixones. Sabes bem que não me importo que leves a tua vida, mas era uma pena apaixonares-te (. ...) o amor tira a liberdade às pessoas, tira a disponibilidade, e eu preciso de uma mulher disponível*»³⁹¹ - mas que se transfigura, que sabe mentir e reinventar-se - «*Enquanto esta máscara na cara, vou construindo outra dentro de mim*»³⁹² - definindo uma relação paradoxal de liberdade feminina e dependência económica; Jorge (Carlos Ferreiro) é um professor que filma o corpo das mulheres em formato Super 8 - «*O corpo é sempre mais importante. Se gosto de filmar as mulheres de quem gosto é porque tenho talvez a sensação de as possuir de um modo diferente*»³⁹³ - e que testemunha Laura a roubar o livro *A Educação Sentimental* numa livraria. O envolvimento de Jorge e Laura será o ponto de partida para um triângulo amoroso que culminará na iniciação sexual de Sofia.

O filme subdivide-se em três partes - *Iniciação, Prática e Recapitulação* -, numa sucessiva e galopante transgressão à educação conservadora de Sofia, desde a perda da inocência à perda da virgindade. Apaixonada por Jorge, Sofia procura compreender o desejo e o prazer junto de Laura, que desconstrói os mitos sobre o amor e o desejo sexual - «*Olha,*

³⁹¹ [00:53:16-00:53:49]

³⁹² [00:58:39-00:58:32]

³⁹³ [00:39:36-00:39:44]

Sofia...estás uma mulher...Vês, Sofia? É assim que os homens nos querem e os amigos nos desejam. Aprende bem as regras, mas cuidado, não abuses delas»³⁹⁴. Sofia vê-se assim entre o lugar da mulher obediente sob a autoridade masculina e a mulher que usa o seu corpo enquanto instrumento de controlo da liberdade:

«Tens que ter muito cuidado com aquilo que os outros pensam a teu respeito. Uma menina da tua posição social não pode agir como uma rapariga qualquer. Tens que manter as aparências da tua classe. Tens que saber escolher as amizades que melhor te convêm (. ...). Nunca te perdoaria que manchasses o nome da família»³⁹⁵

No que respeita à **tipologia** da paisagem, a cidade é transversal a todos os momentos numa imagética urbana típica de Cascais, com a praia e as luxuosas moradias a pontuarem o espaço sob um enquadramento – **morfologia** - que deambula entre a escala da rua (Fig. 123.1) e do bairro (Fig. 123.2), tornando-se evidente certos elementos – automóveis descapotáveis, esplanadas, restaurantes, piscina, casino e bares – deste ambiente social de veraneio (Fig. 123.3 a Fig. 123.5). A paisagem enverga a **presença** de um figurante, apesar disso a sua **dimensão paradigmática** revela-se no diálogo que acontece entre os ambientes de exterior e com luz natural, e os ambientes interiores e de penumbra. A paisagem sustenta desta forma profundidade à narrativa na compreensão de um ambiente social de classe média/alta cujas vivências deambulam entre o veraneio diário e os negócios e relações ilícitas (Fig. 124), entre o exterior e o interior, entre o dia e a noite.

Ao contrário dos filmes de Manoel de Oliveira e João César Monteiro, cuja ação se centra no interior de uma única casa (palacete/apartamento), em *Sofia e a Educação Sexual* são várias as casas onde o enredo se fixa. Transversal a todas elas, a ideia de intimidade e de fechamento ao exterior de certos padrões comportamentais.

No prédio ainda em construção que o *pai pôs em seu nome*, Sofia vislumbra a relação íntima entre Jorge - «Não me sentes agora?» – e Laura - «*Sim Jorge, sinto as tuas mãos, a tua boca, sinto o teu corpo.*»³⁹⁶ - que claramente a deixa perturbada (Fig. 126.4). A ideia de intimidade, até agora silenciada numa educação puritana, renasce nesta descoberta, colocando Sofia num labirinto sentimental **metaforizado** no próprio espaço urbano (Fig. 126). O espaço em edificação comporta essa **dimensão simbólica** que perscruta a própria construção da identidade de Sofia - em construção, aberto aos estímulos exteriores, mas confuso e desorganizado.

³⁹⁴ [01:00:14-01:00:32]

³⁹⁵ [01:12:41-01:13:36]

³⁹⁶ [00:25:34-00:25:40]

Para realizar um dos seus negócios, Henrique pede a Laura que escolha e prepare uma vivenda pronta a alugar, *uma casa vistosa, não muito grande, mas com classe*. O dinheiro não interessa, porque as *pessoas são demasiado importantes para ir para um hotel*. O entendimento sobre o desejo toma contornos tangíveis quando Laura explica e demonstra a Sofia o que lhe faria um homem que a desejasse. A elipse temporal reforça a nossa imaginação para o desenvolvimento da cena. O *espaço-casa* continua a ter um papel importante na construção de significado relativamente ao evoluir da própria personalidade de Sofia: uma casa que estava fechada, na escuridão, com o mobiliário coberto por lençóis, e no momento em que Laura e Sofia lá entram as janelas são abertas, a luz penetra, e o mobiliário é destapado. Assumimos a descoberta do espaço como **metáfora** para o achamento do prazer para Sofia (Fig. 125.1). Outra casa, ou talvez a mesma, é aquela onde Laura será utilizada como objeto sexual capaz de potenciar o negócio de Henrique (Fig. 125.2),

«Isso não interessa, bem sabes que não foi bem para conversar com eles que tu vieste (. ...) afinal de contas não tens que te queixar (. ...) tudo foi sempre bem claro entre nós (. ...) acho que nunca tiveste arrependido (. ...) vá volta para o pé deles, verás que depois não te arrependes, prometo-te»³⁹⁷

Uma *casa linda* que evidencia um mundo de aparências e futilidade, anexo a uma classe burguesa camuflada em vivências ilícitas, e onde a fisicalidade da mulher (que se diz livre) continua a ser utilizada como moeda de troca.

Conhecemos apenas uma única divisão do apartamento de Jorge, que se revela bem mais simples do que as restantes neste filme representadas, com uma sala de estar que serve simultaneamente de sala de jantar e de quarto (Fig. 127.1). É neste apartamento que acontecem os primeiros e os últimos planos do filme: a parede degradada, ante a qual Jorge levanta o écran branco que serve de ponte para a projeção final da confissão reprimida de Sofia; as fotografias de mulheres desnudas que Jorge manuseia com algum secretismo ligam-se às imagens projetadas das suas alunas nos últimos panos. Esta habitação profícua, escura e deteriorada (Fig. 127.2) é o prolongamento da própria personagem que lá vive. Jorge, que não pertence *a lugar nenhum*, é *um homem provisório*, nas palavras de Laura. A **dimensão simbólica** deste espaço evoca a consciência de uma realidade cultural adjacente às normas sociais revelando emancipações não só de pensamento como libertinagens do próprio corpo que afastam Sofia (Fig. 127.3) da *mulher exemplar* - boa mãe e boa esposa - para a qual o seu pai a educou.

³⁹⁷ [01:07:35-01:08:09]

Voltamos aos primeiros momentos do filme, e ao *espaço-casa* mais preponderante durante toda a narrativa. Regressada da Suíça e de um colégio interno, Sofia depara-se com uma *casa diferente*. O desuso de uma educação cristã espelha-se no luxuoso palacete (Fig. 128), que agora não passa de «*um cenário de teatro sem adereços*»³⁹⁸, sem as joias, as obras de arte, «*nem um retrato da mãe escapou*»³⁹⁹. Um repositório de memórias, um espaço desconexo do ambiente familiar que outrora absorveu, restos de um sonho que se condensa somente no quarto de Sofia - *a única sala que o pai não mexeu*. Corredores e escadas (Fig. 128.2 e Fig. 128.3) pautam a penumbra do palacete alongando e perpetuando o desprovimento do **lugar**. A casa, outrora alicerce de uma família, encontra-se agora como um vulto desconexo perante novas dinâmicas sociais.

A casa de Sofia é a evidência do mundo de aparências que a rodeia, e é o uso constante do elemento *espelho* que (também) evoca essa sensação. O espelho convoca a **dimensão simbólica** no próprio espaço, representando precisamente os valores que cada uma das personagens acolhe e nas quais a própria imagem desempenha o maior dos pesos (Fig. 128.4, Fig. 129.1 e Fig. 129.4). Para além disso, o *espelho* serve a **metonímia**, permitindo o deslocamento de significados entre Laura e Sofia: Laura que experimenta uma peça de roupa que se liga à inocência de Sofia (Fig. 129.1); Sofia, potenciada por Laura, ultrapassa as barreiras de uma educação castradora e *olha-se nua* no seu corpo de mulher (Fig. 129.4); Laura mascara-se para interpretar um papel de sedutora no interior da hipocrisia da classe burguesa (Fig. 129.2 e Fig. 129.3); e Sofia, seguindo os seus passos, *veste outra pele* para atingir aquilo que pretende - o prazer.

Contudo, a contradição entre uma educação casta e o percurso de iniciação sexual coloca Sofia numa incessante espiral de cinismo, aparências e decadência moral, típicas da burguesia portuguesa que irá culminar no desespero e conseqüente morte. Esta é uma radiografia urbana que acontece sobretudo entre paredes. Uma cidade virada para o seu foro íntimo, enquanto sistema de relações de poder de uma sociedade de falsas fisionomias.

4.4.4 *Meus Amigos*

Estreado imediatamente antes (março de 1974) da Revolução dos Cravos, a segunda longametragem de António Cunha Telles - *Meus Amigos* (1974) - é, ainda mais que *O Cerco*, um objeto fílmico referencial da realidade próxima ao próprio autor.

³⁹⁸ [00:11:49-00:11:53]

³⁹⁹ [00:44:30-00:44:35]

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

Retrato de uma geração onde a projeção pessoal do autor está bem patente, este é um filme premonitório sobre o impasse e a certeza evidente de uma mudança que está para acontecer. Sob *o retrato* de um grupo de amigos onde a desilusão quase desinteressada é evidente, Cunha Telles consegue, mais uma vez, captar o *ar do tempo* num retrato de um certo estrato social - burguesia marcelista -, revelando a estagnação duma sociedade debilitada e sem alternativas. Tal como refere Areal (2011), «o cinema funciona aqui como uma espécie de laboratório de análise de comportamentos, desejos, interações, reflexões e gestos» (p.427), uma provocação bem patente no trabalho que o autor faz com os atores - e os não-atores - colocando-os no limbo interpessoal e interrogando os limites entre a ficção e a realidade.

Existe, portanto, um certo sentido de honestidade conseguido pela procura do *mundo real* onde, tal como define Eduardo Prado Coelho (1983), «os actores não representam, mas *apresentam*, não direi as suas personalidades, mas pelo menos *certos aspetos* das suas personalidades» (p. 52), como é o caso da sequência final - dramática e não encenada - onde Catarina (Maria Otilia) grita para José Manuel (Manuel Madeira): «*Isto faz parte do filme?*», evidenciando um desgaste relacional entre as personagens e a tensão dos próprios atores originando o *ponto de rutura* que haveria de acontecer na sociedade portuguesa a 25 de abril de 1974.

Formalmente, o filme constrói-se de longos planos contínuos com som direto, revelador de uma intenção pelo imprevisto e pela espontaneidade (característica já presente no filme *Perdido por Cem...*). O enredo centra-se num grupo de amigos e antigos colegas da faculdade – o ano de 1962 é apontado pelas revoltas estudantis - que se reencontram passados onze anos e se confrontam com os diferentes percursos e escolhas pessoais de cada um: os ideais da juventude, os dilemas da classe, a culpabilidade burguesa à desadequação social, a libertação sexual e outras questões pertinentes para um tempo que se sabe hoje ser pré-revolução. Esta é uma reflexão sobre os que se subjugaram à rotina e os que permanecem no limite social, uma radiografia sobre o tempo e o impasse em relação ao futuro. Um comentário pessoal sobre os comportamentos, sobre o estigma e a amargura, sobre o conformismo social e político, sobre a condição da mulher e o egoísmo de uma geração.

E quem são estes *amigos*? José (Fig. 130.1) é talvez a personagem que serve de elo de ligação com os demais. Exilado em França e de regresso à *pátria*, é o revolucionário, é quem questiona a coerência ideológica dos amigos, e é quem prefere manter-se à margem do sistema, subsistindo de ofertas dos amigos, de desenhos que vende aos turistas e de traduções que faz esporadicamente. José é procurado por um tal Agente Pinto (Henrique Espírito Santo) e acabará por ser preso por uma dívida no pagamento da máquina de

escrever. José está numa relação *conturbada* com Catarina. Chico Amaral (José Vaz Pereira) é o amigo advogado que se aburguesou, que ajuda financeiramente José a pagar a prestação da máquina de escrever e que arranja emprego a Eduardo (António Modesto Navarro). O homem de discurso militante *que gosta de etiquetar tudo*, Eduardo, está separado de Clara (Lia Gama) e dorme provisoriamente na casa de José. Clara, por sua vez, é a ex-mulher rica que tem uma quinta e que conversa com Helena (Teresa Motta), a namorada atual de Eduardo, sobre o acomodamento e o egoísmo do ex-marido (Fig. 130.2). Helena representa a condição secundária da mulher, questão que se torna evidente na forma como as figuras masculinas desvalorizam a sua opinião, particularmente o próprio Eduardo que se refere a ela como sendo só uma secretária. Por último, temos o amigo Lídio (João Franco), que está internado numa instituição social, que profere piropos a Catarina e que pede a José que não volte a visitá-lo.

Recorrendo novamente a Eduardo Prado Coelho, *Meus Amigos* é um filme que desconcerta pela provocação que apoia no intertexto «porque não evolui, não propõe quaisquer hipóteses de inteligibilidade do real, não teoriza, não desenvolve. Fundamentalmente, trata-se de sequências à deriva, numa espécie de apatia» (1983, pp. 54-55) que a própria câmara vai concomitantemente acentuando. Diálogos por vezes vazios e desconexos que nos provocam precisamente pela sua deriva e espontaneidade. Personagens sem aparente objetivo, que se deslocam entre os diversos espaços, e que fundamentalmente se questionam sobre o futuro, que se confrontam, discutem e ironizam a vida uns dos outros. Amigas que falam abertamente sobre a sua vida sexual, sobre a perda da virgindade, e sobre os seus parceiros. Amigos que se voltam para as relações, divagam sobre o impasse em que se encontram e sobre o tempo que é de *transformação*.

Amigos que são simplesmente o reflexo do desvanecimento das ilusões de 1962, numa cidade de Lisboa onde a tipologia da **paisagem urbana** toma a **presença** de um figurante em **enquadramentos** de grande proximidade. Conversas improvisadas que podem acontecer no café, no restaurante, no elétrico, no barbeiro, num jardim, num miradouro, no interior de um automóvel ou no cais. Espaços sem qualquer tipo de significado profundo a não ser esse mesmo: o de uma forma retalhada de vida social circunstancial ao *ar do tempo*. Conversas que transportam esses dilemas militantes e essas culpabilidades burguesas na forma de diálogos sinceros que constroem a própria teia de relações entre os atores. *Faits divers* em forma de mosaico que apontam para o interior da cidade, para fluxos, ritmos e pulsações próprios de uma existência urbana num tempo de *sobressaltos*.

Conversas que são essencialmente espelho da falta de liberdade na vida mais pessoal de cada um dos amigos em espaços que são também exemplo dessa opressão. Espaços privados

que são sempre representadas por paredes que isolam, janelas fechadas e opacas e corredores que encerram cada personagem dentro do próprio espaço, como é o caso de Eduardo, que está sempre enquadrado por uma janela, uma porta ou um corredor, metaforizando a falta de saída face ao seu real conformismo. Na casa sofisticada de Chico, o café é servido por uma criada em louça ostensiva. O espaço desta casa não se desenvolve para outras divisões. O ambiente é formal numa sala elegante. Aqui não existem janelas nem portas, no entanto a própria estrutura do mobiliário encaixa cada personagem retendo-os numa única divisão. Na casa do José, as paredes estão degradadas e divisões profícuas. Todavia, o(s) plano(s) constrói(oem)-se entre e em diversas divisões, onde cada personagem está constantemente encaixada por uma forma (janela, porta, corredor). O próprio enquadramento do plano corta o espaço e as personagens fazendo emergir um ambiente de *fechamento* e mais abstrato como é o caso da cena onde José e Catarina se envolvem fisicamente no chão do quarto. Nesta casa habitam as janelas – na cozinha, na sala e no quarto – mas estão ou fechadas com portadas que José vai abrindo, ou são opacas fazendo emergir uma luz difusa, como difusa é a sua liberdade do sistema, como difusa é a relação que tem com Catarina. Das casas passamos para a quinta, onde Clara e Helena conversam confortavelmente no interior da sala de estar. Nesta cena destacamos, uma vez mais, a importância da janela. Diante dela, Clara e Helena falam da casa e de Eduardo, do dinheiro e da falta dele, de um mundo de objetos decadentes e da vontade de transformar a vida. Uma conversa sincera e desprovida de constrangimentos que acontece entre quatro paredes e onde a janela pode servir simultaneamente como abertura para o exterior e como elemento que metaforiza as grades do sistema político e social. E da quinta transitamos para a instituição onde Lídio reside. Separado do exterior por um portão que mais parece uma muralha, este edifício de linhas clássicas espelha uma espécie de prisão domiciliária onde Lídio se encontra alheado da realidade do país. Vigiados pela presença de funcionários de bata branca, os amigos jogam bilhar numa sala onde se destaca o candelabro ao centro e duas grandes janelas com reposteiros. Talvez porque não haja muito a dizer entre aqueles amigos, ou porque a culpabilidade e a amargura pelos modos de vida assim o determina, o jogo entre Lídio e José decorre em silêncio, com Catarina a olhar pela janela e, assim, a afastar-se daquele ambiente constrangedor. Este vazio, inerente aos próprios diálogos, faz ecoar uma espécie de dor silenciosa.

A paisagem contém essa **dimensão simbólica**, transportando a ideia de *fechamento* de uma Lisboa que vai sobrevivendo ou que se vai alienando. Uma **paisagem** mais do **espaço** do que do lugar. Uma paisagem desconcertante porque é propositalmente mais genérica. Uma paisagem mais angustiante porque é indicativa de vidas retalhadas. Uma paisagem

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

subtil que nos incomoda porque tem essa capacidade de nos deixar à deriva nos espaços privados de um grupo de *amigos*.

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

Conclusão

Interligando os vários tópicos que desenvolvemos ao longo desta tese, procuramos apresentar, de forma sintetizada e clara, as principais conclusões que resultam desta investigação, nomeadamente responder à questão que norteou este estudo: a cidade constitui um elemento fundamental na inauguração de um novo olhar sobre a sociedade, potenciando no Novo Cinema português as mais relevantes características de cinema de arte moderno? De que forma, a representação em paisagem da cidade *atravessa* o Novo Cinema português, e qual o seu contributo para um cinema de arte moderno?

Por aquilo que fomos expondo ao longo desta investigação, defendo que o Novo Cinema português está em linha com as ideias apresentadas por Kovács (2007) sobre a formação do cinema moderno. O que observamos durante este nosso percurso, coloca a cidade, na sua dupla definição (realidade social e morfologia urbana), como um elemento construtor das ideias de abstração, subjetividade e reflexão que caracterizam o cinema de arte moderno, e que atravessam cada um dos onze filmes que compõem o nosso *corpus*.

O distanciamento do ser individual do meio social envolvente. Podemos referir Júlio, Belarmino, Jorge, Marta, Lúcia, e continuar a nomear mais personagens que atravessam os nossos filmes, Artur, Inês, Vanda, João, Sofia, José. Todas habitantes do espaço urbano, todas carecem de um afastamento da realidade social que os rodeia. Personagens que estão rodeados pelo *outro*, que se movimentam entre a multidão urbana, mas que ressaltam uma **sensação de desadaptação**.

Júlio, personagem principal d'*Os Verdes Anos*, estanque na relação com o *outro*, incapaz de se adaptar à cidade e aos valores morais que dominam os bairros modernos de Lisboa, é afastado para a periferia rural e envolto na paisagem desolada dos campos adjacentes ao espaço urbano. Belarmino, protagonista em *Belarmino*, está à margem dos restantes pugilistas, sozinho, *encostado* às cordas, anónimo na sua própria cidade. Jorge, o médico que se afasta para o laboratório em *Domingo à Tarde*, que se *perde* na paisagem que a janela do seu gabinete lhe oferece, que responde com uma serenidade apática às questões dos seus pacientes. Artur, personagem central em *Perdido por Cem...*, outro marginal na escuridão da cidade, um *sonâmbulo que sabe evitar obstáculos*, que vai *deslizando* no submundo de Lisboa, que pernoita num quarto alugado, no quarto de um amigo, numa pensão, na casa de outro e outro amigo, e que nunca se consegue integrar, um deslocado à deriva no espaço urbano. Vanda, a protagonista em *O Passado e o Presente*, a viúva que nutre uma adoração

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

pelos maridos falecidos, que instaura o desvio à norma do casamento, alheia à realidade para lá do portão do palacete e absorva exclusivamente nas suas próprias circunstâncias.

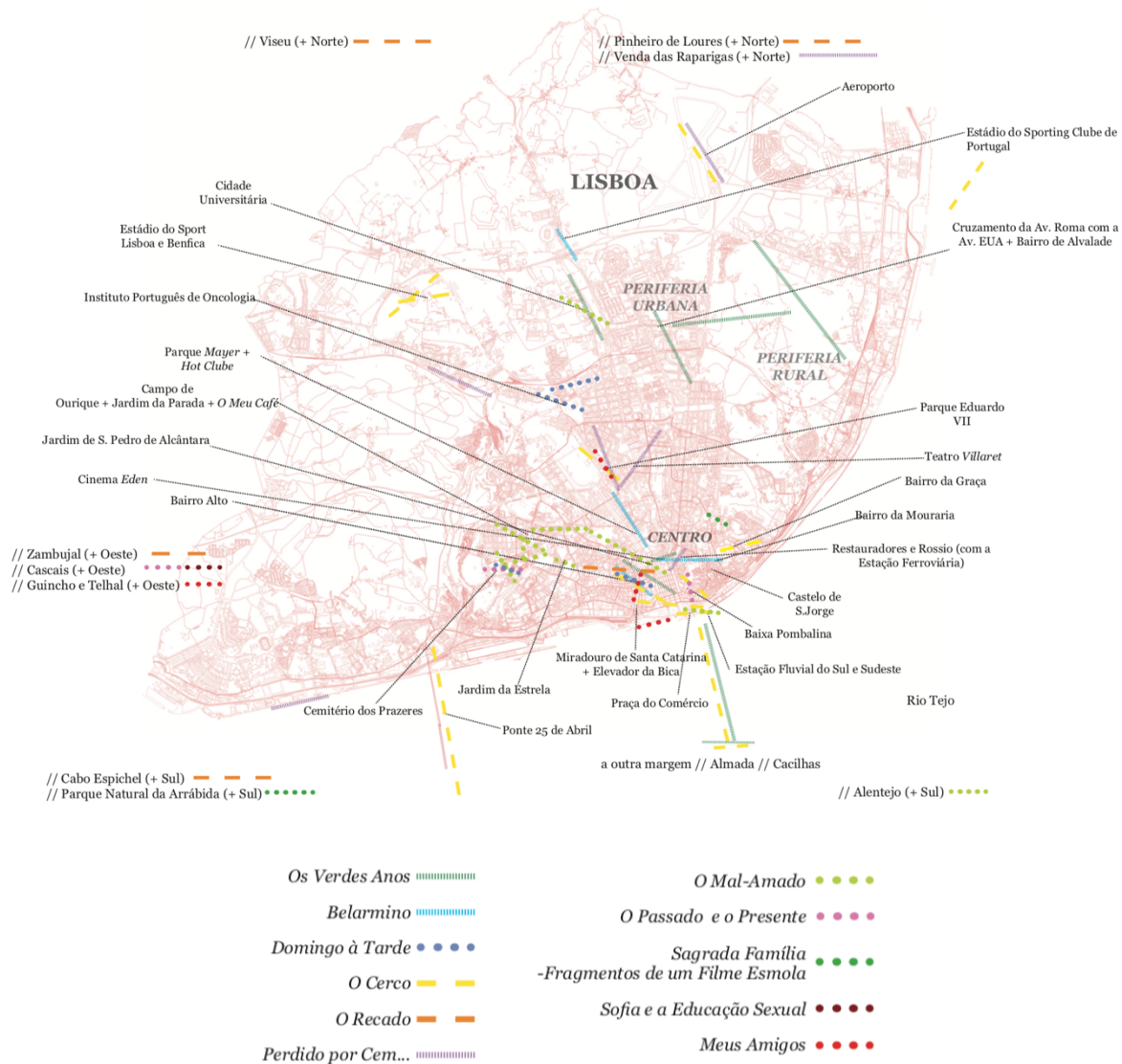


Figura 1. Diagrama Geográfico

Ao recorrer ao nosso *Diagrama Geográfico*⁴⁰⁰ (Fig. 1), podemos observar quais os espaços onde se desenrola a ação de cada filme, perceber o *afunilamento* a uma única cidade, e a forma como cada filme transporta diversas paisagens dessa mesma cidade. Várias

⁴⁰⁰ Para um visionamento com maior detalhe, aceder a: <https://www.dropbox.com/sh/j42ipkbbiejorz/AACuFusZpnKCOoCGNtfT42gda?dl=0>

localizações, a periferia, o centro, o diálogo com outras localizações, várias paisagens, e a mesma sensação de afastamento do meio envolvente.

Os filmes que analisámos procuram impor esse distanciamento às diversas personagens, expondo a relação *sujeito-cidade* pela representação em paisagem da cidade na sua **função** alternada de **espaço, lugar e não-lugar**, e na **dimensão sintagmática**, nomeadamente no emergir de relações de inclusão e exclusão, de pertença e não pertença. A cidade é apresentada como um *espaço* que isola, como um *não-lugar* que remete o indivíduo para a periferia, que reitera a *perda da singularidade* e cria sistemas de passagem sem nunca fixar o sujeito à realidade social que o envolve, e reiterando um profundo *sentido de estranheza* patente na própria morfologia urbana. Uma e outra cidade, várias ou a mesma, que se faz de espaços retalhados, pelo seu interior e pelo seu exterior, de advir e sair de um e outro espaço, sem pertença nem *lugar*. A cidade dos marginalizados. **Alienados** dentro da cidade.

Esta ideia toma maior profundidade quando existe uma relação com uma certa paisagem que se sente, que existe num *fechar de olhos*, num *suspiro*. Uma **paisagem-ausente** que coloca profundidade à narrativa pela distância que toma no imaginário e na memória do sujeito. Uma paisagem que se torna um elemento capaz de deslocar, no tempo, o indivíduo, que é implícita, sugerida. Falamos da paisagem-ausente n'Os *Verdes Anos*, que transporta Júlio para a ruralidade da sua *terra*, falamos da paisagem-ausente do Alentejo implícita em Leonor n'O *Mal-Amado*, falamos da paisagem que tem essa capacidade de transportar o ser individual para um lugar ausente, um lugar que envolve. Uma paisagem que permite a evasão, para cortar a hegemonia da presença vigente, redefinindo significados e reforçando a sensação de não pertença à cidade.

Redefinição subjetiva, mitológica, e conceptual do conceito de realidade. Cada filme transporta significados que necessitam de uma leitura visual. A realidade adquire uma vertente conceptual pela problematização que se constrói na **mise-en-scène**. Essa conceptualização atravessa cada filme forçando a uma leitura pela alegoria. Esta é uma das características que norteia o Novo Cinema português. A representação em paisagem da cidade, na sua **função de figura de linguagem**, contribui para essa subjetividade ao atribuir significados subliminares, e ao trazer uma nuance abstrata à própria narrativa.

A ideia de **falta de largueza** social, a dura situação de um país claustrofóbico faz parte da redefinição do conceito de realidade que esta geração do Novo Cinema português faz submergir forçando a uma leitura nas *entrelinhas*, e que acontece, pela presença de certos **elementos morfológicos** que condensam cada personagem ao próprio espaço, e que as

impede de evoluir ou que lhes retira profundidade ao olhar. Cada personagem é constantemente **encaixada** por uma ou outra forma - por uma janela, uma porta, um corredor -, e até pelo enquadramento do próprio plano que retira linearidade de leitura, reforçando a sensação de exiguidade e a falta de **liberdade**.

Falamos, por exemplo, n'Os *Verdes Anos*, da verticalidade do edifício onde Ilda vive (e trabalha) em oposição à horizontalidade castradora da cave e oficina onde Júlio diariamente repara calçado, e da forma como as duas personagens são *trabalhadas* dentro do plano – Júlio constantemente *emoldurado* por portas e janelas face a Ilda desafogada na paisagem – pelos elementos morfológicos da cidade moderna que servem de *barreira* à adaptação de Júlio à cidade. Falamos também de *Belarmino* e da capacidade que a representação em paisagem comporta ao metaforizar a cidade, e ao trabalhar o espaço urbano como um ringue. Através da *mise-en-scène*, Belarmino é colocado constantemente circunscrito dentro do plano por uma cerca, uma porta ou uma janela, evidenciando limites e fronteiras que a personagem tem que ultrapassar uma e outra vez. Esta forma de **encerrar** cada personagem dentro do próprio espaço está também bem patente no filme *Meus Amigos*, onde os amigos são fixados dentro do plano por elementos morfológicos, onde os espaços privados são sempre representados por paredes que isolam, pelo mobiliário que retém as personagens numa única divisão, por janelas fechadas e opacas, e corredores que estreitam o movimento e o olhar.

Este **estreitar do olhar** acontece muito pela **presença da paisagem** e pelas significações simbólicas por ela transportadas, ligeiras subtilezas que agregam expressividade ao próprio conteúdo. A presença da cidade, seja ela paisagem-protagonista, paisagem-personagem ou paisagem-figurante, dialoga com o interior da narrativa fazendo emergir significados, ligações emocionais entre o protagonista, o próprio cineasta e o espectador, constituindo um olhar integrado sobre a própria cultura do filme. Falamos, por exemplo, do *Bairro de Campo de Ourique* n'O *Mal-Amado* e do movimento de ascensão e profundidade que nos faz transportar para o seu interior, fazendo ressurgir a ortogonalidade e os símbolos que o caracterizam, como falamos do *Bairro de Alvalade* n'Os *Verdes Anos*, e da sua arquitetura e urbanismo, adequados às *exigências de liberdade e igualdade da sociedade moderna*. Falamos, também, da própria **morfologia** da cidade e na forma como a paisagem participa desta ideia, pelo afunilamento às escalas do bairro e da rua, colocando em evidência significados simbólicos. A cidade contém essa capacidade de tornar a **paisagem vernacular**, participando da narrativa que aí se desenrola, tornando-a única e particular.

Reforço da ideia de vazio existencial por detrás da realidade visível. Falamos da angústia silenciosa, do suster **o ar do tempo**, do **olhar esvaziado** de cada personagem, da sensação que nos transmitem Marta n' *O Cerco*, Lúcia n' *O Recado*, e Sofia em *Sofia e a Educação Sexual*. Falamos da apatia, do conflito interior e da falta de sentido face à realidade visível que envolve cada personagem, quase sempre culminando na fatalidade da **morte**. Falamos de Jorge em *Domingo à Tarde*, de Artur em *Perdido por Cem...*, entre outras. Personagens que **deambulam** pelo espaço urbano, personagens que encontram constantemente *becos sem saída* na realidade social da cidade. A ilusão e o desencanto no **olhar**. E voltamos à paisagem e à cidade trabalhada na *mise-en-scène*. A paisagem feita de oposições na sua **dimensão paradigmática**.

Marta, entre a infantilidade e as regras do *jogo sujo* que se faz em seu redor. Marta e o seu olhar resignado, vazio, opaco, face a esse outro olhar que a tornam em alvo de desejo. Marta entre o privado e o público, entre o interior do seu quarto onde é constantemente minimizada, e o exterior da cidade que a liberta. Entre os seus inocentes ideais e uma classe evidentemente urbana, clandestina e corrupta. Marta desesperançada, de olhar perdido, e um rio que lhe possibilita o afastamento, que lhe possibilita uma outra paisagem de Lisboa. A margem de cá e a outra margem, metáfora de um desejo de partir e a dúvida de ficar. Lúcia, também ela na indefinição do desequilíbrio social, entre o povo e a burguesia. Entre um amor e o outro. Uma paisagem rural face a uma paisagem urbana, mais uma vez a horizontalidade e os planos abertos em alternância à verticalidade dos volumes que pontuam a cidade. E o olhar, ora perdido na imensidão do mar, ora vazio no despojar dos objetos de sua casa. O desencanto e Sofia, entre a educação puritana e a descoberta do prazer, o interior e o exterior, o dia e a noite. A paisagem metáfora deste labirinto sentimental, tão presente na relação entre o palacete da família e o prédio que o pai colocou no seu nome, entre um espaço de confinada ostentação e um espaço em construção, aberto aos estímulos exteriores, confuso e desorganizado, assim é a indefinição de Sofia. Mas também, o dentro e o fora daquele hospital e o olhar vazio de Jorge, o olhar que divaga por aquela janela, que se perde no horizonte da cidade, esse *horizonte que não existe*, a sua redutibilidade àquele hospital e a sua incapacidade em ir *mais além*. E Artur entre o *ir* e o *ficar*. O exterior da cidade e o interior dos espaços, o dia e a noite, a janela e o seu reflexo, metáfora do *olhar para fora de nós* e o *mergulhar em nós próprios*. Uma e outra paisagem que sublinham os limites da cidade, e que sustentam significado na ideia de incapacidade em extrapolar as fronteiras (morfológicas e sociais).

Sabemos que o cinema moderno resulta de uma adaptação ao cinema dos contextos artísticos que o circulam. A cidade participa, também, na redefinição conceptual do conceito de realidade, promovendo essa ideia de novo e atual que está na origem do cinema de arte

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

moderno, trazendo para a *mise-en-scène* as **outras artes** e encetando um profícuo diálogo entre as diversas expressões artísticas. A cidade produz esse *novo olhar*, também, por transportar a novidade da própria cultura do país. Contaminações culturais que começam a sentir-se e que desaguam na sinergia entre as diversas artes, designadamente no que respeita ao próprio espaço urbano e a uma nova imagem da cidade. Falamos dessa dimensão simbólica da paisagem que nos faz chegar a azulejaria, a cerâmica, o mural, e a arquitetura moderna, a música (Jazz), a fotografia (e a moda), a literatura, o teatro, e o próprio cinema. Falamos dos filmes *Os Verdes Anos*, *Belarmino*, *O Cerco*, *O Recado*, *Perdido por Cem...*, e *O Mal-Amado*, mas é em *Fragmentos de um Filme-Esmola. A Sagrada Família* que esta ideia mais se faz sentir, não só pela modernidade do próprio edifício, mas fundamentalmente pelo **experimentalismo visual**, pelas variantes performativas que fazem o cinema, ou o cinema que se faz de teatro, reivindicando a arte da experiência no seio do cinema.

Em conclusão, observamos durante este nosso percurso, que o Novo Cinema português coloca a cidade, na sua dupla definição, como um elemento dialogante com as ideias de distanciamento do ser individual do meio social envolvente, participando na redefinição subjetiva, mitológica e conceptual do conceito de realidade, e potenciando a ideia de vazio existencial por detrás da realidade visível. A representação em paisagem da cidade é uma personagem que participa pelas singularidades e significados que transporta. A cidade revela e expõe a realidade social através da *mise-en-scène*, adensa a sensação de claustrofobia, impõe afastamento ao indivíduo, cria *não-lugares* de pertença, alinha com a deambulação e o vácuo existencial, retira profundidade ao olhar, condensa, cerca e retém uns e outros no seu espaço, constituindo um elemento fundamental na inauguração de um *novo olhar* sobre a arte e a sociedade, potenciando no Novo Cinema português as mais relevantes características de cinema de arte moderno.

Bibliografia

- Aitken, S., & Zonn, L. (1994). Re-presenting the place pastiche. In S. Aitken & L. Zonn (Eds.), *Place, power, situation and spectacle: A geography of film* (pp. 2-25). Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Almeida, P. V., & Fernandes, J. M. (1993). História da Arte em Portugal. A arquitectura moderna, Vol. 14. Publicações Alfa.
- Amaral, F. K. Do (1969). *Lisboa, uma cidade em transformação*. Publicações Europa-América.
- Andrews, M. (1999). *Landscape and western art*. Oxford University Press.
- António, L. (2002). *Portugal anos 60*. Museu República e Resistência.
- Araújo, N. (Org.). (2014). Manoel de Oliveira: análise estética de uma matriz cinematográfica. Edições 70.
- Areal, L. (2008). *Um país imaginado - Ficções do real no cinema português*. [Tese de doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa]. Academia.edu.
https://www.academia.edu/25333430/Cinema_Portugu%C3%AAs_Um_pa%C3%ADs_imaginado_vol_I_Antes_de_1974_%C3%ADndice
- Areal, L. (2011a). *Cinema português. Um país imaginado*. Volume I – Antes de 1974. Edições 70.
- Areal, L. (2011b). *Cinema português. Um país imaginado*. Volume II – Após 1974. Edições 70.
- Argan, G. C. (1995). *Arte e crítica de arte*. Editorial Estampa.
- Arruda, L. (1999). Decoração e desenho. In P. Pereira (Dir.), *História da arte Portuguesa* (3ª edição), Vol.3, (pp. 407-505). Edições Temas e Debates.
- Augé, M. (1994). *Le sens des autres*. Fayard.
- Augé, M. (2005). *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Edições 90º.
- Aumont, J. (2002). *A imagem* (7ª ed.). Papyrus Editora.
- Aumont, J., & Marie, M. (2011a). *A análise do filme*. Edições texto & grafia.
- Aumont, J., & Marie, M. (2011b). *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Edições Texto & Grafia.
- Baptista-Bastos, A. (1996). Dissertação sobre o ofício da amizade. In J. N. Andrade (Coord.), *Fernando Lopes por cá* (pp. 51-57). Cinemateca Portuguesa. Museu do Cinema.
- Baptista, T. (2008). *A invenção do cinema português*. Edições Tinta da China.
- Barber, S. (2006). Los orígenes de la ciudad filmica. In *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano* (pp. 13-55). Gustavo Gilli.

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

- Bass, D. (1997). *Insiders and outsiders: Latent urban thinking in movies of modern Rome*. In F. Penz & M. Thomas (Eds.), *Cinema & architecture. Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia* (pp. 84-99). British Film Institute.
- Bastos, R. (2013). Belarmino e Mauro: A personagem (des)construída na representação da cidade. In F. Lopes & A. C. Pereira (Eds.), *Filmes Falados, Atas das V Jornadas do Cinema em Português* (pp. 131-154). Livros Labcom.
- Bastos, R. (2014a, novembro). Entre lo rural y lo urbano: la representación del barrio moderno en *Os Verdes Anos. A Quarta Parede, #23*. <http://www.acuartaparede.com/barrio-paisaxe-os-verdes-anos/?Lang=es>.
- Bastos, R. (2014b). O direito à cidade: A heterogeneidade estética do Novo Cinema português na génese da visibilidade de Lisboa. In F. Lopes (Org.), *Atas das VI Jornadas do Cinema em Português* (pp. 113-121). Livros Labcom.
- Bastos, R., & Macedo, I. (2013). O Mal-Amado (1973): A representação do espaço urbano como metáfora do conflito sociopolítico no início da década de 70 em Portugal. In Valente, A. C., Freire, C., Ferreira, C., Marques, H., Faceira, M. J., Varzim, M., Antunes, N., Fragata, N., Capucho, R., & Reis, S. (Orgs.), *Atas da Conferência Internacional de Cinema: Arte, Tecnologia, Comunicação* (pp. 997-1006). Edições Cine-Clube de Avanca.
- Beaujeu-Garnier, J. (1997). *Geografia urbana* (2ª ed.). Fundação Calouste Gulbenkian.
- Benjamin, W. (1992) [1936-39]. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In W. Benjamin, *sobre arte, técnica, linguagem e política* (pp. 71-113). Edições Relógio de Água.
- Benjamin, W. (2002). Paris, the capital of the Nineteenth Century. In H. Eiland & M. W. Jennings (Eds.), *Walter Benjamin, selected writings, Volume 3, 1935-1938*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. British Broadcasting Corporation, and Penguin Books.
- Berque, A. (1998). Paisagem-Marca, Paisagem-Matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural. In Z. Rosendahl & R. L. C. Corrêa (Orgs.), *Paisagem, tempo e cultura* (pp. 84-91). Edições UERJ.
- Bertrand, D. (2003). *Caminhos da semiótica literária*. Edições EDUSC.
- Bordwell, D. (2008). The art cinema as a mode of the film practice. In D. Bordwell, *Poetics of Cinema* (pp. 151-169). Routledge. Taylor & Francis Group.
- Braudy, L. (1977). *The world in a frame*. Anchor Books.
- Bullock, N. (1997). Imagining the post-war world. Architecture, reconstruction and the british documentary film movement. In F. Penz & M. Thomas (Eds.), *Cinema & architecture. Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia* (pp. 52-61). British Film Institute.

- Cánepa, L. L. (2006). Cinema Novo alemão. In F. Mascarello (Org.), *História do Cinema mundial* (pp. 311-330). Papirus Editora.
- Cardoso, A. H. (1990). O cinema: do mudo aos anos de agonia. In A. Reis (Dir.), *Portugal Contemporâneo*, Vol. IV, (pp. 313-320). Publicações Alfa.
- Carvalho, M. do S. (2006). Cinema Novo brasileiro. In F. Mascarello (Org.), *História do Cinema mundial* (pp. 289-310). Papirus Editora.
- Caughie, J. (1995a). British New Wave. In G. Vincendeau (Ed.), *Encyclopedia of European Cinema* (p. 61). British Film Institute.
- Caughie, J. (1995b). Free Cinema. In G. Vincendeau (Ed.), *Encyclopedia of European Cinema* (p. 161). British Film Institute.
- Cauquelin, A. (2014). *A invenção da paisagem*. Edições 70.
- Charmaz, K. (2009). *A construção da teoria fundamentada. Guia prático para análise qualitativa*. Artmed Editora S.A.
- Chartier, R. (1990). *A história cultural: entre práticas e representações*. Edições Difel.
- Cinema Novo Português 1960-1974*. (1985). Cinemateca Portuguesa.
- Clarke, D. B. (Ed.). (1997). *The cinematic city*. Routledge. Taylor & Francis Group.
- Coelho, E. P. (1983). *Vinte anos de cinema português - 1962/1982*. ICALP-Coleção Biblioteca Breve - Volume 78.
- Cook, P. (2007). *The cinema book* (third edition). Palgrave Macmillan
- Cosgrove, D. (1984). *Social formation and symbolic landscape*. Croom Helm.
- Costa, C. A. (2012). *Camponeses do cinema: a representação da cultura popular no cinema português entre 1960 e 1970*. [Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa]. Run: Repositório Universidade Nova. <https://run.unl.pt/handle/10362/8177>.
- Costa, H. A. (1978). *Breve história do cinema português (1896 - 1962)*. ICALP-Coleção Biblioteca Breve - Volume 11.
- Costa, H. A. (1981). Os filmes. In J. A. França, A. Costa & L. de Pina, *Introdução à obra de Manuel de Oliveira* (pp. 11-27). Instituto de Novas Profissões.
- Costa, J. B. da (1985). Cinema Novo português: Revolta ou revolução? In *Cinema novo português 1960-1974* (pp. 14-44). Cinemateca Portuguesa.
- Costa, J. B. da (1991). *Histórias do cinema*. Sínteses da cultura portuguesa. Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Costa, J. B. da (2001, janeiro-junho). Pedra de Toque: O dito eterno feminino na obra de Manoel de Oliveira. *Camões – Revista de Letras e Cultura Lusófona*, pp. 9-10.
- Costa, J. B. da (2007). Fragmentos de um filme-esmola. In M. J. Madeira (Org.) (2010), *As Folhas da Cinemateca: João César Monteiro* (pp. 31-34). Cinemateca Portuguesa. Museu do Cinema.

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

- Costa, J. F. (1972, 23 de janeiro). Fonseca e Costa dá o seu recado (Entrevista por Lauro António). Diário de Lisboa. In J. M. Costa (Coord.) (2016). *José Fonseca e Costa* (pp. 107-122). Cinemateca Portuguesa. Museu do Cinema.
- Costa, J. M. (1985). Uma Abelha na Chuva (1971) - Um filme de Fernando Lopes (Folhas da Cinemateca). In *Cinema novo Português 1960-74* (pp. 131-133). Cinemateca Portuguesa.
- Costa, J. M. (Coord.). (2016). *José Fonseca e Costa*. Cinemateca Portuguesa. Museu do Cinema.
- Costa, J. M. (s.d.). Berlin, Die Sinfonie Einer Grosstadt de Walter Ruttmann (Folhas da Cinemateca). In P-M. Goulet, T. Garcia, & M. Dias (Coords.) (2000). *O olhar de Ulisses. O Homem e a Câmara* (pp. 45-46). Porto 2001 Capital Europeia da Cultura.
- Cousins, M. (2005). *Biografia do filme*. Plátano Editora.
- Cresswell, T. (2004). *Place: a short introduction*. Blackwell Publishing Ltd.
- Cullen, G. (2013). *Paisagem urbana*. Edições 70.
- Cunha, P. (2005a, novembro 17-19). *Modernidade e tradição no discurso do Novo Cinema português (1955-1974)* [Comunicação oral]. II Colóquio Internacional Tradição e Modernidade no Mundo Ibero-americano, Coimbra, Portugal. https://www.academia.edu/2275456/Modernidade_e_tradi%C3%A7%C3%A3o_no_discurso_do_Novo_Cinema_Portugu%C3%AAs_2005_
- Cunha, P. (2005b). «Os filhos bastardos». *Afirmção e reconhecimento do novo cinema português (1967-74)*. [Tese de Mestrado, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra]. https://www.academia.edu/2241022/Os_filhos_bastardos._Afirmacao_e_reconhecimento_do_Novo_Cinema_Portugues_1967-74_2005_
- Cunha, P. (2011). Radicalismo e experimentalismo no novo cinema português (1967-74). In F. Lopes (Org.), *Cinema em Português: Actas das II Jornadas* (pp. 83-92). Livros labcom.
- Cunha, P. (2013). 1960-1969: Quando o cinema português foi moderno. In P. Cunha & M. Sales (Orgs.), *Cinema português: um guia essencial* (pp. 173-191). SESI-SP editora.
- Cunha, P. (2014). *O novo cinema português. Políticas públicas e modos de produção (1949-1980)*. [Tese de Doutoramento, Instituto de Investigação Interdisciplinar, Universidade de Coimbra]. Estudo Geral. Repositório da Universidade de Coimbra. <http://hdl.handle.net/10316/27043>
- Ducan, N., & Ducan, J. (2009). Doing landscape interpretation. In D. Delyser, S. Herbert, S. Aitken, M. Crang, & L. McDowell (Eds.), *The SAGE handbook of qualitative geography*. SAGE Publications. Consultado a 10 de abril de 2011 em <http://www.sage-e-reference.com/hdbk_qualgeography/Article_n13.html>

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

- Fernandes, J. M. (1990). A arquitectura entre o modernismo e o nacionalismo. In A. Reis (Dir.), *Portugal contemporâneo*, Vol. 4 (pp. 279-288). Publicações Alfa.
- Fonseca, M. S. (1985). Os Verdes Anos (1963). Um filme de Paulo Rocha). As folhas da cinemateca. In *Cinema Novo Português 1960-1974* (pp. 117-118). Cinemateca Portuguesa.
- Foucault, M. (s.d.). *De outros espaços* (P. Moura, Trad.). História Cultural. https://historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Foucault-De_Outros_Espacos.pdf (Obra original publicada em 1986).
- França, J. A. (1991). *Arte em Portugal no século XX (1911-1961)* (3ª ed.). Bertrand Editora.
- Freeburg, V. O. (1918). *The art of photoplay making*. The Macmillan Company.
- Freud, S. (1995). *O mal estar da civilização*. Imago.
- Gardies, R. (Org.). (2006). *Compreender o cinema e as imagens*. Edições texto & grafia.
- Garrido, D., & Costa, R. (1996). *Dicionário Breve de Geografia*. Editorial Presença.
- Geadá, E. (1977). *O imperialismo e o fascismo no cinema*. Moraes Editores.
- Geadá, E. (1989). A tentativa de um cinema de autores. In A. Reis (Dir.), *Portugal Contemporâneo*, Vol. V (pp. 291-300). Publicações Alfa.
- Goitia, F. C. (1982). *Breve História do urbanismo*. Editorial Presença.
- Grilo, J. M. (2006). *O cinema da não-ilusão*. Livros Horizonte.
- Hall, S. (1997). The Work of Representation. In S. Hall (Ed.), *Representation: cultural representations an signifying practices* (pp. 13-74). Sage Publications Inc.
- Harper, G., & Rayner, J. (2010). Introduction - cinema and landscape. In G. Harper & J. Rayner (Eds.), *Cinema and landscape* (pp. 1-16). Intellect Ltd.
- Hetherington, K. (1997), *The badlands of modernity, heterotopia and social ordering*, Routledge. Taylor & Francis Group.
- Higson, A. (1984, July-October). Space, place, spectacle: Landscape and townscape in the <Kitchen Sink> film. *Screen*, 25, 4-5, 2-21. <https://doi.org/10.1093/screen/25.4-5.2>
- Hopkins, J. (1994). Mapping of cinematic places: icons, ideology and the power of (mis)representation. In S. C. Aitken & L. E. Zonn (Eds.), *Place, power, situation and spectacle. A geography of film* (pp. 47-65). Rowman & Littlefield Publishers.
- Horton, A. (2003). Reel landscapes: cinematic environments documented and created. In I. Robertson & P. Richards, *Studying Cultural Landscapes* (pp. 71-92). Arnold Publishers.
- Jackson, J. B. (1979). Landscape as theater. *Landscape*, 23(1), pp. 3-7.
- Jackson, J. B. (1984). *Discovering the vernacular landscape*. Yale University Press.
- Junta de Freguesia Campo de Ourique. (s.d.). *História*. Consultado a 10 de janeiro de 2022 em <https://www.jf-campodeourique.pt/pages/1/historia>

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

- Kovács, A. B. (2007). *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*. The University of Chicago Press.
- Kuhn, A. (2007). The Nouvelle Vague. In P. Cook (Ed.), *The cinema book* (third edition) (pp. 202-204). Palgrave Macmillan
- Lacoste, Y. (1977). A quoi sert le paysage? Qu'est-ce un beau paysage. *Hérodote*, 7, 3-41.
- Lamas, J. (2000). *Morfologia urbana e desenho da cidade* (2ª ed.). Fundação Calouste Gulbenkian. Fundação para a Ciência e Tecnologia.
- Lefebvre, H. (1966). *Le langage et la société*. Éditions Gallimard.
- Lefebvre, H. (1983). *La presencia e la ausencia*. Fondo de Cultura Económica.
- Lefebvre, H. (1999). *A revolução urbana*. Editora da UFMG.
- Lefebvre, H. (2012). *O Direito à cidade*. Estúdio e Livraria Letra Livre.
- Lefebvre, M. (2011). On landscape in narrative cinema. *Canadian Journal of Film Studies*, 20 (1), 61-78.
- Lopes, F. (1985). Centro Português de Cinema: Entrevista com Fernando Lopes. In *Cinema Novo Português 1960-1974* (pp. 58-70). Cinemateca Portuguesa.
- Lopes, F. (1996a). Entrevistar Fernando Lopes (Entrevista de José Navarro de Andrade). In J.N. Andrade (Coord.), *Fernando Lopes Por Cá*, (pp. 64-102). Cinemateca Portuguesa. Museu do Cinema.
- Lopes, F. (1996b). Entrevista com Fernando Lopes. In A. Moutinho (Coord.), *Os Bons da Fita: depoimentos inéditos de realizadores portugueses* (pp. 39-46). Cineclube de Faro/Inatel.
- Lopes, F. (1996c). Mudar o olhar, mudar a vida. In J. S. Melo (Coord.), *Paulo Rocha. Rio do Ouro* (pp. 50-51). Cinemateca Portuguesa. Museu do Cinema.
- Lopes, J. (2012). Histórias da cidade. In M. Mozos (Org.), *O cinema de António de Macedo*, (pp. 9-10). Cinemateca Portuguesa. Museu do Cinema.
- Lopes, J. G. A. (2010). *Discursos de cidade: Lisboa anos 80*. [Dissertação do Mestrado Integrado em Arquitectura. Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra]. Estudo Geral. Repositório científico da UC. [Http://hdl.handle.net/10316/14667](http://hdl.handle.net/10316/14667)
- Lukinbeal, C. (2005, Fall/Winter). Cinematic landscapes. *Journal of Cultural Geography*, 23 (1), 3-22.
- Lynch, K. (2009). *A Imagem da cidade*. Edições 70.
- Macedo, A. de (1966, maio). Entrevista com Arq. António de Macedo. *Celulóide*, pp. 15-17.
- Macedo, A. de (1994). A caução de Lisboa. Lisboa a 24 Imagens. In M. Mozos (Org.) (2012). *O cinema de António de Macedo*, (pp. 11-15). Cinemateca Portuguesa. Museu do Cinema.

- Macedo, A. de (2007). *Como se fazia cinema em Portugal. Inconfidências de um ex-praticante*. Edições Apenas Livros.
- Macedo, A. de (2012). Entrevista a António de Macedo. In M. Mozos (Org.), *O cinema de António de Macedo* (pp. 35-75). Cinemateca Portuguesa. Museu do Cinema.
- Manevy, A. (2006). Nouvelle Vague. In F. Mascarello (Org.), *História do cinema mundial* (pp. 221-252). Papyrus Editora.
- Marnier, T. St. J. (2004). *A Realização cinematográfica*. Edições 70.
- Matos-Cruz, J. de (1985a). Folhas da cinemateca: Nojo aos Cães (1970). Um filme de António de Macedo. In *Cinema Novo Português 1960-74* (p. 125). Cinemateca Portuguesa.
- Matos-Cruz, J. de (1985b). Folhas da cinemateca: Sofia e a Educação Sexual (1973). Um filme de Eduardo Geada. In *Cinema Novo Português 1960-74* (p. 137). Cinemateca Portuguesa.
- Matos-Cruz, J. de (2000). *António de Macedo. Cinema, a viragem de uma época*. Publicações Dom Quixote.
- Mazzoleni, A. (2005). *O ABC da linguagem cinematográfica*. Cineclube de Avanca.
- Melo, J. S. (Dir.). (1996). *Paulo Rocha, o rio do ouro*. Cinemateca Portuguesa. Museu do Cinema.
- Mennel, B. (2008). *Cities and cinema*. Routledge. Taylor & Francis Group.
- Metz, C. (1980). *O Significante Imaginário - Psicanálise e Cinema*. Livros Horizonte, Lda.
- Miralles, F. (1985). As correntes artísticas posteriores a 1945. In J. H. Saraiva (Dir.), *História Universal: Europa e América do Norte Século XX*, Vol. IX, (pp. 326-334). Publicações Alfa.
- Monteiro, P. F. (1995). *Autos da Alma: os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990*. [Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa]. Run: Repositório da Universidade Nova. [Http://hdl.handle.net/10362/13118](http://hdl.handle.net/10362/13118).
- Monteiro, P. F. (2001). Uma margem no centro: a arte e o poder no «novo cinema». In L. R. Torgal (Org.), *O Cinema sob o olhar de Salazar* (pp. 306-338). Círculo dos Leitores.
- Monteiro, P. F. (2004). O fardo de uma nação/ The burden of a nation. In N. Figueiredo & D. Guarda (Orgs.), *Portugal: um retrato cinematográfico/ Portugal: a cinematographic portrait* (pp. 22-69). Número – Arte e Cultura.
- Morsel, H. (1985). Reconstrução, crescimento e recessão: a dinâmica económica. In J. H. Saraiva (Dir.), *História Universal: Europa e América do Norte Século XX*, Vol. IX, (pp. 177 - 195). Publicações Alfa.
- Mozos, M. (Org.). (2012). *O Cinema de António de Macedo*. Cinemateca Portuguesa. Museu do Cinema.

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

- Mozos, M. (Org.). (2014). *António da Cunha Telles. Continuar a viver*. Cinemateca Portuguesa. Museu do Cinema.
- Oliveira, M. de (2005). Memória e desconstrução: Entrevista para Leon Cakoff. In A. Machado (Org.), *Manoel de Oliveira*, (pp. 20 - 98). Mostra. Cosacnaify.
- Oliveira, M. de (2008). Acto de filmar e consciência fílmica no meu caso particular. In M. Burmester (Coord.), *Manoel de Oliveira*, Nº1/3, (pp. 28-35). Civilização Editora & Museu Serralves.
- Païn, D. (1999). Notas para um desenho da Nouvelle Vague ou Nouvelle Vague, Mon Beau Souci. In L. M. Oliveira (Org.) *Nouvelle Vague* (pp. 39-61). Cinemateca Portuguesa. Museu do Cinema.
- Parsi, J. (2002). *Manoel de Oliveira. Cineaste portugais XX siècle*. Edições Fundação Calouste Gulbenkian. Centre Culturel Calouste Gulbenkian. Col. Arts du Spectacle.
- Pasolini, P. P. (1982). *Empirismo herege*. Assírio & Alvim
- Pelayo, R. (2012). Vanguarda e hibridismo na arte portuguesa do século XX: de 1968 a 1974 e as décadas anteriores. Textiverso.
- Penafria, M. (2009). *Análise de filmes - conceitos e metodologia(s)*. Biblioteca Online de Ciências da Comunicação. <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>
- Pereira, M. (2014). Centro e periferia no primeiro cinema de Pasolini: questões estéticas e políticas. In F. Kactuz (Org.), *Pasolini ou quando o cinema se faz poesia e política de seu tempo* (pp. 110-113). Flavio C. P. De Brito (Uns Entre Outros).
- Pesavento, S. J. (2007, junho). Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. *Revista Brasileira de História*, 27 (53), 11-23.
- Pina, L. de (1977). A aventura do cinema português. Editorial Vega.
- Pina, L. de (1986). *História do cinema português*. Europa-América.
- Portas, N. (1956, 10 de julho). Para um cinema novo. *Diário de Lisboa*, p. 7.
- Porto Editora (Org.). (2009). *Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto Editora.
- Preto, A. (Ed.). (2008). Manoel de Oliveira. O cinema inventado à letra. Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves.
- Ramos, J. L. (1989). *Dicionário do Cinema Português (1962-1988)*. Edições Caminho.
- Ramos, J. L. (2012). *Fernando Lopes: um rapaz de Lisboa*. Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Reis, A. (1989). Os valores salazaristas. In A. Reis (Dir.), *Portugal Contemporâneo*, Vol. 5, (pp. 333-338). Publicações Alfa.
- Relatório da Direcção dos Serviços de Espectáculos* (1974, 14 de Fevereiro). *Cinéfilo*, nº31, p. 8.
- Relph, E. (1987). *A paisagem urbana moderna*. Edições 70.

- Rémy, J., & Voyé, L. (2004). *A cidade: rumo a uma nova definição?* (3^a ed.). Porto: Edições Afrontamento.
- Ribeiro, M. F. (Org.). (1980). *Panorama do Cinema Português*. Cinemateca Portuguesa.
- Rocha, P. (1990, janeiro-junho). Os meus anos 60 começaram um pouco antes. Os Anos Sessenta: Os Factores de Mudança. S.E.D.E.S./ Centro Nacional de Cultura (Org.). In J. S. Melo (Dir.) (1996). *Paulo Rocha, o rio do ouro* (pp. 35-36). Cinemateca Portuguesa. Museu do Cinema.
- Rocha, P. (1994). Verdes Vales. In J. S. Melo (Dir.) (1996), *Paulo Rocha, o rio do ouro* (pp. 52-53). Cinemateca Portuguesa. Museu do Cinema.
- Rocha, P. (1996). Mas os amigos onde estão? Bellarmin e os seus companheiros?. In J.N. Andrade (Coord.), *Fernando Lopes por cá* (pp. 23-25). Cinemateca Portuguesa. Museu do Cinema.
- Rodrigues, A. (s.d.). Rien que les Heurs de Alberto Cavalcanti (Folhas da Cinemateca). In Goulet, P.-M., Garcia, T., & Dias, M. (Coords. (2000), *O olhar de ulisses. O homem e a câmara* (pp. 41-43). Porto 2001 Capital Europeia da Cultura.
- Rodrigues, A. S. (1996). O Pós-guerra (1946-1995). In A. Simões (Dir.), *História comparada: Portugal. Europa e o Mundo*, Vol. II, (pp. 395-649). Círculo de Autores.
- Ronai, M. (1976). Paysages. *Hérodote*, 1, pp. 125-159.
- Rosas, F. (1990). Os anos da guerra e a primeira crise do regime. In A. Reis (Dir.), *Portugal Contemporâneo*, Vol. IV, (pp. 33-74). Publicações Alfa.
- Rose, G. (2012). *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. Sage Publications.
- Rossi, A. (2001). *A arquitectura da cidade*. Edições 70.
- Sales, M. (2011). *Em busca de um Novo Cinema português*. Livros labcom.
- Salgueiro, T. B. (1992). *A cidade em Portugal. Uma geografia urbana*. (2^a ed.). Edições Afrontamento.
- Salgueiro, T. B. (2001). Paisagem e geografia. *Finisterra*, XXXVI (72), 37-53.
- Sauer, C. (1963). Morphology of landscape. In J. Leighly (Ed.), *Land and life: a selection of writings of Carl Ortwin Sauer* (pp. 315-50). University of California Press.
- Schama, S. (1995). *Paisagem e memória*. Companhia das Letras.
- Seamon, D., & Sowers, J. (2008). Place and placelessness (1976): Edward Relph. In P. Hubbard, R. Kitchin, & G. Valentine (Ed.), *Key texts in human geography* (pp. 43-51). Sage Publications.
- Serpa, L. (Coord.). (1983). *Depois do Modernismo*. Catálogo da Exposição. Sociedade Nacional de Belas Artes.
- Shiel, M. (2001). Cinema and the city in history and theory. In M. Shiel & T. Fitzmaurice (Eds.), *Cinema and the City* (pp. 1-18). Blackwell Publishers.

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

- Silva, F. M. (1996). Entrevista com Fernando Matos Silva. In A. Moutinho (Coord.) *Os Bons da Fita: depoimentos inéditos de realizadores portugueses* (pp. 47-52). Cineclube de Faro/Inatel.
- Silvano, F. (2010). *A antropologia do espaço*. Assírio & Alvim.
- Simmel, G. (1997). A metrópole e a vida do espírito. In C. Fortuna (Org.), *Cidade, Cultura e Globalização* (pp. 31-43). Celta Editora.
- Simmel, G. (2009). *A filosofia da paisagem*. Lusosofia:press.
- Small, J., & Witherick, M. (1992). *Dicionário de Geografia*. Publicações Dom Quixote.
- Sontag, S. (1984). Contra la interpretación (H. V. Rial, Trad.). In S. Sontag, *Contra la interpretación y otros ensayos* (pp. 15-27). Seix Barral. (Obra original publicada em 1966).
- Sturken, M., & Cartwright, L. (2009). *Practices of looking: an introduction to visual culture*. Oxford University Press.
- Teixeira, M. C. (1999). Arquitectura e cinema. In A. Rodrigues (Org.), *Cinema e arquitectura* (pp. 23-44). Cinemateca Portuguesa. Museu do Cinema.
- Telles, A. da C. (1970, abril). 2º Tempo: O Presente. Entrevista com António da Cunha Telles. *Jornal de Letras e Artes*. In M. Mozos (Org.) (2014). *António da Cunha Telles - Continuar a Viver* (pp. 101-106). Cinemateca Portuguesa. Museu do Cinema.
- Telles, A. da C. (1971, 1 de julho). Voz off: um «CERCO» para António da Cunha Telles (Entrevista por Lauro António). *Revista Enquadramento*, (pp. 12-15).
- Telles, A. da C. (1985). Primeira fase do «Cinema Novo»: Entrevista com António da Cunha Telles. In *Cinema Novo Português 1960-1974* (pp. 49-57). Cinemateca Portuguesa.
- Telles, A. da C. (1996). Entrevista com António da Cunha Telles. In A. Moutinho (Coord.), *Os Bons da Fita: depoimentos inéditos de realizadores portugueses* (pp. 21-24). Cineclube de Faro/Inatel.
- Torres, A. R. (1974). *Cinema Português*. Ano Gulbenkian. Livros Zero.
- Tostões, A. (1997). *Os Verdes Anos na arquitectura portuguesa dos anos 50* (2ª ed.). FAUP publicações.
- Tostões, A. (1999). Arquitectura portuguesa do século XX. In P. Pereira (Dir.), *História da Arte Portuguesa* (3ª edição), Vol.3, (pp. 507-591). Temas e Debates.
- Tostões, A. (2013). Bloco das Águas Livres. In A. Tostões & N. Grande, *Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas*, Coleção Arquitectos Portugueses - Série 2, (pp. 37-41). Verso da História.
- Tuan, Y. (1977). *Space and place: The perspective of experience*. University of Minnesota Press.

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

- Tuan, Y. (1979). Thought and landscapes. The eye and the mind's eye. In D. W. Meinig (Ed.), *The interpretation of ordinary landscapes. Geographical Essays* (pp. 89-102). Oxford University Press.
- Tudor, A. (2009). *Teorias do cinema*. Edições 70
- Urbano, L. (2013). Histórias simples: Textos sobre arquitectura e cinema. Ruptura silenciosa.
- Valadares, I. (1974, 13 de janeiro). Cinema Português: «O Mal-Amado». *Rádio e Televisão*, pp. 9-15.
- Vasconcelos, A. - P. (1973, maio). António Pedro Vasconcelos: Depoimento. *Celulóide*, pp. 8-23.
- Viganó, D. E. (2014). Sagrado e religiosidade em Pasolini. In F. Kactuz (Org.), *Pasolini ou quando o cinema se faz poesia e política de seu tempo* (pp. 99-109). Flavio C. P. De Brito (Uns Entre Outros).
- Weihsmann, H. (1997). The city in twilight: charting the Genre of the «City Film», 1900-1930. In F. Penz & M. Thomas (Eds.), *Cinema & Architecture. Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia* (pp. 8-27). British Film Institute.
- Wells, E. (2018, April 24). The struggle continuous: atelier populaire and the poster of Paris '68 uprising. *Artillery*. <https://artillerymag.com/the-struggle-continues-atelier-populaire-and-the-posters-of-the-paris-68-uprising/>
- Wenders, W. (1994). A paisagem urbana. *Revista Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 23, 180-189.
- Xavier, I. (2014). O cinema moderno segundo Pasolini. In F. Kactuz (Org.), *Pasolini ou quando o cinema se faz poesia e política de seu tempo* (pp. 73-78). Flavio C. P. De Brito (Uns Entre Outros).
- Yencken, D. (1995). Collaborating in Placemaking. In T. Winikoff (Ed.), *Places Not Spaces, Placemaking in Australia* (pp. 11-13). Sydney, AU: Environbook.
- Zemberlan, C. (2008). O Novo Cinema Português. In Centro Cultural do Brasil (Ed.), *Cinema Novo: os verdes anos do cinema português* (pp. 25-27). Centro Cultural Banco do Brasil.

Outras fontes

Filmografia

- Colaço, Nuno (Realizador). (2007). *O Cerco: Notas Urbanas* [DVD]. Pandora da Cunha Telles.
- Fonseca e Costa, J. (Realizador). (1971). *O Recado* [Filme]. Cópia telecinema.
- Geadá, E. (Realizador). (1973). *Sofia e a Educação Sexual* [Filme]. Cópia telecinema.

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

- Lopes, F. (Realizador). (2002) [1964]. *Belarmino* [DVD]. Madragoa Filmes.
- Lopes, J. (Realizador). (2008). *Fernando Lopes, Provavelmente*. [DVD]. Midas Filmes.
- Macedo, A. d. (Realizador). (2015) [1965]. *Domíngio à Tarde* [DVD]. Academia Portuguesa de Cinema & Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- Monteiro, J. C. (Realizador). (2003) [1972]. *Fragmentos de um Filme Esmola*. [DVD]. Madragoa Filmes.
- Oliveira, M. de (Realizador). (2002) [1971]. *O Passado e o Presente* [Filme]. Divani & Divani.
- Oliveira, M. de (Realizador). (2014) [1962]. *O Acto da Primavera* [Filme]. NOS.
- Ramos, A. (Realizador). (1963). *Pássaros de Asas Cortadas* [Filme]. Cópia telecinema.
- Rocha, P. (Realizador). (2015) [1963]. *Os Verdes Anos* [DVD]. Midas Filmes.
- Rocha, P. (Realizador). (2015) [1966]. *Mudar de Vida* [DVD]. Midas Filmes.
- Romão, A. (Realizador). (2010). *Chamo-me António da Cunha Telles*. [Filme-vídeo]. Produção Hora Mágica.
- Silva, F. M. (Realizador). (2020) [1973]. *O Mal-Amado* [DVD]. Academia Portuguesa de Cinema & Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- Sousa, E. de (Realizador). (1993) [1962]. *Dom Roberto* [VHS]. Lusomundo Filmes.
- Telles, A. da C. (Realizador). (1974). *Meus Amigos* [Filme]. Cópia telecinema.
- Telles, A. da C. (Realizador). (2008) [1970]. *O Cerco* [DVD]. Costa do Castelo.
- Vasconcelos, A-P. (Realizador). 2022 [1972]. *Perdido por Cem...* [DVD]. Academia Portuguesa de Cinema & Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.

Anexos⁴⁰¹

2.1



2.2



2.3



2.4



3.1



3.2

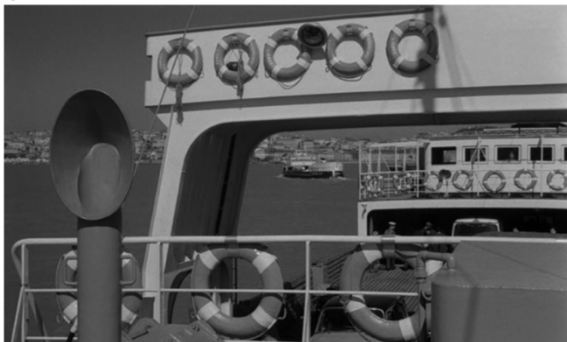


Figura 2. Figura 3. Fotogramas do filme *Os Verdes Anos* (Paulo Rocha, 1963)

⁴⁰¹ Créditos das imagens: *Os Verdes Anos* © Midas Filmes, *Belarmino* © Madragoa Filmes, *Domingo à Tarde* © RTP memória; *O Cerco* © Costa do Castelo; *O Recado* © Cópia telecinema de autor desconhecido; *Perdido por Cem...* © Academia Portuguesa & Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema; *O Mal-Amado* © Academia Portuguesa & Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema; *O Passado e o Presente* © RTP2; *A Sagrada Família - Fragmentos de um Filme-Esmola* © Madragoa Filmes; *Sofia e a Educação Sexual* © Cópia telecinema de autor desconhecido; *Meus Amigos* © Cópia telecinema de autor desconhecido.

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

4.1



4.2



4.3



4.4



5.1



5.2



Figura 4. Figura 5. Fotogramas do filme *Os Verdes Anos* (Paulo Rocha, 1963)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

6.1



6.2



6.3



6.4



7.1



7.2



8.1



8.2



Figura 6. Figura 7. Figura 8. Fotogramas do filme *Os Verdes Anos* (Paulo Rocha, 1963)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

9.1



9.2



9.3



9.4



9.5



9.6



10.1



10.2



10.3



Figura 9. Figura 10. Fotogramas do filme *Os Verdes Anos* (Paulo Rocha, 1963)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

11.1



11.2



11.3



12.1



12.2



12.3



12.4



12.5



12.6



Figura 11. Figura 12. Fotogramas do filme *Os Verdes Anos* (Paulo Rocha, 1963)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.



Figura 13. Fotogramas do filme *Os Verdes Anos* (Paulo Rocha, 1963)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

14.1



14.2



14.3



14.4



14.5



14.6



Figura 14. Fotogramas do filme *Os Verdes Anos* (Paulo Rocha, 1963)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

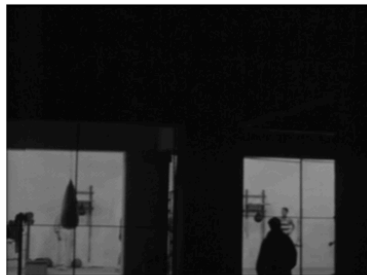
15.1



15.2



15.3



15.4



15.5



15.6



15.7



15.8



15.9



15.10



15.11



15.12



15.13



Figura 15. Fotogramas do filme *Belarmino* (Fernando Lopes, 1964)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

16.1



16.2



16.3



16.4



16.5



16.6



16.7



16.8



17.1



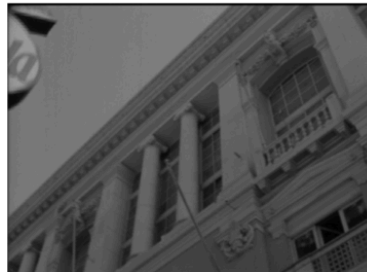
17.2



17.3



17.4



17.5



17.6



Figura 16. Figura 17. Fotogramas do filme *Belarmino* (Fernando Lopes, 1964)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

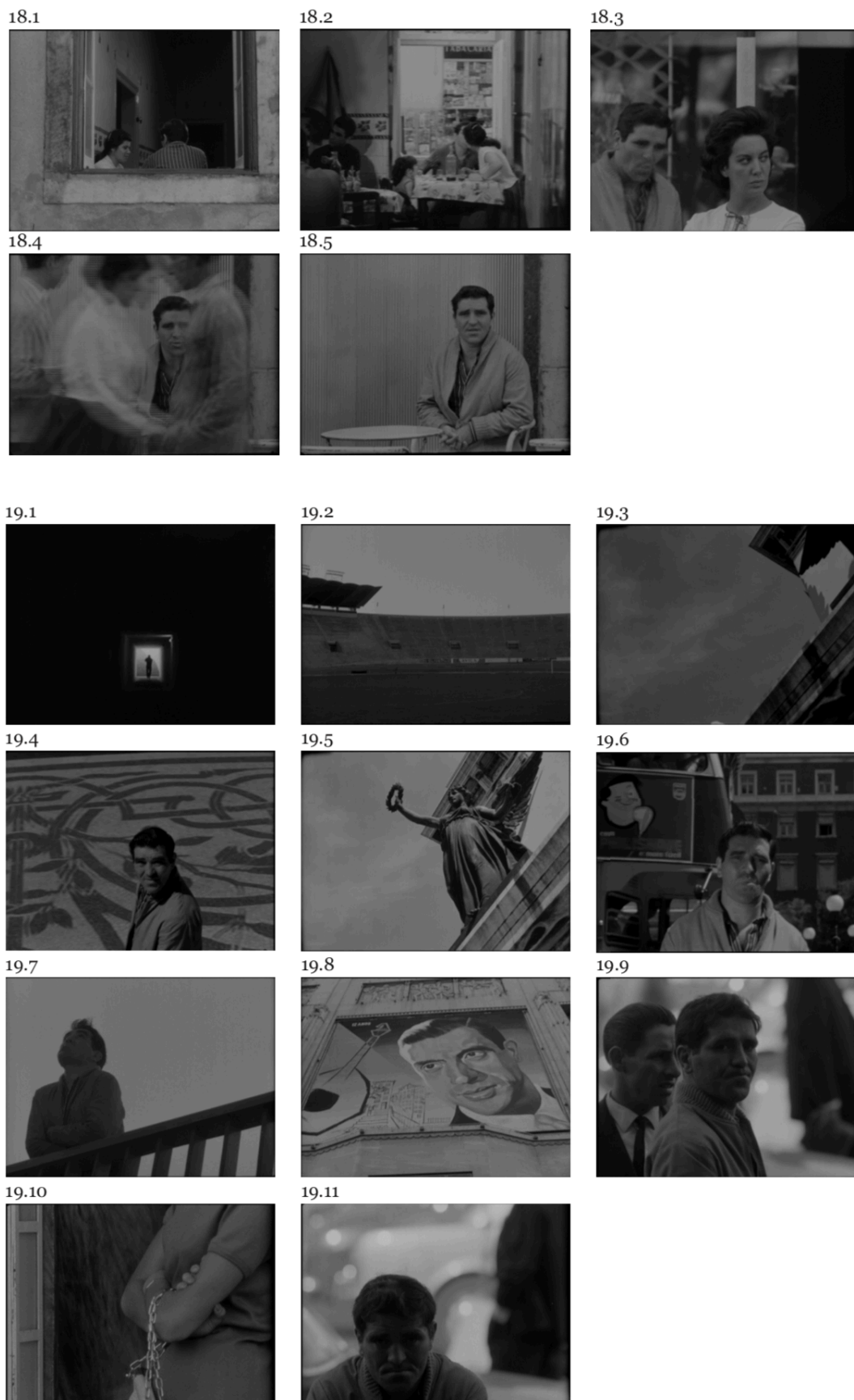


Figura 18. Figura 19. Fotogramas do filme *Belarmino* (Fernando Lopes, 1964)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

20.1



20.2



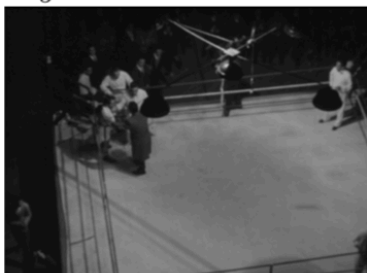
20.3



20.4



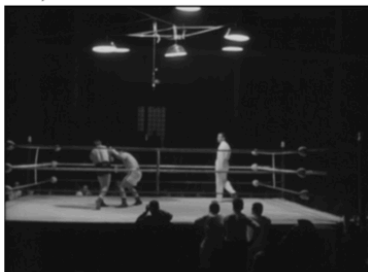
20.5



20.6



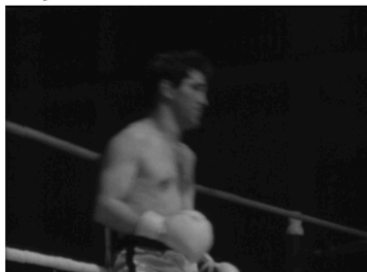
20.7



20.8



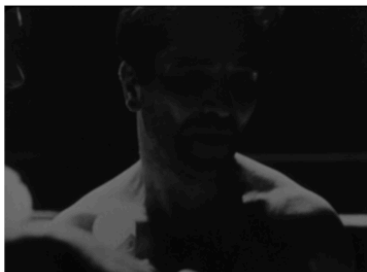
20.9



20.10



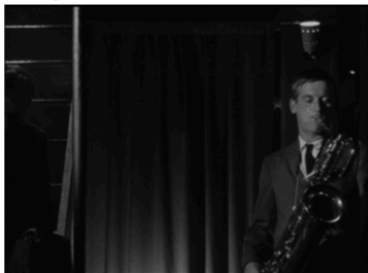
20.11



20.12



20.13



20.14

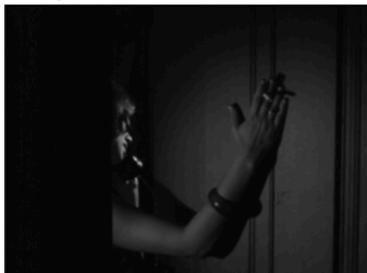


Figura 20. Fotogramas do filme *Belarmino* (Fernando Lopes, 1964)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.



Figura 21. Fotogramas do filme *Belarmino* (Fernando Lopes, 1964)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

22.1



22.2



22.3



22.4



22.5



22.6



22.7



Figura 22. Fotogramas do filme *Belarmino* (Fernando Lopes, 1964)

23.1



23.2



23.3



23.4



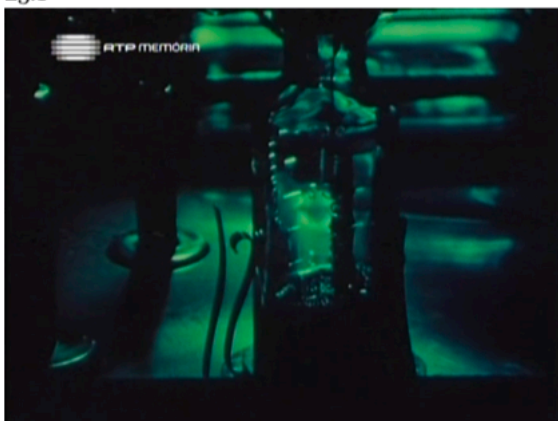
Figura 23. Fotogramas do filme *Domingo à Tarde* (António de Macedo, 1965)



Figura 24. Fotogramas do filme *Domingo à Tarde* (António de Macedo, 1965)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

25.1



25.2



26.1



26.2



27.1



27.2



27.3



Figura 25. Figura 26 Figura 27. Fotogramas do filme *Domingo à Tarde* (António de Macedo, 1965)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

28.1



28.2



28.3



28.4



28.5



Figura 28. Fotogramas do filme *Domingo à Tarde* (António de Macedo, 1965)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

29.1



29.2



30.1



30.2



31.1



31.2



31.3



31.4



Figura 29. Figura 30. Figura 31. Fotogramas do filme *Domingo à Tarde* (António de Macedo, 1965)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

32.1



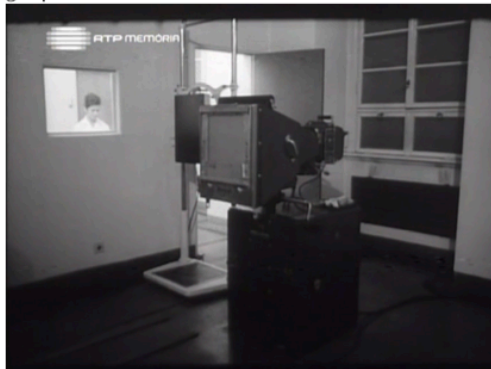
32.2



32.3



32.4



33.1



33.2



33.3



33.4



Figura 32. Figura 33. Fotogramas do filme *Domingo à Tarde* (António de Macedo, 1965)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

34.1



34.2



34.3



34.4



34.5



34.6



Figura 34. Fotogramas do filme *Domingo à Tarde* (António de Macedo, 1965)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

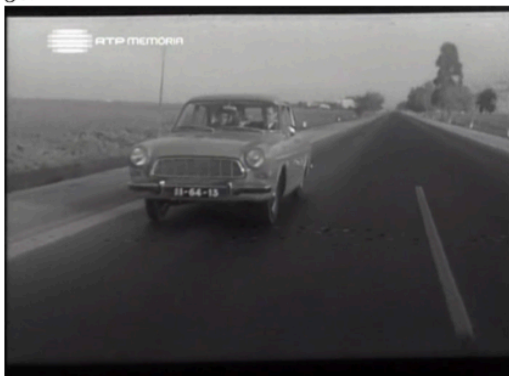
35.1



35.2



36.1



36.2



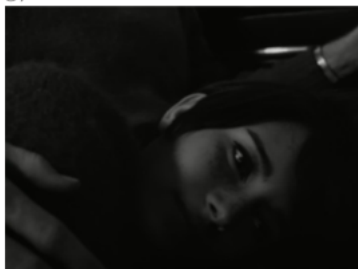
Figura 35. Figura 36. Fotogramas do filme *Domingo à Tarde* (António de Macedo, 1965)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

37.1



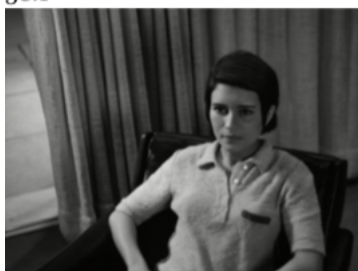
37.2



37.3



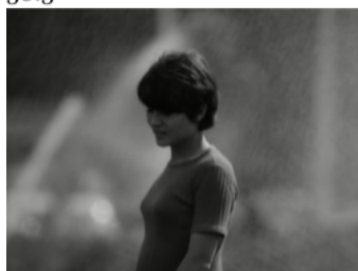
38.1



38.2



38.3



39.1



39.2



39.3



39.4



Figura 37. Figura 38. Figura 39. Fotogramas do filme *O Cerco* (António da Cunha Telles, 1970)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

40.1



40.2



40.3



40.4



41.1



41.2



41.3



41.4



Figura 40. Figura 41. Fotogramas do filme *O Cerco* (António da Cunha Telles, 1970)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.



Figura 42. Fotogramas do filme *O Cerco* (António da Cunha Telles, 1970)

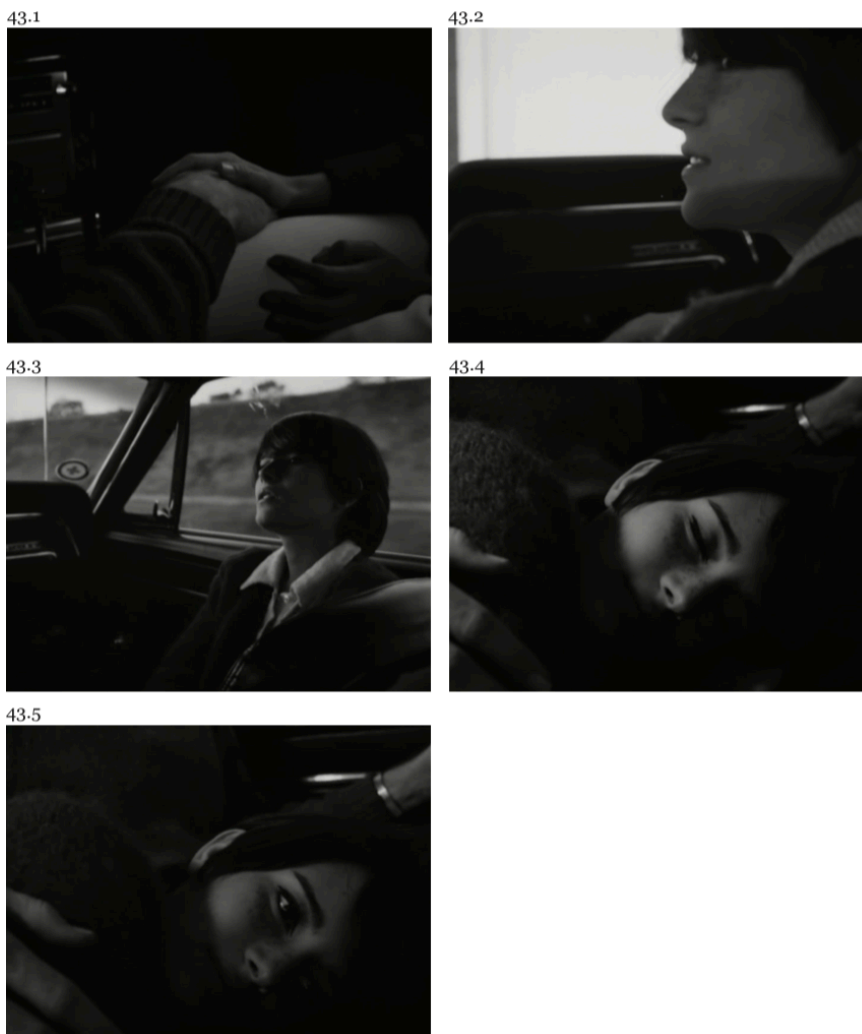


Figura 43. Fotogramas do filme *O Cerco* (António da Cunha Telles, 1970)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.



Figura 44. Fotogramas do filme *O Cerco* (António da Cunha Telles, 1970)

45.1



45.2



45.3



45.4



Figura 45. Fotogramas do filme *O Cerco* (António da Cunha Telles, 1970)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

46.1



46.2



47.1



47.2



Figura 46. Figura 47. Fotogramas do filme *O Cerco* (António da Cunha Telles, 1970)



Figura 48. Fotogramas do filme *O Cerco* (António da Cunha Telles, 1970)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

49.1



49.2



49.3



50.1



50.2



50.3



Figura 49. Figura 50. Fotogramas do filme *O Cerco* (António da Cunha Telles, 1970)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

51.1



51.2



51.3



51.4



Figura 51. Fotogramas do filme *O Cerco* (António da Cunha Telles, 1970)



Figura 52. Fotogramas do filme *O Cerco* (António da Cunha Telles, 1970)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

53.1



53.2



54.1



54.2



55.1



55.2



Figura 53. Figura 53. Figura 55. Fotogramas do filme *O Cerco* (António da Cunha Telles, 1970)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

56.1



56.2



57.1



57.2



57.3



57.4



Figura 56. Figura 57. Fotogramas do filme *O Cerco* (António da Cunha Telles, 1970)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

58.1



58.2



58.3



59.1



59.2



Figura 58. Figura 59. Fotogramas do filme *O Cerco* (António da Cunha Telles, 1970)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

60.1



60.2



61.1



61.2



61.3



61.4



61.5



Figura 60. Figura 61. Fotogramas do filme *O Cerco* (António da Cunha Telles, 1970)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

62.1



62.2



63.1



63.2



63.3



63.4



63.5



Figura 62. Figura 63. Fotogramas do filme *O Cerco* (António da Cunha Telles, 1970)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.



Figura 64. Fotogramas do filme *O Recado* (José Fonseca e Costa, 1971)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

65.1



65.2



65.3



65.4



65.5



65.6



65.7



65.8



Figura 65. Fotogramas do filme *O Recado* (José Fonseca e Costa, 1971)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

66.1



66.2



66.3



66.4



67.1



67.2



67.3



67.4



Figura 66. Figura 67. Fotogramas do filme *O Recado* (José Fonseca e Costa, 1971)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

68.1



68.2



68.3



68.4



68.5



68.6



68.7



68.8



Figura 68. Fotogramas do filme *O Recado* (José Fonseca e Costa, 1971)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

69.1



69.2



69.3



69.4



70.1



70.2



70.3



70.4



Figura 69. Figura 70. Fotogramas do filme *O Recado* (José Fonseca e Costa, 1971)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

71.1



72.1



71.2



72.2



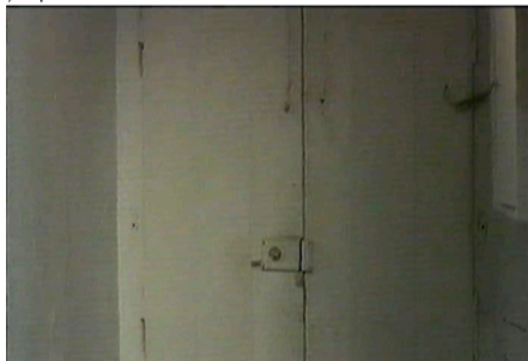
71.3



72.3



71.4



72.4



Figura 71. Figura 72. Fotogramas do filme *O Recado* (José Fonseca e Costa, 1971)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

73.1



73.2



73.3



74.1



74.2



75.1



75.2



Figura 73. Figura 74. Figura 75. Fotogramas do filme *O Recado* (José Fonseca e Costa, 1971)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

76.1



76.2



77.1



77.2



78.1



78.2



Figura 76. Figura 77. Figura 78. Fotogramas do filme *O Recado* (José Fonseca e Costa, 1971)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

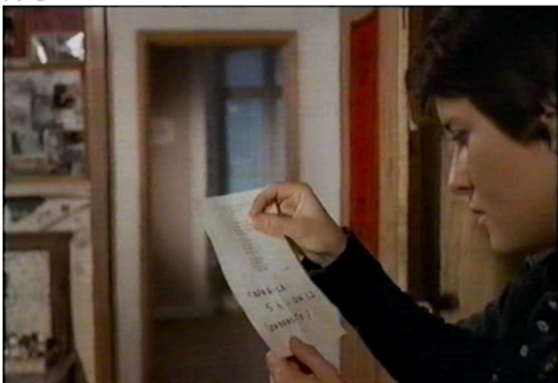
79.1



79.2



79.3



80.1



80.2



Figura 79. Figura 80. Fotogramas do filme *O Recado* (José Fonseca e Costa, 1971)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

81.1



81.2



81.3



81.4



Figura 81. Fotogramas do filme *Perdido por Cem...* (António-Pedro Vasconcelos, 1972)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

82.1



83.1



82.2



83.2



82.3



83.3



82.4



83.4



Figura 82. Figura 83. Fotogramas do filme *O Mal-Amado* (Fernando Matos Silva, 1973)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

84.1



84.2



84.3



84.4



Figura 84. Fotogramas do filme *O Mal-Amado* (Fernando Matos Silva, 1973)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

85.1



85.2



85.3



85.4



86.1



86.2



Figura 85. Figura 86. Fotogramas do filme *O Mal-Amado* (Fernando Matos Silva, 1973)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

87.1



87.2



88.1



88.2



Figura 87. Figura 88. Fotogramas do filme *O Mal-Amado* (Fernando Matos Silva, 1973)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

89.1



89.2



89.3



90.1



90.2



90.3



90.4



Figura 89. Figura 90. Fotogramas do filme *O Mal-Amado* (Fernando Matos Silva, 1973)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

91.1



92.1



91.2



92.2



93.1



93.3



Figura 91. Figura 92. Figura 93. Fotogramas do filme *O Mal-Amado* (Fernando Matos Silva, 1973)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.



Figura 94. Fotogramas do filme *O Mal-Amado* (Fernando Matos Silva, 1973)



Figura 95. Fotogramas do filme *O Mal-Amado* (Fernando Matos Silva, 1973)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

96.1



96.2



96.3



97.1



97.2



98.1



98.2



Figura 96. Figura 97. Figura 98. Fotogramas do filme *O Mal-Amado* (Fernando Matos Silva, 1973)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

100.1



100.2



99.1



100.3



99.2



100.4



Figura 99. Figura 100. Fotogramas do filme *O Mal-Amado* (Fernando Matos Silva, 1973)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

100.1



101.2



101.3



101.4



101.5



101.6



Figura 101. Fotogramas do filme *O Mal-Amado* (Fernando Matos Silva, 1973)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

102.1



102.2



102.3



102.4



103.1



103.2



103.3



Figura 102. Figura 103. Fotogramas do filme *O Mal-Amado* (Fernando Matos Silva, 1973)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

104.1



104.2



104.3



105.1



105.2



Figura 104. Figura 105. Fotogramas do filme *O Mal-Amado* (Fernando Matos Silva, 1973)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

106.1



106.2



106.3



106.4



107.1



107.2



107.3



Figura 106. Figura 107. Fotogramas do filme *O Passado e o Presente* (Manoel de Oliveira, 1971)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

109.1



109.2



109.3



109.4



109.5



Figura 108. Figura 109. Fotogramas do filme *O Passado e o Presente* (Manoel de Oliveira, 1971)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

110.1



110.2



Figura 110. Figura 111. Fotogramas do filme *O Passado e o Presente* (Manoel de Oliveira, 1971)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

112.1



112.2



113.1



113.2



Figura 112. Figura 113. Fotogramas do filme *O Passado e o Presente* (Manoel de Oliveira, 1971)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

114.1



114.2



114.3



114.4



114.5



Figura 114. Fotogramas do filme *O Passado e o Presente* (Manoel de Oliveira, 1971)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

115.1



115.2



116.1



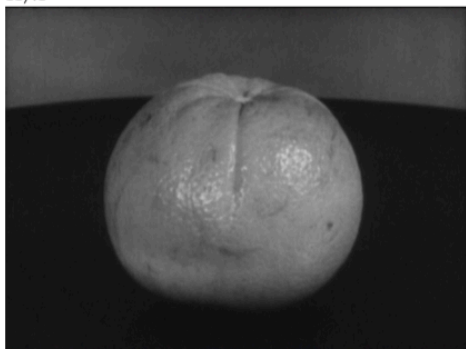
116.2



116.3



117.1



117.2



Figura 115. Figura 116. Figura 117. Fotogramas do filme *A Sagrada Família - Fragmentos de um Filme-Esmola* (João César Monteiro, 1972)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

118.1



118.2



118.3



118.4



119.1



119.2



Figura 118. Figura 119. Fotogramas do filme *A Sagrada Família - Fragmentos de um Filme-Esmola* (João César Monteiro, 1972)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

120.1



120.2



120.3



121.1



121.2



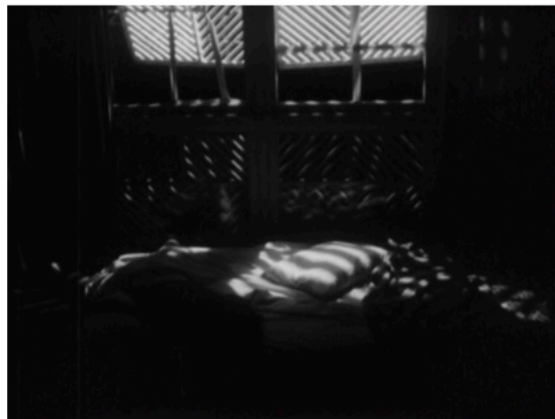
Figura 120. Figura 121. Fotogramas do filme *A Sagrada Família - Fragmentos de um Filme-Esmola* (João César Monteiro, 1972)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

122.1



122.2



122.3



122.4



Figura 122. Fotogramas do filme *A Sagrada Família - Fragmentos de um Filme-Esmola* (João César Monteiro, 1972)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

123.1



123.2



123.3



123.4



123.5



Figura 123. Fotogramas do filme *Sofia e a Educação Sexual* (Eduardo Geda, 1974)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

124.1



124.2



124.3



124.4



124.5



Figura 124. Fotogramas do filme *Sofia e a Educação Sexual* (Eduardo Geda, 1974)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

125.1



125.2



126.1



126.2



126.3



126.4



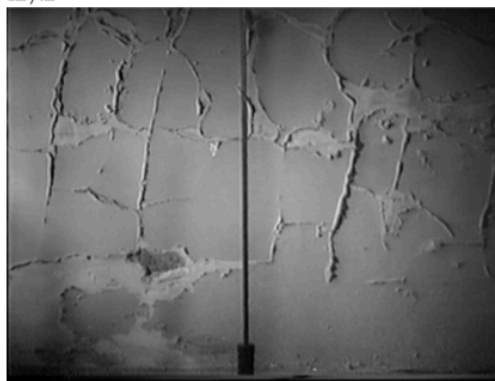
Figura 125. Figura 126. Fotogramas do filme *Sofia e a Educação Sexual* (Eduardo Geda, 1974)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

127.1



127.2



127.3



128.1



128.2



128.3



128.4



Figura 127. Figura 128. Fotogramas do filme *Sofia e a Educação Sexual* (Eduardo Geda, 1974)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.

129.1



129.2



129.3



129.4



129.5



Figura 129. Fotogramas do filme *Sofia e a Educação Sexual* (Eduardo Geda, 1974)

130.1



130.2



Figura 130. Fotogramas do filme *Meus Amigos* (António da Cunha Telles, 1974)

Cidade(s) em Rutura. A representação da cidade no Novo Cinema português.