

Universidade do Minho  
Escola de Arquitectura

João Ricardo Rosmaninho Duarte Silva

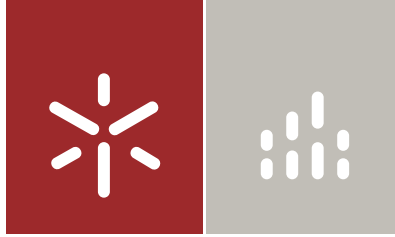
Montagem e Cidade: Lisboa no Cinema  
[volume I - TESE]

Montagem e Cidade: Lisboa no Cinema  
[volume I - TESE]

João Ricardo Rosmaninho Duarte Silva

UMinho | 2017

julho de 2017



Universidade do Minho  
Escola de Arquitectura

João Ricardo Rosmaninho Duarte Silva

Montagem e Cidade: Lisboa no Cinema  
[volume I - TESE]

Tese de Doutoramento  
Arquitectura | Cultura Arquitectónica

Trabalho efectuado sob a orientação do  
Professor Doutor Arquitecto Francisco Ferreira

e co-orientação do  
Professor Doutor Paulo Filipe Monteiro

julho de 2017



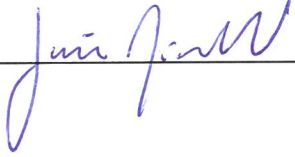
## DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração da presente tese. Confirmo que em todo o trabalho conducente à sua elaboração não recorri à prática de plágio ou a qualquer forma de falsificação de resultados.

Mais declaro que tomei conhecimento integral do Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

Universidade do Minho, 21 de Julho de 2017

Nome completo: João Ricardo Rosmaninho Duarte Silva

Assinatura:  \_\_\_\_\_



Para a minha Família,  
Pai Quim Zé (31.07.1952 – 12.12.2012), Mãe Luisinha, Mana Grande Ana Sofia,  
Mana Pequena Joana e Sobrinho Leonardo.  
Para a Luísa e Maria Antónia.  
Para o Diogo Oliveira.



## **AGRADECIMENTOS**

Embora se trate de um lugar comum, não é de menor importância revelar (e relevar) todos aqueles que, através das formas mais concertadas ou desconcertantes, nos foram ajudando e acompanhando ao longo desta investigação. Nesse sentido, enunciamos aqueles que em nenhum momento nos faltaram (numa lista ordenada segundo categorias mais ou menos discutíveis e sem adjectivos).

### **AOS ORIENTADORES**

Francisco Ferreira (UM – EA) e Paulo Filipe Monteiro (UNL – FCSH).

### **AOS INSPIRADORES**

Maria Augusta Babo (UNL – FCSH, em Lisboa), Iain Borden (UCL – The Bartlett, em Londres), Eduardo Brito (em Guimarães), Giuliana Bruno (Harvard University – GSAS, em Cambridge-MA), António Feliciano (Cinema Girasol, em Vila Nova de Milfontes), Diogo Seixas Lopes (em Lisboa) e Maria Manuel Oliveira (UM – EA, em Guimarães).

### **AOS ARQUIVOS E PRODUTORAS DE CINEMA**

Sara Moreira, Luís Gameiro e Manuel Mozos (Cinemateca Portuguesa – ANIM, em Bucelas), Vitor Pinheiro, Paulo Gonçalves, Paula Lobo, Carlos Pereira e Mariana Pimentel (Instituto do Cinema e do Audiovisual, em Lisboa), Inês Sapeta e Alexandra Martins (Videoteca Municipal de Lisboa, em Lisboa), Rosário Tavares e Filomena Fernandes (Rádio e Televisão de Portugal – Arquivo, em Lisboa), Hannah Prouse, Kathleen Dickson e Steve Tollervey (British Film Institute – Research Viewing Service, em Londres), Martin Koerber, Anja Göbel, Julia Riedel e Ingeborg Marszalek (Deutsche Kinemathek – Archiv und Recherche, em Berlim), Trinidad del Río Sánchez e Eduardo Sastre (Filmoteca Española – Fondos Fílmicos, em Madrid), Pierrette Lemoigne e Daniel Brémaud (CNC – Patrimoine Cinématographique, em Bois d’Arcy), Carla Silva e José Maria Silva (MGN Filmes, em Lisboa) e Sofia Borges (Filmes do Mussulo, em Lisboa).

### **AOS CINEASTAS**

Artur Serra Araújo, João Botelho, Leandro Ferreira, Rui Goulart, António de Macedo, Vicente Alves do Ó, João Mário Grilo, Pedro M. Ruivo, João Pedro Ruivo, António da Cunha Telles e António-Pedro Vasconcelos.

### **AOS INVESTIGADORES**

Tiago Baptista (AIM e Cinemateca Portuguesa), Paulo Cunha (AIM e Cineclube de Guimarães), Jorge Leitão Ramos (jornal “Expresso”), Alexandra Areia (ISCTE e Arquiteturas Film Festival), Sérgio Marques (programa “Fitas na Rua”), Joana Pimenta e Tom Conley (Harvard University), Lúcia Nagib (University of Reading), Denis Lévy (Université Paris 8 e revista “L’Art du Cinéma”), Neill Lochery (UCL), João Mascarenhas Mateus (UL – FA) e Luis Urbano (UP – FA e projecto de investigação “Ruptura Silenciosa”).

### **AOS FACILITADORES**

Tânia Afonso, Rodrigo Areias, David Cabecinha, Patricia Heckert, José Martins, Pedro Puppe, Gil Ribeiro, Cláudia Santos, Inês Sapeta, Pandora da Cunha Teles e Diogo Vilhena.

### **AOS ANFITRIÕES**

Orquídea Magalhães e Manuel Magalhães (em Lisboa), Matilde Teixeira (em Paris), Daniel Silva e Susana Sousa (em Londres), Micaela Ferreira (em Lisboa), Helena Fernandes (na Tanganhaira) e António Rebocho (em Quiaios).

### **AO ILUSTRADOR**

Frederico Moncada.

## **IN MEMORIAM**

Svetlana Boym

Diogo Seixas Lopes

Vitor Machado

Joaquim Artur Nunes

Abel José Rosmaninho





# RESUMO

## MONTAGEM E CIDADE: LISBOA NO CINEMA

Sabemos que o cinema contribui criativa e activamente nos processos de percepção e apreensão de um espaço ou, no caso, de uma cidade. Matéria de debate e crítica pelo menos desde há um século, as afinidades entre o cinema e a arquitectura, a “**Montagem e a Cidade**”, têm-se mostrado umas vezes ressonantes e outras dissonantes. Funcionando como dispositivo narrativo eficaz de observação e recepção, o cinema atribui às coisas um ‘topos’ real e imaginado, permitindo que assim se crie uma nova geografia de apoio. Neste trabalho concedemos que tal propriedade cinematográfica vem aumentada por uma outra cinemática, ou seja, para além das imagens em movimento interessou-nos a composição, a emoção e a ilusão resultantes da montagem.

A partir da constituição, do levantamento e da análise de um ‘corpus’ fílmico associado ao objecto urbano de estudo, procuramos estabelecer intervalos entre as áreas disciplinares acima enunciadas e, aí, demonstrar a potência que a montagem exerce sobre o espaço. Sendo matéria de análise toda e qualquer longa-metragem de ficção que tenha sido rodada em Lisboa ou a tenha representado, interessa-nos cotejar as formas, os géneros, as escalas, ou, mesmo, os desvios que possam, em algum momento, ter construído uma visão (derradeiramente parcial mas rigorosa) de “**Lisboa no Cinema**”. Sobre 479 filmes realizados entre 1918 e 2012, a investigação desenvolveu-se não sobre a extensão mas sobre a intenção encontrada em alguns dos planos daí resultantes.

Utilizando temas co-existentes nos léxicos cinematográfico e arquitectónico, como o enquadramento, a obliquidade, o percurso, a escala humana, a sequência e a profundidade, circunscrevemos uma migração persistente da cultura cinematográfica para o discurso arquitectónico, como se uma montagem nos apontasse outra versão e visão da cidade. Através do plano aéreo, do ‘travelling’ e do panorama, “**Lisboa no Cinema**” vem construída enquanto ficção plausível e com propriedades que, sendo inverdades, não deixam de ser adequadamente documentais. Por fim, assumimos ainda que as obras não surgem estudadas na sua inteira duração ou complexidade porque é do corte e da colagem, do intervalo e do movimento, que a investigação faz uso.



# ABSTRACT

## MONTAGE AND CITY: LISBON IN CINEMA

We know that cinema contributes creatively and actively in the processes of individual perception and apprehension of space, or rather, in this case, of a city. Matter of debate and criticism, at least for a century, the affinities between film and architecture, between “**Montage and City**”, have shown themselves as resonant or dissonant. Functioning as an effective narrative device of observation and reception, cinema brings out both the real and the imaginary ‘topos’, thus creating a new geography. In this work, film properties are increased by other kinematics, or in addition, from the moving images to the moving of the motion images.

From the ‘corpus’ of the research and the following analysis associated with urban and filmic objects of study, we place intervals between the above-mentioned subject areas (cinema and architecture) and, with them, aim at demonstrate the power that montage has through space. Being the ‘corpus’ the analysis (and totality) of all the long feature film that had were shot and filmed in Lisbon or may have represented the city in some way, we were interested in comparing the form, genre and scale that had, at some point, tried to organise a vision (though partial and meticulous) of the city of Lisbon. Out of 479 feature films premiered between 1918 and 2012, our investigation evolved and developed not only based on the extension but also within the intention found in the camera movement and the shots and plans that resulted from their montage.

As a result we have identified a persistent migration of cinematic culture to architectural discourse, just like and edited plan/shot point us to another planned version of the city. Through aerial shots, traveling and panorama movements, “**Lisbon in Cinema**” has been built as a plausible illusion and with concerning characteristics that, although not untrue, are profoundly historic and documental. Assuming that these works will not be analyzed in its entire length or complexity, we admit that the core of this investigation goes carefully and throughfully into the cut and collage, into the interval and movement.



# ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO</b>		<b>p. 1</b>
<b>I. MONTAGEM E CIDADE</b>		<b>p. 51</b>
0. <i>enquadramento</i>		p. 53
<b>COMPOSIÇÃO</b>		
<b>EMOÇÃO</b>		
<b>ILUSÃO</b>		
1. <i>mapa</i>		p. 99
<b>MOVIMENTO I</b>	A INCURSÃO	
<b>INTERVALO I</b>	O FRAGMENTO	
2. <i>secção</i>		p. 133
<b>MOVIMENTO II</b>	O CORTE	
<b>INTERVALO II</b>	O SEGMENTO	
3. <i>perfil</i>		p. 151
<b>MOVIMENTO III</b>	A ROTAÇÃO	
<b>INTERVALO III</b>	O CONTORNO	
<b>II. LISBOA NO CINEMA</b>		<b>p. 167</b>
0. <i>plano geral</i>		p. 169
<b>REPÉRAGE</b>		
<b>FORA DE CAMPO</b>		
1. <i>plano aéreo</i>		p. 273
<b>MONTAGEM I</b>	A INCURSÃO E O FRAGMENTO	
<b>CAMPO I</b>	O HORIZONTE	
<b>CONTRACAMPO I</b>	O CÉU	
2. <i>'travelling'</i>		p. 305
<b>MONTAGEM II</b>	O CORTE E O SEGMENTO	
<b>CAMPO II</b>	A MARGEM	
<b>CONTRACAMPO II</b>	OS INTERIORES	
3. <i>panorama</i>		p. 349
<b>MONTAGEM III</b>	A ROTAÇÃO E O CONTORNO	
<b>CAMPO III</b>	AS COLINAS	
<b>CONTRACAMPO III</b>	AS PLANÍCIES	
<b>CONCLUSÃO</b>		<b>p. 375</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>		<b>p. 395</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>		
<b>FILMOGRAFIA</b>		

# ÍNDICE DETALHADO 1/3

NOTAS PRÉVIAS	p. xix
ABREVIATURAS	p. xxi
IMAGENS	p. xxiii

## INTRODUÇÃO

<b>PREÂMBULO</b>	<b>p. 5</b>
<b>OBJECTO</b>	<b>p. 7</b>
a) <i>real</i>	
b) <i>imaginado</i>	
1) O ESTÚDIO	
2) O OUTRO LUGAR E O SEU INVERSO	
<b>ESTRUTURA E SUB-ESTRUTURA</b>	<b>p. 11</b>
<b>'CORPUS'</b>	<b>p. 19</b>
a) <i>as durações</i>	
b) <i>os géneros e as fusões</i>	
1) A REPORTAGEM	
2) A FICÇÃO	
c) <i>as adaptações</i>	
d) <i>as datas</i>	
e) <i>os autorias</i>	
f) <i>as produções</i>	
<b>ESTADO DA ARTE</b>	<b>p. 37</b>

## I. MONTAGEM E CIDADE

<i>0. enquadramento</i>			
<b>COMPOSIÇÃO</b>			<b>p. 57</b>
<b>EMOÇÃO</b>			<b>p. 75</b>
<b>ILUSÃO</b>			<b>p. 87</b>
<i>1. mapa</i>			
<b>MOVIMENTO I</b>	A INCURSÃO		<b>p. 105</b>
<b>INTERVALO I</b>	O FRAGMENTO		<b>p. 123</b>
<i>2. secção</i>			
<b>MOVIMENTO II</b>	O CORTE		<b>p. 139</b>
<b>INTERVALO II</b>	O SEGMENTO		<b>p. 147</b>
<i>3. perfil</i>			
<b>MOVIMENTO III</b>	A ROTAÇÃO		<b>p. 157</b>
<b>INTERVALO III</b>	O CONTORNO		<b>p. 163</b>

# ÍNDICE DETALHADO 2/3

## II. LISBOA NO CINEMA

### 0. plano geral

#### REPÉRAGE

p. 175

##### a) os nomes

- 1) O TÍTULO
- 2) O SUB-TÍTULO

##### b) as formas

- 1) A 'GROBSTADT'
- 2) A CAPITAL
- 3) A NOVA CIDADE NOVA
- 4) A REGIÃO ESTILHAÇADA

##### c) os espaços

- 1) A VIA
- 2) O FIM
- 3) O FÓRUM
- 4) A TIPOLOGIA

##### d) as histórias

- 1) O PASSADO
- 2) O PRESENTE
- 3) A FANTASIA

#### FORA DE CAMPO

p. 249

##### a) algo cita Lisboa

##### b) outro lugar representa Lisboa

- 1) EM ESTÚDIO
- 2) EM EXTERIORES

##### c) Lisboa representa outro lugar nomeado

- 1) EM PORTUGAL
- 2) NA EUROPA
- 3) NA AMÉRICA DO SUL

##### d) Lisboa representa outro lugar não nomeado

### 1. plano aéreo

#### MONTAGEM I

A INCURSÃO E O FRAGMENTO

p. 279

#### CAMPO I

O HORIZONTE

p. 291

#### CONTRACAMPO I

O CÉU

p. 297

### 2. 'travelling'

#### MONTAGEM II

O CORTE E O SEGMENTO

p. 311

#### CAMPO II

A MARGEM

p. 335

#### CONTRACAMPO II

OS INTERIORES

p. 343

### 3. panorama

#### MONTAGEM III

A ROTAÇÃO E O CONTORNO

p. 355

#### CAMPO III

AS COLINAS

p. 361

#### CONTRACAMPO III

AS PLANÍCIES

p. 371

# ÍNDICE DETALHADO 3/3

## CONCLUSÃO

## REFERÊNCIAS

### BIBLIOGRAFIA

p. 397

- a) *livros, antologias e periódicos*
- b) *capítulos de livros e artigos científicos*
- c) *provas finais, dissertações e teses acadêmicas*
- d) *artigos em periódicos generalistas*
- e) *entrevistas*

### FILMOGRAFIA

p. 419

- f) *longas-metragens de ficção em/sobre Lisboa*
- g) *outros filmes em/sobre Lisboa*
- h) *outros filmes em/sobre outras cidades*



## NOTAS PRÉVIAS

1- Apontamos para as diferentes grafias com que alguns autores ou técnicos aparecem referenciados nos genéricos e que tentámos uniformizar. De seguida, elencamos alguns dos nomes que decidimos adoptar: Isy Goldberger (também apresentado como Isidoro Goldberger); Heinrich Gärtner (também apresentado como Henrique Guerner); Josep Gaspar (também apresentado como José Gaspar Serra); António Cassiano (também apresentado como Antonio Graciani); Fedor Ozep (também apresentado como Pedro Oztzoup ou Fyodor Otsep em “Madalena, Zero em Comportamento”); Armando Malveira (também apresentado como Armando de Sousa Malveira); Miguel Spiguel (também apresentado como Miguel Farini Spiguel); Julieta Azevedo (também apresentada como Julieta de Azevedo), José António Rojo (também apresentado como José Antonio Royo em “Disco Rojo”); Jorge Paixão da Costa (também apresentado como Jorge Packao da Costa em “Malcolm”); José Dias de Sousa (também apresentado como José Dias de Souza em “Contactos” ou “A Sétima Letra”); Paulo Guilherme (também apresentado como Paulo Guilherme Santos em “Recordações da Casa Amarela”); João Braz (também apresentado como João Brás em “O Anjo da Guarda”); Iana Ferreira (também apresentada como Yana Ferreira em “Zona J” ou “Call Girl”); Gizela da Conceição (também apresentada como Gisela da Conceição em “Pandora”); Júlia Buisel (também apresentada como Maria Júlia Buizel em “Raça”); ou Carlos de Vasconcelos (também apresentado como Carlos Michaelis de Vasconcellos).

2- Para além das diferentes grafias, há também as categorias técnicas com diferente nomeação ao longo dos anos ou, outras vezes, conforme os contextos nacionais de produção. Um exemplo notório é aquele relativo à montagem (com o universo francês a referi-lo como “montage” e o inglês e norte-americano como “edition”). Um outro exemplo pode ser o das diferentes expressões atribuídas aos técnicos responsáveis pela imagem, luz/electricidade ou fotografia de um filme como: assistente de imagem; operador de câmara; auxiliar de câmara; operador à máquina; operador chefe/chefe operador, chefe electricista, etc.; ou ayudante/axudante de câmara, assistant-opérateur; kamera-assistenz; operatore alla macchina; ou assistente operatore. Ou até no caso do assistente de realização, ayudante de dirección, auxiliar de dirección, regie assistant, ou assistant a la mise en scène.

3- Verificamos também que autores com nomes semelhantes surgem erroneamente indicados ou, pura e simplesmente, trocados. Aqui valerá a pena referir os casos de Pedro Ruivo e João Pedro Ruivo ou Pedro Costa e Pedro Celestino da Costa.

4- No que respeita o acesso à informação, informamos que recorreremos na investigação a sítios online para a aquisição de livros e filmes, como <Wook.pt>; <Amazon (.com/.it/.es/.fr/.de/.co.uk)>; <Fnac.pt>; <CultAction.com>; <Reelclassicdvd.com>; <iOffer.com>; e <BookDepository.co.uk>, e também para o visionamento de acesso imediato, como <YouTube.com>; <DailyMotion.com>; <Vimeo.com>; <ccma.cat/tv3>; e <Archive.org>.

5- No caso específico das imagens aqui apresentadas, essencialmente no que respeita os fotogramas, podemos confirmar que a sua totalidade foi capturada em DVDs comprados no circuito comercial ou em ficheiros MP4/AVI disponíveis ‘online’, ou tornada acessível através da cedência de ‘clips’ pelo ANIM. Mais acrescentamos que não utilizamos quaisquer imagens provenientes de outros arquivos visitados ou onde tenham ocorridos visionamentos.



## ABREVIATURAS

AIM (Associação dos Investigadores da Imagem em Movimento)  
ANCINE (Agência Nacional de Cinema)  
ANIM (Arquivo Nacional das Imagens em Movimento)  
ATA (Artistas e Técnicos Associados)  
BFI (British Film Institute)  
CCC (Central Cinema Company Film / CineClube Católico)  
CEC (Compagnie Européenne Cinématographique)  
CGD (Caixa Geral de Depósitos)  
CIAM (Congrès International d'Architecture Moderne)  
CML (Câmara Municipal de Lisboa)  
CNC (Centre National de la Cinématographie)  
CPC (Centro Português de Cinema)  
CPF (Companhia Portuguesa de Filmes)  
ESA (España Actualidades Asociados)  
FCG (Fundação Calouste Gulbenkian)  
FCN (Fundo do Cinema Nacional)  
FFC (Fundo de Fomento Cultural)  
GER (Grupo de Estudos e Realizações)  
ICA (Instituto do Cinema e Audiovisual)  
ICAA (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales)  
ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas)  
ICAM (Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimedia)  
ICC (Institut del Cinema Català)  
INA (Institut National de l'Audiovisuel)  
IPACA (Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual)  
IPC (Instituto Português de Cinema)  
ISCTE (Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa)  
IST (Instituto Superior Técnico)  
PAD (Produções Arthur Duarte)  
RTP (Rádio e Televisão de Portugal)  
SACC (Sezione Autonoma per il Credito Cinematografico)  
SEIT (Secretaria de Estado da Informação e Turismo)  
SGF (Sociedade Geral de Filmes)  
SIC (Sociedade Independente de Comunicação)  
SNC (Société Nouvelle de Cinématographie)  
SNI (Secretariado Nacional de Informação)  
SPAC (Sociedade Portuguesa de Actualidades Cinematográficas)  
SPC (Sociedade de Produções Cinematográficas)  
SPN (Secretariado da Propaganda Nacional)  
SUS (Sociedade Universal de Superfilmes)  
TSI (Televisione Svizzera Italiana)  
UFA (Universum Film Aktien Gesellschaft)  
ZDF (Zweites Deutsches Fernsehen)



## IMAGENS

- Fotograma 1. "Lisboa, Crónica Anedótica"  
Fotograma 2. "The Lisbon Story"  
Fotograma 3. "The Hairy Ape"  
Fotograma 4. "International Lady"  
Fotograma 5. "Les Barbouzes"  
Fotograma 6. "Operação Outono"  
Fotograma 7. "Finisterre, Donde Termina el Mundo"  
Fotograma 8. "Catembe"  
Fotograma 9. "Los Mil Ojos de Asesino"  
Fotograma 10. "Comando de Asesinos" p. 25  
Fotograma 11. "One Night in Lisbon"  
Fotograma 12. "Storm over Lisbon"  
Fotograma 13. "The Last Flight"  
Fotograma 14. "Affectionately Yours"  
Fotograma 15. "L'Accompagnatrice"  
Fotograma 16. "Um Tiro no Escuro"  
Fotograma 17. "Camões"  
Fotograma 18. "O Judeu"  
Fotograma 19. "Os Emissários de Khalôm"  
Fotograma 20. "A Morgadinha dos Canaviais" p. 32  
Fotograma 21. "Solo de Violino" [fonte: Cinemateca Portuguesa-ANIM](#)  
Fotograma 22. "Sem Sombra de Pecado"  
Fotograma 23. "Balada da Praia dos Cães"  
Fotograma 24. "Shuttlecock"  
Fotograma 25. "O Grande Kilapy"  
Fotograma 26. "Julgamento"  
Fotograma 27. "Oxalá"  
Fotograma 28. "Os Imortais"  
Fotograma 29. "Film No. 32717"  
Fotograma 30. "À Propos de Nice" p. 108  
Fotograma 31. "Hell's Angels"  
Fotograma 32. "Lolita"  
Fotograma 33. "Triumph des Willens"  
Fotograma 34. "The Naked City"  
Fotograma 35. "West Side Story"  
Fotograma 36. "El Hombre de Papel"  
Fotograma 37. "The Crimson Kimono"  
Fotograma 38. "Blade Runner"  
Fotograma 39. "Zabriskie Point"  
Fotograma 40. "L'Eclisse" p. 115  
Fotograma 41. "Ferry's Bueller's Day Off"  
Fotograma 42. "Der Himmel über Berlin"  
Fotograma 43. "The End of Violence"  
Fotograma 44. "Powers of Ten"  
Fotograma 45. "Triumph des Willens"  
Fotograma 46. "Collateral"  
Fotograma 47. "Zodiac"  
Fotograma 48. "I Am Legend"

Fotograma 49. “Rien que les Heures”	
Fotograma 50. “Casablanca”	p. 127
Fotograma 51. “Kapò”	
Fotograma 52. “Panorama du Canal Grande vu d’un Bateau”	
Fotograma 53. “Panorama from a Moving Boardwalk”	
Fotograma 54. “Cabiria”	
Fotograma 55. “La Roue”	
Fotograma 56. “Berlin, die Sinfonie der Großstadt”	
Fotograma 57. “Sunrise”	
Fotograma 58. “Robinson in Space”	
Fotograma 59. “Les 400 Coups”	
Fotograma 60. “Hiroshima mon Amour”	p. 144
Fotograma 61. “Der Letzte Mann”	
Fotograma 62. “La Notte”	
Fotograma 59. “Stranger than Paradise”	
Fotograma 60. “Douro, Faina Fluvial”	
Fotograma 61. “Morte à Venezia”	
Fotograma 66. “The Fountainhead”	
Fotograma 67. “Stranger Than Paradise”	
Fotograma 68. “Douro, Faina Fluvial”	
Fotograma 69. “Morte à Venezia”	
Fotograma 70. “Panorama from the Tower of the Brooklyn Bridge”	p. 158
Fotograma 71. “The Crowd”	
Fotograma 72. “L’Eclisse”	
Fotograma 73. “Modern Times”	
Fotogramas 74, 75. “Roma, Città Aperta”	
Fotograma 76. “Vertigo”	
Fotograma 77. “Hiroshima mon Amour”	
Fotograma 78. “My Darling Clementine”	
Fotograma 79. “Stagecoach”	
Fotograma 80. “Rear Window”	p. 166
Fotograma 81. “L’Aventura”	
Fotograma 82. “Lisbon”	
Fotograma 83. “Dans la Ville Blanche”	
Fotograma 84. “Recordações da Casa Amarela”	
Fotogramas 85, 86. “A Janela - Maryalva Mix”	
Fotogramas 87, 88, 89, 90. “Lisbôa, Cronica Anedótica”	p. 185
Fotograma 91. “Lisbôa, Cronica Anedótica”	
Fotograma 92. “A Castelã das Berlengas”	
Fotograma 93. “O Fato Completo ou à Procura de Alberto”	
Fotograma 94. “O Diabo em Lisboa” <i>fonte: O Cais do Olhar. p. 38</i>	
Fotograma 95. “Fátima Milagrosa” <i>fonte: Dicionário do Cinema Português: 1895-1961. p. 151</i>	
Fotograma 96. “O Taxi 9297”	
Fotograma 97. “The Last Flight”	
Fotograma 98. “A Canção de Lisboa”	
Fotograma 99. “Aldeia da Roupa Branca”	
Fotograma 100. “Maria Papoila”	p. 191
Fotograma 101. “O Homem dos Olhos Tortos”	

Fotograma 102. "Der Weiße Dämon"	
Fotograma 103. "90 Minuten Aufenthalt"	
Fotograma 104. "Die Frau des Botschafters"	
Fotograma 105. "Storm over Lisbon"	
Fotograma 106. "Um Filme Falado"	
Fotograma 107. "Martes y 13"	
Fotograma 108. "Por Aqui Tudo Bem"	
Fotograma 109. "Casa de Lava"	
Fotograma 110. "Terra Estrangeira"	p. 197
Fotograma 111. "Fintar o Destino"	
Fotograma 112. "Sonhar é Fácil"	
Fotograma 113. "Dom Roberto"	
Fotograma 114. "Alice"	
Fotograma 115. "Os Verdes Anos"	
Fotograma 116. "Sangue Toureiro"	
Fotograma 117. "Fintar o Destino"	
Fotograma 118. "Misión Lisboa"	
Fotograma 119. "Domingo à Tarde"	
Fotograma 120. "Passagem de Nível" <u>fonte: Cinemateca Portuguesa-ANIM</u>	p. 202
Fotograma 121. "Quinze Pontos na Alma"	
Fotograma 122. "Xavier"	
Fotograma 123. "Los Mil Ojos del Asesino"	
Fotograma 124. "O Sangue"	
Fotograma 125. "O Costa d'África"	
Fotograma 126. "Atlântida"	
Fotograma 127. "Três Palmeiras"	
Fotograma 128. "L'Anatomie de L'Enfer"	
Fotograma 129. "A Religiosa Portuguesa"	
Fotograma 130. "Crónica dos Bons Malandros"	p. 209
Fotograma 131. "Dina e Django"	
Fotograma 132. "Branca de Neve"	
Fotograma 133. "No Quarto da Vanda"	
Fotograma 134. "América"	
Fotograma 135. "Três Palmeiras"	
Fotograma 136. "Les Amants du Tage"	
Fotograma 137. "The Other Half"	
Fotograma 138. "Aqui na Terra"	
Fotograma 139. "Gado Bravo"	
Fotograma 140. "Duma Vez por Todas"	p. 215
Fotograma 141. "Os Verdes Anos"	
Fotograma 142. "Um Amor de Perdição"	
Fotograma 143. "Goodnight Irene"	
Fotograma 144. "A Caixa"	
Fotograma 145. "La Peau Douce"	
Fotograma 146. "Hook, Line and Sinkers"	
Fotograma 147. "A Man Could Get Killed"	
Fotograma 148. "Affectionately Yours"	
Fotograma 149. "Sans Arme, ni Haine, ni Violence"	

Fotograma 150. “Strapless”	p. 221
Fotograma 151. “A Filha”	
Fotograma 152. “Conversa Acabada”	
Fotograma 153. “Dans la Cour des Grands”	
Fotograma 154. “Singularidades de uma Rapariga Loira”	
Fotograma 155. “Brandos Costumes”	
Fotograma 156. “Águas Mil”	
Fotograma 157. “The Secret of my Success”	
Fotograma 158. “Ijung Gancheob”	
Fotograma 159. “Recordações da Casa Amarela”	
Fotograma 160. “O Pátio das Cantigas”	p. 226
Fotograma 161. “Tráfico”	
Fotograma 162. “Os Imortais”	
Fotograma 163. “Terra Estrangeira”	
Fotograma 164. “Tabu”	
Fotograma 165. “Três Palmeiras”	
Fotograma 166. “Bis ans Ende der Welt”	
Fotograma 167. “Feitiço do Império”	
Fotograma 168. “Pele”	
Fotograma 169. “Longe da Vista”	
Fotograma 170. “Nós”	p. 231
Fotograma 171. “The House of the Spirits”	
Fotograma 172. “La Peau Douce”	
Fotograma 173. “Hotel Tivoli”	
Fotograma 174. “André Valente”	
Fotograma 175. “Fín de Curso”	
Fotograma 176. “Os Três da Vida Airada”	
Fotograma 177. “Camões”	
Fotograma 178. “O Processo do Rei”	
Fotograma 179. “Die Liebesbriefe einer Portugiesischen Nonne”	
Fotograma 180. “Mistérios de Lisboa”	p. 236
Fotograma 181. “O Mistério da Estrada de Sintra”	
Fotograma 182. “A Vizinha do Lado”	
Fotograma 183. “Florbela”	
Fotograma 184. “To Catch a King”	
Fotograma 185. “Passagem por Lisboa”	
Fotograma 186. “A Confederação” fonte: <a href="#">Cinemateca Portuguesa-ANIM</a>	
Fotograma 187. “Um S. Marginal” fonte: <a href="#">Cinemateca Portuguesa-ANIM</a>	
Fotograma 188. “Bis ans Ende der Welt”	
Fotograma 189. “A Raíz do Coração”	
Fotograma 190. “Aparelho Voador a Baixa Altitude”	p. 242
Fotograma 191. “Os Abismos da Meia-Noite, ou As Fontes Mágicas de Gerénia”	
Fotograma 192. “O Diabo em Lisboa”	
Fotograma 193. “Que Farei Eu com esta Espada?”	
Fotograma 194. “A Mulher que Acreditava ser Presidente dos EUA”	
Fotograma 195. “Manô”	
Fotograma 196. “O Fio do Horizonte”	
Fotograma 197. “Cantiga da Rua”	



Fotograma 198. “Una Chica para Dos”	
Fotograma 199. “Uma Hora de Amor”	
Fotograma 200. “The Great Gambler”	p. 248
Fotograma 201. “A Cara que Mereces”	
Fotograma 202. “Os Crimes de Diogo Alves”	
Fotograma 203. “Filme do Desassossego”	
Fotograma 204. “Indiana Jones and the Last Crusade”	
Fotograma 205. “Love Actually”	
Fotograma 206. “Children of Men”	
Fotograma 207. “Lisboa”	
Fotograma 208. “Simone”	
Fotograma 209. “Miami Vice”	
Fotograma 210. “I Deal in Danger”	p. 257
Fotograma 211. “Três Espelhos”	
Fotograma 212. “Fado, História de uma Cantadeira”	
Fotograma 213. “The Last Flight”	
Fotograma 214. “The Conspirators”	
Fotograma 215. “I Deal in Danger”	
Fotograma 216. “With a Song in My Heart”	
Fotograma 217. “The Hairy Ape”	
Fotograma 218. “The Lisbon Story”	
Fotograma 219. “The Lady from Lisbon”	
Fotograma 220. “Pickup Alley”	p. 263
Fotograma 221. “Zhizn Prekrasna”	
Fotograma 222. “A Corte do Norte”	
Fotograma 223. “Comédie d’Amour”	
Fotograma 224. “The White Nights”	
Fotograma 225. “The Boys from Brazil”	
Fotograma 226. “Il Giovane Toscanini”	
Fotograma 227. “The House of the Spirits”	
Fotograma 228. “Sans Arme, ni Haine, ni Violence”	
Fotograma 229. “Porto de Abrigo”	
Fotograma 230. “As Horas de Maria”	p. 269
Fotograma 231. “A L’Altra Banda del Món”	
Fotograma 232. “Der Stand der Dinge”	
Fotograma 233. “Otets i Syn”	
Fotograma 234. “The Street of No Return”	
Fotograma 235. “Bearskin, an Urban Fairytale”	
Fotogramas 236, 237, 238. “A Castelã das Berlengas” <u>fonte: Cinemateca Portuguesa-ANIM</u>	
Fotograma 239. “Der Weiße Dämon”	
Fotograma 240. “One Night in Lisbon”	p. 282
Fotograma 241. “Diesmal Muss es Kaviar Sein”	
Fotograma 242. “Os 5 Avisos de Satanás”	
Fotograma 243. “Doc’s Kingdom”	
Fotograma 244. “O Crime do Padre Amaro”	
Fotograma 245. “Peixe Lua”	
Fotograma 246. “Animal”	
Fotograma 247. “A Castelã das Berlengas” <u>fonte: Cinemateca Portuguesa-ANIM</u>	

Fotograma 248. “O Fim do Mundo”	
Fotograma 249. “Saraba Natsu no Hikari”	
Fotograma 250. “El Invierno en Lisboa”	p. 288
Fotograma 251. “The Conspirators”	
Fotograma 252. “Der Fremdenfuehrer von Lissabon”	
Fotograma 253. “Ça Va Etre ta Fete”	
Fotograma 254. “Tarde Demais”	
Fotograma 255. “Le Retour des Charlots”	
Fotograma 256. “I Deal in Danger”	
Fotograma 257. “La Sirène Rouge”	
Fotograma 258. “Les Nuits Fauves”	
Fotograma 259. “Portugal S.A.”	
Fotograma 260. “International Lady”	p. 295
Fotograma 261. “Pickup Alley”	
Fotograma 262. “Três Palmeiras”	
Fotograma 263. “Belarmino”	
Fotograma 264. “O Mal-Amado”	
Fotograma 265. “A Passagem da Noite”	
Fotograma 266. “O Inimigo Sem Rosto”	
Fotograma 267. “Manô”	
Fotograma 268. “Os Verdes Anos”	
Fotograma 269. “Mistérios de Lisboa”	
Fotograma 270. “Filme do Desassossego”	p. 301
Fotogramas 271, 272, 273. “Tarde Demais”	
Fotograma 274. “Branca de Neve”	
Fotograma 275. “O Homem dos Olhos Tortos”	
Fotograma 276. “A Canção de Lisboa”	
Fotograma 277. “O Recado”	
Fotograma 278. “A Força do Atrito”	
Fotograma 279. “Aparelho Voador a Baixa Altitude”	
Fotograma 280. “Belarmino”	p. 314
Fotograma 281. “Catembe”	
Fotograma 282. “Meus Amigos” <u>fonte: Cinemateca Portuguesa-ANIM</u>	
Fotograma 283. “Quinze Pontos na Alma”	
Fotograma 284. “Dans la Ville Blanche”	
Fotograma 285. “O Mal-Amado”	
Fotograma 286, 287. “Lavado em Lágrimas”	
Fotograma 288. “Ossos”	
Fotograma 289. “Entre os Dedos”	
Fotograma 290. “Lisbon”	p. 319
Fotograma 291. “A Canção da Saudade”	
Fotograma 292. “Xavier”	
Fotograma 293. “The Lovebirds”	
Fotograma 294. “O Milagre Segundo Salomé”	
Fotograma 295. “La Fille Coupé en Deux”	
Fotograma 296. “Saraba Natsu No Hikari”	
Fotograma 297. “Crónica dos Bons Malandros”	
Fotograma 298. “Vai e Vem”	

Fotograma 299. “Dina e Django”	
Fotograma 300. “Doc’s Kingdom”	p. 324
Fotograma 301. “La Sirène Rouge”	
Fotograma 302. “On Her Majesty’s Secret Service”	
Fotograma 303. “Os Verdes Anos”	
Fotograma 304. “A Zona”	
Fotograma 305. “O Passado e o Presente”	
Fotograma 306. “O Último Mergulho”	
Fotograma 307. “Os Mutantes”	
Fotograma 308. “La Gamine”	
Fotograma 309. “Les Trois Couronnes du Matelot”	
Fotograma 310. “The Lovebirds”	p. 330
Fotograma 311. “Dans la Ville Blanche”	
Fotograma 312. “Abuelo Made in Spain”	
Fotograma 313. “Filme do Desassossego”	
Fotograma 314. “Balada da Praia dos Cães”	
Fotograma 315. “Amália, o Filme”	
Fotograma 316. “Malcolm”	
Fotograma 317. “Rosa de Alfama”	
Fotograma 318. “Recordações da Casa Amarela”	
Fotograma 319. “L’iguana”	
Fotograma 320. “Um Campista em Apuros” <u>fonte: Cinemateca Portuguesa-ANIM</u>	p. 337
Fotograma 321. “Finisterre, Donde Termina el Mundo”	
Fotograma 322. “Sangue Toureiro”	
Fotogramas 323, 324. “Um Filme Falado”	
Fotograma 325. “Diesmal Muss es Kaviar Sein”	
Fotograma 326. “O Cerco”	
Fotograma 327. “The Russia House”	
Fotograma 328. “Duas Mulheres”	
Fotograma 329. “Requiem”	
Fotograma 330. “A Moral Conjugal”	p. 342
Fotograma 331. “Assim, Assim”	
Fotograma 332. “Longe da Vista”	
Fotograma 333. “Saudades para Dona Genciana”	
Fotograma 334. “Singularidades de uma Rapariga Loira”	
Fotograma 335. “Em Segunda Mão”	
Fotograma 336. “A Menina da Rádio”	
Fotograma 337. “Os Verdes Anos”	
Fotograma 338. “Les Barbouzes”	
Fotograma 339. “Duma Vez por Todas”	
Fotograma 340. “Ijung Gancheob”	p. 347
Fotograma 341. “Sangue do meu Sangue”	
Fotograma 342. “O Bobo”	
Fotograma 343. “Lisbôa, Cronica Anedotica”	
Fotograma 344. “O Homem dos Olhos Tortos”	
Fotograma 345, 342. “Sem Sombra de Pecado”	
Fotograma 346. “A Canção de Lisboa”	
Fotograma 347. “Der Weiße Dämon”	

Fotograma 348. “Antes que o Tempo Mude”	
Fotograma 349. “O Primo Basílio”	
Fotograma 350. “O Lugar do Morto”	p. 359
Fotograma 351. “Um Amor de Perdição”	
Fotogramas 352, 353. “Morrer como um Homem”	
Fotograma 354. “O Miúdo da Bica”	
Fotograma 355. “Os Verdes Anos”	
Fotograma 356. “O Costa do Castelo”	
Fotograma 357. “O Milionário”	
Fotograma 358. “Kilas, o Mau da Fita”	
Fotograma 359. “Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull”	
Fotograma 360. “O Sangue”	p. 364
Fotograma 361. “Armando” <u>fonte: Cinemateca Portuguesa-ANIM</u>	
Fotograma 362. “Sostiene Pereira”	
Fotograma 363. “Oxalá”	
Fotograma 364. “Os Verdes Anos”	
Fotograma 365. “Un Verano para Matar”	
Fotograma 366. “Abuelo Made in Spain”	
Fotograma 367. “O Miúdo da Bica”	
Fotograma 368. “A Revolução de Maio”	
Fotograma 369. “Ao Fim da Noite”	
Fotograma 370. “Sariho de Fraldas” <u>fonte: Cinemateca Portuguesa-ANIM</u>	p. 369
Fotograma 371. “Cinerama”	
Fotogramas 372, 373. “Der Fremdenführer von Lissabon”	
Fotograma 374. “A Tempestade da Terra”	
Fotograma 375. “Hammerhead”	
Fotograma 376. “Otets i Syn”	
Fotograma 377. “Corte de Cabelo”	
Fotograma 378. “La Peau Douce”	
Fotograma 379. “SOS Invasión”	
Fotograma 380. “Le Bassin de John Wayne”	p. 374
Fotograma 381. “Filme da Treta”	
Fotograma 382. “Succubus”	
Fotograma 383. “Piedras”	
Fotograma 384. “Mistérios de Lisboa”	
Fotograma 385. “Julgamento”	
Fotograma 386. “Der Stand der Dinge”	
Fotograma 387. “O Sangue”	
Fotograma 388. “Animal”	
Fotograma 389. “Alice”	
Fotograma 390. “O Pátio das Cantigas”	p. 386
Fotograma 391. “Recordações da Casa Amarela”	
Fotograma 392. “Juventude em Marcha”	
Fotograma 393. “36 Hours”	
Fotograma 394. “Casablanca”	
Fotograma 395. “The Conspirators”	
Fotograma 396. “36 Hours”	
Fotograma 397. “Lisbon Story”	

# INTRODUÇÃO



*There was a time when the world thought that it was the waving of the trees that made the wind. Perhaps that is applicable (...) to the influence of the motion picture.*

J. P. McGowan, 1917





## PREÂMBULO

O nome atribuído a este trabalho assume-se como enunciado mas também como programa, levantando a temática e definindo assim o ‘corpus’ de investigação. Estrutura-se em dois momentos, título e sub-título, anunciando, em primeiro lugar, uma aposição e, em segundo lugar, um objecto de estudo. E desde logo encontramos o campo de questionamento sintetizado pelo modo como vemos o acto que nos servirá depois como validação.

A primeira frase, o título, “**Montagem e Cidade**”, coloca em diálogo uma aplicação, ‘práxis’, e uma cidade, ‘polis’. O acto e o uso vêm de uma atribuição e conceito com origem no léxico cinematográfico enquanto a urbe vem de um enquadramento com origem mais difusa mas evidente nos saberes da arquitectura e das ciências sociais. “**Montagem e Cidade**” lança uma proposta e um convite à ficção e construção visual de um espaço quando este vem afectado por um processo de «e-moção».<sup>1</sup> De resto, toma como referência (e precisa reverência) “*Montage and Architecture*”, um texto revelador da arquitectura enquanto disciplina dotada de cinematografia, escrito pelo cineasta soviético Sergei Eisenstein, crê-se, entre 1937 e 1940.

A segunda frase, o sub-título, “**Lisboa no Cinema**”, identifica o ‘objecto’ e antecipa o ‘corpus’ de investigação, localizando simultaneamente um lugar real e imaginado<sup>2</sup>. Funciona tanto como objecto de estudo e instrumento de trabalho quanto, igualmente, motor de desejo e afeição. Finalmente, “**Lisboa no Cinema**” procura aprofundar uma discussão mantida no seio dos estudos fílmicos mas, agora, também na sua ligação com a cultura arquitectónica, com lugar numa cidade específica e sob movimentos de visão e ficção.

---

<sup>1</sup> Giuliana Bruno. “Prologue” in *Atlas of Emotion: journeys in Art, Architecture, and Film*. 2007. pp. 6-7.

<sup>2</sup> Paulo Filipe Monteiro, por exemplo, designa esta dialética com os termos ‘topos’ e ‘u-topia’. Cf. Paulo Filipe Monteiro. “Trop de Pays” in *L’Art du Cinéma*, nº 50-52. 2006. p. 107.



## OBJECTO

O que nos importa é a cidade de Lisboa enquanto lugar visto e representado no cinema de ficção; lugar esse que, citando palavras de Serge Daney, «não existe em nenhum mapa geográfico [mas] abarca tudo.»<sup>3</sup> Estabelecido o objecto, compreendemos melhor a extensão dessa totalidade na qual sobressaem, depois, várias decisões (interiores e exteriores ao cinema). Uma delas, que nos permite ampliar esse lugar ainda mais, está ligada ao facto do ‘corpus’ não se encerrar no «panorama do cinema português»<sup>4</sup> mas sim abrir-se a todos os «filmes de enredo»<sup>5</sup> realizados em ou sobre Lisboa.

Creemos pois que, mais do que uma sinédoque, esta Lisboa no cinema parece também indicar-nos um dos caminhos para «um novo estado de inteligência»<sup>6</sup>, permitindo-nos observar com lucidez o seu real a partir do seu registo. Em síntese, temos um objecto com nuances que, sendo quase particulares, se alteram decisivamente em função da respectiva representação e numa heterogenia em que lhe reconhecemos vários efeitos e feitios.

Para melhor o compreendermos, definimos-lhe dois universos: a) um real<sup>7</sup>; b) e um imaginado<sup>8</sup>.

### A) REAL

De um ponto de vista espacial (i.e., arquitectónico e urbano), assumimos que os limites físicos, os quais, em alguns casos, excedem os administrativos levando a uma indefinição legal do território, não resistem. Na verdade, o que nesta tese denominamos por Lisboa é afinal um lugar maior que o município ou o conjunto das suas freguesias e, porventura, menor que o conjunto do seu centro e periferia. Em suma, consideramos Lisboa como uma região que se estende ‘ad continuum’, da Cova do Vapor a Loures, de Alfovelos a Cacilhas ou de Oeiras a Alcochete, compreendida por características materiais e fenómenos

---

<sup>3</sup> Apud Louis Skorecki. *Dialogues with Daney*. Rouge. 2007..

<sup>4</sup> Título de um documentário de 1946 e de um livro de 1978. Cf. Luís de Pina. *Panorama do Cinema Português: das origens à actualidade*. 1978.

<sup>5</sup> Como vem escrito no cartão de abertura do filme “Panorama do cinema português”.(1946)

<sup>6</sup> Jean Epstein. *L'Intelligence d'une Machine*. 1946.

<sup>7</sup> Para um reconhecimento mais completo deste universo real lisboeta no cinema, ver “ANEXO I.1.”

<sup>8</sup> Para um reconhecimento mais completo do universo imaginado lisboeta no cinema, ver “ANEXOS I.2. e I.3.”

imateriais que convoquem uma ideia de paisagem reconhecível. Em certa medida, procuramos delimitar uma geografia mitológica e iconográfica da cidade que vem sendo explorada ao longo das décadas; num processo que tanto parece compreendido pela amplitude quanto pela singularidade do cinema nela rodado. Consideramos também Lisboa pela sua idiosincrasia territorial, tanto nos valendo o equilíbrio como o seu oposto, tanto nos interessando a luz quanto a sombra, os tons quentes como os frios, os pontos centrais e os limítrofes. Neste esforço, haverá lugares com representações sobrepostas e outros sem qualquer representação; como se se tratasse de um tecido urbano com bolsas expectantes, uma manta com excessos e vazios de imagem na qual se abre «um mediterrâneo em miniatura»<sup>9</sup> como é o rio Tejo. Todavia, no que respeita a presença e proximidade do rio, não é que cuidemos neste trabalho de uma área como a Grande Lisboa, com incidência sobre todas as margens do rio, mas sim de uma área que assuma esse elemento natural como espaço central. Esta Lisboa que pretendemos enunciar e apreender é aquela construída através de mapas, secções e perfis cinematográficos, com movimentos e intervalos, com dimensão convivente de bairro e de ‘estilo internacional’, ocupada por personagens e elementos envolvidos entre si em circuitos ordinários e extraordinários, como aqueles que Alberto Seixas Santos assim descreve:

«O que há [em Lisboa] é uma série de cidades laterais, de novas cidades (...) cada vez maiores, e o único cinema possível para esta nova cidade é (...) é um cinema do movimento.»<sup>10</sup>

## **B) IMAGINADO**

De um ponto de vista ficcional e imaginário, consideramos também a cidade de Lisboa enquanto dependente do dispositivo fílmico, ou seja, tanto nos interessa os filmes que representam a cidade a partir 1) do estúdio (ou de outros lugares), quanto 2) aqueles que o fazem de um modo oposto (representando outros lugares a partir de Lisboa).

---

<sup>9</sup> José Álvaro Morais [dir.]. *Zéfiro*. 1994 [00.38.38>00.38.48]

<sup>10</sup> Manuel Mozos [dir.]. *Lisboa no Cinema, um Ponto de Vista*. 1994. [00.03.50>00.04.18]

### **1) o estúdio**

No caso do estúdio, a verosimilhança ou verismo urbano emergem frequentemente como premissa e o aproveitamento desse factor acaba por se verificar simultâneo em várias cinematografias, da portuguesa às europeias e dessas às norte-americanas. Por exemplo, não deixa de ser curioso verificar que, quando se pretende representar Lisboa através das suas figuras, gentes ou ícones, o recurso a caricaturas ou simplificações dessas mesmas figuras venha igualmente explorado pelo cinema nacional e internacional (embora com causas e resultados distintos). Nesta linha de representação cinematográfica, por exemplo, Lisboa interioriza-se e, com isso, afasta-se de uma matriz real. As artificialidades que o estúdio permite varrem todo o cinema em Lisboa, ainda que, por um lado, o cinema português remeta directamente para o uso de lugares existentes (ou inventados) e, por outro, o cinema internacional remeta para a deslocalização desses mesmos lugares. Num caso parece que a narrativa acontece dentro, no interior, no outro, a narrativa acontece fora, no exterior. O certo é que se os filmes nacionais produzidos em estúdio explicitam zona específicas ou fictícias da cidade que apropriam e em cujas narrativas decorrem, as produções internacionais experimentam uma abordagem mais superficial, como se a cidade fosse tão só um modelo de um certo exotismo urbano.

### **2) o outro lugar e o seu inverso**

Em outros casos também nos coube reconhecer a cidade de Lisboa representada a partir de outro lugar (ou outra referência); assim como nos seduziu admitir o processo contrário, como se de uma Lisboa falsa (i.e. em fora de campo) ou genérica se tratasse. Isto considerado, podemos também anunciar que o objecto de estudo tanto parece composto por projecções de Lisboa feitas a partir de outros lugares fora de Lisboa (reais ou fictícios) quanto pode ser válido para representações de outros lugares (reais ou fictícios) que não sejam a própria cidade.



## ESTRUTURA E SUB-ESTRUTURA

O presente trabalho é composto por três **VOLUMES**: um primeiro (I) de carácter teórico e projectual; um segundo (II) de anexos; e um terceiro (III) fílmico. O **VOLUME I**, a tese, apresenta-se como documento textual apoiado em fotogramas capturados e, pontualmente, completado por cartografias e colagens. O **VOLUME II** agrupa as informações que, não sendo principais, complementam o processo de leitura e compreensão do trabalho. O **VOLUME III**, com o formato de um ensaio audiovisual, resulta de um exercício fílmico de (re)montagem narrativa e espacial elaborado a partir de excertos seleccionados no ‘corpus’.

O **VOLUME I** é composto por uma estrutura tradicional de investigação passível de se arrumar em introdução, desenvolvimento e conclusão.

Em detalhe, o **desenvolvimento** (i.e. o corpo principal do documento) organiza-se e dobra-se em duas PARTES (identificadas no título e sub-título): MONTAGEM E CIDADE; e LISBOA NO CINEMA. Nessas duas metades, a primeira estabelece a informação necessária à pesquisa e a segunda questiona os dados obtidos e colocados em causa num território concreto, já vimos qual. Na primeira metade (PARTE I), constituída por um ‘corpus’ argumentativo, apresentamos o método sobre o qual abordamos a tese (determinando as suas origens, limites e intenções). Na segunda metade (PARTE II), constituída por um ‘corpus’ operativo, incorporamos esse método no ‘objecto’ que pretendemos usar como caso de estudo (reconhecendo as suas especificidades). Na PARTE I, basicamente, esboçamos uma genealogia da permanente relação entre arquitectura e cinema e apoiamo-la nas diferentes noções e potências da montagem (e conseqüente movimento e intervalo) enquanto problemas contemporâneos com antecedentes clássicos. Na PARTE II, a partir de um levantamento exaustivo das longas-metragens de ficção em/sobre Lisboa, seleccionamos filmes cuja ‘découpage’ permita formar um quadro histórico e social, arquitectónico e urbano, razoavelmente crítico e actuante. Dessa complexidade, correspondente a um ‘corpus’ de quase quinhentos filmes, aprofundamos cada tema a partir de vistas ‘en passant’ de Lisboa.

Em específico e em cada uma das PARTES, nos **CAPÍTULOS 0, 1, 2 e 3** organizamos o discurso sob a ideia de uma ‘kino’-apreensão, procurando vincar a acepção temática (e não cronológica) da tese e perseguindo uma analogia a cada passo: nos **CAPÍTULOS 0** procuramos ligar o enquadramento a uma ideia cinematográfica de plano geral; nos **CAPÍTULOS 1** ligamos o mapa ao plano aéreo; nos **CAPÍTULOS 2** a secção ao ‘travelling’; e nos **CAPÍTULOS 3** tentamos relacionar o perfil ao panorama. Internamente e para cada **CAPÍTULO** da PARTE I definimos um **MOVIMENTO** e um **INTERVALO**, numa sequência que nos aponta para as bases de **MONTAGEM** dos **CAPÍTULOS** correspondentes na PARTE II (dentro dos quais encontramos depois duas abordagens, uma em **CAMPO** e outra em **CONTRACAMPO**). Apropriando ideias alheias, se o «movimento antecipa a montagem»<sup>11</sup> e o **INTERVALO** proporciona a «transição entre movimentos»<sup>12</sup>, ou cultiva a ligação «entre cinema e arte»<sup>13</sup> (onde incluímos a arquitectura), a nossa **MONTAGEM** é a de uma cidade e o seu cinema.

Na **PORTE I. MONTAGEM E CIDADE** envolvemos **COMPOSIÇÃO**, **EMOÇÃO** e **ILUSÃO**, respectivamente como método, acção e princípio na árvore disciplinar do cinema e da arquitectura, para nós, as fundações desta tese.

No **CAPÍTULO 0. ENQUADRAMENTO** apresentamos um ‘establishing shot’ da investigação com referências e (re)configurações argumentativas e que lançam a aplicação utilizada em cada um dos capítulos da PARTE II. Em **COMPOSIÇÃO**, introduzimos a montagem segundo uma ideia de intervalo, com base no fragmento, segmento e contorno. Em **EMOÇÃO**, recuperamos para a cidade uma montagem a partir do movimento, segundo acções de incursão, corte e rotação. E em **ILUSÃO** classificamos os espaços como lugares de ficção.

O **CAPÍTULO 1. MAPA** introduz e examina a cidade através da transposição arquitectónica que mais nos aproxima de uma possibilidade de voo, uma espécie de deambulação demiúrgica que resulta de uma leitura vertical, entre o rasante

---

11 Expressão proferida por Svetlana Boym em aula do curso VES 184 “Imagining the City: Literature, Film, and the Arts” no Carpenter Center for the Visual Arts, a 10 Outubro 2013.

12 *Apud* Simon Cook. “Wheel of Life, Curve of Velocities, and Dziga Vertov’s ‘Theory of the Interval’” in *October*, nº 121. 2007. p. 86.

13 Jacques Rancière. “Prólogo” in *Os Intervalos do Cinema*. 2012. p. 8.



e o perpendicular. Quanto à sua correspondência no cinema, parece tratar-se do plano-movimento mais livre, por provir de uma montagem mista de movimentos (podendo, com facilidade, conter ou executar ‘travellings’ ou panoramas e até, com alguma sofisticação, planos fixos). Neste capítulo, com base na ideia arquitectónica do elemento MAPA, o discurso vem organizado num movimento com a característica (inerente) de incursão, e num intervalo sob a forma de fragmento.

O **CAPÍTULO 2. SECÇÃO** ordena a cidade através da transposição arquitectónica que nos aproxima do ‘travelling’, como uma incisão somente permitida pela deslocação entre pontos. Para nós, a secção é um processo que, mesmo separando uma parte da sua totalidade, penetra no sentido do que se vê e examina. Quanto à sua correspondência no cinema, parece tratar-se do plano-movimento mais plural no que respeita o processo<sup>14</sup> e o resultado. O ‘travelling’<sup>15</sup> resulta, por um lado, numa ruptura com a dispersão e o colapso geográfico provocados pelo plano aéreo e, por outro, numa aproximação ao humano (antecipando, de resto, uma realidade também permitida pelo panorama). Neste capítulo, com base na ideia arquitectónica do elemento SECÇÃO, o discurso vem organizado num movimento de corte e num segmento como intervalo.

O **CAPÍTULO 3. PERFIL** procura um distanciamento (só aparente) na transposição arquitectónica que nos aproxima do panorama, como uma posição do ‘habitat’ e da paisagem, coisa difícil após a proposta inclusiva manifestada decisivamente no diagrama «campo = habitat na paisagem [e] cidade = habitat é paisagem»<sup>16</sup>. Através de um varrimento horizontal, na maioria das vezes (porque o vertical também acontece), o panorama é o único plano-movimento executado sem deslocação da câmara ou do observador. Neste capítulo, com base na ideia arquitectónica do elemento PERFIL, o discurso sobre o movimento vem estruturado em função da rotação, da continuidade horizontal, e o do intervalo

---

<sup>14</sup> Basta lembrar que pode ser proporcionado por quase todos os motores ou veículos existentes (como o barco, o automóvel, o comboio, o elevador, o avião, entre outros).

<sup>15</sup> Também designado por ‘tracking shot’ ou ‘dolly shot’, decidimos utilizar o termo mais correntemente utilizado em português (para além de também se tratar do mais comum nos léxicos filmológicos ingleses e franceses).

<sup>16</sup> Alison Smithson/Peter Smithson. “Cluster” in *Urban Structuring: Studies of Alison & Peter Smithson*. 1967. p. 33.

vem apresentado em função do contorno, como se a linha nos evidenciasse os planos e, com isso, os fundos.

Na **PARTE II. LISBOA NO CINEMA** colocamos e validamos na capital portuguesa cada acção, método e princípio lançados na PARTE I.

Em cada um dos **CAPÍTULOS** procedemos depois a um exame mais específico do cinema sobre a cidade de Lisboa (na especialidade e no interior do ‘corpus’). Em cada um desses passos usamos sempre imagens fílmicas como matéria de indagação visual e espacial, tanto na remissão para obras exteriores a Lisboa (que nos introduzem e contextualizam os vários assuntos) como para aquelas interiores à cidade (que nos provam e definem a tese). Assim sendo, Lisboa vem radical e diferentemente construída como se expropriássemos e subtraíssemos das longas-metragens (que constituem a maioria do ‘corpus’) pequenas unidades para depois as recompormos sob outra autonomia ou significado.

Cada **CAPÍTULO** segue uma organização idêntica. Embora não pretendamos reduzir a cidade a uma superfície ou a um plano, não deixamos de a observar a partir de elementos bidimensionais de representação arquitectónica que reunimos em cada um dos três capítulos-montagens (i.e. os **CAPÍTULOS 1, 2 e 3**). No que respeita a planificação interna, decidimo-nos por três elementos fílmicos (e arquitectónicos), como são a MONTAGEM, o CAMPO e o CONTRACAMPO, apropriando-os como categorias de análise que combinam uma metodologia interdisciplinar.

Em específico: a MONTAGEM é como vemos, o CAMPO é o que vemos, e o CONTRACAMPO é a antítese do tema anterior, ou seja, é o que não vemos (por oposição ou por complementaridade). A MONTAGEM antecipa as colagens do CAMPO e CONTRACAMPO com base no movimento e no intervalo. O CAMPO corresponde à imagem que interessa analisar enquanto composição, com interior e margens, com fundo e 1º plano. O CONTRACAMPO corresponde ao que falta analisar funcionando como ‘coda’ e contraditório para cada um dos planos-movimentos. Em síntese, CAMPO e CONTRACAMPO definem-se

como geomorfologias urbanas, tornando-se elementos naturais e ecuménicos indestrinçáveis das formas de construção e observação territoriais.

No que respeita os elementos gráficos, cada **CAPÍTULO** da PARTE II contém duas representações inéditas: um separador e uma prancha. O separador corresponde a um levantamento de todos os planos considerados para cada movimento e a prancha corresponde a uma colagem (i.e. montagem) de uma selecção de planos tratados. O separador apresenta-nos uma infografia, em planta e sempre à mesma escala, localizando todos os planos de cinema rodados em Lisboa. Nessa imagem vemos apontados os espaços exteriores (assim como alguns interiores sempre que tal se torne possível), como se resultassem de uma ‘repérage’ feita sobre o território urbano em estudo. Basicamente, permite-nos reconhecer núcleos e vazios de presença através da difusão dos milhares de lugares ficcionados em LISBOA NO CINEMA. A prancha apresenta-nos uma hipótese espacial nova, justapondo uma planta parcial da cidade a um conjunto de fotogramas capturados. Correspondendo a um exercício (apresentado em desdobrável de maior formato) que, de algum modo, sintetiza parte da investigação teórica exposta em cada **CAPÍTULO**, a imagem agrupa planos aparentemente desagrupados na cidade e no cinema para os devolver como propostas de espaços por vir. Em específico, no separador referente ao **CAPÍTULO 0** estão contidos todos os planos (incluindo os fixos). Naqueles referentes aos **CAPÍTULOS 1, 2 e 3** encontramos todos os planos em que identificamos o movimento de câmara que ordena e/ou organiza cada **CAPÍTULO**. Na prancha referente ao **CAPÍTULO 0** vemos uma montagem do espaço público lisboeta com maior densidade de representações cinematográficas, enquanto nas pranchas referentes aos **CAPÍTULOS 1, 2 e 3** vemos exemplos de espaços novos constituídos por planos já executados e analisados em cada CAMPO. No fundo, ficcionamos novos espaços através de material visual já produzido.

No **CAPÍTULO 0** fazemos uma recensão sobre material fílmico em/sobre Lisboa, com uma REPÉRAGE a levantar os vários títulos, morfologias, lugares e tempos lisboetas e uma recepção da cidade na sua condição de FORA DE CAMPO.

No particular, em REPÉRAGE, traçamos uma reflexão a partir de três categorias que afectam ou constróem a imagem da cidade. Referimos a convenções como a) os nomes, b) as formas, c) os espaços, d) e as histórias. Os nomes, dividimo-los em 1) títulos 2) e sub-títulos. Quanto às formas, organizamos Lisboa em 1) 'großstadt', 2) capital, 3) cidade nova 4) e estilhaçada. No que respeita aos espaços fazemos uma análise quantitativa dos locais identificados no 'corpus', procurando classificá-los segundo quatro elementos urbanos; numa listagem de 1) vias, 2) fins, 3) fóruns, 4) e tipologias. Por fim, nas histórias, encontramos nesta cidade ficções 1) do passado, 2) do presente 3) e da fantasia.

Em FORA DE CAMPO terminamos o capítulo com uma abordagem segundo quatro entendimentos sobre Lisboa no cinema que, não sendo rodado em Lisboa, acaba por projectá-la em discurso indirecto, ou que, sendo rodado na cidade, acaba por projectá-la em alteridade (representando outro lugar).

No **CAPÍTULO 1. PLANO AÉREO**, a MONTAGEM assenta nas ideias de incursão e fragmento, permitindo e convocando, no imediato, o estabelecimento ou cartografia dos lugares como acontece no MAPA. Neste capítulo, o plano cinematográfico enquadra-se como relevante tanto no acto analítico quanto no da respectiva representação. Paul Virilio e Le Corbusier surgem como dois dos autores que mais contribuem para esta reflexão, num assunto explorado através das posições e visões verticais e, por vezes, oblíquas sobre o território. O CAMPO é o horizonte e o CONTRACAMPO o céu de Lisboa.

No **CAPÍTULO 2. TRAVELLING**, a MONTAGEM assume o sentido de corte e segmento avançado na SECÇÃO e assume, especialmente, um contributo a partir da ideia de percurso. Como explora Bernard Tschumi, do ponto de vista urbano-cinémático, o 'travelling' permite a consciência da continuidade através do corte. O CAMPO é a margem da cidade de Lisboa, numa proposta de entendimento do espaço em sucessão e linearidade. O CONTRACAMPO é o conjunto das imagens definidas pelos interiores, mediado pelas janelas e/ou painéis da cidade.

No **CAPÍTULO 3. PANORAMA**, a MONTAGEM denuncia um movimento de rotação e um intervalo composto pelo contorno. Aqui, conjugamos profundidade

e sequência ao espaço que, na maior parte das vezes, nos (a)parece distante. O CAMPO é constituído pelas colinas da cidade, pelos cumes, enquanto o CONTRACAMPO vem anunciado pelas planícies. Como nomeia Reyner Banham na análise que faz de Los Angeles, as «colinas» e as «planícies», duas das «ecologias»<sup>17</sup> definidas pelo académico britânico com raiz na metrópole californiana, correspondem também para nós às convexidades e concavidades de Lisboa.

Na **conclusão** analisamos a permanência de um processo de construção visual de uma cidade (a partir de Lisboa) sob a sua montagem e procuramos recuperar, para a sua representação cinematográfica, uma percepção e filiação (ficcional) urbana e arquitectónica.

Nas **referências**, de carácter indicial, registamos todas as fontes usadas e consideradas pertinentes para a identificação dos conteúdos. Sobre a BIBLIOGRAFIA e a FILMOGRAFIA vale a pena referir que se encontram apresentadas alfabeticamente, pelo último nome (ou apelido) do autor. A BIBLIOGRAFIA vem organizada segundo cinco gavetas: a) livros, antologias e periódicos; b) capítulos de livros e artigos científicos; c) provas finais, dissertações e teses académicas; d) artigos em periódicos generalistas; e, por fim, e) entrevistas inéditas. A FILMOGRAFIA vem organizada em: a) longas-metragens em/sobre Lisboa; b) outros filmes em/sobre Lisboa; e c) outros filmes em/sobre outras cidades. De notar que, à excepção das obras que correspondem ao 'corpus' (as longas-metragens em/sobre Lisboa), há uma tentativa de classificação por géneros e contextos de produção dos filmes.

O **VOLUME II** permite e pretende apoiar a leitura do **VOLUME I**. É especificamente composto pelos seguintes documentos:

- I) DATA E TÍTULO DOS FILMES DO 'CORPUS' E RESPECTIVAS

---

<sup>17</sup> Na língua original, para além das 'foothills' e das 'plains of ID', Banham explora também a 'autopia' e a 'surburbia'. Cf. Reyner Banham. *Los Angeles: the Architecture of Four Ecologies*. 2009.

FICHAS TÉCNICAS, em tabela com o registo de realizadores e assistentes de realização, montadores e assistentes de montagem, directores de fotografia, operadores de câmara e assistentes de imagem, anotadores, argumentistas e autores dos textos originais, duração da obra, produção, apoios e financiamentos;

- II) LISTAGEM DE ESPAÇOS levantados no ‘corpus’, sob lista com 1950 entradas (ou ‘décors’ ou ‘location sets’) ordenadas parcialmente de modo cronológico;
- III) LISTAGEM DE ADAPTAÇÕES LITERÁRIAS identificadas no ‘corpus’ e sob lista dividida em seis formatos (romance, peça teatral, novela e conto, folhetim ou outras correspondências, poesia, e ensaio ou biografia);
- IV) LISTAGEM DE OUTRAS GEOGRAFIAS percorridas e utilizadas ficcionalmente (segundo os contextos internacional, nacional e colonial);
- V) LISTAGEM DE TÉCNICOS com mais actividade cinematográfica em Lisboa (incluindo nacionalidades de realizadores, etc.).

O **VOLUME III**, em formato vídeo, é uma curta-metragem, com 28’ de duração, composta por excertos de 135 longas-metragens retiradas do ‘corpus’. Trata-se de um documento que, para além de pretender explorar uma outra forma da tese, pretende também revelar uma nova construção fílmica da cidade de Lisboa aprofundando a experiência ficcional. Os excertos que a compõem são planos ou sequências capturados entre a totalidade das representações de LISBOA NO CINEMA. Necessariamente, na base deste **VOLUME III** está a hipótese de produzir e realizar um filme novo com material velho (i.e., previamente planificado e testado), concedendo ao cinema uma faculdade de criação e construção espacial indestrinçáveis da cultura arquitectónica.



Lisboa, Crónica Anedótica.

## ‘CORPUS’

As decisões sobre a selecção dos filmes a considerar terão funcionado por simplificação mas admitindo sempre um ‘corpus’ de trabalho que resultasse abrangente e com pontos de prova e contraprova. Nesse sentido, e ‘a posteriori’, contabilizamos seis decisões determinantes para a sua constituição, algumas delas oriundas do próprio cinema enquanto outras determinadas pelo objecto de estudo. A saber, e em específico, temos: a) as durações; b) os géneros e as fusões; c) as adaptações; d) as datas; e) as autorias; f) e as produções.

### A) AS DURAÇÕES

Nesta escolha permanecem todos os filmes com duração superior a 58’<sup>18</sup>; facto que permite uma pluralidade de difícil classificação mas que corresponde, apesar de tudo, a convenções que outros formatos não permitem. Para todos os efeitos, a longa-metragem é a duração mais representativa do cinema<sup>19</sup>, acabando por relacionar-se inerentemente com uma vincada ambição autoral e/ou comercial. O certo é que há uma quase total correspondência do ‘corpus’ a um conjunto de filmes com elevado grau de preparação (confirmando, na maioria dos casos, uma produção profissional ou, pelo menos, semi-profissional). Sabendo isto, e embora tenhamos também considerado filmes de produção não-profissional, parece-nos admissível que, em qualquer contexto, o registo de longas-metragens esteja mais facilmente assegurado pelas entidades oficiais de conservação ou promoção das respectivas cinematografias, um ponto que, de resto, tem como consequência uma aparente maior facilidade de acesso a obras que já se encontram classificadas ou arquivadas.

Por contraditório, a inclusão ou consideração dos formatos de curta e/ou média-metragem levaria sempre a uma dispersão difícil de rastrear em termos de quantidade e qualidade.

### B) OS GÉNEROS E AS FUSÕES

A segunda decisão terá ocorrido com a identificação da ficção como factor de

<sup>18</sup> Como aponta a definição francesa e cuja metragem corresponde a 1600 mts de filme em 35mm (ou o correspondente em 16mm).

<sup>19</sup> Um pouco à semelhança do que sucede com o romance no formato literário de ficção.



The Lisbon Story.

maior efeito argumentativo e operativo. Aceitando a falibilidade das inúmeras filiações ficcionais, muito por culpa do seu alcance, a selecção sobre a qual trabalhámos (sempre de modo mais inclusivo do que exclusivo) procura integrar todas as longas-metragens que construam uma ilusão por via da analogia ou dissidência com o real e tanto incorporando registos naturalistas quanto fantásticos. Seguindo a posição de Robert Flaherty sobre este assunto, também nós acreditamos que «é necessário ficcionar para tornar mais evidente o real.»<sup>20</sup> E o que distingue a ficção do real? A narrativa, a história nova que há para contar, e a montagem, a manipulação do que há para ver contado. Isto assumido, servimo-nos dos vários dispositivos ficcionais para ordenar os assuntos que nos vão sendo revelados, admitindo todas as direcções e/ou formas (como a sinfonia de cidade ou 'city film', a comédia, a sátira, o melodrama, o policial, o 'noir', o 'giallo', as séries b ou z, o novo cinema, o militante, o ensaio, o experimental, a ficção científica, o histórico, etc, etc.) que concedam ou acrescentem algum fingimento e forma ao mundo que julgamos conhecer. Sintetizando, para nós, a ficção é o lugar contíguo ao real onde tudo se torna significativo por actuar no cerne da nossa experiência, por semelhança ou por oposição à matéria tangível.

No cinema português, em específico, a ficção tem-se confrontado com algumas experiências que vão colocando em causa a sua complexa mas aparente nitidez. Neste contexto, a fusão de géneros tem levantado dúvidas, numa abordagem que vem sendo explorada e evidenciada por vários autores (em regra concluindo que nem há um estilo nacional comum nem existirão géneros absolutamente estanques). No caso do cinema em ou sobre Lisboa, e à excepção dos blocos mais facilmente categorizáveis como o da 'comédia lisboeta' ou do 'novo cinema' (este segundo, por si só, já suficientemente heterogéneo), investigadores como João Bénard da Costa, Augusto M. Seabra, Paulo Filipe Monteiro, João Mário Grilo, Jacques Lemièrre, Leonor Areal ou Tiago Baptista têm procurado definir aspectos de debate para lá da discussão sobre o género. Nas

---

<sup>20</sup> Apud Paulo Filipe Monteiro. "Parentescos entre a Ficção e o Real: o caso do Cinema" in *Imagens da Imagem*. 2012. p. 83.





The Hairy Ape.



International Lady.

palavras de Leonor Areal, por exemplo, a ficção existe como fusão dela própria com outras «e novas formas narrativas, misturando os registos documental, ficcional e teatral [através] de formas frequentemente auto-reflexivas»<sup>21</sup> e que observam a cidade e a sua história segundo uma composição mista de registos. Desta mescla entre o documental e o ficcional encontramos filmes em quase todas as décadas desde que há longas-metragens produzidas comercialmente. “Lisboa, Crónica Anedótica” (José Leitão de Barros, 1930), “A Revolução de Maio” (António Lopes Ribeiro, 1937), “Heróis do Mar” (Fernando Garcia, 1949), “Dois Dias no Paraíso” (Arthur Duarte, 1957), “Belarmino” (Fernando Lopes, 1964), “Velhos são os Trapos” (Monique Rutler, 1979), “Gestos e Fragmentos” (Alberto Seixas Santos, 1982)<sup>22</sup>, “Noites” (Cláudia Tomaz, 2000) ou “O Fato Completo, ou À Procura De Alberto” (Inês de Medeiros, 2002) são apenas alguns dos casos.<sup>23</sup> Uma prova desta promiscuidade narrativa acontece em “Gestos e Fragmentos”, numa cena em que Robert Kramer, um dos três narradores principais, chega a confessar que é a sua alteridade em/sobre Lisboa um dos desafios a tratar no convite lançado por Seixas Santos, o realizador do filme, ao ponto de afirmar que fora desafiado a «descrever a vida [na cidade] como uma história de detectives»<sup>24</sup>. Há, todavia, outras formas mais ou menos simplistas de lidar com o registo, bastando, por exemplo, defender no interior da ficção que o filme decalca factos verídicos, como lemos no genérico de “Lerpar” (Luís Couto, 1975) que o filme é «Baseado em factos ocorridos no verão de 1973»<sup>25</sup>.

Uma outra declinação desta fusão vem com a inclusão do espaço teatral no cinema, como acontece em “O Pai Tirano” (António Lopes Ribeiro, 1941), “O Bobo” (José Álvaro Morais, 1987), “A Morte do Príncipe” (Maria de Medeiros, 1991), “Querença” (Edgar Feldman, 2004) ou “Cinerama” (Inês Oliveira, 2009), e onde chegamos a encontrar representações de representações de Lisboa, quase como se fossem meta-representações da cidade. Aliás, basta recordar

21 Leonor Areal. “Fusão de Géneros e Novas Direcções” in *Cinema Português, um País Imaginado, Volume II – Após 1974*. 2009. p. 97.

22 Nunca estreou comercialmente. A 1ª sessão pública aconteceu na Cinemateca em 1984.

23 Já fora dos nossos marcos cronológicos, por exemplo, seria ainda possível associar outras formas narrativas com fundação no real como as que se exploram em “As 1001 Noites” (Miguel Gomes, 2015).

24 Alberto Seixas Santos [dir.]. *Gestos e Fragmentos*. 1982. [00.04.30>00.05.00]

25 Luís Couto [dir.]. *Lerpar*. 1975. [00.00.01>00.01.30]



Les Barbouzes.



Operação Outono.

uma das frases que mais vezes ouvimos proferida em ‘voz-off’, em “O Bobo”, e que demonstra bem a aplicação deste jogo de reproduções. Afinal, «Lisboa existe porque nós a inventamos».<sup>26</sup>

Outras variações desta interpenetração entre o documental e o ficcional vêm expostas em filmes que incluem excertos de outros filmes e segundo processos que registamos sob dois modos: 1) a reportagem; 2) e a ficção.

### **1) a reportagem**

No que respeita o primeiro procedimento, o da reportagem informativa, referimo-nos essencialmente a planos gerais com aparência documental. Neste sentido, podemos encontrar tais imagens em dois filmes com rodagem em Lisboa e Fátima e onde acompanhamos as cerimónias religiosas na Cova da Iria. Filmados durante as décadas de 1920 e 1970, respectivamente, “Fátima Milagrosa” (Rino Lupo, 1928) e “As Horas de Maria” (António de Macedo, 1976)<sup>27</sup> contêm ambos ‘inserts’ de acções e comemorações populares reais.

Numa segunda actuação, a partir do uso da reportagem desportiva, encontramos um dos modelos mais frequentes. Acontece em segmentos sobre futebol em “Bola ao Centro” (João Moreira, 1947) e “O Cerco” (António da Cunha Telles, 1970), sobre hóquei em patins em “Dois Dias no Paraíso”, sobre ciclismo em “Varanda dos Rouxinóis” (José Leitão de Barros, 1939) e “O Homem do Dia” (Henrique Campos, 1958), ou sobre automobilismo em “Derrapagem” (Constantino Esteves, 1974). Em qualquer um destes filmes, estes ‘inserts’ permitem preencher cenas com centenas ou milhares de figurantes-espectadores, simulando uma riqueza de meios e recursos na produção e ocupação de alguns planos gerais ou de conjunto. Em “Derrapagem”, por exemplo, vemos planos de uma competição automobilística cujo circuito e zona de chegada se serve das ruas envolventes ao Parque Eduardo VII e Praça do Marquês de Pombal, transformando aquela zona da cidade pelo seu preenchimento com várias multidões de curiosos e adeptos dos desportos

<sup>26</sup> José Álvaro Morais [dir.]. *O Bobo*. 1987. [01.22.11>00.22.16]

<sup>27</sup> Com estreia comercial apenas em 1979.



Finisterre, Donde Termina el Mundo.

motorizados.

## 2) a ficção

No que respeita o terceiro e último dos modelos, encontramos na montagem importações fílmicas ficcionais (um pouco à semelhança do que acontece nos actuais ensaios audiovisuais). Por exemplo, em “Que Farei Eu com Esta Espada?” (João César Monteiro, 1975) constatamos a introdução de excertos de “Nosferatu” (F. W. Murnau, 1922), e em “Nós por Cá todos Bem” (Fernando Lopes, 1976) reconhecemos a repetição de ‘travellings’ de “Belarmino” (Fernando Lopes, 1964).<sup>28</sup>

\*

Por fim, podemos ainda apontar um conjunto de filmes com estratégias narrativas que empregam e exibem uma certa propriedade do real (sempre temperada diferentemente), como acontece nas obras de Rui Goulart, Pedro Costa, Cláudia Tomás ou João Canijo. Numa comparação possível entre dois dos autores, Costa e Canijo, por exemplo, podemos confirmar até que os dispositivos encontrados por ambos para a rodagem dos seus filmes são opostos embora redundem numa verosimilhança pretensamente natural ou realista. Se Costa coloca os lugares nos actores (não profissionais, em regra), como acontece em “No Quarto da Vanda” ou “Juventude em Marcha” (2006), já Canijo coloca os actores (profissionais, em regra) no ‘décor’ urbano, como acontece em “Sangue do meu Sangue” (João Canijo, 2011). De facto, a ficção ancorada a novas experiências sobre o dispositivo narrativo acaba por promover um conjunto de observações e leituras da cidade aumentando-lhe a complexidade mas também empolando a sua inalcançável tangibilidade.

## C) AS ADAPTAÇÕES

O tema da transposição para cinema de obras literárias (romance, guião dramaturgico, novela, conto, poesia, folhetim, ensaio, etc.) tem sido estudado

---

<sup>28</sup> Isto para além dos segmentos encenados que ficcionam a juventude da mãe do realizador ou as repetições não encenadas da cerimónia na aldeia (com especial destaque para o episódio da matança do porco).



Catembe.



Los Mil Ojos del Asesino.

por Paulo Filipe Monteiro desde a década de 1990, embora o ‘corpus’ definido pelo investigador seja de âmbito nacional.<sup>29</sup> No nosso levantamento, confirmamos os seguintes números no que respeita as fontes literárias. Entre as 128 adaptações há: 62 romances; 32 peças teatrais; 16 novelas ou contos; 11 folhetins ou outras correspondências; 3 obras poéticas; e 4 ensaios, biografias ou livros de memórias.

No que respeita as balizas históricas, o início das adaptações coincide com o ajuste à cidade. No final da década de 1910, a pouca capacidade para experimentar o uso e a sofisticação dos espaços urbanos ou olhares sobre esses mesmos espaços torna Lisboa «(...) um espaço que valia pelo que representava (sendo supérfluo apresentá-la como um espaço concreto e real)»<sup>30</sup>, situação que leva a que alguns dos filmes mais significativos do primeiro período do cinema de longa-metragem se ocupem da transposição de obras literárias com acção principal a decorrer em contexto rural mas com ocorrências em Lisboa. Desta primeira geração fazem parte filmes como “Os Fidalgos da Casa Mourisca” (Georges Pallu, 1920), “Mulheres da Beira” (Rino Lupo, 1922), “O Rei da Força” (Ernesto de Albuquerque, 1922) e “A Morgadinha de Val-Flor” (Erico Braga, Ernesto de Albuquerque, 1923), os quais, apesar dos registos de rodagem apontarem Lisboa<sup>31</sup>, não permitem reconhecer a cidade; tanto por culpa do material entretanto perdido como pelas transformações ocorridas em Lisboa.

Nesta recensão de fontes literárias, ainda, mais do que uma obra é adaptada mais do que uma vez. Por exemplo, “Os Fidalgos da Casa Mourisca” é transposto por Georges Pallu e por Arthur Duarte, e “O Primo Basílio” é transposto novamente por Pallu, desta feita em 1922, e por António Lopes

<sup>29</sup> Inicialmente compreendido entre 1961 e 1990, o intervalo cronológico proposto por Paulo Filipe Monteiro foi entretanto sendo estendido, numa primeira fase, até 2005 e, muito recentemente numa segunda fase, até 2015. Cf. Paulo Filipe Monteiro. “A escrita e os escritores no cinema português” in *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*, VII. 2005, pp. 63-78.

<sup>30</sup> Tiago Baptista. “Nacionalmente correcto: a invenção do cinema português” in *Estudos do Século XX*, nº 9. 2009. [versão *online* disponível em <[http://run.unl.pt/bitstream/10362/5428/1/Nacionalmente%20correcto\\_A%20inven%C3%A7%C3%A3o%20do%20cinema%20portugu%C3%AAs\\_CEIS20.pdf](http://run.unl.pt/bitstream/10362/5428/1/Nacionalmente%20correcto_A%20inven%C3%A7%C3%A3o%20do%20cinema%20portugu%C3%AAs_CEIS20.pdf)>, acedida a 15 Agosto 2014]

<sup>31</sup> José de Matos-Cruz. *O Cais do Olhar: o Cinema Português de Longa-Metragem e a Ficção Muda*. 1999. pp. 23, 27, 31.



Comando de Asesinos.

Ribeiro, em 1959.<sup>32</sup> Por outro lado, há autores cujos textos são recorrentemente interpretados e adaptados para cinema, como acontece com os ‘grandes’ escritores oitocentistas Eça de Queirós e Camilo Castelo Branco. De Eça encontramos versões cinematográficas de “Singularidades de uma Rapariga Loira” (Manoel de Oliveira, 2009), “O Crime do Padre Amaro” (Carlos Coelho da Silva, 2005) e “O Primo Basílio”. De Camilo encontramos “Um Amor de Perdição” (Mário Barroso, 2008) e “Mistérios de Lisboa” (Raoul Ruiz, 2010), sendo o primeiro uma actualização contemporânea e o segundo uma reconstituição histórica.

No conjunto dos cineastas com maior actividade neste âmbito, João Botelho é dos que mais vezes recorre a textos literários para as suas visões cinematográficas. Acontece com “Tempos Difíceis” (1988), “Tráfico” (1998), “Quem És Tu?” (2001), “O Fatalista” (2006), “A Corte do Norte” (2008) e “Filme do Desassossego” (2010). Em “Filme do Desassossego”, por exemplo, a última das longas-metragens realizadas por Botelho integrada no ‘corpus’<sup>33</sup>, está em causa o espaço urbano cenografado ou distorcido, quando acompanhado em ‘voz-off’ ou discurso directo pelas personagens ou pelo narrador. Para Botelho, esta colagem ou sobreposição é intencional, ao ponto de, defende, o filme «estar cheio de anacronismos lisboetas. Como era um texto futurista, precisava daquilo.»<sup>34</sup> Em “Tráfico”, acontece um outro modo de apropriação e citação, bastante mais plural quanto aos autores que servem de fonte. Aí, Botelho soma referências a São Paulo, William Shakespeare, Camilo Castelo Branco, Guy de Maupassant, Fernando Pessoa, de novo, e Condessa de Ségur. De resto, este sentido de reclamação literária mais parcial tem sido igualmente ensaiado por outros cineastas como Jorge Silva Melo, José Álvaro Morais, Artur Semedo, João César Monteiro, Rui Goulart e Miguel Gomes que importam excertos de textos para os conduzir em direcções baseadas em argumentos escritos pelos próprios.

<sup>32</sup> Um outro caso ainda é “Frei Luis de Sousa” (Almeida Garrett, 1843-1844), drama transposto para cinema sob título homónimo por Lopes Ribeiro, em 1950, e sob o título “Quem és Tu?” por João Botelho, em 2001.

<sup>33</sup> E sabemos ainda que, depois deste, João Botelho já estreou “Os Maias – Cenas da Vida Romântica” (2014).

<sup>34</sup> Retirado de entrevista a João Botelho. 5 Agosto 2015.





One Night in Lisbon.

De Semedo lembramo-nos de excertos de Almeida Garrett e Eça de Queirós em “O Querido Lilás” (1987), de José Álvaro Morais lembramo-nos de passagens do romance “O Bobo” de Alexandre Herculano, no seu filme homónimo, e de Goulart lembramo-nos de excertos de Pascal Quignard, Virgílio Ferreira e Antonio Tabucchi em “Abstracto” (1997). Ainda assim, neste campo, talvez seja César Monteiro o cineasta que mais desenvolve e explora este caminho estético, assumido-o como verdadeira banda sonora. Em “Recordações da Casa Amarela”, por exemplo, ouvimos passagens da narração em ‘voz-off’ retiradas de “Voyage au Bout de la Nuit” (Louis-Ferdinand Céline, 1932)<sup>35</sup>. Em “O Último Mergulho” (1992), o filme seguinte de César Monteiro, encontramos passagens de Friedrich Hölderlin. Em “A Comédia de Deus” (1995), temos passagens de “Bartleby” (Herman Melville, 1853), e em “Le Bassin de John Wayne” (1997) verificamos que o genérico final aponta referências a August Strindberg, Pier Paolo Pasolini, Teixeira de Pascoaes e André Breton. Com outro tratamento, a citação literária vê-se também exibida pelo acto da leitura, como acontece em “Pássaros de Asas Cortadas” (Artur Ramos, 1963), filme no qual vemos Elsa (Lúcia Amram) a ler deitada na cama “L’Ennui” (Alberto Moravia, 1960)<sup>36</sup>, ou em “Tabu”, filme no qual vemos uma personagem ler “Robinson Crusoe” (Daniel Defoe, 1719).

Numa outra forma, mais documental, as biografias ou as memórias pessoais como “Doida Não!” (Maria Adelaide Coelho da Cunha, 1920) e “Eu, Carolina” (Carolina Salgado, 2006)<sup>37</sup> ou os ensaios sobre matéria profissional como “Inimigo Sem Rosto - Fraude e Corrupção em Portugal” (Maria José Morgado e José Vegar, 2003) são também alvo de transposição, neste caso, para os títulos respectivos “Solo de Violino” (Monique Rutler, 1991), “Corrupção” (2007) e “Inimigo sem Rosto” (José Farinha, 2011).

Por fim, resta enunciar dois casos de inspiração ou fonte não creditados como acontece em “A Sétima Letra” (José Dias de Souza e Simão dos Reis,

---

<sup>35</sup> De resto, é interessante avaliar como tal obra literária de ímpar modernidade europeia é parcialmente implantada em Lisboa e vivida por João de Deus (João César Monteiro), passados quase 60 anos, nas suas deambulações pelos becos e pátios da cidade entre a Baixa e Alfama.

<sup>36</sup> Àquele ano, tratava-se de uma tradução francesa, recentíssima, de “La Noia”, a obra original.

<sup>37</sup> Em colaboração com Leonor Pinhão (esta sob a figura de escritor fantasma).



Storm over Lisbon.



The Last Flight.

1988), com atribuição a “A Confissão de Lúcio” (Mário de Sá Carneiro, 1914)<sup>38</sup>, ou “Nuvem” (Ana Luisa Guimarães, 1991), cuja ligação ao livro “Brighton Rock” (Graham Greene, 1938) e posterior verificação com o filme do mesmo nome realizado por John Boulting, em 1947, é efectivamente manifesta.

\*

No caso de se pretender identificar todas as adaptações literárias que intersectam o ‘corpus’, sugerimos a leitura complementada pelo ANEXO III.<sup>39</sup>

#### D) AS DATAS

As datas que consideramos, em regra, correspondem às da estreia do filme em festival ou em circuito comercial. À excepção de casos em que tal não tenha acontecido ou de outros cujo processo de produção e/ou estreia tenha falhado em algum momento<sup>40</sup>, socorremo-nos das datas consideradas nos arquivos consultados (ANIM, ICA, RTP e Videoteca Municipal de Lisboa, no caso português, e Harvard Film Archive, BFI, CNC, Filmoteca Española ou Deutsche Kinematek, no caso estrangeiro) ou em informação transmitida pessoalmente por cineastas, técnicos ou produtores envolvidos nos processos respectivos.

De um ponto de vista temporal, o ‘corpus’ está compreendido entre os marcos cronológicos de 1918 e 2012; ou seja, está contido entre a data correspondente ao primeiro esforço para se produzir e realizar uma longa-metragem de ficção na cidade e a data do arranque deste estudo. Desde “O Homem dos Olhos Tortos” (José Leitão de Barros e Luis Reis Santos), cuja montagem final nunca terá ocorrido, até “Tabu” (Miguel Gomes) ou “Imagine” (Andrzej Jakimowsky) visionámos milhares de planos e cenas nos quais contabilizámos 1945 diferentes aparições de espaços em Lisboa. Assim

<sup>38</sup> Vide Paulo Filipe Monteiro. “IV.2.E. Guionistas, guiões e adaptações” in *Autos da Alma: os Guiões de Ficção do Cinema Português entre 1961 e 1990*. 1995. p. 784.

<sup>39</sup> Onde apresentamos o levantamento dos filmes em que identificámos origens literárias e que classificamos/categorizamos em seis categorias: 1) o romance; 2) a peça teatral; 3) a novela e o conto; 4) o folhetim ou outras correspondências; 5) a poesia; 6) o ensaio ou a biografia.

<sup>40</sup> Como terá acontecido, entre vários casos, com “O Oiro do Bandido” (Luis Alvarães, 1994), com rodagem (em super 16mm) em 1991 e estreia em circuito de vídeo (em formato VHS), ou “Do Outro Lado do Mundo/A L’Altra Banda del Món” (Leandro Ferreira, 2012), com rodagem em 2008 e estreia em circuito televisivo espanhol.



Affectionately Yours.

constituímos um ‘corpus’ com representações do passado, num afastamento útil sobre a história, entre o final de «o período arcaico»<sup>41</sup> do cinema e a era contemporânea dessa evolução. Apoiados em tais balizas, valerá a pena indicar que definimos o ‘corpus’ por um levantamento inclusivo no qual constatamos a co-existência de mais ‘países’ do que um só «país imaginado»<sup>42</sup>, como nos indica o título de Leonor Areal.

De um ponto de vista histórico, o cinema sobre Lisboa acaba por permitir uma verdadeira sequência de visões, proporcionando um acompanhamento consistente das transformações urbanas ocorridas na cidade (ainda que inevitavelmente surjam confinadas a determinadas áreas ou pedaços de território). Sendo certo que, ao longo desse quase século de cinema, períodos houve de maior fulgor e outros houve de maior acalmia na produção cinematográfica, a representação de Lisboa em termos quantitativos foi sendo alheia a tais contingências. À excepção de três anos na primeira década após 1918 (nos anos de 1921, 1925 e 1926), a produção de longas-metragens de ficção em ou sobre Lisboa pode considerar-se ininterrupta. Ainda que seja certa a existência de algumas fases de contenção produtiva, a cinematografia em ou sobre Lisboa não parou ou sequer diminuiu. Senão, atentemos a dois exemplos: o intervalo entre 1938 e 1945 (correspondente, em grande parte, ao período da Segunda Guerra Mundial), no qual terá decrescido a capacidade de produção portuguesa para a média anual de uma única longa-metragem de ficção, terá sido um dos momentos com maior dedicação à cidade por parte de produções estrangeiras; e o ano de 1955 (referenciado como «ano zero da produção cinematográfica nacional»<sup>43</sup> e correspondente ao nascimento da RTP, por decreto), no qual não se registou uma única longa-metragem de ficção portuguesa mas que teve em filmes como “Les Amants du Tage (Henri Verneuil)

41 Expressão utilizada por Siegfried Kracauer para se referir a todo o cinema anterior a 1918. Cf. Siegfried Kracauer. “O Período Arcaico (1895-1918)” in *De Caligari a Hitler: uma História Psicológica do Cinema Alemão*. 1988. pp. 25-55.

42 Leonor Areal. “Introdução” in *Cinema Português: um País Imaginado, Volume I – antes de 1974*. 2011. p. 15.

43 Uma situação que é explicada por Paulo Filipe Monteiro. Vide “Uma Margem no Centro: a Arte e o Poder no ‘Novo Cinema’” in *O Cinema sob o Olhar de Salazar*. 2001. p. 307.





L'Accompagnatrice.



Um Tiro no Escuro.

e “Die Frau des Botschafters” (Hans Deppe)<sup>44</sup> obras com distribuição e recepção internacionais.

Apontamos, ainda, casos particulares que se devem a dificuldades de produção nacional e que, de algum modo, se poderão permitir tornam casos de estudo: um primeiro está relacionado com filmes cuja produção ter-se-á prolongado em excesso; e um segundo está relacionado com filmes cuja estreia ou distribuição ter-se-ão adiado. Referindo o primeiro caso, apontamos três filmes, “O Bobo” (José Álvaro Morais, 1987), “Paraíso Perdido” (Alberto Seixas Santos, 1992) e “Xavier” (Manuel Mozos, 2001), cujos respectivos processos de produção e pós-produção terão demorado bastante mais do que o previsto. No caso de “O Bobo”, estamos perante uma produção de arco temporal iniciado em 1978 e terminado em 1987. No caso de “Paraíso Perdido”, os primeiros trabalhos terão iniciado em 1977 (ainda pelo Grupo Zero), a rodagem somente em 1986, e a estreia em 1992. No caso de “Xavier” (Manuel Mozos, 2001), a rodagem em Lisboa terá acontecido em 1991 e 1994, embora a montagem final e a estreia tenham ocorrido apenas em 2001. Referindo o segundo caso, e por forma a justificar a inclusão no ‘corpus’ de filmes com estreia posterior às datas acima enunciadas (ou seja, após 31 de Dezembro de 2012), apontamos “O Grande Kilapy” (Zézé Gamboa, 2013) e “Por Aqui tudo Bem” (Pocas Pascoal, 2015), filmes cujas produções terão iniciado em 2011 ou antes e terminado até final de 2012 ainda que as estreias tenham ocorrido em 2013 e 2015, respectivamente.

## F) AS AUTORIAS

De todas as longas-metragens identificadas, pouco mais de dois-terços (328) são realizadas por autores portugueses e um pouco menos de um-terço (151) por autores estrangeiros. Todavia, não é irrelevante verificar que o número de cineastas estrangeiros com actividade em Lisboa excede o de cineastas portugueses, isto porque em um total de 270 autores, 140 são de outras 27 nacionalidades que não a portuguesa (e com proveniência confirmada em

<sup>44</sup> Estreado em Portugal com o título “A Mulher do Embaixador”.



Carnões.



O Judeu.

todos os continentes). De qualquer modo, enquanto apenas cinco realizadores estrangeiros filmam mais do que dois filmes em Lisboa (Georges Pallu e Raoul Ruiz, com quatro filmes cada, são os cineastas que mais vezes visitam a cidade), há catorze realizadores portugueses com mais de seis filmes rodados em Lisboa (e só Arthur Duarte, João Botelho e Henrique Campos acumulam trinta e cinco realizações de longas-metragens). Destes números verificamos, por exemplo, que França é o país de origem da maior parte dos olhares estrangeiros (com trinta e cinco realizadores a ‘visitar’ e representar Lisboa) enquanto o México, Chile, Austrália, Índia, Coreia do Sul, Moçambique ou Grécia são países com olhares singulares de Lisboa (com apenas 1 realizador a rodar na cidade). Notamos ainda que há vários realizadores cuja vida (e conseqüente obra) terá acontecido em mais do que um país; levando, por vezes, a uma menor importância da respectiva naturalidade.

No que refere a escolha de Lisboa como espaço a ser representado, identificamos também causas subjectivas. Em alguns autores, por exemplo, verificamos uma manipulação da cidade a partir do seu aparente sucesso cinematográfico: a sua «cinematogenia»<sup>45</sup>. E a esta característica somamos uma espécie de exotismo apreciado por olhares portugueses e «estrangeiros»<sup>46</sup>, como provam os testemunhos dos cineastas José Fonseca e Costa ou Alexander Sokurov. O primeiro diz que «Lisboa (...) é uma cidade muito fotogénica. É ela própria um décor e um ‘décor’ de cinema.»<sup>47</sup> O segundo confessa que, após conhecer Lisboa na segunda metade da década de 1990, encontrara um lugar «espantoso, talvez o mais misterioso da Europa» e no qual o impressionara «uma qualidade [singular], a tristeza.»<sup>48</sup> Sabemos hoje que, como resultado destas visões, Fonseca e Costa estreou sete filmes (entre 1970 e 2003) enquanto Sokurov estreou “Otets i Syn” (2003)<sup>49</sup>.

Registamos, ainda, a existência de onze filmes com assinatura conjunta,

45 Característica da imagem que Thom Andersen utiliza e explora com propriedade cinematográfica. Cf. Thom Andersen. “Get Out of the Car: a Commentary” in *Urban Cinematics*. 2011.

46 Manuel Costa e Silva. “Introdução” in *Lisboa a 24 Imagens*. 1994. p. 9.

47 Manuel Mozos [dir.]. *Lisboa no Cinema, um Ponto de Vista*. 1994. [00.28.40>00.29.00]

48 Alexander Sokurov. *Alexander Sokurov*. 1999. pp. 44-45.

49 Estreado em Portugal com o título “Pai e Filho”.



Os Emissários de Khalôm.

num processo iniciado em 1918 com “O Homem dos Olhos Tortos” (José Leitão de Barros e Luis Reis Santos) e 1923 com “A Morgadinha de Val-Flor” (Erico Braga e Ernesto de Albuquerque) e retomado com maior insistência nas co-produções ibéricas da segunda metade dos anos 1940 e co-realizadas por Arthur Duarte, como “É Perigoso Debruçar-se/Es Peligroso Asomarse al Exterior” (com Alejandro Ulloa, 1946), “O Hóspede do Quarto 13/El Huésped del Cuarto Número 13!” (com Eugenio Deslaw, 1946)<sup>50</sup> ou “Fogo!/Fuego!” (com Alfredo Echegaray, 1949)<sup>51</sup>. Este procedimento foi ainda recuperado a partir de finais da década de 1980, como confirmamos em “A Sétima Letra” (José Dias de Sousa e Simão dos Reis, 1988), e estendido até muito recentemente, como acontece com “O que Há de Novo no Amor” (Hugo Alves, et. al., 2011); sendo este último um caso que merece menção por se tratar da única longa-metragem com autoria colectiva (ainda que o seu resultado seja uma soma de seis histórias com cerca de 20’ de duração cada).<sup>52</sup>

Por fim, há os filmes cuja autoria (na realização) é controversa, como acontece em “Corrupção” (2007), ou insuficientemente creditada como são os casos de “O Diabo em Lisboa” (Rino Lupo e Artur Costa de Macedo)<sup>53</sup>, e “Grande, Grande era a Cidade” (Rogério Ceitel e Lauro António, 1971)<sup>54</sup>.

\*

No caso de se pretender o reconhecimento das naturalidades e nacionalidades dos realizadores, assim como o elenco dos técnicos mais activos, sugerimos a leitura desta secção complementada pelo ANEXO V.

---

<sup>50</sup> Não tivemos oportunidade de visionar este filme por não se saber o paradeiro de qualquer material fílmico.

<sup>51</sup> Também não tivemos oportunidade de visionar este filme por não se saber o paradeiro de qualquer material fílmico.

<sup>52</sup> “O que Há de Novo no Amor” é um filme-exercício escrito e realizado por seis autores diferentes, cada um responsável por um dos seis segmentos do filme.

<sup>53</sup> Aparentemente, a impossibilidade actual de visionar esta obra (por se desconhecer o paradeiro de quaisquer materiais fílmicos) estará relacionada com a sua destruição por Costa de Macedo, em 1928, na consequência de diferenças entre o próprio e Lupo.

<sup>54</sup> Também este filme não foi visionado, suspeitamos, devido à situação provocada pela indefinição autoral. Apesar de termos tido oportunidade de conversar (telefonicamente) com Rogério Ceitel, não foi possível sequer conhecer o paradeiro que quaisquer materiais fílmicos.



A Morgadinha dos Canaviais.

## G) AS PRODUÇÕES

Correspondendo a circunstâncias específicas, em Lisboa, tanto vale a pena analisar as produções ou co-produções nacionais como aquelas estrangeiras. Ou seja, para além de um sistema interno ou externo que viabilize toda e qualquer produção, interessa-nos avaliar modos de ver e entender cinema em contexto de equipas portuguesas assim como nos interessa igualmente os pontos de contacto testados em contexto de equipas não necessariamente portuguesas. As causas aqui, parece-nos, serão objetivas e estarão relacionadas com o fabrico e o consumo.

A partir de uma perspectiva histórica, permitimo-nos reconhecer na cidade algumas características-chave que apontam para a centralização da produção cinematográfica no país. Para lá da concentração de meios que surge como factor decisivo, há também um carácter metropolitano, pouco palpável é certo, que alguns espaços de Lisboa têm permitido ao estabelecimento de uma urbanidade e de uma narrativa de proximidade. Numa primeira observação, ter-se-ão implantado na cidade várias empresas e agentes necessários ao cinema com actividade de concepção, produção, distribuição e divulgação. Desde a década de 1910 que várias entidades produtoras (Lusitania-Film, Portugalia Film, Pátria Film, Fortuna Film, Lisboa Filme, Cinedex, Produções Cunha Telles,<sup>55</sup> Cinequipa, Cinequanon, V.O. filmes, MGN, Madragoa Filmes,<sup>56</sup> O Som e a Fúria, entre outras) e financiadoras (SPAC, CPC, FCG, IPC, ICAM ou ICA, entre outras), assim como estúdios e laboratórios (J. Castello Lopes, Tobis, Cinelândia, Telecine-Moro, entre outros), imprensa (Cine-Revistas, Imagem, Cinéfilo) ou a própria Cinemateca Portuguesa, se fundam e localizam na cidade. Para além deste dado, contemos ainda as sociedades distribuidoras (Companhia Cinematográfica de Portugal, Internacional Filmes, Felipe de Solms, Francisco de Castro, Lusomundo, Atalanta Filmes, Medeia Filmes, entre outras) que organizam a actividade desde a capital. Numa segunda observação, relacionada

<sup>55</sup> Empresa fundada por António da Cunha Telles que, ao longo dos anos, terá mudado o nome por diversas vezes para Animatógrafo, Animatógrafo 2, Companhia de Filmes do Príncipe Real.

<sup>56</sup> Empresa fundada por Paulo Branco que, ao longo dos anos, terá também mudado o nome por diversas vezes para Alfama Filmes, Leopardo Filmes.



Solo de Violino.



Sem Sombra de Pecado.

com o consumo, basta assinalar a concentração na cidade do maior número de espectadores e salas de exibição de todo o território português. Facto não desprezável, «os cinemas da capital [sempre foram] o mais importante mercado cinematográfico interno»<sup>57</sup>. Em resumo, o que parece ter-se tratado, quase e só, de uma escolha de conveniência tornou-se em modo de agir definitivo desde as primeiras obras. Aos produtores e distribuidores, autores, técnicos e actores, sempre interessou a convergência de recursos e, sendo o cinema uma actividade cara e subordinada a uma actualização tecnológica, também se tornou expectável que esta se tenha implementado no lugar com maior capacidade de investimento e retorno assim como no local com soluções humanas e técnicas mais imediatas. Aos espectadores, o outro lado do mercado portanto, sempre interessou a variedade e qualidade de salas de cinema e o apelo motivado pela identificação e familiaridade com os espaços decalcados. A este quadro acrescentamos o fascínio de modernidade que é poder rever, projectado numa tela, o espaço urbano em que se habita. Parece-nos, pois, contígua a relação de êxito ancorada à produção e à recepção cinematográficas.

De seguida, referimos duas circunstâncias distantes entre si e que nos permitem enunciar os diferentes sistemas de produção com actividade em Lisboa: uma portuguesa e uma não-portuguesa. A primeira circunstância demonstra uma certa resiliência que redundava em surpreendentes representações da cidade; e a segunda demonstra uma certa continuidade nas representações da cidade. No caso português, encontramos uma relação entre os baixos custos de produção quando comparados com os valores correntes afectos ao mercado internacional<sup>58</sup>; e em particular, relacionamos tal sucesso com a destreza de alguns produtores com sede de actividade na cidade e em Paris como António

<sup>57</sup> Tiago Baptista. “Nacionalmente correcto: a invenção do cinema português” in *Estudos do Século XX*, nº 9. 2009. [versão online disponível em <[http://run.unl.pt/bitstream/10362/5428/1/Nacionalmente%20correcto\\_A%20inven%C3%A7%C3%A3o%20do%20cinema%20portugu%C3%AAs\\_CEIS20.pdf](http://run.unl.pt/bitstream/10362/5428/1/Nacionalmente%20correcto_A%20inven%C3%A7%C3%A3o%20do%20cinema%20portugu%C3%AAs_CEIS20.pdf)>, acedida a 15 Agosto 2014]

<sup>58</sup> Aprofundando esta via, valerá a pena referir a criação da “Lisboa Film Commission” (a funcionar desde Outubro de 2012), entidade que «tem como Missão promover a cidade de Lisboa, nos planos nacional e internacional, como destino privilegiado de filmagens» (informação *online* disponível em <<http://www.cm-lisboa.pt/investir/lisboa-film-commission>>, acedido a 30 de Novembro 2015) apoiando na cidade os actos próprios do cinema, como a realização de curtas ou longas-metragens, publicidades ou outros media, facilitando os contactos e os procedimentos correntes.





Balada da Praia dos Cães.



Shuttlecock.

da Cunha Telles (entre as décadas de 1960 e 1990) ou Paulo Branco (desde a década de 1980).<sup>59</sup> A título de exemplo citamos a explicação do jornalista Ronald Bergan sobre a opção de Eduardo De Gregorio rodar um dos seus filmes em Lisboa, “Aspern” (1984)<sup>60</sup>, com produção de Paulo Branco. Afinal, ««The Aspern Papers», de Henri James, foi transferida de Veneza no século XIX para Lisboa na actualidade, principalmente porque o filme (...) foi feito com dinheiro português e era mais barato filmar lá.»<sup>61</sup> No caso não português, encontramos uma relação de substituição e/ou sobreposição de meios ao mesmo tempo que Lisboa serve de cenário. No intervalo anteriormente referido de '38 a '45, só os anos de 1941 e 1944 somam seis filmes de produção estrangeira. Todos policiais ou com base em manobras de espionagem, “Affectionately Yours” (Lloyd Bacon, 1941), “International Lady” (Tim Whelan, 1941), “One Night in Lisbon” (Edward Griffith, 1941), “Storm over Lisbon” (George Sherman, 1944), “The Conspirators” (Jean Negulesco, 1944) e “The Hairy Ape” (Alfred Santell, 1944) parecem querer exportar a realidade do conflito armado mundial para Lisboa – apesar de as respectivas equipas de produção britânicas ou norte-americanas não visitarem sequer Portugal para filmar a cidade. Neste sentido, “The Conspirators” serve bem para contextualizar o trânsito (na sequência de outros dois filmes de sucesso para a mesma produtora). Produzido por Jack Warner (da Warner Bros. Pictures), segue-se a “Casablanca” (1942) e “Passage to Marseille” (1943), e repete alguns actores (como Peter Lorre ou Sydney Greenstreet) e ‘sets’ (como os aeroportos de Lisboa, em “The Conspirators”, e de Casablanca, em “Casablanca”).

É certo, porém, que este excesso de interpretações de Lisboa, por comparação com o resto do país, provoca desequilíbrios vários. Como aponta Leonor Areal,

«Dentro do território português europeu, constatamos que a maioria dos filmes de ficção se situam em Lisboa. Sabendo nós que o país real

<sup>59</sup> Sobre este assunto haverá suficiente literatura que, no entanto, não desenvolveremos.

<sup>60</sup> Não nos foi possível visionar este filme.

<sup>61</sup> Ronald Bergan. “Eduardo de Gregorio Obituary” in *The Guardian*. 19 Outubro 2012. [versão online disponível em <<http://www.theguardian.com/film/2012/oct/19/eduardo-de-gregorio>>, acedida a 4 Janeiro 2016]



O Grande Kilapy.



Julgamento.

continuou essencialmente rural até aos anos 70, essa disparidade é desde logo sinal de um desajuste essencial entre o país real e o país imaginado (...).»<sup>62</sup>

Ainda assim, e como responde Fernando Lopes em entrevista sobre a estreia do seu filme “Os Sorrisos do Destino” (2009)<sup>63</sup>:

«Desta vez decidi[mos] que de facto tinha de ser mesmo em Lisboa.

Porque, de facto, nós estamos... como o filme... a tentar apanhar o ar do tempo, o filme tenta apanhar o ar do tempo. E portanto... Lisboa é um bom modelo disso.»<sup>64</sup>

\*

Desde grandes produções como “On Her Majesty’s Secret Service” (Peter Hunt, 1969) a objectos quase clandestinos como “Armando” (Carlos de Vasconcellos, 1983) ou ‘fitas obscuras’ como “O Oiro do Bandido” (Luis Alvarães, 1994), o ‘corpus’ é formado por filmes maiores e menores, profissionais e amadores, de pendor comercial, académico ou artístico. Ao todo, visionámos 435 longas-metragens de ficção produzidas para cinema que, em algum ponto, representam Lisboa. De uma totalidade de 479, 454 filmes terão sido rodados total ou parcialmente em interiores e exteriores da cidade (25 dos quais sem nomear Lisboa). Dessa soma, dezassete filmes terão representado a cidade por via de uma inteira rodagem em estúdio enquanto outros seis filmes terão feito um uso pontual de exteriores (umas vezes a partir de ‘stockshots’ identificáveis, outras vezes a partir de ‘stockshots’ irreconhecíveis).

Do levantamento efectuado, admitimos ainda que 38 longas-metragens permaneceram inacessíveis durante a investigação. No que diz respeito às longas-metragens consideradas desaparecidas, e só até 1931, dez estarão irreversivelmente perdidas como “O Diabo em Lisboa” (Rino Lupo, 1926-1928) e outras cinco estarão incompletas, algumas delas tão incompletas que, nas palavras recorrentes do crítico Jorge Leitão Ramos, «infelizmente é impossível

<sup>62</sup> Leonor Areal. “Uma Cartografia” in *Cinema Português: um País Imaginado, Volume I – antes de 1974*. 2011. p. 51.

<sup>63</sup> Curiosamente o título português de um outro filme estreado em Lisboa, “Les Vacances Portugaises” (Pierre Kast, 1963).

<sup>64</sup> Entrevista de Fernando Lopes ao programa televisivo “Fotograma”. Novembro 2009.



Oxalá.



Os Imortais.

aferir dos [seus] méritos (...)»<sup>65</sup>. No que diz respeito aos filmes tidos por inacessíveis por diferendos autorais ou legais ou por razões de conservação, contamos cerca de 13 longas-metragens, como são os casos de “Zärtliche Haie” (Michel DeVillie, 1967)<sup>66</sup> ou “Nem Amantes nem Amigos” (Orlando Vitorino, 1970)<sup>67</sup>.

---

<sup>65</sup> Citação avulsa e recorrente do autor para alguns filmes desta época. Cf. Jorge Leitão Ramos. “Varanda dos Rouxinóis” in *Dicionário do Cinema Português: 1895-1961*. p. 434, por exemplo.

<sup>66</sup> Como antecipamos no corpo de texto, não nos foi possível visionar este filme nem confirmar a sua estreia em Portugal. Contudo podemos indicar o título francês “Tendre Requins”.

<sup>67</sup> Não nos foi igualmente possível visionar este filme.



## ESTADO DA ARTE

Nesta secção traçamos duas aproximações aos estudos já efectuados sobre a pertinência da representação da cidade no cinema. Num primeiro momento, abordamos a ligação de um modo genérico, ou seja, procuramos reunir um levantamento dos estudos que lançaram o campo de investigação e, num segundo momento, abordamos a ligação de um modo específico, procurando verificar os seus sinais em Lisboa. Em detalhe, organizamos esta secção sob uma leitura: a) global; b) e outra local.

### A) GLOBAL

De um ponto de vista lato, o estudo dedicado à implicação da cidade e do cinema tem início nas décadas de 1910 e 1920 através de filmes tão díspares entre si como “Der Golem” (Paul Wegener e Carl Boese, 1914-1920),<sup>68</sup> “Das Kabinett des Dr. Caligari” (Robert Wiene, 1919), “Die Straße” (Karl Grüne, 1923), “Rien que les Heures” (Alberto Cavalcanti, 1926), “Berlin, die Sinfonie der Großstadt” (Walter Ruttmann, 1927) ou “Chelovek’s Kino-Apparatom” (Dziga Vertov, 1929). No entanto, apenas nas décadas de 1980 e 1990 tal evidência adquire sustentação escrita na crítica e na academia.<sup>69</sup> Nesta história, Giuliana Bruno, Tom Gunning, Michael Minden, Anthony Vidler e Helmut Wehsmann parecem ser os investigadores pioneiros, arrancando desde logo para entendimentos das representações fílmicas da cidade em função do tempo e da técnica. Destes, são Gunning, Minden, Vidler e Wehsmann quem recupera as obras anteriormente apontadas para as analisar como sinónimos ou antónimos de modernidade. Em cada um destes autores há um recuo até ao primeiro quartel do século XX para reflectir sobre a montagem daquelas imagens em movimento e o seu significado histórico sobre as metrópoles europeias daquela época. O texto de Minden, “The City in Early Cinema: Metropolis,

---

<sup>68</sup> Wegener é autor de mais filmes sobre este mito urbano de matriz judaica sempre procurando reconstruir uma suposta cidade de Praga, desde a idade medieval até ao século XIX. A autoria dos cenários, compostos por cinquenta e quatro edifícios, é do arquitecto Hans Poelzig.

<sup>69</sup> No que respeita um olhar mais específico sobre a paisagem (urbana) no cinema, o estudo é efectivamente mais tardio. A título de exemplo, referimos aqui três antologias fundamentais: “Cinémas: Revue d’Études Cinématographiques – Le Paysage au Cinéma” (editada por Antonio Costa, 2001), “Landscape and Film” (editada por Martin Lefévre, 2006) e “Cinema and Landscape: Film, Nation and Cultural Geography” (co-editada por Graeme Harper e Jonathan Rayner, 2010).

Berlin & October”<sup>70</sup>, talvez o primeiro de todos a ensaiar e reflectir uma relação dialogante, coloca em análise comparativa três filmes e géneros distintos da década de 1920. A comunicação de Gunning, intitulada “The Book that Refuses to be Read: Images of the City in Early Cinema” e apresentada na Society for Cinema Studies Conference, na University of Iowa, Iowa City, em Abril de 1989,<sup>71</sup> aplica a actualidade dos estudos fílmicos a aspectos urbanos do passado. Relacionado ainda com o cinema produzido no princípio do século XX está um dos resultados destes estudos articulados entre cinema e cidade: a designação de um sub-género, o ‘filme de cidade’. É neste sentido, aliás, que Weihsmann, historiador de arquitectura, publica o artigo “The City in Twilight” no qual levanta o que considera serem as diferentes nuances e genealogias do «‘City Film’ entre 1900 e 1930».<sup>72</sup> Anthony Vidler, por outro lado, publica o artigo “The Explosion of Space: Architecture and the Filmic Imaginary” onde, na parte intitulada “The Lure of the Street”, aponta para o interregno sobre a representação do espaço urbano real que poderá ter sido o cinema expressionista alemão das décadas de 1910 e 1920; um género de cinema específico, o mais elaborado e avançado na Europa àquela época (e, muito provavelmente, no mundo), que opta pelo artificial em detrimento do natural no que respeita a representação cinematográfica do espaço urbano. Perante esta situação, Vidler expõe a emergência do exterior verificada logo na segunda metade da década de 1920.

«Foi nestes termos que, a partir de meados dos anos 1920, os críticos denunciaram o que consideravam como características puramente decorativas e encenadas nos filmes expressionistas em prol de um confronto mais direto com o “real”. Se, como Panofsky afirmou, ( ...) era a lente da câmara, e não um qualquer conjunto distorcido, que

---

<sup>70</sup> Michael Minden. “The City in Early Cinema: Metropolis, Berlin & October” in *Unreal City: Urban Experience in Modern European Literature & Art*. 1985. pp. 193-213.

<sup>71</sup> Sobre este momento, cuja acta nunca terá sido publicada, sabemos apenas que há uma versão de 1994 em circulação ‘online’ que confirma o respectivo conteúdo. Vide Giuliana Bruno. “Streetwalking around Plato’s Cave” in *Feminisms in the Cinema*. 1995. p. 161/166.

<sup>72</sup> Vide Helmut Weihsmann. “The City in Twilight: Charting the genre of the ‘City Film’ 1900-1930” in *Cinema & Architecture: Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia*. 1997. pp. 8-27. Outros textos mais recentes fazem o mesmo estudo, valendo a pena mencionar três: Stephen Barber. “The Origins of the Film City” in *Projected Cities: Cinema and Urban Space*. 2002. pp. 13-60; Nezar AlSayyad. “Industrial Modernity: The Flâneur and the Tramp in the Early Twentieth-Century City” in *Cinematic Urbanism: a History of the Modern from Reel to Real*. 2006. pp. 19-44; e Barbara Mennel. “Modernity and the city film” in *Cities & Cinema*. 2008. p. 23.

incutia a sensação de movimento num espectador estático, aí residiria a mobilização ou o movimento do próprio espaço.»<sup>73</sup>

Vidler confirma então uma pulsão de fuga do estúdio, um ambiente demarcado, para uma categórica entrada na cidade, um espaço não demarcado e muito menos dominável. É pois legítimo verificar que a cidade sempre estivera expectante do cinema.

«Para Kracauer, a rua, gravada correctamente, oferece um assunto virtualmente inesgotável para a compreensão da modernidade; as suas características especiais estimulam não só a possibilidade e o aleatório mas, mais importante, estimulam a distância justa, ou alienação, do observador para quem o olho da câmara era o substituto exacto.»<sup>74</sup>

Bruno, no sentido cronológico oposto, explora o tratamento dado pelo cinema a uma cidade norte-americana localizada no primeiro quartel do século XXI. Intitulado “Ramble City: Postmodernism and ‘Blade Runner’”<sup>75</sup>, o texto de Bruno avança para uma visão composta por colagem de morfologias urbanas, como se a cidade daquele presente fosse organizada por fragmentos e máquinas, uma ideia conotada (e intitulada) como pós-modernista mas que, apesar de tudo, encontra eco nas propostas lançadas por Gunning, Vidler e Weihsmann.<sup>76</sup>

Para além do texto, há também trabalhos gráficos como “Manhattan Transcripts” (Bernard Tschumi, 1981-1982), que vão demonstrando e construindo uma afinidade entre a cidade e a montagem, numa transposição de secções cinemáticas de percursos e recolocando, a cada momento, camada sobre camada, em superfície sobre superfície, pontos de vista e/ou leituras múltiplas. Estamos de regresso a uma espécie de proto-cinema sob a forma de pranchas arquitectónicas e ‘storyboards’. Com isto, parece-nos, emerge uma

---

<sup>73</sup> Anthony Vidler. “The Explosion of Space: Architecture and the Filmic Imaginary” in *Assemblage*, nº 21. 1993. p. 50.

<sup>74</sup> *Ibid.* p. 52.

<sup>75</sup> Vide Giuliana Bruno. “Ramble City: Postmodernism and ‘Blade Runner’” in *October – Volume 41*. 1987. pp. 61-74. *Apud* Philip Simpson/Andrew Utterson/Karen J. Shepherdson. *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies – Volume 4*. 2004. pp. 208-219.

<sup>76</sup> Anthony Vidler. *Op. Cit.* p. 52.

vontade de reconhecimento e representação da cidade a partir de elementos próprios do intervalo entre o cinema e a cidade.<sup>77</sup>

Numa história recente, também exercícios fílmicos se têm produzido e realizado tendo por base a relação da cidade com o cinema. Especialmente eficazes no que respeita esta ligação, por via da montagem, estas obras são ‘fabricadas’ a partir de ferramentas pertencentes ao próprio cinema, justapondo a partir da remontagem de material fílmico já reunido imagens aparentemente díspares e atribuindo-lhes outros sentidos. “Los Angeles Plays Itself” (Thom Andersen, 2003), um desses casos e um filme de referência no que refere a análise da cidade, é realizado a partir de excertos de 228 longas-metragens de ficção rodadas em Los Angeles ou representando Los Angeles. Andersen, o seu autor, que o define como uma «sinfonia do avesso», organiza o filme sob três categorias semióticas apresentadas em separadores: a «cidade como fundo»; a «cidade como personagem»; e a «cidade como mensagem»<sup>78</sup>.

Por fim, importa notar que o levantamento de uma aproximação entre cinema e cidade encontra pertinência e actualidade académicas, com particular relevância no ensino e na investigação (revelando um crescente interesse universitário na última década acerca destas matérias)<sup>79</sup>. No nosso caso específico, podemos confirmar tal facto com a leccionação e a frequência de módulos curriculares entre 2010 e 2014.<sup>80</sup>

---

77 Na enciclopédia “La Ville au Cinéma” (Thierry Paquot e Thierry Jousse [ed.], 2005), por exemplo, os editores propõem um varrimento por géneros, escolas, lugares, personagens e cineastas, para além de procederem ao levantamento de «cidades cinematográficas». No artigo de enquadramento “Cinéma et «après-ville»”, Paquot escreve sobre a importância da cidade e do seu habitante, o «homo urbanus», num conjunto de acções que digeram a imagem de um lugar que nos é, por vezes, reconhecível e distante simultaneamente. Cf. Thierry Paquot. “Cinéma et «après-ville»” in *La Ville au Cinéma*. 2005. pp. 13-17.

78 Cf. Thom Andersen. *Los Angeles Plays Itself*. 2003.

79 Académicos como Edward Dimendberg, Steven Jacobs, Dietrich Neumann ou François Penz têm também aprofundado os estudos da cidade em parceria com o cinema; isto para mencionar somente alguns dos investigadores que na última década visitaram Portugal e conhecerão, pelo menos, parte do cinema rodado no país.

80 No primeiro caso, o do ensino, co-leccionámos (com Francisco Ferreira) em dois anos lectivos no MIArq da Escola de Arquitectura da Universidade do Minho (de Setembro de 2010 a Janeiro de 2011 e, novamente, de Setembro de 2011 a Janeiro de 2012) a unidade curricular opcional “Cidades e Cinema”. No segundo caso, o da aprendizagem, inscrevemo-nos num primeiro programa, enquadrados na figura de ‘Visiting Fellow’ a decorrer na Graduate School of the Arts and Sciences da Harvard University (entre Setembro e Dezembro de 2013), no qual frequentámos o curso “Imagining the City: Literature, Film, and the Arts”, sob a coordenação lectiva de Giuliana Bruno e Svetlana Boym. No segundo programa, enquadrados na figura de ‘Visiting Research Student’ a decorrer na “The Bartlett” School of Graduate Studies da University College London (entre Janeiro e Março de 2014), frequentámos o curso “Representations of Cities”, sob a coordenação

## B) LOCAL

No caso de Lisboa, os estudos sobre as suas representações cinematográficas iniciam na década de 1950 e são, essencialmente, compostos por textos avulsos. Plausivelmente organizados em três fases, os estudos correspondem também a momentos diferentes na abordagem crítica.

Uma primeira fase, dilatada no tempo, terá iniciado em meados da década de 1950 (tendo sido, depois, prolongada ao longo das décadas de 1960, 1970 e 1980). Sob a forma de pequenas resenhas e dissensões escritas por Nuno Portas, Pierre Kast, Eduardo Prado Coelho e João César Monteiro, entre outros autores, Lisboa torna-se um fundo e uma figura a analisar enquanto elemento do cinema. Como exemplo desta escrita e ‘leitura vagabunda’, apontamos dois autores, um arquitecto e um cineasta. Portas publica no “Diário de Lisboa” entre Julho e Novembro de 1956 uma série de 12 artigos intitulada “Para um Cinema Novo”, onde define a emergência de novas interpretações cinematográficas para a cidade. Kast, um estrangeiro (francês, por sinal), acrescenta um outro olhar articulando o cinema rodado em Lisboa com um sentido de circunstância geracional e política. Como escreve Paulo Cunha, «Pierre Kast assina na [revista] Cahiers du Cinéma um texto intitulado “Lettre de Lisbonne” (Março de 1964, 41-42), em que anunciava a ‘nouvelle vague portugaise’ (...)»<sup>81</sup>, sustentando uma nova visão ou hipótese de cinema a partir de cinco autores com filmes rodados ou produzidos na cidade (a saber: Paulo Rocha, Fernando Lopes, José Fonseca e Costa, Manuel Guimarães e António da Cunha Telles).

Uma segunda fase, com desenvolvimento ao longo da década de 1990, terá operado a concertação (e, podemos afirmar, revelação) do tema urbano afecto ao cinema em Lisboa tanto a partir de elementos escritos como de audiovisuais. Com arranque em 1993, na forma de artigos incluídos em antologias ou publicações generalistas (organizadas em Portugal), e em

---

de Iain Borden.

<sup>81</sup> Paulo Cunha. “Para uma História das Histórias do Cinema Português” in *Aniki*, Volume 3, n.º 1. 2016. p. 38.

1994, na forma de documentários e ensaios fílmicos, as visões sobre a cidade no cinema tendem a aproximar-se de uma articulação de obras e dados. Com menor marca monográfica, as abordagens passam a conter uma certa propriedade plural. Um exemplo vem com António de Macedo, arquitecto entretanto tornado cineasta, e a publicação de “A Caução de Lisboa” (1993), um texto insuspeito de alguém que vinha filmando a cidade desde a década de 1960 e que avança com uma proposta de entendimento explícito entre a cidade e o cinema que nela ou dela resulta (remetendo para um dos filmes de maior sucesso de sempre, “A Canção de Lisboa”). Outro exemplo vem por ocasião de “Lisboa ‘94 – Capital Europeia da Cultura”, evento que permite Manuel Costa e Silva publicar “Lisboa a 24 Imagens” (1994), um pequeno livro de formato horizontal com a proporção de 4x3, como um ecrã. Organizado por temas e com cerca de quarenta contribuições, Costa e Silva apresenta o volume como «uma recolha de textos inéditos que pretende dar a ver a inscrição desta cidade nas histórias que os filmes contaram.»<sup>82</sup> Equivalente a uma colectânea de vários artigos e com algumas ilustrações sobre o cinema produzido em ou sobre a cidade, “Lisboa a 24 Imagens” merece destaque pelas perspectivas (ordenadas alfabeticamente por autor) que permitem encontrar textos de enquadramento (da história à crítica), depoimentos pessoais de escritores ligados à literatura portuguesa contemporânea, artigos sobre as ressonâncias entre filmes e a geografia da capital, observações de realizadores estrangeiros (quase todos franceses), “visões da cidade” de realizadores portugueses ou imigrados no país, filmografia seleccionada, e um capítulo final de “memórias dispersas” com amostragem de cartazes, telas, cenários, capas de periódicos e uma lista de salas de cinema desaparecidas (esta última que, fosse hoje actualizada, aumentaria consideravelmente). Perante tal diversidade de material escrito e gráfico, várias hipóteses de recepção e construção visual sobre a cidade se levantam. De entre artigos tão díspares como os de Alain Jomy, António Loja Neves, João Lopes ou Fernando Lopes, a maior pertinência será a complementaridade ou contradição que alguns desses textos contêm

---

<sup>82</sup> Manuel Costa e Silva. “Introdução” in *Lisboa a 24 Imagens*. 1994. p. 9.

ou sugerem entre si, culpa talvez da variada e desequilibrada cinematografia radicada em Lisboa, culpa talvez da cidade que lhe dá origem. Nesses textos parece então (con)formar-se a importância de um estudo sobre a influência da cidade de Lisboa no cinema.

Em 1995, Paulo Filipe Monteiro justifica, na sua tese de doutoramento, a necessidade de uma investigação «extensiva e intensiva» sobre os guiões para cinema em Portugal porque, apesar da

«qualidade dos textos existentes [ser], por vezes, elevada: a sua quantidade e abrangência estão muito longe de poderem fornecer um sustento confortável e sistemático a qualquer tipo de análise mais desenvolvida.»<sup>83</sup>

Defende Paulo Filipe Monteiro que ainda falta completar o levantamento e a análise do cinema português para, de seguida, se poder aprofundá-lo. E acrescenta que tal caminho se deverá fazer através da selecção de objectos no seio dessa investigação, como curiosamente acaba a constatar que «[s]e essa base existisse, poderia ter-[se] centrado num só aspecto do nosso cinema novo - por exemplo, a cidade no cinema novo (...).»<sup>84</sup> Atento à emergência da cidade enquanto objecto de representação cinematográfica num período específico, P.F. Monteiro ainda revela a importância de construir um quadro mais abrangente antes de se concentrar num «aspecto» filmológico como a cidade. Tal imprudência levaria a que o motivo de investigação se tornasse «descontextualizado, desgarrado, [e] dificilmente argumentável.»<sup>85</sup> O certo é que, em 1996, integrado num número da “Revista de Comunicação e Linguagens” organizado pelo mesmo investigador e pelo seu colega João Mário Grilo, José Augusto França acrescenta um texto fundamental ao levantamento de Costa e Silva, o qual parece querer alavancar a anterior constatação de Paulo Filipe Monteiro. No artigo “Lisboa no Cinema Português”, França, historiador, aponta a génese urbana em alguns filmes seleccionados entre 1896 e 1990 e reflecte

---

<sup>83</sup> Paulo Filipe Monteiro. “Introdução” in *Autos da Alma: os Guiões de Ficção do Cinema Português entre 1961 e 1990*. 1995. p. 4.

<sup>84</sup> *Ibid.* p. 4.

<sup>85</sup> *Ibid.* p. 4.

também sobre a importância da representação cinematográfica da cidade na própria construção e compreensão histórica e cultural ao longo de quase um século. Como já tivemos oportunidade de notar, França «levanta diferentes versões e visões sobre Lisboa segundo a diversidade das épocas e dos autores [ao ponto] de (...) parecem emergir várias cidades de Lisboa e não apenas várias configurações da cidade.»<sup>86</sup>

Pouco tempo depois, em 1999, a Cinemateca Portuguesa, em colaboração com o ISCTE, organiza um ciclo dedicado ao “Cinema e Arquitectura”, onde se projectam e debatem vários filmes portugueses e estrangeiros que demonstram tal ligação. Nesse ciclo Lisboa aparece com maior profundidade sob o tema “Imagens da Cidade”, tendo havido lugar para a projecção de quatro filmes rodados sobre a cidade.<sup>87</sup> No catálogo resultante desse acontecimento (concebido graficamente por João Botelho, acaso ou não o realizador com maior número de filmes rodados na cidade), Lisboa vem apenas referida em texto por Antonio Rodrigues, no artigo “Cinemas, Arquitecturas”, e em imagem através de fotogramas captados unicamente em filmes datados das décadas de 1930, 1940 e 1950.

Uma terceira fase terá já ocorrido na década de 2000, na forma de artigos científicos integrados em investigações académicas ou sob a forma de entradas em enciclopédias (organizados em Portugal ou no estrangeiro). Em 2002, a análise evolui para leituras de maior especificidade como aquelas feitas por Giuliana Bruno ou Stephen Barber, baseadas na apreensão da cidade em função de dispositivos de captação perceptivos ou sensoriais. A hipótese aventada por Bruno, por exemplo, assenta no reconhecimento urbano em “Lisbon Story” (Wim Wenders, 1994)<sup>88</sup> se conduzir não pela imagem visual mas pela imagem sonora. Nesse sentido, diz Bruno que

«a paisagem sonora [também] define cidades: ao construir espaços

---

<sup>86</sup> João Rosmaninho. “Corre ‘O Sangue’ em ‘Os Verdes Anos’” in *Revoluções. Arquitectura e Cinema nos Anos 60/70*. 2013. p. 181.

<sup>87</sup> A saber: “A Exposição do Mundo Português” (1940); “10 de Junho, Inauguração do Estádio Nacional” (António Lopes Ribeiro, 1944); “Lisboa de Ontem e de Hoje” (Augusto Fraga, 1956); e “A Cidade de Cassiano” (Edgar Pêra, 1991).

<sup>88</sup> Estreado em Portugal com o título “Viagem a Lisboa”.



urbanos e ao transformá-los em lugares e locais de memória específicos. E nós, como habitantes e espectadores da viagem arquitectónica táctil, somos profundamente afectados pelos sons de uma cidade.»<sup>89</sup>

A hipótese de Barber, por outro lado, aponta “Dans la Ville Blanche” (Alain Tanner, 1983)<sup>90</sup> como uma obra onde os registos visuais sobre Lisboa se repetem ou duplicam, mostrando assim diferentes texturas dos mesmos espaços.<sup>91</sup> Paul (Bruno Ganz), um marinheiro encalhado, que «(...) filma obsessivamente as fachadas de Lisboa e do seu próprio rosto com uma pequena câmara super-8»,<sup>92</sup> apresenta-nos a cidade tal qual ele a vê e sente, como um engôdo. Ora curioso é o facto de ambos os realizadores e protagonistas destas duas longas-metragens serem estrangeiros e visitantes em Lisboa. Operando de modo quase idêntico, tanto Philip Winter (Rüdiger Vogler) como Paul procuram compreender a cidade através da sua mediação. No filme de Wenders, a personagem desloca-se a Lisboa para gravar os sons da cidade; no filme de Tanner, a personagem encontra-se em Lisboa ao gravar as imagens da cidade (sem som). Nas duas visões de Lisboa, o som e os ruídos da cidade ou a imagem e as ruínas da cidade estão ligados.

É já com base nesta mudança de posição e olhar que, em 2005, surge a entrada sobre Lisboa na enciclopédia “La Ville au Cinéma”. Escrita por João Bénard da Costa, tem por base o paradoxo do cinema alterar a percepção sobre espaços inalterados (fisicamente) ao longo de séculos. Nesse texto, Bénard da Costa prova que Lisboa se veste de todos os géneros, devindo território de espionagem, comédia, romance, novo cinema, sinfonia, documentário, reportagem, etc., conseguindo com essas categorias atribuir novos sentidos espaciais e narrativos.<sup>93</sup>

---

<sup>89</sup> Giuliana Bruno. “Views from Home” in *Atlas of Emotion: journeys in Art, Architecture, and Film*. 2007. p. 366.

<sup>90</sup> Estreado em Portugal com o título “A Cidade Branca”.

<sup>91</sup> E apontamos nós, ainda, o filme “Alice” (Marco Martins, 2005), no qual também o protagonista Mário (Nuno Lopes) filma a cidade na ânsia de encontrar a filha desaparecida.

<sup>92</sup> Stephen Barber. “Urban Space in European Cinema” in *Projected Cities: Cinema and Urban Space*. 2002. pp. 86-87.

<sup>93</sup> Cf. João Bénard da Costa. “Lisbonne” in *La Ville au Cinéma*. 2005. pp. 429-436.

Mais recentemente, investigadores portugueses como Ricardo Matos-Cabo, Paulo Granja, Tiago Baptista e Paulo Cunha ou arquitectos como José Neves e Luis Urbano, entre outros, têm observado partes e épocas de Lisboa segundo filmes nela localizados. Com aproximações através de autores, temas ou períodos específicos, a cidade tem servido e potenciado uma exploração teórica e estética com afinidades urbanas e cinematográficas. Destas abordagens os estudos histórico-políticos têm sobressaído. Artigos como “A comédia à portuguesa, ou a máquina de sonhos a preto e branco do Estado Novo” (Paulo Granja, 1998-2001) ou “Documentário, Modernismo e Revista em «Lisbôa, Cronica Anedótica»” (Tiago Baptista, 2009) apontam leituras sobre a capital resultantes directamente de um regime político de pouca liberdade. Paulo Cunha, por outra via teórica, actualiza as visões e críticas da cidade através de um cinema mais recente e assente na obra de João César Monteiro. Em “A Cidade Cinemática de João de Deus”, escreve o investigador que

«[m]esmo com as inequívocas referências geográficas e arquitectónicas que denunciam a cidade de Lisboa como espaço privilegiado (...), a cidade cinemática onde se desenrolam as aventuras e desventuras de João de Deus e de outras personagens que habitam obsessivamente o universo referencial do autor não estabelece uma relação real com a cidade. (...) Mais do que [servir de] um cenário, a cidade de Lisboa tem uma influência activa na construção de uma cosmogonia cinematográfica com enorme carga alegórica e simbólica.»<sup>94</sup>

Neste seguimento, Luis Urbano, segundo uma aproximação espacial e de carácter urbano, aprofunda o significado das representações de Lisboa durante o período correspondente ao novo cinema português, referindo que a presença da cidade «não é apenas cenográfica, ou ‘física’ (...); pelo contrário, adquire nos filmes da nova vaga portuguesa, evidentes significados políticos, ‘morais’».<sup>95</sup>

---

94 Paulo Cunha. “A cidade cinemática de João de Deus: espaço, cenário e estética na obra de João César Monteiro” in *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, Volume 11, nº 3. 2008. [versão online disponível em <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/246/290>>, acedida a 18 Agosto 2014]

95 Luis Urbano. “Lisboa no Novo Cinema Português” in *Rossio: Estudos de Lisboa*. 2014. p. 196.

Por outro lado, também investigadores estrangeiros como Jacques Lemière, Lucia Nagib ou Neill Lochery têm seguido tratamentos específicos de leitura de um ‘estado das coisas’ lisboeta. Nagib, em 2014, propõe uma actualização do urbano em Lisboa através da sua representação no cinema contemporâneo mais distante do que o «cinema moderno» (já enunciado e enquadrado por Gunning, Vidler ou Weihsman, dizemos nós) havia operado. Em “Tempo, magnitude e o mito do cinema moderno”, Nagib apoia-se em filmes realizados por cineastas estrangeiros como “Der Stand der Dinge” (Wim Wenders, 1982)<sup>96</sup>, “Terra Estrangeira” ou “Mistérios de Lisboa” (Raoul Ruiz, 2010) para considerar que

«Lisboa (...) parece ter sido escolhida precisamente por possibilitar a representação da cidade por meio de uma iconografia de estagnação, desertificação e ruína, em vez de dinamismo industrial.»<sup>97</sup>

Por contraponto e no que respeita a cinematografia de origem portuguesa, a mesma investigadora confessa que sob um ponto de vista retrospectivo «Lisboa existe e sempre existiu como lugar de total liberdade criativa e à imagem do próprio cinema português, a fundo perdido.»<sup>98</sup> Neste sentido, no seio da história e teoria das ideias contemporâneas, são múltiplas as leituras da cidade, ao ponto de as diversas representações motivarem corpos críticos tão complexos quanto os seus autores. Lochery, por exemplo, identifica ligações entre o poder instituído no país e a intriga que funciona como sinédoque de um «estado das coisas do Estado»<sup>99</sup>. No livro “Lisboa: a Cidade Vista de Fora 1933-1974”, Lochery dedica um capítulo por inteiro ao filme “Lisbon” (Ray Milland, 1956), no qual a narrativa se move «em torno de um norte-americano (...) que usava um barco mais veloz que as embarcações da polícia marítima portuguesa para o contrabando de (...) artigos de luxo que

---

96 Estreado em Portugal com o título “O Estado das Coisas”.

97 Lúcia Nagib. “Tempo, magnitude e o mito do cinema moderno” in *Aniki, Volume 1, nº 1*. 2014. p. 12.

98 Entrevista a Lúcia Nagib. Novembro 2014.

99 Esta expressão (aqui usada com algum abuso) é retirada de um título que pretende reflectir sobre a cultura e a escassez de meios cinematográficos no país. Cf. João Mário Grilo. “Financiamento do Cinema Português - O estado das coisas do Estado” in *Observatório das Actividades Culturais, nº 1, OBS-ICS*. 1997.

introduzia em Lisboa»<sup>100</sup>. Resumidamente, o filme reflecte sobre processos ilegais mas inofensivos numa cidade ainda fechada ao exterior. Sintetizando, para cada um destes investigadores, Lisboa é um espaço real que, através da ficção e da sua transformação em ‘set’, permite uma análise social e urbana rigorosa.

No caso de filmes produzidos sobre material já existente, resta-nos apontar “Lisboa no Cinema, Um Ponto de Vista” (Manuel Mozos, 1994) e “Fantasia Lusitana” (João Canijo, 2010) nos quais se evidenciam e co-relacionam assuntos recorrentes do cinema e da cidade segundo uma organização temática dos planos. Em “Lisboa no Cinema”, Mozos monta «um ponto de vista» a partir de vários excertos de filmes portugueses com rodagem na cidade, entremeado por testemunhos de realizadores como Alberto Seixas Santos, Daniel Del Negro, Jorge Silva Melo ou Joaquim Leitão. Em “Fantasia Lusitana” acompanhamos assuntos do cinema e da urbe em função das épocas e das sociedades que (re) tratam. Naquele que nos parece um dos títulos mais felizes do recente cinema português, Canijo utiliza imagens de arquivo produzidas nas décadas de 1930 e 1940 numa elaboração de igual eficácia e embaraço perante a monumentalidade dos espaços e a ideologia do governo que os sustenta naqueles anos de modernidade e guerra. Para nós, Lisboa aparenta ter fugido de uma e de outra. Segundo uma montagem exemplar, o realizador «não pegou uma única vez na câmara nem escreveu qualquer texto»<sup>101</sup> limitando-se a «agrupa[r] imagens e sons de forma a entendermos melhor Lisboa em 1940.»<sup>102</sup>

No caso de projectos de investigação vale a pena referir o “Ruptura Silenciosa. Intersecções entre a arquitectura e o cinema. Portugal, 1960-1974”, decorrido na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (e financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia) entre 2010 e 2013, e no qual tivemos oportunidade de participar. Daqui saíram várias concretizações

---

100 Neill Lochery. “Hollywood e Gulbenkian em Lisboa” in *Lisboa: a Cidade Vista de Fora 1933-1974*. 2013. p. 148.

101 Manuel Halpern. “Fantasia Lusitana: Lisboa, porto de (des)abrigo” in *Visão*. 24 Outubro 2010. [versão online disponível em <<http://visao.sapo.pt/cinema/estadocritico/fantasia-lusitana-lisboa-porto-de-desabrigo=f556079>>, acedida a 13 Março 2016]

102 *Ibid.*

(comunicações apresentadas em conferências, artigos, dissertações de mestrado e curtas-metragens), que reflectem sobre alguma da cinematografia portuguesa implantada na cidade de Lisboa, em particular aquela enquadrada no novo cinema.

\*

Passadas cerca de seis décadas desde os primeiros textos sobre ‘Lisboa no cinema’, em 1956, e pouco mais de duas décadas desde o primeiro filme sobre ‘Lisboa no cinema’, em 1994, ou desde a tese sobre os ‘guiões no cinema português’, em 1995, uma parte dessa investigação «extensiva e intensiva»<sup>103</sup> estará concluída e outra por concluir. Embora o aprofundamento teórico sobre a cidade enquanto argumento fílmico seja ainda escasso no país, talvez aqui se possa confirmar o que João Mário Grilo considerou, em 2007, «muito simples» mas, diríamos, fundamental: «a arquitectura no cinema não é a arquitectura que aparece nos filmes – é a arquitectura do filme.»<sup>104</sup>

Posto isto, podemos agora perguntar como seria Lisboa sem o cinema? Ou como seria o cinema sem Lisboa? Ou, mais específico, como seria o ‘Novo Cinema’ sem Lisboa? No nosso caso não centrámos a investigação na «cidade no cinema novo»<sup>105</sup> nem na cidade no cinema em geral mas sim em Lisboa no cinema... novo e velho, português e estrangeiro. Vale ainda a pena fixar que o objecto de estudo não advém unicamente das experiências feitas no interior do cinema ou do território Português (ou quando vem nomeado enquanto tal)<sup>106</sup> mas que se forma por todas as cinematografias (autorias, proveniências,

---

103 Paulo Filipe Monteiro. “Introdução” in *Autos da Alma: os Guiões de Ficção do Cinema Português entre 1961 e 1990*. 1995 p. 4.

104 João Mário Grilo. “Longe da Vista” in *O Lugar dos Ricos e dos Pobres no Cinema e na Arquitectura em Portugal*. 2014. p. 288.

105 Paulo Filipe Monteiro. “Introdução” in *Autos da Alma: os Guiões de Ficção do Cinema Português entre 1961 e 1990*. 1995. p. 4.

106 Sobre a noção movediça do que é o cinema português há que considerar a existência de vasta literatura da qual poderíamos seleccionar, num primeiro momento, publicações como “À Margem do Cinema Nacional” (Manuel de Azevedo, 1956), “A Aventura do Cinema Português” (Luis de Pina, 1977), “O Cinema Português Nunca Existiu” (João Bénard da Costa, 1996) ou “A Invenção do Cinema Português” (Tiago Baptista, 2008) e, num segundo momento, investigações académicas como “Autos da Alma: os Guiões de Ficção do Cinema Português entre 1961 e 1990” (Paulo Filipe Monteiro, 1995) ou “Justificação estética do cinema português” (Eduardo Paz Barroso, 2002). Como curiosidade poderíamos até recuar ao artigo “A Questão do Filme Nacional” (Avelino de Almeida, 1930) para nele reconhecer no alguns dos temas analisados à época do mudo e com lastro até hoje.

gêneros, etc.) que têm operado sobre a cidade e produzido longas-metragens de ficção em ou sobre Lisboa.<sup>107</sup> Por fim, para além de uma definição estável de cinema português sobrevir com considerável reserva, é também verdade que os modelos de produção cinematográfica, sendo processos inevitavelmente colectivos, resultam em sistemas distribuídos por vários pontos e geografias, e são amiúde dependentes das origens do apoio, do financiamento, e das exigências humanas e técnicas. Assim sendo, parece-nos plausível e até desejável que a relação de Lisboa no cinema surja também associada a tais trânsitos e visões. Uma coisa é certa, em função destes aspectos, a base de análise não é um bloco único mas antes um conjunto heterogéneo com intersecções e tangências estabelecido por cinematografias umas vezes ressonantes outras vezes simplesmente dissonantes.

---

107 Poderemos, neste ponto, destacar a edição de 2015 do “Fitas na Rua” (evento com coordenação de Sérgio Marques e para o qual contribuímos no ‘apoio à programação’) e a projecção de nove filmes com proveniências e datas diversas rodados na cidade ou sobre a cidade. A particularidade deste programa terá sido a ocupação de alguns lugares da cidade como o Largo da Torre ao Palácio da Ajuda, a Rua de O Século, a Ribeira das Naus ou o Miradouro do Recolhimento em sessões nocturnas e públicas de cinema, localizadas em espaços identificados em planos pertencentes aos próprios documentários, ficções ou reportagens projectados. A título de exemplo basta recordar que a sessão do filme “Heróis do Mar” (Fernando Garcia, 1949) aconteceu no Terreiro das Missas, em Belém, o mesmo local onde nas décadas de 1930 e 1940 ocorria a bênção dos navios bacalhoeiros à partida para a Terra Nova (cerimónia incluída no filme com recurso a excertos de “O Jornal Português”).

# I. MONTAGEM E CIDADE





## *1.0. enquadramento*



*It became apparent that through montage it was possible to create a new earthly terrain that did not exist anywhere.*

Lev Kuleshov. 1974 (ed. orig. Inglesa)

*This is the city (...). They make movies here. I live here.*

*Sometimes I think that gives me the right to criticize the way movies depict my city. I know it's not easy. The city is big, the image is small.*

Thom Andersen. 2003



## COMPOSIÇÃO

Sendo a montagem uma das vias de acesso ao laboratório (teórico-prático) que conduz ao cinema, também a podemos considerar como passagem processual para a arquitectura. De certo modo, é pela sintaxe e pela semântica que a montagem vem sendo explorada, tanto se avaliando o problema na sua qualidade quanto na sua quantidade; ou seja, tanto se avaliando o seu interior quanto o seu exterior. A estas leituras sobre a montagem adicionemos as noções modernas de indústria ou de máquina e obteremos actos de repetição, aceleração, justaposição, sobreposição ou réplica, todos eles incorporados e importados pela arquitectura (enquanto disciplina) ou pela cidade (enquanto objecto de estudo).

\*

Em 1899 o historiador e professor de arquitectura Auguste Choisy publica uma “Histoire de l’Architecture” onde articula técnicas de construção, deslocação e representação material e espacial. Tal história, sob a aparência de uma extensa arqueologia da arquitectura, tem início nas “Ages Préhistoriques” e fim no final do Século XVIII. O século XIX, argumenta Choisy, era ainda demasiado presente. No que interessa para esta tese e para o cinema fiquemo-nos pelo capítulo da “Architecture Grecque”, no qual a ordem e sucessão perspectivada das coisas (i.e. a sua composição em mobilidade) ganham preponderância. Para além das descrições e do rigor associado à ‘l’art de bâtir’, ou às «formas e proporções» em cada uma das idades clássicas, Choisy destaca a experiência visual em permanente transformação como peça-chave para a compreensão da ‘re-aedificatoria’. Como exemplo desta aproximação, o autor recorre ao conjunto edificado de templos na acrópole em Atenas seguindo uma ideia de percepção dinâmica do espaço feita por fragmentos, em continuidade e corte. Pela primeira vez o observador deixa de se fixar. Nenhuma análise pré-industrial (teórica ou académica) o fizera antes. Afinal aquela arquitectura de implantação não cartesiana encaçada naquela topografia tão dramática e irregular funcionava melhor pelas perspectivas que sugeria e relações que convocava entre si do que pelo desenho e monumentalidade objectual de cada uma das edificações. Neste momento, a teoria e história da arquitectura encontram um novo argumento

e sentido a partir de uma experiência de percurso. Ao invés da observação dependente de um ponto ou eixo visual estabelecidos, a sequência de vistas (no espaço e no tempo) emerge como acto revelador através do próprio movimento (seja ele linear ou segmentado).

Em 1923, o arquitecto Le Corbusier reforça a ligação entre movimento e espaço a partir do discurso já estudado por Choisy. Em “Vers une Architecture”, uma antologia que reúne artigos por si publicados nos cadernos de “L’Esprit Nouveau” (e cuja capa da edição original vem até com a frase «Collection de “L’Esprit Nouveau”»)), Le Corbusier desenvolve a ideia de uma experiência-movimento relatando a arquitectura como «criação mental» provinda de um sistema plástico «harmonioso»<sup>108</sup> e sequencial. No capítulo “Architecture III: Pure Création de L’Esprit” e à custa de uma exposição com base na antiguidade Grega, o arquitecto refere que «a arquitectura não é um fenómeno sincrónico, e sim sucessivo, feito de espectáculos entre si e de acordo com o tempo e o espaço.»<sup>109</sup>

Na verdade, as imagens fotográficas ou o desenho da Acrópole de Atenas que acompanham o texto parecem promover uma visão articulada da Acrópole como se fosse um percurso constituído por colagens com levantamento desde o plano geral ao grande plano. A sua definição de arquitectura parece apontar, acima de tudo, para uma composição contínua do espaço devedora contudo de uma concepção sob cortes em diferentes eixos e escalas. Para Corbu, um conjunto dinâmico de perspectivas ou vistas é mais real que a ilusão dos planos.

Poucos anos depois, numa actualização programática das suas definições pessoais e profissionais, Le Corbusier elenca cinco pontos básicos para uma arquitectura livre de constrangimentos, expondo decisivamente a ideia de percurso como motivo espacial imersivo e fundacional. É em “Les Cinq Points d’une Architecture Nouvelle” (1926) que a definição de «promenade

---

108 Le Corbusier. “Architecture III – Pure Creation of the Mind” in *Towards a New Architecture*. 1986. p. 203.

109 Le Corbusier. *Le Modulor*. 1977. p. 75.

architecturale»<sup>110</sup>, entretanto tornada adágio do modernismo, emerge como acontecimento e instrumento de concepção visual e percepção arquitectónica. A partir deste momento parece irreversivelmente revelada a afinidade umbilical entre movimento e espaço ou, se calhar, entre as artes que representam o movimento e o espaço: o cinema e a arquitectura. Não deixa de ser singular que aos «cinco pontos» do projecto do moderno na arquitectura correspondam «cinco métodos de montagem» no cinema; já que é nestes anos que Sergei Eisenstein publica o texto “Methods of Montage” (1929).

Algures entre 1937 e 1940, integrado num estudo sobre a relação entre cinema e pintura e «supondo que foi escrito pouco depois de um outro longo ensaio que carrega um título espanhol, “El Greco y el Cine”»<sup>111</sup>, o cineasta Sergei Eisenstein escreve “Montage and Architecture”, um texto somente tornado público em 1985 numa tradução em língua italiana, onde reflecte sobre a importância do percurso enquanto espaço de acção mas também enquanto mecanismo visual. Nele reconhecemos a referência à análise histórica feita pelo historiador Auguste Choisy e arquitectónica feita por Le Corbusier.<sup>112</sup> É, de resto, factual que Eisenstein e Le Corbusier tiveram oportunidade de se contactar pessoalmente em diversos momentos, por ocasião das viagens que o suíço fez a Moscovo entre 1928 e 1931. Eisenstein, para além de admirador de Choisy e Le Corbusier, defende a ideia de composição sob uma raiz cinematográfica e arquitectónica. Para o cineasta, cinema e arquitectura são artes complementares destinadas a assumir o protagonismo da criação e da moção na modernidade artística europeia. Refere Eisenstein que bastará ler a “Histoire de l’Architecture” de Choisy sob a visão ou o «olho de um realizador de cinema»<sup>113</sup> para lançar o desafio de que a história da arquitectura e a história do cinema são ressonantes.

«Embora somente a máquina de filmar tenha resolvido o problema de

---

110 Conceito desenvolvido por Le Corbusier para uma crítica de projectos de habitação como a Maison La Roche (1923) ou a Villa Savoye (1928) [documento *online* disponível em <[http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/2049\\_3995.pdf](http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/2049_3995.pdf)>, acedido a 13 Novembro 2015]

111 Yve-Alain Bois. “Introduction to ‘Montage and Architecture’” in *Assemblage*, n° 10. 1989. p. 111.

112 Basta recordar os desenhos de Choisy com a planta da acrópole de Atenas empregues em “Vers une Architecture” (1923). Cf. Le Corbusier. “Three Reminders to Architects – III Plan” in *Towards a New Architecture*. 1986. p. 43.

113 Sergei Eisenstein. “Montage and Architecture” in *Assemblage*, n° 10. 1989. p. 117.

fazer isso sobre uma superfície plana, o seu antepassado indubitável nesta capacidade é a arquitectura. Os gregos deixaram-nos os exemplos mais perfeitos de construção de planos, mudança de planos, e distância de planos (ou seja, a duração de uma sensação em particular). ( ... ). A Acrópole de Atenas tem direitos iguais ao ser chamada de exemplo perfeito de um dos filmes mais antigos.»<sup>114</sup>

Numa das hipóteses avançadas, o «espaço percorrido» (tal como enunciaria mais tarde Gilles Deleuze) figura como fundamento imaterial do movimento, seja ele histórico, arquitectónico ou cinematográfico. Propondo uma origem quase simultânea do cinema e da arquitectura, em “Montage and Architecture”, o autor defende que a arquitectura é um parente do cinema designando-a como um modelo ou até uma versão preliminar. Porém, mais do que as respectivas histórias serem coetâneas, o que se trata de uma curiosidade mas que serve o argumentário, o cineasta-arquitecto aponta para uma imanência da ‘praxis’ nas duas artes. O que Eisenstein propõe consiste mais numa ordem da experiência do que numa ordem da arqueologia ou historiografia do cinema (i.e. montagem) e da arquitectura. A ideia de ‘assemblage’ é, aparentemente, a ideia-chave contida no ensaio.

Mais do que uma colagem de fragmentos ou objectos, Eisenstein vê no movimento o veículo de construção de sentido. Para ele, a continuidade manifesta-se no corte entre as partes e não na finitude encerrada em cada uma delas. O método de ligação é o que confere unidade ao conjunto, seja arquitectónico seja filmado. A montagem devém crítica<sup>115</sup> e, neste contexto, paradoxal. Como apontara Theodor Adorno em “Ästhetische Theorie” (1970), ao fazer depender a «unidade orgânica das coisas»<sup>116</sup> do corte, a montagem baseia-

---

114 *Ibid.* p. 117.

115 Um assunto, de resto, retomado na década de 1990 no interior das ciências sociais e estudos audiovisuais, muito por culpa das emergentes possibilidades electrónicas como a hipertextualidade ou as novas linguagens artísticas. Em 2004, por exemplo, George L. Dillon classifica a montagem como «método de crítica por fragmentos e justaposição». Cf. George L. Dillon. “Montage/Critique: Another Way of Writing” in *Social History – Postmodern Culture, Volume 14, nº 2*. 2004. [versão *online* disponível em <<http://faculty.washington.edu/dillon/rhethhtml/crmontage/>>, acedida a 11 Janeiro 2016]

116 Theodor Adorno. “Coherence and Meaning” in *Aesthetic Theory*. 2002. p. 156.



se no «choque (...) dos ‘raccords’, dos cortes e dos falsos ‘raccords’.»<sup>117</sup>

A história da montagem enquanto método de percepção espacial (e urbano) merece ainda um estudo oficial. Lev Kuleshov, um dos autores mais vezes associados à teoria e prática da montagem e, talvez, o pioneiro a reconhecer-lhe estrutura e propriedades interpretativas, diz que a sua origem é (virtualmente) anterior à do próprio cinematógrafo; um pouco à imagem do que faz Eisenstein para a arquitectura. Como aponta num texto onde desenvolve os princípios do acto, Kuleshov diz que «a montagem começou na América embora, antes da Guerra Civil e da Revolução, fosse virtualmente zero como método artístico consciente.»<sup>118</sup> É portanto relevante que no princípio do cinema a montagem seja inexistente e durante os primeiros vinte anos seja consequência ou simples técnica. Durante este período, o próprio Kuleshov viria a nomear, em 1917, o conceito como “American Montage”, simplesmente baseado na velocidade e sucessão de planos e cortes, um termo que viria depois a ser ‘traduzido’ como “Soviet Montage” após o seu filme “Engineer Prite’s Project” (1917-1918), uma obra hoje parcialmente perdida. Só à terceira década de vida, finalmente, a montagem surge como instrumento de criação, descobrindo-se que «se tornara possível criar, apenas através da montagem, um território cinematográfico que não existia na realidade»<sup>119</sup> ou, nas palavras de Kuleshov retiradas da epígrafe, «era evidente que a montagem tornava possível a criação de um novo território terrestre não existente em lugar algum.»<sup>120</sup> Com a montagem nascia então uma nova e imensa topografia territorial. Para Kuleshov, a «montagem é a fundação da cinematografia»<sup>121</sup> porque, para além de conter uma certa potência pedagógica, permite também criar uma nova «paisagem artificial» ou «geografia criativa», assuntos no âmago do cinema de ficção. Desde há cerca de 100 anos que a montagem entra definitivamente no discurso técnico e estético cinematográfico.<sup>122</sup>

---

117 Gilles Deleuze. “Montagem” in *A Imagem-Movimento: Cinema 1*. 2004. p. 47.

118 Lev Kuleshov. “The Principles of Montage” in *Kuleshov on Film: Writings of Lev Kuleshov*. 1974. p. 184.

119 Ronald Levaco. “Introduction” in *Kuleshov on Film: Writings of Lev Kuleshov*. 1974. p. 4.

120 Lev Kuleshov. “Art of the Cinema” in *Kuleshov on Film: Writings of Lev Kuleshov*. 1974. p. 52.

121 *Ibid.* p. 53.

122 Vicente Sánchez-Biosca acrescenta, de resto, que a ideia de montagem está presente em toda a

Numa descendência natural e artística da colagem, a montagem começa por destacar-se na década de 1920 como mecanismo de construção de sentido quase científico. Inicialmente explorado, na maioria, por autores soviéticos sob tradição académica ou laboratorial<sup>123</sup>, rapidamente se transforma em ferramenta ideológica para a construção de uma visão sobre a modernidade.<sup>124</sup> De todos, Eisenstein parece-nos ser aquele que melhor define os métodos de abordagem para um entendimento topológico e morfológico.<sup>125</sup> É com base nesta posição e discurso que Mitchell Schwarzer, por exemplo, defende que «os realizadores soviéticos usavam a montagem para dramatizar a revolução»<sup>126</sup> e o próprio espaço urbano nos seus filmes, apoiando assim a posição de Adorno sobre o carácter formal da montagem enquanto processo de origem construtivista. Vertov, por outro lado, procura na montagem uma ligação à tecnologia que, como explica Annette Michelson, teria por objectivo alcançar uma «unidade orgânica», como Adorno também lhe chama, através de

«estratégias de analogia visual e rimas, padrões rítmicos, montagem paralela, sobreposição, movimento acelerado e desacelerado, movimento de câmara - em suma, o uso de qualquer dispositivo óptico e estratégia de filmagem então disponível (...).»<sup>127</sup>

Ainda assim, sobra uma variedade de autores contemporâneos ou não dos soviéticos que, entretanto, vão lançando noções para a discussão sobre o

---

arte do século XX. Cf. Vicente Sánchez-Biosca. *El Montaje Cinematográfico*. 1996. pp. 15-22.

123 Nas décadas de 1920 e 1930, Kuleshov, Eisenstein, Vsevolod Pudovkin e Dziga Vertov (os 'quatro grandes' da designada escola soviética afecta ao cinema e dedicada ao estudo da montagem), estabeleceriam os limites de acção. Cf. Annette Michelson. "Introduction" in *Kino-Eye: the Writings of Dziga Vertov*. 1984. pp. xvii-xviii.

124 Pudovkin, por exemplo, dedica-se a enunciar a montagem como «processo de dialéctica Marxista» organizado em antítese, paralelismo, analogia, sincronismo e 'leitmotiv'. Cf. Heather Puttock. "Vsevolod Pudovkin and the Theory of Montage" in *Architecture + Film II*. p. 9.

125 Em 1929, Eisenstein vê na montagem cinco modos de trabalho: o métrico; o rítmico; o tonal; o atonal (ou harmónico); e o intelectual. A estes poderíamos ainda acrescentar uma sexta categoria, a de montagem vertical; conceito algo ambíguo mas com génese no movimento de câmara. Não havendo aqui lugar para um desenvolvimento útil do assunto, interessa-nos colocar a questão dos «métodos de montagem» enunciados por Eisenstein como de crucial relevância em contexto de ligação, ou intervalo, entre artes, como o cinema e a arquitectura. Cf. Sergei Eisenstein. "The Filmic Fourth Dimension" in *Film Form: Essays in Film Theory*. 1977. pp. 64-71.

126 Mitchell Schwarzer. "Film" in *Zoomscape*. 2004. p. 236.

127 Apud Malcolm Turvey. "City Symphony and Man With A Movie Camera" in *The Filming of Modern Life: European Avant-Garde Film of the 1920s*. 2011. p. 144.

acto e conseqüente resultado da montagem. Na era do mudo, cineastas como David Wark Griffith, Bela Balázs, Abel Gance ou Germaine Dulac desenvolvem aproximações paralelas. Historicamente são da década de 1920 alguns dos filmes essenciais no que refere o reconhecimento da montagem enquanto mensagem e meio. “Le Ballet Mecanique” (Fernand Léger, 1924), por exemplo, terá sido o primeiro filme realizado sem argumento, tal como confirma o cartão onde se lê que «é o primeiro filme sem argumento.»<sup>128</sup> Num aparente somatório de planos distintos, a curta-metragem de 16’ de duração de Léger examina afinidades humanas e técnicas com a ajuda do movimento registado em cada cena. Ao longo de “Le Ballet Mecanique” o espectador acompanha uma repetida dança ‘mecânica’ entre figura e fundo, onde objectos reais devêm abstractos pela sua relação e sucessão na montagem com os planos seguintes. De facto, o filme de Léger poder-se-ia tratar de uma prequela de “Chelovek’s Kino-Apparatom” (Dziga Vertov, 1929)<sup>129</sup>, cujo manifesto de abertura defende a «recusa de narrativa ou de teatro»<sup>130</sup>. Como Vertov, cuja obra referida evoluíra na sequência de “Kino Pravda” (apesar de tudo, um jornal cinematográfico de crónicas e que funcionava como série de propaganda ao regime comunista), Léger ambiciona compor e projectar uma experiência visual desprendida de contigências e juízos discursivos; estendendo à montagem uma ética e estética (também partilhada por Dulac) no distanciamento das artes clássicas e na procura de uma arte não figurativa (sem legendas, intertítulos, diálogos, etc.). Basicamente, para Léger, Dulac, Eisenstein e Vertov, a montagem tem autonomia e significado próprio no cinema, sendo este um produto de eventos reais.

Posteriormente, vários autores têm contribuído para uma revisão das proposições práticas e teóricas da montagem.<sup>131</sup> Desde os entendimentos mais radicais, assumidos por Bazin ou mesmo por cineastas como Roberto Rossellini, que não concedem outro valor à montagem para lá do óbvio carácter estético,

---

128 Fernand Léger [dir.]. *Le Ballet Mecanique*. 1924.

129 Título conhecido em português como “O Homem da Câmara de Filmar”.

130 Dziga Vertov [dir.]. *Chelovek’s Kino-Apparatom*. 1929. [00.00.20>00.01.05]

131 Como Siegfried Kracauer na década de 1940, André Bazin entre as décadas de 1950 e 1960, Christian Metz entre as décadas de 1960 e 1970, Jacques Aumont entre as décadas de 1970 e 1980, Deleuze na década de 1980, ou mais recentemente Vincent Amiel, Andrew Tudor ou Malcolm Turvey na década de 2000.

até posições opostas, de carácter ontológico, a montagem tem motivado extensas e intensas discussões. Se Bazin, por exemplo, classifica a montagem como recurso estilístico plausível mas não «essencial»<sup>132</sup> e Rossellini afirma que «a montagem já não é essencial [porque] as coisas estão aí (...)»<sup>133</sup>, João Mário Grilo, por outro lado, assume que «pensar a montagem como o cinema, significa libertar a coisa, a matéria, da dignidade artificial da forma que a envolvia.»<sup>134</sup> Nesta discussão, ainda, se Bazin chega a afirmar que a emergência da montagem leva ao desencorajamento da exploração da profundidade de campo que, por ser tantas vezes associada ao ‘establishing shot’, parece somente anteceder a acção, já Andrew Tudor aponta para o facto da montagem poder ser entendida como conceito e usada

«de forma a envolver um alcance mais amplo. [Já que] todos os elementos multiformes que fazem uma obra podem ser conceptualizados dentro do novo esquema. A forma mais extrema do axioma é que as partes fazem os todos e os todos são muito diferentes da soma das suas partes.»<sup>135</sup>

A montagem faz a arquitectura e, portanto, mesmo que não defina a cidade, permite-lhe o reconhecimento de uma «unidade orgânica» anteriormente indecifrável. Neste sentido, Ágata Marques Fino acaba a defender o uso de modelos ao invés de teorias sobre o cinema. Apoiando-se na leitura que Tudor faz sobre os ensaios de Eisenstein, Fino cita que «a montagem não interfere com as coisas mas ordena-as, como a escrita ordena o pensamento.»<sup>136</sup>

No nosso caso, aproveitamos a proposta que Davide Deriu faz em “Montage and modern architecture: Giedion’s Implicit Manifesto” (2007) onde analisa a génese da arquitectura moderna (e respectiva teoria) a partir de «quatro categorias críticas (‘assemblage’, ‘elevation’, cinematism’ and

---

132 Paulo Filipe Monteiro. “Introdução” in *Autos da Alma: os Guiões de Ficção do Cinema Português entre 1961 e 1990*. 1995. p. 25.

133 Roberto Rossellini. *Cahiers du Cinéma*. Abril 1959. *Apud* Paulo Filipe Monteiro. “Fenomenologias do Cinema” in *O Que é o Cinema? - RCL nº 23*. 1996. p. 68.

134 João Mário Grilo. *O Homem Imaginado: cinema, acção, pensamento*. 2006. p. 51.

135 Andrew Tudor. *Teorias do Cinema*. 2009. pp. 42-48.

136 Ágata Marques Fino. “Introdução” in *Contributos para o estudo do cinema português nas décadas de 1980 e 1990. Uma visão através da imprensa*. 2013. p. 5.

‘exposition’))<sup>137</sup> com base e princípio de montagem. Para Deriu, a colagem, a secção, o cinemático e a exposição são os ‘takes’ que constituem o código de leitura para o entendimento da arquitectura levantado em 1928 por Sigfried Giedion e pelo CIAM. «A montagem foi sem dúvida não só o método implícito mas também o objeto latente da intervenção de Giedion.»<sup>138</sup> De acordo com Deriu, a montagem emerge como potência criativa e «princípio fundamental das vanguardas [durante a] crise de representação que se seguiu à Primeira Guerra Mundial.»<sup>139</sup> Sobrevindo pela «dualidade da estratégia artística e do procedimento industrial»<sup>140</sup> e, nas palavras citadas no texto atribuídas a Jonathan Hill,

«a importância da montagem desde o início do século XX depende do seu carácter dual enquanto principal estratégia artística de vanguarda e procedimento técnico de produção em massa, incluindo filmes.»<sup>141</sup>

Se a arquitectura vem aparecendo como símbolo e monumento físico do moderno, numa relação tangível com o mundo manifestamente material, parece também ter nascido a dúvida quanto à materialidade do espaço provocada pela montagem. Para os sucessivos modos de ver uma obra contribuem, por certo, noções mais ou menos instáveis como as de ‘mise-en-scène’ e paisagem ou, mesmo, noções mais ou menos estritas como as de imobilidade. Para Giedion a visão sobre a teoria e história da arquitectura moderna tem causa e definição num novo conceito aglutinador, o de espaço-tempo. No volume seguinte, “Space, Time, Architecture: the Growth of a New Tradition” (1941), o historiador associa a ideia de concepção de espaço, quatro décadas antes de Deleuze o fazer para o cinema (a partir da imagem), à ideia fundadora de «movimento». É curioso, de resto, que as «partes» VI e IX do livro sejam organizadas sobre a constituição

---

137 Davide Deriu. “Montage and modern architecture: Giedion’s Implicit Manifesto” in *Architectural Theory Review*. 2007. p. 36.

138 *Ibid.* p. 55.

139 *Ibid.* p. 36.

140 Jonathan Hill. “Montage after Shock” in *Actions of Architecture: architects and Creative Users*. 2003. p. 93.

141 *Ibid.* p. 93.

de uma «nova concepção de espaço: o espaço-tempo»<sup>142</sup>, primeiro na arte, arquitectura e construção e, depois, na cidade.

Num primeiro momento, analisamos e admitimos a montagem como essencial num processo de apreensão amplo e conjugado pela poética que a máquina e/ou veículo industriais proporcionam. Na verdade, é a partir de tal ideia que concluímos o mesmo que Deriu, considerando «a colagem como a primeira forma de montagem arquitectónica»<sup>143</sup>, resultado de uma incursão sobre a cidade. Num segundo momento<sup>144</sup>, procuramos observar a cidade sob um determinado movimento, o do corte. Num terceiro momento, assumimos que é na formação perspectivada de espaço (e imagem) em movimento de rotação que reside parte da ilusão cinematográfica. É, aliás, perante este problema de construção de sentido cinematográfico e espacial respeitante da montagem que o realizador e arquitecto Patrick Keiller afirma que a cidade deve ser pensada como objecto fotográfico. «Os espaços do cinema são um produto, não de construção mas de cinematografia. É o fenómeno da ‘fotogenia’.»<sup>145</sup>

Pensar a cidade como montagem, para nós, significa interferir e ordenar as coisas e, talvez, demonstre uma tese de incompletude urbana contemporânea. De facto, a visão holística sob a ideia de projecto moderno absoluto nunca se concretizou e a cidade enquanto parte desse universo construído e representado também não (à excepção de fugazes ‘aventuras’ de planeamento urbano como foram as cidades de Chandigarh ou Brasília que, na sua incompletude, provam esta tese). Sendo certo que a soma das partes permite contruir uma ideia de continuidade ou conjunto, parece também evidente que tal prova tem total defesa na própria génese da imagem em movimento (ou imagem-movimento, nos termos de Deleuze), constituída originalmente pelos 18, 24 ou 25 ‘frames’ (imagens) por segundo. Resta-nos a ideia de «plasticidade» da montagem, e a sua capacidade de transformação. Se

---

142 Sigfried Giedion. *Space, Time, Architecture: the Growth of a New Tradition*. 2009. p. 429/p. 815.

143 Davide Deriu. *Op. Cit.* p. 40.

144 Apoiados na noção de Ian Jarvie que confirma que «uma vez que há corte, independentemente da frequência, o espírito cria um mundo que não está presente em sítio nenhum nem nunca esteve.» *Apud* Paulo Filipe Monteiro. “Fenomenologias do Cinema” in *O Que é o Cinema?* - RCL nº 23. 1996. p. 99-100.

145 Patrick Keiller. “Architectural Cinematography” in *The View from the Train: cities and other landscapes*. 2013. p. 75.

«espaço e câmara existem apenas durante 24 imagens por segundo»<sup>146</sup> também a cidade e a câmara existem durante as mesmas 24 imagens por segundo. Por outro lado, o vector de análise pode também reflectir-se pelo que corresponde na cidade ao significado e ao significante; coisa que, num retorno à linguagem da cultura arquitectónica, Christopher Alexander define como forma textual.<sup>147</sup> Na verdade, a cidade real (ou a realidade da cidade) parece também completar-se com a sua transformação diegética.

Uma das propriedades intrínsecas à cidade tem por base a sua dialéctica paisagística. Caracterizada por entendimentos latos, com morfologias e topologias históricas e contemporâneas distintas, a cidade adopta e adapta afinidades recorrentes e deve parte da sua força aos registos, às suas descrições. A cidade caracteriza-se por ser um corpo ávido de representação e interpretação, cujos lados solar e negro, real e imaginário, interior e exterior, central e marginal, concentrado e disperso evidenciam a concepção grega do urbano e do pastoral, como aponta Philippe Borgeaud.

«Em termos Arcadianos a cidade poderia ser contrastada com aquilo que não era - com a sua sombra; e se tais termos foram adoptados de modo a conseguir expressar a fragilidade da cultura, de todo o equilíbrio, psicológico ou social, o motivo é tanto o medo de perder este equilíbrio precário como a alegria da sua recuperação (após uma crise).»<sup>148</sup>

Sanford Kwinter, por exemplo, recupera esta visão dialéctica como factor de emergência teórica para uma apreensão da cidade enquanto conjunto de «inflecções e deformações»<sup>149</sup> paisagísticas, por contraponto e contraditório à ideia mais tradicional que temos de urbanismo e de arquitectura.

«Um dos termos principais que associo ao conceito [de pastoral] (...) é uma libertação contínua de novos desvios em movimentos, formas e superfícies (...). Não é nada menos do que um novo domínio de emergência, maior e mais selvagem que o urbano em si mesmo e na

---

146 Noël Burch. "Editing as a Plastic Art" in *Theory of Film Practice*. 1981. pp. 32-48.

147 Sobre este assunto vide Christopher Alexander. *A Pattern Language: Towns, Buildings, Constructions*. 1977.

148 Philippe Borgeaud. "Preface to the English Edition" in *The Cult of Pan in Ancient Greece*. 1988. p. x.

149 Sanford Kwinter. "Politics and Pastoralism" in *Assemblage*, nº 27. 1995. p. 27.

aversão total às vaidades fantasiosas da mera ‘arquitectura’.)»<sup>150</sup>

Com etimologia em territórios da ‘civitas’, a cidade tem origem na construção de um espaço politizado e de características democráticas, económicas e defensivas, que devém produto cultural de deveres e direitos acumulados. Definida pela interpelação de poderes e constituída por lugares de discussão, de uso público e privado, a cidade tem como fim a cidade-estado que reconhecemos na ‘polis’ grega. A ‘metrópolis’, a mãe das cidades, é o símbolo da passagem da geologia à geografia; uma paisagem, pois, sustentada por contradições inescapáveis e inesgotáveis. Uma das posições mais exploradas vem apresentada por uma dialética de desejo e refúgio, próxima do par selvagem-doméstico. Sendo a paisagem o lugar da vista total, onde tudo acontece e permanece, a urbe e o campo que a compõem também acabam por ordenar conceitos como a indecência e a decência. Na verdade, muitas interpretações anunciam e associam a paisagem da metrópole ao vício por antítese à inocência do campo, acompanhando tanto a história do ocidente como a respectiva actual experiência. Como aponta André Corboz em 1983, o tema não é novo sequer no campo da urbanística já que, desde a antiguidade, a cidade detém o aspecto de indecência quando comparado com o seu oposto (ou complemento) bucólico.

«Já para Virgílio, mas também para a Bíblia antes dele, o refúgio campestre estende-se de frente para a cidade corrompida; e os humanistas e depois os românticos exibem-se, por sua vez, neste recurso retórico - os últimos com mais razão do que os outros, pois experienciaram o nascimento das cidades.»<sup>151</sup>

Passe a moralidade, a co-existência no habitat é histórica e latente, é passado e presente. Como diria Kwinter, «“se se move é porque está vivo,” diria Sergei Eisenstein».<sup>152</sup> Com efeito, para nós, também a cidade se constitui como um organismo (vivo, portanto) ocupado por fenómenos parciais inevitavelmente

---

150 *Ibid.* pp. 27-30.

151 André Corboz. “Le Territoire comme Palimpseste” in *De la Ville au Patrimoine Urbain*. 2009. p. 70.

152 Sanford Kwinter. *Op. Cit.* 1995. p. 26.



concomitantes, ou seja, também é aquela

«[d]as relações entre os corpos e [d]as cidades que os vêem, não como entidades megalíticas totais, entidades distintas, mas como conjuntos ou coleções de peças, capazes de atravessar os limites entre as substâncias de maneira a criar vínculos, máquinas, (...)»<sup>153</sup>

Com a modernidade, a composição e a representação da cidade deslocam-se da gravação perene pré-Gutenberg para uma captação cada vez mais efêmera. A cidade mantém-se construída de pedra, vidro e outros materiais, como o «aço e o betão armado»<sup>154</sup>, mas parece ter tornado a sua apreensão cada vez mais ineficaz. No século XIX, a mesma dialética da paisagem instala-se no interior da cidade, no âmago do corpo e da máquina urbana que, por sua vez, se liberta de uma condição intramuros. A cidade explodira e, com ela, a paisagem bucólica do romântico desaparecera para dar lugar à indústria, ao veículo, à circulação e ao tempo. Durante este período, a revisão e recolocação teórica destas noções acontece e surgem os apontamentos à literatura urbana da época.<sup>155</sup>

«As cidades são feitas para o presente e para viver o presente. A melhor descrição de cidade seria aquela que conseguisse agregar planos separados por um observador em movimento no meio de uma cidade em movimento. Tal é o teatro do ‘flâneur’. O ‘locus’ móvel do observador/observado sintetiza a cidade de cada vez que faz uma das cenas em que caracteriza a igualdade, o símbolo de toda a cidade.»<sup>156</sup>

Aliás, sobre um dos textos escritos àquela época mais significativos no apontar da condição e da forma urbanas, o conto “The Man of the Crowd” (Edgar Allan Poe, 1840), Patrizia Lombardo refere que a nova paisagem

---

<sup>153</sup> Elizabeth Grosz. “Bodies-Cities” in *Space, Time and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*. 1995. p. 248.

<sup>154</sup> Como nas palavras (e título) de Giedion. Cf. Sigfried Giedion. *Building in France, Building in Iron, Building in Ferroconcrete*. 1995.

<sup>155</sup> Cidades capitais europeias como Londres ou Paris são descritas segundo novas formas e fenómenos, com relevância para os textos de Edgar Allan Poe, Friedrich Engels, Charles Pierre Baudelaire ou Arthur Rimbaud.

<sup>156</sup> Marc Eli Blanchard. *In Search of the City: Engels, Baudelaire, Rimbaud*. 1985. p. 82.

metropolitana «não tem início, meio ou fim; podendo até começar em qualquer ponto do tempo e do espaço e continuar como uma narrativa infinita.»<sup>157</sup> Ora, desde o final do XIX que o cinema inscreve a cidade de acordo com tais premissas. Explorando o tempo e o espaço, no passado e no futuro, o cinema junta-se ao que anteriormente a literatura empreendera, reinventando e ficcionando a cidade com resultados díspares, mesmo quando acaba a projectar os mesmos lugares. Neste processo de transposição vemos-la surgir com certa naturalidade ainda que nem sempre reconheçamos a totalidade do aparato que a projecta. Thom Andersen, a este respeito, centra-se em dificuldades tão prosaicas como a diferença das dimensões entre a cidade e o cinema ou a passagem do plano horizontal para o vertical. Com efeito, o cinema trata uma incompleta migração e projecção de uma superfície volumétrica para uma bidimensional. Corboz, por outro lado, reconhece que «toda uma escola dos sucessores dos Lumière analisará o novo objeto como realidade independente do observador e como resultado transitório de uma série de forças concorrentes.»<sup>158</sup> Apesar de a sua memória ser colocada em total contraste com a concepção de narrativa linear, os sucessivos actos de construção e destruição têm permitido renová-la continuamente enquanto alegoria da resiliência humana e urbana.

Sendo a cidade uma das concepções humanas com maior lastro e capacidade de transformação, não será de menor relevância a sua manifesta inércia e resistência apoiadas numa tautologia de governo e adaptação ao território. Espaço de relações da democracia, de encontro e desencontro, constituído por implantações mais ou menos efémeras e cuja forma e imagem se vem adaptando (isto no que refere o modelo de urbe moderna ocidental com origem no final do oitocentos), a ‘polis’ também se constrói sobre as próprias ruínas. Planeada ou informal, colada ou montada, estratificada ou ‘ex nova’, a «cidade por camadas», tal como fora nomeada por Peter Marcuse (2002), apresenta-se desde o século XIX como versão dinâmica de várias assinaturas sobrepostas e de várias produções complementares. A cidade do século XIX,

---

157 Patrizia Lombardo. *Cities, Words, And Images: From Poe to Scorsese*. 2003. pp. 190-191.  
158 André Corboz. *Op. Cit.* p. 82.

o «livro de pedra» tal como fora nomeado pelo escritor Victor Hugo em “Notre Dame de Paris” (1831) ou a «paisagem poética do romantismo»<sup>159</sup> tal como fora classificado pelo urbanista André Corboz, é hoje uma fenomenologia de cursos e percursos.

Em 1995, Ignasi de Solà-Morales publica o artigo “Terrain Vague”, apropriando uma expressão do francês para indicar a ideia de vazio e expectância. Esta paisagem, genérica ou global (há várias nomeações para este assunto) parece desde então merecer a atenção por parte da urbanística. Solà-Morales apoia-se, de resto, na fotografia enquanto «instrumento privilegiado»<sup>160</sup> de registo das alterações da cidade ao longo do século XX, apontando um fenómeno visual que lhe tem roubado a atenção desde a década de 1970 e que é o do espaço «vazio urbano» sem imediata propriedade ou identidade mas subjugado à respectiva localização no interior da urbe. De certo modo, é como se Solà-Morales definisse aquele espaço urbano por falta de narrativa<sup>161</sup> ou, como Dudley Andrew refere, por «invisibilidade», a derradeira representação visual da cidade no cinema (e na literatura).

«Antes da Segunda Guerra Mundial, o modernismo cinematográfico alinhava-se (...) no modo de representação visual da cidade de ‘forma sinfónica’; já para os escritores e cineastas pós-modernos a cidade é invisível, discordante e fundamentalmente irrepresentável. Simultaneidade temporal e equivalência espacial contradizem o espaço-tempo do filme, pois nas cidades atuais simultaneidade pode significar que as personagens se encontram em lugar nenhum ou em todos os lugares ao mesmo tempo.»<sup>162</sup>

Do primado do ordinário urbano passa-se, então, para a aceleração urbana, uma forma de mostrar em planos cada vez mais curtos toda uma

---

159 *Ibid.* p. 83

160 Ignasi de Solà-Morales. “Terrain Vague” in *Anyplace*. 1995. p. 118.

161 De certo modo, estes espaços de alteridade têm somado outras aproximações pela filosofia e antropologia, como aquela ensaiada por Michel Foucault em “Dos Espaços Outros” (1984), aprofundando e definição das heterotopias, ou aquela apontada por Marc Augé em “Não-Lugares” (1992). Estes espaços, de resto, aparecem quando a cidade passa de suporte a tema, de meio a mensagem.

162 Dudley Andrew. “Ghost Towns” in *Cinema at the City’s Edge: Film and Urban Networks in East Asia*. 2010. p. 37.

imediatez de acontecimento e urbanidade. Na balança entre a arquitectura e o cinema, a representação e a ilusão são projectos ontologicamente dependentes de estratégias de ‘assemblage’ e ‘montage’.

«(...) a exemplo do cinema, “a arquitectura fornece matéria para uma recepção colectiva”. Afirmção que o cineasta René Clair confirmaria ao declarar: “A arte em que o cinema me faz pensar é a arquitectura”»<sup>163</sup>

A ambiguidade que Virilio aponta em 1984 refere-se à clivagem entre a ‘recepção’ cinematográfica e a ‘percepção’ arquitectónica, ou seja, aponta para a diferença entre «a recepção de imagens emitidas por um projector cinematográfico e a percepção de formas arquitectónicas».<sup>164</sup> No que respeita os processos de criação e construção, arquitectura e cinema são gémeos... falsos. Anthony Vidler escreve que a arquitectura é construída por adição e contém «(...) ela própria os princípios da montagem.»<sup>165</sup> Por outro lado, numa aproximação mais prosaica, arquitectura e cinema são sempre similares. Ambos processos colectivos, compostos e divididos por fases de trabalho, a arquitectura e o cinema existem permanentemente confrontados com imperativos de produção e execução, coisa que acaba por definir cada uma das actividades e, na verdade, o fim daquilo a que se propõem. Todavia, é a recepção de cada um que mais os aproxima. Giuliana Bruno, por exemplo, aborda esta questão a partir da superfície enquanto matéria de observação e projecção do espaço arquitectónico urbano (ou paisagístico ou cenográfico ou artístico) confiando na sua existência mediatizada.<sup>166</sup> Mirian Tavares, por outro lado e apoiada na distinção que Jean-Louis Comolli traça entre cinema e cidade, diz que

«[o] cinema, ao mesmo tempo que partilha com a cidade o seu carácter fragmentário e compósito, distancia-se desta por ser intrinsecamente um dispositivo de representação. A cidade existe no plano real e a cidade, no cinema, torna-se signo e pode adquirir muitos significados para além

---

163 Paul Virilio. “A Arquitectura Improvável” in *O Espaço Crítico*. 1999. p. 55

164 *Ibid.* p. 55.

165 Anthony Vidler. “Metropolitan Montage: the City as Film in Kracauer, Benjamin, and Eisenstein” in *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. 2001. p. 119.

166 Sobre este assunto vide Giuliana Bruno. “Surfaces of Light” in *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*. 2014. pp. 53-140.

daqueles que o espaço urbano possui.»<sup>167</sup>

Como diz Beatriz Colomina, «a arquitectura não é apenas uma plataforma onde se poderá acomodar o assunto que visionamos mas um mecanismo de visão que produz esse assunto. Ela antecede e enquadra o seu ocupante.»<sup>168</sup> Para nós, a cidade é o maior objecto desses «mecanismos de visão» arquitectónicos cujo ‘receptor’ é o cidadão, uma espécie de arquitectura-movente para a qual podemos apropriar as palavras de João Mário Grilo sobre o conceito de «espaço-movente»,

«no sentido em que nele mudam constantemente os pontos de vista, os ângulos, as escalas e as distâncias (...) implicando, portanto, a presença de uma inteligência óptica, ao nível do receptor, capaz de reportar e pensar, a posteriori, o devir fragmentário e descontínuo das imagens.»<sup>169</sup>

\*

Neste sub-capítulo ocupámo-nos de aspectos relacionados com a composição (antecipando um intervalo que retomaremos a cada passo nos **CAPÍTULOS 1, 2 e 3** da PARTE I), procurando uma sua correspondência ao fragmento, ao segmento e ao contorno. De seguida, ocupamo-nos do movimento (i.e. da moção e emoção), um dos assuntos, para nós, decisivo na montagem da cidade.

---

167 Mirian Tavares. “Cidade e Cinema: que importa ao exilado que as cores sejam falsas” in *Intervalo*. 2015. p. 256.

168 Beatriz Colomina. “The Split Wall: Domestic Voyeurism” in *Sexuality and Space*. 1992. p. 83.

169 João Mário Grilo. *As Lições do Cinema: Manual de Filmologia*. 2010. p. 68.



## EMOÇÃO

E se a montagem nos conduz ao cinema, também é certo que esta afecte a ideia de movimento contida na raiz do próprio cinema. Neste ponto, parece-nos evidente assinalar as duas famílias de movimento aqui estudadas: uma primeira, ilusória e de ordem material, a ver com a sucessão cinemática de fotogramas; e uma segunda, inteligível e de ordem fílmica, a ver com a ligação narrativa entre espaços e cenas. Estabelecida a dialéctica, tanto a primeira como a segunda modalidade de movimento nos pode conduzir à construção visual e percepção de uma cidade. Sendo o cinema um dispositivo de representação, a cidade também o é «sobretudo de si mesma e das suas funções».<sup>170</sup> Na verdade, a mesma cidade serve uma entidade real e uma outra ficcional, sendo um espaço que compõe a ‘mise-en-scène’ com a mesma propriedade e tautologia que se compõe em ‘mise-en-abyme’.

\*

Em 1895, Auguste e Louis Lumière inventam o cinematógrafo, mecanismo e palavra na raiz do termo cinema. A 28 de Dezembro desse ano, no Salon Indien, uma cave do Grand Café ao Boulevard des Capucines na cidade de Paris, os dois irmãos engenheiros programam a primeira projecção de cinema de que há registo. Logo constituída por dez filmes, a sessão conta com várias curtas-metragens com durações entre os 38” e os 49”, designadas, à época, por ‘vues’; ou seja, vistas fixas com imagem em movimento no seu interior. Sobre essa forma de ver, aliás, o argumentista e realizador Pascal Bonitzer diria em “Le Champ Aveugle” (1982) que «estão já contidos, ou quase, todos os planos do cinema. (...) Não há ‘mise-en-scène’ mas apenas a escolha rigorosa, genial, de um ângulo fixo para a tomada de vistas»<sup>171</sup> e, com isso, para a posição de câmara. Para defender tal tese Bonitzer indica “L’Arrivée d’un Train en Gare de La Ciotat”, um dos filmes realizados pelos Lumière que, apesar de tudo, não fora incluído nos dez daquela noite. Neste texto sobre a definição de um plano de cinema, Bonitzer reflecte ainda sobre a montagem e a profundidade, sobre o campo e o fora de campo.

---

<sup>170</sup> Antonio Costa. *Il Cinema e le Arti Visive*. 2002. p. 115.

<sup>171</sup> Pascal Bonitzer. “Qu’est ce que un Plan?” in *Le Champ Aveugle: Essais sur le Cinéma*. 1982. pp. 15-16.

Em 1896, Henri Bergson, filósofo contemporâneo dos irmãos engenheiros, publica “Matière et Mémoire: Essai sur la Relation du Corps à l’Esprit”, um livro sobre a memória enquanto entidade real dependente da matéria e no qual sustenta a importância do movimento para a construção de imagem. Nessa tese, Bergson apresenta cada um dos conceitos definindo como crucial a diferença entre as naturezas do espaço e do movimento e apontando-lhes a respectiva ligação. Para o filósofo, «é o corpo que é sempre orientado para a acção»<sup>172</sup>, ou seja, para além do corpo depender da moção, a sua imagem existe para lá da fixação. De certo modo, Bergson inaugurava o debate sobre o movimento que ocuparia o vindouro século XX e, com isso, o pensamento contemporâneo «aliado a uma nova concepção de consciência»,<sup>173</sup> como define Eduardo Lourenço em “O Tempo e o Modo” (1969). Referimo-nos, pois, à percepção moderna da representação e do peso que foi adquirindo a imagem em permanente movimento.

Como vimos, em 1899, Auguste Choisy, também contemporâneo dos engenheiros e do filósofo, publica a sua versão de uma “Histoire de l’Architecture” na qual destaca o movimento do observador como factor de apreensão e, se quisermos já colocar em termos de cinema, recepção.

Um ano depois, em 1900, por ocasião da inauguração em Paris da exposição universal, ficariam inscritos na história da cidade os primeiros planos cinematográficos executados a partir de movimentos de câmara. A partir de então o cinematógrafo dos Lumière, o corpo de Bergson e o indivíduo de Choisy passam a mover-se. Depois das primeiras vistas enquadrarem acções ordinárias, como a saída de operários no final de um turno fabril em Lyon, como acontece em “La Sortie des Usines Lumière” (Louis e August Lumière, 1895), surgem as vistas móveis de acções ordinárias. Nesta evolução ganha notoriedade a possibilidade de ver em movimento monumentos humanos e urbanos, como a torre Eiffel ou o Champ de Mars. “Panorama of the Moving

---

172 Henri Bergson. “De la Délimitation et de la Fixation des Images. Perception et Matière” in *Matière et Mémoire*. p. 215.

173 Apud Paulo Filipe Monteiro. “Introdução” in *Autos da Alma: os Guiões de Ficção do Cinema Português entre 1961 e 1990*. 1995. p. 12.



Boardwalk” (Thomas Edison, 1900), por exemplo, um dos primeiros ‘travellings’ rodado na cidade em Julho daquele ano, guia-nos com inédita fluidez por um espaço urbano da exposição e a uma cota elevada. A moção é, de facto, emoção, como podemos reconhecer no comportamento das personagens que vemos. Da falta de qualquer movimento de câmara nos primeiros filmes, mimetizando o ‘momentum’ fotográfico e dilatando-o como fosse um prolongamento, logo se evolui para outras opções como «a montagem [e] a câmara móvel (...)».<sup>174</sup> Até aos filmes rodados aquando da exposição parisiense a câmara registara apenas pequenas acções na forma (aparentemente) ambígua entre o documentário e a reportagem, num «cinema de atracção»<sup>175</sup> no qual assistimos «a um paradigma fílmico que contém em si laços mais estreitos com as artes da representação (...) do que com o cinema clássico de ficção»<sup>176</sup>. Os filmes com imagem em movimento e, depois, com imagem-movimento (na acepção de Gilles Deleuze) vão surgindo até ao início do século XX, alguns deles com produção dos estúdios Lumière como “Panorama du Grand Canal pris d’un Bateau” (Alexandre Promio, 1896), desafiando cada vez mais o cânone da posição imóvel do espectador-observador para uma deambulação ou ‘flânerie’ visual.

É pois singular que entre 1895 e 1900, em “Paris, a Capital do Século XIX”, como nomeia Walter Benjamin na ‘exposé von 1935’,<sup>177</sup> tudo pareça coevo e em movimento; tornado-se o cinema uma arte análoga do modernismo europeu, como considera Giuliana Bruno.

«Na véspera da invenção do cinema surgiu uma rede de formas arquitectónicas que produziu uma nova visualidade-espacial. (...).

E a mobilidade - uma forma cinemática - era a essência destas novas arquitecturas. Ao alterar a relação entre percepção espacial e movimento corporal, as arquitecturas do trânsito prepararam o terreno para a invenção da imagem em movimento, numa condensação da

---

174 Gilles Deleuze. “Teses sobre o Movimento (primeiro comentário de Bergson)” in *A Imagem-Movimento: Cinema 1*. 2004. p. 14.

175 Cf. Tom Gunning “The Cinema of Attraction: Early Cinema, Its Spectator and the Avant-Garde”. 1986.

176 Jakob Isak Nielsen. “The Mobile Point-of-View Shot and The First Dolly Movements” in *Camera Movement in Narrative Cinema - Towards a Taxonomy of Functions*. 2007. p. 93.

177 Há duas versões com o mesmo título datadas, respectivamente, de 1935 e 1939. Cf. Walter Benjamin. “Paris, Capital of the Nineteenth Century <Exposé of 1935>” in *The Arcades Project*. 2002. p. 3.

modernidade.»<sup>178</sup>

Bruno parte, de resto, da etimologia dos termos «moção» (do latim «motive» ou «movere») e «emoção» (do latim «emotione») para chegar à ideia de movimento e montagem cinematográfica e artística. Simplificando, afirma a autora que a «emoção» é a «acção ou resultado do acto de mover.»<sup>179</sup> Desde então a ‘firmitas’, um dos fundamentos e virtudes naturais da arquitectura, parece ver reduzida a sua relevância estática levando a que a emoção sobrevenha, se calhar definitiva e finalmente, da dinâmica das percepções espaciais e não do seu confronto imóvel.<sup>180</sup>

No arranque do século XX, empurrado pela técnica, política e cultura, o movimento adquire centralidade enquanto tema e aparece simultaneamente investigado pelo cinema, pela filosofia e pela arquitectura e, em cada um desses saberes, com raiz na cidade. O assunto torna-se solução e assume, daqui em diante, a sua sedução. Numa passagem aliada às novas formas de expressão narrativa, como a colagem e a montagem, torna-se campo de trabalho assumido para quem vem observando e admirando a metrópole pelos seus novos elementos e características.

Na década seguinte, ainda em Paris, arranca de modo disperso e sob «textos esparsos»<sup>181</sup> a reflexão teórica e estética sobre o cinema, merecendo menção o artigo de ‘variétés’ “Les Vues Cinématographiques” (Georges Méliès, 1907), cujo mérito vem da proposta em sistematizar um primeiro glossário filmológico orientado para uma ‘práxis’ cinematográfica e no qual se descrevem já actos e outros temas próprios ao cinema como os géneros, os planos, os truques ou os adereços. Também em 1907, e na sequência dos seus ensaios anteriores, Bergson regressa ao movimento com outras três teses, desta vez atribuindo um novo significado à imagem cinematográfica enquanto matéria

---

178 Giuliana Bruno. “Motion and Emotion: Film and the Urban Fabric” in *Cities in Transition*. 2008. p. 14.

179 *Ibid.* p. 15.

180 Bem vistas as coisas, a ‘firmitas’ (considerada um dos três elementos estruturantes do tratado do arquitecto romano Vitruvius sobre arquitectura) reforça a ideia de «solidez» e enraizamento; um assunto antagónico à ideia de fugacidade que assiste ao movimento.

181 João Mário Grilo. *As Lições do Cinema: Manual de Filmologia*. 2010. p. 48.

de análise histórico-filosófica. O cinema (ou o cinematógrafo, como ainda se nomeava) tinha pouco mais que uma década de idade e entrava na era da sua problematização técnica e estética.

Na segunda e terceira décadas de vida do cinematógrafo, entre 1910 e 1925, a reflexão teórica e a prática adquirem outra maturidade, primeiro, com publicações que corroboram a actualidade e a pertinência cinematográficas inscritas no pensamento de Bergson ou na análise de Choisy.<sup>182</sup> Para o caso, tanto Abel Gance como Marcel L'Herbier, cineastas e críticos pioneiros, constataam a necessária filiação a uma ideia de arte plural irreversivelmente ancorada ao movimento e ao espaço. Gance, por exemplo, associado à 'escola francesa' da teoria (e prática da) montagem, reflecte sobre a emergência do cinema como 'medium' capaz de sintetizar o movimento, assunto que o académico Anthony Vidler confirma ao referir que o autor francês «já estava à espera de uma 'sexta arte' que iria fornecer 'a síntese admirável do movimento do espaço e do tempo'»<sup>183</sup> Münsterberg, por outro lado, aponta no discurso o fascínio da emoção quando, «para além disso, o tamanho, a estrutura e todo o meio envolvente nos lembram fortemente a irrealidade dos espaços apreendidos.»<sup>184</sup> No campo da arquitectura, a partir de 1920, Le Corbusier, empreende o mesmo esforço na revista parisiense "L'Esprit Nouveau" (onde colabora com artistas como Léger, Amédée Ozenfant e Paul Dermée), aplicando a ideia de percurso e máquina ao seu pensamento arquitectónico. Ainda que não cite Bergson directamente, não parece distante da formulação de "Relation du Corps à l'Esprit" nem das ressonantes palavras de Dziga Vertov quando, em 1922, dizia que «o cinema é também a "arte de inventar movimentos" de - ou para - as coisas no espaço.»<sup>185</sup>

---

182 Primeiro em pequenos textos ou manifestos como "Manifeste des Sept Arts" (Riciotto Canudo, 1911), "Qu'est-ce que le Cinématographe? Un Sixième Art" (Abel Gance, 1912) ou "Hermès et le Silence" (Marcel L'Herbier, 1915) e, depois, com obras de maior fôlego como os livros "The Photoplay: a Psychological Study" (Hugo Münsterberg, 1916) ou "Visible Man, or the Culture of Film" (Béla Balázs, 1924).

183 Anthony Vidler. "The Explosion of Space: Architecture and the Filmic Imaginary" in *Assemblage*, nº 21. 1993. p. 46.

184 Hugo Münsterberg. "The Photoplay: a Psychological Study" in *The Project Gutenberg eBook*. 2005. p. 15. [versão online disponível em <<http://www.gutenberg.org/files/15383/15383-h/15383-h.htm>>, acedida a 25 Novembro 2015]

185 Dziga Vertov. "We: Variant of a Manifesto" in *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, Volume 4. 2004. p. 140.

Com efeito, é sedutor entender que a época de arranque das teorias fílmicas surja coincidente com o arranque das vanguardas do modernismo Europeu (artístico ou arquitectónico) e, em qualquer dos casos, assumindo o movimento enquanto problema. Contemporâneos dos futuristas Italianos, cubistas Franceses, expressionistas Alemães e construtivistas Soviéticos, gente como Gance, Münsterberg, Louis Delluc, Germaine Dulac ou Balazs, entre outros, atribui ao cinema a faculdade de devir linguístico; convergindo num ponto de crítica e formulação estética e técnica. Neste retorno ao movimento e à sua genealogia cinematográfica está «o regresso do Flâneur»,<sup>186</sup> o indivíduo moderno ‘promovido’ em meados do século anterior por Edgar Allan Poe e Charles Pierre Baudelaire. O urbanita, o habitante da grande cidade moderna, o “Homem na Multidão”, ao mesmo tempo que evidencia «a sua autonomia e individualidade»<sup>187</sup> expõe-se cada vez mais à pujança de um espaço com escala e gente nova, em bastantes momentos pouco natural à espécie.

Com a década de 1930, entre guerras, vem a constituição de um corpo técnico e estético sobre a imagem em movimento e o sonoro. Erwin Panofsky, por exemplo, publica o artigo “On Movies” (1936), a primeira versão de um texto que viria a retomar em 1937 e 1947,<sup>188</sup> onde reflecte sobre as propriedades iconográficas e iconológicas permitidas pelo

«puro prazer de que as coisas parecem mover-se, não importando o que são. (...). Estas possibilidades únicas e específicas podem ser definidas como ‘dinamização do espaço’ e, em conformidade, ‘especialização do tempo’. (...). Não são só os corpos que se movem no espaço, como o espaço também se move em si, aproximando-se, recuando, circulando, dissolvendo-se e cristalizando-se à medida que surge através da deslocação controlada, do foco da câmara e através do corte e da montagem dos vários planos.»<sup>189</sup>

---

186 Título de uma recensão de Walter Benjamin sobre o livro “Spazieren in Berlin” (Franz Hessel, 1929) publicada originalmente no suplemento literário do jornal *Die Welt*, o *Die Literarische Welt*, em 1929. Cf. Walter Benjamin. “O Regresso do Flâneur” in *A Modernidade*. 2006. pp. 199-204.

187 Georg Simmel. “As Metrôpoles e a Vida Mental” in *Fidelidade e Gratidão e Outros Textos*. 2004. p. 75.

188 Este texto terá sido posteriormente editado e republicado com outros títulos. A saber: “Style and Medium in the Moving Pictures” (1937) e “Style and Medium in the Motion Pictures” (1947). Cf. Irving Lavin. “Introduction” in *Three Essays on Style*. 1997. pp. 9-10.

189 Erwin Panofsky. “Style and Medium in the Motion Pictures” in *Film: An Anthology*. 1966. pp. 16,

Com a «obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica»<sup>190</sup>, tal como define Walter Benjamin no ensaio homónimo (c. 1936), vem o reconhecimento de um dos textos mais decisivos sobre cultura contemporânea e emerge o que nos parece ser o momento-chave para os verdadeiros primeiros textos de crítica cinematográfica e, com isso, a aplicação de novos entendimentos e acções cinematográficas.

Na década de 1940 seguem-se, então, algumas definições; nas quais a percepção do movimento e da forma se assume como programa e problema estruturais. Neste ponto, envolvem-se em discussão autores como Sigfried Kracauer, Laszlo Moholy-Nagy ou Jean Epstein que, em 1947, diz que

«(...) um novo empirismo - o do instrumento cinematográfico - requer a fusão de duas noções: a da forma e a do movimento, cuja separação foi colocada implicitamente como prova básica, necessária a qualquer conhecimento natural.»<sup>191</sup>

Não deixa de ser curioso que, no mesmo ano, Moholy-Nagy publique “*Vision in Motion*”, um livro sobre o ensino das artes, a educação e o método, transformado em objecto fundamental de pedagogia sobre a integração das artes (plásticas e visivas). Senão atentemos ao manifesto defendido nesse livro:

«“Visão em movimento” é compreensão simultânea. E compreensão simultânea é desempenho criativo - ver, sentir e pensar em relação e não como uma série de fenómenos isolados. A expressão instantaneamente inclui e transmuta elementos individuais num todo coerente.

“Visão em movimento” é sinónimo de simultaneidade e de espaço-tempo; um meio para compreender uma nova dimensão.»<sup>192</sup>

Como diria Epstein, a imagem e «o cinematógrafo só têm forma a partir da forma em movimento.»<sup>193</sup>

---

18, 19.

190 Cf. Walter Benjamin. “A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica” in *A Modernidade*. 2006. pp. 207-242.

191 Jean Epstein. *Le Cinéma du Diable*. 1947. p. 18.

192 Laszlo Moholy-Nagy. “Introduction” in *Vision in Motion*. 1947. p. 12.

193 Jean Epstein. *Op.Cit.* 1947. p. 18.

Nas décadas de 1950 e 1960 assistimos à agudização da diferença das orientações europeia e americana. De um lado, a instituição norte-americana mantém uma abordagem analítica, confirmando a atenção dada à validação de novas práticas visuais e que permitam acrescentar ao cinema (a partir de fora) aquilo que lhe vinha faltando; basicamente, propondo uma leitura das relações do cinema com as outras artes. Do outro lado, com as investigações francesa e britânica na dianteira, o corpo teórico e crítico afecto ao cinema avança e desvia-se segundo uma abordagem mais poética, propondo um olhar (a partir de dentro) sobre as relações do cinema com a (sua própria) história.<sup>194</sup> Sincronicamente, verificamos uma evolução teórica e prática dos conceitos de estabilidade e problematização dos saberes técnicos e estéticos do cinema e também da arquitectura; situação que, cremos, provoca a implementação dos estudos fílmicos e visuais na discussão académica e popular.<sup>195</sup>

Na década de 1980, Deleuze expõe um novo discurso sobre o cinema(tógrafo) não de regime historiográfico (ainda que sincrónico na informação levantada) mas de ordem taxonómica da imagem e dos seus significados. Em dois volumes surge numa «tentativa de tipologia a que se agrega uma homenagem a Bergson sob a forma de três teses sobre o movimento (...).»<sup>196</sup> Tanto em “A Imagem-Movimento: Cinema 1” (1983) quanto em “A Imagem-Tempo: Cinema 2” (1985) o autor propõe uma leitura sobre a potência da imagem quando incluída no sistema filmológico (aparentemente fechado mas complexo) que é o cinema, formulando uma distinção entre teoria e conceito. A partir destes dados interessa-nos então repescar a questão colocada no primeiro volume e radicada no próprio título e conceito-par de “imagem-movimento” (na

---

194 No caso americano vão-se destacando autores como Andrew Sarris ou Vincent Canby enquanto, no caso europeu, pensadores como Roland Barthes ou Jacques Derrida e as respectivas ideias de filme-texto e arquitectura-texto, ou Deleuze, com uma reconstituição do universo exposto por Bergson, em “Le Bergsonisme” (1960). Ainda assim cineastas e académicos europeus como Luc Moullet, André Bazin, Christian Metz, Serge Daney, Ian Jarvie ou Alain Badiou, ou todos aqueles afectos aos “Cahiers du Cinéma”, mantêm uma contínua discussão e exposição do movimento.

195 Talvez por isso, na década de 1970, se multipliquem os trabalhos orientados para estudos visuais ou comparatistas, essencialmente provindos de um contexto anglo-saxónico, como “The World Viewed” (Stanley Cavell, 1971), “Ways of Seeing” (John Berger, 1972) ou “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (Laura Mulvey, 1973) ou aqueles de Dudley Andrew.

196 Rafael Godinho. “Introdução” in *A Imagem-Movimento: Cinema 1*. 2004. p. 7.

directa dialética ao conceito-par corrente de “imagem em movimento”). Para tal, adverte o autor, «o movimento não se [deve] confundir com o espaço percorrido [por este ser] passado, [enquanto] o movimento é presente, é o acto de percorrer».<sup>197</sup> Numa evolução de discurso próxima daquela proposta por Bergson ou mesmo Epstein, ao sustentar que o espaço, por si, existe inevitavelmente na dependência da percepção do movimento, da moção, Deleuze reconhece que a imagem cinematográfica e, por sinédoque, a história do cinema, tem como sua mais importante característica a capacidade de construir movimento e não apenas a capacidade cinemática de o representar; coisa até provada pela linguagem ou não existisse a noção histórica de imagem-movimento na expressão em inglês de ‘motion picture’. Argumentamos ainda que o movimento não se reduz a uma definição exclusiva e limitada por intervalos de tempo no espaço mas sim que a sua essência vem da construção sobre um espaço novo, paralelo e/ou sucessivo, constituindo-se portanto como nova realidade e experiência.

Na década de 1990, após Annette Michelson e Rosalind Krauss terem desenvolvido uma aproximação aos temas pós-estruturalistas com a imagem e o movimento como vectores decisórios de reflexão, o problema emerge de novo.<sup>198</sup> Michelson, por exemplo, retoma o tema do intervalo de Vertov em “The Wings of Hypothesis: On Montage and the Theory of the Interval” (1992)<sup>199</sup>, numa situação aprofundada e prolongada por Simon Cook como uma das soluções para o problema, ou seja, «identificando intervalos em vez de movimentos como os ‘elementos’ da arte cinematográfica.»<sup>200</sup> É ainda de salientar que o retorno ao movimento enquanto questão fílmica confirma, também, o retorno da teoria e da prática.<sup>201</sup> Sobre este assunto, aliás, David Bordwell afirma que, entre o

---

197 Gilles Deleuze. “Teses sobre o Movimento (primeiro comentário de Bergson)” in *A Imagem-Movimento: Cinema 1*. 2004. p. 11.

198 Curiosamente, estas duas autoras são as co-fundadoras da revista *October* (homónima do filme de Sergei Eisenstein de 1928), um periódico de raiz académica sobre teoria e estética do cinema e artes visuais.

199 Cf. Annette Michelson. “The Wings of Hypothesis: On Montage and the Theory of the Interval” in *Montage and Modern Life 1919–1942*. 1992. pp. 61–81.

200 Simon Cook. “Our Eyes, Spinning Like Propellers”: Wheel of Life, Curve of Velocities, and Dziga Vertov’s “Theory of the Interval” in *October*, nº 121. 2007. pp. 79-91.

201 No caso da teoria bastaria referir o texto de David N. Rodowick “Crisis of Political Modernism:

movimento da imagem (nas figuras e campos que a compõem) e o movimento da câmara, o movimento é mais do que estilo e forma, é função e narração. Um dos exemplos que dá, de resto, separa o dispositivo da recepção da imagem produzida. Se o 'travelling' provoca uma «impressão de profundidade», o panorama provoca uma «sensação de respiração»<sup>202</sup>.

Na década de 2000, para nós, verifica-se a emergência de investigadores interessados na cultura partilhada pelo cinema e pela arquitectura. Para gente como Dietrich Neumann, Giuliana Bruno, Tom Conley, Angela Dalle Vacche, François Penz, Maureen Thomas, Edward Dimendberg, Lúcia Nagib, Steven Jacobs ou Luis Urbano, a interdisciplinaridade mostra-se óbvia e, em cada texto destes autores, o tratamento do tempo e do espaço parece configurar uma quarta dimensão capaz de estabelecer o movimento com fundação arquitectónica e cinematográfica. A nós, interessa abordar o cinema como se fosse um sistema empírico, explorando-o e experimentando-o a partir da sua delicada e «promíscua»<sup>203</sup> teoria e prática.

Perante esta hipótese de fundação e fusão arquitectónica e cinematográfica surgem elementos comuns a ambas as disciplinas e actividades, amiúde com origem nos temas da representação, da continuidade, da fluidez e presença no espaço. Haverá, por certo, elementos recorrentes como o percurso, o fragmento, a sucessão ou a composição, mas também haverá aqueles que, sendo especiais, aumentam a distância de um possível paralelismo. O cinema, por outro lado, é composto por elementos afectos à linguagem e ao texto como a narrativa, as personagens, as figuras de estilo (metáfora, alegoria essencialmente) ou o par espaço-tempo. Uns unem os campos, tanto ao nível da construção como da percepção, tomando a arquitectura e o cinema por jogos dependentes um do outro, outros reclamam autonomias não mais do que aparentes. Apesar de tudo, sendo o movimento um sintoma de modernidade,

---

Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory" (1994), retomado pelo mesmo autor mais recentemente em "An Elegy for Theory" (2007). No caso da prática bastaria referir o texto de David Bordwell "Against the Seventh Art" (1999) que, apoiando-se numa leitura de Alexandre Astruc sobre os movimentos de câmara no cinema clássico americano, resume o movimento de observação a duas percepções.

202 David Bordwell. "Against the Seventh Art" in *On the History of Film Style*. 1999. p. 55.

203 Cf. Ian Jarvie. "Qual é o Problema da Teoria do Cinema?" in *O Que é o Cinema? – RCL*, nº 23. 1996. pp. 9-10.



e a velocidade um desejo imanente dessa mesma modernidade, é relevante constatar a intensificação da ligação mais que provável entre moção e emoção, tal como é colocada por Giuliana Bruno desde 1997, primeiro com o texto “Site-seeing: The Cine City” e mais tarde, com particular ênfase, com o livro “Atlas of Emotion” (2002).

Para nós, o movimento é um tópicus na raiz do cinema e da arquitectura, para lá de ser um recurso exclusivamente formal ou estilístico. É uma «‘forma de interacção’ entre a cinematografia (a manipulação da câmara) e a ‘mise-en-scène’ (a pirâmide óptica espacial capturada pela câmara).»<sup>204</sup> Do ponto de vista arquitectónico aproxima-se do que Jane Rendell denomina por «modo de operação»<sup>205</sup> na tentativa que empreende de cortar na diagonal a matéria de debate interdisciplinar.

Por fim, e colocando em discussão o movimento tal como o entendemos neste trabalho, importa-nos introduzir a ideia de falsidade aparente do movimento (ou de falso movimento<sup>206</sup>). Tratando-se a montagem de colagem em movimento, de um método que funciona por sobreposição e não por justaposição, parece-nos útil aclarar o paradoxo admitido na própria ideia de movimento quando precedendo uma narrativa. Apoiados num exemplo como o filme “La Jetée” (1963), o «foto-romance de Chris Marker»,<sup>207</sup> exercício fílmico do qual não restam imagens em movimento (à excepção de um único plano) mas onde a montagem o define, intencionalmente, colocamos a ideia de moção e emoção sobre o factor da narrativa e composição.

«Caracterizando [assim] o seu filme (...), Marker evidencia a singularidade das imagens (...) e a importância da sua sequência. Uma sequência que transformará o corte em verdadeiro momento de continuidade, e que mostra o cinema enquanto estrutura descarnada, tornada evidente através

---

204 Jakob Isak Nielsen. “Introduction” in *Camera Movement in Narrative Cinema - Towards a Taxonomy of Functions*. 2007. p. 5.

205 Jane Rendell. “Architecture and Interdisciplinarity: Modes of Operation” in *Building Material*, nº 19. 2009. p. 10.

206 Tal como Badiou admite e desenvolve em 1993 em conferência (e com alguma ironia, é certo). Cf. Alain Badiou. “Le Cinéma Comme Faux Mouvement” in *L’Art du Cinéma*, nº 4. 1994. [versão online disponível em <<http://www.artcinema.org/article23.html>>, acedida a 24 Março 2016]

207 Chris Marker [dir.]. *La Jetée*. 1963. [00.00.58>00.01.06]

das suas articulações.»<sup>208</sup>

\*

Neste sub-capítulo, especificamente, ocupámo-nos do movimento (que corresponderá neste trabalho a três famílias de moção, também uma por cada passo nos **CAPÍTULOS 1, 2 e 3** da PARTE I), precipitando as ideias de incursão, corte e rotação contidas no cinema na cidade. De seguida, ocupamo-nos do elemento ficcional que, para nós, completa a montagem da cidade (e desta tese).

---

<sup>208</sup> Francisco Ferreira. “‘Sans souvenirs, sans projets’: Sobreposições, a partir de ‘La Jetée’ de Chris Marker” in *Revoluções. Arquitectura e Cinema nos Anos 60/70*. 2013. p. 135.

## ILUSÃO

A montagem e a cidade que nos interessam aproximam-se enquanto constroem uma ficção de arquitectura e velocidade, de colagem e movimento, de composição e emoção. Num processo ilusório com fundos preenchidos por elementos perenes e caducos, sejam os edifícios, as vias e os monumentos ou sejam os veículos e as pessoas em incessante circulação, a cidade adquire a forma e função de personagem, agente diegético, como se um organismo ocupado e povoado por humanos e máquinas se transformasse também ele num corpo. Neste sentido, seduz-nos uma ideia de ficção que, segundo palavras de Christian Metz, «comprova a força do mecanismo enquanto registo do documental»<sup>209</sup> e assimile tanto uma concepção verista quanto fingidora. Se, como diz (e simplifica) Metz, todo o cinema pode ser narrativo, para nós é também provável que todo o espaço o seja. Ora, é segundo esta condição que a cidade nos apresenta uma dialética irremediável e constante enquanto suporte e conteúdo.

\*

Após os primeiros anos de existência, o cinema de ficção aumenta a complexidade e duração das suas obras e chega à longa-metragem. Após experiências totalmente rodadas em estúdio como “Le Voyage dans la Lune” (George Méliès, 1902) o cinema dedica-se à transposição de narrativas com origem na literatura ou com base teatral, via que fora apelidada de «percurso errado» por Fernand Léger.<sup>210</sup> A cidade moderna, durante estes anos «primitivos», não se tornara ainda alvo de análise ou representação ficcional.

Durante a década de 1910, no entanto, a cidade aspira a ser uma arquitectura representada. Artistas e autores como Filippo Tomaso Marinetti ou Ludwig Meidner publicam manifestos propondo novas interpretações a partir do seu movimento e sociólogos como Georg Simmel publicam ensaios sobre as novas relações entre os seus habitantes. Tratados como “Manifesto Futurista” (Filippo Tomaso Marinetti, 1914) ou o “Anleitung zum Malen

---

<sup>209</sup> Christian Metz. “The Fiction Film and its Spectator: a Metapsychological Study” in *New Literary History*. 1976. pp. 75-105. [versão online disponível em <<http://www.jstor.org/stable/468615>>, acedida a 1 Fevereiro 2016]

<sup>210</sup> *Apud* Tom Gunning. “The Cinema of Attraction: Early film, Its Spectator and the Avant-Garde” in *Wide Angle, Volume 8, nº 3/4*. 1986. p. 63.

von Großstadtbildern” (Ludwig Meidner, 1914)<sup>211</sup>, por exemplo, projectam arquitecturas sobrepostas onde a cidade devém impalpável, (des)limitada e indescritível e, se calhar involutariamente, acabam por avançar o cinema como o meio privilegiado de a narrar.

Os ‘décors’ são ainda provenientes das formas teatrais, por vezes com efeitos perspécticos acentuados, e até meados dos 1920 a cidade no cinema permanece irredutivelmente construída em cartão e aprisionada no proscénio. Nestes anos, a ficção sobre as cidades corresponde a projectos grandiloquentes e de uma certa recusa realista. Os temas históricos e épicos religiosos ‘fazem escola’, projectando em certa medida o fascínio pelos mitos pré-industriais, definindo-se o caso alemão como o mais prolixo. Sob a cultura do teatro de tradição expressionista, centrada no dramaturgo shakespeariano Max Reinhardt, produz-se obras como a já mencionada “Der Golem” (Paul Wegener e Carl Boese, 1914-1920), “Das Kabinett des Dr. Caligari” e “Genuine, die Tragödie eines Seltsamen Hauses” (Robert Wiene, 1919 e 1920 respectivamente), “Die Hintertreppe” (Leopold Jessner, 1921), “Die Straße” (Karl Grüne, 1923) ou “Die Freundlose Gasse” (G. W. Pabst, 1925), cada uma sob o contraste de espaços labirínticos e pouco naturalistas em apoio de narrativas sobre medo e tensão. Das referidas, mesmo uma obra de tema mundano como “Die Straße”<sup>212</sup> faz uso e abuso de efeitos (ceno)gráficos para «anacronicamente» conter «fascinantes explosões de agitação festiva, automóveis e barafunda, tudo expressado através de colagens».<sup>213</sup> Paradoxalmente ou talvez não, Ludwig Meidner, autor de “Anleitung zum Malen von Großstadtbildern”, é o responsável pela cenografia do filme.

Da Europa aos Estados Unidos da América, outros contextos haverá como o italiano, o britânico, o francês, o soviético e o norte-americano, onde também se produzem filmes de escala urbana em estúdio. Apesar do afastamento do estilo germânico, a indústria mantém a aposta nas produções

---

211 Em português traduzir-se-ia por “Instruções para pintar a Grande Cidade”.

212 Título cuja tradução literal para Português seria “A Rua”.

213 Vicente Sanchez-Biosca. “Fantasías Urbanas en el Cine de los Años Veinte” in *Los Espacios de la Ficción: la arquitectura en el cine*. 2008. p. 55.

cenografadas, convocando sempre que possível realidades ou episódios históricos representados por espaços mais ou menos monumentais ou fantasiosos. Assentes numa ideia de representação do passado, poderíamos apontar obras como “Cabiria” (Giovanni Pastrone, 1914) ou “The Birth of a Nation” e “Intolerance” (David Wark Griffith, 1914 e 1916 respectivamente).

Mais, após as produtoras francesas Gaumont Film Company e Pathé serem fundadas em Paris ainda no século XIX (em 1895 e 1896 respectivamente), esta é também a época de fundação das grandes (e pequenas) empresas. Na Alemanha nasce a UFA-Universum Film AG (1917), nos EUA nascem em Los Angeles a Universal Film Manufacturing Company (1912), a Paramount Pictures (1912) ou a Warner Bros. (1918) e em New Jersey a Fox Film Corporation (1915). Não é que este seja um assunto por nós tratado mas o certo é que demonstra o interesse comercial e industrial crescente atribuído ao cinema acabando por defini-lo também enquanto produto.

Após o fim da Guerra Mundial, levanta-se pela primeira vez o questionamento dos espaços urbanos do cinema. Para tal, contribuem trabalhos como o artigo “On Décor” (Louis Aragon, 1918)<sup>214</sup>, estudos gráficos como “Konstruktsiia (Dinamicheskii Gorod)” (Gustav Klutssis, 1921) ou ensaios como “Dynamik der Großstadt” (Laszlo Moholy-Nagy, 1923) que anunciam as virtudes da composição e da emoção da urbe justapostas. Neste seguimento, o ensaio gráfico de Moholy-Nagy, publicado num dos volumes editados pela escola Bauhaus, inspira-se em textos de Simmel e na respectiva abordagem sociológica sobre a relação mantida pelo habitante com a sua cidade.<sup>215</sup> Numa aproximação gráfica e vincadamente geometrizada, Klutssis ou Moholy-Nagy exploram a montagem (pré-cinematográfica) a partir da fotografia sugerindo imediatamente a coexistência de diferentes pontos de vista. Os estudos de Klutssis, os primeiros que reflectem a relevância da fotografia no método da colagem, como “Dinâmica das Cidades” (1919) ou “Lenin and Electrification” (1919-1920) apresentam modelos bidimensionais abstractos de espaços facetados sob diferentes ângulos.

---

<sup>214</sup> Publicado em “Le Film”, uma antologia organizada por Louis Delluc.

<sup>215</sup> Helmut Weihsmann. “The City in Twilight: Charting the genre of the ‘City Film’ 1900-1930” in *Cinema & Architecture: Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia*. 1997. p. 11.

Moholy-Nagy, no mesmo sentido, publica o ensaio “Malerei, Fotografie, Film” (1925) onde valida este novo olhar múltiplo e simultâneo. Estamos no campo da «tipografia-topografia».<sup>216</sup> Porém, cresce o devir de uma aceção cinematográfica mais verdadeira, real e que sirva narrativas dispersas e fragmentadas de acordo com o ‘zeitgeist’, uma complexidade já não exequível em ‘sets’ interiores ou espaços cenografados. Como se se passasse do sagrado para o profano. Como se interessasse a cidade real em vez daquela imaginada, idealizada e construída em estúdio.

Na década de 1920, de qualquer forma, também os casos de filmes-sintoma sobre a modernidade e as metrópoles são frequentes. Não havendo aqui lugar para maior desenvolvimento bastaria referir duas obras de Friedrich Wilhelm Murnau escritas por Carl Mayer como “Der Letzte Mann” (1924)<sup>217</sup> ou “Sunrise – a Song of Two Humans” (1927), que propõem visões sobre os novos tipos e figuras da cidade. Apesar de tudo, os estúdios também as separam: “Der Letzte Mann” é uma obra rodada na Alemanha mas “Sunrise” já é rodada nos EUA após a partida de Murnau em 1926 para o continente americano. “Sunrise” apresenta-se assim nos intertítulos de abertura do filme:

«Esta canção do Homem e da sua Esposa é de nenhum lugar e de todos os lugares e poderemos ouvi-la em qualquer lugar e a qualquer momento. Porque onde quer que o sol nasça ou se ponha... no tumulto da cidade ou sob o céu aberto da quinta, a vida é a mesma coisa; às vezes amarga, às vezes doce.»<sup>218</sup>

Curiosamente, e embora se reconheçam características europeias na cidade mencionada e desenhada do filme (onde a Potsdamer Platz berlinense surge como modelo), é num estúdio norte-americano de William Fox que esta visão da urbe moderna se concretiza. Após o olhar crítico sobre a ilusão de um passado distante ou um presente fantástico da cidade, o exterior, mais especificamente a rua, impõe-se sob uma categoria produzida e testada um

---

216 Andrew Webber. “Symphony of a City: Motion Pictures and Still Lives in Weimar Berlin” in *Cities in Transition*. 2008. p. 57.

217 Estreado em Portugal com o título “O Último dos Homens”.

218 F. W. Murnau [dir.]. *Sunrise – a Song of Two Humans*. [00.01.40>00.02.18]

pouco por toda a Europa e América do Norte.

Até meados de 1930, com maior relevância nas principais capitais, o cinema evidencia uma nova visualidade sob compromisso urbano; coisa que a literatura vinha fazendo através de autores como Alfred Döblin (em Berlim), Gertrude Stein, Louis-Ferdinand Céline ou Marcel Proust (em Paris), T.S. Eliot (Londres), Ezra Pound (Londres e Paris), James Joyce (em Dublin), Robert Musil (em Viena/Berlim), John Dos Passos e Federico García Lorca (estes em Nova Iorque) ou Fernando Pessoa (em Lisboa). Efectivamente, os sintomas e as angústias da modernidade, como terão sido colocados por Benjamin, Döblin ou Simmel, parecem familiares e mais pertinentes se projectados na cidade, nos seus limites (margens), ruas (vias), monumentos e estruturas.

A montagem do fragmento e do todo, da dissonância e do ruído, da velocidade e da aceleração, é um tema ficcional ávido de captação do real; tanto nas artes como nas ciências humanas ou sociais. É, de resto, curioso que, já em 1913, Döblin nomeie o seu estilo de escrita de 'kinostil', numa decisão que antecede em mais de década e meia a publicação de "Berlin, Alexanderplatz" (1929), o seu único romance.<sup>219</sup> Nele, Döblin escreve sobre a cidade de Berlim

«influenciado pelos comboios que passavam diante do seu gabinete (...). A linguagem é marcada por coisas como essas, na maioria, ruídos da grande cidade, com ritmos específicos e loucura incessante num eterno ir e vir.»<sup>220</sup>

Nestes anos, alguns dos filmes basilares sobre este contacto perante o 'kino-olho' têm como objecto a cidade de Paris. "La Roue" (Abel Gance, 1923), "Paris Qui Dort" (René Clair, 1923-1925), "Rien que les Heures" (Alberto Cavalcanti, 1926), "Harmonies de Paris" (Lucie Derain, 1928), "Etudes sur Paris" (Andre Sauvage, 1928) versam todos sobre o quotidiano e os novos distúrbios daquela capital europeia moderna e monumental. Se "La Roue" explora a imagem de uma cidade em movimento, arrancando com um alçado

---

<sup>219</sup> E do qual haverá duas transposições audiovisuais: o filme "Berlin, Alexanderplatz" (Piel Jutzi, 1931) e a série de TV "Berlin, Alexanderplatz" (Rainer Werner Fassbinder, 1980).

<sup>220</sup> Rainer Werner Fassbinder. *Der Film Berlin Alexanderplatz. Ein Arbeitsjournal. Zweitausendeins*. 1980. p. 6. O artigo aqui referido foi originalmente publicado no jornal diário *Die Zeit* de 14 de Março de 1980 sob o título "Die Städte des Menschen und Seine Seele. Alfred Döblins Roman Berlin Alexanderplatz". *Apud* Elcio Cornelsen. "Berlim, Cidade Moderna" in *A Cidade Imaginária*. 2005. p. 71.

de estação ferroviária a passar em travelling, “Paris Qui Dort” explora a imagem de uma cidade em falta de movimento, prolongando um tempo, a ‘durée’, de imobilidade de todos os habitantes (à excepção do protagonista).

Outros filmes semelhantes há, ainda que para cidades não semelhantes como Nice, Amesterdão, Berlim, Moscovo, Nova Iorque ou, mesmo, o Porto, que durante uma década exultam as características das cidades enquanto fenómenos gloriosos de urbanidade. “À Propos de Nice” (Jean Vigo e Boris Kaufman, 1929), “Regen” (Joris Ivens, 1929), “Berlin, Die Sinfonie der Großstadt” (Walter Ruttmann, 1927), “Shagai, Sovet!” e “Chelovek’s Kino-Apparatom”<sup>221</sup>, (ambos de Dziga Vertov, 1926 e 1929), “Manhatta” (Charles Sheeler e Paul Strand, 1921) e “Twenty-Four Dollar Island” (Robert Flaherty, 1927) ou “Douro Faina Fluvial” (Manoel de Oliveira, 1931) são todos filmes-chave. Quase todos com durações de curta-metragem, entre os 9’ e os 22’, destacam-se por diferentes motivos. “Manhatta”, com menos de 10’ de duração, vale pela condição de novidade e por razões de génese imagética. Realizado por um pintor e por um fotógrafo, o filme reflecte o ambiente metropolitano de Nova Iorque, com especial atenção para a ilha de Manhattan, recorrendo a um sequência de planos fixos (maioritariamente) mas sem particular relevo no que respeita o uso da montagem como ferramenta de produção de significado. “Shagai, Sovet!”, por outro lado, já explora a montagem como artifício e estrutura narrativos.<sup>222</sup> “Chelovek’s Kino-Apparatom”, nesta aparente continuidade e tendo por fundo as cidades de Moscovo, Kiev e Odessa, ensaia uma abordagem radical, como diz o texto de abertura do filme:

«ESTE FILME É UMA EXPERIÊNCIA SOBRE A COMUNICAÇÃO  
CINEMATOGRAFICA

De fenómenos visuais [e eventos reais]

SEM A AJUDA DE INTERTÍTULOS

(um filme sem intertítulos)

SEM A AJUDA DE UM ARGUMENTO

---

<sup>221</sup> Divulgado em Portugal com o título “O Homem da Câmara de Filmar”.

<sup>222</sup> Trata-se de um filme maldito e boicotado com origem numa encomenda com programa político e que pedia o registo da transformação da capital da URSS após uma década de regime comunista.



(um filme sem um argumento)

SEM A AJUDA DO TEATRO

(um filme sem actores, cenários, etc.)

Este novo trabalho experimental pelo Kino-Olho é dirigido para a criação de uma linguagem do cinema autêntica e absolutamente internacional (...) com base na sua separação completa da linguagem do teatro e da literatura.»<sup>223</sup>

Numa apologia da grande cidade moderna, o cinema encontra na heterogenia a (in)definição e (in)tangibilidade da cidade enquanto fenómeno social e morfológico. Na margem da realidade (e do documentário) ergue-se como um género específico, ainda mudo, que indicia novas oportunidades de montagem para esse tal objecto em contínua agitação; ou seja, a máquina urbana. Em 1946, por exemplo, Siegfried Kracauer afirma que a origem de “Berlin, Die Sinfonie der Großstadt” reside numa ideia de Carl Mayer, fundador da Kammerspiel (o argumentista de “Die Hintertreppe”, “Der Letzte Mann” e “Sunrise – a Song of Two Humans”), que, «no meio do incessante tráfego dos automóveis, dos eléctricos e das gentes na praça em frente ao Palast-am-Zoo da UFA, concebe uma ‘sinfonia de cidade’ [idealizando] uma ‘melodia de fotografias’». <sup>224</sup> O propósito destes filmes surge umbilicalmente relacionado com a exacerbação da técnica, dos usos, das gentes e do respectivo movimento no território urbano. Barbara Mennel, por sua vez, alinha uma certa ideia de modernidade na ligação entre cidade e cinema com raiz em Berlim, entre os anos de 1919 e 1933, com correspondência e contemporaneidade à República de Weimar.

Noutra ponta da Europa, “Douro, Faina Fluvial” surge como um quadro poético da cidade do Porto, mediando novos ângulos e vistas sobre a cidade a partir do elemento natural que a acompanha, como diz a primeira legenda: «O Douro, rio português, possui uma vida própria característica, que justifica a sua

---

<sup>223</sup> Dziga Vertov [dir.]. *Chelovek's Kino-Apparatom*. 1929. [00.00.15>00.01.05]

<sup>224</sup> Siegfried Kracauer. “Montagem” in *De Caligari a Hitler: uma História Psicológica do Cinema Alemão*. 1988. p. 213.

paisagem marginal e as atitudes da gente que em sua volta trabalha.»<sup>225</sup> Oliveira vivia, àquela época, fascinado com a ideia e as possibilidades da montagem. «Na época em que fiz “Douro, Faina Fluvial” era a montagem que me seduzia, a especificidade do cinema, o ritmo.»<sup>226</sup> Alexandra Serapicos, num artigo sobre as ressonâncias entre “Douro, Faina Fluvial” e alguns filmes soviéticos dos anos 1920, chega a propor uma genealogia de análise e confronto com vários filmes da mesma época e todos com elementos de mar e embarcações como “Nosferatu” (F. W. Murnau, 1922)<sup>227</sup>, “Bronenosets Patyomkin” (Sergei Eisenstein, 1925)<sup>228</sup> ou “Mat” (Vsevolod Pudovkin, 1926)<sup>229</sup>. Nesta profusão veloz de planos, os elementos que formam e conformam a cidade não permitem uma percepção totalizante (também é provável que não o pretendessem) mas aproximam-nos de uma maior característica do real e que é a sua parcialidade. A verdade, a existir, parece vir dividida na rua da metrópole e não concentrada em estúdio, como alguns autores e pensadores de cinema vinham criticando.

Ora, se a visão holística não se atinge (embora ambicionada a partir das evidentes capacidades permitidas pelas novas tecnologias e mecanismos de há cem anos) sobressai, isso sim, o fragmento como aspecto intrínseco à identidade do filme sobre a cidade. Talvez a pluralidade de vários fragmentos ou partes venha a permitir contribuir para uma outra ideia de continuidade e modernidade. Com isso, a introdução da cidade acontece a partir de vários planos fixos, a preto e branco, como fossem fotografias, numa espécie de ‘sinfonia de cidade’, como refere Stephen Barber.<sup>230</sup>

Ainda assim, na década de 1930 e com o advento do cinema sonoro, várias formas cinematográficas mantêm o recurso ao estúdio e às soluções que este permite (o que também coincide com o crescimento das grandes

---

225 Manoel de Oliveira [dir.]. *Douro, Faina Fluvial*. 1931. [00.00.29>00.00.40]

226 Antoine de Baecque/Jacques Parsi. *Conversas com Manoel de Oliveira*. 1999. p. 128. Apud Alexandra Serapicos. “Repetitions, dichotomies and transference in European cinema of the 20s” in *Journal of Science and Technology in the Arts, Volume 1, nº 1*. 2009. p. 74.

227 Estreado em Portugal com o título “Nosferatu – o Vampiro”.

228 Estreado em Portugal com o título “O Couraçado Potemkin”.

229 Estreado em Portugal em 1930 com o título “A Mãe”.

230 É, de resto, curioso nomear um certo cinema de ‘sinfonia’, ainda que seja por causa do movimento e da simultaneidade de notas e tons da cidade, quando nos encontramos ainda numa época pré-sonora.

produtoras norte-americanas). “Grand Hotel” (Edmund Goulding, 1932), por exemplo, filme com direcção de arte de Cedric Gibbons e argumento de Béla Balazs baseado na peça teatral “Menschen im Hotel” (Vicky Braum, 1929), localiza toda a rodagem de um hipotético hotel em Berlim num estúdio em Culver City, California. Sendo interessante verificar as ressonâncias com o hotel ‘Atlantic’, lugar da acção principal em “Der Letzte Mann”, “Grand Hotel” é um dos filmes que Donald Albrecht arroga como exemplar na acepção e desenvolvimento da arquitectura moderna no cinema. O cenário, na sua transposição teatral, conserva um problema de autenticidade que o cinema poderia (e devia) resolver definitivamente.

Durante o 1º pós-Guerra, após o início do tratamento sonoro no cinema, a rua e os espaços de circulação urbana parecem emergir na sua importância. O ruído passa a merecer papel determinante nas intrigas e narrativas. Do aparato cenográfico passa-se para o ordinário e a negritude, mostrando em planos longos todo um complexo de narratividade e urbanidade.

A partir destes anos, desde o período entre Guerras Mundiais até finais da década de 1950, o cinema propõe-se montar a cidade com características próprias de ficção e linguagem, espaço e movimento e, de modo mais ou menos evidente, parte para a exploração de temas já enunciados pela teoria. A questão do ambiente, cuja base etimológica do termo vem reduzida a «tudo o que nos rodeia», tem pois correspondência com a cidade ‘neo-realista’, ‘noir’, ou ‘situacionista’, para além de surgir também o ordinário. Do lado europeu, a cidade-ruína de “Germania, Anno Zero” (1948) ou a cidade-panorâmica de “Roma, Città Aperta” (1945), ambas de Roberto Rossellini, representam capitais europeias nos seus estados pós-guerra. Do outro lado do Atlântico, nas mesmas décadas de 1940 e 1950, a representação da cidade no cinema mantém a divisão (num plano imediato) entre ‘set’ real e cenográfico. Durante os anos da 2ª Guerra Mundial, filmes como “Citizen Kane” (Orson Welles, 1941)<sup>231</sup> ou “Casablanca” (Michael Curtiz, 1942) seguem esta via. Certo é que a maior parte das representações da cidade se torna cada vez mais incompleta e, por vezes

---

231 Estreado em Portugal com o título “O Mundo a seus Pés”.

mesmo, demasiado lisa ou artificial ao ponto de emergirem ficções negras do real como “Double Indemnity” (1944) ou “The Naked City” (Jules Dassin, 1948), que procuram a rua e o exterior.<sup>232</sup> Ainda assim, tanto na Europa como nos EUA, continuam as produções totalmente executadas em estúdio, como “Le Notti Bianche” (Luchino Visconti, 1957)<sup>233</sup> e “Rear Window” (Alfred Hitchcock, 1954)<sup>234</sup>, enquanto procura da ilusão do cenário para ver melhor as cidades.<sup>235</sup>

É, então, a partir da década de 1960, e com origem no debate proporcionado pelas visões cinematográficas da ‘nouvelle vague’ propostas por Jean-Luc Godard e François Truffaut mas também pelas visões arquitectónicas da ‘dérive’ urbana tal como entendida por Guy Debord e Ivan Chtcheglov, da cidade ‘as found’ do Team X, da “Cidade como Arquitectura” (1969) de Nuno Portas ou da “Arquitectura da Cidade” (1966) de Aldo Rossi, que a ligação entre a montagem e a cidade emerge consideravelmente como tema de análise arquitectónico e cultural (para lá da dialética exterior-interior). Das diferentes versões e visões do moderno canónico, passando pelos vários truísmos, incluindo os situacionistas, os pós-estruturalistas ou os pós-modernistas, a cidade parece encontrar um denominador comum na sua consideração e revisão apoiada na ideia de movimento explorada no arranque da modernidade e do século XX. A partir desta época, a cidade no cinema não existe apenas enquanto matéria de discussão com origem nas décadas de 1920 ou 1930 e passa também a ser notada com outras linguagens e analisada sob outros formatos, ao ponto de, nas décadas de 1980 e 1990, assistirmos ao regresso dos chamados ‘city-films’. Encontramo-nos suficientemente distantes da modernidade exacerbada dos anos 1920 mas parecem voltar alguns dos temas então propostos. Reconhecemos esta situação em “D’Est” (Chantal Akerman,

---

232 Sobre este assunto *vide* Edward Dimendberg. *Film Noir and the Spaces of Modernity*. 2004.

233 “Le Notti Bianche”, por exemplo, ao procurar representar a cidade oitocentista de São Petersburgo do conto “Belye Nochi” (Fyodor Dostoyevsky, 1848) é totalmente filmado em estúdio após um processo fracassado de ‘repérage’ e rodagem nas cidades italianas de Veneza e Livorno, resultando com isto que as escalas dos espaços e dos canais que vemos no filme são mais próximos dos de Livorno que dos de São Petersburgo.

234 Estreado em Portugal com o título “A Janela Indiscreta”.

235 É curioso que passe cerca de três décadas até que o assunto da cidade e do movimento surja debatido através das suas expressões narrativas, depois de um percurso difícil no interior da teoria e história da arquitectura em clivagens e cisões durante o tempo de vida dos CIAM, ou seja, entre 1928 e 1956.

1993), sobre Varsóvia/Moscovo, ou “London” e “Robinson in Space” (ambas de Patrick Keiller, 1994 e 1997 respectivamente), em Londres ou na sua periferia.

Lev Manovich, por exemplo, com a enunciação eficaz de que os «filmes de ficção são filmes de ‘acção ao vivo’»<sup>236</sup> não esquece que o «cinema foi entendido, desde o seu nascimento, como a arte do movimento, a arte que finalmente conseguiu criar uma ilusão convincente da realidade dinâmica.»<sup>237</sup> Uma aproximação à realidade levantada, também, como o desafio enunciado por Thom Andersen. «Se conseguimos apreciar documentários pelas suas qualidades dramáticas, talvez consigamos apreciar filmes de ficção pelas suas revelações documentais.»<sup>238</sup>

O certo é que a cidade conta sempre com dois universos ilusórios de enquadramento, para nós, concomitantes: o físico e o filmológico, o arquitectónico e o cinematográfico, como duas realidades, uma ecuménica e uma ficcional.

\*

Neste sub-capítulo, ocupámo-nos de um processo entre cinema e cidade (também assumidos nos **CAPÍTULOS 1, 2 e 3** da PARTE I) que se formaliza na montagem dos movimentos e dos intervalos (assumidos como as ferramentas operativas a considerar nos **CAPÍTULOS 1, 2 e 3** da PARTE II).

---

<sup>236</sup> Lev Manovich. “Digital Cinema and the History of a Moving Image” in *The Film Theory Reader*. 2010. p. 245.

<sup>237</sup> *Ibid.* p. 246.

<sup>238</sup> Thom Andersen [dir.]. *Los Angeles Plays Itself*. 2003. [00.03.35>00.03.48]



## *l.1. mapa*





*Cinema Isn't I See. It's I Fly.*

Paul Virilio. 1985



O mapa significa plano e visão e contém uma inevitável vocação para o domínio. Trata-se de um elemento ligado intrinsecamente à ideia de registo, de carta, e de mundo, e resulta, por vezes, em composições mais ou menos realistas, mais ou menos abstractas. Na verdade, o mapa é um elemento cartográfico autónomo (e disciplinar da arquitectura) que, sendo anterior ao cinema, pretende tanto dotar demiurgicamente um leitor ou um observador como pretende atribuir-lhes poderes de totalidade e dominação.

Giuliana Bruno atribui ao mapa a particularidade de conter múltiplas vistas simultâneas de um mesmo espaço. A cartografia, diz, é uma espécie de «atlas» que funciona pelo que indica e também pelo que indicia. Na origem da tese de Bruno está a pintura “Vista y Plano de Toledo” (El Greco, c. 1610), uma imagem onde co-existem distintos modos de representar e ver aquela cidade castelhana, à época capital imperial. Certamente conhecedora dos estudos já dedicados por Eisenstein ao pintor espanhol, a investigadora italiana aprofunda a ideia de cinema e cartografia apoiada na justaposição de várias visões de Toledo, especificamente resultantes do uso de um plano geral e de um mapa. Na composição a cidade é revelada, em primeiro plano e na secção inferior direita, por um «plano urbanístico [aberto nas mãos de] um jovem»<sup>239</sup>, supostamente numa projecção do próprio autor da pintura e, em segundo plano e no quarto superior esquerdo da tela, por uma vista ‘bird-eye’ do promontório de Toledo onde se identificam alguns edifícios notáveis sobre o curso sinuoso do rio Tejo. A paisagem na metade inferior do quadro, constituída por uma topografia acidentada, aparece sob um horizonte curvo como se fosse a distorção perspéctica causada pela distância do observador. A metade superior é ocupada por um céu cinzento no qual se destaca um conjunto de figuras celestiais localizado verticalmente sobre o centro da cidade. Nesta teia de problemas narrativos e visuais a solução parece ter raiz cinematográfica, sugere Bruno. A sobreposição e as diferentes perspectivas colocadas numa mesma imagem, num mesmo espaço, denunciam alternativas de leitura complementares e

---

<sup>239</sup> Carmen Garrido. “Vista y plano de Toledo del Museo del Greco (Toledo)” in *Cuad. Art. Gr.*, 40. 2009. p. 54.

dialécticas. Mais do que uma colagem, “Vista y Plano de Toledo” é também uma ‘découpage’ com ordem implícita de observação. Passível de se organizar sob um código filmológico, a imagem poderá sempre decompor-se em escalas e planos e, essencialmente, poderá sempre insinuar uma montagem; coisa que pretendemos aqui defender enquanto método para a construção de sentido (ou de sentidos) de uma cidade.

Técnica e pictoricamente, a justaposição e a sobreposição de informação não são novidade. Tais processos gráficos, no entanto (analisados à luz da teoria e estética do cinema ou dos estudos visuais), é que permitem potenciar novas narrativas e leituras legitimadas tanto pelo espaço quanto pelo tempo. Neles, quando o movimento é captado, o mapa devém parte da constelação que Bruno define como um «atlas de emoção»<sup>240</sup>.

---

<sup>240</sup> Aproveitamos aqui uma parte do título do livro em que Bruno desenvolve as suas mais recentes propostas de aproximação (cartográfica) entre a arte, a arquitectura e o cinema. Cf. Giuliana Bruno. *Atlas of Emotion: journeys in Art, Architecture, and Film*. 2007.

## MOVIMENTO I: a incursão

Com etimologia no latim, ‘incursione’, o movimento que conferimos à visão aérea, significa «invasão hostil em território alheio»<sup>241</sup>, qualidade que Paul Virilio (um dos autores contemporâneos mais atentos ao fenómeno do voo enquanto outro olhar), explora e desenvolve atribuindo à representação cinematográfica aérea uma forma de domínio (com origem histórica nos instrumentos de observação militar do final do século XIX e início do XX). Na verdade, a epígrafe que abre este capítulo é retirada do título do segundo capítulo de “Guerre et Cinéma” (Paul Virilio, 1984),<sup>242</sup> livro fundamental no que refere o entendimento sobre as relações entre cinema e representação territorial.

O ‘aerial shot’ é uma vista e uma possibilidade alcançada e difundida após a Primeira Guerra Mundial (no seguimento e evolução da aviação na década de 1920) que, por isso, funciona como um novo modo de ver a cidade contemporânea. Migrado o assunto para a cartografia, o mapa tanto serve a orientação como o (dis)curso já que contém, na mesma medida, uma ideia de planificação e coloca o leitor, obviamente, numa condição exterior e demiúrgica de leitura. A sua transformação em plano aéreo vem, depois, dotada de uma condição de instabilidade, como aquela levantada por Gaston Bachelard, já que o sentido «(...) corre o risco de cair sobre o plano quando se sujeita a uma leitura que não se pode condensar»<sup>243</sup>. Na verdade, o plano aéreo desloca o leitor para uma condição de habitante e estrangeiro, atribuindo-lhe em igual proporção os estados de distância e proximidade no que pressupõe um domínio superficial do tecido urbano. O mapa corresponde, pois, a um conjunto de permanência e errância heideggeriana, tal como Julie Cattant defende a ideia de movimento segundo um (des)equilíbrio constante perante o território e sobre o movimento como problema da referida conjugação<sup>244</sup>.

Em síntese, a incursão trata-se de um modo de ver e «sobre-expor» a cidade, como diz Virilio em “L’Espace Critique” (1984), já que o plano aéreo

---

241 Rodrigo Fontinha. *Novo Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. 1957. p. 993.

242 Em rigor, trata-se de uma apropriação que Virilio faz do aforismo originalmente proposto pelo artista Nam June Paik, «Video Isn’t I See. It’s I Fly», e no qual defendia um nova mediação para as artes visuais.

243 Gaston Bachelard. *La Poétique de l’Espace*. 1961. p. 253.

244 Apoiada na proposta original do filósofo Martin Heidegger exposta em conferência de 1951 e intitulada “Bauen, Wohnen, Denken” (traduzida para português como “Construir, Habitar, Pensar”). Cf. Julie Cattant. “L’horizon matière de l’habiter” in *Project de Paysage*. pp. 6-7.

«não é [somente] o da altitude teórica, ou seja, da escala. (...) Se a aviação – que, observemos, surgiu no mesmo ano que o cinema – determinou uma revisão do ponto de vista, uma mutação radical da percepção do mundo, as técnicas infográficas, por sua vez, implicarão um reajuste do real e das suas representações.»<sup>245</sup>

Embora ontologicamente o mapa enquanto plano aéreo exista desde que há representação perspéctica, a sua concretização só vem autorizada e praticada com o desenvolvimento das tecnologias associadas ao voo humano em finais do século XVIII. Apenas aí nasce o verdadeiro plano (muito) picado e em movimento. Preparado por Jean Pierre Blanchard, o primeiro voo tripulado (concretizado a partir do lançamento de um balão de ar quente), acontece nos céus de Filadélfia em 1793.<sup>246</sup> Posteriormente, ao longo do século XIX, com a «modernidade» crescente das «técnicas de observação»<sup>247</sup> e da ciência e engenharia aeronáuticas, o plano aéreo adquire maior consistência e caução. A vista ‘bird-eye’, tal como fora nomeada até então, passa a vista aérea.

Embora o mapa exista, quase sempre, na perpendicular, o seu movimento de observação e leitura não deixa de ser diagonal, só aí adquirindo o seu máximo estatuto. Afinal, o que hoje identificamos como plano aéreo é, na verdade, uma evolução gráfica de uma vista biológica e zologicamente centrada na vista ‘bird’s eye’. Neste seguimento, a primeira vista fotográfica aérea conhecida data de 13 de Outubro de 1860 e vem assinada pelo fotógrafo James Wallace Black.<sup>248</sup> Tirada a 630 metros de altitude a partir de um balão de ar quente idêntico ao de Blanchard, “Balloon View of Boston”<sup>249</sup> permite-nos observar uma estrutura urbana de topografia visivelmente plana e matriz parcialmente radial. Naquela ‘downtown’, para além de dois objectos

---

245 Paul Virilio. “A Cidade Superexposta” in *O Espaço Crítico*. 1993. p. 20.

246 Fica a curiosidade dos primeiros estudos aeronáuticos cientificamente documentados (incluindo experiência de voo) terem acontecido em Lisboa, em 1709, promovidos por Bartolomeu de Gusmão.

247 Cf. Jonathan Crary. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*. 1990.

248 Outras imagens terão sido produzidas antes, em Paris, por Nadar (heterónimo de Gaspard-Félix Tournachon), embora não se lhes conheça o paradeiro.

249 Ou “Boston, as the Eagle and the Wild Goose See It” como terá sido nomeada por Oliver Wendell Holmes em 1863. [informação online disponível em <<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/283189>>, acedida a 10 Agosto 2015].

arquitectónicos notáveis, como são as igrejas na metade inferior da imagem, a fotografia permite também reconhecer a sua arquitectura, as ruas, e a sua margem de água no topo superior. Não se vislumbrando qualquer linha do horizonte, “Balloon View of Boston” existe enquanto fragmento de um tecido urbano necessariamente maior. O que se vê é uma imagem-tempo (sem) movimento. Aquele plano picado de uma zona densamente edificada na proximidade de portos e aparente indústria marítima quase adquire a expressão de um mapa. Na verdade, para além da legenda localizar a cidade norte-americana, poderemos ainda identificar alguns aspectos presentes naquela zona da cidade, conquanto não sejam mais que pedaços cartográficos de vias e edifícios. Há todavia uma singularidade no plano de Black que vem, de certo modo, comprovar que a vista aérea não apreende a cidade mas sim um fragmento de um território maior. Em imagens como a de Wallace Black o corpo urbano e/ou administrativo encontra-se distante e nelas se detém como alteridade terrestre. A cidade vem captada como uma projecção cristalizada, sem movimento, sem circulação, e por isso descontínua e incompleta. O que vemos é um registo de um momento histórico, único, sem antes nem depois. O que vemos é apenas uma parte, uma parte que dominamos mais do que as outras por lhe reservarmos uma determinada distância.

Durante as seis décadas seguintes, até ao período correspondente à 1ª Guerra Mundial, a «observação aérea»<sup>250</sup>, através do avanço das técnicas de voo e de registo de imagem durante o voo, desenvolve-se com base nas necessidades de vigilância e tácticas de guerra. O filósofo e urbanista Paul Virilio, por exemplo, defende em 1984 uma filiação bélica para o assunto, afirmando que a história do ‘travelling shot’ aéreo, com antecedentes em «1854, com o cerco de Sebastopol durante a Guerra da Crimeia, ou sete anos depois com a Guerra Civil Americana,»<sup>251</sup> tem origem em 1904, numa outra guerra, menos de um ano após o voo e registo da respectiva patente pelos irmãos norte-americanos Wright. A verdade é que, apesar de não se tratar de uma ‘conditio sine qua non’, verifica-

---

250 Paul Virilio. “A Travelling Shot over Eighty Years” in *War and Cinema: the Logistics of Perception*. 2000. p. 68.

251 *Ibid.* p. 68.



Film No 32717



À Propos de Nice.

se uma simultaneidade e um aparente sincronismo nos passos cinematográfico e aéreo.

Numa possível história do plano aéreo, então, parece-nos cronológica e geograficamente plausível que os primeiros planos de ‘propriedade’ aérea tenham origem na primeira metade da década de 1920 e sejam rodados em cidades norte-americanas como Los Angeles e Nova Iorque. Aqui, tudo começa a ser visto de cima e a uma certa distância inédita ao espectador. Ainda com carácter não-ficcional, estes planos são usados em curtas-metragens documentais ou publicitárias representando as cidades surpreendentemente através de movimentos contínuos e circulares de aproximação e afastamento (i.e. através de incursões). Em “Film No. 32717” (c. 1920), uma dessas obras para-ficcionais com cerca de 2’30” de duração, é-nos apresentada, ao longo de quinze planos aéreos, a ilha de Manhattan e a área urbana envolvente. Sobre uma paisagem construída por ícones arquitectónicos (como a Estátua da Liberdade ou a Ponte de Brooklyn) e naturais (como a bacia do Rio Hudson), cobrimos vários alçados reconhecíveis daquela cidade, como se fossem postais ou perfis aéreos. Já os primeiros planos aéreos de cidades europeias registam-se mais tarde, na segunda metade da mesma década, em filmes como “À Propos de Nice” (Jean Vigo, 1929), desta vez associando o enquadramento do lugar à própria narrativa. Nesse momento, os planos aéreos que haviam servido de simples anúncio à modernidade ou monumentalidade dos espaços filmados introduzem-se nas narrativas. “À Propos de Nice”, por exemplo, é uma das primeiras obras onde a vista aérea se compromete com a observação especificamente pensada sobre a cidade. A sequência inicial, baseada numa montagem dialética e de contraste entre planos gerais aéreos e planos de pormenor de casinos privados e pavimentos públicos, denuncia uma crítica aos dois mundos que habitam Nice. Apenas através daquela sucessão de imagens previamente desligadas se revela uma determinada semântica da cidade. Há, no entanto, um problema levantado nesse momento histórico da cinematografia e que parece resistir desde então: a de um nascimento e de uma morte simultâneo. O nascimento é o do uso do plano aéreo e a morte pertence ao do





Hell's Angels.

cinema mudo. Coincidentemente parecem unidos, dada a contenção subjectiva ao nível sonoro que o plano aéreo acaba por manter. Na verdade, se o plano aéreo pretende situar uma acção no espaço, revelando-o visualmente através de planos gerais do território, é natural que tal distância nos afaste dos sons próprios desse espaço.

No caso das primeiras longas-metragens de ficção europeias a integrar planos aéreos, “A Castelã das Berlengas” (António Leitão, 1930) e “El Misterio de la Puerta del Sol” (Francisco Elías, 1930)<sup>252</sup>, nas quais vemos as primeiras imagens aéreas de Lisboa e Madrid respectivamente, assistimos à convivência de uma deambulação e observação impactantes. No caso dos primeiros ‘feature films’ norte-americanos a incluir planos aéreos, a temática parece ser diferente, afastando-se da cidade enquanto território a ser percorrido e/ou representado. Ao dedicar especial atenção ao sentido épico do plano, basta lembrar “Wings” (William A. Wellman, 1927), “Hell’s Angels” (Howard Hughes, 1930) ou “Dawn Patrol” (Howard Hawks, 1930), filmes ainda da era pré-sonora, repletos de encenações de combates aéreos ocorridos durante a 1ª Guerra Mundial para reconhecermos uma substituição da poesia humana por aquela da máquina. Como diz Vertov, aliás, enquanto pede a exclusão do indivíduo como personagem de um filme para nele incluir somente a «poesia das máquinas»<sup>253</sup> e a teoria do intervalo (que, defende, é a transição entre movimentos), «saudemos a fantasia ordenada do movimento [e que] os nossos olhos, girando como hélices, descolem para o futuro nas asas da hipótese.»<sup>254</sup> A reforçar este fascínio pelo aparelho voador, em 1935, por exemplo, Le Corbusier define o avião como veículo-chave da modernidade, ao ponto de publicar “Aircraft”. Escrito pelo próprio e ilustrado com fotografias suas, Le Corbusier desenvolve o seu entendimento sobre a arte de voar e a sua abordagem enquanto máquina de visão e domínio territorial. Para o arquitecto suíço «o avião revela um

<sup>252</sup> É curioso verificar que também se trata da primeira longa-metragem sonora de ficção de produção espanhola.

<sup>253</sup> Dziga Vertov. “We: Variant of a Manifesto” in *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, Volume 4. 2004. p. 141.

<sup>254</sup> *Ibid.* p. 139.



Lolita.

espectáculo [da antiguidade] em colapso»<sup>255</sup> que viria a expor-se na cartografia sob a forma de mapas.

Com efeito, o cinema incorporou esta evolução numa contracção do mapa com o plano aéreo, provocando um deslumbramento e uma propriedade narrativa nas imagens concebidas que, por si só, permitem montar e tecer fios narrativos de filmes mais ou menos dispersos territorialmente.<sup>256</sup> Com isto, o plano aéreo parece impor-se quase sempre como um ‘establishing shot’; ou porque surge na abertura ou final de vários filmes, com o objectivo de enunciar geográfica, espacial e temporalmente a narrativa, ou porque se trata simplesmente de um plano geral ou muito geral, separando, interrompendo, mudando, alterando, restabelecendo e/ou reposicionando a narrativa, ou, por fim, porque respeita uma perpendicularidade ao solo que o torna análogo da cartografia, da planta.

Num primeiro passo, em filmes como “Triumph des Willens” (Leni Riefenstahl, 1935), “The Naked City” (Jules Dassin, 1948), “The Crimson Kimono” (Samuel Fuller, 1959), “West Side Story” (Jerome Robbins/Robert Wise, 1961), “Lolite” (Stanley Kubrick, 1962), “El Hombre de Papel” (Ismael Rodriguez, 1963), “Superman II” (Richard Lester/Richard Donner, 1980), “Blade Runner” (Ridley Scott, 1982), “In Weiter Ferne, So Nah!” (Wim Wenders, 1993) ou “Knowing” (Alex Proyas, 2009), por exemplo, acompanhamos o plano aéreo a abrir (sob diferentes montagens) cada uma das narrativas; como se este definisse logo nas primeiras imagens a paisagem cinematográfica e, com ela, apresentasse as características sobre a qual se desenvolve cada um dos argumentos. Diríamos que, nestes casos, o plano aéreo pretende lançar um ‘topos’ próprio, formando a ficção e conformando o ‘lugar’. Em alguns destes filmes, até, os planos aéreos coincidem com o período de informação relativa aos créditos, como se procurassem aglutinar dois universos.

Em “Triumph des Willens”, por exemplo, o avião detém uma aura

---

255 Le Corbusier. “Fronstipicio para las Imágenes de la Épica del Aire” in *Aircraft*. 2003. pp. 6-13.

256 Referimo-nos, por exemplo, a filmes como “Koyaanisqatsi: Life Out of Balance” (Godfrey Reggio, 1982) e “Home” (Yann-Arthus Bertrand, 2009), nos quais sobrevoamos vários territórios urbanos, industriais desérticos ou florestais, como se navegássemos paralelos à superfície terrestre e apenas pela distância ao campo fôssemos capazes de identificar a beleza ou fealdade do planeta.



Triumph des Willens.

heróica tão cara à ideia de civilização quanto à ideia de poderio. Um exemplo deste dispositivo de visão perpendicular vem expresso no filme realizado por Riefenstahl, cuja sequência inicial de planos aéreos termina sobre a cidade de Nuremberga (o prelúdio do filme, numa montagem com a duração aproximada de 2'25"). Correspondendo à parte final da viagem de avião feita pelo 'führer' Adolf Hitler na sua deslocação ao congresso Nacional-Socialista de 5 de Setembro de 1934, o filme e o voo começam rasantes sobre uma topografia irregular de nuvens, cortando-as como formas ondulantes e abstractas, descendo depois de cota até ao surgimento da superfície urbana terrestre. Aí, num misto de névoa e tons de cinza que envolvem a cidade, os primeiros espaços ou elementos reconhecíveis são monumentos locais. Nesse momento a banda sonora aumenta a intensidade e chegamos a Nuremberga com planos aéreos alternados entre vistas oblíquas e perpendiculares. As primeiras permitem apreender a escala ou, diríamos, a quase totalidade daquele território urbano, numa espécie de síntese cartográfica; as segundas, com eixo a 90° do solo, remetem-se unicamente ao apontamento de episódios (extra)ordinários. Se as primeiras imagens estabelecem a localização do que se filma, através de planos gerais, as segundas pormenorizam acções aparentemente soltas no território. Enquanto as vistas não perpendiculares denunciam a extensão e monumentalidade da cidade, as perpendiculares apresentam a intenção do filme, intercalando a grandeza e o sentido épico e livre do voo (por vezes até na presença de outro avião). Estamos perante um olhar mais científico, como se fosse um acesso aos detalhes na vida naquela cidade durante os dias do congresso. Ou seja, se umas vistas reconhecem e levantam o território, como se identificassem o quadro, outras apontam o tema e a história a desenvolver nesse mesmo quadro. No filme de Riefenstahl as segundas perspectivas, as perpendiculares, servem então o propósito que é a abertura de janelas urbanas e colectivas, contrariando a ideia dos planos aéreos existirem unicamente para determinação do plano geral. Na montagem de "Triumph des Willens", estes segundos planos apresentam-se como grandes planos que demonstram a intensidade e a intenção da narrativa. A sombra do avião que filma aparece



The Naked City.



West Side Story.

reflectida nas ruas e coberturas dos edifícios e acompanha o movimento das gentes populares ou militares em direcção à cerimónia Nazi. Enquanto espectadores, estamos convidados a acompanhar o congresso.

É, de resto, em 1935 que Le Corbusier publica “Aircraft”, um livro ilustrado que, nas palavras de Schwarzer, «foi escrito durante um período em que o arquitecto mudava o foco de atenção das casas para as cidades.»<sup>257</sup> Para além de uma apologia da máquina, Le Corbusier reconhece então, com significativo entusiasmo, uma possível via de análise e projecto da cidade a partir da potência visual proporcionada pelos planos aéreos, como se de «um novo estado de consciência moderna, uma nova visão plástica, uma nova estética»<sup>258</sup> se tratasse. É ainda em 1935 que Le Corbusier se aproxima desta via de planeamento urbano e arquitectónico tendo por base o avião como agente próximo de combate.

Em “The Naked City”, o genérico lido em ‘off’ aponta a cidade de Nova Iorque como «uma ilha, uma cidade especial [a horas tantas, à] uma da manhã, numa noite quente de verão»<sup>259</sup>, indiciando assim o tom policial (i.e. o ‘noir’).

Em “West Side Story”, um dos filmes que melhor usa a visão aérea quase perpendicular para introduzir a cidade em articulação com a narrativa, o movimento horizontal da câmara coincide também com um travelling sobre a cidade, como se fosse um corte horizontal (uma planta) da cidade. Logo após o ‘fade-out’ do título (com a transformação de um desenho abstracto em vista fotográfica ‘bird’s eye’ da ilha de Manhattan), uma sequência arranca com planos sobre uma das pontes que liga a cidade ao continente, a George Washington, na direcção oposta àquela de entrada na ilha (ou seja, em direcção a New Jersey). Sabendo tratar-se de um filme sobre uma zona de Nova Iorque, como diz o título homónimo, é pois estranho que o primeiro plano seja de partida e não de chegada. Segue-se depois uma vista sobre a ponte Robert F. Kennedy, na margem oposta (em frente a Queens), e uma passagem por avenidas, ruas, bairros e parques sem coerência topo- ou geográfica mas

257 Mitchell Schwarzer. *Op. Cit.* p. 141.

258 Le Corbusier. “4.” in *Aircraft*. 2003. p. 35.

259 Jules Dassin [dir.]. *The Naked City*. 1948. [00.00.10>00.00.52]



El Hombre de Papel.

coesa visual e morfologicamente. A ligar estes fragmentos urbanos dispersos ouvimos o tema-assobio com o ruído da metrópole em fundo. Após o primeiro movimento óptico de câmara (um 'zoom'), a sequência termina num campo de jogos asfaltado onde vemos um dos grupos protagonistas de jovens. Sobre este 1'15" de duração, Schwarzer releva que «não há vista oblíqua de Manhattan, na tradição das vistas 'bird's eye' (...). Só há vistas que espreitam directamente para baixo, transformando edifícios e paisagem numa aparência bidimensional.»<sup>260</sup> Apesar de não se tratar de planos verdadeiramente perpendiculares, é por estas imagens conterem uma tal falta de profundidade que as aceitamos montadas e como percurso. Para nós, este tipo de plano aéreo estará perdido entre a abstracção de uma certa bidimensionalidade e o realismo de uma representação tridimensional ilusória.<sup>261</sup>

Em "El Hombre de Papel", os planos vêm montados dialeticamente, com imagens da periferia pobre de uma metrópole seguidas de outras do centro monumental. A partir destas vistas, Mexico City é entendida como um território de graves diferenças relacionadas com a luta de classes e o poder. Estas propriedades «plástica»<sup>262</sup> e semântica, dadas pelo plano aéreo, conferem então uma dimensão narrativa plena às vistas panorâmicas sobre a cidade. Rodado na capital mexicana, "El Hombre de Papel", diz Dunne, adopta e assume para o plano aéreo uma ideia de «epifania»<sup>263</sup> de valor narrativo e cartográfico. Abrindo com um voo sobre aquela metrópole que ora se aproxima ora se afasta, ora mostra a parte pobre ora mostra a parte rica. O que Dunne propõe parece evidente, sem que se reconheça tal uso ou intenção nos planos aéreos correntes; como sejam vistos com peso político a permitir comentar desequilíbrios urbanos e sociais.

Em "The Crimson Kimono" e em "Blade Runner", por exemplo, acompanhamos a abertura de ambos os filmes segundo o mesmo fascínio

---

<sup>260</sup> Mitchell Schwarzer. "Airplane" in *Op. Cit.* 2004. p. 124.

<sup>261</sup> É curioso este ter sido um dos poucos filmes rodado no sistema Ultra Panavision 70, um suporte raro e um dos mais horizontais e panorâmicos de sempre.

<sup>262</sup> Celia Dunne. "From Maps of 'Progress' to Crime Maps (and back again?)" in *Urban Cinematics*. 2011. p. 163.

<sup>263</sup> *Ibid.* p. 164.





The Crimson Kimono.



Blade Runner.

que vem expresso no livro “America” (Jean Baudrillard, 1989) e onde o filósofo francês descreve o fascínio que é aterrar à noite em Los Angeles (um território urbano semelhantemente infinito ao de Mexico City). No excerto em que Baudrillard relata o movimento sobre aquela cidade extensa e dilatada, a imagem que nos surge é muito próxima dos planos nocturnos de abertura de “The Crimson Kimono” e “Blade Runner” (ou dos ‘intro-logos’ das produtoras “20th Century Fox” ou “Fox Searchlight Pictures”<sup>264</sup>), onde a morfologia de Hollywood vem explicitada enquanto ‘topos’. Em “The Crimson Kimono”, uma história de mistério e crime presentes, assistimos a uma incursão aérea nocturna sobre a cidade para, desta vez em cartão, identificar e indicar o lugar e a hora, «Los Angeles» e «08:00 PM».<sup>265</sup> Em “Blade Runner”, uma história de mistério e crime futuros, sobrevoamos as «colinas» e as «planícies», tal como nomeados por Reyner Banham como duas das quatro «ecologias»<sup>266</sup> de Los Angeles, definem um território ressonante e «cinematogénico». Afinal, a conurbação californiana que parece impossível de captar é-o através do plano aéreo rasante e quase horizontal.<sup>267</sup> É curioso, de resto, que o ‘logo’ de abertura das produtoras seja um plano-sequência nocturno, contracampo dos planos de “The Crimson Kimono” e “Blade Runner” quando tomado sobre as mesmas colinas e planícies de Hollywood.

Resta-nos, por fim, apontar “Knowing”, cuja sequência de abertura segue o plano de tangência ao nosso planeta reconhecível no ‘intro logo’ da

---

264 Uma situação que, após a “20th Century Fox” ter sido adquirida pela “Fox Searchlight Pictures”, vem denunciada pela alteração do sentido do varrimento visual nocturno sobre as colinas de Los Angeles, não deixando de se evidenciar o fascínio estelar de Hollywood. Ou seja, ainda que o movimento aéreo da câmara seja diferente em ambos os ‘clips’, cada um termina com idêntico plano contrapicado do ícone que são as letras-edifício amarelo-douradas.

265 Estes planos serviriam, inclusive, de abertura ao filme “Los Angeles Plays Itself”, que acaba por ‘colar’ ao cartão original um outro com a expressão «Plays Itself» enunciando assim o título completo.

266 Vale a pena atentar uma das obras seminais de teoria e história da arquitectura e da cidade da segunda metade do século XX como “Los Angeles: the Architecture of Four Ecologies” (Reyner Banham, 1971), na qual o autor desenvolve uma investigação conformada por um caso de estudo à escala da cidade (Los Angeles) adaptando e importando particularidades que passamos a explicar. Em específico, na estrutura do livro, Banham utiliza dois «intervalos» (a ecologia e a arquitectura) e apropria-os quatro vezes (fazendo-os, assim, corresponder a quatro capítulos). Cf. Reyner Banham. “Contents” in *Los Angeles: the Architecture of Four Ecologies*. 2009. p. vii.

267 “Zabriskie Point” (Michelangelo Antonioni, 1970), outro filme com vários planos aéreos sobre L.A., apresenta o mesmo território de “Blade Runner” e dos ‘logos’ das produtoras mas vem efectuado à luz do dia, denotando idêntica incomensurabilidade.



Zabriskie Point.



L'Eclisse.

“Universal Pictures”<sup>268</sup> através de um ‘zoom’ desde a órbita terrestre até uma moradia localizada nas margens da cidade de Boston onde nos encontramos (virtualmente) no interior da casa do protagonista John Koestler (Nicolas Cage), local ‘térreo’ onde a personagem resolve um problema ‘extra-terreno’.

Num segundo passo, o plano aéreo surge como plano geral, definindo o cosmos ficcional. Filmes como “L’Eclisse” (Michelangelo Antonioni, 1962), “Ferris Bueller’s Days Off” (John Hughes, 1986), “Der Himmel über Berlin” (Wim Wenders, 1987), “Someone to Watch Over Me” (Ridley Scott, 1987), “The End of Violence” (Wim Wenders, 1997) ou “El Secreto de sus Ojos” (Juan José Campanella, 2009), por exemplo, contêm planos aéreos a intercalar as narrativas, terminando mal começa a acção das personagens.

Em “L’Eclisse”, acompanhamos Vittoria (Monica Vitti) e Anita (Rossana Rori) a sobrevoar Roma e Verona enquanto conversam sobre a incapacidade humana daquele acto. Após uma vista dos bairros periféricos romanos, a cena leva-nos para as nuvens (como acontece em “Triumph des Willens”), acompanhando uma topografia abstracta de tons de branco e cinzento. O certo é que, de nuvem em nuvem, Vittoria e Anita chegam ao centro histórico da cidade do Veneto, contornando o anfiteatro num movimento elíptico, como a própria planta daquela estrutura.

Em “Ferris Bueller’s Days Off” e “Someone to Watch Over Me”, de um outro modo, o plano aéreo surge a intermediar cada um dos filmes,

---

268 Já fora do discurso ficcional que aqui privilegiamos (mas sempre dentro de um discurso fílmico) cremos haver espaço para um estudo exclusivamente dedicado ao uso de planos aéreos na apresentação de marcas cinematográficas norte-americanas, ou seja, nos ‘clips’ de abertura das produtoras ‘major’ ou independentes daquele país. Neste sentido, para além de tais planos aéreos representarem empresas também acabam a representar territórios (fictícios), tal como acontece com o actual “Disney’s Studio Logo” (Mike Gabriel, 2006), cujo imaginário que defende e projecta deve tornar-se imediato, transportando-nos «em apenas 30 segundos, (...) de uma estrela acima das nuvens (...) sobre um lago brilhante [até] um cintilante castelo-palácio», num plano aéreo-sequência que resume várias perspectivas daquele mundo e podendo, assim, ser visto como um atlas em composição. Cf. Sheigh Crabtree. “Old Disney magic in new animated logo” in *The Hollywood Reporter*. 10 Julho 2006. [informação online disponível em <[https://web.archive.org/web/20060718065547/http://www.hollywoodreporter.com/thr/film/article\\_display.jsp?vnu\\_content\\_id=1002802054](https://web.archive.org/web/20060718065547/http://www.hollywoodreporter.com/thr/film/article_display.jsp?vnu_content_id=1002802054)>, acedida a 28 Dezembro 2015]

Outras sequências o provam (na maioria, digitalmente animadas), com maior ênfase desde meados da década de 1990, como acontece nos designados ‘intro logos’ da “20th Century Fox” (entre 1994 e 2011), “DreamWorks” (desde 1997), “Universal Pictures” (desde 1997), “Miramax Films” (desde 1998), “Warner Brothers” (desde 1999), “Paramount Pictures” (desde 2002), “Walt Disney Pictures” (desde 2006), “Fox Searchlight Pictures” (desde 2011), ou “FilmDistrict” (entre 2011 e 2014).



Ferry Bueller's Day Off.



Das Himmel über Berlin.

estabelecendo em diversos momentos as novas localizações geográficas das respectivas narrativas, e fazendo parecer que chegamos à cidade pela acção do filme. Segundo uma topologia vertical, tanto “Ferris Bueller’s Day Off”, rodado em Chicago, ou “Someone to Watch Over Me”, rodado em Nova Iorque, têm a particularidade de os planos aéreos representarem cortes verticais da Loop e de Manhattan, respectivamente, em detrimento de uma observação em planta. Isto porque, tratando-se de áreas extrudidas, volumetricamente verticais, o voo acaba por operar uma incursão em corte e a uma cota média horizontal, como se navegasse a meia altura entre o pavimento e o topo das construções.

Em “Der Himmel über Berlin”, um filme sobre o fim do «estado das coisas» na Alemanha democrática e da sua capital, os planos aéreos permitem-nos equivaler a nossa visão àquela dos anjos, imortais, que sobrevoam, vêem e ouvem os sussurros dos habitantes, mortais. Nestes planos, vemos a cidade que os mortais não compreendem. A preto e branco, a paisagem é a de uma cidade parcialmente em ruína e sem ponto de fuga, limitada por um muro e vista num modo de observação pendular, entre o humano e o pós-humano. A isto junta-se o fascínio da vertigem cuja similitude à ideia de queda, como se prevesse um fim, nos mostra o lugar a que corresponde a nossa posição à superfície. Sendo que uma das imagens recorrentes é, de facto, a superação humana destes planos, nos quais os protagonistas (anjos ou heróis) vêm apresentados como gárgulas empoleiradas no topo de edifícios. Através de breves excertos de localização e estabelecimento de uma acção particular da narrativa, em “Der Himmel über Berlin” vemos o mesmo que o anjo Damiel (Bruno Ganz) no topo da Kaiser Wilhelm Gedächtniskirche.<sup>269</sup> Como comenta Thom Andersen, em “Los Angeles Plays Itself”, sobre a discrepância cartográfica entre cinema e realidade, há evidentes vantagens pertencentes ao mundo dos filmes sobre o mundo por nós habitado e uma delas é, decisivamente, a possibilidade de voo. Como

---

<sup>269</sup> Nesta linhagem, é interessante verificar que os filmes de género com super-heróis (com capacidades de voo) reproduzem amiúde estes planos, transformando-os permanentemente em matéria subjectiva. Podemos, de resto, confirmar tanto uma aceção demiúrgica quanto vigilante em todos os filmes protagonizados pelo ‘Batman’ (em especial, os provenientes da trilogia realizada por Christopher Nolan), pelo ‘Superman’ ou pelo ‘Iron Man’ (em especial, os realizados por Jon Favreau), nos quais o voo sobre Gotham, Metropolis e Los Angeles, respectivamente, atribui uma modalidade activa e não passiva à vigilância.





The End of Violence.

nos confirma o omnipresente narrador (Encke King) sobre as representações cinematográficas de Los Angeles, «os filmes têm algumas vantagens sobre nós: conseguem voar pelo ar enquanto nós somos obrigados a viajar por terra; existem no espaço enquanto nós vivemos num tempo mortal».<sup>270</sup>

“The End of Violence” introduz-nos a questão da vigilância. Neste outro filme realizado por Wenders (desta feita localizado em Los Angeles), vemos aquilo que as câmaras de vigilância registam sobre nós, nas auto-estradas, em ‘não-lugares’ localizados no interior daquele território metropolitano. Utilizando a forma de imagens captadas em videovigilância, a cidade parece surgir codificada e objecto de forças policiais. O plano aéreo atinge, aqui, a sua máxima forma de vigilância e observação total, panóptica. Desde os cruzamentos e sinuosidades das «autopias»<sup>271</sup> até às malhas cartesianas de lotes, aquela paisagem disseminada é um dos maiores ‘sprawls’ do planeta<sup>272</sup> e, «dizem, a cidade mais fotografada do mundo.»<sup>273</sup> Durante a sequência final deste filme, de resto, com início numa conversa no Cais de Santa Monica entre o protagonista Mike Max (Bill Pullman), produtor de cinema em Hollywood, e Florinda (Aymara de Llano), uma criança curiosa, percebemos que «estamos a ser observados.»<sup>274</sup> Nesse instante, enquanto ambos olham para cima e apontam para o céu, Florinda diz que «‘Cielo’ significa duas coisas: o céu (paraíso) e o céu (atmosfera).»<sup>275</sup> A partir desse momento, um plano aéreo frontal ao cais afasta-se e eleva-se em direcção ao oceano. Como dissera Mike, reflectindo antes sobre os perigos desta capacidade de visão, «observar a Terra dos céus é confuso. Num sistema como este, há hipóteses de abuso.»<sup>276</sup> Com efeito, «[é] este distanciamento daquilo que vemos que abre a possibilidade de alienar a humanidade do operador panóptico.»<sup>277</sup>

270 Thom Andersen [dir.]. *Los Angeles Plays Itself*. 2003. [00.02.25>00.02.40]

271 Reyner Banham. “Ecology IV: Autopia” in *Los Angeles: the Architecture of Four Ecologies*. 2009. p. 195-204.

272 Corpo urbano de análise na área das ciências sociais (geografia, filosofia e sociologia) por autores como Mike Davis, Fredric Jameson ou Edward Soja.

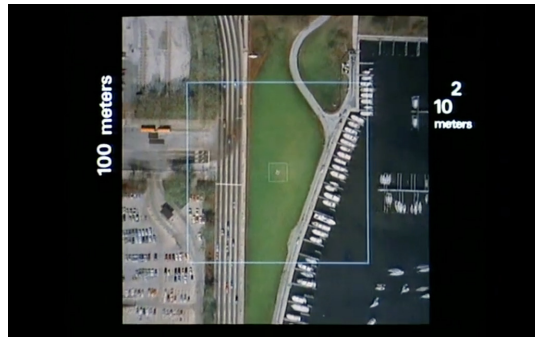
273 Thom Andersen [dir.]. *Los Angeles Plays Itself*. 2003. [00.04.23>00.04:32]

274 Wim Wenders [dir.]. *The End of Violence*. 1997 [01.36.14>01:36:18]

275 *Ibid.* [01.36.00>01.36.15]

276 *Ibid.* [01.13.12>01:15:30]

277 Nezar AlSayyad. “Voyeuristic Modernity: the Lens, the Screen and the City” in *Cinematic Urbanism*. 2006. p. 164.



Powers of Ten.

Num terceiro passo, interessa-nos analisar a verticalidade dos planos como movimento de incursão, nos quais a ligação (directa) à cartografia se faz a partir do recurso à perpendicularidade do eixo visual quando colocado perante a superfície de um território. Chamemos-lhe viagem ou ciclo vertical, exercício onde está presente e vem representada a semelhança das escalas macro e micro. Um dos primeiros planos em movimento com este carácter perpendicular foi sobre a superfície lunar em “Frau im Mond” (Fritz Lang, 1929), uma ficção científica do final dos anos 1920. Um outro exemplo, este intra- e extra-terrestre, é o filme “Powers of Ten: a Film Dealing with Relative Size of Things in the Universe, and the Effect of Adding Another Zero” (Charles Eames/Ray Eames, 1977) que explora o afastamento progressivo em altura sob potências de 10 como se fosse um ‘travelling’ vertical (infinito). De uma área limitada a um pano quadrangular de piquenique, num parque em Chicago, o plano-sequência afasta-se gradual e potencialmente até aos confins do sistema solar (para, de seguida, regressar e aprofundar esse ponto de partida). Com este trajeto se passa do grande plano (de pormenor) ao plano (muito) geral, reconhecendo que um e outro – ou uma e outra escala – são o mesmo e só diferem no modo em que são observados e não naquilo que mostram. Objectiva e subjectivamente, a perpendicularidade é também comprometida pela maior ou menor definição no que respeita a produção de planos dependentes de cada escala. Sendo certo que os instrumentos cartográficos clássicos continuam relevantes, como os mapas, também é verdade que a informação provinda dos levantamentos aéreos ou orbitais cada vez mais rigorosos os tem reforçado.<sup>278</sup> A confirmar esta hipótese de visão, de resto, Vittoria de Palma acrescenta ainda a ideia de deslocamento.

«A vista de cima, quer obtida por telescópio, microscópio, avião ou aeronave, desloca-nos como espectadores: oferece-nos um panorama alargado e diminui a importância das nossas preocupações quotidianas por descentramento da nossa perspectiva habitual.»<sup>279</sup>

<sup>278</sup> Como acontece nas visualizações ou imagens de programas informáticos como o GoogleEarth, por exemplo, nos quais se promove um modo de observação e vigilância aparentemente activos (embora fixados, para já, apenas a cada três anos).

<sup>279</sup> Vittoria Di Palma. “Zoom: Google Earth and Global Intimacy” in *Intimate Metropolis*. 2009. p. 262.



Triumph des Willens.

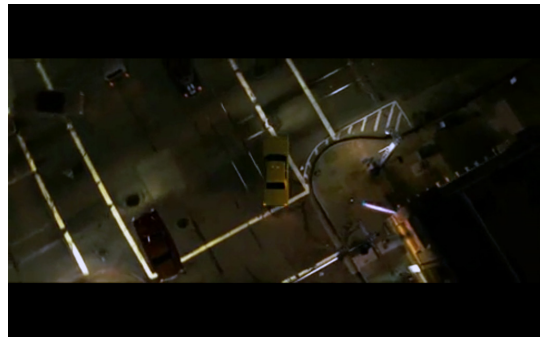
Resumindo, por se tratar de uma simplificação humana, a escala torna-se, por vezes, falsamente rigorosa. Recuperando “À Propos de Nice”, e ao contrário do que acontece em “Triumph des Willens” ou “Der Himmel über Berlin”, a representação aérea da cidade começa e termina à mesma distância vertical e é feita unicamente sob planos perpendiculares. Sobre a sua margem mediterrânica, permanecendo-lhe perpendicular como se a câmara se movesse num hipotético plano de nível superior, os primeiros 2’ de duração do filme contêm uma sequência composta por quatro planos aéreos, aparentemente equidistantes da cidade (e que somam 44’’ de vistas aéreas). Estes planos, para além de servirem como ‘establishing shots’, mediam e contrapõem uma existência contraditória da cidade, alternando entre grandes planos (por vezes, interiores) e planos gerais exteriores. Ora, o que nos importa aqui reter é a noção de movimento em relação a um determinado território (se de entrada ou de chegada), num levantamento cinematográfico, geográfico e temático. Ou seja, se o plano aéreo surge como modo de ver capaz de alternar entre o plano geral e o grande plano, recorrendo à superficialidade e à profundidade, também existe como complemento entre visualidade e espacialidade. O certo é que alguns anos antes, Le Corbusier já referira a importância da perpendicularidade da visão (aérea), com ênfase na ideia de supremacia do ângulo recto.<sup>280</sup> Tal situação vem expressa, por exemplo, nas perspectivas desenhadas por Le Corbusier aquando da sua chegada aérea ao Rio de Janeiro em 1929, nas quais a relação com a cidade não se constrói apenas unidireccionalmente mas vem afectada pela morfologia não horizontal do território e pela posição do observador na vertical. Nestas imagens, resultantes de uma posição (passiva) de observação, operada a partir de uma cápsula, Le Corbusier desenha o que vê, limitado que se encontra pela janela do veículo. A este respeito, de resto, Julie Cattant atesta que tanto Claude Parent quanto «Le Corbusier, [este último] figura da arquitectura moderna, defendem o ângulo recto, reconhecendo-lhe uma representação abstracta do corpo humano tal como fora sempre fortemente atraído pelo

---

<sup>280</sup> Cf. Le Corbusier. *L’Esprit Nouveau*, nº 18. 1923.



Collateral.



Zodiac.

horizonte.»<sup>281</sup> Este assunto trata, pois, uma situação que vem igualmente equacionada e devolvida por Parent. Afinal,

«quantas vezes se afirmou que o homem é vertical (gravidade) e frontal (estética)? E quantas vezes se responderá que o homem é afinal o desequilíbrio em permanência? (...) O homem em contínuo movimento rompe a cada momento a estabilidade da posição.»<sup>282</sup>

Para Cattant, «o objetivo de Claude Parent [e de Le Corbusier, dizemos nós] é colocar o homem em movimento, para que este se ‘sinta’ fisicamente, incluindo os seus esforços e as suas acções.»<sup>283</sup> Ora, é também nessa posição de oblíqua de observação e exame territorial que o plano aéreo detém a sua instabilidade e inevitabilidade. Retomemos os discursos de Paul Virilio, Claude Parent, Michel Carrade e Morice Lipsi que, em 1963 e aquando da fundação em Paris do colectivo “Architecture Principe”, publicam em periódico homónimo o que consideram ser as suas propostas e actualizações dos «princípios de arquitectura». Nas palavras de Cattant,

«inventam e defendem a ideia da ‘função oblíqua’, quebrando o princípio da ortogonalidade que reina na maioria das vezes a análise e formação urbanas. O objectivo [dos autores], com escândalo, seria o de eliminar a verticalidade e a horizontalidade em benefício da obliquidade.»<sup>284</sup>

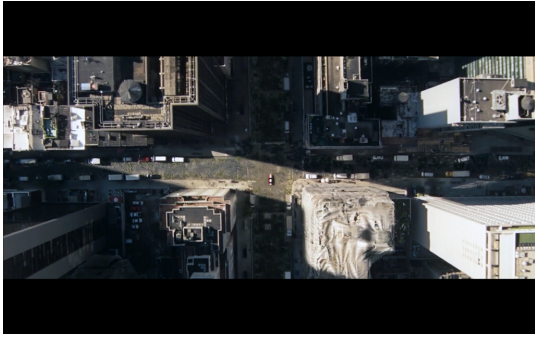
Para nós, o plano aéreo é sempre oblíquo (mesmo quando perpendicular) pela sua amplitude que é lata. Vemos isso em filmes mais recentes como “The Thirteenth Floor” (Josef Rusnak, 1999), “Collateral” (Michael Mann, 2006), “I Am Legend” (Francis Lawrence, 2007) ou “Zodiac” (David Fincher, 2007), nos planos em que fazem uso único da perpendicularidade utilizando o voo para acompanhar o percurso de outro veículo. Como se vigiássemos o movimento de veículos nas ruas de uma cidade a partir de um plano de nível aéreo, paralelo ao solo. A título de exemplo, é curioso

281 Julie Cattant. “L’horizon matière de l’habiter” in *Project de Paysage*. pp. 6-7.

282 Claude Parent. *Entrelacs de l’Oblique*. 1981. p. 107.

283 Julie Cattant. “L’Horizon des Architectes” in *Project de Paysage*. p. 9.

284 *Ibid.* p. 8.



I Am Legend.

que, à excepção da sequência em “I Am Legend”, sobre Manhattan, todos os planos aqui referidos acontecerem à noite, como se promovessem uma ideia de vigilância e reproduzindo a câmara uma parcela do cadastro viário da cidade. Em “Zodiac”, sobre São Francisco, o avanço nas escalas fornece ainda uma outra informação com um zoom sobre o objecto móvel que segue. Num plano-sequência aéreo (produzido com recurso a tecnologias CGI) que acompanha o percurso de um táxi suspeito em São Francisco, verifica-se a passagem em ‘zoom’ do plano geral para o plano de conjunto, ou seja, passamos do local para a personagem.

Por fim, e sendo sabido que o voo (ou o correspondente mapa no cinema) nos sugere uma posição dominante (i.e. de incursão) sobre o território com resultados distintos, não podemos perder de vista que tal movimento se trata da «passagem dum assunto para outro»<sup>285</sup> potenciado, ainda, pela incorporação de outros dois movimentos do cinema (como o ‘travelling’ e o panorama) na mesma medida em que o mapa também se trata de uma síntese de secções e perfis.

---

285 Rodrigo Fontinha. *Novo Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. 1957. p. 993.



## INTERVALO I: o fragmento

A série “Atlas, Cities” (Gerhard Richter, 1968), na qual se agrupam imagens fotográficas de plantas, maquetas e céus de cidades, adapta o potencial cinematográfico do plano enquanto elemento parcial mas organizador de sentido de um território. Seguindo a proposta de Richter, compreendemos que através da montagem de imagens, que basta dispor e justapôr elementos aparentemente diferentes para alcançar um determinado significado, ao ponto de assim se poder produzir novos pontos de vista e, com isso, reproduzir-se imagens inéditas. Neste processo, repescamos a fotografia “Volo su Vienna” (Gabriele d’Annunzio, 1918), tirada nos últimos dias de guerra sobre uma parcela densamente construída (ou destruída) da capital austríaca, serve-nos de prova. Captada a 800 metros de altura por D’Annunzio, piloto e artista italiano com experiência em diversas áreas técnicas do cinema (incluindo a direcção de arte e o argumento em longas-metragens de ficção), aquela fotografia contém características próprias da cartografia, entre as quais, a não apreensão de margens para além das abstractas. A paisagem urbana que mostra parece confirmar uma incompletude física e temporal imanente. Um rectângulo limita o território onde uma nuvem de panfletos, que se havia atirado da cabine, voa e se espalha sobre as coberturas daquela zona histórica urbana. Mitchell Schwarzer, sobre este assunto e no que entende serem os diferentes enquadramentos mediatizados de visão, aponta a fotografia como imagem forçosamente parcial, como se fosse uma peça de um puzzle maior. Aprofundando esta ideia, Schwarzer diz até que o plano aéreo fotográfico, mais que os outros, (con)forma-se e existe apenas como parte de uma colecção, fundamental num sistema de colagens e que resulta numa condição iminentemente (contra)moderna da «cidade montada»<sup>286</sup>; conceito mais próximo, como sabemos, da ‘assemblage’ e composição pós-moderna da cidade que de uma constituição moderna ‘ex-novo’.

Na sucessão e evolução articuladas dos dispositivos aéreos, de observação e representação, do real para a planta ou maqueta, do balão para o avião, da fotografia para o cinema, verifica-se uma mudança na percepção

---

<sup>286</sup> Mitchell Schwarzer. “Photography” in *Zoomscape*. 2004. p. 199.



que é a passagem de uma interpretação de carácter totalizante para uma de carácter parcial do território. No final da década de 1910 o desenvolvimento das tecnologias aéreas aprofunda ainda mais esta hipótese. Para além do acto de observação e percepção aéreas alcançar uma certa popularidade (em grande medida, pelo uso dos novos aparelhos de observação militar experimentados na Europa durante a 1ª Guerra Mundial), consegue ainda conjugar os registos de uma visão dominante com uma visão particular. Com efeito, a vista aérea permite testar modos de leitura e vigilância dos territórios em contraste com as vistas rasantes possibilitadas pelas posições historicamente estabilizadas (tanto em contexto terrestre como marítimo). Basicamente, durante estes anos, assiste-se a uma transformação histórica do acto de varrimento visual, passando-se do panorama (com ponto fixo de observação) para a sequência (sem ponto fixo de observação); coisa que impulsionaria outras técnicas e outras visualizações.<sup>287</sup>

Após a 1ª Guerra Mundial, de resto, com o avanço da indústria e adquirindo o avião ‘status’ único, tanto enquanto veículo civil (de transporte) como veículo militar (de combate), a máquina aérea apresenta-se como um novo ‘atlas’ de modernidade debatido, inclusive, no interior da teoria e prática da arquitectura.<sup>288</sup> Em 1923, por exemplo, Le Corbusier defende no texto “Des Yeux qui ne Voient Pas”, um dos capítulos de “Vers une Architecture”,<sup>289</sup> que alguns veículos deverão ser considerados símbolos arquitectónicos de modernidade e mudança pelas oportunidades e descobertas perceptivas que vêm proporcionando. Interessa a Le Corbusier legitimar uma construção do mundo sob outras formas de habitar, partindo dos pontos de vista (não fixos) proporcionados pelas novas máquinas.<sup>290</sup> Em 1929, Filippo Tommaso

---

287 Cf. M. Christine Boyer. “Mobility and Modernism in the Postwar City” in *Center – Modernist Visions and the Contemporary American City, Volume 5*. 1989. pp. 86-104.

288 Para além de um fascínio industrial natural, também o plano aéreo sobre as cidades obtém uma grande repercussão nas artes, especialmente na literatura com alguns dos primeiros textos sobre o voo ou a viagem aérea a surgirem nestes anos. Como exemplos, apontamos o conto “Flying over London” (Virginia Woolf, c. 1927), no qual se descreve a capital britânica, ou o livro “Round the World Again in Eighty Days” (Jean Cocteau, 1937), no qual se regista uma experiência intercontinental.

289 Cf. Le Corbusier. “Eyes Which Do Not See...” in *Towards a New Architecture*. 1986. pp. 89-148.

290 Para Le Corbusier, que define a importância de uma apreensão cada vez mais eficaz a partir de veículos como os aviões, os navios e os automóveis, a modernidade só poderia sustentar-se pelo movimento e pelos veículos que fossem sinais de uma nova mobilidade. Para além de os elogiar como «arquitecturas do movimento», o arquitecto reconhece-lhes a potência visual e funcional. No seguimento desta ideia, por



Marinetti, um dos maiores adeptos e apoiantes do avião como portador de novas representações mas também de novas formas artísticas e culturais, radicaliza a sua posição no “Manifesto della Aeropittura”. É dele o juízo que este modo de representação negacionista da perspectiva e apologista da mutabilidade deve potenciar outras criações e artes; como se prova nos dois primeiros de nove artigos que constituem o texto.

«Nós futuristas declaramos que:

1 ° as perspectivas mutantes do voo constituem uma realidade absolutamente nova e sem nada em comum com a realidade tradicionalmente formada pelas perspectivas terrestres;

2 ° os elementos desta nova realidade não têm nenhum ponto fixo e são construídos a partir dessa mesma mobilidade perene.»<sup>291</sup>

O certo é que, no caso do cinema e cumprida tais aspectos militares, comerciais e tecnológicos, podemos identificar uma fase (mais metodológica que cronológica porque, verdadeiramente, arranca sempre na década de 1920, no período entre-guerras) relativa ao uso do plano aéreo e com ligação ao uso de fragmentos (muitas vezes expostos em plantas e/ou maquetas).

Um dos casos que identificamos com maior destaque dado ao fragmento é aquele que usa cartografias em representação do território e não o próprio território na sua extensão e plenitude. Nestes casos, o plano aéreo (objectivamente falso mas frequentemente convincente ficcionalmente) vem sendo produzido a partir de efeitos especiais elaborados com maquetas, numa opção corroborada para lá da prática. Até porque o plano aéreo pode, também, ser entendido como «redução» de um mapa ou de uma miniaturização. Ao privilegiar «a visão como o sentido dominante»<sup>292</sup>, nas palavras do filósofo Gaston Bachelard, este modo de representação «possui tanto melhor o mundo

---

exemplo, o crítico de arte John Berger, em “The Moment of Cubism and Other Essays” (1969), afirma que o «carro e o avião», os dois veículos originais do final do XIX, terão sido fundamentais na alteração de significado sobre a relação de tempo e espaço, fazendo parte das invenções que mudariam em definitivo o século XX, Classifica-os não de signos modernos mas de signos contemporâneos.

291 Filippo Tommaso Marinetti. “*Prospettive di Volo*” in *Gazzetta del Popolo*. 22 Setembro 1929. p. 43.

292 Doreen Massey. *Space, Place and Gender*. 1994. pp. 222-224.



Rien que les Heures.

quanto mais hábil for em miniaturizá-lo». <sup>293</sup> Na defesa desta tese, Jakob Isak Nielsen nota que uma das primeiras «opções para filmar planos com movimento de câmara foi, sem dúvida, recorrendo a truques de fotografar maquetas (...)» <sup>294</sup>, uma solução que tem sido matéria de análises mais recentes, conjugada com o aparecimento de um novo género ou estilo cinematográfico denominado como «cartográfico», nos termos de Sébastien Caquard e D.R. Fraser Taylor, os editores de “Cinematic Cartography Special Issue”, talvez o primeiro volume inteiramente dedicado ao tema. No texto que serve de editorial, “What is Cinematic Cartography?” (2009), Caquard e Fraser Taylor apontam o «historiador e antropólogo Christian Jacob como provável pioneiro na análise de uma dimensão cinematográfica da cartografia» <sup>295</sup>, baseando tal argumento no livro “L’Empire des Cartes” (1992). De qualquer das formas, e apesar de Jacob e Christian Metz (1977) terem dedicado uma aproximação à cartografia, o seu estudo só mais recentemente se terá tornado eficiente e concreto, assumindo em definitivo o cinema como ‘corpus’ analítico. Nesta última fase poderemos referir as investigações de Christopher Lukinbeal (2004), Tom Conley (2006) ou Teresa Castro (2009).

Num dos vários arranques do uso do mapa no cinema podemos mencionar a abertura de “Rien que les Heures” (Alberto Cavalcanti, 1926) e a imagem de um grande plano de Paris em vez de um plano geral da cidade. Nesse ‘opening’, o que vemos é um mapa e não uma vista aérea. Ultrapassado o efeito especial, o filme defende a tese (logo no primeiro intertítulo) que «todas as cidades serão semelhantes se os seus monumentos não forem distintivos.» <sup>296</sup> Tal como a fotografia de Black nos evidenciava sobre Boston, os primeiros segundos de “Rien que les Heures” mostram-nos uma cidade de Paris onde só a arquitectura e as margens se destacam. Curiosa e coincidentemente, através de um modelo, só vislumbramos as vias, alguns elementos e os limites da cidade.

<sup>293</sup> Gaston Bachelard. *A Poética do Espaço*. 2005. p. 159.

<sup>294</sup> Jakob Isak Nielsen. “Camera Movement and The Transition to Sound” in *Camera Movement in Narrative Cinema - Towards a Taxonomy of Functions*. 2007. p. 139.

<sup>295</sup> Sébastien Caquard/D.R. Fraser Taylor. “What is Cinematic Cartography?” in *The Cartographic Journal*, Volume 46, nº 1. 2009. p. 6.

<sup>296</sup> Alberto Cavalcanti [dir.]. *Rien que les Heures*. 1926. [00.00.35>00.00.45]



Casablanca.

De um mapa com os monumentos sobredimensionados avança-se para um plano de uma maquete sem que antes surjam dois planos de pormenor com ‘souvenirs’ de ícones urbanos parisienses (sendo um deles um termómetro em forma de torre Eiffel).<sup>297</sup> A conclusão a tirar sobre esta montagem é de que a cidade se projecta e estabelece como reconhecível perante o espectador através de objectos e miniaturas. Vem representada por representações. É pois singular que Cavalcanti, realizador de “Rien que les Heurs” e colaborador de Ruttmann, recorra a uma animação (carto)gráfica como truque visual antes de apresentar os quadros quotidianos que compõem o filme. Ironicamente, num dos mais significativos filmes-sinfonia de cidade, a emoção do plano aéreo ilude-nos pela sua falta de moção. Neste início de filme a cidade vê-se reduzida e impenetrável (ao contrário do que se pretenderia) mas anunciando, desde logo, uma das propriedades do plano, a sua condensação e hierarquização do território real.

Como sugerimos anteriormente, os ‘falsos’ planos aéreos não se resumem a um período específico e mantêm-se em uso ainda hoje (como aliás se mantêm quase todas as formas e movimentos cinematográficos depois de inventados). Nos filmes em que assistimos a este movimento, cada lugar é visto sob um movimento aéreo miniatural ou animado e executado com desenhos ou maquetas dos locais onde se localizam as respectivas narrativas.<sup>298</sup> Nestes casos, o mapa é ainda e também uma antecipação, um plano que «está a meio caminho entre a subjectividade do olhar humano e a objectividade do olhar de Deus».<sup>299</sup> Poucas vezes resolve ou detém a acção mas muitas vezes a desloca e/ou localiza e, igualmente válido, muitas vezes a prenuncia.

Em “Casablanca” (Michael Curtiz, 1942), após a apresentação do genérico sobre um mapa do continente africano, a sequência de abertura

---

297 Nas palavras de Pedro Bandeira, o mapa é uma «arquitectura como imagem [ou uma] obra como representação». Sobre este assunto vide Pedro Bandeira. “Maquetas” in *Arquitectura Como Imagem, Obra como Representação: subjectividade das imagens arquitectónicas*. 2007. pp. 35-44.

298 Neste contexto, poderíamos tanto indicar longas-metragens dos anos 1930, como “The Bat Whispers” (Roland West, 1930), “Svengali” (Archie Mayo, 1931), “What Price Hollywood?” (George Cukor, 1932) ou “High Treason” (Maurice Elvey, 1934), como outras dos anos 1980, como “Beetlejuice” (Tim Burton, 1989), dos anos 1990, como “Dick Tracy” (Warren Beatty, 1990) ou “The Hudsucker Proxy” (Joel Coen e Ethan Coen, 1994), ou mesmo dos anos 2000, como “Sin City” (Frank Miller e Robert Rodriguez, 2005), entre centenas de outros exemplos.

299 João Mário Grilo. “As Imagens do Cinema” in *As Lições do Cinema*. 2006. p. 36.

pode entender-se quase como um plano-mundo. Após contornar um globo terrestre com rigor e relevo topográficos, chegamos a Paris sob um zoom para daí, segundo um 'bridging shot' com a sobreposição de diferentes mapas e 'stockshots', descermos até Casablanca, descrevendo os êxodos daqueles que pretendem sair do continente europeu através de uma narração em voz-off. É o que Caquard designa por «cine-mapa» e Conley por «cinema cartográfico»<sup>300</sup>. Contudo, embora o mapa se tenha tornado recorrente no cinema, a evolução técnica dos veículos e estética dos planos foi também permitindo representações reais cada vez mais impactantes.

Porém, uma outra aceção sobre a leitura cartográfica fragmentada da cidade surge através de mapas como a "Pianta di Roma" (Giovanni Battista Piranesi, 1756) ou o "Guide Psycogeographique de Paris" (Guy Debord, c. 1955). Com base nas ideias desenvolvidas pelo intelectual e activista político Ivan Chtcheglov (ortónimo de Gilles Ivain, que assina) em "Formulaire pour un Urbanisme Nouveau" (1953)<sup>301</sup>, os mapas «psicogeográficos» inspiram uma experiência urbana afectiva e não estilística de desorientação. Nesse manifesto, Le Corbusier, figura tutelar do modernismo arquitectónico e adepto das possibilidades de visão aérea, vem atacado na sua mentalidade e moralidade.

«Deixaremos o estilo do senhor Le Corbusier para ele próprio (...). Algum tipo de repressão psicológica dominará essa pessoa - cujo rosto é tão feio quanto suas concepções do mundo - de tal forma que quer esmagar pessoas debaixo de vis massas de betão armado, um material nobre que deveria ser antes usado para permitir uma articulação aérea do espaço.»<sup>302</sup>

Para Chtcheglov a psicogeografia insinua-se mais rigorosa que a cartografia tradicional, muito por culpa de noções dinâmicas sujeitas ao habitar da cidade como a 'dérive' (termo que aparece descrito, pela primeira vez, no

---

300 Expressão retirada dos estudos sobre cinema e cartografia levados a cabo por Christian Metz e, mais recentemente, Tom Conley. Cf. Tom Conley. *Cartographic Cinema*. 2007.

301 Este texto foi publicado, posteriormente, numa versão resumida na revista da Internacional Situacionista. Cf. AA.VV. *Internationale Situationniste #1*. Paris, Junho 1958.

302 Ivan Chtcheglov. "Formulaire for a New Urbanism" in *Situationist International Anthology*. pp. 1-7.

“Formulaire”), um processo de «deriva contínua (...) sob desorientação total».<sup>303</sup> Na génese deste modo de ver e sentir a cidade, e que leva o designer Asger Jorn (cúmplice de Guy Debord e Ivan Chitchevlov) a desenhar uma planta urbana como o “Guide Psychogeographique de Paris”, está uma «nova concepção de espaço, tempo e comportamentos».<sup>304</sup> Ora, esta superação do meio, do modelo de representação canónico que é a planta, tem ressonância (e descendência ‘real’) no plano aéreo; matéria ensaiada por Roland Barthes no texto “L’Homme-Jet” (1957), uma das «mitologias»<sup>305</sup> do sujeito contemporâneo, na qual o filósofo discorre sobre a alteração dos critérios e das percepções através do voo e da vista aérea (e quase propondo uma alteração ou evolução da própria condição humana). De facto, após dotar o sujeito de uma categoria superlativa como a de «homem-jacto», o filósofo alude à incapacidade de percepção de movimento em função da velocidade e distância aéreas. Escreve Barthes que a ligação ao real vem alterada paradoxalmente na desligação a um quadro de referências. Quanto maior é a velocidade aérea, maior será a altitude (e distância) do plano aéreo e, conseqüentemente, menor será a percepção real do movimento.<sup>306</sup> Este assunto é, de resto, admitido por McLuhan, na década de 1960, como efeito da era da possibilidade aérea (e radiofónica) em contraposição às formas de circulação terrestres mais correntes (como a ferrovia ou o automóvel). A circulação e a comunicação não lineares do plano aéreo resultam numa «extrema descontinuidade da organização espacial».<sup>307</sup> Defende McLuhan que o plano aéreo salta as circunstâncias térreas, dissolvendo-lhes e terminando-lhes com «as escalas pedonal e humana»,<sup>308</sup> homogeneizando-as e cobrindo-as de uma mesma camada visual que, na verdade, é uma mesma distância (ou um mesmo tempo de aproximação) e uma abstracção territorial. Afinal, a observação aérea sobrepõe-se, literalmente, às determinações políticas

---

303 *Ibid.* pp. 1-7.

304 *Ibid.* pp. 1-7.

305 Aproveitamos aqui o título da antologia em que Barthes desenvolve sobre o sentido de objectos ou rituais contemporâneos aparentemente banais mas, para si, significativos como são os «brinquedos» ou o automóvel «Citroën DS». Cf. Roland Barthes. *Mythologies*. Editions du Seuil, Paris. 1970.

306 Cf. Roland Barthes. “L’Homme-Jet” in *Mythologies*. 1970. pp. 87-90.

307 Marshall McLuhan. “Reversal of the Overheated Medium” in *Understanding Media*. 2003. p. 56.

308 Marshall McLuhan. “Wheel, Bicycle, and Airplane” in *Understanding Media*. 2003. p. 246.

e administrativas ordinárias através de um acto extraordinário. Continua o autor canadiano que, se a ferrovia liga o território com linhas e segmentos, a viagem aérea desliga-se simplesmente desses traços ou vestígios à superfície, precisando somente dos pólos de partida e chegada. Parece então que, contraditoriamente, a ideia de fragmento se manifesta através de um movimento contínuo como o aéreo.

Nada parece melhor indicador sobre a cidade do que a «colagem» (de fragmentos) enunciada por Colin Rowe e Fred Koetter na visão e «obituário» de um projecto totalizante (e paralisante) tal como invocado nas cartas do modernismo épico arquitectónico. Em “Collage City”, um livro com origem em estudos desenvolvidos ao longo da década de 1960, os autores definem para a cidade contemporânea características de «utopias parciais»<sup>309</sup> que resistam e participem na construção e experiência da cidade enquanto peças feitas de «texturas»<sup>310</sup> próprias. Fazem notar Rowe e Koetter que tais ligações potenciam a ‘máquina urbana’, chegando até a nomear a «bricolage»<sup>311</sup> como método de projecto. Para ilustrar tal concepção, os autores exploram esquemas e plantas parciais de cidade, a preto e branco, onde se permitem analisar os chamados problemas associados à «crise do objecto» e parecendo demonstrar, assim, uma tendência e afeição pela parte em detrimento da totalidade.

Para a nossa tese, a cidade, máquina e corpo fragmentados, também detém esta propriedade semelhante ao material cinematográfico pré-montado e onde só a colagem, i.e. atribuição de sentido, confere unidade. Ou seja, o momento em que se permite a apreensão total da cidade é também o momento da sua maior (des)ilusão. Essencialmente, no plano aéreo vêm contidas e propostas duas ideias concomitantes bastante fortes: a de um aparente domínio da urbe; e a da redução e simplificação da paisagem, através de uma diminuição de escala. Apesar de tudo, a incursão e o corte são elementos de impacto, de revelação. No fim, o plano aéreo cinematográfico parece demonstrar uma

---

309 Para uma útil síntese e aprofundamento de “Collage City” vide K. Michael Hays. *Architecture Theory Since 1968*. 1998. pp. 88-91.

310 Colin Rowe/Fred Koetter. *Collage City*. 1984. Contracapa.

311 Colin Rowe/Fred Koetter. “Collision City and the Politics of ‘Bricolage’” in *Collage City*. 1984. pp. 86-117.

correlação com o elemento gráfico planta (mapa e fragmento), pela ausência por vezes de perspectiva, oferecendo a mesma ideia de governo e domínio do território.





## 1.2. secção



*For the builder, the section is a material work instrument.*

Jacques Guillerme e H  l  ne V  rin. 1989



A expressão adoptada como prenúncio deste capítulo é retirada do texto “The Archaeology of the Section” (Jacques Guilleme e Hélène Vérin, 1989), artigo para nós fundamental sobre o entendimento da secção arquitectónica enquanto elemento de composição, emoção e ilusão, e no qual se define a sua relevância (actual e histórica) na ideia de montagem espacial. Com efeito, sabemos que é na secção que reside e resiste a simplificação das coisas complexas.

«É claro, além do mais, que quanto mais complexa for a estrutura melhor ela é definida pela sua secção. (...). [já que], para o arquitecto, a secção é um processo analítico que começa no todo e termina nas partes.»<sup>312</sup>

Se é verdade que, desde cedo, a secção se assume como elemento inerente da representação, no artigo referido, os autores propõem uma sua história (perseguindo os objectivos que Choisy havia proposto para uma ‘história da arquitectura’) e enquadramento, definindo o significado e respectiva evolução, desde o que consideram ser a sua origem, a ruína romana. No mesmo estudo consideram, ainda, que a secção se divide e compõe de três propriedades que o mapa (ou a planta) poderão conter e deter diferentemente, a saber: «a escala, a analogia, e a abstracção.»<sup>313</sup> Ora, neste capítulo abordaremos cada uma destas propriedades na sua ligação ao cinema.

A nossa tarefa passará, portanto, por fundir a secção arquitectónica com a cinematográfica e, para tal, começemos pela sua abstracção importando um conceito explorado por Luc Moullet, Jacques Rivette e Serge Daney. A «moralidade é um assunto de ‘travellings’», profere Moullet e cita Rivette,<sup>314</sup> acrescentando que «fazer um filme é mostrar certas coisas (...) de um certo modo»<sup>315</sup> e, para tal, não vale tudo. Na sequência deste texto ainda, pouco mais

---

312 Jacques Guilleme/Hélène Vérin. “The Archaeology of Section” in *Perspecta*, Volume 25. 1989. p. 226, 238.

313 *Ibid.* p. 242.

314 Em Junho de 1961 Jacques Rivette publica o artigo “Da Abjecção”, no número 120 da revista francesa “Cahiers de Cinéma”, no qual aborda o ‘travelling’ como decisão moral, recorrendo à ideia lançada no aforismo proposto por Luc Moullet em 1959. Na forma de uma breve e violenta recensão ao filme italiano “Kapò” (Gillo Pontecorvo, 1959), Rivette ocupa-se unicamente de um plano-sequência no qual denuncia o que entende por aproveitamento estético de um dispositivo fílmico e assume um certo desprezo por certos modos de mostrar a realidade, sempre que sejam puramente formais.

315 Jacques Rivette. “Da Abjecção” in *Nouvelle Vague*. 1999. p. 407.



Kapò.

de 30 anos depois, Daney publica um artigo no qual retoma a abordagem dos anteriores autores, revelando apoio e admiração pela denúncia sobre a opção por um determinado movimento de câmara, em seu juízo, completamente desajustado ao tema do filme.<sup>316</sup> Naquele momento, Daney confessa que «o travelling era imoral pela boa razão que nos colocava, a ele, cineasta, e a mim, espectador, onde não estávamos.»<sup>317</sup> Ora, o que acontece no ‘travelling’ cinematográfico contém a emergência de uma secção arquitectónica montada em movimento e denotando aspectos filmológicos de escala e analogia mas que se define, desde logo, por ter um sentido próprio.<sup>318</sup>

---

316 Cf. Serge Daney. “O ‘Travelling’ de Kapo” in *Trafic*, nº 4. Outono de 1992..

317 Serge Daney. “O ‘Travelling’ de Kapo” in *O Que é o Cinema?* – RCL, nº 23. 1996. pp. 205-221..

318 Este tema tem sido debatido no seio da (teoria e da cultura da) arquitectura, convocando várias abordagens. Só para referir duas das que mais nos emocionam, podemos atribuir à secção uma origem na escrita (nas palavras de Jacques Derrida) e na prática (nas palavras de Michel de Certeau) vinculada sempre às ideias de curso, discurso (Derrida) e percurso (de Certeau).



Panorama du Canal Grande Vu d'un Bateau.

## MOVIMENTO II: o corte

Com etimologia latina, ‘curtare’, o movimento que concedemos para esta visão e consequente substantivo significa «‘fazer [uma] incisão em’ [ou] ‘separar, dividir’»<sup>319</sup>. Ora, após o movimento livre e deambulatório da incursão (adstrito ao mapa), entramos no corte aceitando os seus limites e enquadramento. O inevitável carácter demarcado de rasgo e transporte contido nesta acção acaba por apontar alguns dos sentidos mais fortes do termo; evidenciando-o como uma translação ou uma passagem segmentadas.

\*

No caso do cinema é historicamente plausível que a primeira secção, ou ‘travelling’ se quisermos introduzir a afinidade, seja o “Panorama du Grand Canal pris d’un Bateau”, filmado no ‘Canal Grande’ da cidade italiana de Veneza. O facto de ter sido feito num barco também não é de somenos importância, assumindo-se o movimento ainda hoje como uma forma de navegação e transportando, em certa medida, a percepção de fluidez em deslocamento para um plano de nível; indiciando, desde logo, ideias de atravessamento e de lastro do espaço. Segundo outros estudos, nas palavras do arquitecto e realizador Patrick Keiller, o primeiro ‘travelling’ da história do cinema será do mesmo autor, técnico e colaborador dos irmãos Lumière, embora tenha sido filmado num comboio. Referimo-nos a “La Départ de Jérusalem en Chemin de Fer” (Alexandre Promio, 1896).

Obras seguintes como “Panorama from the Moving Boardwalk” (1900), “Panorama of Ealing from a Moving Train” (1901) ou “Panoramic View of Boston Subway from an Electric Car” (1901) demonstram a descoberta do comboio (ou do eléctrico) como veículo ideal para suporte de câmara. Este é, aliás, um dos pontos-chave para a repetição do movimento durante as primeiras duas décadas de cinema. Entre o final do século XIX e meados dos 1910, estúdios como os dos irmãos Lumière, em França, ou de Thomas Edison, nos EUA, promovem várias experiências sobre o ‘travelling’.<sup>320</sup>

<sup>319</sup> António Geraldo da Cunha. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira. 1986. p. 221.

<sup>320</sup> Atenção que, nos vários filmes rodados por Thomas Edison na Exposição Universal de Paris, em 1900, há que distinguir entre câmara activa e câmara passiva; ou seja, o ‘travelling’ verdadeiro do falso. Resumindo, a câmara activa vem sempre referenciada no título com o termo ‘from’ e a passiva com o termo



Panorama from a Moving Boardwalk.

Há, no entanto, outras ideias que contribuem para a associação deste movimento a modos de circulação reconhecíveis, na maioria, derivados de veículos mecânicos. No seguimento da história das técnicas e tecnologias do cinema, críticos e historiadores como Barry Salt e David Bordwell, por exemplo, desenvolvem e aprofundam leituras sobre a execução do movimento na sua ligação à ferrovia. Desde esta época permanecem dois ‘travellings’: o lateral e o frontal; o primeiro sob a falsa designação de ‘panorama’ e o segundo sob o nome de ‘phantom ride’. Numa análise histórica dos estilos e modos no cinema, Salt chega a afirmar que

«[s]endo o mais popular suporte de câmara no final do século XIX e início do século XX, o comboio originou duas sub-categorias de mobilidade ferroviária que resultariam numa ramificação de duas funções: os planos filmados lateralmente do comboio seriam conhecidos como “panoramas”; e os planos filmados frontalmente do comboio seriam conhecidos como “phantom rides”.»<sup>321</sup>

Como conclui Nielsen, esta decisão ilustra que o «primeiro movimento de câmara articula uma disposição espacial [em secção, dizemos nós], enquanto o segundo articula virtuosismo no movimento, ou seja, oferece emoção através de uma posição de vista espectacular.»<sup>322</sup> Encontramo-nos então perante os primeiros passos dos movimentos de câmara que levariam, em pouco tempo, ao desenvolvimento de imagens surpreendentes como o ‘train-effect’<sup>323</sup> ou mesmo ao aprofundamento dos «géneros de viagem»<sup>324</sup> como o ‘travelogue’ ou o ‘road-movie’. Sobre a recepção deste assunto, Giuliana Bruno denota a importância destas deslocações no espaço urbano como um resultado numa constelação de

---

‘of’. Um exemplo é “Panorama of the Moving Boardwalk” que antes fixa a câmara numa posição tangente à passadeira, admitindo a ilusão de movimento pela circulação da envolvente e não pela deslocação ou translação da câmara em si.

<sup>321</sup> Barry Salt. *Film Style and Technology: History and Analysis*. 1992. p. 32.

<sup>322</sup> Jakob Isak Nielsen. “Panning Movement in Early Cinema” in *Camera Movement in Narrative Cinema - Towards a Taxonomy of Functions*. 2007. p. 89.

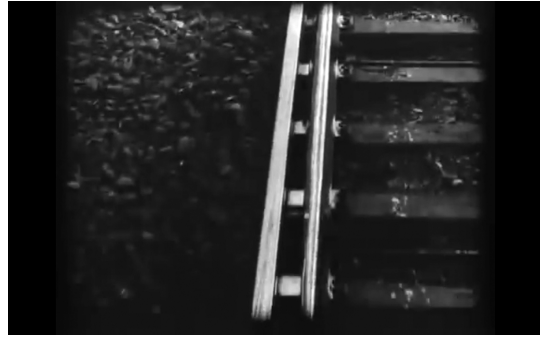
<sup>323</sup> Sobre este assunto vide Barbara Menzel. “Introduction: the founding myth of cinema, or the ‘train effect’” in *Cities & Cinema*. 2008. pp. 1-16; Patrick Keiller. “The View from the Train: Cities and Other Landscapes”. 2013. pp. 1-96.

<sup>324</sup> Giuliana Bruno. “Film and the Urban Fabric” in *Cities in Transition*. 2008. p. 21.





Cabiria.



La Roue.

novas «perspectivas heterotópicas».<sup>325</sup>

Apesar de suficientes dúvidas, o ‘travelling’ terá sido usado pela primeira vez numa longa-metragem de ficção e com propósito estético-narrativo em “Cabiria”, um épico histórico relacionado com a erupção do monte Etna e a vida das populações nessa região siciliana no século II A.C..<sup>326</sup> O impacto desta integração terá sido tal que se passou a designar o movimento por ‘efeito Cabiria’. Ao longo do filme alguns dos planos em movimento têm uma execução tão inesperada (e lenta!) que a percepção do próprio espaço e tempo no cinema seria afectada para sempre. O crítico de cinema Kevin Thomas escreve, por exemplo, que «poderia dizer-se que as experiências de Pastrone com o movimento de câmara foram decisivas na libertação dos filmes do proscénio.»<sup>327</sup> Com base no uso inédito do ‘carrello’ (ou ‘dolly’), os carris sobre os quais a câmara desliza (ou «flutua», nas palavras do director de fotografia Hal Mohr), “Cabiria” contém dezenas de curtos ‘travellings’ ao longo dos 150’ de duração. Com Pastrone, o cinema liberta-se do palco (como se haveria de libertar do cinematógrafo, com Vertov) e a câmara permanece móvel desde então. Estava assim introduzida a liberdade de movimento de observação, no olhar. D. W. Griffith terá sido um dos primeiros adeptos deste movimento-técnica enquanto instrumento narrativo; sendo que dos seus maiores exemplos é a sua importação do efeito em “Intolerance” (1916).

O corte é uma analogia, uma novidade perceptiva. Em certa medida, o corte é um movimento ‘humanamente’ impossível e, talvez por isso, contenha características que, com a emergente vaga dos ‘city-film’ e a atenção cinematográfica a recair sobre os ambientes industriais que, em filmes como “La Roue”, “Berlin, Die Sinfonie der Großstadt” ou mesmo “Sunrise”, adoptam o ‘travelling’ como modo de ver e contar.

No caso dos supra-designados ‘panoramas’ e ‘phantom rides’, feitos a

<sup>325</sup> *Ibid.* p. 22.

<sup>326</sup> Nota para Gabriele D’Annunzio, o autor da fotografia aérea “Volo su Vienna”, que desenha os intertítulos e os desenhos que servem de cartão. O autor colaboraria ainda na escrita do argumento.

<sup>327</sup> Kevin Thomas. “‘Cabiria’: The Italian Spectacle That Influenced D.W. Griffith” in *Los Angeles Times*. 6 Fevereiro 1990. [versão online disponível em <[http://articles.latimes.com/1990-02-06/entertainment/ca-17\\_1\\_giovanni-pastrone](http://articles.latimes.com/1990-02-06/entertainment/ca-17_1_giovanni-pastrone)>, acedida a 7 Janeiro 2016]



Berlin, die Sinfonie der Großstadt



Sunrise.

partir da locomotiva, do eléctrico ou da carruagem, o resultado é o de planos contínuos das zonas industriais e ferroviárias das grandes cidades. Em cada um dos filmes acompanhamos a chegada de comboio à cidade: em “La Roue” é Paris, em “Berlin, Die Sinfonie der Großstadt” é Berlim, e em “Sunrise” é uma cidade moderna e não modernista com ressonância berlinense. Em cada um desses planos, o ‘topos’ é o mesmo de uma pulsão tecnológica em avanço e contida no universo modernista àquela data. Ora, a chegada à cidade vem com a leitura do seu carácter conseguida do interior da máquina. “Sunrise”, por exemplo, após estabelecer o início da narrativa no interior de um grande terminal ferroviário construído em vidro e aço, apresenta-nos uma viagem em direcção à cidade com planos entrecortados e sobrepostos na imagem com comboios e navios. Muitas outras obras poderíamos enunciar mas fiquemo-nos por “Berlin Express” (Jacques Tourneur, 1948), cuja denúncia no título aponta para a chegada à cidade ou, no sentido oposto, “Robinson in Space (Patrick Keiller, 1997) cuja abertura se localiza na estação de Paddington, em Londres, mas de lá parte para a periferia da cidade.

No caso do barco, os primeiros minutos de “Douro, Faina Fluvial” apresentam planos paralelos à Ribeira da cidade do Porto, revelando desde logo o eixo estruturante daquele filme. A distância às margens do rio Douro permanece ao longo destas secções da cidade. Os primeiros minutos de “Morte a Venezia” (Luchino Visconti, 1971) apresentam, também, a chegada natural à cidade por mar, como refere em off o protagonista da história, Gustav von Aschenbach (Dirk Bogard). Trata-se de um movimento lento de aproximação e afastamento, como se se tratasse de uma ‘dolly’ ondulante e em câmara lenta.

No caso do automóvel, a experiência ganha o seu maior corpo. Em 1966, o artista Ed Ruscha publica um livro desdobrável com o levantamento fotográfico de uma rua da cidade de Los Angeles. Em “Every Building on Sunset Strip”, Ruscha apresenta os dois alçados longitudinais daquela via de circulação através de fotografias capturadas perpendicularmente ao movimento de um automóvel que percorre a rua (a ‘pick-up truck’ do próprio). Os dois alçados, compostos simetricamente, representam cada um dos lados da via.



Robinson in Space



Les 400 Coups

O resultado é uma imagem contínua, como se fotografássemos a Sunset Strip em comprimento.<sup>328</sup> Na verdade, obras posteriores rodadas na naquela cidade, como “Zabriskie Point” (Michelangelo Antonioni, 1970), “Der Stand der Dinge” (Wim Wenders, 1981), “Night on Earth” (Jim Jarmusch, 1991), “Collateral” (Michael Mann, 2006) ou “Drive” (Nicolas Winding Refn, 2011), parecem querer fazer a mesma interpretação das vias ‘angelenas’, com a vantagem de poderem constituir-se pelo movimento e/ou velocidade na sua génese. No seguimento do livro fotográfico de Ruscha, a questão também é colocada por Venturi, Scott-Brown e Izenour em “Learning from Las Vegas” (1967-1972). No caso de “Zabriskie Point”, «Antonioni não filma qualquer monumento reconhecível da cidade (em parte porque também não os há) mas constrói a imagem de Los Angeles como uma sucessão de paisagens automobilísticas (...).»<sup>329</sup>

Uma outra abordagem (mais europeia) ao veículo e ao seu corte na cidade, vem-nos explicado por Iain Borden ao explorar o acto da condução de um automóvel baseado nas velocidades e resultantes «alterações de percepção»<sup>330</sup> a partir do interior de uma cápsula móvel<sup>331</sup> e apoiado na ideia de que

«a paisagem aparece em termos cinematográficos - nomeadamente o enquadramento, a sequência, a edição que muda de ritmo ou outros eventos inexplicáveis (...) - induzida pelo excesso de velocidade com origem na natureza cinemática do acto.»<sup>332</sup>

Aqui, podemos lembrar-nos dos ‘travellings’ que abrem “Les 400 Coups” (François Truffaut, 1959) ou “Hiroshima, mon Amour” (Alain Resnais, 1959), os quais nem sempre nos permitem estabelecer o local em detalhe. Em “Les 400

<sup>328</sup> Da obra de Ruscha emerge, no entanto, um dos problemas atribuídos ao ‘travelling’ que dá origem às fotografias. Tratar-se-á de um plano-sequência ou de uma sequência de planos?

<sup>329</sup> Iván Villarrea Álvarez. “La Ciudad de Los Ángeles a través de dos thrillers de Michael Mann. Heat y Collateral” in *Actas del I Congreso Internacional de Historia y Cine. Universidad Carlos III, Madrid. 2008.* pp. 823-837.

<sup>330</sup> Para um entendimento mais alargado sobre este tema, Iain Borden convoca e analisa aquilo que considera ser uma «mitologia da condução» potenciada pelo cinema e, com isso, provocando um novo estado de visão e experiência humanas. Cf. Iain Borden. “Introduction” in *Drive*. 2013. pp. 7-16.

<sup>331</sup> Com raiz no efeito dromoscópico defendido por Virilio, Borden diz ainda (em entrevista realizada em Fevereiro de 2014) que todas as possíveis colocações de uma câmara numa automóvel já terão sido experimentadas.

<sup>332</sup> Iain Borden. “Driving” in *Restless Cities*. 2010. pp. 108-109.



Hiroshima mon Amour



Der Letzte Mann.

Coups”, por exemplo, valerá a pena reconhecer a contraposição com o plano final do filme, ou seja, ligando o ‘travelling’ nas ruas da cidade de Paris onde não vemos o chão e o último plano no qual acompanhamos a fuga da criança protagonista, Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud), em direcção ao mar.

No caso do elevador, apontamos o ‘opening’ de “Der Letzte Mann” (F. W. Murnau, 1924): um plano-sequência com ‘travelling’ vertical seguido de um curto movimento frontal. Filmado do interior de um elevador, no interior de um hotel, o plano desce até que a porta se abre e nos permite sair. Em “La Notte” (Michelangelo Antonioni, 1961), os planos com a passagem do genérico apresentam imediatamente o ‘topos’ no qual se passará a acção mas, mais que isso, introduzem o modo como a observaremos e montaremos. Funcionam como prelúdio narrativo para além de «prelúdio arquitectónico», como notou Pellegrino D’Acierno.<sup>333</sup> Num corte, após um primeiro contacto com a rua e o ruído, a câmara passa para o terraço da Torre Pirelli<sup>334</sup>, em Milão, demorando-se em dois planos fixos; tão fixos que poderiam ser fotografias. Mitchell Schwarzer diz que, «nestes planos, Antonioni estabelece uma oposição entre turbulência e ordem, multidão e silêncio, e entre o historicismo e o movimento moderno (...).»<sup>335</sup> Ao terceiro plano naquele terraço começa a descida, pontuada por uma banda sonora de tom jazzístico, com a cidade de Milão a permanecer silenciosa e à distância. Durante esse movimento vertical sucedem-se dois ‘travellings’ paralelo à torre e realizados no interior de uma cápsula transparente. A uma velocidade constante, o primeiro plano reflecte a cidade obliquamente através do vidro do edifício, como se alguém que quisesse espreitar o interior daquela estrutura fosse repellido; enquanto o segundo organiza a paisagem horizontalmente sem filtro reflector. Nestes dois planos, a percepção do espaço difere dependendo daquilo que se decide ver: num caso é lenta, quando se olha para a cidade de Milão; noutra caso é rápida, quando se olha para a estrutura de vidro e aço contígua. Nesses dois planos particulares com 2’06’’ de duração,

333 Giuliana Bruno. “Travelling Domestic: the Movie House” in *Atlas of Emotion: journeys in Art, Architecture, and Film*. 2007. p. 98.

334 Projecto de arquitectura de Gio Ponti e Pier Luigi Nervi, datado de 1958.

335 Mitchell Schwarzer. “The Consuming Landscape: Architecture in the Films of Michelangelo Antonioni” in *Architecture and Film*. 2000. pp. 198-199.



La Notte.



The Fountainhead.

a ideia é entrar na cidade, sempre, cortando-a como se no território se pudesse aprofundar uma relação.<sup>336</sup>

Na verdade, em cada uma destas formas de corte (horizontal ou vertical), parecem despontar consequências. A ideia da continuidade linear combatida pelo cinema emerge mas não somente pela longitudinalidade ou sequência. O corte contém propriedades próprias do tempo ou ritmo que o tornam análogo e experienciável. Basta lembrar o que Juhani Pallasmaa identifica como uma «poética da imagem» quando associada à lentidão dos movimentos cíclicos ou pendulares existentes naquilo que considera alguns dos ‘travellings’ nobres do cinema, como em “Nostalghia” (Andrei Tarkovsky, 1983).

---

<sup>336</sup> Numa antítese destes planos podemos referir as subida (épicas) aos arranha-céus em dois filmes realizados por King Vidor, “The Crowd” (1928) ou “The Fountainhead” (1949).



## INTERVALO II: o segmento

Na história da arquitectura, a importância do intervalo é significativa e, de um ponto de vista do debate disciplinar do século XX, vale a pena considerar a mudança operada sobre a sua leitura e percepção teóricas. Com filiação no fragmento e no contorno, um intervalo é uma divisão, uma separação e, por consequência, uma fenda e uma cesura. Deixa sempre algo de fora, o contracampo e o fora de campo, mas também contém indícios de cada um desses campos. Para Colin Rowe, a melhor representação arquitectónica é, de facto um corte. Para Rowe, o alçado é «um plano metafórico de intersecção entre os olhos do observador e... a ‘alma do edifício’»<sup>337</sup> Ora, esta percepção de que o corte tem garantido cada vez maior sentido tem permitido, também, acompanhar a sua evolução de uma noção objectual para uma espacial. Um exemplo deste processo surge com a análise feita por Teresa Stoppani sobre a primeira fase profissional de Le Corbusier que, até ao final dos anos 1910,

«apenas vê objectos e formas em Piranesi, descurando considerar o espaço fluído no qual esses mesmos objectos flutuam e originando, assim, uma questão inconveniente tanto para o classicismo (incluindo as imitações ‘Beaux Arts’) como para o seu “Urbanisme”.»<sup>338</sup>

Ora, sabemos, é esta ideia de relevância do intervalo que vem sendo tema de análise arquitectónica ao longo dos anos. Aliás, as ‘vedute’ de Piranesi, ligadas ao romantismo e à ruína do século XVIII, não deixaram de ser motivo de apropriação ética e estética, como o demonstram Aldo Rossi, em “Dieses ist Lange Her/Ora Questo é Perduto” (1975), ou Bernard Tschumi, nas várias pranchas de “The Manhattan Transcripts” (1981). De certa maneira, o corte atravessa o século XX desde o final dos anos 1910 até ao final dos 1970, passando assim do construtivismo ao desconstrutivismo, numa transformação que é também acompanhada pelo cinema.

No caso do ‘travelling’ enquanto instituição de corte urbano, é importante avaliar-lhe a capacidade de dissecação, como se de um elemento

---

337 Anthony Vidler. “Bodies: Losing Face” in *The Architectural Uncanny*. 1994. p. 85.

338 Teresa Stoppani. “Translucent and Fluid: Piranesi’s Impossible Plan” in *From Models to Drawings: Imagination and Representation in Architecture*. 2007. p. 101.





Stranger than Paradise

cortante se tratasse; como abrisse o corpo e o tecido urbanos. O ‘travelling’ expõe, de facto, as entranhas do espaço em que actua. Divide-o em dois, em campo e fora de campo, actuando em profundidade e à superfície, em transversalidade e em longitudinalidade, lateralmente e frontalmente. O ‘travelling’ explora a ideia de secção ou alçado, existindo sob várias formas. Do ponto de vista do espectador, o ‘travelling’ assenta na ideia múltipla de pontos de fuga. De certa forma, o ‘travelling shot’ é a antítese do ‘tracking shot’, uma denominação americana (muitas vezes atribuída ao mesmo movimento de câmara). Do ponto de vista do habitante, o ‘travelling’ assenta na ideia de corte e provoca, de resto, uma vantagem contida no movimento: a ambiguidade exposta entre o interior e o exterior. Isto porque um corte pode possibilitar a vista interna de algo. Por se tratar de um movimento com origem mecânica, o veículo (e o respectivo motor) ganha preponderância.

A outra propriedade assinalável e com particular significado no segmento é a escala da secção. Escrito por outras palavras, referimo-nos ao alcance da secção que, se apenas nos mostra metade da informação, cortando o espaço em metade e, assim, separando imediatamente campo e contracampo, remete-nos directamente para a montagem de um espaço. Aceitando que «a secção particulariza e aprofunda»<sup>339</sup>, não cremos que com ela consigamos representar um espaço exaustivamente mas sim mostrá-lo enquanto correspondência da totalidade que o forma. Para nós, a secção e o correspondente ‘travelling’ encontram-se no intervalo entre o que C. P. Baudelaire e Walter Benjamin designaram por ‘flânerie’, Le Corbusier por ‘promenade architecturale’, Roland Barthes por ‘conduite’, Iain Borden por ‘drive’ e Michel DeCerteau por ‘prática urbana’, entre muitas outras nomenclaturas.

Nesta abordagem, valerá a pena considerar tanto os elementos perenes (arquitectónicos) como as figuras transitórias (essencialmente, as personagens humanas e os veículos) que compõem a cidade. Tratando-se de um modo de representação e construção que valoriza o enquadramento e o faz, de seguida,

---

<sup>339</sup> Expressão de Francisco Ferreira, anotada em conversa de orientação sobre este trabalho decorrida na EAUM, em Abril de 2016.





Douro, Faina Fluvial



Morte à Venezia

acompanhar um curso, ou seja, o lança na narrativa, a secção no cinema revela um sentido de percurso e rasto. No texto acima citado, os autores Guillerme e Vérin atentam, aliás, sobre a propriedade da secção para «transformar os rastros arqueológicos (traços) em diagramas arquitectónicos (traçados)»<sup>340</sup>. Enquanto actividade cursiva e discursiva, o percurso reconhece-se, então, no movimento em espaço. Contudo, o que nos interessa não é o aparato técnico mas o sentido urbano. Um facto é que se trata de um movimento de distracção, quando se foca num sujeito e desfoca na envolvente ou quando, pura e simplesmente, assume a paisagem como sujeito.

No caso do indivíduo é curioso que o uso do ‘tracking shot’ se dê apenas na segunda metade da década de 1910 com o intuito de acompanhamento individual de uma personagem andando a uma velocidade e distância constantes. A figura do urbanita, que emergira em meados do século XIX e, desde logo, se tornara protagonista e transeunte dos novos espaços urbanos, precisaria então de duas décadas para se complementar em movimento.

«Nos filmes americanos e alemães o único ‘travelling’ (ou ‘tracking shot’) a ser encontrado, e mesmo esse muito raro, é o ‘travelling’ paralelo, movimento em que a câmara acompanha o caminhar dos actores a uma distância fixa dos mesmos.»<sup>341</sup>

Mais tardiamente e em virtude dos avanços tecnológicos associados à câmara de filmar (no que diz respeito a leveza e domínio) verifica-se uma recuperação deste padrão de ‘travelling’ para a velocidade do movimento pedonal. Ou seja, terá sido necessário esperar cerca de 60 anos desde o primeiro ‘travelling’ náutico ou ferroviário e outros 40 desde o primeiro ‘tracking shot’ para se regressar ao movimento do peão e do ‘flâneur’. Desde então, o tema da experiência urbana perde a subalternidade a que se havia sujeitado no cinema. Bruno enquadra esta hipótese como uma partilha entre «os prazeres

340 Jacques Guillerme/Hélène Vérin. “The Archaeology of Section” in *Perspecta*, Volume 25. 1989. p. 226.

341 Barry Salt. *Film Style and Technology: History and Analysis*. 1992. p. 157.

da cidade e as novas perambulações cinematográficas». <sup>342</sup> Para a investigadora italiana, o indivíduo (ou personagem) moderno e observado parece conter uma alteridade prevalente e decorrente do seu movimento e deambulação.

---

<sup>342</sup> Giuliana Bruno. "Streetwalking Around Plato's Cave" in *Streetwalking on a Ruined Map: Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*. 1993. p. 57.

### *1.3. perfil*



*Die Stadt weitet sich in den Panoramen zur Landschaft aus.*  
Walter Benjamin. 1935



O perfil, enquanto elemento de representação arquitectónica, conjuga factores de distância (escala), paisagem (contexto) e poder (identidade). Associado frequentemente ao panorama, ao perfil corresponde também uma imagem de território inteligível. Com origem na ideia de espectáculo total, e etimologia nos termos gregos «pan» e «horama», a sedução principal do panorama nasce da imersão do observador numa imagem ou paisagem, seja quando estas se projectam num espaço outro ou quando estas se deslocam da respectiva posição real para uma ficcional. Com efeito, o panorama tanto vem hoje associado a uma ideia de paisagem bucólica, pastoral, quanto à de paisagem urbana. Contendo concomitantemente uma espécie de «complexidade e contradição»<sup>343</sup>, tanto é panorama uma pintura setecentista do romantismo britânico quanto uma fotografia digital com o perfil de uma metrópole asiática. Em qualquer dos temas, a imagem é longa e, na maior parte dos casos, horizontal.

Em termos mitológicos, «Pan (...) é o deus da cidade que, desde o século V a.C., projecta nos seus habitantes tudo o que seja distante das ordens cívica e civil.»<sup>344</sup> Em resumo, o termo terá começado por enunciar uma antítese do fenómeno urbano, não deixando de atribuir à palavra um sentido ecuménico. Em termos técnicos, o panorama corresponde a um plano de rotação aparentemente copiado (pintado ou fotografado) de um espaço urbano ou natural. Na sua conformação arquitectónica, encontramos a ilusão e heterotopia simultaneamente num lugar centrípeto e centrífugo. Em termos urbanos, a fundação moderna do panorama enquanto matéria perceptiva e espacial acompanha a emergência dos edifícios-panorama em Paris e Londres<sup>345</sup>,

---

343 Esta expressão (porventura aqui usada abusivamente) é retirada de um título fundamental para a história e teoria da arquitectura contemporânea e assente em ideias de comunicação e espectáculo. Cf. Robert Venturi. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 1977.

344 Kathleen Atlas/James Redfield. "Translator's Foreword" in *The Cult of Pan in Ancient Greece*. 1988. p. vii.

345 Em arquitectura, designamos também por panorama os edifícios com a forma de um cilindro oco e pintados ou cobertos por uma imagem na sua parede interior. Basicamente, são arquitecturas que induzem o habitante num movimento de revolução a eixo daquele espaço. O exemplo histórico definitivo será o conjunto constituído pelos edifícios-panorama e pela 'passage' parisiense que lhes daria o nome. A Passage des Panoramas, localizada no Boulevard Montmartre no '2nd arrondissement' de Paris e construída no primeiro quartel do século XIX, terá sido assim o lugar de atracção e espectáculo mais próximo do que entendemos por cinema actualmente. Na estrutura parisiense, aqueles panoramas, constituídos por dois destes edifícios 'rotundos', tornaram-se na heterotopia cinematográfica anterior ao cinematógrafo.

bastando, para tal, lembrar

«(...) o desejo de uma compreensão instantânea e/ou dinâmica de ligações visuais complexas [que] levaram [Karl Friedrich] Schinkel a atribuir qualidades panorâmicas à relação estática entre edifícios. Ao encenar e caracterizar cuidadosamente a subtileza das diferentes implantações, [Schinkel] criou uma espécie de «CinemaScope urbano», no qual proximidade e distância ou aparecimento e desaparecimento conferem uma ordem arquitectónica para lá da visualidade óbvia.»<sup>346</sup>

Ou seja, no final da década de 1820, em Berlim, Schinkel desenha as implantações do Altes Museum e edifícios envolventes, como a Friedrichswerdersche Kirche, como um conjunto de objectos notáveis da cidade para ser visto e compreendido em sucessão, numa apropriação do movimento enquanto matéria arquitectónica próxima daquela enunciada por August Choisy no final do mesmo século (sobre a arquitectura grega).<sup>347</sup>

A epígrafe utilizada neste capítulo é retirada da primeira «Exposé», a primeira versão, do texto “Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts” (Walter Benjamin, 1935)<sup>348</sup>. Numa ligação à designada literatura panorâmica da época, Benjamin avança que, «nos panoramas, a cidade se abre e devém paisagem»<sup>349</sup>. Admitindo que o filósofo se esteja a referir aos edifícios-panorama e não aos planos-panorama, tomamos o risco e assumimos que entre o panorama, dispositivo de observação antecessor do cinema, e o panorama, movimento óptico e plano, o vínculo não se perde. Para nós, porque o panorama também conduz a realidade a uma percepção miniaturizada, contém o mesmo potencial de representação dentro e fora de portas; ou seja, no cinema e na cidade.

---

346 Kurt Forster. “Schinkel’s Panoramic Planning of Central Berlin” in *Modulus* 16, 1983.

347 Cf. Auguste Choisy. *Histoire de l’Architecture*. 1899. [disponível online em <gallica.bnf.fr>]

348 Aparece na secção “II. Daguerre oder die Panoramen”. Cf. Walter Benjamin. “Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts” in *Du. Die Zeitschrift der Kultur*, Volume 42. 1982. p. 8. [edição online disponível em <<http://dx.doi.org/10.5169/seals-304543>>, acedida a 5 Janeiro 2016]

349 Walter Benjamin. “Paris, the Capital of the Nineteenth Century” in *The Arcades Project*. 2002. p. 6.



## MOVIMENTO III: a rotação

Com origem etimológica no latim, ‘rotare’, o movimento que consideramos mais próximo da visão panorâmica, significa «andar à roda, girar, rodar»<sup>350</sup>, qualidade quase totalizante, holística quando num plano de nível, como se de um varrimento horizontal se tratasse.

\*

Os primeiros registos panorâmicos que se conhecem são anteriores em cerca de um século à primeira sessão cinematográfica dos irmãos Lumière. Desde o final do século XVIII que artistas europeus como o britânico Robert Barker, o francês Pierre Prévost (a quem Benjamin se refere em “Paris, Capital do Século XIX”) ou o alemão Eduard Gaertner reproduzem ‘vedute’ com 360° de amplitude sobre partes de cidades como Londres, Paris ou Berlim. Barker e Gaertner, por exemplo, autores respectivos das obras “London from the Roof of the Albion Mills” (c. 1792-1793) e “Panorama von Berlin [da Friedrichswerdersche Kirche]” (1834), pintam cada uma das cidades a partir de cotas altas, nas coberturas de edifícios, para depois as expor em museus, academias ou ‘rotundas’, como foi o caso de “London from the Roof of the Albion Mills” no Panorama de Leicester Square<sup>351</sup>. O que vemos nessas ‘vistas’ são conjuntos de planos que, justapostos, totalizam uma volta completa sobre Londres ou Berlim quando centrada num determinado eixo. De lá incluímos uma cidade e excluímos outra.

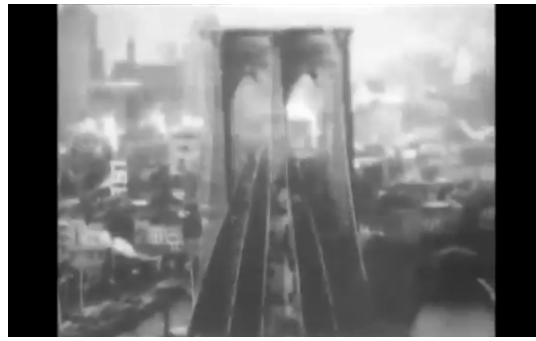
O século XIX foi o século do panorama. Num texto a comprová-lo, Benjamin refere as características permitidas sobre a representação da cidade a partir do dispositivo, pelo «estilo episódico [do] primeiro plano, mais plástico» e pelo «fundo informativo [do] segundo plano, mais amplo».<sup>352</sup> Para nós, esta leitura de conjunto é o que interessa conservar e explorar na análise filmológica do panorama sobre a cidade. Ainda assim, antes de seguir tal enquadramento, aproveitemos as duas interpretações feitas por Benjamin que, na verdade, se encontram subordinadas uma à outra. Uma é material e a outra imaterial. Uma tem origem nas construções anexas às ‘passages’ em Paris e ‘arcades’ em Londres enquanto a outra deve a sua essência a uma observação contínua

---

350 Antônio Geraldo da Cunha. *Op. Cit.*. p. 691.

351 Estrutura arquitectónica desenhada pelo próprio Robert Barker e inaugurada em 1803.

352 Walter Benjamin. “O Flâneur” in *A Modernidade*. 2006. p.37.



Panorama from the Tower of the Brooklyn Bridge.

replicando o movimento de rotação efectuado pelos visitantes nos espaços referidos. Ou seja, embora uma exista enquanto dispositivo espacial (entre o diorama e o antepassado das salas de cinema) e a outra enquanto ‘moto’ de observação (correspondente a um varrimento visual), as duas sobrepõem-se no movimento que provocam. Com facilidade podemos argumentar que se a imagem do lugar que observamos se encontra em movimento, também esse lugar devém movimento.

No último quartel do século XIX, porém, cumprem-se dois abandonos intimamente ligados: um primeiro é a transformação (e aniquilação) do dispositivo proto-cinematográfico que fora o panorama-edifício, numa migração das galerias para uma nova tipologia (a da vindoura sala de cinema); e um segundo é a representação das novas vistas da cidade enquanto ‘actualités’, ou seja, enquanto quadros com movimento e em movimento. Tal evolução dá-se na exacta antinomia em que o espaço devém real e representado ao mesmo tempo (compreendendo aqui a sua libertação do teatro).<sup>353</sup>

Os primeiros panoramas no cinema surgem em pequenas peças de actualidades. “Panorama from the Tower of the Brooklyn Bridge” (1903), filmado a 18 de Abril de 1899 por G. W. “Billy” Bitzer, um dos pioneiros na direcção de fotografia e que viria, mais tarde, a ser o técnico responsável pela imagem de “Birth of a Nation” (1915),<sup>354</sup> é um desses casos proto-noticiosos e/ou documentais. Ao longo de 22” vemos um perfil semi-completo de Manhattan (com cerca de 180°), desde a zona de Battery Park até Corlears Hook. Propriedade da American Mutoscope & Biography Co., o filme é uma curta-metragem, como as ‘vues’ dos Lumière, e trata um fragmento visual específico daquela metrópole. Localizado na ponte e centrado no topo da torre mais distante da ilha, o plano encontra-se suficientemente afastado da escala humana da cidade para que não se distinga qualquer habitante ou movimento para além

<sup>353</sup> Estará ainda por avaliar o regresso do panorama à discussão académica e visual, como o demonstra a publicação e recensão de vários livros importantes desde o final da década de 1990. Vide: Stephan Oettermann. *The Panorama: History of a Mass Medium*. Zone Books, Nova Iorque-NY. 1997; Erkki Huhtamo. *Illusions in Motion: Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*. The MIT Press, Cambridge-MA. 2013.

<sup>354</sup> Cf. Paul Virilio. *War and Cinema*. p. 12.

da própria rotação exercida na imagem. Neste sentido, “Panorama from the Tower of the Brooklyn Bridge” é um episódio que existe e resiste autónomo, estabelecendo uma profundidade e uma sequência da cidade norte-americana captado e limitado a um lugar e tempo ‘reais’.

Modelo de filme de sucesso (popular e não só), o panorama é um dos temas mais aprofundados e explorados até metade da década de 1910. Nos Estados Unidos da América chega, inclusive, a ser o termo mais vezes incluído nos títulos de filmes produzidos à época. Os termos «‘panorama’ e ‘vistas panorâmicas’ no título constituem o maior número de entradas nos filmes produzidos nos EUA entre 1896 e 1912.»<sup>355</sup> Acerca destes filmes, Giuliana Bruno diz que «transformaram atrações em sítios [e defende-lhes um] desejo de modernidade e gosto pelo ‘site-seeing’, ou seja, pela visita de lugares em andamento.»<sup>356</sup>

Ainda assim, o seu uso em obras de ficção não terá sido imediato pela complexidade em envolver, numa única vista ou plano, acção e ‘set’, figuras e fundo, como revela Kristin Thompson sobre a «formulação de um estilo clássico»<sup>357</sup> no cinema. Essencialmente, o panorama distraía o espectador da ficção montada pela própria sofisticação visual contida no plano, levando assim a que o seu uso não tenha sido tão recorrente nos ‘features films’, longas-metragens de ficção, quanto nos restantes géneros e formatos. Como explica Nielsen,

«[o] movimento panorâmico não era tão integrado em ficções como era tolerado naquele curto período de tempo em que a heterogeneidade dos filmes não era reconhecida como problema (...). [No entanto,] a tendência para intercalar panoramas em filmes narrativos durante os anos da transição, entre 1906 e 1913, bem pode ser resultado de uma vontade crescente para situar narrativas em mundos ficcionais.»<sup>358</sup>

---

355 William Uricchio. “Imag(in)ing the City: Simonides to the Sims” in *Cities in Transition*. 2008. p. 104.

356 Giuliana Bruno. “Motion and Emotion: Film and the Urban Fabric” in *Cities in Transition*. 2008. p. 20.

357 Kristin Thompson. “Classical Narrative Space and the Spectator’s Attention” in *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. 1985. p. 227.

358 Jakob Isak Nielsen. “From A Cinema of Attractions to A Cinema of Narrative Integration” in *Camera Movement in Narrative Cinema - Towards a Taxonomy of Functions*. 2007. p. 99.



The Crowd.

Os primeiros planos em rotação incluídos em ficções aparecem imediatamente após esses anos, ainda durante a década de 1910. Giovanni Pastrone e David Wark Griffith, realizadores responsáveis pelos épicos “Cabiria”, “The Birth of a Nation” (1915) ou “Intolerance” (1916), terão sido os primeiros cineastas a usar o panorama como movimento cinematográfico de potência narrativa. Depois de estabelecer um determinado contexto, o panorama passa também a servir de ligação entre dois pólos aparentemente separados em largura e/ou profundidade. Um exemplo técnico será o panorama permitir a presença de campo e contracampo num único plano (como uma sequência), coisa ainda aumentada imagetivamente pela «separação» do primeiro e segundo planos, como notara Benjamin.

Após o desígnio de episódio autónomo ou de ‘actualités’, de separação ou de ‘establishing shot’, o panorama passa a potenciar as regras e a complexidade da ficção. Desde então, desde os anos correspondentes ao período entre guerras, vários cineastas adoptam este movimento de franca abertura e profundidade como solução pujante para a caracterização das personagens e dos espaços nas cidades. Neste sentido, encontramos novamente os dois vectores de análise (já anteriormente elencados por Thompson, por exemplo), ou seja, tanto encontramos aquele relacionado com o acompanhamento de uma acção (amiúde, seguindo personagens ou acontecimentos sucedâneos) como encontramos aquele relacionado com o varrimento de um lugar para lhe reconhecer a amplitude ou camadas. De seguida, apontamos quatro exemplos de panoramas cujo uso associamos a objectivos narrativos distintos mas dependentes do espaço em que as cenas decorrem.

Em “The Crowd” (King Vidor, 1928), filme notável sobre a cidade de Nova Iorque durante um período de modernidade norte-americana, o movimento tanto aparece explorado na horizontal como na vertical, aparentemente, como solução relacionada com o espaço representado. Num desses planos panorâmicos, contemplamos duas ruas e o seu cruzamento preenchidos por veículos, transeuntes e a partir de reflexos vítreos. Aqui, deixamos de saber se nos encontramos dentro ou fora da cidade. A caixilharia que nos é desvendada



L'Eclisse.



Modern Times.

e os reflexos que vemos duplicados poderão corresponder tanto a espaços interiores como exteriores. No mesmo filme, noutra desses planos em rotação, admiramos a altura de um arranha-céus da cidade desde a nossa posição na rua, como se fosse importante captar aquelas alturas falsamente infinitas, já que o topo daqueles edifícios se desvanece no céu.

Em “L'Eclisse” (Michelangelo Antonioni, 1962), filme igualmente notável sobre a cidade de Roma durante um período de reconstrução europeia (com o arranque e crescimento das periferias), após acompanharmos as derivações de Vittoria (Monica Vitti) na «periferia de Roma e (...) ao longo de grandes avenidas desertas, que cortam extensos pinhais, pontuados por edifícios de habitação colectiva, estranhamente inabitados»<sup>359</sup>, é-nos mostrada a ideia de que (neste movimento cinematográfico) a escala já não é precisa (como é para a secção). No plano em que (re)descobrimos Vittoria, na chegada ao fim do dia ao seu apartamento com grandes vãos de vidro, uma dúvida assalta-nos: falta-nos perceber se nos encontramos no interior ou no exterior daquela cidade, ou seja, dentro ou fora de casa, ou seja, próximos ou distantes da personagem.

Desde então, a rotação do panorama parece não deixar de nos impactar e compactar o perfil da cidade no cinema. Nestes dois primeiros casos, o panorama não nos remete directamente para o exterior da cidade. Nestes filmes, tanto em Nova Iorque quanto em Roma, encontramos-nos perpendiculares ao eixo da câmara, sucedendo-nos o interior e o exterior (no campo da imagem) à mesma distância, como de um raio se tratasse.

Em “Modern Times” (Charles Chaplin, 1936), por outro lado, as rotações fazem sobressair a função enunciada por Thompson (que é a do panorama envolver a acção através do movimento das personagens), resolvendo sequências narrativas só pelo que ocorre com as figuras em primeiro plano. Filme exemplar sobre a urbe norte-americana durante a ‘grande depressão’, o panorama aparece-nos como solução inevitável para vários episódios localizados em espaços sem horizonte, com panos de parede elevados e opacos mesmo quando construídos de vidro. Nestas sequências, a profundidade não parece

<sup>359</sup> Luis Urbano. “Periferia, Eclipse, Ódio” in *JA*, nº 209. 2003. p. 70.



Roma, Città Aperta.



Roma, Città Aperta.

um tema mas antes cenário para as inúmeras perseguições de um operário anônimo (Charles Chaplin). A cidade que vemos (a) parece-nos fechada e contida em fragmentos e segmentos, mostradas que nos são apenas as partes daquele espaço urbano industrial e metropolitano.

Em “Roma, Città Aperta” (Roberto Rossellini, 1945), por fim, o quarto exemplo, basta repararmos no plano de abertura do filme, com o título, para reconhecermos o uso do panorama em oposição aos casos anteriores. Filme igualmente exemplar sobre a capital italiana durante a ‘2ª guerra mundial’, parece devolver-nos toda a potência do panorama. O filme começa, aliás, com um ‘establishing shot’ panorâmico sobre a cidade, com movimento para a esquerda da imagem, e logo aí sabemos que nos encontramos definitivamente no exterior da cidade.<sup>360</sup> Na verdade, o perfil revê-se no panorama da cidade porque consegue apreendê-la na proximidade e na distância, em sequência e profundidade e, talvez por isso, antecipando-lhe o contorno.

Também aqui, nestes dois casos, o panorama contém características sequenciais próprias da montagem. No seu movimento contínuo de rotação, pode variar de figuras ou percursos, escalas ou analogias e, ainda assim, estabelecer ressonâncias e dissonâncias sem aparente necessidade de corte. Num único plano, o panorama pode apresentar-nos o campo e o contra-campo de um determinado espaço.

---

<sup>360</sup> Visionado o filme, não será de inferior importância que o plano final obedeça ao movimento simétrico daquele usado na abertura, como se o mesmo panorama servisse para apresentar e abandonar a cidade, para abrir e fechar a cidade, em suma, como se o panorama concedesse uma continuidade à própria cidade que dá o título ao filme.





Vertigo.

## INTERVALO III: o contorno

No perfil de uma cidade, o contorno é a linha que imaginamos organiza a paisagem horizontalmente, a linha que separa o céu da terra e que, amiúde, nomeamos pelo inglesismo ‘skyline’, conceito que Paul D. Spreiregen sintetiza como «vista colectiva»<sup>361</sup>. O contorno é, pois, um código de representação possível para um lugar colectivo, para um lugar com gente e em profundidade, e que permite organizar (por contraste ou separação) os planos de uma imagem.

Se «“qualquer paisagem é um estado de alma”, [como] disse Jean Luc Godard apropriando a fórmula de Henri[-Frédéric] Amiel»<sup>362</sup> para o cinema, nós permitimo-nos acrescentar que qualquer paisagem será também um assunto de contorno. E para nós, a paisagem cinematográfica, tal como colocada pela geografia, algures entre a prova do real e a sua representação, cai na mesma indefinição.<sup>363</sup> Para todos os efeitos, o espaço fílmico não deixa de ser uma ilusão alavancada pela diegese já que, acreditamos, se trata de uma relação com dois sentidos: o cinema altera o nosso modo de ver e, por consequência, o nosso modo de ver altera a cidade. No caso específico das cidades no cinema, sob a ideia de rotação, o perfil vem também apoiado por uma ideia de linha de relevo, de continuidade panorâmica, como se de um prolongamento urbano se tratasse. A questão do habitar, do ‘habitat’ tal como lançado em “Urban Structuring”<sup>364</sup>, contém a ideia de ocupação da paisagem, de fazer parte dela ou de a introduzir no nosso espaço, nas nossas dimensões. Basicamente, trata da aproximação do que parece distante, de uma importação do lugar e do seu sentido. É, por exemplo, no seguimento desta ideia que o urbanista e filósofo Thierry Paquot defende «uma leitura vagabunda»<sup>365</sup> sobre a imagem e os perfis da cidade no cinema, num esforço de análise urbana e geográfica ordenado ao cinema.

Segundo uma análise teórica, talvez tenha sido Hugo Münsterberg,

---

361 Paul D. Spreiregen. *Urban Design: The Architecture of Towns and Cities*. 1965.

362 Jacques Aumont. *L’Oeil Interminable: Cinéma et Peinture*. Editions Séguier, Paris. 1989. p. 237.

A expressão citada é da autoria do filósofo oitocentista Henri-Frédéric Amiel, datada a 10 Fevereiro 1846, e vem incluída no seu *Journal Intime* (um diário gigantesco escrito entre 1831 e 1881).

363 Sobre este assunto vide Ana Francisca Azevedo. *Geografia e Cinema: Representações Culturais de Espaço, Lugar e Paisagem na Cinematografia Portuguesa*. 2007.

364 Cf. Alison Smithson/Peter Smithson. “Cluster” in *Urban Structuring: Studies of Alison & Peter Smithson*. 1967. p. 33.

365 Thierry Jousse/Thierry Paquot. “Mode d’Emploi” in *La Ville au Cinéma*. 2005. p. 7..



Hiroshima Mon Amour.

em 1916, o primeiro a reconhecer o apelo e a discrepância do assunto panorâmico, «mantendo-nos plenamente conscientes da profundidade apesar de não a entendermos como uma profundidade real.»<sup>366</sup> Já na década de 1990, essencialmente por autores franceses como Jacques Aumont, Martin Lefévre, Jean Mottet ou Thierry Paquot, o panorama vem conjugado numa ideia de profundidade e superfície da imagem. devêm matéria fílmica. Na antologia “Landscape and Film” (editada por Martin Lefévre em 2006), por exemplo, reconhecemos a necessidade em fazer uma distinção sobre os termos comuns de «lugar», mise-en-scène e «paisagem».<sup>367</sup> Tudo, espaços que no cinema, argumenta, dependem da ‘durée’, de uma noção de tempo ilusório do cinema potenciada pelos seus movimentos (nos quais encontramos o panorama). Ora é sobre estas questões do panorama actuaentes sobre o contorno<sup>368</sup> que abordamos o intervalo contido no perfil de um território (i.e. paisagem) no cinema e, assim, definimos três pólos ou paisagens que nos ajudam a pensar o tema: um projecta-se sobre o espaço destruído; outro sobre o espaço por construir; e um outro sobre o espaço construído.

Começamos, então, pelo uso de um panorama ‘não real’, um panorama sobre outro panorama, ou seja, desenvolvendo sobre a representação de uma outra representação prévia. “Hiroshima, mon Amour” (Alain Renais, 1959), por exemplo, abre com uma narração em ‘voz-off’ que acompanha planos de arquivo e outros de rodagem em ‘set’, e promove um estabelecimento ficcional e histórico através de uma sucessão de planos fixos e ‘travellings’ de quadros vivos e objectos de museu. Nessa abertura do filme, reconhecemos então (e na companhia por uma ‘voz-off’) o estado de uma cidade e de uma população destruídas pelo lançamento de uma bomba atómica em Agosto de 1945. Após um movimento em ‘travelling’ sobre escombros, acompanhamos o contorno da cidade de Hiroshima ao longo de um panorama com a duração de 30’. Nesse

<sup>366</sup> Hugo Münsterberg. “The Photoplay: a Psychological Study” in *The Project Gutenberg eBook*. 2005. p. 15. [versão online disponível em <<http://www.gutenberg.org/files/15383/15383-h/15383-h.htm>>, acedida a 25 Novembro 2015]

<sup>367</sup> Martin Lefévre. “Between Setting and Landscape in the Cinema” in *Landscape and Film*. 2006. pp. 19-60.

<sup>368</sup> Um tema, aliás, estudado por David Bordwell em correlação com as diferenças e semelhanças entre o cinema europeu e o norte-americano no período entre 1910 e 1930.





My Darling Clementine.



Stagecoach.

plano, a câmara move-se para a direita não sobre a cidade japonesa mas sobre uma fotografia panorâmica da cidade japonesa, a preto e branco, após ter sido destruída.

Continuamos com o uso do panorama, desta vez quando executado numa paisagem por construir, aproveitando a potência e a singularidade do universo cinematográfico norte-americano ancorado aos espaços abertos do ‘western’ (e quando explorados, especialmente, por John Ford, Howard Hawks ou Anthony Mann). Aqui, interessa-nos analisar a paisagem para lá da cenografia naturalista como terá sido entendida na maioria dos estudos. Westerns clássicos como “Stagecoach” (John Ford, 1939), o primeiro ‘western’ sonoro realizado por Ford, “My Darling Clementine” (John Ford, 1946), “Red River” (Howard Hawks, 1948) ou “The Man from Laramie” (Anthony Mann, 1955) utilizam esse panorama de modo insistente por forma a apresentarem a dimensão e (talvez) infinitude dos lugares que representam. “My Darling Clementine”, por exemplo, faz uso deste movimento por diversas vezes, conjugando a profundidade de campo com uma acção em primeiro ou segundo plano e no qual o Monument Valley, imposto como paisagem «cinemática» do território do ‘western’, aparece «na perseguição de um sentido de lugar transcendental, [na] captação de um ‘genius loci’»<sup>369</sup>. É então que o panorama adquire e atribui características cinematogénicas ao lugar. No nosso caso, desafiados pela constatação de João Mário Grilo de que os «cineastas se podem classificar em função das paisagens que são as suas»<sup>370</sup> e apoiados na «dimensão mais radical que é o caso do Ford, que inventou uma paisagem. Quer dizer: que trouxe uma paisagem para dentro do cinema, transformando-a numa paisagem do cinema quando ela é uma paisagem real»<sup>371</sup>, interessa-nos também entender os contornos das cidades como essa «paisagem pessoal»<sup>372</sup>, como seguindo o conselho de Godard no uso do aforismo de Amiel.

Terminamos com o caso das paisagens construídas, tal como

369 Ana Francisca Azevedo. “Paisagem como construção cultural e como ideia” in *Geografia e cinema: representações culturais de espaço lugar e paisagem na cinematografia portuguesa*. 2007. p. 229.

370 Expressão de João Mário Grilo em entrevista de 1 Julho de 2015.

371 *Ibid.*

372 Philippe French. *Westerns*. 1973. p. 104



Rear Window.



L'Avventura.

identificamos em “Rear Window” (Alfred Hitchcock, 1954) ou “L’Avventura” (Michelangelo Antonioni, 1960), filmes nos quais o panorama se repete como opção de reconhecimento (i.e. estabelecimento), umas vezes familiar outras afastado e uma vez doméstico outras monumental. Nestes casos, o contorno serve unicamente para estabelecer o perímetro em que nos encontramos, dominemos nós o espaço e as personagens... ou não.

\*

Em 1954, num texto sobre o impacto da expansão na experiência panorâmica no cinema (com argumento baseado no processo de CinemaScope inaugurado um ano antes), Roland Barthes comenta que:

«A ampliação da imagem para as dimensões da visão binocular transforma fatalmente a sensibilidade do espectador. Em que sentido? A frontalidade alongada torna-se quase circular; ou, por outras palavras, torna-se o espaço ideal das grandes dramaturgias. (...). Aqui a situação é totalmente diferente: eu estou numa enorme varanda, movo-me sem esforço dentro do alcance do meu campo, escolho livremente o que me interessa, numa palavra, começo a ser cercado (...).»<sup>373</sup>

Parece-nos pois que, através do panorama, estamos a um passo da imersão na cidade. Encontramo-nos no seu interior, «cercados» por uma ou mais linhas de contorno e num rotação que nos permite observar diferentes assuntos no interior de um mesmo campo de imagem.

---

373 Roland Barthes. “On CinemaScope” in *Placing Movies: The Practice of Film Criticism*. 1995. p. 101.

## **II. LISBOA NO CINEMA**



## *II.0. plano geral*



*Lisboa, por exemplo, (...) é também o cinema nela passado.*

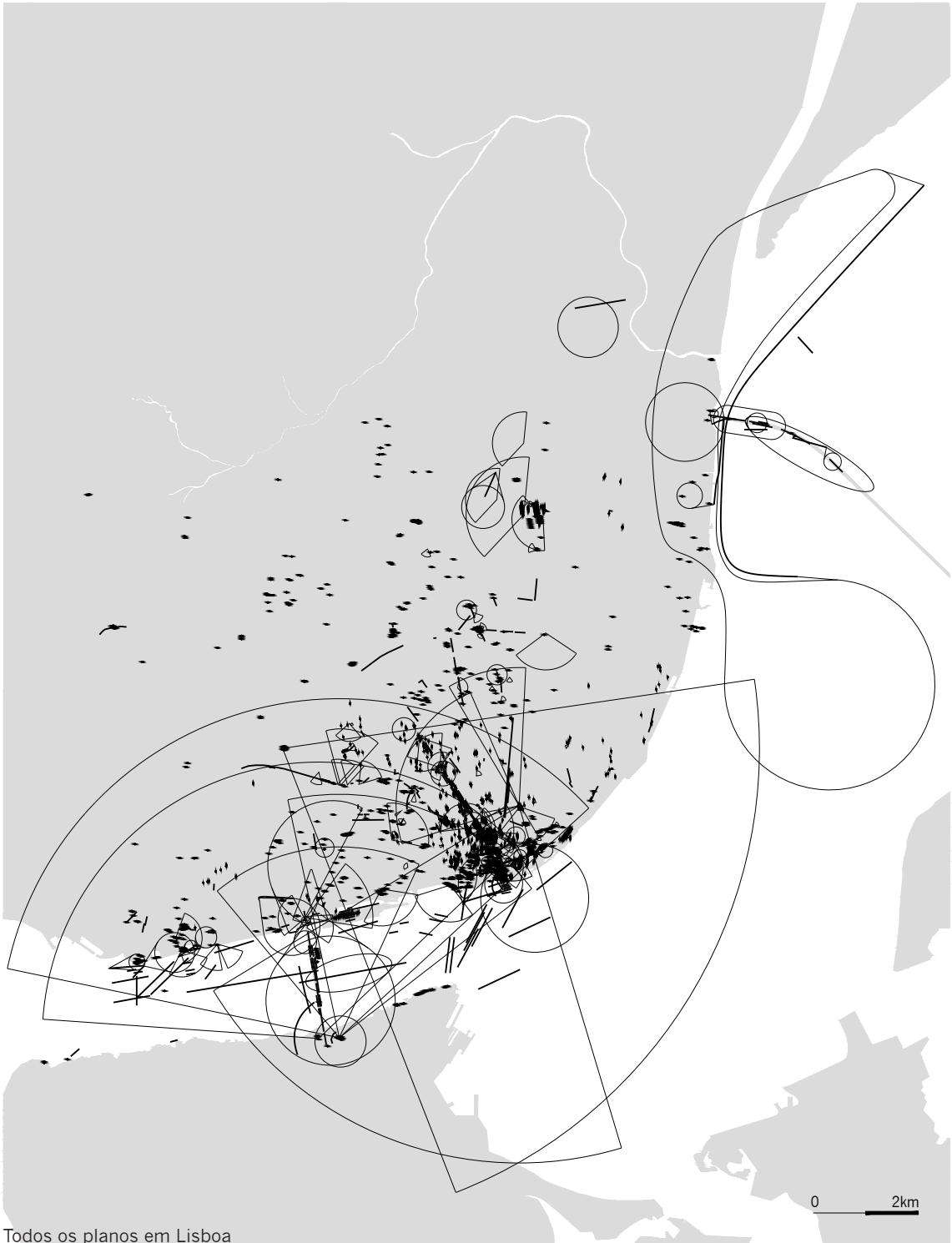
José Augusto França. 1996.

*Lisboa não é Hollywood.*

Os Azeitonas, 2013







Todos os planos em Lisboa



## REPÉRAGE

No essencial, serve este sub-capítulo para reconhecermos Lisboa segundo quatro enquadramentos que nos permitem observar a cidade através da sua filmografia, e por filmografia entendemos todos os ‘feature films’ que a representam (explícita, implícita ou obliteradamente). Conquanto não pretendamos esgotar ou encerrar as aparências de Lisboa no cinema, admitimos pontos de inteligibilidade urbana e cinematográfica que, para nós, se terão tornado perenes. Tratando-se de denominadores oblíquos, cada uma das seguintes conjunções intersecta a cidade sem circunscrição cronológica e, aparte as diferenças temáticas, servimo-nos delas para enunciar fundos e transformações sociais, territoriais e espaciais que acabam por funcionar como sidédoques do país (e de outras urbes) mas também como singularidades exóticas. Em síntese, cremos estarem concentradas no ‘topos’ e na ‘u-topia’ de Lisboa bastantes dos sintomas reconhecíveis num suposto cânone cinematográfico sobre as cidades (mesmo quando a maioria destas categorias são importações de formatos, géneros ou ideias) e para os quais elencamos, de seguida: a) nomes; b) formas; c) espaços; d) e histórias.



Lisbon.

## A) OS NOMES

Começemos por um assunto de atribuição de sentido, seja de significado expresso ou seja de significado indicial. Tal estabelecido, passamos a revelar alguns dados identificados e registados na própria nomeação de longas-metragens em ou sobre a cidade de Lisboa (por vezes, de ordem toponímica, por vezes de ordem identitária) e segundo os quais encontramos dois modos de referenciação: 1) através do título; 2) e do sub-título.

### 1) o título

No primeiro caso, concretizamos um levantamento com base em filmes cujo título menciona ou nomeia Lisboa (ou parte dela) ou a define através de outras características. No que refere a atribuição explícita, organizamos a informação sob dois modos: i) filmes com títulos simplesmente homónimos ou que nomeiam directamente a cidade; ii) filmes cujos títulos recorrem a topónimos locais; iii) e, por fim, títulos que se referem implicitamente a Lisboa.

#### 1-i) homónimo

Dos vários exemplos que encontramos, apenas um, “Lisbon” (Ray Milland, 1956), se reduz ao nome da cidade<sup>374</sup>, em todos os outros com nomeação directa e literal encontramos duas categorias: uma que anuncia personagens que povoam a cidade; e outra que define histórias sobre a cidade. Para o primeiro caso, temos “Die große Unbekannte 2 – Die Dame aus Lissabon” (Willi Wolff, 1924)<sup>375</sup>, “O Diabo em Lisboa” (1928), “The Lady from Lisbon” (Leslie S. Hiscott, 1942), “Der Fremdenführer von Lissabon” (Hans Deppe, 1956)<sup>376</sup>, ou “António, um Rapaz de Lisboa” (Jorge Silva Melo, 2000).<sup>377</sup> Para o segundo caso, temos

---

<sup>374</sup> Existe, efectivamente, um outro filme intitulado “Lisboa” (Antonio Hernandez, 1999), todavia sem qualquer representação física da cidade.

<sup>375</sup> Não nos foi possível visionar este filme por se desconhecer o paradeiro que qualquer material fílmico.

<sup>376</sup> Embora não tenhamos determinado o título com que este filme estreou em Portugal em 1958, podemos confirmar que a sua tradução literal seria próxima de “O Guia de Lisboa”.

<sup>377</sup> Podemos ainda acrescentar que os filmes “90 Minuten Aufenthalt” (Harry Piel, 1935) e “Ça Va Être ta Fête” (Pierre Montazel, 1960) tiveram estreia em Portugal com títulos a invocar as personagens e a cidade, como “Harry Piel em Lisboa” e “Eddie em Lisboa”, respectivamente.



Dans la Ville Blanche.

dois títulos quase iguais separados por perto de meio século, “The Lisbon Story” (Paul L. Stein, 1946) e “Lisbon Story” (Wim Wenders, 1994), mas também “Lisbôa, Cronica Anedótica” (José Leitão de Barros, 1930), “A Canção de Lisboa” (Cottinelli Telmo, 1933), “One Night in Lisbon (Edward H. Griffith, 1941), “Storm Over Lisbon” (George Sherman, 1944), “Misión Lisboa” (Federico Aicardi e Tulio Demicheli, 1965)<sup>378</sup>, “El Invierno en Lisboa” (José A. Zorrilla, 1991), “Passagem por Lisboa” (Eduardo Geadá, 1994), “Lisboa - Los Angeles: Sem Destino” (Rui Goulart, 1999) e “Mistérios de Lisboa” (Raoul Ruiz, 2010).<sup>379</sup>

### 1-ii) topónimo

Aqui voltamos a encontrar duas categorias: uma definida pela simples nomeação dos lugares; e outra correspondente a personagens que habitam zonas particulares da cidade. Para o primeiro caso, temos filmes como “Cais do Sodré” (Alejandro Perla, 1946), “Madragoa” (Perdigão Queiroga, 1952), “Zona J” (Leonel Vieira, 1998), “Camarate” (Luis Filipe Rocha, 2000), “7 Gatsu 24 ka Dôri no Kurisumasu” (Shôsuke Murakami, 2006)<sup>380</sup> ou “Hotel Tívoli” (Antón Reixa, 2007). Para o segundo caso, temos “O Groom do Ritz/El Botones del Ritz” (Reinaldo “Repórter X” Ferreira, 1923)<sup>381</sup>, “O Costa do Castelo” (Arthur Duarte, 1943), “O Leão da Estrela” (Arthur Duarte, 1947), “Rosa de Alfama” (Henrique Campos, 1953), “O Miúdo da Bica” (Constantino Esteves, 1963), “Les Amants du Tage” (Henri Verneuil, 1955) e “A Maluquinha de Arroios” (Henrique Campos, 1970).

### 1-iii) implícito

No que refere uma atribuição implícita no título, há os casos com adjectivação

<sup>378</sup> Estreado em Portugal com o título “077: Missão em Lisboa”.

<sup>379</sup> É curioso, de resto, verificar que a maior parte dos filmes que nomeiam Lisboa (doze em dezassete) são realizados por cineastas estrangeiros; numa lista que, decerto, aumentaria contabilizássemos nós as longas-metragens de ficção concluídas após 2012, como “Night Train to Lisbon” (Bille August, 2013), “Aqui em Lisboa” (Gabriel Abrantes, Denis Côté, Dominga Sotomayor, Marie Losier, 2015) ou “Estive em Lisboa e Lembrei de Você” (José Barahona, 2016).

<sup>380</sup> Não sendo possível confirmar a estreia deste filme em Portugal, podemos indicar que foi distribuído mundialmente com o título inglês “Christmas on July 24<sup>th</sup> Avenue”.

<sup>381</sup> Não nos foi possível visionar este filme de produção luso-espanhola por se desconhecer o paradeiro que qualquer material fílmico.

de propriedades inerentes à cidade, como suspeitamos encontrar em “Grande, Grande era a Cidade” (Rogério Ceitel, 1971) ou “Dans la Ville Blanche” (Alain Tanner, 1983), os quais, de modo subjectivo, tentam remeter para a capital portuguesa através de um seu atributo.

## 2) o sub-título

No segundo caso, identificamos um conjunto de filmes cujos títulos vêm seguidos de uma designação ou classificação, como se tentassem uma proto-explicação, como se lhes fosse assim atribuído um género ou um enquadramento narrativo. Este dispositivo segue, de resto, um tradição ficcional que consiste no desdobramento do título e acaba, em alguns casos, por denunciar o campo e o tema da obra. Basicamente, referimo-nos aos sub-títulos que vêm apresentados nos créditos iniciais como extensões (semelhantes entre si) de um grupo de longas-metragens (dissonantes entre si).

“Barbanegra” (Georges Pallu, 1920), uma das primeiras longas-metragens a integrar exteriores rodados em Lisboa, é definido como uma «tragi-comédia cinematográfica».<sup>382</sup> A narrativa oscila entre «uma linda propriedade em Cascaes (...) perto de Lisboa»<sup>383</sup>, onde habita a Sr<sup>a</sup>. D. Rita (Maria Campos), e o Hotel Avenida Palace<sup>384</sup>, aos Restauradores, onde se encontra o burlão Barbanegra/Marquez de Serpa (Teodoro dos Santos). Sendo Rita uma viúva rica saloia e Barbanegra um vigarista da cidade, a intriga balança entre o engano anedótico e o desengano trágico. Trata-se, de resto, de uma situação prolongada em “O Ladrão de Quem se Fala” (Henrique Campos, 1969), um filme apresentado em cartão como «disparate cómico», numa legenda de honestidade desarmante e que, por tal, merece o comentário lapidar do crítico Leitão Ramos ao afirmar que «‘disparate’ é certamente, ‘cómico’ já é duvidoso».<sup>385</sup> Assumindo o resultado trágico do filme, a narrativa também assenta num equívoco

---

382 Manuel Félix Ribeiro. *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português, 1896-1949*. 1983. p. 91.

383 Georges Pallu [dir.]. *Barbanegra*. 1920. [00.02.20>00.02.24]

384 Embora não seja possível confirmar rodagem efectiva neste hotel.

385 Jorge Leitão Ramos. “Ladrão de Quem se Fala (O)” in *Dicionário do Cinema Português: 1962-1988*. 1989. p. 221.

**RECORDAÇÕES  
DA CASA AMARELA**  
uma comédia lusitana

Recordações da Casa Amarela.

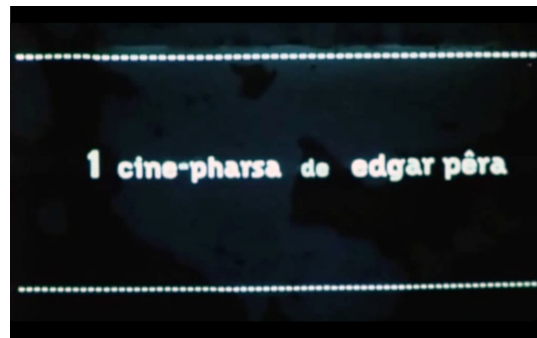
semelhante ao explorado em “Barbanegra”, o do duplo, no qual uma mesma personagem tanto é simples carteirista de rua como patrão de crime organizado. Em “O Ladrão de Quem se Fala”, Toneca e Muleta Branca (ambos interpretados por Camilo de Oliveira) são sócias mas com existências opostas em Lisboa, o primeiro movimenta-se habilmente à cota das ruas e praças do centro, entre os Restauradores e o Rossio, enquanto o segundo se fixa a vigiar a cidade do alto do seu escritório. No geral, e registando o disparate criativo das cenas em ‘rewind’, como a descida e a subida de Toneca num voo de guarda-chuva em ‘slowmotion’ desde o terraço do Elevador de Santa Justa até à Rua do Ouro, o filme é uma sucessão de ‘gags’ infelizes.

Seguindo ainda nos sub-títulos, outros filmes há que merecem menção como “Recordações da Casa Amarela” (João César Monteiro, 1989), “A Raiz do Coração” (Paulo Rocha, 2001), “A Janela - Maryalva Mix” (Edgar Pêra, 2001) ou “Lisbôa, Cronica Anedótica”, cada um dos quais localizando a narrativa em espaços do centro histórico da cidade entre as zonas de São Paulo, São Pedro de Alcântara e Santo Estêvão. “Recordações da Casa Amarela”, por exemplo, vem apresentado no genérico de abertura como «uma comédia lusitana»<sup>386</sup>, citando assim a ‘comédia portuguesa’, género do qual o nosso cinema se tornara refém entre as décadas de 1930 e 1950 (período esse que começara com uma «época de ouro» e terminara com «tristes anos»<sup>387</sup>). Para além de enquadrar um universo

---

386 Sob o mesmo contexto preambular, não podemos deixar de acrescentar um filme que, apesar de não fazer parte do ‘corpus’, ajuda a definir o assunto segundo uma fina relação com a história portuguesa contemporânea (especialmente ancorada às décadas de 1930 e 1940). Referimo-nos a “Fantasia Lusitana”, um título em vez de um sub-título, um filme que não deixa de permitir uma visão (e revisão) de planos e discursos datados mas com ressonância e sentido urbanos actuais. Tratando-se de um ensaio audiovisual montado com material fílmico produzido há 70 ou mais anos (e com alguns excertos inéditos provenientes dos arquivos da RTP e do ANIM), “Fantasia Lusitana” apresenta-nos Lisboa com imagens de reportagens acompanhadas por comentários em ‘voz-off’ lidos em diários ou crónicas de habitantes da cidade nas décadas referidas (como Alfred Döblin, Erika Mann e Antoine de Saint-Exupéry). A partir de tal dispositivo, o filme mostra-nos uma paisagem fundada na propaganda do Estado Novo e na arquitectura forjada por esse regime, representando uma cidade de Lisboa imaginada sob uma capa igual à ironia que teremos de aceitar para o título do filme. Na verdade, “Fantasia Lusitana” aborda a autorrepresentação e a ideologia presentes nas comunicações oficiais registadas durante aquele período e cuja designação é um indício sobre aquela história parcial da cidade, loucamente grandiosa e pouco civilizada.

387 Utilizamos, nesta expressão, os títulos de dois episódios da série História do Cinema Português, coordenada por Pedro Éfe, José de Matos-Cruz e António de Macedo e produzida pela Acetato Filmes em 1998. Neste sentido apontamos, respectivamente, o título do terceiro episódio, “Uma Época de Ouro: 1930-1945” (Susana Sousa Dias [dir./texto]), e o título do quarto episódio, “Os Tristes Anos: 1945-1960” (Manuel Mozos [dir.]).



A Janela - Maryalva Mix.

pícaro constituído por modos urbanos próprios e estereótipos reconhecíveis de zonas históricas de Lisboa, em “Recordações da Casa Amarela” perpassa um desencanto apenas reconhecível naquela actualidade, naquele presente. Há, de resto, um sentimento de ‘portugalidade’<sup>388</sup> latente ao longo do filme, apoiado num argumento devedor de uma certa sofisticação e cultura literárias mas implantado e interpretado em lugares comuns da história cinematográfica portuguesa. Na verdade, parece que o filme de César Monteiro confirma aquilo que Tiago Baptista define para o uso de uma expressão conhecida.

«(...) a cidade das comédias passará a ser quase sempre uma Lisboa urbanisticamente reconhecível enquanto tal. É aliás por isso que alguns autores preferem a expressão ‘comédias de Lisboa’ em vez de ‘comédias à portuguesa’ para designar estes filmes.»<sup>389</sup>

Posto isto, importa referir que Augusto M. Seabra, nas palavras de Baptista, é o autor responsável pela designação de Lisboa como a cidade das comédias.<sup>390</sup> Em certa medida, este enquadramento explicitado por César Monteiro, realizador e argumentista, acaba por lançar um olhar algo distante sobre Lisboa em termos críticos e temporais mas logo com a ironia que também reconhecemos no sub-título de “A Raiz do Coração”, «fantasia dramática»<sup>391</sup>, tal como vem designado pelo seu autor, o cineasta Paulo Rocha. Rocha, contudo, aproveita esta escolha para desviar o filme da irrisão da ‘comédia lisboeta’, ao localizar a narrativa num futuro próximo e, com isso, afastar-se de uma interpretação sobre o passado na cidade. Um outro exemplo, ainda, é “A Janela - Maryalva Mix” que aproveita a designação e contexto para povoar espaços tradicionais da cidade como as Calçadas da Bica Pequena ou de Duarte Belo.

---

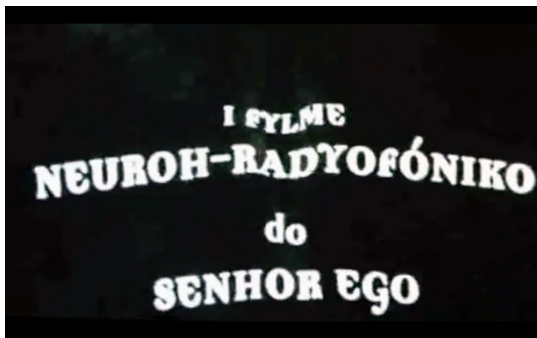
<sup>388</sup> Sobre este conceito (identificado e analisado a partir da obra de Canijo) vide Daniel Ribas. *Retratos de Família: a Identidade Nacional e Violência em João Canijo*. 2014.

<sup>389</sup> Tiago Baptista. “Nacionalmente correcto: a invenção do cinema português” in *Estudos do Século XX*, nº 9. 2009. [versão online disponível em <[http://run.unl.pt/bitstream/10362/5428/1/Nacionalmente%20correcto\\_A%20inven%C3%A7%C3%A3o%20do%20cinema%20portugu%C3%AAs\\_CEIS20.pdf](http://run.unl.pt/bitstream/10362/5428/1/Nacionalmente%20correcto_A%20inven%C3%A7%C3%A3o%20do%20cinema%20portugu%C3%AAs_CEIS20.pdf)>, acedida a 15 Agosto 2014]

<sup>390</sup> Augusto M. Seabra. “La Scène de l’Histoire” in *Revue Belge de Cinéma*, 26. 1989. p. 1-10. Apud Tiago Baptista. “A corte do Fantasma: melancolia e identidade na “escola portuguesa” de cinema dos anos oitenta” in *Actas do Colóquio Arte & Melancolia*. IHA, FCSH-UNL, Lisboa. 2011. pp. 379-390.

<sup>391</sup> Numa citação de “Elena e os Homens” (Jean Renoir, 1956). Cf. Entrevista a Paulo Rocha. “No Céu de Lisboa” in *Público* – Y. 12 Janeiro 2001. p. 4.





A Janela - Maryalva Mix.



Lisbôa, Cronica Anedótica.

Neste «fylme neuroh-radyofónico» ou nesta «cine-pharsa», como estabelecem dois dos inter-títulos que vão intercalando a narrativa totalmente localizada entre a Rua Nova do Carvalho e o Largo Calhariz e com centro no Largo de Santo Antoninho, verificamos um contraponto desde o primeiro plano a uma suposta autenticidade urbana. Aquela desconcertante ortografia global (recorrência de Pêra desde o seu filme “Manual de Evasão” (1994)), parece ao mesmo tempo distante e íntima daqueles lugares.

Por fim, terminamos esta elaboração sobre sub-títulos com um título, num exemplo maior deste preceito nominativo, como é “Lisbôa, Cronica Anedótica”, uma nomeação que identifica o lugar e, logo de seguida, categoriza o género e o tom. Na verdade, em “Lisbôa, Cronica Anedótica”, um manifesto para todos os efeitos, podemos até verificar a substituição de um sub-título por um sub-texto, como Leitão de Barros pretendesse descrever o filme nos intertítulos anteriores ao primeiro plano de imagem. Como se justificando, “Lisbôa, Cronica Anedótica” apresenta-se como uma «Cronica Cinematografica de aspectos citadinos com primeiros artistas do teatro português interpretando nos próprios locais scenas».<sup>392</sup> Apesar de, neste filme, nos encontrarmos no campo do ‘city-film’, entendimento do cinema apologista da metrópole moderna, Lisboa surge num registo misto entre o documental e o ficcional localizado, também, em zonas antigas e históricas da cidade.

---

<sup>392</sup> José Leitão de Barros [dir.]. *Lisbôa, Cronica Anedótica*. 1930. [00.00.29>00.00.42]

## B) AS FORMAS

A ideia de adaptação a uma cidade depende de quem nela entra ou a ela se dirige mas depende sobretudo do que ela exhibe ou propõe a quem a habita ou visita. Naturalmente, e embora Lisboa seja uma entidade urbana historicamente estável, como cidade de maior dimensão de um país e, por arrasto, a sua capital, há aspectos de ajustamento e ruptura (social e morfológica, só para mencionar dois dos que mais afectam a sua representação, um mais activo e outro mais passivo) que emergem a cada época. Neste sentido, e ao longo dos últimos cem anos, desde que há longas-metragens de ficção a representar Lisboa portanto, verificamos a perenidade de alguns elementos com a mesma intensidade das transformações a que a cidade tem sido sujeita. Em vários filmes que integram o ‘corpus’, tanto nos parece possível reconhecer aspectos inalterados desde 1918 como há paisagens vincadamente desiguais em produções do mesmo período.

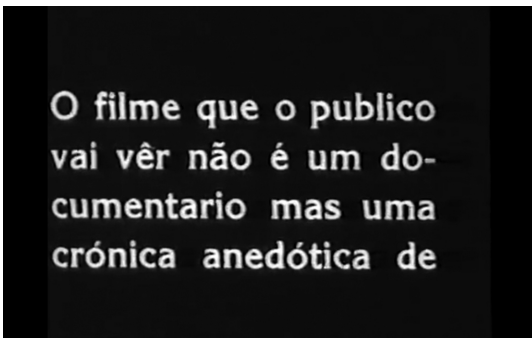
Desde a década de 1910 que Lisboa se tem revelado através de várias aparências e acontecimentos. Capital portuguesa, também foi a metrópole de um império e as ruínas de um regime. Evoluiu de cidade com carácter medianamente industrial para uma de carácter terciário, entre outras vocações. Foi pólo de êxodo e retorno de gentes. Tempos houve em que a sua população operária se fixava no centro para, de seguida, se agrupar em núcleos saloios e, depois, se dispersar num perímetro periférico. Passou por cidade moderna e republicana, entre guerras, por modernista e monumental, durante o ‘Estado Novo’, e entrou em colapso e reconstrução, após a revolução do ‘25 de Abril’. Nas demais ficções cinematográficas de Lisboa, convive o sagrado e o profano, o nobre e o pobre, o «triste e alegre»<sup>393</sup>.

\*

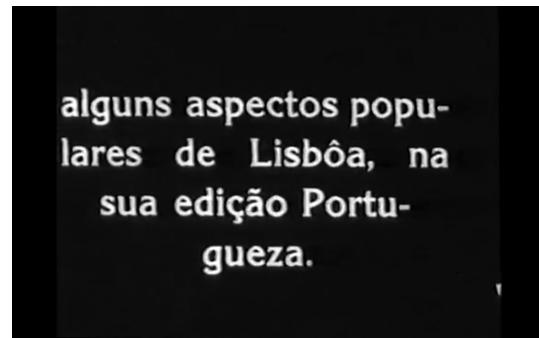
Feito o levantamento, e embora haja material fílmico proveniente de todas as

---

<sup>393</sup> Um expressão utilizada pelos arquitectos Victor Palla e Costa Martins no título do fotolivro “Lisboa, Cidade Alegre e Triste”, publicado originalmente em 1959, e que propõe um levantamento imagético a preto e branco (acompanhado por textos poéticos) de uma cidade de contrastes, entre a tradição e a modernidade. Cf. Victor Palla/Costa Martins. *Lisboa, Cidade Triste e Alegre*. 2015.



Lisbôa, Cronica Anedotica.



Lisbôa, Cronica Anedotica.

datas e a confirmar múltiplas formas, constatamos algumas sensibilidades.<sup>394</sup> Nesta secção indicamos e elaboramos quatro modos resultantes de diferentes formas urbanas: 1) a ‘metropolis’ que nunca chegou a ser; 2) a capital de um país decapitado; 3) a nova cidade nova; 4) a região estilhaçada.

### 1) a ‘großstadt’

Os objectos fílmicos de vanguarda onde se expuseram as metrópoles europeias sob as suas mais evidentes características modernas na segunda metade da década de 1920, com Berlim e Paris à cabeça, servem de exemplo a um único filme rodado em Lisboa. Só neste momento parece destacar-se a figura e os atributos do urbanita Lisboeta na presença de fundos preenchidos por elementos perpétuos e caducos. Seja pelos edifícios, vias ou monumentos, ou seja pelos eléctricos ou navios em permanente circulação, a cidade transforma-se também em eloquente personagem, como se de um organismo se tratasse, ocupado por humanos e máquinas. O novo habitante e visitante deste espaço adquire, então, expressão, umas vezes funcionando por encontro e outras por desencontro. “Lisbôa, Cronica Anedótica” (José Leitão de Barros, 1930), originalmente intitulada “Lisbôa – Cronica Anedótica de uma Capital”, sendo o que de mais próximo se fez na linha das chamadas ‘sinfonias de cidade’, alude a esse choque civilizacional provocado pelo confronto com as novas leis da modernidade urbana. Ainda assim, não deixa de ser um confronto amenizado, como é assumido no sentido «anedótico» do título.

Organizado a partir de vários episódios, como fossem cenas quotidianas (umas ensaiadas e interpretadas por actores, outras não), o filme lança pistas com o seu programa, como se lê numa nota dirigida ao espectador, nos primeiros três blocos de intertítulos com legendas da autoria de Feliciano Santos. «O filme que o publico vai vêr não é um documentário mas uma crónica

<sup>394</sup> Aqui, há que fazer uma nota relacionada com o pouco material original disponível sobre os filmes em ou sobre Lisboa produzidos na era do mudo, o que confirma uma maior dificuldade em aceder às obras mais antigas e anteriores ao «fonocinema português»; expressão esta utilizada por José de Matos-Cruz como sub-título da primeira edição de “O Cais do Olhar”. Cf. José de Matos-Cruz. *O Cais do Olhar: Fonocinema Português*. 1981.



Lisbôa, Cronica Anedotica.

anedótica de alguns aspectos populares de Lisbôa, na sua edição Portuguesa.»<sup>395</sup> Daqui retemos a estrutura narrativa fragmentada de “Lisbôa, Cronica Anedótica” assente pois numa sucessão de eventos diários. Nos intertítulos seguintes lemos «Como se nasce. Como se vive. Como se morre em... Lisboa»,<sup>396</sup> coisa que permite assistir, a partir desse momento, à representação da cidade segundo um ciclo de vida.<sup>397</sup> Em “Lisbôa, Cronica Anedótica” a imagem em movimento abre então com dois planos fixos da Estação Ferroviária de Campolide (um picado e um horizontal à cota da plataforma de embarque) com locomotivas e carruagens que passam e comunicam o efeito metropolitano que se pretende importar para Lisboa.<sup>398</sup>

A partir desse manifesto, “Lisbôa, Cronica Anedótica” localiza vários pontos da urbe ligando as episódicas «scenas» a «locais» reconhecíveis, em oposição ao uso do estúdio e da construção de cenários enquanto âncoras espaciais cinematográficas. Há, no entanto, um distanciamento regular do registo documental ao longo de todo o filme, como prova a legenda que refere os «aspectos citadinos (...) nos próprios locais scenas»<sup>399</sup>, muito semelhante ao intertítulo do filme de Cavalcanti quando afirma que o mesmo «não se trata um decalque da vida elegante e glamorosa da cidade»<sup>400</sup>. Este desfazimento, esta fusão entre a ficção e o documentário, é confirmada por Luís de Pina, crítico, historiador de cinema e director da Cinemateca Portuguesa entre 1982 e 1991, ao escrever que

«A ideia central de “Lisbôa [Cronica Anedótica]” é juntar o documento e a ficção numa crónica fragmentada que, através de subtis ligações interiores, nos revele progressivamente aquilo a que poderemos chamar a ‘alma’ da cidade e o seu tempo actual e passado, perene, se assim quisermos.»<sup>401</sup>

395 José Leitão de Barros [dir.]. *Lisbôa, Cronica Anedótica*. 1930. [00.00.16>00.00.29]

396 *Ibid.* [00.00.42>00.00.47]

397 Uma estratégia, aliás, usada em alguns dos filmes que o género havia testado, como podemos confirmar em “Chelovek’s Kino-Apparatom” ou “Rien que les Heures”.

398 É tentador notar que filmes como “La Roue” ou “Berlin, Die Sinfonie der Großstadt” também começam pela alusão a esse movimento e mecânica, num ‘travelling’ ferroviário, como meio de revelar a entrada objectiva e subjectiva na cidade.

399 José Leitão de Barros [dir.]. *Op. Cit.* [00.00.29>00.00.42]

400 Alberto Cavalcanti [dir.]. *Rien que les Heures*. 1926. [00.01.22>00.01.30]

401 Luís de Pina. *História do Cinema Português*. 1986.



Lisbôa, Cronica Anedotica.

Os episódios mais marcantes de “Lisbôa, Cronica Anedótica” são os das armadilhas, dos ‘gags’ e das «manobras» que surpreendem os que chegam e são «apanhados». Acontece a todos, a novos e a velhos, a «recrutas» à chegada do comboio no Rossio e a «velhotes» à saída do barco na Praça do Comércio. Aquilo que, no filme de Leitão de Barros, é apresentado como a «sorte» do sujeito rural perante o novo espaço urbano e humano torna-se ónus narrativo de várias obras produzidas e estreadas na década de 1930.

“Lisbôa, Cronica Anedótica” é, pois, um objecto fílmico dificilmente categorizável, entre o documentário ou crónica e a comédia ou farsa; podendo argumentar-se que, por culpa dessa indefinição, acaba por ser o melhor exemplo de que a designada ‘sinfonia de cidade’ à europeia se traduziu por uma piada de costumes urbanos; uma situação que não significa que o filme tenha apenas servido para fazer rir ou sorrir, como lembra João Bénard da Costa.

«Sob uma aparência desenvolta (o lado “quadro vivo”) o que surge nessa “crónica” é o horizonte fechado de uma cidade sem saídas, presa das suas próprias manhas e armadilhas, que não mais deixaria de insinuar-se, em filigrana ou como nota dominante, em quase todos os filmes (comédias ou dramas) que tiveram Lisboa como cenário dominante.»<sup>402</sup>

“A Castelã das Berlengas”, coetâneo de “Lisbôa, Cronica Anedotica”, é outro dos filmes com características singulares de evocação moderna, ou ‘sinfónica’, tal como reconhecemos na atribuição de Ruttmann. Desenvolvendo ideias próximas a algumas das características levantadas por Minden, Wehsmann e Gunning para os filmes de cidade deste período de «cinema inicial ou prematuro»<sup>403</sup>, “A Castelã das Berlengas” permite um olhar novo (literalmente) sobre Lisboa. Especialmente pela atenção concedida ao veículo voador e às novas perspectivas aéreas que ele permite da cidade, encontramos

402 João Bénard da Costa. *Histórias do Cinema*. 1991. Apud “Observações sobre Lisboa Crónica Anedótica” online Paulo Borges [ed.] *Cinema Português*. 28 Outubro 2013. [excerto disponível em <cinemaportugues.com.pt/?tag=leitao-de-barros&paged=9>, acedida a 15 Setembro 2014]

403 Sobre este assunto vide: Tom Gunning. “Images of the City in Early Cinema”. 1989; ou Michael Minden. “The City in Early Cinema: Metropolis, Berlin & October” in *Unreal City: Urban Experience in Modern European Literature & Art*. 1985. pp. 193-213.



A Castelã das Berlengas.



O Fato Completo ou à Procura de Alberto.

nesta obra única de António Leitão uma admiração pela máquina e dimensão urbanas e também, muito intencionalmente, pelos quotidianos urbanos. Para provar tal asserção basta recuperar o que lemos em alguns dos intertítulos. Naquela Lisboa, «tôdas as manhãs, as asas cinzentas dos nossos hidro-aviões abrem-se, triunfalmente, no azul do céu»<sup>404</sup> e «(...) o silêncio [da cidade é] quebrado apenas pelos roncões do motor».<sup>405</sup>

Por quase se tratar de um género, haverá outros filmes dedicados à cidade que, não sendo datados do primeiro quartel do século XX, também observam e exalam aspectos urbanos lisboetas com a caracterização de uma abordagem simultaneamente analítica e empírica, e enunciando-lhe carências e fascínios próprios da modernidade ou pós-modernidade.<sup>406</sup> Duas dessas obras são “Catembe” (Manuel Faria de Almeida, 1965) e “O Fato Completo, ou À Procura de Alberto”, produções já da segunda metade do XX e primeira década do século XXI, nas quais podemos testemunhar uma atenção urbana à civilização metropolitana<sup>407</sup>.

## 2) a capital

Durante a década de 1910, e por via da criação das primeiras produtoras especializadas em Portugal, a Invicta Films (1917), no Porto, e a Portugalia Film (1909-1912), a Lusitania-Film (1918) e a Pátria Film (1922), em Lisboa, permite-se o contacto com técnicos estrangeiros (na maioria franceses<sup>408</sup>), radicados ou pontualmente a viver no país. Para além dos cineastas, sabemos ainda que as primeiras empresas produtoras a chegar à cidade são as alemãs

404 António Leitão [dir.]. *A Castelã das Berlengas*. 1930. [00:03:53>00:03:59]

405 *Ibid.* [00:11:19>00:11:26]

406 Embora não se tratem de longas-metragens incluídas no ‘corpus’, poderíamos aqui avançar filmes de maior carácter antropológico como “O Pão” (Manoel de Oliveira, 1958-1959), militante como “Lisboa, o Direito à Cidade” (Eduardo Geada, 1975), documental como “Lisboa” (Fernando Lopes e Augusto Cabrita, 1979), televisivo como “Lisboa Cultural” (Manoel de Oliveira, 1983), ensaístico como “Zéfiro” (José Álvaro Morais, 1994), sociológico como “Lisboetas” (Sérgio Tréfaut, 2004), ou poético como “Ruínas” (Manuel Mozos, 2009). Todavia, não sendo esse o nosso campo, não elaboraremos sobre qualquer um destes filmes.

407 não deixa de ser curioso que ambos os filmes assentem no mesmo dispositivo ficcional – o da entrevista – para a sua resolução narrativa.

408 Para mais informações sobre este assunto vide Tiago Baptista/Nuno Sena [ed.]. “Franceses tipicamente portugueses. Roger Lion, Maurice Mariaud e Georges Pallu: da norma ao modo de produção do cinema mudo em Portugal” in *Lion, Mariaud, Pallu – Franceses Tipicamente Portugueses*. 2003. pp. 37-96.





O Diabo em Lisboa.

da UFA e da Tobis Klangfilm (levando, neste caso, à entrada no país da indústria especializada propriamente dita).

De certo modo, esta circulação de gente e de 'savoir faire' permite o desenvolvimento de entendimentos inovadores (mas também conservadores) sobre o que se produz cinematograficamente nos restantes países Europeus. A partir de então fica lançado o trânsito de «actores, autores e produtores»<sup>409</sup>, uma situação que definirá Lisboa como o centro da produção e ficção cinematográfica nacional. É a capital (nacional) do capital<sup>410</sup> que assim permite uma permeável contaminação de aprendizagens e experiências que afectariam o cinema em ou sobre Lisboa até aos dias de hoje. Ora, é esta hipótese de importação de modelos de produção e gestão cinematográficas e técnicos que permite inventar as primeiras representações ficcionais da cidade no formato distendido das longas-metragens. Concluído este contexto, identificamos três temas em Lisboa que, para nós, a podem definir como cidade capital: a sua dialética cidade-campo; a sua associação ao crime; e a sua posição enquanto destino estratégico de gente e narrativas.

O primeiro tema arranca logo em 1918 após o fim da era primitiva do cinema e é determinado pelo confronto entre a cidade e o campo e o respectivo resultado de adaptação ou inadaptação por parte das personagens envolvidas. Numa movimentação pendular que se impõe no suporte de narrativas com carácter familiar, social, amoroso e criminoso, durante estes anos, o cinema sobre a cidade parece apenas reservar-se a adaptações literárias de romances, peças teatrais ou folhetins, as quais já se encontram testadas em termos dramáticos e dramatúrgicos. Durante a década de 1920, ao querer evidenciar-se como território de sofisticação, a capital vem então filmada quase sempre como símbolo de transgressão. Ocupada por uma pretensa burguesia, em crescimento desde meados do século XIX, Lisboa parece conter ainda «os malefícios da

---

409 Cf. João Mário Grilo. "Pequena História do Cinema Português" in *O Cinema da Não-Ilusão*. 2006. pp. 14-36.

410 Alusão ao poema de David Mourão-Ferreira sobre Lisboa enquanto capital «decapitada» de um império e enquanto lugar dos «casos. Carros, casas... capital». Cf. David Mourão-Ferreira. "Capital" in *Lisboa, Cidade Triste e Alegre*. 2015. pp. 116.



Fátima Milagrosa.

modernidade»<sup>411</sup> na medida oposta em que os sintomas correspondem a bondade nas boas gentes que habitam as vilas e aldeias do país rural. Alguns dos melhores exemplos que assumem esta dialética, na qual Lisboa se exhibe como lugar de imoralidade e vício, confirmamos em filmes (todos realizados por cineastas e/ou técnicos estrangeiros) como “Barbanegra” e “O Destino” (ambos de Pallu, 1920 e 1922 respectivamente), “Os Olhos da Alma” (Roger Lion, 1923), ou “O Diabo em Lisboa” e “Fátima Milagrosa” (ambos de Rino Lupo, 1928). Filmes como “O Destino”, “Os Olhos da Alma”, “O Diabo em Lisboa” e “Fátima Milagrosa”, apesar dos diferentes temas, desde a ordem do fantástico à ordem do religioso, acabam por assumir posições semelhantes quanto à estratégia de representação para Lisboa. Em cada um deles a ideia de paraíso vs inferno, ou seja, campo vs cidade surge reforçada. Assistimos, por exemplo, a uma exploração simbólica desta dicotomia através do confronto dia vs noite apontado nos dois filmes de Lupo e pela repetida presença de um clube nocturno tanto em “O Diabo em Lisboa” como em “Fátima Milagrosa”. Na verdade, por serem espaços onde se aceita o comportamento desviante, o clube ou o casino acabam por incorporar tanto a ideia de liberdade quanto a ideia de libertinagem. No primeiro filme, cujo negativo original se encontra perdido (por aparente destruição decidida e executada pelo próprio produtor e operador de câmara Artur Costa de Macedo), o título parece justificar o juízo. No segundo filme, a mesma ideia vem fortalecida por duas narrativas que se vão sucedendo, entre Lisboa e Fátima, e evidenciada por uma montagem de dialéctica moral entre subversão e decência projectada por espaços antagónicos como os de um clube nocturno e os de um santuário; o primeiro, o “Maxim’s”, localizado no Palácio Foz à Praça dos Restauradores, e o segundo localizado na Cova da Iria. Acerca deste assunto, de resto, confirmamos que «Lupo foca um ambiente de perdição social soprado, enfim, pelo fenómeno místico da redenção».<sup>412</sup>

No que respeita os filmes de produção inteiramente estrangeira,

411 Sobre este assunto vide Tiago Baptista. “Na Minha Cidade não Acontece Nada. Lisboa no Cinema (Anos 20 – Cinema Novo)” in *Ler História*, nº 48. 2005. pp. 167-184.

412 Como ouvimos na narração em ‘voz-off’ de Ruy de Carvalho num dos episódios sobre a “História do Cinema Português”. Cf. Jorge Queiroga [dir.]. “Da Invicta ao Sonoro (1915-1930)” [episódio 2] in *História do Cinema Português*. 1998.





O Taxi 9297.



The Last Flight.

tanto “Die Große Unbekannte” (Willi Wolff, 1924) como “Fräulein Lausbub” (Erich Schönfelder, 1928)<sup>413</sup> ou “The Last Flight” (William Dieterle, 1931), nos mostram Lisboa como lugar urbano e suficientemente exótico capaz de acolher personagens libertinas e burgueses cujo espaço de acção é oposto ao campo. Aqui, tanto há filmes com rodagem efectiva em vários locais da cidade, como o provam os alemães, como há outros que nem visitam a cidade, como o inglês.

Durante os primeiros anos da década de 1930 dá-se todavia uma renovação dos autores, das obras, dos géneros, das técnicas e, por arrasto, do próprio cinema em Lisboa, uma circunstância que leva ao aprofundamento do tema da inadaptação à capital (num fenómeno que viria a ressurgir nas décadas de 1960, 1970 e 1990 segundo outras linguagens e contextos, é certo). “A Vida do Soldado” (Aníbal Contreiras, 1930)<sup>414</sup> e “A Canção de Lisboa” (Cottinelli Telmo, 1933), por exemplo, reforçam uma ideia de conflito com a capital sentido por uma geração dos jovens adultos vindos da província, seja para cumprir o serviço militar obrigatório, seja para frequentar os estudos na universidade. O primeiro mostra ‘gags’ entre rotinas como «a visita dos recrutas à Costa do Sol; [ou a] romagem às sepulturas dos mortos da Grande Guerra...»<sup>415</sup> enquanto o segundo aproveita ‘gags’ de carácter linguístico e teatral. Em específico, centram o tema de desajuste a Lisboa quando vivido por um homem. “A Castelã das Berlengas” e “Maria Papoila” (José Leitão de Barros, 1937), por outro lado, também repetem o tema da inadaptação à cidade só que, neste caso, na perspectiva da mulher. O primeiro, desenvolvido numa geografia dividida entre os rochedos do arquipélago ao largo de Peniche e algumas zonas lisboetas como Alfama, Chiado, Belém ou Estoril, mostra uma cidade burguesa inalcançável para quem vem de fora. O segundo, com início em Pampilhosa e desenvolvimento na Baixa e na Alameda, mostra uma cidade pouco disponível para o acolhimento de uma jovem adulta ingénua com sotaque.

<sup>413</sup> Embora tenha estreado em Portugal em 1930, com o título “Menina Endiabrada”, não tivemos oportunidade de visionar este filme por não se saber o paradeiro de qualquer material fílmico.

<sup>414</sup> Infelizmente não tivemos oportunidade de visionar este filme por não se conhecer o paradeiro de qualquer material fílmico.

<sup>415</sup> José de Matos-Cruz. *O Cais do Olhar: o Cinema Português de Longa-Metragem e a Ficção Muda*. 1999. p. 44.



A Canção de Lisboa.



Aldeia da Roupa Branca.

Nesta continuidade, serão os filmes sonoros da década de 1930 alguns pertencentes à designada «época de ouro» do cinema português como “A Canção de Lisboa” (Cottinelli Telmo, 1933), “Gado Bravo” (António Lopes Ribeiro, 1934), “O Trevo de 4 Folhas” (Chianca de Garcia, 1936), “Maria Papoila” e “Varanda dos Rouxinóis” (ambos assinados por José Leitão de Barros, em 1937 e 1939) ou “Aldeia da Roupa Branca” (Chianca de Garcia, 1938), que evidenciam, através de episódios diferentes, a inadaptação daqueles que migram do lugar de origem para a capital, levantando uma quase tese sobre o cinema em Lisboa daquele tempo.<sup>416</sup> O êxodo rural e os seus resultados na cidade enquanto experiência de empatia e desajuste formam, assim, a maior parte do argumentário das obras. Regra geral, há maioritariamente uma narrativa dividida (explícita ou implicitamente) em duas localizações: uma no campo e outra em Lisboa. “A Canção de Lisboa”, “Maria Papoila” e “Aldeia da Roupa Branca” mantêm a projecção de uma narrativa entre a aldeia e a capital remetendo repetidamente para a distância existente entre ambos os lugares.<sup>417</sup> Ainda assim, e apesar de tratar-se da cidade com maior dimensão no território nacional (e imperial) e considerar-se a única metrópole nele existente, Lisboa não deixa de se debater com uma série de problemas provincianos.

Em “A Canção de Lisboa” a origem transmontana de Vasco Leitão (Vasco Santana) e das suas duas tias ricas (Teresa Gomes e Sofia Santos) é motivo de permanentes equívocos. “Maria Papoila”, o segundo caso, começa numa aldeia da beira alta e acaba na Baixa em Lisboa, apresentando cada um desses espaços como lugares distintos e distantes e ligados apenas num único sentido,

---

<sup>416</sup> Mesmo em filmes mais tardios, como “A Vizinha do Lado” (António Lopes Ribeiro, 1945) ou “Saudades para Dona Genciana” (Eduardo Gêada, 1983), podemos acompanhar a chegada de personagens à capital e, com isso, assistir a processos de transformação inesperados e proporcionados pelo confronto com a capital. Na origem da narrativa de “A Vizinha do Lado”, por exemplo, está Plácido Mesquita (Nascimento Fernandes), um aristocrata vindo de Famalicão que demora a entender os usos e os costumes urbanos da burguesia lisboeta.

<sup>417</sup> Junte-se a esta visão conservadora da cidade o facto histórico que foi o golpe militar de 28 de Maio de 1926, momento que define o arranque de um período de isolamento político, cultural e artístico com quase meio século de duração (48 anos), e verificar-se-á facilmente as consequências para o planeamento e vivência da cidade de Lisboa assim como para a cinematografia feita sobre ela. Sobre este tema haveria bastante a desenvolver embora não seja esse o nosso objecto de trabalho. Para um maior entendimento deste assunto vide: Luis Reis Torgal [ed.]. *O Cinema sob o Olhar de Salazar*. 2001; Patrícia Vieira. *Portuguese Film, 1930-1960: The Staging of the New State Regime*. 2013.



Maria Papoila.

o do campo para a cidade. Num diálogo entre a protagonista homónima (Mirita Casimiro), aspirante a sopeira, e um homem, um ardina aspirante a soldado, ela diz-lhe a razão de ter vindo para a capital. «Eu também vim cá até Lisboa para servir»<sup>418</sup>, confessa Papoila num banco de jardim na Avenida da Liberdade. Na cena seguinte, em que Papoila procura a Pensão Lisbonense, vemos a jovem «flor» despedir-se do vigilante na escadaria do IST, o «primeiro ‘campus’ [universitário] em Portugal, construído entre 1929 e 1941»<sup>419</sup>, com «recados ao senhor prior (...) o senhor prior técnico»<sup>420</sup>, tal era a escala e a incompreensão de alguém exterior à cidade perante aquele «instituto superior». “Aldeia da Roupa Branca”, o terceiro caso, instala a acção entre um povoado saloio e Lisboa, numa relação desta vez com maior proximidade e movimento pendular entre a periferia e o centro de Lisboa e com destaque para a corrida de carroças a subir aquilo que hoje seria a Calçada de Carriche. Com base num conjunto de labores essenciais ao quotidiano da capital, como o lavar da roupa, “Aldeia da Roupa Branca” denota logo no título a referência a um lugarejo bucólico por oposição ao citadino. Embora o filme opere sobre a ligeireza das gentes da cidade e a candura das gentes da aldeia, Lisboa não deixa de se evidenciar como local de desejo e «de gente bonita». Resumindo, parte do que se filma vem da dificuldade que o sujeito migrante descobre na discrepância de apropriações ao novo espaço urbano; ao não conseguir transpor para si um novo estado que é a sua condição de urbanita.

«[A] Lisboa destes filmes é uma cidade muito especial e que tem muito pouco que ver com a realidade urbana e sociológica da capital, ou de qualquer outra cidade portuguesa do mesmo período. Esta “cidade” está organizada como um conjunto de bairros que, na verdade, funcionam como aldeias. E, tal como naquelas, todas as relações entre as personagens são tuteladas por alguém (um patrão, um familiar, um vizinho) dinamitando assim a liberdade que normalmente associamos (e que o cinema mudo associava, de facto) à vida numa grande cidade

418 José Leitão de Barros [dir.]. *Maria Papoila*. 1937 [00.22.28>00.22.40]

419 E cujo projecto de arquitectura fora coordenado por Porfírio Pardal Monteiro. Cf. Madalena Cunha Matos. “Instituto Superior Técnico” in *Arquitectura do Século XX: Portugal*. 1998. p. 168.

420 José Leitão de Barros [dir.]. *Maria Papoila*. 1937 [00.22.28>00.22.40]



O Homem dos Olhos Tortos.

cheia de pessoas que não se conhecem e que não se querem conhecer. Os cidadãos das “comédias de Lisboa” vivem, trabalham e amam como os camponeses dos filmes mudos da Invicta.»<sup>421</sup>

O segundo tema relacionado com a condição de Lisboa como capital é a sua associação ao crime perpetrado por personagens obscuras e entre residentes de classes e origens diferentes, uma situação, diga-se, cujo tratamento narrativo é tão diferenciado quanto os autores o podem tratar. Ainda que não seja um tópico facilmente reconhecível, o crime passional, por ladroagem ou relacionado com a espionagem é dos assuntos mais presentes no cinema em Lisboa, em especial, na década de 1920. O primeiro projecto de ficção produzido como longa-metragem, ainda que inacabado, “O Homem dos Olhos Tortos” (José Leitão de Barros e Luis Reis Santos, 1918), é uma obra exemplar no que respeita a cartografia de um crime. Baseado em crimes ocorridos na Rua Saraiva de Carvalho, ao Campo de Ourique, a sua narrativa segue por espaços «bas-fond» da capital mas também pela margem do Tejo, junto ao Cais do Gás. Esta representação terá alcançado tal sucesso que metade das vinte longas-metragens seguintes rodadas na cidade são sobre este tema, como “Barbanegra” (Georges Pallu, 1920), “O Groom do Ritz/El Botones del Ritz” (Reinaldo Ferreira, 1923)<sup>422</sup>, “A Estrela de Brilhantes” (Augusto Barroso Ramos, 1924)<sup>423</sup> e “Taxi 9297” (Reinaldo Ferreira, 1927). Curioso é até o facto de duas destas obras se deverem a Reinaldo “Repórter X” Ferreira, o eloquente jornalista que curiosamente fora o autor do argumento de “O Homem dos Olhos Tortos”. Neste seguimento, e sendo plausível que encontremos «casos de crime, mistério e espionagem»<sup>424</sup> semelhantes em “Barbanegra”, “O Groom

421 Tiago Baptista. “Nacionalmente correcto: a invenção do cinema português” in *Estudos do Século XX*, nº 9. 2009. [versão online disponível em <[http://run.unl.pt/bitstream/10362/5428/1/Nacionalmente%20correcto\\_A%20inven%C3%A7%C3%A3o%20do%20cinema%20portugu%C3%AAs\\_CEIS20.pdf](http://run.unl.pt/bitstream/10362/5428/1/Nacionalmente%20correcto_A%20inven%C3%A7%C3%A3o%20do%20cinema%20portugu%C3%AAs_CEIS20.pdf)>, acedida a 15 Agosto 2014]

422 Não tivemos oportunidade de visionar este filme, estreado em Portugal em 1924, por não se conhecer o paradeiro de qualquer material fílmico.

423 Também intitulado “Ladrão por Amor”, não tivemos oportunidade de visionar este filme por não se conhecer o paradeiro de qualquer material fílmico.

424 Jorge Leitão Ramos. “Groom do Ritz (O)” in *Dicionário do Cinema Português: 1895-1961*. 2011. p. 185.



Der Weiße Dämon.



90 Minuten Aufenthalt.

do Ritz/El Botones del Ritz” e “Taxi 9297”, por exemplo, parece-nos evidente o atravessamento por todos um ambiente de ligeireza moral apenas possível numa grande cidade. Para todos os efeitos, “O Homem dos Olhos Tortos” e “Taxi 9297” são ambas intrigas sobre assassinatos em zonas reconhecíveis e nomeadas da cidade transpostas das crónicas sensacionalistas e sempre espectaculares de Reinaldo Ferreira. Um outro tratamento dado ao tema da morte vem com a ideia de acidente, como vemos em “A Castelã das Berlengas”<sup>425</sup>, ou com a ideia de suicídio, como vemos em “Mulheres da Beira” (Rino Lupo, 1922).

Num possível corolário desta fase de representação da capital, Tiago Baptista confirma ainda que, até ao final do mudo, o espaço urbano público e/ou exterior permanece um mistério, para não dizer que é quase totalmente obliterado.

«A quase inteira invisibilidade do espaço urbano corresponde, por isso, durante quase toda a década de vinte, a uma espécie de fora de campo moral continuamente contraposto à moral posta em cena das comunidades rurais representadas – e as poucas referências explícitas à cidade apresentam-na como um espaço de moral dissoluta marcado por todos os vícios e todos os crimes como o jogo, o álcool e a infidelidade e ainda por roubos, homicídios e fraudes financeiras.»<sup>426</sup>

No caso dos primeiros filmes sonoros de produção germânica, como são “Der Weiße Dämon” (Kurt Gerron, 1932)<sup>427</sup> ou “90 Minuten Aufenthalt” (Harry Piel, 1935), a capital que é Lisboa entra num circuito europeu de várias cidades e onde o crime é também assunto. Se os exteriores de “Der Weiße Dämon” são totalmente rodados na cidade por equipas germânicas, já “90 Minuten Aufenthalt” representa Lisboa sem que a equipa de rodagem alemã

<sup>425</sup> Filme organizado em 10 partes, das quais apenas 7 sobrevivem hoje no ANIM. A cópia visionada foi objecto de um processo de restauro a partir do negativo de câmara original em 2004. Crê-se, ainda, que o filme não teve qualquer projecção pública desde a data da sua estreia em 1930.

<sup>426</sup> Tiago Baptista. “Na Minha Cidade não Acontece Nada. Lisboa no Cinema (Anos 20 - Cinema Novo)” in *Ler História*, nº 48. 2005. pp. 168-169.

<sup>427</sup> Filme com duas versões, prática corrente nas grandes produções europeias daquela época (uma alemã e outra francesa), estreado em Portugal com o título afrancesado “Estupefacentes”. Apesar disto, a versão alemã do filme é a única com rodagem efectiva em Portugal.





Die Frau des Botschafters.



Storm over Lisbon.

visite sequer a cidade.<sup>428</sup> Aliás, este ‘modus operandi’ torna-se identificável pelos efeitos visuais sobre a imagem, na sobreposição das personagens às superfícies em fundo.<sup>429</sup> Já no caso da produção estrangeira anglo-saxónica da década de 1940, filmes como “Affectionately Yours” (Lloyd Bacon, 1941), “International Lady” (Tim Whelan, 1941) ou “The Conspirators” são exemplares na forma como representam e encenam a capital<sup>430</sup> apenas como um reduto europeu exótico e que funciona como espaço urbano de manobras internacionais e cosmopolitas. Nestes casos mas também noutros, como “One Night in Lisbon”, “Storm over Lisbon” (George Sherman, 1944), “The Hairy Ape” (Alfred Santell, 1944) ou mesmo o mais tardio “I Deal in Danger” (Walter Grauman, 1966), assistimos a representações ‘noir’ da capital, através de lugares sombrios e cenas nocturnas. Com alguns apontamentos de exteriores rodados na cidade, “Storm over Lisbon”, por exemplo, faz a abertura da acção recorrendo a vários planos retirados de uma curta-metragem documental Norte-Americana e de autoria desconhecida intitulada “Portraits of Portugal” (c. 1937). Após vermos o cartão com a palavra “Lisbon”, seis planos picados e contrapicados (cinco fixos e um breve panorama) enquadram os espaços por onde a acção supostamente seguirá (no Miradouro de São Pedro de Alcântara, na Praça D. Pedro V actual Praça do Rossio e no Largo Luis de Camões).<sup>431</sup> “Storm Over Lisbon” usa pois estas imagens de cariz iconográfico para apresentar a aquela capital e a ela não mais regressar (já que todos os planos seguintes são rodados em estúdio). Em “I Deal in Danger” (Walter Grauman, 1966), outro exemplo, num diálogo central

428 E deixando a Aquilino Mendes a responsabilidade de filmar todos os ‘décors’ reconhecíveis, como as Praças do Rossio e dos Restauradores, a Estação do Rossio ou o Miradouro de Nossa Senhora do Monte.

429 Num filme mais tardio este processo repete-se. Em “Die Frau des Botschafters” (Hans Deppe, 1955) há um plano fixo com 22’ de duração, supostamente filmado de um restaurante com localização sobre a Praça do Rossio, a eixo do alçado principal do Teatro Nacional D. Maria II, cuja imagem nos parece falseada, como se obtida através de efeitos especiais. Trata-se nada mais nada menos de um plano filmado da varanda do Grémio Lisbonense sobre o Arco do Bandeira, à Rua dos Sapateiros, e sobre o qual terão sido posteriormente adicionadas/coladas as personagens.

430 A rotação destes filmes é totalmente executada em interiores.

431 Em “Portraits of Portugal”, o filme que serve de fonte a estes planos, os intertítulos antecipam as características e «belezas» de Lisboa, Sintra, Porto e região do Douro. No segmento de Lisboa, para além dos planos seleccionados e ‘exportados’ para “Storm over Lisbon”, há mais imagens de ícones da cidade, desde o elevador de Santa Justa ao Largo Dr. José de Figueiredo. Os planos são, em regra, fixos e curtos e vão do plano geral ao grande plano.



Um Filme Falado.

localizado no mar e à beira de uma hipotética praia da linha de Cascais, o agente britânico Guy Spauling (Donald Harron) pede ao agente norte-americano David March (Robert Goulet) que o mate. Diz-lhe que «tem de morrer aqui em Lisboa»<sup>432</sup>. Com uma narrativa de espionagem enquadrada no período da 2ª Guerra Mundial, nesta cena, assistimos a uma conversa entre dois homens privilegiados socialmente, dois espiões, para os quais a cidade de Lisboa serve de refúgio. Ao contrário da restante Europa, neste segmento, Lisboa permite ainda uma certa liberdade e irreconhecimento. Enquanto todo o mundo se encontra vigiado, Lisboa está supostamente livre de ameaças e olhares.

O terceiro assunto a considerar é o posicionamento de Lisboa numa rede de circulação global, europeia, ibérica ou simplesmente interna (nacional) e onde tanto se verifica uma consistente ideia de visita quanto de saída da capital. Ou seja, tanto há os filmes que relevam o regresso quanto aqueles que relevam a partida. No primeiro caso, de características mais internacionais, basta-nos lembrar obras tão díspares entre si quanto “É Perigoso Debruçar-se” (Arthur Duarte e Alejandro Ulloa, 1946) ou “Um Filme Falado” (Manoel de Oliveira, 2003), ambas com arranque em Lisboa, de avião e de navio respectivamente. A provar este trânsito (e também a antecipá-lo), podemos recuperar o ‘establishing shot’ de Lisboa em “É Perigoso Debruçar-se”, um plano geral da Praça do Rossio executado do Elevador de Santa Justa, e no qual lemos em cartão o seguinte texto: «como vossas excias veem, a história começa em Lisboa»<sup>433</sup>. De seguida, a narrativa distribui-se e avança por Buenos Aires, Nova Iorque, Nice e Estoril. Sobre o segundo caso, de características mais continentais, europeias, podemos enunciar “Trois Ponts sur la Rivière” (Jean-Claude Biette, 1999); curiosamente, um filme que esteve para não passar sequer por Lisboa, fosse o cineasta concordar com o produtor. Isto porque durante a produção do filme, em 1998 e numa fase ainda anterior à sua rodagem, Paulo Branco sugere a Biette que «Lisboa não [serve para o filme, porque] muita gente já filmou Lisboa (...).»<sup>434</sup>. Numa entrevista conduzida pelo crítico Vasco Câmara a Jean-Claude Biette, por

432 Walter Grauman [dir.]. *I Deal in Danger*. 1966. [00.19.45>00.21.20]

433 Arthur Duarte e Alejandro Ulloa [dir.]. *É Perigoso Debruçar-se*. 1946. [00.01.24>00.01.46]

434 Paulo Branco. “Viagem a Portugal” in *Público – Artes*. 26 Maio 2000. p. 7.



Martes y 13.



Por Aqui Tudo Bem.

ocasião da estreia em Portugal do filme, Biette revela que fora Paulo Branco, quem o incentivara a visitar a cidade do Porto para ‘repéar’ (e, depois, rodar) a história originalmente escrita e prevista para se «passar em Paris e Lisboa.»<sup>435</sup> Perante tal conselho, Biette terá respondido com coragem, cumprindo metade da proposta. Em vez de trocar Lisboa pelo Porto, o cineasta decide distribuir a narrativa das «três pontes» por uma narrativa em três cidades: Paris, Lisboa e Porto. Confirmada a decisão, no filme, Lisboa aparece a meio caminho (num segmento de 8’ de duração), quase sempre vista em circulação das personagens e representada a partir do interior de veículos. No terceiro caso, de características peninsulares, tanto registamos filmes como “Martes y 13” (Pedro Lazaga, 1961) e “Frío Sol de Invierno” (Pablo Malo, 2004), no sentido Espanha-Portugal, como registamos outros como “António, um Rapaz de Lisboa” (Jorge Silva Melo, 2000), promovendo o sentido contrário. Em “António, um Rapaz de Lisboa”, por exemplo, no segmento passado em Sevilha, o protagonista António (Manuel Wiborg) e a mãe, Carmen (Lia Gama), conversam sobre a melancolia de Lisboa como se quisessem demonstrar que há que sair da capital portuguesa para equilibrar a vida. Num desabafo, Carmen compara que «os espanhóis são [sempre] alegres. Não é como em Lisboa, sempre macambúzios.»<sup>436</sup> Esta percepção não é contudo exclusiva no filme ou do filme, nem sequer é pontual no ‘corpus’. No quarto caso, em território exclusivamente português, encontramos algumas especificidades, umas conotadas com um discurso de regime (colonial), sempre que a narrativa decorra entre 1933 e 1974, e outras com uma posição posterior a essa condição colonial e nas quais tanto coincide o fascínio pela metrópole quanto por África ou por outras latitudes. Em “Feitiço do Império” (António Lopes Ribeiro, 1940), “O Costa d’África” (João Mendes, 1954) ou “Por Aqui Tudo Bem” (Pocas Pascoal, 2011-2015) constatamos uma vontade de regresso. Em “Uma Vontade Maior” (Carlos Tudela, 1967) ou “O Miradouro da Lua” (Jorge António, 1993) constatamos uma pulsão ou necessidade de saída para lugares africanos. Se em “Uma Vontade Maior”, como o nome

435 Jean-Claude Biette. “Viagem a Portugal” in *Público – Artes*. 26 Maio 2000. p. 7.

436 Jorge Silva Melo [dir.]. *António, um Rapaz de Lisboa*. 2000. [00.48.31>00.50.36]





Casa de Lava.



Terra Estrangeira.

indícia, assistimos a um sentimento missionário e moral relacionado com um determinado presente imperial, já em “O Miradouro da Lua” assistimos a um sentimento de curiosidade por um determinado passado familiar.<sup>437</sup> Segundo um outro prisma, podemos ainda verificar casos de sentido épico, crítica política e/ou ambiguidade histórica patentes em “Heróis do Mar” (Fernando Garcia, 1949), “Catembe” (Faria de Almeida, 1965), “Um Adeus Português” (João Botelho, 1985) e “Non, ou a Vã Glória de Mandar” (Manoel de Oliveira, 1990). O primeiro está relacionado com a aventura nacional associada à pesca do bacalhau nas águas da Gronelândia (reforçada na cerimónia de partida e no sucesso da volta), o segundo tem que ver com o modo como percebemos a identidade e alteridade nacional, o terceiro encarrega-se da ideia de perda e inadaptação (seja em África, seja em Lisboa), e o quarto relaciona-se com a própria súpula da história portuguesa (no seu ‘tempo longo’).

Por outro lado, sucedem também suficientes mudanças sociais e culturais no último quartel do século XX que justificam novos argumentos cinematográficos. A nossa pós-modernidade coincide com o período após-1974, com o tempo dos retornados à metrópole, onde assistimos ao regresso das gentes à capital. Neste contexto, se “O Miradouro da Lua” (Jorge António, 1993) e “Casa de Lava” (Pedro Costa, 1994) prometem um regresso a África, já outros, como “Terra Estrangeira” (Walter Salles e Daniela Thomas, 1995), “Fintar o Destino” (Fernando Vendrell, 1997), “Juventude em Marcha” (Pedro Costa, 2006) ou “Por Aqui Tudo Bem” (Pocas Pascoal, 2015), exploram o regresso à metrópole a partir do seu desencanto. Lisboa, até então sede (ou imagem) de um império, mantém-se uma capital curta, menos representativa e monumental do que se julgara. Com esta passagem, torna-se também uma capital mais próxima, pelo menos, daqueles que a ela regressam. Torna-se local de êxodo e migrações internas, devindo um lugar pós-colonial. Desde então, a cidade cresce, mestiça. Desordena-se e espalha-se por núcleos afastados, separa-se, enriquece-se, destrói-se e reconstrói-se. Em certa medida, a capital no cinema

---

<sup>437</sup> Há ainda os filmes em que encontramos uma vontade de memória, como em “Encontros Imperfeitos” (Jorge Marecos Duarte, 1993), “A Tempestade da Terra” (Fernando de Almeida e Silva, 1998) e “Os Imortais” (António-Pedro Vasconcelos, 2003).



Fintar o Destino.



Sonhar é Fácil.

promove uma espécie de anacronia contemporânea, entre uma existência civilizada e outra em decadência. Como reconhecemos na presença convivente de encanto e repulsa na cena final de “Fintar o Destino” quando, num diálogo entre Kalu (Paulo Miranda) e Mané (Carlos Germano) sobre a cidade, o mais novo pergunta ao mais velho: «E Lisboa é nice? – Ah, Lisboa é cidade grande, pá. Cheio de gente. É um confusão.»<sup>438</sup>

Ainda em território exclusivamente português (referimo-nos ao continental) há, também, os filmes que atribuem um sentido de capital a Lisboa, redefinindo ou invertendo o processo, ou seja, fazendo as personagens passar pela cidade ou fazendo dela sair em vez de somente as fazer entrar. Acontece tanto em “Sonhar é Fácil” (Perdigão Queiroga, 1951) como em “Dois Dias no Paraíso” (Arthur Duarte, 1957) ou “Xavier” (Manuel Mozos, 2001). No primeiro destes filmes, “Sonhar é Fácil”, seguimos uma família lisboeta na sua viagem para a ruralidade em busca de um idílio campestre português. Após uma herança surpreendente relacionada com um terreno no interior do país, Silva (António Silva) e Rosinha (Laura Alves) deixam o apartamento onde vivem numa rua apertada e inclinada da cidade e partem para uma nova vida numa «quinta com casa em Vila Velha.»<sup>439</sup> No segundo filme, “Dois Dias no Paraíso”, seguimos um casal de figuras públicas em descoberta do território alentejano, o tal «paraíso» do título. Nestes casos, entendemos, o que está em causa é uma ida para o campo como se a capital já não conseguisse corresponder aos anseios ou desejos da classe média.<sup>440</sup>

Em resumo, e ao longo das várias épocas, desde o mudo até à primeira década do século XXI, a capital tem conservado um entendimento global e local, sofisticado e provinciano. Entre vários exemplos, Lisboa é ficcionada como uma capital de desigualdades e desequilíbrios mas também como uma cidade de nostalgia. Apesar de reconhecíveis mudanças, Lisboa mantém-se

438 Fernando Vendrell [dir.]. *Fintar o Destino*. 1997. [01.10.45>01.11.00]

439 Perdigão Queiroga [dir.]. *Sonhar é Fácil* 1951. [00.05.10>00.05.20]

440 Resta-nos notar que também há um reconhecimento de Lisboa sob o signo amoroso e turístico no qual uma visita à capital serve de pretexto para deambulações de casais apaixonados. Isto acontece em filmes como “Les Vacances Portugaises” (Pierre Kast, 1962), “Una Chica para Dos” (Leon Klimosky, 1966), “O Diabo Desceu à Vila” (Luis José Teixeira da Fonseca, 1980), “Rita” (José Ribeiro Mendes, 1981), “The Other Half” (Richard Nockles e Marlowe Fawcett, 2006) ou “A Bela e o Paparazzo” (António-Pedro Vasconcelos, 2010).



Dom Roberto.

uma capital pequena, tal como Alberto Seixas Santos a recorda em 2007, numa sessão de conversa na Cinemateca após a projecção de “Brandos Costumes”, quando desafiado a comentar a escala da cidade. «Lisboa é sempre uma pequena terra, Portugal também, mas Lisboa [é] uma pequena terra – todos nós nos conhecemos.»<sup>441</sup> Apesar de tudo e como vimos, Lisboa tem sido caracterizada no cinema por reunir movimentos opostos e, por certo, globais. Filmes desenvolvem-se em narrativas pendulares, com acção em Lisboa e outros lugares.

\*

No caso de se pretender identificar todas as geografias e latitudes existentes no ‘corpus’, para além de Lisboa, sugerimos a leitura do ANEXO IV.<sup>442</sup>

### 3) a nova cidade nova

Nesta forma reconhecemos algumas das angústias de adaptação a Lisboa mas, essencialmente, identificamos um choque nas personagens aquando da sua chegada à cidade potenciado pelo impacto que os objectos e as suas escalas modernistas causam. Esta situação tanto acontece em filmes das décadas dos «verdes anos na arquitectura portuguesa»<sup>443</sup>, como “Raça” (Augusto Fraga, 1961), quanto em filmes da década de 1970, como “Traição Inverosímil” (Augusto Fraga, 1970), ou noutros filmes mais recentes, da década de 2000, como “Xavier” (Manuel Mozos, 2001) ou “Alice” (Marco Martins, 2005). Só na década de 1960, com o aparecimento de um ‘novo cinema’, em cisão com o instituído na década de 1930 e recalcado (com realce) até à década de 1950, Lisboa passa a ser observada através de diferentes mecanismos narrativos e espaços correspondentes. No caso de autores portugueses, e embora sob uma vitalidade criativa por vezes ingénua, arranca um novo modo de olhar e fazer cinema sobre a cidade.<sup>444</sup> Até então, o cinema sobre a cidade real fora reduzido

<sup>441</sup> Alberto Seixas Santos. “Brandos Costumes” in *Os Ricos e os Pobres no Cinema e na Arquitectura em Portugal*. 2014. p. 166.

<sup>442</sup> Onde apresentamos um levantamento dos filmes em que identificamos localizações externas a Lisboa e que organizamos em três contextos: 1) internacional; 2) nacional; 3) e colonial.

<sup>443</sup> Num título particularmente feliz. Cf. Ana Tostões. *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*. 1997.

<sup>444</sup> Um avanço cedo criticado por vários agentes, com destaque para Miguel Spiguel (técnico que



Alice.



Os Verdes Anos.

ou anedotizado. Os espaços e as relações que mostrava eram exíguos, familiares e contidos (em bairros, pátios e ruas ou enquanto linhas de contorno vistas de miradouros, observadas de fora). No início da década de 1960 a visão de Lisboa passa do sonho ao pesadelo, em certa medida, ancorada à escrita de Leão Penedo, argumentista de obras como “Sonhar É Fácil” (Perdigão Queiroga, 1951) e “Dom Roberto” (José Ernesto de Sousa, 1962). Nesta passagem, não deixa de ser interessante verificar que “Sonhar é Fácil” já entende uma pretensão de fuga dos largos e travessas da cidade contrariamente ao desejo demonstrado na década de 1930. Este processo de crítica é seguido, de resto, por filmes como “Dom Roberto” ou “O Milionário” (Perdigão Queiroga, 1962) com a incorporação de temas urbanos conotados como uma certa fantasia e frustração (também políticas) respeitantes ao ambiente paralisante sentido no país e na sua capital. De seguida, “Pássaros de Asas Cortadas” (Artur Ramos, 1963) e “Os Verdes Anos” (Paulo Rocha, 1963) estreiam e, em certa medida, apresentam uma cidade de contrastes povoada por gente pobre mas, desta vez, triste e desadaptada. Pela primeira vez, o cinema em Lisboa opõe e contrasta o povo e a burguesia através da tragédia ou transgressão. Nos casos mencionados, tanto a morte de Odete (Júlia Buisel) como de Ilda (Isabel Ruth) surpreendem o aparente ‘finale’ das visões cinematográficas que até há pouco terminavam reiteradamente num quadro de felicidade e perdão. Basta recuperar o enlace final amigável de filmes como “Encontro com a Vida” (Arthur Duarte, 1960), “Raça” (Augusto Fraga, 1961), “Um Dia de Vida” (Augusto Fraga, 1962) ou “9 Rapazes e 1 Cão” (Constantino Esteves, 1963) para entender a ruptura.

Mostram-se então lugares de Lisboa inéditos no cinema, fazendo seguir as narrativas pelos novos bairros e avenidas de Alvalade, pelos novos hotéis, como o Ritz<sup>445</sup>, ou pelos novos equipamentos, como o Hospital de Santa Maria ou o Clube de Ténis de Monsanto.<sup>446</sup> Neste mostruário de modernidade (e

---

havia colaborado como assistente de realização em várias produções estrangeiras com rodagem em Lisboa como “Les Amants du Tage” e “Die Frau des Botschafters”).

<sup>445</sup> Com projecto de arquitectura desenhado por Porfírio Pardal Monteiro, construído entre 1952 e 1959.

<sup>446</sup> Desenhado por Francisco Keil do Amaral e cuja construção fora iniciada em 1948 e terminada em 1950.





Sangue Toureiro.



Misión Lisboa.

alguma monumentalidade) não deixa de ser singular que um dos seus maiores expoentes no cinema seja Augusto Fraga, um cineasta com igual atenção aos edifícios com linguagem modernista e inclinação pelo melodrama. No somatório de aparições destes edifícios nos seus filmes há planos de espaços ímpares da modernidade internacional lisboeta. Em “Sangue Toureiro” (Augusto Fraga, 1958) vemos vários planos dos até então inéditos edifícios no cruzamento das Avenidas de Roma e EUA<sup>447</sup>, em “Raça” (Augusto Fraga, 1961) vemos os exteriores da Escola Primária do Bairro de São Miguel<sup>448</sup> e o interior dos escritórios nos edifícios perimetrais da Praça do Marquês de Pombal<sup>449</sup>, em “Um Dia de Vida” vemos e entramos no Hotel Ritz e as ruas do Bairro das Estacas.<sup>450</sup> Em “Traição Inverosímil” vassistimos à primeira aparição do Bloco das Águas Livres<sup>451</sup>. Contudo importa notar que, na maioria das vezes, nunca entramos nestes espaços. Ou seja, nos filmes realizados por Fraga e no que respeita a direcção de arte, existe uma diferença gritante entre a forma e o conteúdo destes edifícios, numa distorção permanente entre as duas coisas. Nos filmes mencionados, o interior aparece sempre sem correspondência com o exterior, como se a modernidade fosse só uma superfície, uma volumetria dos objectos e não uma espacialidade. Os interiores em “Sangue Toureiro” e “Raça”, um apartamento e um laboratório respectivamente, mantêm as características correntes de uma arquitectura burguesa conservadora, não correspondendo à imagem lançada pelos exteriores que lhe correspondem. No caso do Bloco das Águas Livres, em “Traição Inverosímil”, o interior não surge sequer (contentando-se o realizador com um plano contrapicado da zona exterior de entrada do edifício). Não deixa de ser curioso que vários filmes realizados por cineastas estrangeiros, nesta década, recorram aos mesmos lugares, especialmente ao

---

447 Com projecto de arquitectura desenhado por Filipe Figueiredo e José Segurado e construído entre 1953 e 1957.

448 Com projecto de arquitectura desenhado por Ruy Jervis d’Athouguia e construído entre 1949 e 1953.

449 Conjunto com projecto de arquitectura desenhado por Alfredo de Assunção Santos e Terra da Motta e construído entre 1962 e 1971.

450 Conjunto urbano com projectos de arquitectura desenhados por Guilherme Faria da Costa, Ruy Jervis d’Athouguia e Sebastião Formosinho Sanchez, construído entre 1949 e 1955.

451 Com projecto de arquitectura desenhado por Nuno Teotónio Pereira e Bartolomeu Costa Cabral, construído entre 1953 e 1955.



Domingo à Tarde.



Passagem de Nível.

enfiamto da Avenida de Roma e respectivo cruzamento com a Avenida dos EUA, como acontece em “Les Barbouzes” (Georges Lautner, 1964)<sup>452</sup>, “Misión Lisboa” (Federico Aicardi e Tulio Demicheli, 1965) ou “Una Chica para Dos” (Leon Klimovski, 1966).

A incapacidade e o fracasso da grande narrativa reconhecem-se indirectamente nos espaços e directamente nas personagens. A inadaptação surge como figura permanente e a marginalidade como figura central nestas obras cinematográficas. Noção que Paulo Rocha coloca em complemento.

«Os Verdes Anos é a história da iniciação de dois jovens provincianos nos problemas da cidade e do amor (que) nasceu da conjugação de um duplo projeto: a fascinação exercida (...) por certas zonas mais modernas da cidade, vivendo paredes-meias com áreas rurais em vias de proletarização – projeto urbanístico, meditação sobre Lisboa nova, portanto – e a necessidade de tratar um assunto muito popular – o crime passional, realidade quotidiana dos jornais e dos boatos.»<sup>453</sup>

Ora, com este cinema novo irrompem igualmente características reconhecidas por Luís de Pina como a «frescura de inspiração e uma verdade de sentimento pouco habitual, entre nós.»<sup>454</sup> No nosso caso, como já tivemos oportunidade de referir em texto anteriormente publicado, reconhecemos tal inquietação sujeita ao novo e ao moderno.

«Em (...) ‘Os Verdes Anos’ está também presente a ideia de ‘promenade architectural’ [enquanto] vontade de apresentar a capital e as suas concretizações modernistas (da arquitectura à pintura, da azulejaria à escultura) (...). As deambulações de Ilda, Júlio e Afonso até à passagem pela Loja Rampa<sup>455</sup> [no Largo Rafael Bordalo Pinheiro] acrescentam à arquitectura a sua ideia moderna de obra de arte total, entre a arte da construção e as belas artes. Tudo é desenhado e esculpido. (...) há arquitectura, pintura e escultura (combinadas entre si).»<sup>456</sup>

452 Estreado em Portugal com o título “Os Quatro Agentes Secretos”.

453 Paulo Rocha. *Panorama do Cinema Português*. 1980.

454 Luís de Pina. *A Aventura do Cinema Português*. 1977.

455 Projecto de arquitectura da autoria de Francisco Conceição Silva, de 1955.

456 João Rosmaninho. “Corre ‘O Sangue’ em ‘Os Verdes Anos’” in *Revoluções. Arquitectura e Cinema nos Anos 60/70*. 2013. p. 184.



Quinze Pontos na Alma.



Xavier.

Já sobre “Domingo à Tarde” (António de Macedo, 1965) Luis Urbano vê a transformação desse drama num percurso de medo patológico acentuado «pelo constante deambular da câmara em torno dos personagens, cercando-os através de pequenos ‘travellings’ ou panorâmicas, e pelo fumo dos cigarros que os personagens fumam continuamente, inclusive e principalmente nos ambientes hospitalares.»<sup>457</sup>

No cinema em ou sobre Lisboa, também assistimos à fase de construção de parcelas da cidade. Em filmes como “Passagem de Nível” (Américo Leite Rosa, 1965) e “Quinze Pontos na Alma” (Vicente Alves do Ó, 2011) há efectivamente estaleiros de obras em curso. A partir de diferentes pontos de vista, estes lugares apresentam-se com distintas motivações e causas e tanto servem a ilusão quanto a desilusão. Em “Passagem de Nível”, as estruturas edificadas em betão armado, como se fossem ossaturas de edifícios por vir, aparecem como espaços projectados e observados por arquitectos. São espaços em potência.

Como corolário deste cinema de (in)adaptação à novidade, aproveitamos a crítica de João Mário Grilo a “Xavier”, o filme de Mozos que trata simplesmente da

«história de um rapaz (Pedro Hestnes) em rota de colisão com uma cidade (Lisboa) [e] esconde, realmente, a promessa de um novo cinema novo português (...). E nada disto é só (sem o deixar de ser, completamente) por o filme tanto nos fazer lembrar a alma, o sangue, o nervo e o músculo de “[Os] Verdes Anos” (...) que iniciou, então, uma revolução radical no ‘status quo’ apodrecido da cinematografia portuguesa da altura. (...) Do filme, guardo muita coisa: por exemplo, (...) o fundo palpitante da cidade (soberbo o plano em que Xavier conserta uma antena num telhado de Alcântara).»<sup>458</sup>

Espécie de sequela de “Os Verdes Anos”, como considera João Mário Grilo, em “Xavier” vemos o protagonista homónimo a refazer alguns dos

457 Luis Urbano. “Ficção” in *Entre Dois Mundos*. 2015, p. 523.

458 João Mário Grilo. “Adeus, Xavier”. 23 Novembro 2003 [informação online disponível em <<http://jmgriloportugal.tripod.com/Filmopolis/index.blog>>, acedida a 27 Dezembro 2015]



Los Mil Ojos del Asesino.

percursos de aprendizagem cometidos pelo protagonista do filme de Rocha. Acompanhamos, em ambos os filmes, cada início de carreira, cada paixão, e cada escapadela em passeio pelas margens da cidade. Se, por exemplo, Xavier (Pedro Hestnes) ganha a vida a fazer biscates para um cretino (Vitor Norte), dono de uma loja de arranjos eléctricos e audiovisuais no Bairro Alto, Júlio (Rui Gomes) é aprendiz de sapateiro numa cave à Avenida de Roma sob a tutela do tio que antecipa a sua exploração. «Se te estás a preparar para explorar o rapaz, vais de carrinho»<sup>459</sup>, pensa Afonso sobre o patrão do sobrinho.

A nova cidade nova, muitas vezes associada à cidade do ‘novo cinema’ mas bastante mais do que isso, é também uma cidade de crime. Manuel Guimarães, por exemplo, utiliza a ideia de assassínio como ‘leitmotif’ narrativo em “Vidas sem Rumo” (1956), uma ideia que seria aprofundada ao longo das décadas de 1960 e 1970. Neste seguimento, basta lembrar os filmes em que assistimos ao próprio acto, como acontece em “Os Verdes Anos”, “Le Grain de Sable” (Pierre Kast, 1964)<sup>460</sup>, “Comando de Asesinos” (Julio Coll, 1967)<sup>461</sup>, “Operação Dinamite” (Pedro Martins, 1967), “7 Balas para Selma” (António de Macedo, 1967) ou “Los Mil Ojos del Asesino” (Juan Bosch, 1974). Em “Operação Dinamite” e “7 Balas para Selma”, por exemplo, o crime vem representado através de paródias aos filmes de acção, com ‘gadgets’ tecnológicos nunca antes experimentados por autores portugueses (nem depois, diga-se em abono da criatividade de Martins e Macedo). Já no filme de acção ‘série b’ “Los Mil Ojos del Asesino” presenciamos uma degolação executada à noite e no interior de um automóvel em frente ao Cinema São Jorge, no meio de uma multidão. Segundo um mesmo contexto de criminalidade, a cidade serve oficialmente de lugar à tortura e ao vício. Em específico, vemos cenas de obsessão acabarem em morte ou, pelo menos, em corpos ensanguentados, como acontece em filmes como “La Noche del Terror Ciego” (Amando de Ossorio, 1971), “Crimen de Amor” (Rafael Moreno Alba, 1972), “Disco Rojo” (Rafael Romero Marchent, 1973)<sup>462</sup>, “O Mal-

459 Paulo Rocha [dir.]. *Os Verdes Anos*. 1963. [00.03.34>00.03.40]

460 Estreado em Portugal com o título “O Triângulo Circular”.

461 Estreado em Portugal com o título “Fim de Semana com a Morte”.

462 Estreado em Portugal com o título “Sinal Vermelho”.





O Sangue.



O Costa d'África.

Amado” (Fernando Matos Silva, 1974) ou “Duas Mulheres” (João Mário Grilo, 2009). Singular é o facto da maioria dos espaços filmados para este fim ocorrer em interiores de apartamentos ou quartos de hotel modernistas. Observados a partir de um olhar conservador, contudo, quase todos estes apartamentos são habitados por uma classe média-alta, aparentemente dotada de uma certa imoralidade social e familiar.

Lisboa é pois uma cidade nova mas de moralidades em queda. Em “Os Verdes Anos” (Paulo Rocha, 1963), “Dina e Django” (Solveig Nordlund, 1983), “O Sangue” (Pedro Costa, 1989), “Nuvem” (Ana Luísa Guimarães, 1991), “No Dia dos Meus Anos” (João Botelho, 1992) e “Sangue do meu Sangue” (João Canijo, 2011), filmes cujos protagonistas parecem ter todos a mesma idade, acompanhamos jovens com preocupações bem distintas (e, por vezes, mais obscuras) daquelas supostamente mais mundanas. Em todos estes filmes a cidade que vemos é nova e conservadora, já que os crimes nela praticados são tão gastos como os de sempre. Em “Dina e Django” encontramos-nos na Urbanização da Portela, de onde fogem dois jovens adultos (com cabeça de crianças) para viver tangentes aos acontecimentos do dia 25 de Abril, apenas presos entre si e o amor ingénuo que sentem, num processo em que matam aqueles com quem se cruzam sem justificação razoável. Em “O Sangue” encontramos-nos no Bloco das Águas Livres e nos Olivais Norte onde assistimos às dificuldades de um casal de namorados para manter em segredo um processo de profanação de cadáver. Em “Nuvem” encontramos-nos no Bairro do Alvito perante um casal em fúria interna. Em “No Dia dos Meus Anos” encontramos-nos no Lumiar, diante de uma família que tenta lidar com um regresso da prisão e o crescimento de um filho. Em “Sangue do meu Sangue” encontramos-nos na Pontinha e o acto parece tornar-se cada vez mais presente e permanente. Basta, apenas, lembrar a sequência final constituída por uma violação, um homicídio e uma interrupção voluntária de uma gravidez.

#### **4) a região estilhaçada**

A distância entre o velho e o novo em Lisboa vem esclarecida (e simplificada)



Do Outro Lado do Espelho - Atlântida.

em “O Costa d’África” (João Mendes, 1954) na conversa após a chegada à cidade de Bernardo Costa (Vasco Santana), o Costa de África. Após descer as escadas do voo TAP Luanda – Lisboa, Costa é então apresentado à ‘nova’ Lisboa pelo seu sobrinho Amadeu (Rogério Paulo) numa viagem de automóvel descapotável. Nesta visita guiada pela cidade, enquanto Costa mostra ao sobrinho as fotografias da cidade aquando da sua partida, Amadeu conduz um descapotável pelos locais actualizados. O contraste é gritante e moralmente discutível. «Vai para 20 anos que eu não vinha a esta querida e velha Lisboa»<sup>463</sup> diz Costa, recebendo como resposta repetida a expressão «outros tempos»<sup>464</sup>. Apesar deste dispositivo narrativo, entre o ‘flashback’ e a memória pessoal ilustrada, as actualizações não parecem ser assim tão novas. Um dos locais visitados é a Praça do Areeiro<sup>465</sup>, que José Manuel Fernandes diz vincar «a transição da arquitectura portuguesa modernista dos anos 1920-1930 para a neotradicionalista dos anos 1940-1950»<sup>466</sup>, uma intervenção que se exhibe mais pela monumentalidade do que pela modernidade.

Em Lisboa, a cidade velha mantém, contudo, um certo sentido de perda e apelo pela morte. No caso da morte, para além de já a presenciarmos na cidade nova, vêmo-la também acontecer no centro histórico da cidade em contextos e situações diversas. Em “Sem Sombra de Pecado” (José Fonseca e Costa, 1983), “Vertigem” (Leandro Ferreira, 1991), “O Fio do Horizonte” (Fernando Lopes, 1993) e “Terra Estrangeira” (Walter Salles e Daniela Thomas), por exemplo, cada uma das mortes acontece em espaços interiores, de negritude, delinquência ou uma certa marginalidade.<sup>467</sup> No caso de perda (sentido à escala urbana) esta cidade existe e resiste. Um filme como “Do Outro Lado do Espelho – Atlântida” (Daniel Del Negro, 1985) atesta bem esse sentimento no próprio título. Como em outros filmes, a ruína serve de projecção

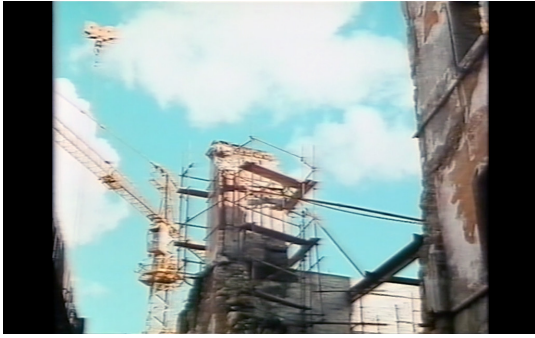
463 João Mendes [dir.]. *O Costa d’África*. 1954. [00.22.01>00.22.19]

464 *Ibid.* [00.22.22>00.22.51]

465 Com projecto de arquitectura desenhado por Luis Cristino da Silva, entre 1938 e 1943, e terminado em 1949.

466 José Manuel Fernandes. “Conjunto Urbano e Arquitectónico da Praça do Areeiro” in *Arquitectura do Século XX: Portugal*. 1998. p. 188.

467 Também em ‘lugares velhos’ mas já situados em espaços exteriores, degradados e/ou antigos, assistimos a mortes em “O Recado” (José Fonseca e Costa, 1971) e “La Sombra de Caín” (Paco Lucio, 1999).



Três Palmeiras.



Anatomie de L'Enfer.

física das personagens que deambulam pela cidade. A título de exemplo, só a zona do Chiado em ruína, após o incêndio de 1988 (e numa fase ainda anterior à sua recuperação), vem usada em quatro filmes de modo distinto. Se em “Recordações da Casa Amarela” (João César Monteiro, 1989) assistimos a uma das rábulas de João de Deus (João César Monteiro), desta vez fardado de militar e apresentando-se às gentes que percorrem as galerias metálicas de protecção da obra, em “A Força do Atrito” (Pedro M. Ruivo, 1992) acompanhamos em ‘voz-off’ a ‘dérive’ de Vítor (João Grosso) confessando que ele e os seus amigos «sobrevivia[m] numa zona urbana onde o futuro fora adiado.»<sup>468</sup> Se em “Três Palmeiras” (João Botelho, 1994) acompanhamos a reportagem de uma jornalista estagiária (Ana Nave), em “Casa de Lava” (Pedro Costa, 1994) seguimos as consequências de um acidente em obra da personagem Leão (Isaach de Bankolé). Por um outro lado, a representação de estaleiros de obra contém simultaneamente uma propriedade de inovação e decepção. Uma outra via para representação desta cidade acompanhamos em “A Morte do Príncipe” (Maria de Medeiros, 1991), “Zona J” (Leonel Vieira, 1998), “Anatomie de L’Enfer” (Catherine Breillat, 2004), “Entre os Dedos” (Tiago Guedes e Frederico Serra, 2008) e “Quinze Pontos na Alma” (Vicente Alves do Ó, 2011), através de áreas ou lotes urbanos em construção ou destruição. No primeiro caso, “A Morte do Príncipe”, com encenação e rodagem nos estúdios da Tobis em fase de desmantelamento, assistimos à contraposição entre a obsolescência de uma estrutura e o progresso da cidade sob um enorme estaleiro que é a zona envolvente aos estúdios, no Lumiar. “Anatomie de L’Enfer”, por outro lado, abre com um estaleiro de obra em Lisboa, em planos nocturnos, no qual decorre uma cena de ‘felatio’ praticada entre dois homens, à Praça de Martim Moniz. Com parecenças com um ‘terrain-vague’, trata-se de uma ‘no man’s land’ no centro histórico lisboeta indicada para aquele acto subversivo. Em “Entre os Dedos”, vemos as fundações edificadas em lama, como se fossem esventramentos de edifícios por cair. São espaços em ruína que aparecem como espaços fatais de acidente e queda e vistos por operários e trolhas. Em “Quinze Pontos na

<sup>468</sup> Pedro M. Ruivo [dir.]. *A Força do Atrito*. 1992. [00.01.40>00.01.55]



A Religiosa Portuguesa.



A Comédia de Deus.

Alma”, por exemplo, vemos o local de obra ser transformado em sofisticado restaurante privado, servindo de palco a um jantar romântico de aniversário de casamento entre os protagonistas Simone Avelar (Rita Loureiro) e Eduardo Avelar (João Reis), em contraste com o que vemos em “Entre os Dedos”, no qual o protagonista, Paulo (Filipe Duarte), é despedido pelo capataz de obra (Adriano Luz).

Num outro local desta cidade encontramos, como no conjunto arquitectónico constituído pelo Palácio Belmonte e pelo Pátio de Dom Fradique. Aí, em filmes como em “Villa Mauresque” (Patrick Mimouni, 1992), “Lisbon Story” (Wim Wenders, 1994), “A Comédia de Deus” (João César Monteiro, 1995) e “A Religiosa Portuguesa” (Eugène Green, 2009), vemos interiores e exteriores de espaços outrora sofisticados mas entretanto vandalizados ou degradados. Em “Villa Mauresque”, por exemplo, o mesmo Palácio que fora o local nobre e clássico de Pereira (Marcello Mastroianni) serve de habitação pobre e decadente a Tiago (Luis Miguel Cintra). Ora no que respeita este sentido de abandono em Lisboa no cinema, podemos enquadrá-lo segundo quatro modos espaciais: i) aqueles que resultam da falta de uso; ii) aqueles cuja validade simplesmente terminou; iii) aqueles que só existem como rasto; iv) aqueles que esperam por ou assistem a uma efectiva destruição; v) e aqueles que resultam de epifenómenos naturais desastrosos. Em cada um destes casos vemos uma representação de Lisboa em estado de obsolescência, carregada de negritude e encerrada num certo imaginário de desistência.

### **i) da falta de uso**

Para o primeiro caso, o abandono vem representado em filmes como “Doc’s Kingdom” (Robert Kramer, 1987)<sup>469</sup>, “The Russia House” (Fred Shepisi, 1990), “Lisbon Story” (Wim Wenders, 1994), “A Comédia de Deus” (João César Monteiro, 1995) ou “Cinerama” (Inês Oliveira, 2009). Em “Doc’s Kingdom”, um filme com rodagem nas cidades de Lisboa e Nova Iorque, o segmento rodado em Portugal passa-se quase totalmente na parte oriental de Lisboa uma década

<sup>469</sup> Estreado em Portugal com o título “O Território do Doutor”.





Crónica dos Bons Malandros.



Dina e Django.

antes da Expo98. Nesses espaços exteriores, compostos por itinerários rurais e pós-industriais, acompanhamos um médico (Paul Mclsaac) e as personagens marginais que este vai encontrando nos baldios que percorre entre o Cabo Ruivo e o Cais da Matinha, entre casa e hospital. Em “The Russia House”, vemos o interior decrépito do apartamento de Barley (Sean Connery), à Rua das Escola Gerais, antes do restauro que pretende efectuar para aí viver a sua história de amor com Katya (Michelle Pfeiffer). Em “Lisbon Story”, encontramos Friedrich Munroe (Patrick Bauchau), o realizador de cinema desaparecido<sup>470</sup>, a habitar o devoluto Cinema Paris à Rua Domingos Sequeira. Em “A Comédia de Deus”, acompanhamos o reencontro de João de Deus (João César Monteiro) com o local onde cometera o crime que o internara, um apartamento sobre Alfama ocupado por pássaros. Em “Cinerama”, descobrimos os espaços interiores do Restaurante Panorâmico de Monsanto ou do Palacete Chafariz d’El Rei como ‘sets’ de narrativas do absurdo.

## ii) da perda de validade

Para o segundo caso, podemos apontar os espaços de sucata ou lixeira tal como aparecem em “A Confederação” (Luis Galvão Teles, 1977), no cemitério de tanques coloniais na zona oriental da cidade, em “Dina e Django” (Solveig Nordlund, 1983), na Urbanização da Portela e onde namoram os protagonistas homónimos (Maria Santiago e Luis Lucas), em “Crónica dos Bons Malandros”, no local de trabalho da personagem Pedro (Nicolau Breyner), em “Tráfico” (João Botelho, 1998), onde conversam dois sem-abrigo (José Pinto e José Eduardo), ou em “O Fantasma” (João Pedro Rodrigues, 2000), no qual se move o protagonista Sérgio (Ricardo Menezes) nas suas rondas nocturnas em busca de sentido. Em “Dina e Django”, de resto, num plano-sequência executado com grua e no qual

«uma lixeira reina no interior da [Urbanização da] Portela, (...) ainda incompleta, exhibe-se uma paisagem mista de construção e destruição. Por um lado, assistimos a um espaço em potência; que é um estaleiro. Por outro, assistimos a um espaço em obsolescência; que é um cemitério,

<sup>470</sup> Numa repetição da mesma personagem de “Der Stand der Dinge”.



Branca de Neve.



No Quarto da Vanda.

uma sucata (no caso, de electrodomésticos, automóveis, etc.)»<sup>471</sup>

### iii) do rasto como fundação

Para o terceiro caso, temos a ruína na sua aparência arqueológica. Acontece em “Branca de Neve” (João César Monteiro, 2000) e “The Lovebirds”, sempre à noite. Ainda sujeito a confirmação, admitimos como provável que as fundações filmadas em ambos os filmes sejam as mesmas, localizadas no Castelo de São Jorge. No entanto, é em “Branca de Neve” que estes espaços parecem emergir (e imergir) com maior significado, observados que são através de um panorama lento.

### iv) de efectiva destruição

Para o quarto caso, podemos indicar alguns filmes mais recentes como os realizados por Pedro Costa ou Margarida Gil, nomeadamente a designada trilogia das Fontainhas (constituída por “Ossos”, “No Quarto da Vanda” e “Juventude em Marcha”) e “Paixão” (Margarida Gil, 2012). Neste sentido, basta acompanhar as duas últimas ficções de Costa constantes no ‘corpus’, “No Quarto da Vanda” e “Juventude em Marcha”, para nos convenceremos de que o Bairro das Fontainhas e o Casal da Boba são, de facto, «uma ruína contemporânea»<sup>472</sup> a necessitar de extermínio, tal como classifica por Ryoji Suzuki na sua percepção de um ‘set’ a gravitar à volta do desmantelamento e delapidação de uma parte de Lisboa.

### v) após desastres naturais

Para o quinto e último caso, há dois exemplos em que o espaço é afectado por acidentes naturais marítimos. Em “Der Stand der Dinge” (Wim Wenders, 1982), todo o segmento narrativo na Praia Grande decorre num Hotel parcialmente destruído pelas ondas. Em “América” (João Nuno Pinto, 2010), a casa de família do casal protagonista, ele (Fernando Luísa) e ela (Chulpan Khamatova), encontra-

471 João Rosmaninho. “The Portela Story: uma Margem à Margem de Lisboa”. Excerto não publicado de comunicação efectuada na Conferência Internacional *Optimistic Suburbia*. 22 Maio 2015.

472 Ryoji Suzuki. “The Breathing of Ruins: A Work of Architecture Called Colossal Youth” in *The Architectural Foundation*. 21 Março 2010. [versão online disponível em <<http://www.architecturefoundation.org.uk/programme/2009/architecture-on-film/colossal-youth>>, acedida a 15 Outubro 2011].



América.

se debaixo de uma traineira empurrada pela tempestade. Com a maioria da narrativa a decorrer na Cova do Vapor (confirmamos apenas uma saída da margem Sul numa cena nocturna localizada na Rua das Flores), em permanente proximidade ao mar e a um sentido de desastre, é a natureza que acaba por reorganizar o espaço doméstico e, assim, re-ordenar os usos dos seus habitantes, já que a intrusão de um casco na estrutura interna da casa obriga a que os percursos habituais se revejam e alterem.

### C) OS ESPAÇOS

Os espaços são os fundos, os elementos constitutivos da cidade e/ou imaginário urbano, a que Robert Bresson se refere em “Notas sobre o Cinematógrafo”, originalmente publicado em 1975. Numa dessas notas pede o cineasta «que os fundos (passeios, praças, jardins públicos, metropolitano) não absorvam os rostos que por eles distribuí[mos]»<sup>473</sup>, aludindo assim para a presença de figuras (fixas) que acabam natural e necessariamente por compor a imagem cinematográfica de acordo com a perspectiva. Provavelmente esta atenção aos «fundos» terá sido publicamente manifestada com rigor crítico e científico em 1986 e como resultado de uma investigação levada a cabo por Donald Albrecht (após desafio lançado no final da década de 1960 por Ludwig Glaeser) com vista a escrita de um livro sobre a «exploração dos cenários arquitectónicos modernistas dos anos 1920 e 1930»<sup>474</sup>. Em “The Modern Mystique”, um capítulo desse livro, Albrecht levanta uma série de tipologias ou monumentos que contêm desde logo qualidades fílmicas e ficcionais intrínsecas. Após uma análise sobre elementos do universo doméstico (com atenção para cozinhas, quartos e casas-de-banho), outros espaços como escritórios, clubes nocturnos, hotéis ou mesmo navios e arranha-céus,<sup>475</sup> ganham prevalência num contexto sobre o «significado da presença arquitectónica no cinema». Posteriormente, aliás, Antonio Costa desenvolve e aprofunda este «reportório de arquitectura (cinematográfica)»<sup>476</sup> no texto-compilação “Espécies de Espaços: Vozes para um Dicionário” (Antonio Costa Et. Al., 1999)<sup>477</sup>, onde acrescenta aos espaços analisados por Abrecht outros como os bancos, os castelos, as fábricas ou as pontes.

Ora, tais elementos servem-nos de ‘focus’ de análise que combinam uma metodologia-estrutura com base em “The Image of the City” (Kevin Lynch, 1960), uma obra seminal da teoria e história da arquitectura da segunda metade do século XX. Tratando-se, pois, no caso da investigação e livro de Lynch, de

---

473 Robert Bresson. *Notas sobre o Cinematógrafo*. 2004.

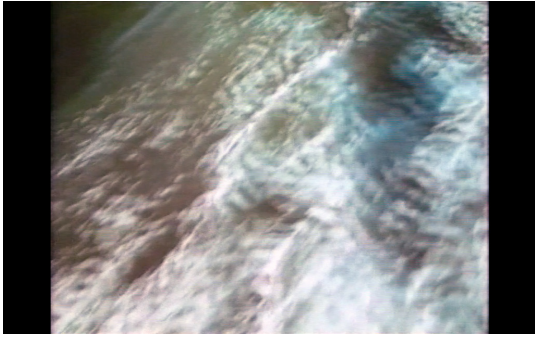
474 Donald Albrecht. “Preface” in *Designing Dreams: Modern Architecture in the Movies*. 2000. p. vii.

475 *Ibid.* pp. 109-153.

476 Antonio Costa. “Espécies de Espaços: Vozes para um Dicionário” in *Cinema e Arquitectura*. 1999. p. 117.

477 Artigo originalmente publicado em número temático de uma revista italiana. Cf. AA.VV. *Cinema & Cinema*, nº 66 - *Cinema e Architettura*. Clueb, Bolonha. Janeiro-Abril 1993.





Três Palmeiras.



Les Amants du Tage.

uma análise conformada por casos de estudo à escala da cidade, também nós encontramos semelhanças e distâncias que procuramos adoptar. Sintetizando, se Lynch organiza (e normaliza) a análise segundo cinco elementos urbanos (vias, limites, bairros, cruzamentos e monumentos), nós acabamos por adaptá-los nas seguintes categorias e para as quais descrevemos breves entradas: 1) a via; 2) o fim; 3) o fórum; 4) e a tipologia.

\*

No caso de haver necessidade em reconhecer todos os fundos dos filmes que integram o ‘corpus’, sugerimos a leitura complementada pelo ANEXO II.

### **1) a via**

A via é o território do meio e, em somatório, estrutura uma rede de artérias na cidade. É, por excelência, o espaço da mobilidade. Nesta categoria integramos esse signo compreendido entre escalas maiores e menores, como: i) o rio; ii) as pontes, os viadutos, as estradas e auto-estradas e as linhas ferroviárias; iii) as avenidas, as ruas, as alamedas e as calçadas; iv) as travessas, os arcos, as galerias e as escadinhas.

#### **1-i) rio**

Esta é a via de Lisboa. Com características especiais, em particular, pela dimensão superior à da própria cidade, o rio Tejo é navegado e nadado por todos. Mais do que uma linha com um determinado traçado (estrutural ou arquitectónico), o rio é uma figura com corpo e volume.

O rio Tejo não é um rio, pelo pouco ou nada que tem de condição fluvial, dada a sua escala. Mais do que fluvial, o Tejo parece conter características oceânicas. Na melhor das hipóteses é um estreito,<sup>478</sup> algo que António-Pedro Vasconcelos chega a sugerir como hipótese para compreender a cidade, implantada na sua margem soalheira, exposta a sul. Como diz Vasconcelos: «(...) houve uma fractura no Mediterrâneo. Lisboa... e Portugal deveriam ter sido

<sup>478</sup> Longe de ser somente um lugar de união, o Tejo também funciona e significa pelo oposto quase existindo e resistindo como um estreito intercontinental.



The Other Half.



Aqui na Terra.

cortados pelo Tejo.»<sup>479</sup> Seguindo este pensamento, o Tejo é de facto um mar que organiza, dispondo e dividindo dois continentes, como sendo a fronteira certa, a linha limítrofe que separa o Mediterrâneo do Mundo Árabe ou, melhor, uma linha que separa a Europa de África. Assim sendo, crê-se, o corte permite ver a cidade com a alteridade e a distância justas.

Com presença no cinema na cidade desde o seu arranque, em “O Homem dos Olhos Tortos” (José Leitão de Barros e Luis Reis Santos, 1918), esta via marítima tem a última aparição identificada no próprio final do ‘corpus’, em “Por Aqui tudo Bem” (Pocas Pascoal, 2011-2015). Uma das particularidades (respeitantes ao uso) do rio enquanto via é a liberdade de circulação por si permitida. Dependente, em alguns casos, dos veículos que o navegam, o rio permite aproximações, cruzamentos, diagonais e tangentes à cidade, como nenhuma outra via o faz. Se em “Rosa de Alfama” (Henrique Campos, 1953) ou em “Um Filme Falado” (Manoel de Oliveira, 2003) seguimos paralelos às margens, em Belém, já em “Três Palmeiras” (João Botelho, 1994) seguimos perpendiculares ao eixo do Tejo.

### **1-ii) pontes, viadutos, estradas e auto-estradas**

Enquanto (infra)estruturas iconográficas, as principais pontes que ligam Lisboa à margem Sul do rio Tejo adquirem relevância e são frequentemente filmadas em movimentos horizontais, longitudinais, transversais ou oblíquos em relação ao seu eixo. As duas pontes de Lisboa somam assim aparições em quarenta e um filmes: a Ponte 25 de Abril<sup>480</sup> surge representada em trinta e cinco filmes; a Ponte Vasco da Gama<sup>481</sup> surge representada em seis.

<sup>479</sup> Expressão de António-Pedro Vasconcelos em entrevista de 7 Agosto de 2015.

<sup>480</sup> Nomeada de Ponte Salazar aquando da sua construção e inauguração a 6 de Agosto de 1966, a estrutura em causa tem origem na proposta vencedora de um concurso público internacional com a autoria da empresa de engenharia de D. B. Steinman, R. M. Boynton, C. H. Gronquist & J. London. Projecto submetido pela United States Steel Export Company, terá sido esta «proposta a única que, dentro das bases do concurso, podia ser considerada em relação à ponte mista para os tráfegos rodoviário e ferroviário.» Cf. “A Adjudicação da Obra” in *A Ponte Salazar*. 1966. p. 41.

<sup>481</sup> Projecto inaugurado a 29 de Março de 1998 e desenvolvido por quatro gabinetes de estudo de engenharia (a saber: Kvaerner Technology; EEG - Europe Etudes Gecti; COBA - Consultores para Obras, Barragens e Planeamento; e PROPONTE - Projectos de Pontes e Estruturas Especiais). O projecto de arquitectura esteve a cargo de outros quatro escritórios (a saber: Sua Kay Arquitectos; Charles Lavigne; Frederico Valsassina; e Yee Associates). Cf. *A Ponte Vasco da Gama: Imagens de uma Travessia - Lisboa*. Le



Gado Bravo.



Duma Vez por Todas.

Uma das curiosidades no uso deste elemento é o facto de existir um padrão de movimento: os filmes de autores portugueses saem de Lisboa, dirigindo-se para fora da cidade; e os filmes de autores estrangeiros entram em Lisboa, introduzindo-se na cidade. Como se os portugueses estivessem cansados e pretendessem fugir da capital enquanto os estrangeiros pretendessem conhecê-la. A outra estrutura viária de escala mais próxima, o viaduto Eng. Duarte Pacheco (e o seu prolongamento, a auto-estrada A5), também mantém um aparecimento regular em doze filmes.

No que respeita estradas e auto-estradas, também acusamos a identificação de várias modalidades. Em “Disco Rojo”, “O Sangue” (1989) e “Aqui na Terra” (João Botelho, 1993), acompanhamos as mudanças no traçado e no tráfego do actual IP7, à entrada da Lisboa, quando vindos de sul, da Ponte 25 de Abril. Em “O Tarzan do 5º Esquerdo”, “Os Cinco Avisos de Satanás” (Josep Luis Merino, 1969), “Rita” (José Ribeiro Mendes, 1981) ou “O Lugar do Morto”, percorremos a actual marginal, a Estrada Nacional 6, entre Cascais e Belém.

### **1-iii) linhas férreas e estações de metropolitano**

No que respeita as linhas ferroviárias, importa referir que a sua presença na cidade não é assim tão notada. Apesar de deter relevância em alguns filmes, a linha férrea aponta para uma escala e um uso mais regionais do que urbanos. Assim sendo, verificamos essencialmente uma exploração como estabelecimento narrativo em “Gado Bravo” (António Lopes Ribeiro, 1934) e “Domingo à Tarde” (António de Macedo, 1965) ou elipse narrativa em “Xavier” (Manuel Mozos, 2001). Já em “O Crime do Padre Amaro” (Carlos Coelho da Silva, 2005) e “Daqui P’rá Frente” (Catarina Ruivo, 2006), por exemplo, observamos estes espaços episodicamente em cenas avulsas em cada um dos filmes. Apesar de tudo, como nos disse António de Macedo, justificando a escolha de alguns planos genéricos usados na contextualização da cidade em “Domingo à Tarde” (1965), «as linhas de comboio estavam ali, o comboio [que] saía do túnel e, ao sair do túnel,



Os Verdes Anos.



Um Amor de Perdição.

tinha a estação de Campolide logo ali. (...) Ali confluíam todas as linhas.»<sup>482</sup> Em “Xavier”, resta-nos salientar o plano fixo em que Laura (Isabel Ruth), a mãe do protagonista homónimo (Pedro Hestnes), olha de frente para uma linha férrea após deixar o filho no orfanato e na passagem ruidosa de um comboio. Nesse momento, Laura desaparece e ficamos sem saber se por acidente ou incidente.

No que respeita as estações de metropolitano, embora se tratem de estações, as plataformas de metropolitano nunca são terminais, nunca ficam no fim da linha. Assim, observamos estes espaços enquanto lugares de passagem. Surgem em oito filmes e, mesmo que seja difícil reconhecer a localização das respectivas sequências, sabemos pelos acessos, que a do Rossio e a dos Restauradores são duas das estações mais vezes representadas.

Apesar de se tratarem de espaços subterrâneos, sem forma no exterior ou à superfície da cidade (excepção feita às escadas), a rede de vias ferroviárias e estações do metropolitano lisboeta mantêm presença no cinema de ficção logo desde 1963, em “Os Verdes Anos”, apenas 4 anos após a inauguração daquele sistema de transporte urbano. Nessa sequência inédita, passada nos corredores de acesso à estação dos Restauradores e no interior de uma carruagem, Júlio (Rui Gomes) conversa com um velho (Alberto Ghira) que o avisa para as novas formas de circulação. Diz-lhe então o velho

«Quando eu vim para Lisboa não havia todo este movimento de autocarros e metro. Mas olhe que as ruas não eram para brincadeiras, não senhor. Havia aqueles carros de cavalo. Aqueles trens, às vezes com duas e três parelhas.»<sup>483</sup>

#### **1-iv) avenidas, alamedas, ruas e calçadas**

A rua tem variadas configurações e escalas, da avenida à alameda, da calçada à escadinha, da travessa ao arco. Surge em cento e cinquenta e três filmes.

De todas as avenidas de Lisboa, a da Liberdade é aquela que em mais filmes surge, somando vinte e uma aparições em todas as décadas desde 1930 e até 2012. Para além dela também o eixo composto pelas avenidas 24 de Julho,

<sup>482</sup> Em entrevista com António de Macedo realizada a 18 de Abril de 2015.

<sup>483</sup> Paulo Rocha [dir.]. *Os Verdes Anos*. 1963. [00.09.35>00.09.42]





Goodnight Irene.



A Caixa.

da Índia e de Brasília aparece em quinze filmes e a Alameda Cardeal Cerejeira em oito filmes, este arruamento só com aparição desde 1958.

No caso das ruas, o elemento que mais vezes se repete em toda a filmografia da cidade (o que também é natural por ser o mais estruturante), as mais vezes representadas são a Rua Augusta, com aparição em onze filmes, a Rua do Ouro, com aparição em dez filmes, a Rua da Bica de Duarte Belo, com aparição em nove filmes, a Rua Nova do Carvalho, com aparição em oito filmes, a Rua Garrett e a Rua do Alecrim, ambas com aparição em sete filmes.

### **1-v) travessas, arcos, galerias e escadinhas**

A galeria surge em treze filmes e ganha particular corpo nas galerias da Praça do Comércio, com aparição em onze filmes. Trata-se de um espaço com ressonâncias urbanas nas ‘passages’ parisienses do século XIX, a meio caminho entre o exterior e o interior. Outros espaços com estas características são a galeria do edifício Sede da CGD, com representação em “Três Palmeiras” e “Aparelho Voador a Baixa Altitude”, a galeria de protecção de estaleiro ao Chiado após o incêndio, e as galerias laterais dos claustros do Mosteiro dos Jerónimos. Neste último espaço, aliás, há vários filmes que quase replicam o mesmo plano, como “Die Frau des Botschafters”, “Der Fremdenführer von Lissabon”, “Lisbon”, “Die Liebesbriefe einer Portugiesischen Nonne” (Jess Franco, 1977)<sup>484</sup> ou “Lá Fora” (Fernando Lopes, 2004).

No caso do arquétipo das escadinhas (que aparece em trinta e dois filmes), interessa a componente ambivalente entre a ideia de rua e pátio ou de travessa e galeria. Só as Escadinhas de Santo Estevão e as Escadinhas de São Miguel, ambas localizadas no bairro histórico de Alfama, aparecem em dezoito e sete filmes, respectivamente.

### **2) o fim**

O fim corresponde à ideia de ‘finisterrae’ no território de Lisboa. Não sendo necessariamente o que Kevin Lynch enunciou por ‘limite’, aqui tratamos o

---

<sup>484</sup> Estreado em Portugal em 1985 com o título “Cartas de Amor de uma Freira Portuguesa”.



La Peau Douce.

terminal como o lugar que está na extremidade ou limite de um movimento, ou pelo começo ou pelo fim de algum lugar. Integra: i) aeroportos; ii) estações ferroviárias e de metropolitano; iii) cais, gares e miradouros.

### **2-i) aeroportos**

Aproveitando o facto de, desde a década de 1930, Lisboa surgir associada à ideia de plataforma terrestre para o trânsito aéreo, tanto de voos de curto como de longo curso, um aeroporto torna-se preponderante na representação da cidade enquanto entreposto global. Seguindo este argumento talvez assim se justifique que seja esta a estrutura arquitectónica cujo espaço aparece mais vezes ‘filmado’ em toda a filmografia em/sobre Lisboa. Hoje, o aeroporto é hoje um conjunto arquitectónico híbrido que pouco conserva da primeira versão projectual<sup>485</sup> e funciona como um lugar estranho, genérico, internacional, de saída e entrada de personagens, sem que seja necessariamente um lugar de destino ou de partida.

No final da década de 1930 a cidade de Lisboa tornara-se um dos principais cais de embarque Europeu dos voos com destino ou proveniência do continente Americano. Em 1938, a prová-lo, implantara-se nas margens do Tejo uma base da PAN-AM. Importa referir que em 1942, o mesmo ano em que o Aeroporto da Portela de Sacavém abre ao trânsito aéreo, inaugura também um outro aeroporto na cidade, o Aeroporto Marítimo de Cabo Ruivo (sito na actual Doca dos Olivais); obra pública (aparentemente dúplice) motivada por, àquela época, ainda o trânsito intercontinental se fazer unicamente com recurso a hidroaviões. É ainda construída uma ligação viária directa entre os dois aeroportos, explicitamente nomeada de Avenida Entre-Aeroportos (actual Avenida de Berlim), permitindo a transferência de passageiros entre voos rapidamente. Os aeroportos surgem representados portanto em sessenta e nove filmes, sendo que o Aeroporto da Portela aparece em sessenta e quatro filmes, o Aeroporto Marítimo de Cabo Ruivo em quatro filmes e o Campo Internacional de Aterragem de Alverca em um filme.

---

<sup>485</sup> O projecto arquitectónico original é da autoria de Francisco Keil do Amaral.



Hook, Line, and Sinkers.



A Man Could Get Killed.

Comecemos pelo Aeroporto da Portela, proposto para inaugurar em simultâneo com a “Exposição do Mundo Português”, em 1940, mas inaugurado com atraso em Outubro de 1942 (eventualmente provocado pelo início da 2ª Guerra Mundial).

«Símbolo e porta de entrada no país, o Aeroporto da Portela é também o ‘pivot’ do regresso a Portugal com origem nas colónias Africanas.

A partir daqui, parece estar em causa uma necessidade de actualização de um território em permanente confronto entre o passado e o presente e na busca de uma modernidade ‘optimista’ perdida.»<sup>486</sup>

Um dos interesses cinematográficos de “The Conspirators” é o aparecimento, à altura inédito, do aeroporto terrestre de Lisboa, através de planos exteriores da torre de controlo aéreo e da pista assim como de outros interiores da alfândega e de alguns gabinetes. No entanto, “The Conspirators” é caso único por nele se ver um aeroporto totalmente construído em estúdio. “Hook, Line and Sinkers” (George Marshall, 1969), por exemplo, um filme protagonizado por Jerry Lewis com vários exteriores rodados em Lisboa (Parque Eduardo VII, praça do Marquês de Pombal, avenida da Liberdade, praça dos Restauradores), reproduz em estúdio uma sala de embarque após ter apresentado um plano exterior da pista e do edifício das chegadas.

Para a história falta apontar o primeiro filme onde o espaço aparece realmente e que é “É Perigoso Debruçar-se” (Arthur Duarte/Alejandro Ulloa, 1946), uma espécie de filme-mundo cuja acção começa e termina em Lisboa. Trata-se de uma produção ibérica que, não sendo uma obra inesquecível, usa os primeiros interiores filmados no aeroporto da Portela.

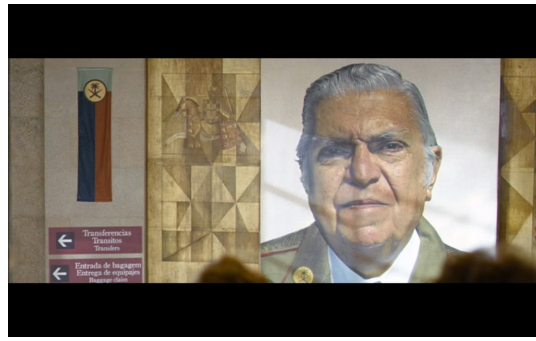
Em “O Costa d’África”, na zona das chegadas e do estacionamento, Amadeu (Rogério Paulo) espera pelo tio Costa de África (Vasco Santana) para com ele visitar a cidade como um estrangeiro; testemunhando assim a modernidade e monumentalidade provinciana (ou «suave») que entretanto se

---

<sup>486</sup> João Rosmaninho. “The Portela Story: uma Margem à Margem de Lisboa”. Excerto de comunicação (não publicada) efectuada na Conferência Internacional “Optimistic Suburbia”, ISCTE. 22 Maio 2015.



Affectionately Yours.



Sans Arme, ni Haine, ni Violence.

fora construindo em Lisboa.

Com aparição regular ao longo de todas as décadas e com localizações várias nos terminais de partidas e chegadas (interior) e cargas (exterior), zonas de ‘check-in’ e alfândegas (interior), portas/mangas de embarque (interior), terraço panorâmico (exterior)<sup>487</sup>, parques de estacionamento (exterior), pista (exterior), etc.), assistimos ao apogeu da utilização do Aeroporto da Portela durante os anos 1960, em filmes como “Ça Va Être Ta Fête” (Pierre Montazel, 1960), “La Peau Douce” (François Truffaut, 1964)<sup>488</sup>, “A Man Could Get Killed” (Ronald Neame e Cliff Owen, 1966)<sup>489</sup>, “Hook, Line and Sinker” (George Marshall, 1969)<sup>490</sup> ou SOS Invasión (1969).

Em todas as aparições do Aeroporto Marítimo de Cabo Ruivo tal se faz de forma verista. “International Lady” (Tim Whelan, 1941) e “Storm over Lisbon” (George Sherman, 1944) são produções totalmente de estúdio (e que só usam o espaço em cenas nocturnas). “Affectionately Yours” e “Pickup Alley”, por outro lado, usam outros exteriores para o efeito (em cenas diurnas).

O Campo Internacional de Aterragem de Alverca (o primeiro aeroporto terrestre da região) é representado em “Repórter X” (José Nascimento, 1986).

Mas há, ainda, um outro uso da estrutura aeroportuária. Em “La Sirène Rouge” (Olivier Megaton, 2002)<sup>491</sup> e “Sans Arme, ni Haine, ni Violence” o aeroporto vem representado por outras estruturas da cidade. Em “La Sirène Rouge” o espaço escolhido é o interior da estação do Oriente e em “Sans Arme, ni Haine, ni Violence” é o edifício da Aula Magna da Cidade Universitária que representa o aeroporto de uma capital sul-americana. Em “La Sirène Rouge” os inspectores Anita Staro (Asia Argento) e Oliveira (Edouard Montoute) conversam sobre a procura de Alice (Alexandra Negrão) após a inspectora ter aterrado no

487 Espaço aberto em 1947 e encerrado em meados dos anos 1990 que remete para uma memória destes espaços tal como surge em “La Jetée” (Chris Marker, 1963) ou “A Bout de Souffle” (Jean-Luc Godard, 1959) em representação do Aeroporto de Orly, em Paris.

488 Estreado em Portugal com o título “Angústia”. Vale a pena notar que o apelido do protagonista deste filme, Lachenay, é o mesmo que Truffaut usara como pseudónimo enquanto crítico nos *Cahiers de Cinéma* (entre 1954 e 1956) mas também o mesmo de um dos maiores amigos do realizador, também ele actor e cineasta.

489 Estreado em Portugal com o título “Dança dos Diamantes”.

490 Estreado em Portugal com o título “Jerry, Pescador de Águas Turvas”.

491 Distribuído mundialmente com o título “Red Siren”.





Strapless.



A Filha.

aeroporto da cidade vinda da Europa de Leste e em “Sans Arme, ni Haine, ni Violence” é o jornalista ‘freelancer’ Vincent Gourmard (Gilles Lellouche) que se reconhece numa escadaria monumental vigiada por vários agentes militares e sob o olhar atento do ‘grande ditador’ (numa fotografia do busto fardado de António da Cunha Telles) após aterrar no país para onde fugira Albert Spaggiari (Jean-Paul Rouve). Coincidentemente trata-se de dois filmes cuja narrativa trata a perseguição de alguém desaparecido.

## **2-ii) estações ferroviárias**

Enquanto elemento urbano filmado sinónimo de modernidade talvez seja dos mais antigos. Em Lisboa, por exemplo, vem sendo filmado há tantos anos quantos aqueles que tem o cinematógrafo; bastando apontar a curta-metragem “Chegada ao Cais do Sodré do Primeiro Comboio de Cascais” (Harry Short, 1896). No caso das longas-metragens há, no entanto, outras três estações ferroviárias com maior representatividade, no que respeita o número de vezes que foram filmadas: Rossio, Santa Apolónia e Oriente. Para além das referidas (Cais do Sodré incluída) outras estações ferroviárias terão também sido filmadas como a de Alcântara-Terra e a de Campolide, embora com menor representatividade. Aquela que detém o plano mais antigo é, no entanto, a Estação de Campolide. O interior destas estruturas, muito particularmente as plataformas de embarque e, em alguns casos, as bilheteiras, surgem recorrentemente representados para concluir ou iniciar uma viagem.

A estação ferroviária surge em quarenta e oito filmes. Especificamente, dezoito filmes têm planos com rotação nas imediações (interior e exterior) da Estação do Rossio, entre 1923 e 1994, vinte e um filmes têm rotação confirmada na envolvente da estação de Santa Apolónia, distribuída entre as plataformas, as bilheteiras, átrio principal e zona de estacionamento de taxis, entre 1958 e 2012, e seis filmes têm rotação confirmada na estação do Oriente, entre 2002 e 2009.

A entrada na metrópole é também um exemplo marcante desta passagem, valendo a pena reconhecer o significado urbano da estação ferroviária



Conversa Acabada.



Dans la Cour des Grands.

central mais antiga de Lisboa, a Estação do Rossio, em pequenos segmentos que se vão repetindo em “The Last Flight”<sup>492</sup>, “Lisboa, Crónica Anedótica”, “Gado Bravo”, “90 Minuten Aufenthalt”, “Maria Papoila”, “Os Verdes Anos” ou “Strapless”. Em cada um deles, assistimos ao embate de quem termina a viagem na cidade e depara com o seu movimento ao mesmo tempo que se convoca uma certa modernidade associada à ideia de metrópole. Provavelmente é o que Maria Papoila (Mirita Casimiro), no filme homónimo, e Júlio (Rui Gomes), em “Os Verdes Anos”, terão pensado.

### 2-iii) portos, cais e gares

Quanto ao cais, um miradouro à cota baixa, identificámos a sua presença em setenta e seis filmes. O Cais do Gás ou da Ribeira Nova é aquele mais vezes vem representado em todo o ‘corpus’, aparecendo em vinte e sete filmes e logo desde 1918, em “O Homem dos Olhos Tortos”. O Cais das Colunas, peça notável de remate de um dos maiores conjuntos monumentais lisboetas (e que inclui a Praça do Comércio e os edifícios perimetrais), aparece em dezanove filmes (o Cais do Ginjal aparece em catorze filmes e o Cais da Matinha aparece em sete).

Entre as dezenas de filmes que fazem uso destes espaços, o Ginjal destaca-se pelas múltiplas formas que o cais adquire. Em “Dans la Cour des Grands” (Florence Strauss, 1995)<sup>493</sup>, é o cais, por exemplo, que entre o porto de pesca, os subterrâneos e uma taberna serve de abrigo a Charles (Cyrille Bonnet), o adolescente anafado repudiado pelas gentes da cidade. Por vezes, o cais funciona (em termos dramaturgicos) como um lugar na margem da cidade mas de onde a podemos ver, como um espaço de miragem e distância.

De escala superior seguinte ao cais, a gare fluvial ou marítima, surge em vinte e sete filmes. A Gare Marítima de Alcântara-Mar/Rocha do Conde de Óbidos<sup>494</sup> aparece em planos de vinte e três filmes, enquanto as Gares Fluviais

492 Embora este filme não tenha sido rodado em Lisboa, a parte narrativa localizada na cidade portuguesa arranca após uma viagem de comboio.

493 Estreado em Portugal com o título “No Recreio dos Grandes”.

494 Ambas com projecto de arquitectura da autoria de Porfírio Pardal Monteiro, construídas entre 1934 e 1948.



Singularidades de uma Rapariga Loira.



Brandos Costumes.

aparecem em oito filmes, quatro filmes na Gare Sul-Sueste<sup>495</sup> e dois filmes cada na Gare de Belém e do Cais do Sodré.

### **2-iv) miradouros**

Enquanto ‘location set’, o miradouro surge em cento e oito filmes, dos quais destacamos aqueles que surgem mais vezes. Só no jardim-miradouro de São Pedro de Alcântara e no terraço das Portas do Sol, os espaços mais requisitados para representar o perfil urbano histórico de Lisboa (em contacto com o rio Tejo), encontramos vinte e dezanove filmes, respectivamente. A estes espaços seguem-se o jardim-miradouro de Nossa Senhora do Monte com dezassete filmes, o terraço do Elevador de Santa Justa com onze filmes, a zona do Santuário do Cristo Rei, em Almada, com onze filmes, a esplanada de Santa Catarina com dez filmes, o alto de Monsanto com oito filmes, e os miradouros da Graça e de Santa Luzia com aparições em seis filmes cada um.

### **3) o fórum**

O fórum é a ágora, o lugar de encontro público, exterior. É o lugar para observar e ser observado. Integra: i) praças e campos; ii) largos, pátios e becos; iii) parques, jardins e cemitérios; iv) bairros.

#### **3-i) praças**

Vinte e duas praças surgem em cento e sessenta e quatro filmes. Em muitos casos, a praça projecta-se como uma sinédoque da cidade. Lugar exemplar de representação e reunião de população, tanto serve de espaço de monumentalidade e densidade quanto fica esvaziado de gente e sentido. Neste caso, os planos de arquivo apresentados em “Brandos Costumes” são dos mais impactantes de todos os rodados na cidade de Lisboa, pela horda agregada em volta de um ditador. Neste espaço, tem centralidade a Praça do Comércio, «a mais bela praça do mundo»<sup>496</sup>. Com aparição em trinta e seis filmes (entre vistas

495 Desenhada por José Cottinelli Telmo e contruída entre 1928 e 1929.

496 Entrevista a António-Pedro Vasconcelos a 7 de Agosto de 2015.



Águas Mil.



The Secret of my Success.

aéreas e planos tomados do chão), está para o cinema como o salão nobre de Lisboa. Por qualquer razão, «aliás, Salazar chamava[-a] explicitamente ‘os paços do poder’, e lá fazia sempre os seus discursos centrais»<sup>497</sup>. A Praça do Rossio aparece em trinta e oito filmes, a Praça dos Restauradores em vinte filmes, a Praça do Marquês de Pombal aparece em dez filmes, a Praça de Londres em oito filmes e as Praças da Figueira e de São Paulo em cinco filmes cada.

A Praça do Rossio, a mais vezes representada, tem aparição desde “Fátima Milagrosa” até “Águas Mil” (Ivo Ferreira, 2009) ou “Singularidades de uma Rapariga Loira” (Manoel de Oliveira, 2009), passando pelos generosos planos finais de “Belarmino” que Alberto Seixas Santos chega a dizer tratar-se de «um dos mais belos momentos de todo o cinema português, com esse espantoso Rossio final, retrato exactíssimo de uma cidade triste.»<sup>498</sup>

### 3-ii) pátios

O pátio surge com várias morfologias e, também, sob diferentes nomes como largo ou beco. Com o nome de Pátio aparece em seis filmes, com o de Largo (foram identificados trinta e dois largos) aparece em noventa e seis filmes, e com o de Beco aparece em seis filmes (e localizado em cinco becos).

Resta apontar que, destes pátios, largos e becos, quatro são fictícios e totalmente construídos nos estúdios da Tobis no Lumiar como o Pátio das Cantigas no filme com o título homónimo, o Largo da Caravela em “Fado, História de uma Cantadeira” (Perdigão Queiroga, 1947), o Largo das Conchas em “A Canção de Lisboa”, e o Largo da Galé em “Rosa de Alfama”.

Dos reais, os largos mais visíveis são o Largo do Carmo em oito filmes, o Largo do Picadeiro em seis filmes e o Largo de São Carlos em sete filmes. Para além destes há espaços que, apesar de menos recorrentes, contêm características ‘cinematogénicas’ ímpares como o Largo do Salvador, que aparece em três filmes, “A Canção da Saudade” (Henrique Campos, 1964), “The Secret of My Success” (Andrew L. Stone, 1965), “Ijung Gancheob” (Kim Hyeon-

<sup>497</sup> Alberto Seixas Santos. “Brandos Costumes” in *Os Ricos e os Pobres no Cinema e na Arquitectura em Portugal*. 2014. p. 149.

<sup>498</sup> Alberto Seixas Santos. “Belarmino e o Cineasta” in *Fernando Lopes por Cá*. 1979. p. 149.



Ijung Gancheob.



Recordações da Casa Amarela.

Jeong, 2003)<sup>499</sup>, ou o Pátio Afonso de Albuquerque, o Largo de São Rafael ou o Largo das Alcaçarias que, embora surjam num único filme, “Recordações da Casa Amarela” (João César Monteiro, 1989), comportam uma espécie de escala espacial reconhecível com a condição castiça ou «pícaras», como tantas vezes vem conotada com Lisboa, ou com aquele imaginário de Lisboa. Sobre esta característica de interioridade que infere uma tipicidade lisboeta, Ana Francisca de Azevedo diz que o fenómeno vem baseado numa

«evocação da ‘velha Lisboa’, pela relação que [as personagens] estabelecem com a vivência ficcional das representações da Lisboa ‘antiga’, dos seus bairros ‘pitorescos’, dos pátios ‘castiços’ e das ruas populares.»<sup>500</sup>

Francisca de Azevedo, de resto, aprofunda esta tese com base em “A Canção de Lisboa”, assumindo a paisagem do pátio como uma combinação e concentração de formas e escalas. Assim diz, sobre o filme de Cottineli Telmo, que

«o cerne da narrativa localiza-se num bloco espaço-temporal definido pelo bairro-pátio-rua (o bairro dos Castelinhos), pela sua capacidade de capturar o conjunto da acção (...) a que o filme dá lugar.»<sup>501</sup>

Os pátios (ou os espaços contidos) são representados diferentemente em quatro gerações (a primeira nos anos 1930 e 1940, a segunda nos anos 1960, a terceira nos anos 1980 e a quarta nos anos 2000). Nos pátios sobrevive uma ideia de microcosmos cuja maior referência na construção das personagens surge associada ao povo e às múltiplas configurações familiares e/ou sociais. Sempre caracterizado como amigável e sem aspirações intelectuais ou políticas, aquele espaço ‘pobrete alegrete’ projectado ‘ad nauseam’ sensivelmente até finais da década de 1950 adquire autonomias várias. O espaço público que o envolve vem, essencialmente, representado na forma condensada de um pátio, de um bairro ou na sua forma estendida de rua. Elementos urbano-

499 Estreado em França com o título “Double Agent”.

500 Ana Francisca de Azevedo. “Paisagem na comédia portuguesa” in *Geografia e Cinema: Representações Culturais de Espaço, Lugar e Paisagem na Cinematografia Portuguesa*. 2007. pp. 538-539.

501 *Ibid.* pp. 539-540.





O Pátio das Cantigas.

arquitectónicos como pequenos largos e escadinhas, calçadas ou arcos, becos ou miradouros formam conjuntos urbanos de memória rural que co-existem em Lisboa.<sup>502</sup> Lisboa, aliás, perante estes espaços, acaba por tornar-se um lugar familiar e de replicação dos usos característicos dos simples.

No caso da primeira geração, durante as décadas de 1930 e 1940, assistimos à configuração de espaços amigáveis e familiares. Em “O Pátio das Cantigas” (Arthur Duarte, 1942), por exemplo, a personagem Evaristo (António Silva) lança uma acusação colectiva aos seus vizinhos «ignorantes» começando pelo facto de só gostarem «da música reles acompanhada à guitarra» (falamos de fado, a canção nacional portanto) e terminando com a crítica de não saberem «apreciar a música clássica... nem a ópera, que é a música mais própria p’ra operários.»<sup>503</sup> Em “Fado, História de uma Cantadeira” (Perdigão Queiroga, 1947), o local onde se centra toda a acção é um largo situado no interior de um bairro lisboeta. Tratando-se de um espaço confinado, os fictícios Largo da Caravela e Travessa da Adufa, parece resistir às bizarras da cidade.<sup>504</sup>

No caso da segunda geração, durante os anos 1960, temos em “Dom Roberto” (Ernesto de Sousa, 1961) e “9 Rapazes e 1 Cão” (Constantino Esteves, 1963) o uso do mesmo modelo espacial para concentrar toda a família urbana, seja em termos geracionais, seja em termos ocupacionais ou profissionais. «Vinte anos depois, o pátio sombrio de Alcântara não é já o pátio das cantigas [mas] o pátio da dificuldade.»<sup>505</sup> Naquele lugar «morreriam as ilusões», diz Henrique Alves Costa, mas emergiriam também as saudades (já nos anos 1980). Com afinidades neo-realistas, identificadas no argumentista Leão Penedo,<sup>506</sup> “Dom Roberto” acompanha as deambulações de João Barbelas (Raul Solnado), um teatro-ambulante de marionetas em permanente digressão pelas ruas, praças e pátios da cidade. Barbelas percorre Lisboa desde a Baixa à Alta,

---

502 Em 1994, o arquitecto Nuno Teotónio Pereira publica o artigo “Pátios e vilas de Lisboa, 1870-1930: a promoção privada do alojamento operário” onde expõe a filiação doméstica associada a estes espaços e levanta as suas causas e formas com maior desenvolvimento no último quartel do século XIX.

503 Arthur Duarte [dir.]. *O Pátio das Cantigas*. 1942 [00.12.42>00.13.12]

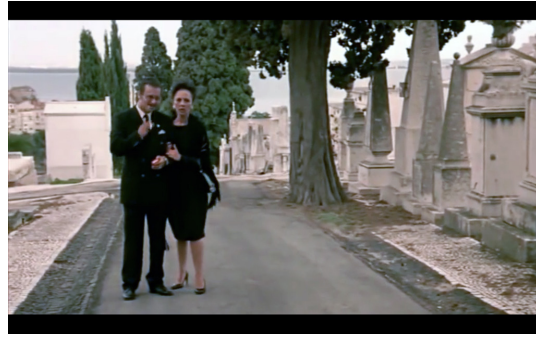
504 A sua escala e forma parece ter origem no cinema expressionista alemão da década de 1920, em filmes tão diferentes como “Der Golem”.

505 Henrique Alves Costa. *Breve História do Cinema Português (1896-1962)*. 1978. p. 122.

506 Cujo processo de colaboração terá sido rigorosamente despistado por Paulo Filipe Monteiro.



Tráfico.



Os Imortais.

desde o Campo do Trigo e das Cebolas até ao Bairro de Alvalade. O episódio da troca de um casaco com um espantalho acontece, de resto, na Urbanização da Zona Sul da Avenida Alferes Malheiro.<sup>507</sup> Em “9 Rapazes e 1 Cão”, vemos uma rua de Campolide a servir de campo de futebol de rua a um bando de crianças.

No caso da terceira geração, durante os anos 1980 e 1990, o pátio adquire outros sentidos a partir de uma análise sociológica operada sobre os seus habitantes. Numa abordagem imediata, parece-nos que em filmes como “Recordações da Casa Amarela” (João César Monteiro, 1989) e “A Caixa” (Manoel de Oliveira, 1994) o pátio retoma a singeleza daquele representado nas obras da primeira geração. Embora ambas as obras explorem uma certa sofisticação no que ao texto se refere, os espaços em que decorrem as narrativas, todos eles circunscritos, acontecem numa sucessão de pátios, escadas e calçadas, o primeiro entre a Travessa da Almargem e a Travessa do Terreiro do Trigo e o segundo totalmente rodado nas Escadinhas de São Cristóvão. Retomando esta apropriação da cidade e dos seus personagens, por exemplo, Robertino (João Lagarto), o ‘Dom Roberto’ de “Jogo de Mão” (Monique Rutler, 1983), também deambula pela cidade, do Largo Camões ao Campo de Santa Clara e daí até à Avenida da Índia.

No caso da quarta geração, durante os anos 2000, o pátio reforça a posição ‘pobrete’, uma configuração sobre a qual basta lembrarmos os espaços familiares semi-públicos confinados de “No Quarto da Vanda” (Pedro Costa, 2000) ou “Juventude em Marcha” (Pedro Costa, 2006).

### **3-iii) parques, jardins e cemitérios**

Dos trinta e um jardins e parques representados em Lisboa, os mais recorrentes são o Parque Eduardo VII, com planos em dezasseis filmes, o Jardim do Príncipe Real (ou do Patriarcado), em dez filmes, e o Jardim do Campo Grande e o Jardim Zoológico, ambos com planos em cinco filmes.

Dos cinco cemitérios representados, os mais vezes visionados são o dos Prazeres, com aparição em nove filmes, o do Alto de São João, em seis filmes, e

---

<sup>507</sup> Projecto desenhado por Guilherme Faria da Costa em 1945.



Terra Estrangeira.



Tabu.

o British Cemetery, em quatro filmes.

### 3-iv) bairros

Dos catorze bairros representados em Lisboa, os mais recorrentes são o dos Olivais Norte, o das Fontainhas e a Urbanização de Alfovelos, cada um com aparição em três filmes, ou mesmo a Zona J, em Chelas, com aparição em dois filmes. Desde o tradicional e central Bairro dos Castelinhos, de “A Canção de Lisboa”, criado e desenhado em estúdio por Cottinelli Telmo mas apropriando alguns elementos pontuais da Mouraria como o Largo da Achada, até às áreas de expansão da cidade construídas a partir da década de 1960, como a zona oriental dos Olivais Norte e Urbanização da Portela, ou a franja interior norte de Benfica à Ameixoeira, a cidade de Lisboa é representada segundo bairros sempre que tal evidencie questões de classe, de geração ou de costumes.

No caso dos bairros construídos no centro da cidade há os exemplos do final do século XIX ou princípio do século XX como o Estrela d’Ouro, vila operária à Rua da Graça, com aparição em “Terra Estrangeira” (Walter Salles e Daniela Thomas, 1995), o Bairro do Alvito<sup>508</sup>, com aparição em “Nuvem”<sup>509</sup>, ou o Bairro do Arco do Cego, com aparição em “A Revolução de Maio”.

No caso da ocupação das zonas periféricas da cidade, há exemplos desde meados do século XX, como vemos em “Passagem de Nível” (Américo Leite Rosa, 1965), em Alvalade. Quanto aos Olivais Norte, o Bairro das Fontainhas ou o Casal da Boba asseguram habitação a personagens retornadas das colónias de África, como acontece com Aurora (Laura Soveral) ou Gianluca Ventura (Henrique Espírito Santo), em “Tabu”, Ventura de “Juventude em Marcha” ou Alda (Ciomara Morais) e Maria (Cheila Lima) de “Por Aqui Tudo Bem”. Curiosamente, uma área da cidade propositadamente projectada para acolher e albergar populações retornadas (e talvez com a maior área de implantação no país), a Urbanização da Portela, surge num único filme, “Dina e

<sup>508</sup> Projecto desenhado por Paulino Montez e construído entre 1938 e 1947.

<sup>509</sup> É interessante que este seja um dos espaços urbanos documentados em “Ruínas” (Manuel Mozos, 2009), reflectindo uma memória e nostalgia por uma época e uma arquitectura particulares e afectas ao Estado Novo.





Três Palmeiras.



Bis ans Ende der Welt.

Django” Já no final do século anterior, alguns filmes localizam a acção na zona da Alta de Lisboa, como acontece em “No Dia dos Meus Anos” (João Botelho, 1992) ou “Xavier” (Manuel Mozos, 2001).

#### **4) a tipologia**

A tipologia é o lugar interior, a conformação concreta de um espaço, uma «espécie de espaço no cinema» como diz Costa.<sup>510</sup>

Integra: i) cafés, pastelarias e restaurantes; ii) casas de fado, tabernas, bares, clubes, boites e discotecas; iii) escritórios e oficinas; iv) igrejas, palácios e outros monumentos; v) hotéis e pensões; vi) hospitais e escolas; vii) cinemas e teatros.

#### **4-i) cafés, restaurantes e pastelarias**

Mais difícil de reconhecer, identificamos aparições de diferentes cafés em vinte e um filmes, sendo os mais recorrentes o Café Vá-Vá, a surgir em quatro filmes, ou a Cervejaria Marisqueira Solmar e a Confeitaria Nacional a surgirem ambas em três filmes.

A Solmar, por exemplo, existe enquanto expoente máximo do desenho modernista em “Filme do Desassossego” e com uma certa decadência em “Pax” (Eduardo Guedes, 1994), procurando uma coerência imagética com as décadas de Bernardo Soares. Estes espaços conseguem, de resto, atravessar Lisboa desde o ‘bas fond’ à maior sofisticação. Nesse sentido poderíamos referir a “Leitaria Camponeza”, à Baixa, lugar de paragem de João de Deus (João César Monteiro) em “Recordações da Casa Amarela” ou a “Confeitaria da Pampulha”, às Janelas Verdes, em “Atlântida” ou, do outro lado, o restaurante “Belcanto”, lugar das refeições em “Singularidades de uma Rapariga Loira” (2009), ou a mercearia “Delidelux”, local eleito pela protagonista Simone Avelar (Rita Loureiro) de “Quinze Pontos na Alma” (2011) para as suas compras domésticas.

#### **4-ii) casas de fado, tabernas, clubes, bares, discotecas e casinos**

É ainda interessante ver o número de filmes que recorre a cenas interiores de

<sup>510</sup> Outras tipologias haveria ainda a considerar, como o tribunal, a prisão, o mercado, o centro comercial, o museu, o estádio, etc..



Feitiço do Império.



Pele.

casas de fado. “Varanda dos Rouxinóis” (José Leitão de Barros, 1939), “Feitiço do Império” (António Lopes Ribeiro, 1940), “Um Homem às Direitas” (Jorge Brum do Canto, 1944), “Storm over Lisbon” (George Sherman, 1944) e “The Conspirators” (Jean Negulesco, 1944), “Fado, História de uma Cantadeira” (Perdigão Queiroga, 1947), “Les Amants du Tage” (Henri Verneuil, 1955), “Lisbon” (Ray Milland, 1956), “On Her Majesty’s Secret Service” (Peter Hunt, 1969), “Jogo de Mão” (Monique rutler, 1983) ou “Terra Estrangeira” (Walter Salles e Daniela Thomas, 1995), entre outros filmes, revelam o género tradicional como forma de arte e cultura locais. Em grande parte dos casos são espaços interiores e construídos em estúdio como a “Royal Grande Festa Brasileira”, a decorrer numa Casa de Fados, em “Varanda dos Rouxinóis”, as “Escadinhas da Severa”, em “Feitiço do Império”, o “Retiro dos Unidos”, em Alfama, lugar e palco de Ana Maria (Amália Rodrigues) a estrela de “Fado”, ou “A Severa”, em “O Homem do Dia” (Henrique Campos, 1958). “Lisbon”, por exemplo, é explícito até na banda sonora utilizada, com a canção “Lisboa Antiga”, cantada por Anita Guerreiro. Em “To Catch a King” (Clive Donner, 1984) e “Bis ans Ende der Welt” (Wim Wenders, 1991) vemos o interior da Casa do Alentejo, no primeiro filme, transformado em Casa de Fados (com o simples nome “O Fado”) e a porta de entrada deslocada para uma rua de Alfama, e no segundo filme como simples restaurante também localizado na mesma zona histórica de Lisboa.

Os espaços pagãos de entretenimento noctívago e que, em geral, surgem como figuras de urbanidade, apresentam-se em trinta e seis filmes. O Maxim’s, ao Palácio Foz na Praça dos Restauradores, por exemplo, alavanca aspectos inéditos até ao período entre Guerras e releva vários sinais de modernidade da década de 1920. Mais próximos, temos o Hot Club, o Texas Bar, o Frágil, o Johnny Guitar ou o Alcântara-Mar, espaços históricos da ‘movida’ nocturna desde a década de 1960 à de 1990. Após uma contabilização verificamos que os clubes mais vezes representados são o “Maxime”, com aparição em seis filmes, o “Pavilhão Chinês” com aparição em quatro e o “Ritz Club”, à rua da Glória, com aparição em três filmes.



Longe da Vista.



Nós.

#### **4-iii) escritórios e oficinas**

Os locais de trabalho são também espaços com forte representação e função dramática na filmografia lisboeta. Referimo-nos a escritórios, gabinetes de trabalho, redacções de jornal ou estúdios de rádio, morgues ou oficinas.

Neste campo, vemos bastantes escritórios da Polícia Judiciária. Em “Le Grain de Sable” (Pierre Kast, 1964), um filme sobre a resolução de um assassinio de um empresário abastado, numa explosão aérea sobre o aeroporto da Portela, assistimos a várias cenas de interiores e interrogatórios nos escritórios da PJ. Numa dessas cenas, curiosamente, encontramos até um mapa de Lisboa ocupando a quase totalidade de uma das paredes do gabinete. As redacções de jornais ou tipografias, por outro lado, já só encontramos em filmes realizados por cineastas portugueses; uma situação que podemos confirmar em “Antes do Adeus” (Rogério Ceitel, 1977), “Passagem, ou a Meio Caminho” (Jorge Silva Melo, 1980), “O Lugar do Morto” (António-Pedro Vasconcelos, 1984) ou “Adeus Princesa” (Jorge Paixão da Costa, 1992). Escritórios vêmo-los em “Duas Mulheres” (João Mário Grilo, 1009) ou em “Em Segunda Mão” (Catarina Ruivo, 2012), por exemplo, com os vários espaços de trabalho organizados de forma arrumada e desarrumada, como se os livros caracterizassem cada personagem que habita aquele espaço.

Vemos ainda oficinas de automóveis, em “Rapazes de Taxi” (Constantino Esteves, 1965) e “Um Amor de Perdição” (Mário Barroso, 2008), e carpintarias, em “Longe da Vista” (João Mário Grilo, 1999).

#### **4-iv) igrejas, palácios e outros monumentos**

Os espaços culturais apresentam-se essencialmente segundo duas aproximações: vistos pelo exterior e/ou pelo interior. No levantamento efectuado encontramos aparições destes espaços em quarenta e sete filmes, sendo que o Mosteiro dos Jerónimos (fachada exterior, pormenores, igreja ou claustros) é a estrutura mais vezes filmada, em catroze filmes. Outras estruturas como o Panteão Nacional (ou Igreja de Santa Engrácia) ou a Basílica da Estrela também aparecem, cada



The House of the Spirits.



La Peau Douce.

qual em três filmes, ou a Igreja do Sagrado Coração de Jesus<sup>511</sup>, com aparição em dois filmes.<sup>512</sup>

De todas as sequências e representações assinaladas, merece ser distinguido um dos momentos mais impactantes e que acontece no primeiro plano de “Saraba Natsu no Hikari” (Yoshishige Yoshida, 1968)<sup>513</sup>, um filme cuja narrativa acompanha um casal japonês em viagem por alguns lugares europeus e com início marcado em Lisboa, no conjunto dos Jerónimos. Nesse plano, «abre-se a porta (...) e a luz faz aparecer a verdadeira procura que segue por outras cidades da Europa.»<sup>514</sup> A nave da Igreja está escura até que o homem, Naoko Toba (Mariko Okada), entra e admira em silêncio aquele espaço de construção e história portuguesa. Sempre em planos fixos e numa filiação sobre a qual reflectirá, de seguida, em ‘off’, em frente ao Padrão dos Descobrimentos, sobre o mapa-mundo inscrito no pavimento da praça.

#### 4-v) hotéis e pensões

No ‘corpus’ encontramos aparições destes espaços em vinte e nove filmes, umas vezes tratando espaços sofisticados, como o Hotel Aviz (pivot de toda a experiência na cidade do protagonista Luís Morais (Luís de Campos) em “Feitiço do Império”), o Avenida Palace (ponto de residência de larápios, em “Barbanegra”, de afastamento em “O Destino” (Georges Pallu, 1922) ou de circulação de várias personagens durante a II Guerra Mundial, em “Passagem por Lisboa”), o Ritz (lugar de encontros e desencontros em “Ça va Être ta Fête” ou “Lerpar”, nas décadas de 1960 e 1970) ou o Meridien/Intercontinental (lugar de espera feminino em “Cisne” e “Duas Mulheres”, no século XXI), outras vezes representando autênticos pardieiros, como a hospedaria de Dona Violeta (Manuela de Freitas) em “Recordações da Casa Amarela” (1989). Aquele mais vezes representado, ainda assim, parece ser o Tivoli, com aparições em cinco

<sup>511</sup> Projecto de arquitectura desenhado por Nuno Portas e Nuno Teotónio Pereira, com construção entre 1961 e 1970.

<sup>512</sup> Neste levantamento, não deixa de ser curiosa a recorrência ao conjunto do Santuário de Nossa Senhora do Cabo Espichel, com presença confirmada em onze filmes.

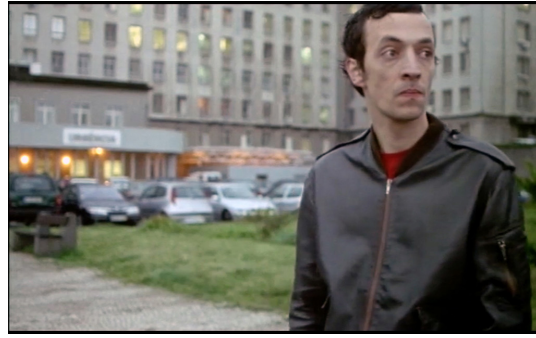
<sup>513</sup> Distribuído mundialmente com o título “Farewell to the Summer Light” e estreado em Portugal, cremos, somente em 2015, com o título “Adeus Luz de Verão”.

<sup>514</sup> Sérgio Marques. “Adeus Luz de Verão” in *Catálogo/Guia Lisboa na Rua*. 2015. p. 20.





Hotel Tivoli.



André Valente.

filmes, desde 1946.

Aproveitamos para lembrar duas situações opostas e relacionadas com cada um dos espaços acima enunciados. Uma delas acontece em “O Destino”, onde lemos nos intertítulos que Maria da Silva Oliveira (Palmira Bastos) pede ao taxista que a leve para um lugar bem longe da cidade, numa cena em que grita: «Avenida Palace. – Não! Para Cintra.»<sup>515</sup> Uma outra situação, já decorrida em ambientes interiores (corredores e quartos) de pensões (e das quais poucas vezes vemos o seu exterior), é o facto de todos os espaços parecerem tipológica e arquitectonicamente semelhantes entre si, como acontece em “Uma Vida para Dois” (Armando de Miranda, 1948), “Kilas, o Mau da Fita” (Fonseca e Costa, 1980), “Dans la Ville Blanche”, “Recordações da Casa Amarela”, “Terra Estrangeira”, “Invisible Circus” (2001), “Nós” (Cláudia Tomaz, 2003) ou “Por Aqui Tudo Bem”. Na verdade, o quarto de João de Deus (João César Monteiro) em “Recordações da Casa Amarela” parece-nos idêntico àquele em que Phoebe (Jordana Brewster) e Wolf (Christopher Eccleston) pernoitam em “Invisible Circus” ou mesmo àqueles que servem de abrigo a Paco (Fernando Alves Pinto), em “Terra Estrangeira”, ou a Francisco (João Pereira), em “Nós”.

#### 4-vi) hospitais e escolas

No ‘corpus’ encontramos aparições de hospitais em trinta e quatro filmes. A estrutura mais recorrente e, por isso, mais visível é o Hospital de Santa Maria com presença em onze filmes, desde “O Homem do Dia” (Henrique Campos, 1958) até “A Morte de Carlos Gardel” (Solveig Nordlund, 2011), passando por “9 Rapazes e 1 Cão” (Constantino Esteves, 1963) e “Uma Vida Normal” (Joaquim Leitão, 1994). Segue-se o Hospital de São José, com aparição em seis filmes, desde “O Louco” (Victor Manuel, 1946), passando por “The Boys from Brazil” (Franklin Schaffner, 1978)<sup>516</sup> e “Dans la Ville Blanche” (Alain Tanner, 1983), e terminando em “Alice” (Marco Martins, 2005). Já o Hospital Miguel Bombarda, com aparição em três filmes, vem especialmente representado a

<sup>515</sup> Georges Pallu [dir.]. *O Destino*. 1922. [00.12.55>00.13.22]

<sup>516</sup> Estreado em Portugal com o título “Os Comandos da Morte”.



Fín de Curso.



Os Três da Vida Airada.

partir do seu pavilhão circular, panóptico, com cenas notáveis que recordamos de “Recordações da Casa Amarela” (João César Monteiro, 1989) e “As Bodas de Deus” (João César Monteiro, 1999).

Já no caso das escolas, colégios ou universidades (instituições de ensino), ‘décors’ com aparição em vinte e três filmes, tanto reconhecemos o seu uso enquanto espaços (interiores e exteriores) de pedagogia e investigação, como enquanto espaços de fuga e liberdade.

#### **4-vii) cinemas e teatros**

Quatro cinemas de Lisboa apresentam-se em sete filmes, com “Os Três da Vida Airada” (Perdigão Queiroga, 1952) a utilizar o Cinema-Teatro Monumental<sup>517</sup> ou “O Sangue” a utilizar o restaurante do Cine-Teatro Império<sup>518</sup>. Em “Feitiço do Império”, “O Parque das Ilusões” (Perdigão Queiroga, 1963) ou “A Santa Aliança” (Eduardo Gueda, 1977), vemos várias cenas distribuídas por espaços do Parque Mayer. Em “Feitiço do Império”, por exemplo, ainda no dia de chegada de Luis à capital (vindo de Boston), encontramos-lo com Chico (Francisco Ribeiro) a terminar a noite no Teatro Variedades, no Parque Mayer. De resto, numa abordagem complementar, poderia ainda interessar-nos referir o uso dos interiores destes espaços, no sentido de representarem ‘quasi’ heterotopias, ou seja, lugares sem localização directa no território em que se implantam a não ser pelo que projectam. Na verdade, são espaços frequentemente representados na penumbra, encerrados e sem contacto franco ou aberto com o exterior.

<sup>517</sup> Projecto de arquitectura assinado por Raúl Rodrigues Lima em 1945 e inaugurado em 1951.

<sup>518</sup> Projecto de arquitectura assinado por Cassiano Branco em 1947 e inaugurado em 1953.



Camões.



O Processo do Rei.

## D) AS HISTÓRIAS

A história em Lisboa tem ocupado uma percentagem significativa das representações da cidade. Seja apurando um determinado sentido épico (mais distante) ou uma crítica contemporânea (mais próxima), a paisagem lisboeta tem servido para elaborações sobre utopias e distopias, propagandas e desastres.

\*

Enunciamos, de seguida, três tempos (sub-géneros) para as invenções de histórias que têm cruzado o ‘corpus’ para lá da contemporaneidade ou do presente imediatos: 1) o passado; 2) o futuro; 3) e a fantasia.

### 1) o passado

É interessante, por exemplo, que filmes como “Bocage” (José Leitão de Barros, 1936)<sup>519</sup>, “Camões” (José Leitão de Barros, 1946), “La Mantilla de Beatriz” (Eduardo G. Maroto, 1946) ou “Frei Luis de Sousa” reproduzam uma Lisboa histórica à beira-Tejo com semelhanças entre si, mesmo que representem o mesmo território separado por centenas de anos, entre os séculos XVI e XIX. De qualquer modo, esta simplificação terá originado incongruências como o facto de Lisboa vir representada nos séculos XVI, em “Camões”, e XVIII, em “Bocage”, a partir de planos contrapicados das torres do Mosteiro dos Jerónimos quando em nenhum daqueles séculos existiam tais elementos. A provar esta falta de rigor na cidade de Lisboa que aparece em “Bocage”, por exemplo (a primeira de várias co-produções ibéricas que resulta de um processo partilhado e promovido ao longo de quase 20 anos porém sem grande repercussão comercial ou crítica), talvez esteja a aposta quase total na reprodução em estúdio da cidade no período histórico iluminista.<sup>520</sup>

Por outro lado, também há os casos de grande rigor na construção da cidade de Lisboa para ficções sobre os mesmos séculos XVII, XVIII e XIX. Em “O Processo do Rei” (João Mário Grilo, 1989), “O Judeu” (Tom Job Azulay, 1996)

<sup>519</sup> Estreado em Espanha com o título “Las Tres Gracias”.

<sup>520</sup> Isto apesar das cenas filmadas nos exteriores do Palácio de Queluz e dos Jardins envolventes serem de grande aparato, tal como foi divulgado em cartaz. Com «três milhares de figurantes» e «500 contos de cenários», “Bocage” promove uma narrativa de ambientes faustosos e opulentos.



Die Liebesbriefe einer Portugiesischen Nonne.



Mistérios de Lisboa.

ou “Mistérios de Lisboa” (Raoul Ruiz, 2010), por exemplo, em cada uma das sequências com carga urbana encontramos potencial verosimilhança e acuidade históricas. Sobre “O Processo do Rei”, Mirian Tavares assume até tratar-se de um «filme [que] nos faz saltar directamente [para] dentro da História»<sup>521</sup> A sua abertura, um plano geral fixo de uma gravura da zona do Paço da Ribeira, em frente ao Tejo (na actual localização da Praça do Comércio), identificado por um cartão com a data de 1667 e dois textos que estabelecem o preâmbulo da narrativa, demonstram a precisão que importa traçar para o resto da narrativa e «tece[ndo] um espaço cénico que nos envolve a todos, espectadores e personagens (...).»<sup>522</sup> Neste seguimento, também o uso de um ‘décor’ como o adro da igreja de Santa Engrácia nos sugere várias situações merecedoras de nota, ao contrário do que acontece em “Die Liebesbriefe einer Portugiesischen Nonne” (Jess Franco, 1977), outra narrativa com acção no século XVII, onde os espaços reconhecivelmente lisboetas não pretendem representar lugares na cidade mas sim outros edifícios cultuais na Serra d’Aires. Este último caso é ainda mais interessante por os hipotéticos espaços conventuais no Alentejo (descritos nas cartas que originam o argumento<sup>523</sup>) aparecerem substituídos por outros na região de Sintra e Lisboa, especificamente pelo Palácio Nacional de Sintra e pelo Mosteiro dos Jerónimos.

Num plano mais próximo, já em meados do século XIX, a cidade de Lisboa também é fielmente colocada entre as décadas de 1850 e 1870, em filmes como “Mistérios de Lisboa” (Raoul Ruiz, 2010), “Os Emissários de Khalôm” (António de Macedo, 1988), “A Morgadinha dos Canaviais” (Caetano Bonucci, 1949), “O Primo Basílio” (António Lopes Ribeiro, 1959) ou “O Mistério da Estrada de Sintra” (Jorge Paixão da Costa, 2007). Na maioria através de filmes baseados em obras literárias, Lisboa é montada com espaços

<sup>521</sup> Mirian Tavares. “A História Encenada: O Processo do Rei, de João Mário Grilo, a Imagem Melancólica de um País” in *Arbor*, Volume 190 (766): a118. 2014. [versão online disponível em <<http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2014.766n2010>>, acedida a 6 Janeiro 2016]

<sup>522</sup> *Ibid.*

<sup>523</sup> Com base em correspondência amorosa, as cinco cartas escritas (presumivelmente) por Mariana Alcoforado, freira alentejana, a Noel Bouton de Chamilly, conde de Saint-Léger e suposto soldado francês estacionado em quartel em Évora, o filme de Jess Franco transpõe muito livremente as revelações de paixão da freira (sem qualquer resposta, de resto) que foram publicadas como “Lettres Portugaises” (1669).





O Mistério da Estrada de Sintra.



A Vizinha do Lado.

reconhecíveis mas sob planos fechados; uma dificuldade que Macedo confessa ter também sentido por «Lisboa estar infilmável em termos de passado»<sup>524</sup>. No caso específico de “Os Emissários de Khalôm”, o único destes filmes que não transpõe uma obra literária, o realizador admite até que uma das suas soluções terá sido a concentração de todas as cenas oitocentistas nas dependências do Palácio Nacional da Ajuda. Por outro lado, o oitocentos também aparece bem representado mas geograficamente mal atribuído, reproduzindo outras cidades no XIX que não Lisboa, como “Il Giovane Toscanini” (Franco Zeffirelli, 1988) representa o Rio de Janeiro, ou “1871” (Ken McMullen, 1990)<sup>525</sup> e “Les Fleurs du Mal” (Jean-Pierre Rawson, 1991)<sup>526</sup> representam Paris (esta última, a cidade mais recorrente<sup>527</sup>).

Noutra categoria de filmes históricos com recuo até ao final do século XIX ou princípio do século XX temos “O Comissário de Polícia”, “Sonho de Amor” (Carlos Porfírio, 1945), “A Vizinha do Lado” (António Lopes Ribeiro, 1945) ou “O Comissário de Polícia” (Constantino Esteves, 1952). Deste grupo, um dos primeiros senão o primeiro caso de obra produzida totalmente em estúdio poderá até ser a primeira das versões de “O Comissário de Polícia”. Apesar de não restar qualquer cópia que permita verificar os espaços representados, sabemos que, por tratar-se de uma produção da Invicta Films, é provável que a rodagem tenha ocorrido nos estúdios da produtora, na zona da Prelada, no Porto.<sup>528</sup> Com argumento baseado numa peça teatral, como vimos, o filme é uma comédia de enganos feita à custa de uma série de roubos ocorridos em família e no interior de um edifício burguês lisboeta de 1900.

Sucedem-se então filmes como “Repórter X” (José Nascimento, 1986) e “Solo de Violino”, com atenção aos ambientes da cidade até ao período da 1ª Guerra Mundial, e nos quais encontramos já planos de veículos eléctricos (como o do Ascensor do Lavra) e automóveis (na zona da Baixa). É aliás interessante

524 Retirado de entrevista a António de Macedo. 18 Abril 2015.

525 Infelizmente, não nos foi possível visionar este filme.

526 Também não nos foi possível visionar este filme.

527 Embora seja um assunto a desenvolver à frente, na secção FORA DE CAMPO, não é irrelevante reconhecer que acontece vezes demais a mesma cidade e época serem representadas a partir de Lisboa.

528 Para mais informação sobre este assunto vide Tiago Baptista/Nuno Sena [org.]. *Lion, Mariaud, Pallu – Franceses Tipicamente Portugueses*. 2003.



Florbela.



To Catch a King.

seguir a cena de “Solo de Violino” rodada no largo de São Julião, na qual Adelaide Coelho da Cunha (São José Lapa) se resolve a trair o seu marido com Manuel Claro (André Gago). Já sobre as décadas de 1920 e 1930 temos “A Vida é Bela?!” (Luis Galvão Teles, 1981), “Saudades para Dona Genciana” (Eduardo Geda, 1985), “O Milagre Segundo Salomé” (Mário Barroso, 2004) e “Florbela” (Vicente Alves do Ó, 2012), que fazem coincidir a narrativa com o período de crise política que antecede a entrada do Estado Novo. “Saudades para Dona Genciana”, por exemplo, retoma o episódio já explorado em “Taxi 9297” sobre o assassinio da atriz Maria Alves (Rita Ribeiro). Em “Florbela”, filme parcialmente biográfico sobre Florbela Espanca, vemos os espaços da cidade percorridos pela poetisa (Dalila Carmo) e pelo seu irmão Apeles (Ivo Canelas) identificando uma Lisboa unicamente através de planos fechados da Torre de Belém, da Rua Garrett ao Chiado ou da Costa do Castelo.

Avançando na história, Lisboa também se projecta em lugares do final dos anos 1930, como acontece em “Sem Sombra de Pecado” ou “Sostiene Pereira” (Roberto Faenza, 1995), nos quais o Ascensor da Bica ou a carreira do Eléctrico 28 à Graça vão ganhando protagonismo ao passo que as personagens o vão perdendo. Em cada um destes filmes, a cidade que nos é dada a conhecer parece fechada (em ambos os filmes, o período que ficcionam é coincidente com a Guerra Civil espanhola e a emergência da 2ª Guerra Mundial). Mas logo de seguida, durante os anos referentes ao período de guerra aliás, acontece o oposto: a cidade torna-se lugar de evasão e liberdade. Sobre estes anos, aliás, entre 1939 e 1945, encontramos “With a Song in my Heart” (Walter Lang, 1952)<sup>529</sup>, “I Deal in Danger” (Walter Grauman, 1966), “To Catch a King” (Clive Donner, 1984) ou “Passagem por Lisboa” (Eduardo Geda, 1994). Destes, o único filme com produção portuguesa, “Passagem por Lisboa”, vem descrito como localizado «no princípio dos anos 40, [período no qual] Lisboa é uma cidade cosmopolita, esperança de muitos refugiados em trânsito e ninho de espões que se debatem por informações secretas (...).»<sup>530</sup>. Embora realizado

<sup>529</sup> Estreado em Portugal com o título “Quando o Coração Canta”.

<sup>530</sup> Jorge Leitão Ramos. “Passagem por Lisboa” in *Dicionário do Cinema Português: 1989-2003*. 2006. p. 464.



Passagem por Lisboa.

cinquenta anos depois da acção que relata, “Passagem por Lisboa” apresenta uma cidade que serve de cenário a várias intrigas de âmbito internacional, sendo justo reconhecer-lhe uma origem na tradição explorada nos filmes ‘noir’ e de espionagem norte-americanos produzidos durante as décadas de 1940 e 1950 e ambientados geoestrategicamente na cidade.<sup>531</sup>

Mais à frente, sobre a cidade nas décadas de 1960 e 1970 há um conjunto de filmes produzidos após 1974 mas que reflectem sobre o período vigente do Estado Novo. Referimo-nos a “Zhizn Preskrana” (Grigoriy Chukhrai, 1979), “Balada da Praia dos Cães” (José Fonseca e Costa, 1987), “A Idade Maior” (Teresa Villaverde, 1991), “Shuttlecock” (Andrew Piddington, 1993), “A Tempestade da Terra”, “Julgamento” (Leonel Vieira, 2007), “Amália” (2008), “Assalto ao Santa Maria” (Francisco Manso, 2009)<sup>532</sup>, “Operação Outono” (Bruno de Almeida, 2012), “O Grande Kilapy” (Zézé Gamboa, 2012-2013) ou “Por Aqui tudo Bem” (Pocas Pascoal, 2011-2015), nos quais reconhecemos alguns exteriores da cidade travestidos de ‘décors’ historicistas. Já em “Capitães de Abril” e “Dina e Django”, presenciemos a data de modo bastante mais específico, resumindo cada uma das narrativas ao dia 25 de Abril de 1974 como se pretendessem seccionar historicamente Lisboa.<sup>533</sup>

## 2) o futuro

O futuro, muitas vezes, aparece-nos sob o simples efeito-pergunta causado pela conjunção ‘se’, bastando retirar ou introduzir uma característica provocadora de um qualquer distúrbio sobre o presente. Tratando-se de filmes muitas vezes enquadrados no género da ficção científica, a representação de futuros sobre Lisboa surge com maior aprofundamento (e em maior quantidade) a partir dos

---

<sup>531</sup> João Mascarenhas Mateus. “Uma Cidade de Espionagem Internacional: Lisboa segundo Hollywood” in *Metakinema - Revista de Cine e Historia*. 2010. [versão online disponível em <[http://www.metakinema.es/metakineman7s4a2\\_Joao\\_Mascarenhas\\_Mateus\\_Lisbon\\_International\\_Intrigue\\_Hollywood.html](http://www.metakinema.es/metakineman7s4a2_Joao_Mascarenhas_Mateus_Lisbon_International_Intrigue_Hollywood.html)>, acedido a 18 Dezembro 2013]

<sup>532</sup> Neste filme, não havendo qualquer sequência ou cena que entenda acção ou movimento em Lisboa, a cidade surge apenas representada no final e através de um postal ilustrado com uma fotografia do seu porto, servindo de separador para a chegada do navio à cidade em 1961.

<sup>533</sup> Embora numa e noutra situação a estratégia experimentada seja distinta. Se Maria de Medeiros procura ilustrar o ‘campo’ do dia da revolução, Solveig Nordlund procura ilustrar o ‘contracampo’ desse dia.



A Confederação.



Um S. Marginal.

anos 1970, embora seja admissível encontrar obras anteriores a essa data. “Porto de Abrigo” (Adolfo Coelho, 1940), longa-metragem totalmente rodada nos estúdios da Lisboa Filme/Tobis, é uma dessas obras. Narrativa de espionagem com traços de ficção científica, “Porto de Abrigo” permite-nos acompanhar a fuga de Sónia (Elisa Carreira) em direcção a Portugal após circulação entre um país não identificado da ‘mittel-Europa’ e Portugal (eventualmente, cremos, no Baleal). Neste filme, alguns dos espaços representados, como os edifícios de alfândega entre fronteiras europeias ou o laboratório de um cientista louco (Jaime Zenoglio), parecem apresentar uma sofisticação inédita até então no desenho de ‘sets’ futuristas no cinema português e, por isso, surpreendente. Bastou, para tal, a utilização de exteriores e interiores dos estúdios que servem as actuais instalações do ICA. “Sete Balas para Selma” (António de Macedo, 1967) e “S.O.S. Invasión” (Silvio Balbuena, 1969), ainda anteriores à década de 1970, são talvez os primeiros filmes a recorrer a seres alienígenas como personagens lisboetas. “Sete Balas para Selma”, por exemplo, é já um filme rodado em ‘décors’ exteriores, desde o Elevador de Santa Justa até à Praça das Portagens da recém inaugurada Ponte Salazar (entretanto renomeada de Ponte 25 de Abril) e dali até à Avenida Infante Santo onde assistimos a uma descolagem de um disco voador.

Outras longas-metragens como “A Confederação: O Povo É Que Faz a História” (Luis Galvão Teles, 1977) e “Um S. Marginal” (José de Sá Caetano, 1981), filmes cronologicamente próximos, abordam o mesmo tema, o de um território sujeito a forças e regimes autoritários assentes em sistemas de comunicação e vigilância. Se “A Confederação: O Povo É Que Faz a História” se resume a um filme distópico-político, já “Um S. Marginal” parece apresentar um campo de análise bastante superior a essa análise, conjugando temas de ordem social mas, especialmente, ambiental. Essencialmente, a narrativa desenvolve-se sobre duas hipóteses, uma explícita e geral e outra implícita e individual. A primeira é televisiva e sobre um contexto político oligarca ou ultra-liberal, a segunda é contida e apenas mencionada nunca se mostrando. Referida por Eduardo Prado Coelho como «uma obra sobre o Estado, ou melhor, sobre





Bis ans Ende der Welt.



A Raiz do Coração.

o exterior do Estado»<sup>534</sup>, um objecto, portanto, avesso à cultura portuguesa militante daquela época (no período imediato ao pós-25 de Abril), incluindo a arquitectónica, “Um S. Marginal” convoca um cinema em que faz história aquilo que não aparece na imagem. Um outro filme sobre um futuro próximo em Lisboa é “Bis ans Ende der Welt” (Wim Wenders, 1991) que, apesar de não apresentar significativas mudanças espaciais na cidade, se coloca no futuro a partir do apontamento de ‘gadgets’ e pequenos objectos como computadores portáteis.

De um ponto de vista cinematográfico de género, um filme como “Os Emissários de Khalôm” (António de Macedo, 1988) propõe ambientes e espaços para Lisboa baseados em narrativas artificiosas e devedoras de um certo imaginário de ficção científica. Por exemplo, é reconhecível a cultura arquitectónica de Macedo (arquitecto de formação) na publicidade que passa nos televisores sobre um produto para venda da marca “TLC” e que consiste num espaço insuflado que nos protege de ataques nucleares (na iminência de uma hipotética 3ª guerra mundial)<sup>535</sup>. Ainda no caso de “Os Emissários de Khalôm”, embora o próprio Macedo não pretenda reunir uma ideia de futuro, o laboratório onde se encontram Ferreira Campos (Rui Mendes) o seu director (Mário Jacques) parece um laboratório computadorizado ainda por vir.<sup>536</sup>

Um outro caso é “A Raiz do Coração” (Paulo Rocha, 2000), para o qual o cineasta diz ter sentido a pulsão de um olhar demiúrgico sobre a cidade de Lisboa no ano de 2010 (à distância futura de uma década portanto).<sup>537</sup>

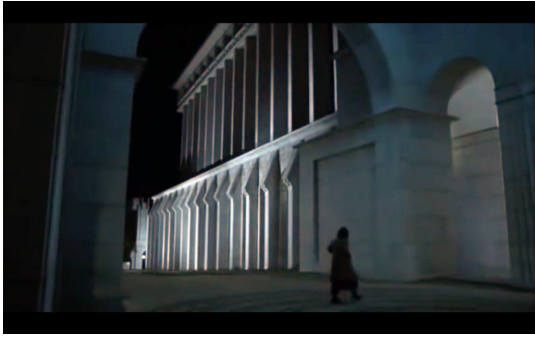
Por fim, há ainda que considerar os filmes cujas narrativas não definem explicitamente o tempo em que decorrem, como “A Força do Atrito” (Pedro M. Ruivo, 1992), “Aparelho Voador a Baixa Altitude” (Solveig Nordlund, 2001) e “Animal” (Rose Bosch, 2005), ainda que sejam filmes com rodagem confirmada em Lisboa e se ocupem de narrativas sobre territórios genéricos, levando a que em nenhum dos filmes a cidade seja nomeada a capital portuguesa. Em

534 Eduardo Prado Coelho. “Um S. Marginal” in *Vinte anos de Cinema Português (1962-1982)*. 1983. p. 136.

535 Espaço esse com parencas formais ao projecto “Mobile Office” de Hans Hollein, de 1969.

536 A ideia de excentricidade científica vem ainda exposta num outro filme, “Manual de Evasão” (Edgar Pêra, 1994).

537 Cf. Kathleen Gomes. “No céu de Lisboa” in *Público* – Y. 12 Janeiro 2001. p. 4.



Aparelho Voador a Baixa Altitude.



Os Abismos da Meia-Noite, ou  
As Fontes Mágicas de Gerénia.

“Animal”, por exemplo, a narrativa situa-se num tempo e espaço de futuro indefinidos, como dizem os cartões no início do filme: «algures na Europa, talvez amanhã...»<sup>538</sup>. Totalmente colorizado em tons de ocre, os primeiros planos de “Animal” são, de resto, espaços interiores laboratoriais e exteriores formalmente notáveis, como o edifício do Oceanário ou o Pavilhão de Portugal<sup>539</sup>, ambos localizados no Parque das Nações.

### 3) a fantasia

Chegados à última parte dedicada ao enquadramento cinematográfico histórico de Lisboa, referimos filmes cronologicamente incoerentes ou que fazem migrar distúrbios inverosímeis para a cidade. Em específico, nesta categoria, integramos filmes que: i) projectam mundos longínquos; ii) apresentam personagens implausíveis; iii) se apoiam em sonhos ou pesadelos; iv) mostram Lisboa a partir da alucinação; v) ou do género musical.

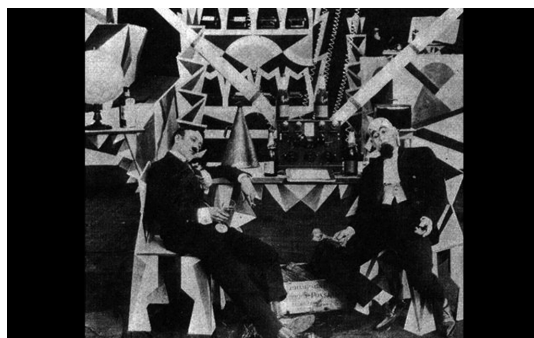
#### 3-i) em mundos distantes

Sobre a ideia de distância, podemos referir dois filmes de António de Macedo, “Os Abismos da Meia-Noite ou as Fontes Mágicas de Gerénia” (1983) e “Os Emissários de Khalôm” (1988), nos quais assistimos a narrativas que projectam e representam idades e tempos paralelos (envolvendo universos místicos e esotéricos) e apostando em espacialidades afastadas do real. Num outro exemplo, temos “Street of No Return” (Samuel Fuller, 1989)<sup>540</sup> no qual se pretende representar uma cidade genérica norte-americana (objectivo aparentemente falhado), mostrando apenas o exterior de Lisboa em planos nocturnos e, por vezes, irreconhecíveis. Afigura-se-nos, no entanto, pouco provável que espaços públicos como o Arco Grande de Cima ou a Calçada de São Francisco contenham especificidades modernas como as que pretende projectar.

538 Roselyne Bosch [dir.]. *Animal*. 2005. [00.02.00>00.02.16]

539 Cujo projecto de arquitectura foi desenhado por Álvaro Siza Vieira e construído entre 1995 e 1998.

540 Filme estreado em Portugal com um atraso de quatro anos e sob o título “Rua sem Regresso”.



O Diabo em Lisboa.

### 3-ii) com personagens estranhos

Sobre a ideia de personagens exóticos que habitam ou passam por Lisboa há, de facto, diversos enquadramentos. Uma das figuras mais célebres a habitar (e sabotar) a cidade é Satanás. No primeiro destes casos, “O Diabo em Lisboa”, confirmamos a vinda de tal personagem à cidade sob a forma de mulher. Garantido “O Diabo em Lisboa” como o primeiro filme que projecta a cidade fazendo uso de ambientes e cenários futuristas, podemos também afirmar com rigor que, desde a década de 1920, Lisboa vem sendo fantasiada. Como confirma Baptista

«“O Diabo em Lisboa” abria com uma representação do escritório do Diabo, cenário futurista repleto de gadgets tecnológicos (...), entre os quais uma ‘televisão’ usada para supervisionar a vida na terra através de sucessivas panorâmicas tomadas de pontos elevados como o topo do elevador de Santa Justa ou o Jardim de São Pedro de Alcântara.»<sup>541</sup>

O mafarrico surge ainda em outros três filmes, “O Elixir do Diabo” (Thor L. Brooks, 1964), “Os Cinco Avisos de Satanás” e “Die Liebesbriefe einer Portugiesischen Nonne” (todos eles realizados por autores estrangeiros), sob a aparência do demónio que coloca jogos aos protagonistas sobre moralidade e redenção. Na verdade, estamos perante uma das personagens e figuras do mal mais vezes referida; como vem, por exemplo, mencionada em “O Bobo”, numa cena em que um soldado (Virgílio Castelo) antecipa a sua partida para a guerra colonial e diz: «Vou-me embora. Vou por aí dar uma volta... dizer adeus a Lisboa. Sabes quem é que anda à solta? O demónio. Vou procurar Santo António.»<sup>542</sup>

Outros exemplos de filiação fantástica no cinema em Lisboa são aqueles de produção espanhola datados das décadas de 1960 e 1970 e que assumem duas das situações antes descritas, ou seja, tanto representando espaços improváveis quanto importando seres estranhos para a cidade. “S.O.S. Invasión” (Silvio Balbuena, 1969) e “La Noche del Terror Ciego” (Amando de

<sup>541</sup> Tiago Baptista. “De ‘Realizador Italiano’ a ‘Hóspede Estrangeiro Medíocre’” in *As Cidades e os Filmes: uma biografia de Rino Lupo*. 2005. p. 140-143.

<sup>542</sup> José Álvaro Morais [dir.]. *O Bobo*. 1987. [01.21.15>01.21.32]



Que Farei Eu com Esta Espada?



A Mulher que Acreditava ser Presidente dos EUA.

Ossorio, 1971) colocam nas ruas de Lisboa habitantes extra-terrestres, no caso de “S.O.S. Invasión” sob a forma de matronas ruivas e no caso de “La Noche del Terror Ciego” sob a forma de personagens vampirescas, ocupando desde falsos apartamentos modernistas a palácios como o da Pena, em Sintra.

Seguem-se filmes onde a presença de personagens estranhas na cidade provoca o desenlace narrativo. Filmes como “The Secret of My Success” (Andrew L. Stone, 1965), “Que Farei Eu com esta Espada?” (João César Monteiro, 1975), “O Rei das Berlengas” (Artur Semedo, 1978), “Mortinho por Chegar a Casa” (George Sluizer, 1996), “A Mulher que Acreditava Ser Presidente dos EUA” (João Botelho, 2003) ou “Manô” (George Felner, 2005) reformulam a aceção de humor satírico, anacrónico e político aos temas quotidianos e naturais da cidade de Lisboa. “Que Farei Eu com esta Espada?” traz Graf Orlok (Max Schreck), o protagonista assustador de “Nosferatu” (F. W. Murnau, 1922), para um navio militar ancorado em frente ao Cais das Colunas. Monteiro, de resto, retoma esta personagem do cinema mudo alemão, em “Recordações da Casa Amarela”, quando João de Deus a interpreta emergindo do chão no Pátio das Alcaçairas, no plano final do filme e como se Orlok houvesse afinal sempre existido em todos aqueles pátios, escadinhas e calçadas onde decorreria a narrativa (centrada numa zona histórica de Lisboa). “The Secret of My Success”, por exemplo, é um disparate sobre um conjunto de intrigas entre o Reino Unido e a América do Sul e com centro narrativo à volta de uma herança entregue ao ingénuo Arthur Tate (James Booth), protagonista que se vai encontrando com personagens femininas excêntricas por quem se apaixona e acaba também por fugir (de aranhas gigantes). “Mortinho por Chegar a Casa”, tal como o título indica, acompanha as viagens de um emigrante morto e enterrado no estrangeiro, Manuel Espírito Santo (Diogo Infante), entre a Holanda e Portugal, percurso durante o qual se cruza com uma figura como Vasco da Gama (Herman José). “A Mulher que Acreditava Ser Presidente dos EUA” desenvolve-se com base na alucinação presidencialista de uma personagem (Alexandra Lencastre) que habita na Rua de Washington, em Lisboa.<sup>543</sup> “Manô” coloca na cidade contemporânea

---

<sup>543</sup> Botelho, de resto, experimenta por várias vezes um confronto das personagens nos seus filmes





Manô.



O Fio do Horizonte.

um actor/personagem de filmes mudos, tentando desenvolver uma comédia contemporânea com base na cultura cinematográfica do mudo, através da implausível viagem no tempo de um actor de ‘slapstick’ (a preto e branco) bruscamente colocado em Campo de Ourique contemporâneo.

### 3-iii) de sonhos ou pesadelos

Haverá a considerar casos nos quais a fantasia vem ligada ao infortúnio através de uma representação «existencialista»<sup>544</sup> dos espaços da cidade. Acontece em “Les Trois Couronnes du Matelot” (Raoul Ruiz, 1983), “Do Outro Lado do Espelho – Atlântida” (Daniel Del Negro, 1985), “Vertigem” (Leandro Ferreira, 1991), “O Fio do Horizonte” (Fernando Lopes, 1993) e “La Sombra de Caín” (Paco Lucio, 1999), filmes onde reconhecemos a cidade com particularidades surpreendentes. “Vertigem”, o filme mais diurno destes três, apoia a narrativa num pretensso problema irresolúvel e na qual o protagonista Oscar Summavielle (Virgílio Castelo) percorre os telhados de Lisboa no rasto de uma mulher loira misteriosa cuja personalidade pouco ou nada sabemos.<sup>545</sup> “O Fio do Horizonte”, por outro lado, representa Lisboa apenas de noite e de madrugada tirando partido de espaços pouco reconhecíveis na zona de Santa Catarina e Combro.

### 3-iv) e alucinações

Nos anos 2000 parece ser a alucinação o processo encontrado para descrever a cidade em algumas das suas caracterizações. Em “Estorvo” (Ruy Guerra, 1999) e “A Janela - Maryalva Mix” (Edgar Pêra, 2001), filmes cujas narrativas estarão mais relacionadas com o que percebemos dos espaços do que com o género da fantasia, em si, assistimos a montagens ‘nervosas’, de planos curtos sem que consigamos sempre identificar os espaços representados. Um

---

com o inesperado. Basta lembrar “Três Palmeiras”, e a cena rodada na Confeitaria Nacional entre a Praça da Figueira e o Rossio, ou “Filme do Desassossego”, onde assistimos a vários momentos de canto interpretados por Carminho, no Alto do Longo, ou Ricardo Ribeiro, na Praça do Comércio; isto para além do segmento operático filmado fora da cidade (numa zona florestal).

<sup>544</sup> Na esteira da classificação atribuída por Pallasmaa. Cf. Juhani Pallasmaa. *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*. 2007.

<sup>545</sup> Cremos tratar-se de uma homenagem, tanto no título como na narrativa, ao filme “Vertigo” (Alfred Hitchcock, 1959).



Cantiga da Rua.

exemplo deste delírio vem expresso nas próprias personagens, como nos diz um dos intertítulos de abertura de “A Janela - Maryalva Mix” e onde podemos ler que nos encontramos perante uma experiência «composta por inúmeras & extraordinárias personagens verdadeiramente fictícias.»<sup>546</sup>

### 3-v) musicais

Há, ainda, uma outra fantasia (específica) com lugar na cidade e que se nos aparece sob a forma de musical, um assunto experimentado no cinema em Lisboa desde a introdução do cinema sonoro. Embora «[e]m 1930, Chianca de Garcia (...) tente fazer o primeiro musical português, “São Luiz Melody”, que estreou (...) rebaptizado como “Ver e Amar”, com legendas de José Gomes Ferreira»<sup>547</sup> são “A Canção de Lisboa” (Cottinelli Telmo, 1933) e “Maria Papoila” que melhor aproveitam as capacidades vocais de Beatriz Costa (Alice) e Mirita Casimiro (Maria Papoila). O filme “A Canção de Lisboa”, de resto, apresenta de forma inédita um cortejo de marchas populares.<sup>548</sup> Fenómeno recorrente, o musical tem expressão em praticamente todas as décadas desde os anos 1930, embora adquirindo linguagens distintas. Com início fulgurante em “A Canção de Lisboa” ou “Maria Papoila”, como vimos, o género terá sido depois explorado e abusado durante as décadas de 1950 e 1960, com narrativas intercaladas com «cantigas a cada dez minutos»<sup>549</sup>. Sem a complexidade alcançada no trabalho de Cottinelli Telmo, por exemplo, esta fantasia atinge talvez a sua maior expressão, adquirindo até um estilo cinematográfico que se viria a designar de nacional-cancionetismo. Podemos comprová-lo em filmes como “Cantiga da Rua” (Henrique Campos, 1950), “Rosa de Alfama” (Henrique Campos, 1952), “Perdeu-se um Marido” (1957)<sup>550</sup>, “O Cantor e a Bailarina” (Armando

546 Edgar Pêra [dir.]. *A Janela – Maryalva Mix*. 2001. [00.03.04>00.03.26]

547 Cf. Paulo Filipe Monteiro. “A escrita e os escritores no cinema português” in *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*, VII. 2005, pp. 63-78.

548 Tradição inventada poucos anos antes por José Leitão de Barros.

549 Jorge Leitão Ramos. “Cantor e a Bailarina (O)” in *Dicionário do Cinema Português: 1895-1961*. 2011. p. 74.

550 Filme quase totalmente rodado em estúdio à excepção de uns poucos planos exteriores, como aqueles onde vemos a esplanada do Lago do Roseiral; um projecto de arquitectura acabado de inaugurar, à época, proposto por Keil do Amaral no seguimento do remate urbano no topo do Parque Eduardo VII e desenhado posteriormente por Alberto José Pessoa, entre 1953 e 1954.



Una Chica para Dos.



Uma Hora de Amor.

de Miranda, 1960)<sup>551</sup>, “O Miúdo da Bica” (Constantino Esteves), “Uma Hora de Amor” (Augusto Fraga, 1964)<sup>552</sup>, “Les Pas de Trois” (Alain Borney, 1964)<sup>553</sup>, “Rapazes de Taxi” (Constantino Esteves, 1965) mas também em obras de produção estrangeira como “Der Fremdenführer von Lissabon” ou “Una Chica para Dos” (Léon Klimovsky, 1966). Nestes anos, assistimos à demarcação de uma série de preconceitos urbanos de grande superficialidade e imediatez, produzida e promovida pela produtora Cinedex que, assim, reconhece a sua validade e se torna na maior impulsionadora do registo. Neste filão, vale a pena atentar a abertura de dois filmes de Henrique Campos, “A Canção da Saudade” e “A Maluquinha de Arroios” (1964 e 1970, respectivamente) onde o ‘rock n’roll’ parece impor-se como irresistível fascínio para uma geração de jovens adultos ávidos de uma certa alienação mas constrangidos pelo espaço que habitam. No primeiro filme, por exemplo, ouvimos uma hipotética doutrina musical, enquanto se faz o ‘twist’ pelas ruas de Alfama e na qual todos «vamos a reboque (...) porque toda a gente dança o rock»<sup>554</sup>. No refrão do tema interpretado por Tony (Victor Gomes), o líder dos “Gatos Pretos”, a fantasia é-o pela inocência com que se coloca na cidade. No segundo filme, o delírio é ainda maior, em consequência de uma ‘flash mob’ numa Estação de Serviço à saída de Lisboa para Monsanto<sup>555</sup>. Um outro caso com cenas idênticas é “Una Chica para Dos”, filme no qual um grupo de jovens espanhóis ricos canta e salta nas ruas de Lisboa, entre o Estoril e a Avenida de Roma, antes do regresso a Madrid no final das férias de Verão. De seguida, nas décadas de 1970 e 1980, esta história específica de representação pouco naturalista/realista da cidade parece submeter-se a uma revisão, como acompanhamos em segmentos de obras como

551 Não nos foi possível visionar este filme por razões patrimoniais.

552 Aqui, o argumento distribui os protagonistas-cantores, António Luis (António Calvário) e Stela Maria (Madalena Iglésias), por um bairro castiço e um interior de apartamento modernista, como a bondade ainda restasse nas zonas tradicionais e a modernidade trouxesse a imoralidade.

553 Estreado em Portugal com o título “Um Cão e Dois Destinos”, não nos foi possível visionar este filme por razões patrimoniais.

554 Henrique Campos [dir.]. *A Canção da Saudade*. 1964. [00.01.30>00.01.49]

555 Uma abertura, por sinal, que nada tem que ver com a restante narrativa; tanto mais que se trata de um filme cujo argumento original (escrito por André Brun, em 1919) representa os costumes lisboetas do início do século XX.



The Great Gambler.



A Cara que Mereces.

“Nós por Cá Todos Bem”<sup>556</sup> ou “The Great Gambler” (Shakti Samanta, 1979)<sup>557</sup>. De um modo diferente, ainda durante o mesmo período, verificamos uma outra evolução (involução) da fantasia da ‘comédia lisboeta’ para uma ‘nova sátira’<sup>558</sup>.

Mais recentemente, o musical aproxima-se da fantasia com narrativas apenas aparentemente naturalistas e pontuadas por episódios absurdos. “A Cara que Mereces” (Miguel Gomes, 2004) e “A Espada e a Rosa” (João Nicolau, 2010) são dois exemplos desta visão, seja pelo povoamento da cidade de crianças adultas mascaradas, em “A Cara que Mereces”, seja pelas situações inusitadas e improváveis representadas em “A Espada e a Rosa”.

---

556 Este, com a introdução de breves planos de espaços interiores de canto e dança interpretados por uma sopeira (Zita Duarte) e tentando, principalmente, convocar uma memória da mãe do autor do filme.

557 Estreado em Portugal com o título “O Grande Jogador”, este filme incorpora canto e dança em narrativas inverosímeis, na melhor tradição do cinema indiano, mostrando-nos coreografias pré-ósculares em pleno tabuleiro da ponte 25 de Abril.

558 Um género que contém uma certa carga de ironia e promove uma abordagem distinta das ‘farsas’ e no qual Artur Semedo se especializaria, de resto, como o demonstra em “Malteses, Burgueses e às Vezes...” (1973), “O Rei das Berlengas” (1978), “O Querido Lilás” (1987), ou “Um Crime de Luxo” (1989).

## FORA DE CAMPO

O cinema contém, em si, uma ilusão. Num artigo sobre a representação de um país no cinema ou, pelo contrário, sobre a representação do cinema num certo outro país (Portugal para o caso), Paulo Filipe Monteiro sugere que um lugar pode conter maior sentido numa ficção que na sua própria realidade. Porque no cinema,

«[e]ntre a inscrição (...) do país real (...) e a constituição de um novo país (...) que perde a sua natureza geográfica e a sua referência para uma fonte que substitui, [a ilusão de um espaço] devém uma ‘u-topia’ em vez de um ‘topos’.»<sup>559</sup>

Tratemos desta ideia projectando-a para a escala da cidade. Sendo o cinema uma técnica mágica, de engano, a cidade que vemos através dela tanto pode ser observada e apreendida como original quanto como alteridade. Allan Siegel afirma, por exemplo, afirma que «a cidade terá sido apropriada pelo cinema como tela metafórica e pano de fundo figurativo em igual medida.»<sup>560</sup>

Através de registos coligidos em volumes como “A Maravilhosa História da Arte das Imagens” (Fernando Fragoso e Raul Faria da Fonseca, 1949-1956), “Breve História do Cinema Português: 1896-1962” (Henrique Alves Costa, 1978) e “Para a História do Cinema em Portugal” (Amândio Videira Santos, 1990), conseguimos identificar a menção a filmes rodados em Lisboa numa altura ainda anterior ao primeiro aniversário oficial do cinematógrafo dos Lumière. A prova data de 1896 quando Aurélio Paz dos Reis, o portuense responsável pela versão do ‘kinetógrafo português’, programa uma «sessão realizada no Teatro de S. Geraldo, de Braga, em 21 e 23 de Novembro»<sup>561</sup> onde inclui filmes com os títulos “Marinha no Tejo, saída de dois vapores”, “Rua Augusta”, “Movimento e ruas de Lisboa”, “Torre de Belém” e “Avenida da Liberdade”. Do que se sabe, trata-se, na essência, de curtas-metragens de actualidades, um dos géneros primitivos cinematográficos.

---

<sup>559</sup> Paulo Filipe Monteiro. “Trop de Pays” in *L’Art du Cinéma*, nº 50-52. 2006. p. 107.

<sup>560</sup> Allan Siegel. “After the Sixties: Changing Paradigms in the Representation of Urban Space” in *Screening the City*. 2003. p. 137.

<sup>561</sup> Henrique Alves Costa. “Aurélio Paz dos Reis: o Pioneiro Português” in *Breve História do Cinema Português*. 1978. p. 10.





Os Crimes de Diogo Alves.

Durante a década seguinte, Lisboa limita-se a aparecer episodicamente em obras de semelhante duração e género até que a ficção começa a instalar-se a partir de 1907. Estamos numa época em que a indústria cinematográfica nacional é demasiado frágil para que se possa afirmar a existência de uma produção corrente e, como tal, de um conjunto de obras suficientemente abrangente ou de imaginário urbano lisboeta. Ainda assim, experiências houve em que se recorreu a exteriores, não se resumindo a representação da cidade a transposições teatrais do ‘medium’ facilitadas em estúdio. De certo modo, o simples facto do aparato cinematográfico ser tecnicamente bastante exigente, delicado e pesado, foi contribuindo para uma menor portabilidade impedindo, por isso, a saída em rodagem para a cidade.

Desde o ‘sketch’ “O Rapto de uma Actriz” (Lino Ferreira, 1907), interlúdio do espectáculo “Ò da Guarda!”<sup>562</sup> que a cidade vem servindo de cenário a aventuras ou crimes mais ou menos apoiados no real. Após esta primeira experiência, é o par de filmes intitulado “Os Crimes de Diogo Alves” (João Freire Correia/João Tavares, 1909/1911) que volta a representar espaços públicos de Lisboa. Não deixa de ser curioso reconhecer que, no princípio, é o género policial aquele que garante maior adesão popular mas também autoral. Tanto “O Rapto de uma Actriz” como “Os Crimes de Diogo Alves” fccionam episódios de acção com perseguições rodadas em zonas reconhecíveis da cidade.<sup>563</sup> Todas curtas-metragens, a primeira é uma «fita animatographica de 200 metros, tirada do natural em pleno Campo Grande»<sup>564</sup> como vem grafado no cartaz do espectáculo, enquanto a segunda e terceira transportam os registos e depoimentos da série de homicídios cometidos por Diogo Alves, ladrão e assassino espanhol com histórico criminal na cidade entre 1836 e 1840, para o Aqueduto das Águas Livres (à época uma via transitável de passagem pedonal). Contudo, para além destas curtas-metragens e de alguma informação dispersa

<sup>562</sup> Peça de teatro de revista estreada no Theatro Príncipe Real em Setembro daquele ano.

<sup>563</sup> A este assunto acrescenta-se o facto de não parecer pontual João Freire Correia e Manuel Cardoso Pereira aparecerem sempre ligados à direcção de fotografia ou à produção de cada um destes projectos, eles que geriam um laboratório de imagem e fotografia na cidade, a empresa “Cardoso & Correia”.

<sup>564</sup> Cf. José de Matos-Cruz. *O Cais do Olhar: o Cinema Português de Longa-Metragem e a Ficção Muda*. 1999. p. 13.



Filme do Desassossego.

sobre as tentativas de fazer ficção até 1917, poucos casos emergem que permitam uma análise rigorosa ou historicamente contextualizada da capital.

Nestes casos, tanto vemos e reconhecemos uma cidade de Lisboa existente como uma outra Lisboa ainda por existir, como acontece em “Filme do Desassossego” (João Botelho, 2010) que o realizador define «com [equivalentes] índices de realidade e de inverosimilhança e uma geografia de Lisboa fora do tempo, que tanto pode ser de há 30 anos como de daqui a 50 anos.»<sup>565</sup> E continua, defendendo que «precisava de uma Lisboa abstracta que permitisse a circulação de alguém que não é uma pessoa igual ao Pessoa, mas um quase-igual.»<sup>566</sup>

Ora esta ideia de quase-igual, de significante e significado, de ‘mise-en-scène’ e ‘mise-en-abyme’, reside em todas as representações da cidade, desde o início da história do cinema, tanto quando tratamos objectos fílmicos não integrados no ‘corpus’ quanto outros numa situação que vem provada em pequenos episódios nos quais (o país e) a cidade parece estar fora de campo. Afinal, o desejo de chegar a Lisboa ou de lá partir pode manifestar-se sem, contudo, se ver ou atingir cidade. Nesta linha, trataremos alguns exemplos de filmes em que Lisboa vem directa ou indirectamente mencionada como espaço de mistério, de salvação ou de perdição.

---

<sup>565</sup> João Botelho (entrevista a Francisco Valente). “O Desassossego de João Botelho” in *Público* – Y. 24 Setembro 2010. p. 11.

<sup>566</sup> *Ibid.* p. 11.



Indiana Jones and the Last Crusade.



Love Actually.

### A) ALGO CITA LISBOA

Em “Indiana Jones and the Last Crusade” (Steven Spielberg, 1989), “Love Actually” (Richard Curtis, 2003) ou “Children of Men” (Alfonso Cuarón, 2006) nunca vemos Lisboa senão através do texto. Em cada um destes casos, e em planos muito curtos, a palavra «Lisboa» aparece-nos apenas grafada em adereços. Em “Indiana Jones and the Last Crusade”, numa sequência nocturna supostamente passada ao largo da «costa portuguesa em 1938», lemos várias vezes no ‘décor’ de uma embarcação o nome da capital portuguesa. Num navio de carga à mercê de um temporal no oceano Atlântico, várias frases em ‘stencil’ escritas em português aparecem depois distribuídas pelos adereços, ora em bidões atados no convés com a inscrição “A Sociedade Quimica – Lisboa” ora em bóias de salvação com o nome do navio “Vasquez de Coronado – Lisboa”. Na verdade toda a sinalética do “Coronado” está escrita em português, sugerindo uma iminente associação entre autoridades de Portugal e o regime Nazi; isto porque os inimigos do arqueólogo Henry Walton “Indy” Jones (Harrison Ford) e saqueadores de tesouros são habitualmente gente afectada ao partido Nacional Socialista alemão daquela época. Durante aquela sequência assistimos a um diálogo entre Jones e o bandido Panama Hat (Paul Maxwell) sobre a recuperação de um crucifixo, relíquia que activa o argumento desde o início. Após muita chuva, vento e pancadaria Jones consegue salvar-se recorrendo a uma das bóias com Lisboa impressa enquanto o “Coronado” se afunda depois de uma explosão (numa imagem similar à que viramos em “With a Song in my Heart” após o acidente aéreo sobre o Tejo). Em “Love Actually” e em “Children of Men”, lemos «Lisboa» em Londres. No primeiro filme, encontramos a palavra no letreiro de uma lavandaria e no segundo filme encontramos a palavra na imagem de um televisor que pretende nocticiar o estado catastrófico em que se encontram as maiores cidades mundiais.

Em “Casablanca” (Michael Curtiz, 1942), um filme sobre a mesma época histórica que fora a 2ª Guerra Mundial, Lisboa vem mencionada e assumida em mais do que cartões ou adereços; embora, desta vez, surja como território mais neutro do que no filme anterior. Logo nos planos





Children of Men.

«cartográficos»<sup>567</sup> de abertura ouvimos que

«Lisboa [se] tornou o grande ponto de embarque. Contudo, nem toda a gente conseguia chegar à cidade directamente (...) [só] os afortunados, através de dinheiro, influência ou sorte, poderiam obter vistos de saída e apressar-se para Lisboa; e de Lisboa, para o Novo Mundo.»<sup>568</sup>

Depois, toda a acção decorre na cidade marroquina homónima, nas ruas, no aeroporto e, especialmente, no Rick's Cafe Americain, um bar onde se re-encontram os protagonistas Rick Blaine (Humphrey Bogart), proprietário do estabelecimento, e Ilsa Lund (Ingrid Bergman), sua ex-amante. Num dos últimos diálogos do filme, à noite no aeroporto da cidade e com um avião de partida para Lisboa, Blaine e Lund antecipam o final do breve re-encontro com uma expressão inesperada de despedida. «Teremos sempre Paris»<sup>569</sup>, admite Blaine. Naquele momento, embora seja Lisboa o destino de Lund, a capital francesa projecta-se como memória e sonho, figurando como espaço e de desejo ainda que dificilmente tal volte a acontecer. Em “Casablanca”, embora seja Paris a merecer a atenção do casal, assumindo-se em certa medida como lugar comum romanesco, é o destino Lisboa que acaba por salvar Lund e o seu actual marido Victor Laszlo (Paul Henreid). Apesar de nunca ser vista em “Casablanca”, Lisboa permite-se reconhecer e caracterizar.

Também noutros filmes de produção estrangeira, como “Lisboa” (Antonio Hernandez, 1999), “Simone” (Andrew Niccol, 2002) ou “Miami Vice” (Michael Mann, 2006), e portuguesa, como “Mulher Polícia” (Joaquim Sapinho, 2003) ou “O Delfim” (Fernando Lopes, 2002), acontece algo semelhante. Na maioria destes casos, a cidade vem apenas mencionada em pequenos diálogos coloquiais (e aparentemente marginais) entre personagens.

Em “Lisboa”, para começar, para além da cidade vir explicitada no título, o espaço dela nunca aparece. A narrativa lança essa intenção nos primeiros minutos do filme mas tal encontro não chega a concretizar-se após

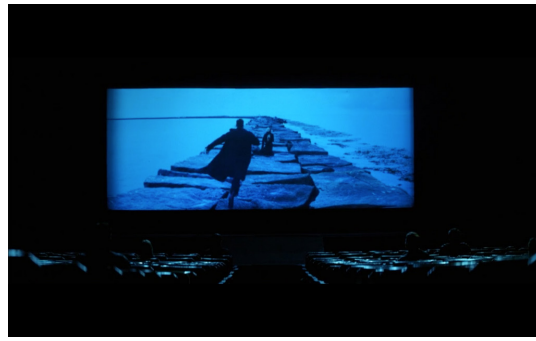
<sup>567</sup> Para um aprofundamento da ideia e propriedade cartográficas de cinema *vide* Tom Conley. *Cartographic Cinema*. 2007.

<sup>568</sup> Michael Curtiz [dir.]. *Casablanca*. 1942. [00.01.20>00.02.10]

<sup>569</sup> *Ibid.* [01.37.05>01.37.49]



Lisboa.



S1mone.

uma sucessão de imprevistos normais num ‘road movie’ espanhol. João (Sergi López) é um vendedor de uma empresa de brindes (e de cassetes vhs de cinema pornográfico) que percorre sozinho as estradas da península ibérica até que encontra Berta (Carmen Maura) numa das viagens em que se prepara para regressar a Lisboa. Num outro exemplo, em “Mulher Polícia”, filme com argumento de estrada e estrutura semelhante ao filme de Hernandez, Lisboa surge como destino desde o arranque narrativo embora nunca lá se chegue. Nos primeiros planos vemos Tânia (Amélia Corôa), a mãe, informando Rato (Ludovic Videira), o filho, que ambos seguirão para Lisboa como forma de fuga à vida atormentada que levam. «Vamos sair daqui. Vamos p’ a Lisboa. (...) Vamos conhecer o teu pai. Eu vivi em Lisboa.» diz-lhe Tânia. Já em “O Delfim”, filme baseado numa das obras máximas da literatura contemporânea portuguesa o livro homónimo de José Cardoso Pires, também Lisboa vem mencionada sem aparecimento. Neste caso, todavia, Lisboa surge aos olhos da protagonista Maria das Mercês (Alexandra Lencastre) como lugar a evitar em vez de lugar a aceitar. Para Maria, Lisboa é o espaço que lhe rouba o marido, Palma Bravo (Rogério Samora); como este admite a certa altura: «Não sei se já lhe disse mas logo à noite vou a Lisboa.»<sup>570</sup>

Em “S1mone”, por exemplo, a cidade de Lisboa é-nos apresentada logo no primeiro plano (apesar de não o sabermos nem a reconhecermos). Nesse plano, vemos um cais de pedra que só mais tarde percebemos tratar-se de um espaço da cidade incluído num filme projectado durante a narrativa. A descoberta de tal localização vem quando, no interior de um cinema, à saída de uma sessão, três homens conversam num w.c. em frente à parede de urinois sobre o filme que acabavam de ver. Durante a conversa, duvidam da verosimilhança da cidade, acusando o filme de uma declarada «falsidade». «Como se realmente fosse suposto acreditarmos que aquilo é Lisboa no século XIX. Por favor, malta! Quem é que olha para o campo quando ela está na imagem, hein?»<sup>571</sup> O singular é que nós, espectadores, tão surpreendidos quanto

570 Fernando Lopes [dir.]. *O Delfim*. 2002. [00.40.34>00.40.39]

571 Andrew Niccol [dir.]. *S1mone*. 2002. [00.17.55>00.18.07]



Miami Vice.

aquelas duas personagens, também não reconhecemos Lisboa naquele pontão marítimo. E diríamos nem nós nem ninguém porque aquele espaço não existe realmente em Lisboa. Neste filme, o fragmento que supostamente representa a cidade é suficientemente genérico para a identificar.

Em “Miami Vice”, numa outra menção explícita com lugar num clube nocturno da cidade nomeada no título do filme, Sonny Crockett (Colin Farrell), um dos agentes policiais protagonistas, pergunta a Rita (Ana Cristina Oliveira) quais as suas origens. Após uma brevíssima pausa, Sonny obtém como resposta da ‘barmaid’ que «é de Lisboa, [uma cidade] em Portugal.»<sup>572</sup> Não satisfeito com tal esclarecimento, nem porventura interessado sequer na cidade (ou no país), Sonny mantém o jogo de sedução e termina a conversa comentando «se o bronzeado vinha de Lisboa ou de Miami.»<sup>573</sup>

Ora, nas cenas aqui apresentadas de “Indiana Jones and the Last Crusade”, “Casablanca”, “Lisboa”, “Mulher Polícia”, “O Delfim”, “S1mone” ou “Miami Vice”, Lisboa aparece como uma ideia de espaço e existência, no passado, no presente ou no futuro, sem que tenha que ser vislumbrada ou representada. Ainda que nenhum dos filmes acima mencionados conste do ‘corpus’ (já que nenhum contém ou projecta qualquer imagem, espaço ou plano da cidade de Lisboa), tal não significa que não apreendamos a cidade através de outros sinais. Afinal, Lisboa no cinema existe como lugar para onde as personagens fogem ou de lá pretendem sair porque, como diz Paulo Rocha (assim como o narrador de “Casablanca”), «Lisboa é o centro (...) de uma área de sonhos, aventuras e naufrágios que abrange todo o mundo.»<sup>574</sup>

---

572 Michael Mann [dir.]. *Miami Vice*. 2006. [00.04.30>00.04.40]

573 *Ibid.* [00.04.30>00.04.40]

574 Excerto de uma expressão de Paulo Rocha, retirada de uma entrevista incluída no Catalogue de la Semaine de Cinéma Portugais, Hommage à Paulo Rocha. Cineluso, Rouen. 1990. pp-4-5. *Apud* Paulo Filipe Monteiro. “Trop de Pays” in *L’Art du Cinéma*, n° 50-52. 2006. p. 119.

## **B) OUTRO LUGAR REPRESENTA LISBOA**

Uma das características mais comuns na representação de Lisboa no cinema, vista enquanto cidade estrangeira, é uma carga exótica que surge de um certo preconceito sobre o desconhecido. Neste ponto são frequentes as negligências ou incongruências territoriais, podendo-se inclusivamente deduzir a não existência de uma ‘repérage’ demorada ou um levantamento exaustivo. Com efeito, o ‘rigor’ vem por vezes sob o uso do estúdio ou sob a importação de ‘clips’ extraídos de documentários ou ‘actualités’; havendo, de resto, casos onde os planos exteriores de complemento a obras rodadas maioritariamente em estúdio não são sequer rodados na cidade de Lisboa. Assim, são vários os filmes que, pretendendo representar a cidade, o fazem filmando outros lugares (numa situação que, por vezes, altera a recepção ou percepção do espaço real).

\*

Nesta ordem de produção podemos, então, referir dois modos diferentes para representar a cidade: 1) a partir do estúdio; 2) a partir de fora.

### **1) em estúdio**

Nesta secção há a referir tanto filmes de produção portuguesa como de produção britânica ou norte-americana. Historicamente, o advento do cinema sonoro surge coincidente com a construção de instalações e laboratórios de cinema em Lisboa, vindo, assim, a provocar a alteração de várias formas e géneros cinematográficos. Em 1932 inauguram ao Lumiar, as instalações da Tobis Klangfilm (antecessora da Tobis Portuguesa S.A.), levando a que as produções acompanhem também a indústria cinematográfica do estúdio. Na verdade, o uso do estúdio na representação da cidade terá arrancado de forma decisiva na década de 1930 e tornado recorrente nas duas décadas posteriores, a de 1940 e 1950. Neste período, a maior parte das representações da cidade torna-se demasiado cenografada; resultando, por vezes mesmo, lisa ou artificial. Entre os mais de vinte filmes de génese cenográfica que encontramos no ‘corpus’, há então aqueles rodados na Tobis e aqueles rodados em Hollywood ou em Pinewood. Obras portuguesas como “O Pátio das Cantigas” ou “Um Homem



I Deal in Danger.

às Direitas” (Jorge Brum do Canto, 1944), norte-americanas, como “The Last Flight” (William Dieterle, 1931), “One Night in Lisbon” (Edward Griffith, 1941), “With a Song in My Heart” e “I Deal in Danger” (Walter Grauman, 1966), ou britânicas, como “The Lady from Lisbon” (Leslie S. Hiscott, 1942) e “The Lisbon Story” (Paul L. Stein, 1946), acabam por representar a cidade segundo formas parecidas mas, amiúde, segundo propósitos distintos.

Do lado português, em particular, é curioso perceber que esta representação da cidade tem também evolução nos géneros de cinema musical situados entre a comédia e o ‘nacional-cançonetismo’. A vida da comédia aparece por via de uma apropriação e adaptação do teatro de revista (sub-género teatral emergente no final do século XIX) na década de 1930 e prolonga-se até os anos 1950. Nesta forma, e segundo uma aparentemente simples passagem de um espaço cénico com profundidade limitada para outro idêntico (no estúdio), as narrativas experimentadas são aquelas que garantam adesão popular. Desde então, o sentimento anedótico haveria de marcar o cinema em/ sobre Lisboa. Após um arranque fulgurante na década de 1930, e quase à média de um filme estreado por ano, como se prova com “A Canção de Lisboa” (Cottinelli Telmo, 1933), “O Trêvo de Quatro Folhas” (Chianca de Garcia, 1936), “Maria Papoila” (José Leitão de Barros, 1937), “Aldeia da Roupa Branca” (Chianca de Garcia, 1938) e “Varanda dos Rouxinóis” (José Leitão de Barros, 1939), a comédia e a canção andam a par com os desenvolvimentos técnicos experimentados em estúdio. Apesar de conterem algumas cenas (ou planos) rodados em exteriores, a maioria da produção portuguesa nestes anos baseia-se quase integralmente nos estúdios da Tobis. “O Trêvo de Quatro Folhas”, por exemplo, aproveita esta oportunidade e torna-se imediatamente na mais cara produção portuguesa até àquela data.<sup>575</sup> Desenvolvida «segundo critérios estritamente comerciais»<sup>576</sup>, é reconhecível a opção principal pelos espaços (e cenários) interiores pontuada por alguns planos de exteriores da cidade

<sup>575</sup> Trata-se de um filme parcialmente perdido, só restando um excerto de 3’30” no documentário “Panorama do Cinema Português” (1946) e algumas fotografias de ‘plateau’.

<sup>576</sup> Jorge Leitão Ramos. “Trevo de Quatro Folhas (O)” in *Dicionário do Cinema Português: 1895-1961*. 2011. p. 429.



Três Espelhos.



Fado, História de uma Cantadeira.

(como um panorama do Castelo de São Jorge sobre a Baixa e o Tejo). Neste seguimento, os anos '40 ainda nos apresentam obras de traço cómico e raiz urbana cenográfica na Lisboa castiça. Filmes como “O Costa do Castelo”, “O Leão da Estrela”, “A Menina da Rádio”, desenvolvem essa aproximação teatral e anedótica. A construção efectiva da cidade mantém-se afastada da sua materialidade e tangibilidade durante vários anos, levando a que os espaços (hipoteticamente reconhecíveis) surjam superficiais.

Perante estas novas possibilidades cenográficas, durante o período da 2ª Guerra Mundial e aquele imediatamente posterior, ou seja, as décadas de 1940 e 1950, podemos encontrar dois métodos de aproximação e uso do estúdio: um, no qual toda a produção decorre em ‘indoors’; e outro, no qual se acrescentam planos iconográficos da cidade, na maioria ‘establishing shots’, como modelos de apresentação do local ou, em alguns casos, de separação. Filmes como “O Pátio das Cantigas” (Francisco Ribeiro, 1942), “Cais do Sodré” (Alejandro Perla, 1946), “Três Espelhos” (Ladislao Vajda, 1947) e “Fado – História de uma Cantadeira” (Perdigão Queiroga, 1947) preenchem a primeira situação, quase totalmente produzidos nos estúdios da Tobis Klangfilm; chegando, por vezes, a utilizar os exteriores envolventes ao complexo.<sup>577</sup> Já outros filmes, como “O Pai Tirano” (António Lopes Ribeiro, 1941), “O Costa do Castelo” (Arthur Duarte, 1943), “O Diabo são Elas” (Ladislao Vajda, 1945) e “Ladrão, Precisa-se!” (Jorge Brum do Canto, 1946), preenchem a segunda situação. No caso de “O Pai Tirano” atentemos à particularidade de se tratar de um filme rodado maioritariamente em exteriores (nas zonas de Santa Catarina, Armazéns do Chiado e do Grandella) mas cujo fio narrativo reside nos equívocos provocados pela dificuldade em algumas personagens não separarem o espaço teatral do espaço real. Já no caso de “O Costa do Castelo” atentemos à particularidade de os exteriores aparecerem amiúde montados em campo-contracampo, estúdio-exteriores.

<sup>577</sup> Haverá outros filmes contemporâneos a considerar que, embora não procurem representar Lisboa, como “Porto de Abrigo” (Adolfo Coelho, 1940) ou “O Violino do João” (José Brás Alves, 1944) são principalmente rodados nos estúdios da Tobis e áreas envolventes. No «obscuro» “O Violino do João”, por exemplo, o alçado exterior de um dos edifícios aparece a representar o «Hospital de Maria», local para onde segue Anustchka (Ada Luftmann) após tentar o suicídio.





The Last Flight.

Ainda nas décadas de 1950 e 1960, há outras produções nacionais que exploram a representação com base no estúdio. Basta mencionar filmes como “Um Marido Solteiro” (Fernando Garcia, 1952), “Perdeu-se um Marido” (Henrique Campos, 1957), “O Tarzan do 5º Esquerdo” (Augusto Fraga, 1958) e “Aqui há Fantasmas” (Pedro Martins, 1964). Em “Perdeu-se um Marido”, por exemplo, observamos intensamente o exterior (real) e o interior (cenográfico) de espaços modernistas. Para o provar, basta recordar as cenas na esplanada do Lago do Roseiral<sup>578</sup> ou nos espaços hospitalares e domésticos vincada e formalmente modernistas mas que parecem continuar abstractos às personagens.<sup>579</sup>

Do lado norte-americano, um dos primeiros casos que usa (e abusa) desta fórmula é “The Last Flight” (William Dieterle, 1931), uma narrativa sobre um grupo de quatro amigos ingleses (veteranos de guerra) que, no rescaldo da 1ª Guerra Mundial, decidem permanecer em delírio pelo resto dos seus dias. Nesta empresa de consumos excessivos, Shep Lambert (David Manners), Cary Lokwood (Richard Barthelmess), Bill Talbot (John Mack Brown) e Francis (Eliot Nugent) decidem seguir de comboio até Lisboa de modo a lá manterem as experiências em permanente êxtase. Após uma aposta com Nikki (Helen Chandler), uma atraente e misteriosa mulher, os cinco encontram em Lisboa o terreno para a degradação a que se haviam proposto. Ao longo de toda a sequência lisboeta, contudo, não há uma única imagem ou plano da cidade. Seja por alucinação das personagens ou por outra razão, não parece haver sequer uma vontade de aproximação a Lisboa que funcione por reconhecimento. O cartão que estabelece a chegada à estação ferroviária da cidade é colocado num plano fixo de uma outra cidade (aparentemente espanhola), ou mesmo o que dizer do episódio de tourada onde toda a informação escrita em ‘décor’ (letreiros, cartazes, etc.) aparece grafada em castelhano?

---

<sup>578</sup> Um projecto de arquitectura proposto por Keil do Amaral no seguimento do remate urbano no topo do Parque Eduardo VII e desenhado posteriormente por Alberto José Pessoa, entre 1953 e 1954.

<sup>579</sup> No último caso, nas sequências no apartamento, é interessante ver que aquele espaço com pé-direito elevado (e mezanine), forrado com muito vidro e aço, escadas sem espelho e padrões geométricos serve simplesmente de fundo à cena em que Luís Santos (António Silva) e Eduardo (Vergílio Teixeira) conversam com Isabel Santos (Laura Alves) sobre os equívocos da noite anterior.



The Conspirators.



With a Song in My Heart.

Os casos mais flagrantes, ainda assim, e onde tudo é feito de cartão, são “The Conspirators” (Jean Negulesco, 1944) e “With a Song in My Heart” (Walter Lang, 1952). O primeiro é uma história de espionagem que se propõe servir de sequela não oficial de “Casablanca” e onde Lisboa vem totalmente inventada em estúdio em Hollywood (como, aliás, acontece com o filme de Michael Curtiz). Promovida e produzida por estúdios norte-americanos como a Warner Bros. Pictures Inc., com acção quase sempre nocturna, entre o aeroporto da Portela (exterior e interior), um hotel em Sintra, um casino no Estoril, uma aldeia de pescadores em Cascais, casas de Fado, miradouros de Nossa Senhora do Monte ou da Graça e a rua de “O Século”, o filme apresenta uma pluralidade de soluções e morfologias espaciais sofisticadas mas pouco fidedignas. Basicamente Lisboa vem apresentada como lugar de refúgio e, um pouco ao estilo noir daquela época mas construída em papelão. Lisboa é uma «cidade estranha (...) de ecos e sombras» como confessa o protagonista Vincent Van der Lyn (Paul Heinreid).<sup>580</sup> O segundo é inspirado na queda de um hidroavião no rio Tejo em Fevereiro de 1943, no final de um voo intercontinental entre os Estados Unidos da América e a Europa e onde viajava a actriz Jane Froman (Susan Hayward), “With a Song in My Heart” não teve rodagem em território nacional, tendo sido totalmente produzido nos estúdios da 20th Century Fox, em Los Angeles e em Nova Iorque.<sup>581</sup> Na origem do filme está o acidente de um Boeing 314 “Clipper”, no qual voa Froman, uma cantora que se prepara para uma digressão em Londres, cai após um contacto inesperado com a superfície de água, acabando por resultar num acidente aéreo com várias mortes e a convalescência forçada da artista em Lisboa, na qual a protagonista acaba num hospital de ordem religiosa não nomeada, em Lisboa, e onde é assistida diligentemente por Clancy (Thelma Ritter) até que recupere e regresse aos palcos na Broadway nova-iorquina e West End londrino. Aliás, este episódio confirma os muitos ocorridos pela visita ou permanência de várias personalidades em Lisboa

<sup>580</sup> O mesmo actor que interpretara a personagem de Victor Laszlo em “Casablanca”.

<sup>581</sup> Um dos poucos planos de exteriores ao longo de todo o filme é um plano picado nocturno, fechado, sobre uma superfície de água (que bem poderia ser numa piscina qualquer) onde boiam os destroços da aeronave.





The Hairy Ape.

durante os anos da 2ª Guerra Mundial. Para esta gente, Lisboa é um reduto mas permanece distante e exoticamente organizada,<sup>582</sup> sendo curioso que, na maioria destes filmes, a acção decorra quase sempre à noite. A cidade vira um espaço negro ocupado por gente que foge de sombra em sombra.<sup>583</sup>

Outros quatro casos norte-americanos e que merecem referência são “One Night in Lisbon” (Edward H. Griffith, 1941)<sup>584</sup>, “The Hairy Ape” (Alfred Santell, 1944) e “I Deal in Danger” (Walter Grauman, 1966), os quais parecem não necessitar de filmar qualquer exterior de Lisboa. Filmes como “One Night in Lisbon” ou “The Hairy Ape” mostram, no máximo, duas vistas reconhecíveis de Lisboa. O primeiro cumpre esse estabelecimento através de um plano geral picado do Rossio, filmado do terraço do Elevador de Santa Justa, e o segundo num panorama sobre a estação do Rossio com vista para o Castelo de S. Jorge e através de um plano fixo da fachada do Hotel Aviz, ou Palacete Silva Graça, à Avenida Fontes Pereira de Melo (numa perspectiva muito semelhante àquela que aparece em “Feitiço do Império” estreado apenas 4 anos antes). Na realidade, encontramos-nos enquadrados no género policial, de matriz Hollywoodesca, com intrigas e movimentos entre a Europa e os EUA, que abusam da localização pivotante do país, assim como tiram partido da sua condição neutra durante a 2ª Guerra Mundial. A maior parte destas produções reflectem a importância geoestratégica de Lisboa no confronto bélico mundial. Lisboa surge então como abrigo de salvação em sucedâneos de “Casablanca”. Nestes filmes Lisboa devém uma espécie de éden exótico num mundo de forças em permanente ameaça, ganhando visibilidade filmes de género policial e de espionagem que ali

---

582 Príncipes como Edward VIII, Duque de Windsor (e cuja situação vem ficcionada em “To Catch a King”), empresários como Calouste Gulbenkian, escritores como Alfred Döblin, Ian Fleming ou Antoine de Saint-Exupéry (que também era piloto aviador), cineastas como Eugene Shuftan ou estrelas como Pola Negri e Leslie Howard, entre outros, escrevem e deixam registos dos seus dias numa cidade povoada por espões, gangsters, redes de contrabando de diamantes, máfias e agentes corruptos. Algumas destas passagens e estadias na cidade estão registadas em textos e cartas lidos em ‘voz-off’. Cf. João Canijo [dir.]. *Fantasia Lusitana*. 2010.

583 Sobre este assunto vide as investigações de Maria do Carmo Piçarra sobre o fenómeno das «vedetas em Lisboa» ou a colecção de DVDs do “Jornal Português (1938-1951)”, editada pela Cinemateca Portuguesa. Cf. Maria do Carmo Piçarra. “Portugal olhado pelo cinema como centro imaginário de um Império: Campo / Contracampo” in *Observatorio (OBS\*) Journal*, Volume 3, nº 3. 2009. pp. 164-178. [versão online disponível em <<http://obs.obercom.pt/index.php/obs/article/view/303/280>>, acedida a 17 Novembro 2015]

584 É de notar, no entanto, que este filme contém um plano geral filmado na cidade, com cerca de 3” de duração, um panorama captado no topo do Elevador de Santa Justa sobre a Praça do Rossio.



The Lisbon Story.



The Lady from Lisbon.

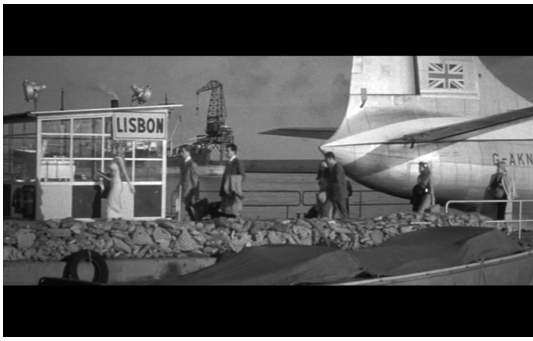
localizam o último ponto europeu de fuga.

Do lado britânico, “The Lady from Lisbon” (Leslie S. Hiscott, 1942) e “The Lisbon Story” (Paul L. Stein, 1946) importam quase todos os planos supostamente representando Lisboa. Em “The Lisbon Story”, anunciado como comédia musical e lançado pouco depois do final da Guerra, localiza a acção com um cartão logo no primeiro plano (hipoteticamente rodado) em Lisboa, um plano geral com a margem do rio ao fundo e o texto “Lisbon”. Para além desse momento não resta outra imagem real da cidade. “The Lisbon Story” acompanha um momento da vida de Gabrielle Girard (Patricia Burke), actriz, quando esta se desloca a Lisboa – território neutro – para aí retomar um caso amoroso com David (David Farrar), um agente dos Serviços Secretos Britânicos. Não havendo muito mais a dizer sobre este filme, mediano, não podemos deixar de o mencionar como exemplo para dois assuntos. Em nenhum ponto vemos Lisboa (já que toda a representação da cidade tem origem numa rodagem totalmente efectuada num estúdio, em Londres): tanto porque se explora apenas a visão nocturna da cidade, como a sua representação é feita, quase totalmente, com espaços burgueses e exóticos sob um tempo de conflito. Durante estes anos temos o uso do estúdio para, de um lado, explorar a intriga local, do outro, explorar a intriga internacional.<sup>585</sup>

E terminamos com três exemplos mais afastados das décadas de 1930, 1940 e 1950 que, na verdade, funcionam até por antítese. Filmes como “Brandos Costumes” (Alberto Seixas Santos, 1974), “Saudades para Dona Genciana” (Eduardo Geda, 1983) e “Quem És tu?” (João Botelho, 2001) são essencialmente filmados em estúdio (os dois primeiros nas instalações da Tobis) e com apontamentos muito breves do espaço exterior real de Lisboa. Por outro lado, há também um caso como “Vertiges” (Christine Laurent, 1986), no qual a cineasta recorre aos interiores e sala do Teatro Garcia de Resende, em Évora, para representar o Teatro Nacional D. Maria II, em Lisboa.

---

<sup>585</sup> É de mencionar que, a partir da década de 1960, produções dos estúdios de Pinewood têm presença assídua em Lisboa através da rodagem de filmes como “Hammerhead” ou “On Her Majesty's Secret Service” (Peter Hunt, 1969). Ainda assim, tal só se verifica para a rodagem de cenas em exteriores.



Pickup Alley.



Zhizn Prekrasna.

## 2) em exteriores

Nesta secção, as opções parecem ser mais variáveis, como confirmamos em “The Last Flight”, “The Lady from Lisbon”, “One Night in Lisbon”, “Pickup Alley” (John Gilling, 1957), “I Deal in Danger” (Walter Grauman, 1966)<sup>586</sup> ou “Zhizn Preskrana” (Gregoriy Chukhray, 1979). Em “The Last Flight” e “The Lady from Lisbon”, filmes maioritariamente rodados em estúdio (como vimos antes), não conseguimos identificar os espaços urbanos exteriores que representam a cidade. Apesar de encontrarmos indícios em ambos os filmes de localizações europeias, não arriscamos a sua identificação. Em “One Night in Lisbon”, por outro lado, o ‘establishing shot’ de Lisboa (com recurso a cartão até) faz-se a partir de um plano aéreo de S. Francisco<sup>587</sup>. Em “Pickup Alley”<sup>588</sup> confirmamos espaços localizados em Génova. Aliás, a maioria dos ‘becos’ que dão título ao filme (de resto, com uma narrativa trota-mundo localizada em cidades como Londres, Nova Iorque, Nápoles e Atenas) são filmados na cidade italiana. Na verdade, a distância é tal que nem o aeroporto marítimo onde aterriza a cúmplice criminosa Gina Broger (Anita Ekberg) nem a rua onde tem lugar o crime ocorrido em Lisboa, à porta da Casa das Malas, registam qualquer verosimilhança com a realidade urbana da cidade portuguesa naqueles anos. Em “Zhizn Preskrana”, Lisboa é representada tanto por lugares existentes na cidade como por algumas praças e ruas de Roma. Neste filme, cremos, a cidade é filtrada pelo taxi Antonio Murillo (Giancarlo Giannini).

<sup>586</sup> É de referir que este filme tanto se caracteriza pela solução de representar Lisboa através de estúdio quanto com rodagem em exteriores (sem serem, necessariamente, em Lisboa),

<sup>587</sup> Os restantes espaços exteriores que representam Lisboa parecem ser madeirenses ou californianos.

<sup>588</sup> Para além do uso, por uma vez, de um ‘stockshot’ impactante que estabelece Lisboa, um plano aéreo sobre o Tejo e a Praça do Comércio.

### **C) LISBOA REPRESENTA OUTRO LUGAR NOMEADO**

É curioso que Lisboa sirva, também, como recurso oposto àquele antes revelado, ou seja, sirva igualmente de ‘set’ para representar outras latitudes reais ou imaginárias; numa adaptação de cidades verdadeiras ou inventadas. Esta opção segue processos de produção em que não são negligenciáveis os baixos custos de filmagem na cidade (tanto no que refere a indústria interna como a externa), uma solução tanto mais relevante quanto se envolvam reconstituições históricas (e que são a maioria dos casos). Sobre este assunto, de resto, acerca de “Aspern” (Eduardo de Gregorio, 1984), o crítico Jonathan Rosenbaum argumenta que «a narrativa do filme se passa em Lisboa contemporânea em vez de em Veneza, na década de 1880, devido a uma mudança com base nas facilidades de financiamento do projeto em solo Português.»<sup>589</sup>

\*

Neste contexto, reconhecemos três geografias distintas para as quais Lisboa serve de substituto: 1) em Portugal; 2) na Europa; 3) e na América do Sul.

#### **1) em Portugal**

No caso de uma deslocalização nacional, no território português, há obras como “Manhã Submersa” (Lauro António, 1980), “Chá Forte com Limão” (António de Macedo, 1993) ou “Quem És Tu?” e “A Corte do Norte” (ambos de João Botelho, 2001 e 2008) que, usando espaços lisboetas, pretendem representar a interioridade do país. Em “Manhã Submersa”, por exemplo, os claustros e outros interiores reconhecíveis de estruturas como o Hospital de Arroios, a Igreja da Madreus ou o Museu do Azulejo (estes últimos, ambos, na zona de Xabregas) projectam o Seminário de Viseu/Fundão, local de aprendizagem na infância e adolescência do protagonista António dos Santos Lopes (Joaquim Manuel Dias) nas décadas de 1920 e 1930. “Chá Forte com Limão”, por outro lado, ocupa-se de espaços exteriores nos jardins do Museu do Traje para representar a vila do Lorvão, em Penacova, durante a segunda metade do século XIX. “Quem És

---

<sup>589</sup> Jonathan Rosenbaum. “Aspern (1984)”. 12 Maio 2014. [informação *online* disponível <<http://www.jonathanrosenbaum.net/2014/05/aspern-1984/>> Acedido em 4 Janeiro 2016]



A Corte do Norte.



Comédie d'Amour.

Tu?”, a interpretação cinematográfica de Botelho do drama teatral “Frei Luis de Sousa” (Almeida Garrett, 1843), filma no interior do Museu da Marinha para projectar Almada. E “A Corte do Norte” filma várias sequências no Palácio Foz ou nos Teatros da Trindade ou D. Maria II a adaptação da obra homónima de Agustina Bessa-Luis, de 1987.

## 2) na Europa

No caso de uma deslocalização intracontinental, no território europeu, verifica-se essencialmente a existência de filmes realizados por cineastas não portugueses como “To Catch a King” (Clive Donner, 1984)<sup>590</sup>, “The White Nights” (Taylor Hackford, 1985)<sup>591</sup>, “1871” (Ken McMullen, 1990), “Comédie d’Amour” e “Les Fleurs du Mal” (Jean-Pierre Rawson, 1989 e 1991), “Antártida” (Manuel Hueriga, 1995)<sup>592</sup> ou “Aparelho Voador a Baixa Altitude” (Solveig Nordlund, 2002). Mais ainda, não deixa de ser pertinente reconhecer que de todas as cidades europeias representadas (Barcelona, Londres, Madrid, Paris, São Petersburgo), é a capital francesa aquela que surge mais vezes ficcionada; como acontece em “1871” (1990), cuja narrativa pretende representar os ‘arrondissements’ da cidade durante a ‘comuna’ parisiense (numa situação que se concretiza com recurso aos espaços envolventes e ao próprio Teatro Nacional de São Carlos), ou em “Les Fleurs du Mal” (1991), cuja narrativa procura replicar os espaços percorridos e descritos por C. P. Baudelaire, ou ainda em “Comédie d’Amour” (onde o Théâtre de la Ville vem substituído pelo Teatro Nacional de São Carlos).

Nesta abordagem em que Lisboa representa outras capitais europeias verificamos até um modelo no qual as ruas, jardins, monumentos e estações ferroviárias da cidade servem de cenário plural, ou seja, representam mais do que uma cidade. Em “To Catch a King, e para além de Lisboa (como refere o primeiro cartão “PORTUGAL 1940”), Berlim também vem representada. Enquanto as sinuosas ruas de Alfama (especificamente aquelas entre o Largo do Chafariz de Dentro e as Escadinhas de Santo Estêvão) servem os espaços

<sup>590</sup> Originalmente produzido para cinema, apenas teve estreia e divulgação televisivas.

<sup>591</sup> Estreado em Portugal com o título “O Sol da Meia-Noite”.

<sup>592</sup> Estreado em Portugal sob distribuição em vídeo com o título “Viagem Final”.





The White Nights.



The Boys from Brazil.

de maior exotismo, o Parque Eduardo VII (especificamente o conjunto no topo norte constituído pelo Lago e Esplanada do Roseiral ou os Pilares majestosos),<sup>593</sup> conotado por um carácter monumental próprio ao regime Nacional Socialista à entrada da década de 1940, serve os espaços de maior distinção. Em “Antártida” algo de semelhante acontece com Lisboa a representar Madrid e Barcelona, em Espanha.

Por outro lado, filmes como “The White Nights”, “1871” ou “Comédie d’Amour” (como já vimos nos dois últimos exemplos) confirmam o uso de espaços nobres como a sala principal do Teatro Nacional de São Carlos. No caso de “The White Nights”, a sala lisboeta surge em representação do antigo Teatro Kirov (hoje denominado de Mariinsky) em São Petersburgo, na URSS<sup>594</sup>. “Aparelho Voador a Baixa Altitude”, filme que adapta o conto “Low-Flying Aircraft” (J. G. Ballard, 1975), representa espaços exteriores de Lisboa apenas nos primeiros minutos após os créditos iniciais e somente aí permite a ratificação da cidade. Numa sequência nocturna de perseguição a uma mulher grávida, acabamos por identificar as arcadas do edifício sede da CGD, um dos locais de poder (político e policial) daquela narrativa. Em “O Fio do Horizonte”, por outro lado, os espaços nocturnos de Lisboa assumem no cinema o ‘bas fond’ da cidade portuária de Génova (como vem descrita no livro homónimo, escrito por Antonio Tabucchi, e que serve de base ao argumento). Em todo o caso, no filme, não há referência a Génova e mesmo Lisboa vem escassamente referida como lugar de desejo e para onde se pretende ir e não como lugar em que se esteja.

### 3) na América do Sul

No caso de uma deslocalização intercontinental é interessante verificar que a

<sup>593</sup> Projectos de arquitectura chefiados por Francisco Keil do Amaral em colaboração com Hernâni Gandra e Alberto José Pessoa, entre 1946 e 1948. Cf. “Parque Eduardo VII: o Parque central da Cidade” in Keil do Amaral: o Arquitecto e o Humanista. 1999. pp. 224-225.

<sup>594</sup> “The White Nights” conta a história de Kolya (Mikhail Baryshnikov), bailarino dissidente do regime Soviético, que após um acidente aéreo sobre uma região siberiana prepara uma tentativa de fuga com sucessivos percalços. Por se tratar de uma narrativa com ressonância real, já que o actor que interpreta o papel era também ele um renegado daquele estado desde 1974, e estando proibida a sua entrada em solo soviético, toda a rodagem que envolvesse actores teria de ser feita fora da URSS.



Il Giovane Toscanini.



The House of the Spirits.

maior parte destes lugares vem localizada em territórios da América do Sul, como ocorre em “The Secret of My Success” (Andrew L. Stone, 1965), “Zärtliche Haie” (Michel DeVillie, 1967), “El Gran Crucero” (José Gutiérrez Maesso, 1970), “The Boys from Brazil” (Franklin Schaffner, 1978), “Les Trois Couronnes du Matelot” (Raoul Ruiz, 1983), “Il Giovane Toscanini” (Franco Zeffirelli, 1988), “The House of the Spirits” (Bille August, 1993), “Ijung gancheob” ou “Sans Arme, ni Haine, ni Violence” (Jean-Paul Rouve, 2008).

No primeiro destes casos, o da transposição de lugares decorrentes do real, apontamos “El Gran Crucero” com a pretensão de representar Buenos Aires, na Argentina, “The Boys from Brazil” Assunção, no Paraguai, “Les Trois Couronnes du Matelot” e “The House of the Spirits” pretendendo ambos representar as cidades chilenas de Valparaíso e Santiago, ou “Il Giovane Toscanini” e “Ijung Gancheob” representando o Rio de Janeiro, no Brasil. No segundo caso, o dos lugares fictícios, apontamos “The Secret of My Success”, “Zärtliche Haie” e “Sans Arme, ni Haine, ni Violence” que, ficcionando lugares naquele continente mas sem especificar geografias, pretendem ambos representar países sob regimes autoritários. “The Secret of My Success”, por exemplo, é um filme bastante estranho que tanto nos apresenta uma cena de perseguição com aranhas gigantes quanto nos introduz os espaços interiores e formais do Palácio da Vila, em Sintra, como casa civil do dirigente político máximo da Guanduria, uma república assaz corruptível localizada algures na América do Sul.

Cada um destes filmes apresenta, no entanto, modos diferentes de superar essa distância geográfica a partir de uma semelhança cinematográfica. Quase todos, à exceção de “El Gran Crucero”, relatam episódios históricos, no passado. Em “Il Giovane Toscanini” e “The House of the Spirits”, por exemplo, reconhecemos a fachada do Teatro Nacional São Carlos, num enfiamento entre o Largo de São Carlos e a Rua Serpa Pinto. No caso de “The House of the Spirits”, vemos até operada uma mudança no uso daquele edifício para representar a ‘Estación Norte’ ferroviária. Em “Sans Arme, ni Haine, ni Violence”, baseado na biografia de Albert Spaggiari após o assalto à Société Générale em Nice em



Sans Arme, ni Haine, ni Violence.

1976 e pelo qual, apesar de ter sido acusado 'in absentia', nunca cumpriu qualquer condenação (por nunca ter sido encontrado o seu rasto), acontece semelhante mudança com a Aula Magna, na Cidade Universitária, a servir de edifício das chegadas do aeroporto local.





Porto de Abrigo.



As Horas de Maria.

#### **D) LISBOA REPRESENTA OUTRO LUGAR NÃO NOMEADO**

Adicionalmente, Lisboa serve para representar lugares sem nome e, por vezes, sem lugar. Obras como “Porto de Abrigo” (Adolfo Coelho, 1941), “As Horas de Maria”, “Otets i Syn”, “Street of No Return” (Samuel Fuller, 1989), “Bearskin: An Urban Fairytale” (Ann Guedes e Eduardo Guedes, 1989), “A Força do Atrito” (Pedro M. Ruivo, 1992), “Estorvo” (Ruy Guerra, 1999) e “A L’Altra Banda del Món” (Leandro Ferreira, 2009) confirmam essa característica de associação a uma paisagem banal que se afasta do local real da rodagem.

\*

Neste contexto, reconhecemos três modos diferenciados de operar sobre Lisboa com vinculação à origem dos realizadores: 1) portugueses; 2) estrangeiros; 3) ou mistos.

##### **1) por cineastas portugueses**

No caso das obras, nesta categoria, temos “Porto de Abrigo”, “As Horas de Maria”, “A Força do Atrito” e “A L’Altra Banda del Món”<sup>595</sup>, e em cada uma verificamos abordagens distintas. “Porto de Abrigo”, um dos filmes obscuros e incompletos do cinema português,<sup>596</sup> propõe representar espaços industriais sofisticados usando os alçados modernistas ‘art-deco’ dos edifícios da Tobis como exteriores de alfândegas e outros edifícios em cidades fictícias da Europa central (como Klatovy e outros lugares não nomeados). Nos créditos de abertura vem até escrito que «[e]ste filme foi inteiramente executado no estúdio e laboratório da Lisboa-Filme»<sup>597</sup>. Tratando-se de «um filme género policial onde se destacam: uma quadrilha ao serviço da contra-espionagem; um sábio sinistro; um invento diabólico (...)»<sup>598</sup>, “Porto de Abrigo” terá sido divulgado como sendo diferente de todo o cinema que se fizera até então no país e em Lisboa. Daí que o reconhecimento de zonas da cidade não fosse uma prioridade.

“As Horas de Maria” é um outro exemplo. Exercício confinado durante

<sup>595</sup> Embora se trate de uma co-produção luso-catalã e apenas tenha estreiado comercialmente na TV3 – Televisió de Catalunya, este filme tem título original em português, “Do Outro Lado do Mundo”.

<sup>596</sup> Não se conhece o paradeiro da banda sonora e a fita existente no ANIM está truncada.

<sup>597</sup> Adolfo Coelho [dir.]. *Porto de Abrigo*. 1941. [00.00.01>00.00.41]

<sup>598</sup> Grafado em cartaz de promoção do filme, do Rádio-Cinema, datado de 1942.



A L'Altra Banda del Món.



Der Stand der Dinge.

a maior parte da narrativa num espaço sem relação com o exterior, um jardim de inverno, permite o afastamento de um reconhecimento pela própria contenção espacial em que acontece o filme. Trata-se da proposta de um espaço que funciona por ser interior e sem qualquer relação com o exterior; numa espécie de tipologia heteotópica (ou cenográfica) com qualidade dramáticas hospitalares.

“A Força do Atrito”, embora tenha sido divulgado no ‘press-release’ como uma antecipação localizada em «Portugal - 1997»<sup>599</sup>, não terá sido pensado ou montado com tal intenção.<sup>600</sup> Aliás, o filme abre com a narração em ‘off’ dos três protagonistas Afonso (Manuel João Vieira), Vítor (João Grosso) e Dinis (Filipe Cochofel) enquanto percorrem as ruínas do Chiado e a Avenida Infante Dom Henrique, na zona do Beato ou da Matinha. Durante essas deambulações ouvimos que aquela era «uma zona urbana onde o futuro fora adiado [e] as cidades eram delimitadas por razões políticas e ecológicas»<sup>601</sup>, sugerindo uma história sem tempo ou lugar atribuído. Facto é que nunca o nome de Lisboa (ou de outra cidade) vem mencionado no filme mantendo-se todos lugares genéricos: Lisboa é, simplesmente, a cidade.

No exemplo mais recente, “A L’Altra Banda del Món”, confirmamos a representação de uma paisagem metropolitana genérica (constituída por Estações de Serviço, Parques de Estacionamento e Pistas de Aeroporto) simplesmente sem nomeação.

## 2) por cineastas estrangeiros

No caso das obras realizadas por autores estrangeiros temos “Der Stand der Dinge” (Wim Wenders, 1982), “Street of No Return” (Samuel Fuller, 1989) e “Otets i Syn” (Alexandr Sokurov, 2003). Destas, a primeira obra mencionada é um caso particular que merece nota. Embora “Der Stand der Dinge” localize a Praia Grande, a Praia das Mações, Lisboa e Los Angeles ao longo da narrativa,

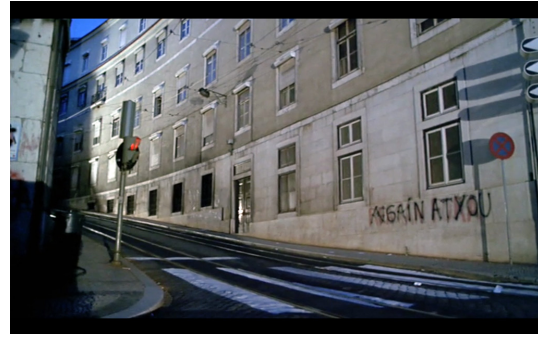
<sup>599</sup> Jorge Leitão Ramos. “Força do Atrito (A)” in *Dicionário do Cinema Português: 1989-2003*. p. 255.

<sup>600</sup> Situação confirmada pelo próprio Pedro M. Ruivo, em entrevista realizada a 19 de Junho de 2015, sobre uma decisão por parte da produtora MGN e com a qual o realizador sempre estivera em desacordo.

<sup>601</sup> Pedro M. Ruivo [dir.]. *A Força do Atrito*. [00.01.15>00.02.05]



Otets i Syn.



The Street of No Return.

Wenders não faz o mesmo para uma narrativa no interior da narrativa principal do filme e que representa a rodagem de “The Survivors”.<sup>602</sup> Já “Street of No Return” é um filme totalmente rodado durante a noite, opção que não facilita a apreensão da cidade ou dos espaços que representam a cidade. Baseado num romance ‘hard-boiled’ escrito por John Goodis, no qual a cidade também não tem nomeação ou correspondência real, Fuller procura representar essa narrativa em Lisboa através de planos e espaços aparentemente estranhos (como o Arco Grande de Cima/São Vicente), transformando-os em lugares oníricos e irreais. Basicamente, em “Street of No Return”, reconhecemos somente um espaço urbano a suportar uma narrativa de decadência pessoal.

O terceiro caso, “Otets i Syn”, é um filme com localizações identificadas em São Petersburgo e Lisboa. Contudo, apesar do segmento russo ser maioritariamente rodado em interiores e o lisboeta ser totalmente rodado em exteriores, Lisboa acaba por não ser nomeada. Durante os 10’ que duram as voltas na cidade de Aleksei (Aleksey Neymyshev) e Sacha (Aleksandr Razbach), dois dos três protagonistas do filme, a cidade é filmada em zonas históricas e típicas, entre o Castelo de São Jorge e a Calçada de São Francisco, mas deixando em suspenso a decisão de tratar-se de uma representação de Lisboa ou de uma projecção urbana que, simplesmente, serve de campo livre à diletância das duas personagens. Este assunto narrativo é tão mais interessante quanto se apoia numa das questões originais afectas à montagem (diríamos, sob uma apropriação quase literal da «geografia criativa» enunciada por Kuleshov) e coloca Lisboa e São Petersburgo à distância de um hipotético contraforte da Sé de Lisboa, na Rua de Augusto Rosa.

### 3) por cineastas migrantes

No caso de obras realizadas por autores emigrados ou deslocados no estrangeiro temos “Bearskin: An Urban Fairytale” (Ann Guedes e Eduardo Guedes, 1989) e “Estorvo” (Ruy Guerra, 1999), nos quais encontramos o reflexo

<sup>602</sup> Filme de ficção científica com filiação em “The Territory” (Raoul Ruiz, 1981), rodado naqueles anos, nos mesmos locais e pelos mesmos técnicos.



Bearskin, an Urban Fairytale.

de um certo trânsito global. “Bearskin: An Urban Fairytale” adota a mesma opção de “Street of No Return”<sup>603</sup>, povoando espaços de Lisboa apenas durante a noite, como acontece na cena da perseguição final ao Largo do Picadeiro. “Estorvo”, por outro lado, tira partido de uma condição contemporânea sobre a «desidentificação» dos espaços, usando paisagens genéricas e irreconhecíveis, tanto pela possibilidade que têm de se poderem suceder em qualquer lugar quanto pelas opções técnicas decididas para planos e lentes. Com rotação em várias geografias, o filme tem a intenção de «criar uma cidade Ibero-Americana com traços de Havana, Lisboa e Rio de Janeiro»<sup>604</sup> e Paris.

---

603 E o mesmo acontece com “Pax”, a obra seguinte de Eduardo Guedes.

604 Carolin Ferreira. “Losing sight in the globalized city: Estorvo/Turbulence (2000) by Ruy Guerra and Ensaio sobre a Cegueira/Blindness (2008) by Fernando Meirelles” in *Migracion(es) e identidad(es): Transgresiones en el cine y en la televisión de América Latina*. 2013. [versão online disponível em <<http://nuevomundo.revues.org/65709>>, acedido a 5 Abril 2015]

## *II.1. plano aéreo*

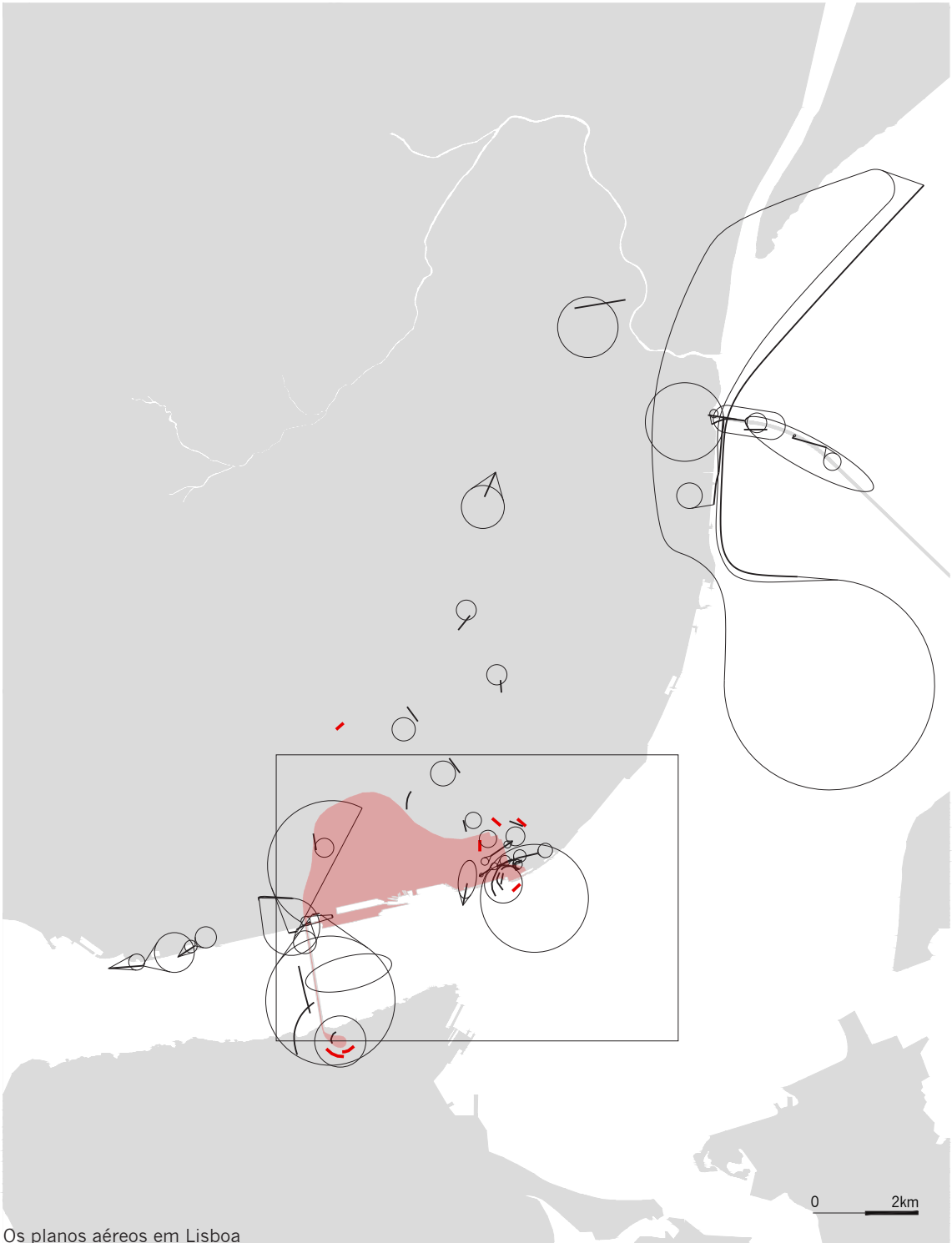


*Ceguei à conclusão de que o mundo das paixões – ou seja, do ciúme, da vingança, da dúvida – não se pode filmar com a câmara à mesma altura. O desejo das pessoas voa (...).*

Paulo Rocha. 2001







Os planos aéreos em Lisboa





A Castelã das Berlengas.

## MONTAGEM I: a incursão e o fragmento

Na montagem deste movimento e intervalo, reconhecemos no uso do plano aéreo uma irremediável ideia de conquista, de domínio de visão e alteridade humana assim como a exacerbação quebrada do território. Em detalhe, temos a incursão e o fragmento.

\*

Em Portugal, a actividade comercial na aviação arranca no final da década de 1930, acompanhando um processo que havia começado cerca de dez anos antes no Reino Unido, Itália e Alemanha (sensivelmente após o final da 1ª Guerra Mundial). Durante os anos seguintes, contudo, entre o fim da 1ª República Portuguesa, a Ditadura Militar e a 1ª fase do Estado Novo, Lisboa não evidencia ainda os sinais das metrópoles ou capitais que haviam definido a norma europeia, tal como vinha sendo colocada no cinema em algumas das suas capitais. O facto é que Lisboa não evoluira para uma ‘großstadt’. A capital portuguesa, constituída ainda sob o modelo de uma cidade tradicional, mantém-se limitada a sul por uma frente de água quase oceânica e a norte por um território demasiado acidentado. Neste período, Lisboa mantém-se mais concentrada que qualquer outra capital ocidental-europeia. Os mapas da época assim o comprovam<sup>605</sup>, no seguimento dos «Planos Gerais de Melhoramentos»<sup>606</sup> afrancesados e dirigidos desde o final do século anterior pelo engenheiro Frederico Ressano Garcia. Coetaneamente, novas acções de planeamento procuram articular a região desde a Costa de Caparica a Cascais ou Loures assim como se arranca com as obras do “Plano de Melhoramentos do Porto de Lisboa”, uma intervenção de grande escala apoiada, entre várias intervenções, em objectos notáveis arquitectónicos como as Gares Marítimas desenhadas por Porfírio Pardal Monteiro.<sup>607</sup> No campo do cinema em ou sobre Lisboa, este assunto ganha porém um interesse paradoxal com “A Castelã das Berlengas” (António Leitão, 1930), o filme que «inclui as primeiras vistas

605 Vide “Lisbon Street Map” (Wagner & Debes, 1911), “Estudo do Prolongamento da Avenida da Liberdade e Arranjo de um Grande Parque com Cidades Jardim e um Campo de Jogos” (Jean-Claude Forestier, 1927), ou “Plano Director da Cidade de Lisboa” (Étienne de Gröer, 1948). Cf. Margarida Souza Lôbo. “Cultura Urbana e Território” in *Arquitectura do Século XX: Portugal*. 1998. pp. 111-115.

606 Rita Gago. “O surgimento do conceito de Urbanismo: teorias e práticas na Câmara Municipal de Lisboa” in *Cadernos do Arquivo Municipal 1ª Série, nº 8*. 2011. p. 81.

607 Vide AA.VV. *Lisboa em Movimento – Lisbon in Motion, 1850-1920*. 1994. [catálogo de exposição]



A Castelã das Berlengas.

aéreas tomadas em Portugal»<sup>608</sup>. Ou seja, ao filmar o corpo urbano com base no fascínio provocado pelas novas possibilidades técnicas aéreas, não deixa de ser contraditório que o que vemos passe sobretudo pelo centro histórico monumental (Baixa) e vernacular (Alfama) de Lisboa e não por espaços modernistas que, em boa verdade, seriam ainda inexistentes ou quase.

Chegados a “A Castelã das Berlengas”<sup>609</sup>, reconhecemos então três assuntos devedores de tal conjuntura política e territorial: um primeiro no qual o acto de voar é ainda entendido como uma novidade e um progresso tecnológico associado às forças militares; um segundo no qual o voo ainda depende da componente marítima (compreendendo-se deste modo o seu vínculo à Marinha e não à vindoura Força Aérea); e um terceiro no qual o acto de sobrevoar Lisboa não deixa de surpreender com incursões oblíquas sobre uma cidade afinal fragmentada.<sup>610</sup>

Os primeiros planos aéreos do filme, sobre aquela periferia de Lisboa cujo planeamento dos núcleos urbanos (da Costa do Sol, como vimos) arrancaria em breve, surjem com a barra do Tejo e só depois entram na cidade. Filmados quase sempre em ângulos não perpendiculares, não permitindo ver a linha do horizonte, os planos sucedem-se nas margens do rio Tejo,<sup>611</sup> evidenciando uma percepção dinâmica inédita da cidade. Na sequência desses planos, os intertítulos descrevem acções urbanas terrestres aparentemente invisíveis ao espectador e às personagens que voam àquela distância e velocidade. Num desses textos, por exemplo, lemos que «na cidade, indiferente, a vida acorda para a monótona labuta diária»<sup>612</sup> apesar de tudo nos parecer falsamente imóvel. Embora os intertítulos continuem a denunciar uma cidade industrial, do operariado e do transeunte, nada parece mover-se à cota do chão. A cidade está,

608 José de Matos-Cruz. *O Cais do Olhar: o Cinema Português de Longa-Metragem e a Ficção Muda*. 1999. p. 42.

609 Com uma narrativa localizada em Lisboa e no arquipélago das Berlengas, como vimos, “A Castelã das Berlengas” funda-se num triângulo amoroso entre Rosa (Ida Kruger), filha de pescadores que habitam as Berlengas, e dois pretendentes, Hugo de Montalvo (Tomás de Sousa), jovem piloto da Aviação Marítima em Lisboa, e Pedro (António Fagim), pescador e admirador de Rosa desde pequeno.

610 Isto nas partes do filme que incluem planos aéreos da cidade (ou seja, a 1ª, a 5ª e a 6ª parte).

611 E também ao longo da costa Oeste, entre Lisboa e Peniche, como fosse uma navegação à vista.

612 António Leitão [dir.]. *A Castelã das Berlengas*. 1930. [00:05:06>00:05:12]



A Castelã das Berlengas.

de certo modo, adormecida e sem multidões que a povoem. «Alfama, tradicional e pitoresca, alinha-se junto da velha Sé»<sup>613</sup> anuncia o texto antes da sequência e voo sobre os telhados da Baixa Pombalina que termina, após passagem sobre a Sé (ainda com pináculos nas suas duas torres), com vista sobre a Igreja de Santo Estevão e a estação ferroviária de Santa Apolónia em 2º plano.

A ideia parece ser a de um eterno retorno ao Tejo, visto que todos os planos parecem lá começar ou terminar. A sequência seguinte volta a afastar-se, começando na zona da Torre de Belém e terminando na Praça do Comércio, passando o Cais do Gás, o Cais do Sodré, a actual Praça do Município e a Rua da Alfândega. É, aliás, durante esta viagem que João Cegonha (Eugénio Santos), o despreocupado ajudante de mecânico trazido à força para o seu baptismo aeronáutico, comenta através de um intertítulo que tudo lhe parece oblíquo. «Ou é da minha vista... ou o Terreiro do Paço está inclinado!»<sup>614</sup> Noutra posição de governo do hidroavião, Hugo, o piloto, parece deter um «campo visual (...) muito diferente.»<sup>615</sup> Nesta sucessão e montagem de duas perspectivas distintas sobre o mesmo espaço manifesta-se a posição que cada um dos homens ocupa no veículo. Enquanto Montalvo está sentado no lugar de pilotagem, o novato Cegonha está sentado no lugar destinado à guerra e, por isso, aparentemente mais próximo daquilo que vê e imagina, supostamente, como alvo.

Na sequência desta observação lançada no filme de modo simples, o avião evidencia-se em definitivo como veículo de acuidade moderna para além do óbvio aparato militar. Com desenvolvimento acelerado desde a primeira guerra mundial, os veículos de navegação aérea permitem um domínio extensível sobre o território. No período entre guerras, o voo apura a observação aérea em consonância com a sua capacidade bélica, como evidencia Virilio. «A fotografia aérea, a fotogrametria cinematográfica – uma vez mais nós encontramos uma conjunção entre o poder da máquina de Guerra moderna, o avião, e a nova performance tecnológica da máquina de observação.»<sup>616</sup>

613 *Ibid.*. [00:05:38>00:05:43]

614 *Ibid.*. [00:10:20>00:10:23]

615 *Ibid.*. [00:10:40>00:10:44]

616 Paul Virilio. "Travelling Shot" in *War and Cinema: the Logistics of Perception*. 2000. p. 71.



Der Weiße Dämon (1932).



One Night in Lisbon.

Estabelecido o uso cinematográfico do plano aéreo em Lisboa só voltamos a encontrá-lo ao longo das duas décadas seguintes em quatro longas-metragens (todas de produção estrangeira) nas quais contabilizamos apenas quatro planos, um único por filme e cada um com a função de enquadramento do lugar. Coincidentemente, em “Der Weiße Dämon” (Kurt Geron, 1932), “International Lady” (Tim Whelan, 1941), “Pickup Alley” (John Gilling, 1957), “Ça Va Être Ta Fête” (Pierre Montazel, 1960) e “Diesmal Muss es Kaviar Sein” (Géza Von Radványi, 1961) as vistas que representam Lisboa incidem sobre espaços já filmados em “A Castelã das Berlengas”. Os alemães “Der Weiße Dämon” e “Diesmal Muss es Kaviar Sein” mostram, novamente sob planos muito gerais, a Costa do Sol. O norte-americano “International Lady” e o britânico “Pickup Alley” regressam a planos do centro da cidade, repetindo vistas mais próximas da Praça do Comércio. Todos filmes de trânsito e intriga globais, “Der Weiße Dämon” e “Pickup Alley” versam sobre o tráfico de droga enquanto tema e rede mundial ao passo que “International Lady” eleva a espionagem como ressonância do conflito que afectava o continente europeu desde 1939. Contudo, os planos inseridos em “International Lady” e “Pickup Alley” apresentam-nos algumas dúvidas quanto à sua execução; o primeiro porque, tratando-se de um plano plausível, não conseguimos assegurar se é efectivamente aéreo ou provém da filmagem de uma maquete e o segundo porque, sendo o único plano reconhecível de Lisboa no filme, suspeitamos que se trate de um ‘insert’. Resta-nos apontar uma solução de recurso presente em “One Night in Lisbon” e na qual se faz uso de um plano aéreo genérico (em específico de uma cidade norte-americana) para identificar através de cartão a chegada à cidade do casal Dwight Houston (Fred MacMurray) e Leonora Perrycoate (Madeleyne Carroll).

Após este afastamento da representação aérea de Lisboa, a hipótese da narrativa ser afectada por tais vistas só regressa em “Ça Va Être Ta Fête”, um filme de acção no qual John Lewis/John Jarvis (Eddie Constantine) vem a Lisboa no decurso de uma investigação europeia. O primeiro e o último planos da passagem por Lisboa são aéreos: o primeiro denuncia a chegada de Paris do protagonista; o último é a partida da cidade. Neste processo, apesar de se



Diesmal Muss es Kaviar Sein.



Os 5 Avisos de Satanás.

verificar um retorno ao plano aéreo com relevância narrativa, as localizações mais vezes representadas não se alteram substancialmente. À excepção dos edifícios envolventes da Praça do Marquês de Pombal e do Hotel Ritz (objectos arquitectónicos de assinalável modernismo), apresentados em “Ça Va Être Ta Fête”, o foco mantém-se nos voos sobre as zonas históricas e tradicionais. E referimos tais edifícios porque também estes planos permitem a visão excepcional das respectivas coberturas, alçados e espaços anteriormente invisíveis e inalcançáveis e, por isso, inexistentes ou sem significado narrativo. Na verdade, com o plano aéreo, são descobertos novos fragmentos espaciais da cidade, prontos a ser usados enquanto lugares de habitar ou vigiar.<sup>617</sup>

Até à estreia das longas-metragens “Comando de Asesinos” (Julio Coll, 1967), “Os Cinco Avisos de Satanás” (José Luis Merino, 1969) ou “Disco Rojo” (Rafael Romero Marchent, 1973), o plano aéreo não representa espaços com sinais de modernidade. Todos estes filmes, resultado de co-produções ibéricas (ou, no caso de “Comando de Asesinos”, ibérico-germânicas), usam o plano aéreo introduzindo uma certa sofisticação narrativa e de montagem que vinha sendo experimentada na indústria europeia e norte-americana. A cidade e as arquitecturas novas de «os verdes anos», construídas desde a década de 1950, contendo já indícios de ruptura sobre a representação nacional (devedora de um regime ditatorial), só então começam a vislumbrar-se do céu. “Comando de Asesinos”, por exemplo, acompanha uma perseguição automóvel no eixo marginal Guincho-Cascais-Algés e é, até hoje, dos poucos filmes cuja acção vem acompanhada (ou coberta) por planos aéreos. Por outro lado, as aberturas de “Os Cinco Avisos de Satanás” e “Disco Rojo” já revelam espaços nunca antes representados do céu, como o Bloco das Águas Livres e os edifícios no cruzamento das Avenidas de Roma com EUA, como se compusessem uma nova cartografia da cidade. Nestes dois filmes o estabelecimento da narrativa faz-se procurando a atribuição de uma certa sofisticação urbana das novas classes burguesas (as mesmas que constituem o elenco dos filmes referidos). No caso

<sup>617</sup> Como os telhados ou as coberturas dos edifícios que vemos percorridos em filmes como “Vertigem” (Leandro Ferreira, 1991) ou “Alice” (Marco Martins, 2005).





Doc's Kingdom.



O Crime do Padre Amaro.

de “Os Cinco Avisos de Satanás” importa ainda acrescentar um facto e que é a sequência de planos aéreos correspondente ao genérico de abertura da obra não iniciar sobre o rio Tejo mas sobre o Parque Eduardo VII. Ou seja, ao contrário de quase todos os filmes com planos aéreos sobre a cidade, o filme de Merino não inicia mas termina sobre o Tejo, apresentando uma sucessão de fragmentos com malhas construídas e que compõem uma certa ideia de território urbano lato, caracterizadamente lisboeta mas exportável (como aliás seria intenção na base desta produção).

Após este interlúdio cronológico que regista o uso de planos aéreos nas décadas de 1960 e 1970 passará quase década e meia até que, na segunda metade dos anos 1980, o plano aéreo volte à cidade com incidência narrativa. Ainda sob um olhar estrangeiro mas partindo de uma aceção política vincada, “Doc’s Kingdom” (Robert Kramer, 1987) vai além de todos os anteriores planos aéreos, mostrando desta vez as traseiras da cidade a norte e a oriente. Com acção polarizada em Lisboa e em Nova Iorque, os planos aéreos contidos no filme acompanham a chegada e a partida de Portugal de Jimmy (Vincent Gallo). Ao desenvolver a narrativa num território industrial e negligenciado de Lisboa (na zona oriental da cidade), Kramer permite-nos deambular e conhecer uma urbe através dos percursos nos escombros do seu protagonista. Doc (Paul Mclsaac) percorre ‘terrain vagues’ e aterros, nos quais vai encontrando afecto e assistindo uma população marginal, indigente à época por representar.

Colocada esta visão, é necessário esperar até meados dos anos 1990 para rever um plano aéreo de autoria portuguesa e que, na verdade, recupera alguns dos dispositivos anteriormente convocados; como o do enquadramento do lugar. Em “Três Irmãos” (Teresa Villaverde, 1994) acompanhamos uma entrada em Lisboa com origem a meio do Tejo seguida de voo rasante sobre o Cais do Sodré. A incursão, neste caso, parece significar uma autêntica penetração em Lisboa, acentuada ainda pela curta distância ao solo. Repetindo alguns movimentos que detectámos em “A Castelã das Berlengas”, nomeadamente uma volta em torno da Sé, as vistas aéreas de “Os Três Irmãos” são as que melhor nos apresentam as texturas e as verticalidades de Lisboa.





Peixe Lua



Animal.

O voo permanece tão próximo das construções que passa a corresponder a um segundo nível topográfico, como se replicasse a uma cota superior uma volumetria constituída pelo rio e pelo horizonte da cidade.

Com a chegada dos anos 2000 regressam os planos aéreos de olhar distante em filmes como “Peixe-Lua” (José Álvaro Morais, 2000), “Tarde Demais” (José Nascimento, 2000), “Portugal S.A.” (Ruy Guerra, 2004), “O Crime do Padre Amaro” (Carlos Coelho da Silva, 2005) e “Animal” (Roselyne Bosch, 2005). Em “Peixe-Lua”, a câmara segue longitudinalmente o tabuleiro da Ponte Vasco da Gama por entre as pilares e no rasto de um automóvel conduzido pelos protagonistas João (Beatriz Batarda) e Gabriel (Marcello Urgeghe). Em “Animal”, num movimento circular e tangente à margem do rio, no sentido Sul-Norte, e à ponte, a câmara voa sobre a cidade e o rio. Neste movimento, de resto, o plano segue até à ponte Vasco da Gama para aí identificar uma personagem num motociclo e o respectivo movimento no tabuleiro. A conduzir o veículo está Thomas Nielsen (Andreas Wilson), o protagonista, um cientista com trabalho na área das espécies animais e os seus comportamentos violentos. A geografia psico-geográfica segue um movimento imaginário entre a saída de Lisboa na direcção de Alcochete e a chegada ao Oceanário, que surge como laboratório. Num percurso factualmente estranho, interrompido por planos fixos no interior da estação multimodal do Oriente, o plano aéreo sofre uma rotação ao atingir o espaço entre os pilares e aí perseguir Nielsen num prolongado ‘travelling’ frontal aéreo. com a colaboração da distância da própria ponte. Voamos então sobre zonas que resultam de actuais ou antigos parques temáticos, um território ainda hoje pouco explorado de Lisboa e só anteriormente revelado em voo em “Doc’s Kingdom” (Robert Kramer, 1987). O outrora parque industrial da zona Oriental da cidade, entretanto lugar de expansão e reabilitação transformado durante a década de 1990 por ocasião do evento que foi a Expo98 (Exposição Universal), é aqui representado como um território urbano do futuro.<sup>618</sup> A verdade é que, após um prólogo com a localização da narrativa e a introdução da biologia molecular

<sup>618</sup> Em rigor, para além do actualmente denominado Parque das Nações (onde decorre a maior parte das sequências em exteriores do filme), a rotação terá também acontecido no Europarque, nos espaços envolventes do Visionarium, em Santa Maria da Feira.



A Castelã das Berlengas.

e genética como tema (e cujo título explicita), é um plano aéreo que estabelece o território urbano principal da acção (sem nunca se nomear Lisboa).

\*

A incursão, um dos dois maiores princípios narrativos associados ao plano aéreo, é um dos claros sinais de apelo à verticalidade e vem quase sempre associado à atracção pela máquina, tanto pelas diagonais que desenha e provoca quanto pela velocidade de observação com que o faz.<sup>619</sup> Neste sentido, o avião torna-se no veículo que altera a capacidade de mobilidade sobre o território e, com isso, passa a alterar também a sua paisagem. Dos veículos que produzem planos aéreos sobre Lisboa não se atesta uma presença contínua, no entanto, no cinema feito sobre a cidade há uma parte do imaginário aéreo por eles ocupado.<sup>620</sup> Destes, “A Castelã das Berlengas”, o filme mais antigo contendo imagens aéreas de Lisboa, é também aquele que melhor explora a ideia de voo ou de mapa oblíquo da cidade. Neste seguimento, vale a pena referir que tais planos gerais (também encontrados em “Der Weiße Dämon”), aparecem filtrados pelo aparato que é o próprio avião. O certo é que, em menos de meia década, imagens de planos picados ou contrapicados de máquinas em funcionamento (ou até de quedas<sup>621</sup>) entram no léxico visual e cultural da arquitectura, através dos livros “Aircraft” (Le Corbusier), e na ideologia, com o filme “Triumph des Willens” recorrem a idêntica imagem. Em “A Castelã das Berlengas”, de resto, vemos os únicos planos aéreos de outros aviões, como se fossem uma correspondência ou sombra da câmara.

O avião é também motivo de análise pela sua capacidade de movimento (no que refere velocidade e navegação), ou seja, o plano aéreo depende da

---

619 Como envolvendo o ‘manifesto’ visual-industrial de Vertov escrito em 1919 mas originalmente publicado em 1922. Cf. Dziga Vertov. “My. Variant Manifesta” in *Kino-Fot*, nº 1. Agosto 1922. pp. 11-12.

620 Dos cerca de dezassete filmes que contêm planos aéreos, apenas três apresentam os veículos em acção (aviões, hidroaviões ou helicópteros) vistos de fora. Em “A Castelã das Berlengas”, os planos gerais surgem montados dialecticamente com planos médios, através de ‘inserts’ com as hélices em rotação do hidroavião de Montalvo ou com pormenores de outras partes do avião em pleno voo. Em “Der Weiße Dämon”, na penúltima sequência do filme, acompanhamos a partida de um hidroavião no Tejo. Em “Tarde Demais” acompanhamos um helicóptero.

621 De todos os filmes com voos sobre Lisboa, apenas três contêm acidentes aéreos. Destes, “With a Song in my Heart” (Walter Lang, 1952), “Ça Va Etre Ta Fête” (Pierre Montazel, 1960) e “Floribela” (Vicente Alves do Ó, 2012), apenas “Ça Va Etre Ta Fête” mostra a queda.



O Fim do Mundo.

dimensão da máquina que o serve. Na verdade, parece existir três famílias de planos aéreos, correspondentes por sua vez a três famílias de voo: a militar; a comercial; e a recreativa.<sup>622</sup> O voo militar serve essencialmente contextos de vigilância e rapidez de execução; o voo comercial, pelo contrário, aparenta uma leitura lenta e lateral do território; e o voo recreativo, o mais livre, serve uma deambulação aérea anárquica. Os veículos mais ágeis conseguem uma aproximação háptica à cidade muito diferente daquela alcançada a partir dos distantes e ruidosos voos comerciais. É certo que veículos mais pequenos têm capacidade de mobilidade para atingir alguns ângulos sobre a cidade, ao passo que os mais pesados mantêm uma distância constante sem possibilidade de interação com a superfície urbana.

\*

O fragmento é a porção de paisagem que visionamos durante o voo e que, carente de códigos térreos, se define por um certo ênfase que atribui ao seu enquadramento e à dispersão territorial que permite. Neste sentido, há uma noção de movimento comum potenciada pela ideia de que a janela de um avião «é também um ecrã que nos mostra o exterior em andamento (...). [O que é,] a seu modo, uma experiência cinematográfica [na qual] o filme é o que ocorre fora (...) do perímetro de temperatura ajustada onde (...)»<sup>623</sup> nos encontramos. Em “Operação Dinamite” (Pedro Martins, 1967), por exemplo, é tanta a vontade de ver (partes que seja de) Lisboa que, no segundo plano do filme, no interior de uma cabine, acompanhamos o protagonista Max Rubin (Nicolau Breyner) a perguntar se «falta muito para chegar a Lisboa?»<sup>624</sup> Ora, sabendo que seria de analisar os casos em que reconhecêssemos Lisboa a partir do interior do veículo aéreo, acontece que em nenhum dos filmes com cenas rodadas em cabines de aviões se vê ou vislumbra fragmentos do espaço exterior ou, neste propósito, fragmentos da cidade de Lisboa.<sup>625</sup> Assim sendo, Lisboa é também representada

<sup>622</sup> Mesmo se os veículos mais pequenos como helicópteros, ultraleves ou, mais recentemente, ‘drones’ tenham, por vezes, um uso ambíguo entre o carácter militar e o recreativo.

<sup>623</sup> João Luis J. Fernandes. “A viagem, a velocidade e o entretenimento nos territórios do cinema e da aviação” in *Aniki*, Volume 3, nº 1. 2016. p. 148.

<sup>624</sup> Pedro Martins [dir.]. *Operação Dinamite*. 1967. [00.03.10>00.03.26]

<sup>625</sup> Estes espaços interiores, capsulares, aparecem representados em “International Lady” (Tim Whelan, 1941), “With a Song in My Heart” (Walter Lang, 1952), “Ça Va Être Ta Fête” (Pierre Montazel, 1960),



Saraba Natsu no Hikari.



El Invierno en Lisboa.

através de outras representações.

Regressemos então ao plano enquanto representação cartográfica explícita ou corrompida, ou seja, regressemos ao plano filmado não sobre um território mas sobre a reprodução de um território. Segundo este método, recuperamos planos de vários filmes que apresentamos de seguida e nos quais identificamos abordagens distintas.

Em “Saraba Natsu no Hikari” (Yoshishige Yoshida, 1968) e “A Tempestade da Terra” (Fernando d’Almeida e Silva, 1998), a representação de Lisboa é mais universal, aparecendo num ‘mapa-mundi’ gravado no pavimento de uma praça em Belém. Em planos picados tecnicamente semelhantes (e separados por trinta anos), tomados do topo do Padrão dos Descobrimentos, vemos Lisboa situada no centro de um mapa-mundo desenhado no interior da Rosa dos Ventos gigante ‘impressa’ no pavimento. Em cada um destes planos, mais do que Lisboa, vemos a sua localização no hemisfério.

Em “El Invierno en Lisboa” (José A. Zorrilla, 1991), a cidade vem enquadrada através de uma planta de um guia turístico desdobrável.<sup>626</sup> No primeiro caso, “El Invierno en Lisboa”, através de uma «Vista Aérea Geral» colocada exactamente a metade da duração do filme, vemos um mapa com as iconografias da cidade em relevo axonométrico (Ponte 25 de Abril e Praça do Comércio incluídas) e nele identificamos a marcação a vermelho de um lugar por encontrar, «BURMA», entre a Lapa e a Madragoa. A partir desse plano cinematográfico fica então estabelecido o espaço que centraliza a narrativa na cidade daí em diante e para onde o protagonista, o pianista Jim (Christian Vadim), parte em busca da sua amada Lucrecia. «Decidi deixar San Sebastian

---

“Malteses, Burgueses e às Vezes...” (Artur Semedo, 1973), “Repórter X” (José Nascimento, 1986), “O Fim do Mundo” (João Mário Grilo, 1992), “O Miradouro da Lua” (Jorge António, 1993) e “Sorte Nula” (Fernando Fragata, 2004).

<sup>626</sup> Seguindo uma cartografia semelhante, embora sem entrada no ‘corpus’, vale a pena destacar a abertura de “Lisboa, o Direito à Cidade” (Eduardo Geada, 1975) na qual duas mãos vão rasgando vários postais à medida que vão apresentando a ficha técnica. Sucessivamente, depois de os voltar para a câmara e de neles se ver a cidade de Lisboa a partir dos seus ícones (desde a Torre de Belém à Ponte 25 de Abril ou da Praça do Império a São Pedro de Alcântara), todos os postais são rasgados ao meio. No fim da abertura, destapado pelos postais que entretanto desapareceram, está uma «Planta de Lisboa» com o título do filme manuscrito.



The Conspirators.

e enfrentar a realidade»<sup>627</sup> são as palavras que comenta em ‘voz-off’ antes de chegar a Lisboa num cacilheiro no Tejo.

Em “The Conspirators” (Jean Negulesco, 1944), supomos a cidade através de um plano sobre uma maquete iluminada. Neste filme totalmente produzido e rodado em estúdio (de tal modo que só isso inviabilizaria a execução de planos aéreos), Lisboa contém uma relevância geo-estratégica avançada pela chegada aérea. Com acção durante a 2ª Guerra Mundial (a causa de todo o argumento aliás), o plano em que sobrevoamos Lisboa acompanha a aterragem na cidade através de uma narração em ‘voz-off’ que a classifica como o último reduto de liberdade. Num plano enganadoramente aéreo vemos uma imagem nocturna de Lisboa representada a partir de uma maquete electrificada. Apesar da imagem naquele plano ser pouco verosímil em relação à forma e implantação real da cidade, a ilusão acontece. Naquele momento ouvimos e percebemos que Van der Lyn (Paul Heinreid), espião das forças aliadas, acaba de chegar a Lisboa, de avião, vindo de Madrid e após um tour pela Europa em que fugira das tropas alemãs, seguindo um rasto semelhante ao périplo descrito na abertura de “Casablanca” (igualmente apresentado a partir de cartografia).<sup>628</sup> Procurado por toda a Europa, Van der Lyn assume o compromisso de viajar até «ao último porto de abrigo no continente: Lisboa», com o objectivo de lá recolher informações classificadas. Após uma descrição breve do percurso de fuga, imediatamente antes de aterrar, Van der Lyn manifesta, no entanto, outras expectativas sobre a cidade.

«Lisboa: o portão da liberdade. Quando me aproximava de Lisboa à noite, há alguns meses, só consegui pensar em coisas simples, sobre o que tinha sonhado durante tanto tempo: luzes brilhantes e música suave; boa comida e vinho velho; e, talvez mesmo, romance.»<sup>629</sup>

De facto, em cada um daqueles planos cartográficos de “Saraba

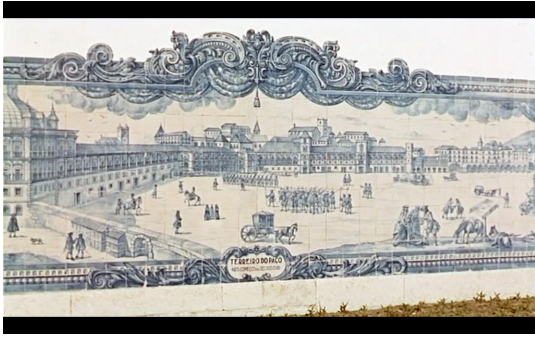
---

627 José A. Zorrilla [dir.] *El Invierno en Lisboa*. 1991. [00.50.00>00.50.15]

628 Aliás, numa colagem à ideia de sequência de “Casablanca”, a abertura de “Passagem em Lisboa” é feita sob uma montagem de planos com créditos e mapas animados com o desenho das rotas europeias de quem se dirige para a capital portuguesa por culpa da 2ª Guerra Mundial. Neste ‘opening’ ouvimos ainda em ‘voz-off’ comentários de actualidades daquele tempo a saudar António Oliveira Salazar como explicando a posição política e geográfica do país e de Lisboa em particular (onde todos os percursos terminam).

629 Jean Negulesco [dir.]. *The Conspirators*. 1944. [00:02:34>00:02:59]





Der Fremdenfuehrer von Lissabon.

Natsu no Hikari”, “A Tempestade da Terra”, “El Invierno en Lisboa” e “The Conspirators”, a cidade vem contextualizada com a potência do plano aéreo. Em cada um deles, Lisboa aparece representada com uma representação, como um lugar de desejo e êxodo, de vida e paixão.

Por um outro lado, a contextualização de Lisboa (ou do seu estabelecimento narrativo) é também levantada noutros filmes (com recurso à cartografia mas sem recurso à ideia de plano aéreo). Em “Die Frau des Botschafters” (Hans Deppe, 1955), “Der Fremdenführer von Lissabon” (Hans Deppe, 1956) e “O Processo do Rei” (João Mário Grilo, 1989), vemos uma representação do ‘Terreiro do Paço’ anterior ao terramoto de 1755. Com a relevância de, nos três casos, se tratar do primeiro plano narrativo de cada filme. Em cada um desses planos, o que vemos é «um relevo arquitectónico em forma de moldura sobre um plano (...), [como] um panorama»<sup>630</sup>. No caso dos filmes realizados pelo cineasta alemão, acompanhamos o estabelecimento da cidade a partir de um painel azulejar existente no Miradouro de Santa Luzia.

---

630 AA. VV.. *Dicionário Universal - Língua Portuguesa*. 2002. p. 1111.



Ça Va Etre ta Fete.



Tarde Demais.

## CAMPO I: o horizonte

O horizonte apresenta-se-nos sob as dimensões horizontal e vertical. Le Corbusier, que desenvolveu o tema, é enquadrado por Antony Moulis como um autor com a ambição de «construir o horizonte».<sup>631</sup> E construir o horizonte é, por inerência, matéria arquitectónica, como define Julie Cattant.

«[A] arquitetura afecta a nossa percepção do horizonte (...) revelando dois modos de relação com a paisagem: a verticalidade (...), que estabelece uma posição dominante e favorece a vista panorâmica sem obstáculos; e a horizontalidade (...), que consente o contacto com o solo.»<sup>632</sup>

Ora, para nós, o campo definido pelo plano aéreo em Lisboa é o seu horizonte, e a sua distância o seu limite, umas vezes aberto e outras tantas fechado. Ainda assim, para nós, para lá do estabelecimento ou do contexto de um qualquer episódio lisboeta, encontramos filmes nos quais o uso dos planos aéreos acontece no decurso da narrativa e com proximidade suficiente para se parecer humano. Paulo Rocha, por ocasião da estreia de “A Raiz do Coração” (Paulo Rocha, 2000), reflecte em entrevista conduzida por Kathleen Gomes, sobre a sua necessidade em procurar novos pontos de vista, vertiginosos, picados e contrapicados<sup>633</sup>, distantes de uma experiência real ou mundana associada maioritariamente ao plano americano. Esta ideia de evasão projecta uma alteridade endeusada da visão, promovendo o plano aéreo a uma vista especial, sobre-humana, mas própria do humanismo da linguagem cinematográfica. Como acontece em “Der Himmel über Berlin” (Wim Wenders, 1987), para a cidade que representa, Lisboa tem também sido alvo no cinema de incursões espaciais com esse carácter demiurgo.

Filmes como “A Castelã das Berlengas”, “Ça Va Etre Ta Fête”, “Doc’s Kingdom”, “Le Retour des Charlots”, “A Idade Maior” ou “Tarde Demais” contêm alguns dos planos aéreos mais significativos sobre Lisboa. Em cada um deles, parece pois vermos algo mais que o estabelecimento do lugar. Nesses cinco filmes há uma plasticidade nos voos só possível pela agilidade da câmara. Com

<sup>631</sup> Antony Moulis. “Le Corbusier’s Horizon: Technique and Architectural Plan” in *Architectural Theory Review*. 2003. pp. 134-142.

<sup>632</sup> Julie Cattant. “L’horizon matière de l’habiter” in *Project de Paysage*. pp. 6-7.

<sup>633</sup> Cf. Kathleen Gomes. “No céu de Lisboa” in *Público* – Y. 12 Janeiro 2001. p. 4.



Le Retour des Charlots

isto, vemos os planos aéreos que melhor interpretam o tecido urbano de Lisboa: três deles, “A Castelã das Berlengas”, “Le Retour des Charlots” e “A Idade Maior”, repetem as mesmas zonas históricas da Baixa Pombalina, de Alfama ou de São Paulo; “Ça Va Etre Ta Fête” sobrevoa uma zona mais recente, entre a avenida de Liberdade e a praça do Marquês de Pombal; e “Doc’s Kingdom” ocupa-se do voo sobre uma zona industrial degradada (nos terrenos actualmente ocupados pelo Parque das Nações), onde incide a maior parte da narrativa que decorre em Lisboa. De facto, confirmamos nos planos aéreos destes filmes, os voos que mais nos impressionam são os que são influenciados por características da cidade, como os montes e os vales, subindo e descendo em adaptação e ajuste constantes à morfologia da cidade, como se repetissem uma segunda camada topográfica (imaginária) de Lisboa.

Regressemos ao plano aéreo, recuando no tempo. “Feitiço do Império” (António Lopes Ribeiro, 1940), filme de produção inteiramente portuguesa e com programa político explícito na apologia e/ou sedução de um regime colonialista distribuído por vários continentes, arranca com um plano aéreo... não da cidade de Lisboa mas da cidade de Boston. Semelhante à fotografia “Balloon View of Boston”, o plano de abertura de “Feitiço do Império” serve apenas e só para estabelecer a localização inicial de Luis Morais (Luis de Campos), o protagonista, e a sua família. Filho de emigrantes saudosos (e entretanto ricos), o jovem Luis preparava-se para embarcar com destino a Lisboa, uma cidade que ainda não conhecia, de onde seguiria para uma espécie de repêrage ultramarina que lhe legasse o orgulho nacional.<sup>634</sup> Após aquele plano geral aéreo de Boston e as despedidas familiares na gare marítima, Luis chega à metrópole pela primeira vez e sem qualquer expectativa ou fascínio pela capital portuguesa. Muito provavelmente tratou-se de um plano comprado (‘stockshot’) já que, em nenhum momento, a rotação do filme passou pelos EUA. Certo é que, uma década antes, experimentara-se no cinema o plano aéreo sobre a

---

<sup>634</sup> Na génese de “Feitiço do Império” está a pretensão de produzir um épico a partir do registo documental das viagens empreendidas às colónias africanas pelo chefe de Estado português. A provar esta evidência está a “Agência Geral das Colónias” e a encomenda lançada à “Missão Cinegráfica às Colónias de África” em 1939.





I Deal in Danger.



La Sirène Rouge

cidade de Lisboa (e pelo mesmo operador de câmara Manuel Luis Vieira) com resultados singulares.

Entre os vários filmes Norte-Americanos cuja narrativa se centra em Lisboa aquando da 2ª Guerra Mundial, a cidade parece sempre ser apresentada como corpo arquitectónico exótico. Desses vários filmes, há dois que se propõem mostrar a vista aérea embora não o façam, são eles “One Night in Lisbon” e “I Deal in Danger”. Em “One Night in Lisbon”, a vista da cidade aparece vaga, apesar de surgir no cartão com a palavra “Lisbon”. O único plano aéreo do filme, por exemplo, mais não é que um plano aéreo da cidade de São Francisco. Muito próximo das fotografias aéreas da série “San Francisco in Ruins” (George R. Lawrence, 1906), uma vista aérea panorâmica capturada após o incêndio que devastara a cidade, o plano de “One Night in Lisbon” contém algumas das características de Lisboa: margem de água, topografia relativamente acidentada e vários cais e gares marítimas. Em “I Deal in Danger”, o plano de aproximação à hipotética costa lisboeta é afinal um plano rodado próximo de Los Angeles.

\*

Para responder a esta geometria determinada pela incursão oblíqua dos planos (e da visão) mencionamos agora casos de planos aéreos centrados em figuras urbanas específicas que, por servirem de referências visuais reconhecíveis, apoiam o movimento do voo e constroem o seu campo. Apesar do horizonte ser uma das paisagens mais latas do território lisboeta, encontramos-la ancorada a ícones arquitectónicos, sejam eles grandes estruturas ou espaços monumentais, como: a) a ponte 25 de Abril e o Santuário do Cristo Rei; b) ou a praça do Comércio.<sup>635</sup>

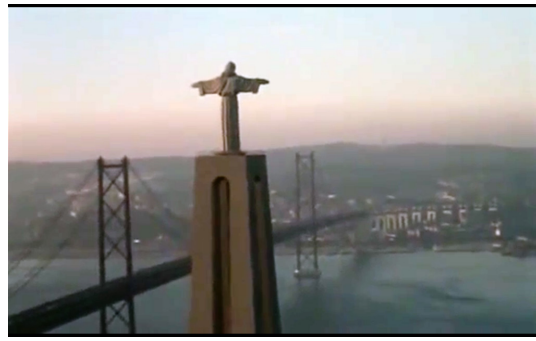
#### **a) ponte 25 de Abril e Santuário do Cristo Rei**

O plano aéreo aproveita a escala supra-urbana da ponte para identificar um elemento prolongado que marca a entrada longitudinal ou transversal na cidade. No caso da Ponte 25 de Abril, filmes como “Le Retour des Charlots” (Jean

<sup>635</sup> Para uma melhor compreensão deste espaço, desenhámos uma hipótese de colagem urbana para a prancha relativa ao capítulo “II.1 Plano Aéreo” deste trabalho.



Les Nuits Fauves



Portugal S.A.

Sarrus, 1992), “Les Nuits Fauves” (Cyril Collard, 1992)<sup>636</sup>, “La Sirène Rouge” ou “O Crime do Padre Amaro” (Carlos Coelho da Silva, 2005) confirmam uma exterioridade e alteridade que permitem observar a cidade reconhecendo-lhe vícios e incongruências não captáveis da cota baixa. “Le Retour des Charlots” começa em voo sobre Almada, na margem sul, numa situação semelhante àquela perto do final de “Les Nuits Fauves”, na qual o protagonista se prepara para o seu fim. Em “Les Nuits Fauves”, de resto, o que contemplamos de cima é uma excursão, é o final da narrativa em que acompanhamos o movimento de fuga da cidade de Jean (Cyril Collard) conduzindo um automóvel descapotável.<sup>637</sup> No caso do filme “O Crime do Padre Amaro”, por outro lado, regressamos a esta estrutura, várias vezes ao longo do filme, inclusive, através de uma montagem dos planos que sugere a captação do dia e da noite, apontando para determinados espaços, como o vale de Alcântara, e as suas transições no fio narrativo principal. Se há filmes em que a vista aérea da ponte 25 de Abril serve o início ou o final das narrativas em Lisboa, também haverá aqueles em que a vista superior da referida estrutura interrompe a narrativa. Como se, aqui, os planos aéreos servissem também de simples enunciados ou separadores das narrativas.<sup>638</sup>

Já no caso do Santuário, filmes como “Os Cinco Avisos de Satanás” (Josep Luis Merino, 1969), “Portugal S.A.” (Ruy Guerra, 2004) ou “Les Nuits Fauves” surgem a sobrevoar (contornando e controlando) aquela construção iminentemente vertical (como os pilares da ponte, diga-se).

### **b) praça do Comércio**

Este espaço público da cidade, porta de entrada e saída de Lisboa, adquire no plano aéreo uma identidade notável em vários domínios. A sua escala (necessariamente ligada ao desenho da praça e respectivo edificado perimetral)

<sup>636</sup> Estreado em Portugal com o título “Noites Bravas”.

<sup>637</sup> Situação que também acontece sob plano aéreo em “La Sirène Rouge” mas que, como veremos adiante, é um dos movimentos-tipo de entrada e saída da cidade, seja o realizador do filme em causa estrangeiro ou português.

<sup>638</sup> Ainda assim, não se trata de um fenómeno que aconteça frequentemente no cinema. Em rigor, trata-se até de uma opção que, no contexto ficcional audiovisual sobre Lisboa, é bastante mais explorada no formato televisivo do que no formato cinematográfico.



International Lady.



Pickup Alley.

e a sua implantação naquela margem permitem uma estabelecimento inequívoco, mesmo se filmada em diferentes direcções e distâncias. Apesar de tal importância, “A Castelã das Berlengas” (António Leitão, 1930), “International Lady” (Tim Whelan, 1941), “Pickup Alley” (John Gilling, 1957), “Ça Va Être Ta Fête” (Pierre Montazel, 1960) e “Os Cinco Avisos de Satanás” (Josep Luis Merino, 1969) parecem ser as únicas longas-metragens que a centram na imagem e a convocam. A estranheza, aqui, não está tanto no número de filmes que sobrevoa o lugar mas no modo como o fazem e na sua concentração cronológica, ou seja, não verificamos um plano aéreo sobre a Praça do Comércio desde há cerca de meio século e cada um deles apresenta características singulares. Se “International Lady” parece representar a Praça a partir de uma maquete e “Pickup Alley” o faz a partir de um ‘stockshot’, “Ça Va Être Ta Fête”, um dos casos mais recentes deste levantamento no ‘corpus’, à medida que seduz o protagonista a visitar vários monumentos na cidade (como o Mosteiro dos Jerónimos, a Torre de Belém ou a Praça do Comércio) repete o percurso mas em voo, numa sequência quase copiada dos locais filmados em “A Castelã das Berlengas” mas em sentido contrário (em direcção ao oceano).





Três Palmeiras.



Belarmino.

## CONTRACAMPO I: o céu

O título “Três Palmeiras” (João Botelho, 1994) é literal e foi real.<sup>639</sup>

Explicitando-o, ao longo do filme, estas árvores vão aparecendo, filmadas em planos fixos e de diferentes ângulos em contrapicado. À excepção de um dos planos (num picado sobre as suas sombras), a maioria dos planos apresenta-nos os ramos das palmeiras em movimento e em contraste com o céu. De resto, a segunda história do filme arranca com um desses planos, de fundo estrelado, acompanhado por um cartão onde lemos «o Céu de Lisboa»<sup>640</sup>.

Chegados aqui, interessa-nos observar o complemento do plano aéreo, ou seja, o possível plano anti-aéreo. Como em tudo, com a ‘invenção’ do voo nasce igualmente o seu contracampo terrestre. A ideia de plano contrapicado vem geralmente associada a dois entendimentos, um fixo e um em movimento (em ‘travelling’, na maioria das vezes), ocorrendo sem a presença do sujeito mas promovendo a subjectividade do olhar de uma personagem, como se também nós, espectadores, observássemos o céu e os alçados de Lisboa a partir da condição dos habitantes ou dos transeuntes da cidade. Ora, planos como os coexistentes em “Belarmino” (Fernando Lopes, 1964) e “Nós por Cá Todos Bem” (Fernando Lopes, 1977) ou aqueles em “Sangue Toureiro” (Augusto Fraga, 1958), “Um dia de Vida” (Augusto Fraga, 1962), “Os Verdes Anos” (Paulo Rocha, 1963) e “Alice” (2005) demonstram bem essa visão diagonal e, de certo modo, encantadora. Nos primeiros dois filmes vemos perspectivas contrapicadas da zona histórica de Lisboa, às Portas de Santo Antão, e nos seguintes vemos os Edifícios no cruzamento das Avenidas dos EUA e de Roma. Pasmados com tal verticalidade e obliquidade dos edifícios, vemos repetido o movimento vertical sobre os alçados dos ditos edifícios. Em vários destes casos, de resto, os planos nem chegam a tocar o chão, tal é o desejo de revelar o modernismo das novas avenidas na cidade. Como resultado, nesses planos deixamos de ver gente, parecendo aqueles lugares despovoados. Na verdade, ao longo do ‘corpus’ vamos encontrando vários exemplos tecnicamente semelhantes destes planos

<sup>639</sup> Trata-se, de facto, de um conjunto destas árvores outrora plantado numa zona limítrofe do jardim do Príncipe Real, próxima da rua Cecílio de Sousa, mas hoje inexistente e que serve a Botelho, neste filme, de título e de separador entre os vários segmentos horários da narrativa.

<sup>640</sup> João Botelho [dir.]. *Três Palmeiras*. 1994, [00.04.21>00.04.25]



O Mal-Amado.



A Passagem da Noite.

contrapicados, tanto executados em movimento (e curiosamente dedicados a apresentarem arquitecturas mais recentes), como em “O Mal-Amado” (Fernando Matos Silva, 1974), “No Dia dos Meus Anos” (João Botelho, 1992), “A Passagem da Noite” (Luis Filipe Rocha, 2003), quanto outros executados com a câmara fixa, como acontece em “O Passado e o Presente” (Manoel de Oliveira, 1971), “Alice” (Marco Martins, 2005), “Animal” (Roselyne Bosch, 2005), “Juventude em Marcha” (Pedro Costa, 2006) ou “Mistérios de Lisboa” (Raoul Ruiz, 2010). Em dois dos casos acima mencionados, por exemplo, “O Passado e o Presente” e “A Passagem da Noite”, tais planos compõem a abertura dos filmes com a introdução dos créditos. Neles, tanto registamos pormenores arquitectónicos quanto expressões genéricas da cidade. Em “O Passado e o Presente” identificamos o portão do Cemitério dos Prazeres, à praça São João Bosco, e em “A Passagem da Noite”, não identificamos mais do que edifícios de habitação banais desta cidade periférica. Em nenhum dos casos, todavia, nos encontramos no centro histórico da capital de “Belarmino” ou na cidade modernista de “Os Verdes Anos”. Ao invés, encontramos-nos ou frente a uma parcela monumental de Lisboa ou frente a blocos de habitação que se repetem e esgotam na sua aparência.

Já nos casos de “O Mal-Amado”, “No Dia dos Meus Anos” (João Botelho, 1992), “Animal” (Roselyne Bosch, 2005), ou “Juventude em Marcha” (Pedro Costa, 2006), deixamos de ver veículos para nos centrarmos unicamente nos limites da cidade, nos alçados das novas edificações, em regra implantadas nas margens de Lisboa, em Bairros como o Lumiar ou as Fontainhas. Em “O Mal-Amado”, na sequência em que João (João Mota), o protagonista, ruma ao seu novo emprego, há um plano fixo em contrapicado com o alçado do edifício de escritórios na avenida Conselheiro Fernando Sousa a ocupar quase todo o campo de imagem. Nesse plano, ouvimos a passagem de um avião e observamos um plano horizontal em perspectiva onde as outrora linhas verticais apontam para um horizonte e um céu escondido. Em “Animal”, a opção por uma arquitectura formalmente impactante leva a que se revelem objectos arquitectónicos como





O Inimigo sem Rosto.



Manô.

o Oceanário, a Estação do Oriente<sup>641</sup>, a Torre Vasco da Gama ou o Pavilhão de Portugal, apresentando-os quase sempre sob planos fixos contrapicados. Neste filme, cuja acção decorre e inventa um futuro próximo verosímil, o alçado Sul do Pavilhão de Portugal, por exemplo, torna-se uma estrutura religiosa de apoio a uma cerimónia fúnebre. Nestes planos a ‘firmitas’ arquitectónica é uma evidência, quando vemos a vertical (em diagonal na imagem) arrancar da terra.

Mas também há outros exemplos de planos contrapicados de objectos em movimento, seja de palmeiras ao vento, de pássaros, de aviões e helicópteros ou até de nuvens. Em vários filmes assistimos à passagem e (tres)passagem dos céus de Lisboa. Em “A Castelã das Berlengas” (António Leitão, 1930), “O Fim do Mundo” (João Mário Grilo, 1992), “Tarde Demais” (José Nascimento, 2000), “Branca de Neve” (João César Monteiro, 2000), “Manô” (George Felner, 2005) e “O Inimigo sem Rosto” (José Farinha, 2011), assistimos ao uso do ‘contreplongée’ para ouvir (e ver, o que não acontece em “O Mal-Amado”) as coisas de baixo. Se em “Três Palmeiras” são árvores que vemos, em “A Jangada de Pedra” (George Sluizer, 1996) são aves o que contemplamos. Se, por um lado, é o céu de Lisboa que concentra todas as narrativas incluídas em “Três Palmeiras”, por outro, é também o mesmo céu que denuncia o problema tectónico que envolve a pensínsula ibérica através dos voos de estorninhos sobre o miradouro de Nossa Senhora do Monte em “A Jangada de Pedra”.

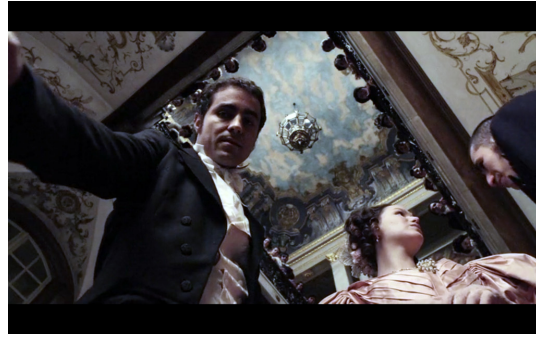
Em “A Castelã das Berlengas”, “O Fim do Mundo”, “Tarde Demais”, “Manô” e “O Inimigo sem Rosto” observamos o voo de veículos aéreos. Em “A Castelã das Berlengas”, de novo, o primeiro dos filmes a explorar a imagem segundo este eixo e direcção, observamos o céu de Lisboa através de planos contrapicados com hidroaviões. Em “O Fim do Mundo”, “Manô” e “O Inimigo sem Rosto”, por exemplo, seguimos de perto a chegada à cidade de aeronaves comerciais. A menor distância ao Aeroporto da Portela permite compreendermos o quanto próximo nos encontramos daqueles ruidosos aviões que nos sobrevoam. Em “O Fim do Mundo”, tais planos servem para definir

---

641 Cujo projecto de arquitectura foi desenhado por Santiago Calatrava.



Os Verdes Anos.



Mistérios de Lisboa.

«planos inclinados»<sup>642</sup>. Grilo, um dos cineastas que mais vezes explora estes planos do céu de Lisboa e os incorpora na sua obra repete esta solução em “Duas Mulheres” (2009), por exemplo.

Há, ainda, uma visão do céu de Lisboa que é interior. Em dois exemplos maiores, “Os Verdes Anos” (Paulo Rocha, 1963) e “Mistérios de Lisboa” (Raoul Ruiz, 2010), reconhecemos essa possibilidade. Em “Os Verdes Anos”, trata-se de um plano em movimento, lento, como se de uma levitação que antecede um dos ‘travellings’ mais impactantes de todo o filme, o da dança de Julio e Ilda. Em “Mistérios de Lisboa”, observamos uma pintura de céu num dos luxuosos edifícios que servem o regresso a Alberto de Magalhães (Ricardo Pereira) e a sua introdução na sociedade lisboeta oitocentista (curiosa é a parecença dessa imagem com outros filmados por João Botelho em “Filme do Desassossego”).

Em “Tarde Demais” (José Nascimento, 2000) ocorre uma visão inédita da cidade (na mesma zona antes descrita em “Animal”); no que vemos e como vemos. Ao contrário de apreendermos o plano aéreo como incursão, em “Tarde Demais” seguimos uma excursão.<sup>643</sup> O ‘ending shot’ do filme devolve-nos uma alavanca narrativa para o que se segue mas que o espectador não verá. Depois da acção principal decorrer nos baixios da bacia do Tejo, ao largo de Alcochete e Samouco, o plano-sequência final sobrevoa o rio desde o mouchão da Póvoa (Vila Franca de Xira) até à zona do estuário compreendida entre as frentes fluviais do Montijo, Barreiro, Almada e Lisboa. Hipoteticamente filmado de um helicóptero (que identificamos em contracampo através do último ponto de vista subjectivo), o plano permite-nos acompanhar a margem ribeirinha de Lisboa com movimentos de aproximação e afastamento na horizontal e na vertical. Após acompanharmos os percursos na água e entre marés de quatro pescadores naufragados, Zé (Vitor Norte), Manel (Adriano Luz), Joaquim (Nuno Melo) e António (Carlos Santos), no meio do Tejo e em zonas pouco profundas, o acção termina no céu. Nesta última cena, após o encontro de Manel hirto e congelado numa dos bancos pantanosos pelo amigo Zé e a filha Laura (Ana

<sup>642</sup> E reconhecendo-lhes inspiração formal em “M” (Fritz Lang, 1931). Entrevista a João Mário Grilo a 1 de Julho de 2015.

<sup>643</sup> E ‘excursione’ significa «passeio ou divagação».





Filme do Desassossego.



Tarde Demais.

Moreira), reflectimos sobre fim trágico daquelas personagens. Inesperadamente, vemos a contiguidade entre o selvagem e o civilizado, entre o peso da natureza (nos baixios do Tejo) e uma «arquitetura de peso»<sup>644</sup> (no Parque das Nações), enquanto ouvimos “Meis Ollos van per lo Mare”<sup>645</sup> até ao exacto momento em que voamos entre os pilares da ponte e onde a música finda. A partir daqui, tudo o que passamos a ouvir é o vento e o que passamos a ver é o céu. Em frente à Marina (a anterior localização do aeroporto marítimo de Cabo Ruivo), o plano inflecte num afastamento perpendicular à margem lisboeta elevando-se e mostrando o horizonte como nunca o vimos em Lisboa. Vemos «que, ao fim e ao cabo, o estuário do Tejo é um prolongamento do Atlântico que se instala em frente de Lisboa como um Mediterrâneo em miniatura.»<sup>646</sup> A imagem de água com que começara o plano dá lugar a um céu nublado e igualmente abstracto. Na verdade, o plano aéreo mais longo de toda a filmografia (com a duração aproximada de 2’40’’ sem cortes), e que acaba por fazer uso particular dessa característica horizontal, é um plano do céu de Lisboa. Após começar perpendicular à superfície de água e aos sapais que mais parecem um mapa, o último plano de “Tarde Demais” termina perpendicular ao céu, como operasse um panorama-sequência vertical muito lentamente. Depois de arrancar com uma imagem quase abstracta e passar por um mar picado pelo vento, o plano só estabelece a sua localização quando permite a visão do horizonte. Nesse momento reconhecemos o território lato onde ocorrera toda a narrativa, o Tejo, anteriormente representado somente por fragmentos desterritorializados e desligados.

Em “Branca de Neve” (João César Monteiro, 2000), vemos nove planos de céu ou, melhor, nove céus (todos filmados em Lisboa). Todos diferentes, servem de separadores à narrativa, que à excepção de um panorama nocturno sobre ruínas ou fundações, apenas retém planos totalmente ‘pintados’ de

644 Referência ao filme “Arquitetura de Peso” (Edgar Pêra, 2007) encomendado pelos arquitectos Jorge Figueira e Nuno Grande, por ocasião da 1ª Trienal de Arquitectura de Lisboa, em 2007, que procura reflectir sobre a utilidade de ícones arquitectónicos como são o Centro Cultural de Belém, a Expo 98, os Estádios do Euro 2004 ou a Casa da Música.

645 Numa versão de Pedro Caldeira Cabral do tema integrado no “Cancioneiro de Palácio” (autor anónimo, sécs. XV/XVI).

646 José Álvaro Morais [dir.]. *Zéfiro*. 1994, [00.38.30>00.38.47]



Tarde Demais.



Tarde Demais.

negro como fundo dos diálogos estabelecidos entre as personagens.<sup>647</sup> Quando toda a imagem se fixa é apenas o céu que se altera, numa oposição ao que Walter Benjamin diria sobre a «paisagem em que tudo se alterava excepto as nuvens.»<sup>648</sup> Em suma, perante esta opção de representação contida em “Branca de Neve” poderíamos citar o que José Bragança de Miranda refere sobre a noção e presença do céu vinda de Stéphane Mallarmé. «O céu azul e imutável que assombrava Mallarmé em “L’Azur”, é o único sinal de transcendência, sempre fora de alcance (...).»<sup>649</sup> De um certo modo, esta visão, esta postura, havia já sido observada por Le Corbusier ao considerar o azul como a fusão entre o céu e o mar; num contexto que, sabemos, usava e tratava como materialidades da arquitectura e do urbanismo.<sup>650</sup> Numa visão vincadamente demiúrgica e fundada na obra “Bauen, Wohnen, Denken”, anteriormente referida<sup>651</sup>, Heidegger refere-se à ideia de «percurso no céu»<sup>652</sup> como o contracampo do espaço ocupado; numa perspectiva oblíqua sobre os elementos verticais e horizontais reconhecíveis no território. Nesta secção, seguimos o contracampo dos planos aéreos com a colocação definitiva do peão na rua, à cota do chão, na terra. O observador torna-se uma personagem urbana, evidenciando o seu carácter de rua, de ‘flâneur’. Neste capítulo, o centro de observação vem de uma espécie de movimento deambulante etéreo que, umas vezes acontece na rua, outras no espaço doméstico ou privado de um palácio e outras ainda no próprio céu. E a cidade, quando vista por esta perspectiva, vem representada como sucessão de espaços sempre concorrentes num primeiro plano porque o fundo, esse, o último plano, já de lá não sai.

Por último, terminamos este capítulo com uma nota sobre Diogo

---

<sup>647</sup> Tais planos (ou Imagens) lembram-nos a série de ‘nuvens’ em “Atlas Sheets, Wolken” (Gerhard Richter, 1970-1976).

<sup>648</sup> Walter Benjamin. “O Narrador” in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. 1992. p. 28. Apud. José Bragança de Miranda. “Cartografia Breve da Cultura Contemporânea” in *Teoria da Cultura*. 2002. p. 182.

<sup>649</sup> José Bragança de Miranda. “Cartografia Breve da Cultura Contemporânea” in *Teoria da Cultura*. 2002. p. 182.

<sup>650</sup> «Os materiais do urbanismo são o sol, as árvores, o céu, o aço, o cimento, por esta ordem indissolúvel.» Cf. Le Corbusier. *Le Monde Urbain*. S/d. [versão online disponível em <<http://www.dicocitations.com/citations/citation-50043.php#!jyV8mrQzllsHL8.99>>, acedida a 19 Março 2016]

<sup>651</sup> Vide ‘MONTAGEM I: incursão’.

<sup>652</sup> Martin Heidegger. “Batir Habiter Penser” in *Essais et Conférences*. 1980. p. 176.



Branca de Neve.

Seixas Lopes, e que remete para a sua entrevista a João César Monteiro por ocasião da estreia de “Branca de Neve”, em 2000. Referindo-se os dois autores frequentemente ao céu, ao azul do céu<sup>653</sup>, talvez inspirados naqueles nove planos do filme, Seixas Lopes e César Monteiro discutem a importância do plano enquanto intervalo (e, porque não, na forma de separador). Na nossa leitura, ambos reflectem sobre a presença desse(s) plano(s) lisboeta(s) num filme essencialmente construído por planos negros. A partir de uma perspectiva de excursão e fragmento, os planos de céu que vemos em “Branca de Neve” retiram-nos do buraco em que fomos metidos durante o filme. Durante esses nove momentos de êxtase o que vemos é um espaço em devir.

---

<sup>653</sup> Sobre a ideia de “O Azul do Céu” muito haveria a desenvolver começando, desde logo, por lembrar a expressão como o título que os arquitectos Aldo Rossi e Gianni Braghieri atribuem à proposta para um novo cemitério em Modena em 1971. Sobre este assunto Diogo Seixas Lopes desenvolve várias ideias que nos interessam, sendo uma delas a relação entre melancolia e «arquitectura osteológica», tema abordado em debate público entre nós e o autor (a 28 Setembro 2010, no CCVF, em Guimarães). Para um maior desenvolvimento *vide* Diogo Seixas Lopes. *Melancholy and Architecture: On Aldo Rossi*. 2015.



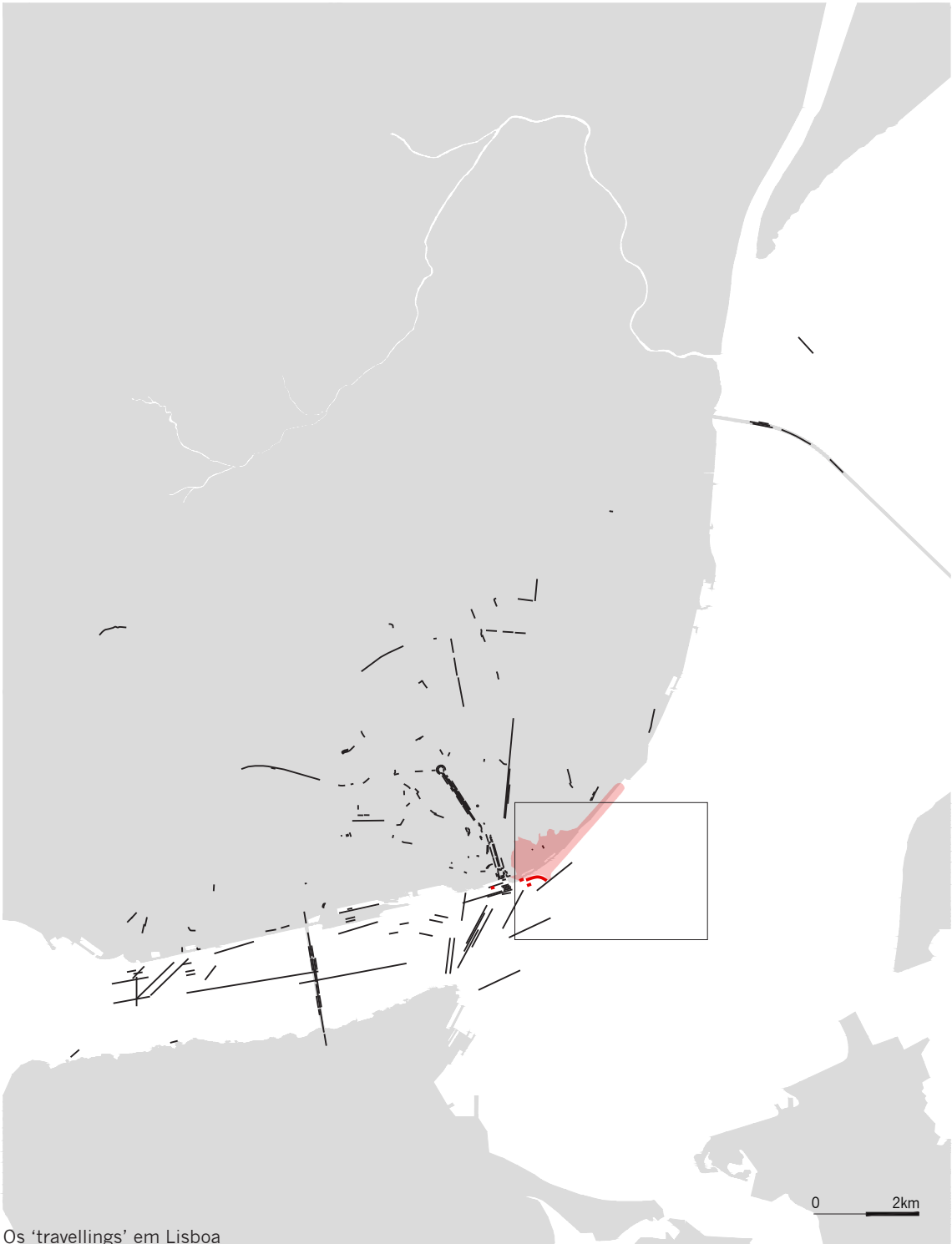
## *11.2. travelling*



*É uma espécie de compromisso: tenho um intenso desejo de filmar Lisboa. (...) Há sempre um período em que estou a andar de carro, sem destino, à procura de locais.*  
João Salaviza. 2012







Os 'travellings' em Lisboa





O Homem dos Olhos Tortos.

## MONTAGEM II: o corte e o segmento

Na montagem deste movimento e intervalo, reconhecemos no uso do ‘travelling’ a aglutinação dos dois princípios narrativos estabelecidos pelo plano aéreo (o da incursão e o do fragmento) mas também reconhecemos um outro aspecto e que é a introdução da analogia. Em detalhe, temos o corte e o segmento. Com efeito, para nós, o ‘travelling’ também provoca aquela «impressão de profundidade»<sup>654</sup> já referida e só permitida pela (ideia da) secção.

\*

De todo o ‘corpus’, o primeiro filme com um movimento de ‘travelling’ surge inesperadamente em “O Homem dos Olhos Tortos” (José Leitão de Barros e Luis Reis Santos, 1918), a estreia na realização do pintor e jornalista José Leitão de Barros. Menos sofisticado que outros planos náuticos, este parece mais ser um resultado do que um objectivo. Durante esse ‘travelling’, filmado no Tejo entre o Cais do Sodré e o Mercado da Ribeira, acompanhamos simplesmente o protagonista Gil Goes (António Sarmento) a remar numa barçaça, num vai-e-vem nervoso provocado pelas ondas do rio em vez de reforçarmos uma observação paralela e contínua à margem da cidade. Já o primeiro ‘travelling’ executado em ‘carrello’ aparece mais tarde, em “Lisbôa, Cronica Anedótica” (José Leitão de Barros, 1930), localizado no Jardim de São Pedro de Alcântara, como se, numa zona cumeeira da cidade, conseguissemos lentamente destapar o interior (o centro histórico) de Lisboa. Ainda assim, parece-nos, estes dois movimentos de câmara mantêm um certo afastamento da cidade já, em cada um deles, se destaca um primeiro plano com figuras e figurantes e só depois um segundo plano com fundos da cidade.

Isto considerado, o primeiro ‘travelling’ a introduzir verdadeiramente a potência de um corte parece-nos vir com a abertura de “A Canção de Lisboa” (Cottinelli Telmo, 1933). Num ‘travelling’ ligeiramente contrapicado, efectuado sob uma das galerias laterais da Praça do Comércio e aproveitando o seu comprimento, acompanhamos em ‘continuum’ uma entrada em Lisboa, percebendo desde logo que haverá espaço para luz e para penumbra. Revela-se-nos então este plano-movimento que denuncia simultaneamente um corte

---

<sup>654</sup> David Bordwell. “Against the Seventh Art” in *On the History of Film Style*. 1999. p. 55.



A Canção de Lisboa.



O Recado.

e uma continuidade com a cidade. Segundo um corte longitudinal, os pilares negros da galeria<sup>655</sup>, em sombra, interrompem com cadência a visão do Arco da Rua Augusta e os percursos de alguns populares. O monumento e o pavimento da praça estão no centro da imagem ao longo de todo o plano. Assim começa “A Canção de Lisboa”, ao lado de um terreiro, por sinal a Praça mais aberta e monumental da cidade, antes de passar para os telhados, escadinhas e becos de um dos Bairros mais fechados e menos monumentais de Lisboa. É como se, antes de passarmos para «o lugar dos pobres»<sup>656</sup> da narrativa, pudéssemos conhecer as perspectivas ‘grandiosas’ da capital. Estas galerias, que ocupam três dos quatro lados da Praça do Comércio, aparecem de resto representadas como espaços de acolhimento e conforto no confronto com a amplitude da praça.

Por outro lado, segundo um corte transversal, resgatamos um ‘travelling’ análogo, visível no plano de abertura de “O Recado” (José Fonseca e Costa, 1971), no qual a maior diferença vem da relação ortogonal com o movimento anteriormente mencionado de “A Canção de Lisboa” (Cottinelli Telmo, 1933). Também um ‘travelling’ sob as arcadas de outra estrutura arquitectónica monumental, o santuário de Nossa Senhora do Cabo Espichel, desta vez trata-se de um movimento transversal à galeria. Se em “A Canção de Lisboa” acompanhamos, em paralelo, a longitudinalidade do espaço, cobertos e protegidos da luz, em “O Recado” (José Fonseca e Costa, 1971) saímos desse espaço para ficar descobertos e expostos à luz. Durante este plano contemplamos um lugar vazio e quase despovoado, ao contrário do que acontece no plano de “A Canção de Lisboa” povoado por gente e cruzado por veículos eléctricos. No essencial, ambos os movimentos parecem servir de ‘establishing shot’ para a narrativa que se inicia: no primeiro caso, mediando regularmente sucessivas aberturas; no segundo caso, enfrentando uma única passagem.

Com efeito, é interessante validar o uso desta tipologia, a ‘passage’<sup>657</sup>,

655 Do edifício correspondente ao actual Ministério da Agricultura e do Mar/Defesa Nacional.

656 Convocamos, aqui, um dos vários temas de análise que já terá sido testado sobre as relações entre cinema e arquitectura portuguesas. Vide José Neves [coord.]/André Tavares [ed.]. *O Lugar dos Ricos e dos Pobres no Cinema e na Arquitectura em Portugal*. 2014.

657 Sobre este assunto vide “Der Passagen Werk”, a ‘magnum opus’ de Walter Benjamin. Cf. Walter



A Força do Atrito.



Aparelho Voador a Baixa Altitude.

através do movimento que denominamos de corte no cinema e, igualmente, para o intervalo enquanto segmento. Afinal, esse espaço coberto aparece-nos amiúde dotado de uma longitudinalidade e largura que nos incitam ao andamento. A comprovar esta ideia, implantada em galerias, sejam semelhantes ou não, outros ‘travellings’ há que retiramos do ‘corpus’ e que consideramos marcantes. Um par deles vemos em “A Força do Atrito” (Pedro M. Ruivo, 1992) e “Aparelho Voador a Baixa Altitude” (Solveig Nordlund, 2002), filmes nos quais as personagens percorrem a cidade sozinhas e em movimentos longitudinais (e, por consequência, perpendiculares ao eixo entre nós, espectadores, e a cidade). Em cada um destes planos, de resto, acompanhamos simplesmente as personagens à distância de estruturas porticadas, umas vezes mais leves, outras mais pesadas. Em “A Força do Atrito”, por exemplo, acontece o movimento estar tão próximo da personagem, Vítor (João Grosso), que nos é difícil perceber a interioridade ou exterioridade do espaço. Compreendemos que nos encontramos numa ruína, num espaço de andaimes e sem tecto que, num segundo olhar, confirmamos tratar-se do estaleiro de obra dos Armazéns do Chiado (após o incêndio de 1988). Em “Aparelho Voador a Baixa Altitude”, por outro lado, assistimos ao mesmo movimento, denotando maior tensão e obscuridade. Rodado de noite, acompanhamos uma personagem feminina a fugir sob a galeria do edifício sede da CGD, como se se escondesse entre os pilares e exibisse entre os vãos.

Uma outra forma do movimento acontece a descoberto, no exterior de galerias, mais deambulante. Neste tratamento, alguns dos ‘travellings’ mais impactantes de todo o ‘corpus’ estão relacionados com os percursos de personagens, como aqueles de Belarmino Fragoso, o pugilista e engraxador homónimo de “Belarmino” (Fernando Lopes, 1964), que anda como se «dançasse»<sup>658</sup> pelas ruas e praças do centro de Lisboa, olhando ora para os bolsos ora para o céu. Nas palavras de Lopes é uma personagem que prolonga

---

Benjamin. *The Arcades Project*. 2002.

<sup>658</sup> Expressão de Fernando Lopes em entrevista conduzida por Luís Urbano a 23 de Setembro de 2011. *Apud* Luis Urbano. “Real” in *Dois Mundos: Arquitectura e Cinema em Portugal, 1959-1974*. 2015. p. 466.



Belarmino.



Catembe.

uma «espécie de metáfora»<sup>659</sup> na ligação entre o ringue de boxe e a arena pública. A praça e a rua são também, para si, os espaços do desporto ou, melhor, do jogo ou, ainda melhor, da vida. A cidade envolve Belarmino como a plateia do Pavilhão dos Desportos. A sua estratégia de ‘toca e foge’ mantém-se tanto nos percursos na Rua Barros Queirós como nos ginásios do SCP ou do Grupo Desportivo da Mouraria. Neste sentido, Belarmino parece desafiar permanentemente a cidade que habita, como se mantivesse com ela uma competição. Em muitos planos, inclusive, tenta descobrir-lhe as fraquezas, como se procurasse algum segredo gravado nas paredes e nos contornos da cidade que vão limitando o seu movimento de treino e deambulação. Aliás, o ‘travelling’ às Portas de Santo Antão, coexistente em “Nós por Cá Todos Bem”, outro filme do mesmo realizador, demonstra essa prática terrena mas astuta de ver e ‘enganar’ a cidade. Tratando-se de um filme rodado em áreas reconhecíveis entre as Praças dos Restauradores, do Rossio e da Figueira, no interior (por alguns entendido como «traseira»<sup>660</sup>) da cidade, “Belarmino” ocupa alguns dos espaços mais vezes filmados em Lisboa para caracterizar o oposto do falhado. É curioso, de resto, que seja no Rossio, num plano que parece ser o contracampo da cena final de “Belarmino”, em “Catembe” (Faria de Almeida, 1965)<sup>661</sup>, que o próprio pugilista ao ser entrevistado, já engravatado e às portas do Café Portugal,<sup>662</sup> confesse novamente a sua relação de ‘boxeur’ com a cidade e, nesse caso em particular, com Lourenço Marques. «Já fazia ideia de encontrar uma cidade... uma cidade em condições»<sup>663</sup>, como Lisboa era para si afinal, pensamos nós. No entanto, numa evolução cada vez maior no que respeita a fragmentação da narrativa cinematográfica, é a própria cidade – enquanto composição urbana – que a parece acompanhar, tornando-se igualmente descompensada, frágil e marginal. Nesse seguimento, aproveitamos também para aqui referir filmes

659 Fernando Lopes. “Belarmino ” in *O Lugar dos Ricos e dos Pobres no Cinema e na Arquitectura em Portugal*. 2014. p. 110.

660 João Bénard da Costa. “Belarmino ” in *O Lugar dos Ricos e dos Pobres no Cinema e na Arquitectura em Portugal*. 2014. p. 112.

661 Este filme nunca estreou comercialmente e só foi projectado na Cinemateca Portuguesa após 1974. Com 103 cortes, é o filme mais censurado de sempre no cinema português.

662 Projecto de arquitectura de 1938 desenhado por Luis Cristino da Silva.

663 Faria de Almeida [dir.]. *Catembe*. 1965. [00.04.01>00.04.08]





Meus Amigos.



Quinze Pontos na Alma.

que operam sobre o significado da própria deambulação das personagens, como se os vários cursos e percursos narrativos fossem pequenas incisões na cidade e que, por isso, provocassem pequenos episódios ficcionais. Em resumo, aproveitamos para aqui recuperar filmes sobre ‘travellings’ de personagens e analisar em que medida recorrem ao ‘travelling’ cinematográfico. Ou seja, tentamos verificar se esta ideia de digressão por Lisboa estará contida e aprofundada no ‘travelling’ enquanto movimento de câmara. Referimo-nos, pois, a obras como “Meus Amigos” (António da Cunha Telles, 1974), “Índia” (António Faria, 1975), “Lerpar” (Luis Couto, 1975), “Dans la Ville Blanche” (Alain Tanner, 1983) ou “Atlântida” (Daniel del Negro, 1985), nas quais o movimento se faz no encaicho de cada personagem. Em “Meus Amigos”, por exemplo, lembramos do «turista ideológico»<sup>664</sup> José (Manuel Madeira) que flana por Lisboa com as suas companheiras ou admiradoras; sejam prostitutas ou pretendentes. Em sequências de percursos pedonais inusitados como aquela, inédita, sobre o tabuleiro do viaduto Eng. Duarte Pacheco, ou aquela no miradouro de Santa Catarina, acompanhamos José e Helena (Teresa Mota) em conversa sobre minudências e curiosidades cinematográficas ou sobre o futuro do país olhando o Tejo e a ponte 25 de Abril por um binóculo. Em “Índia”, o segundo caso, acompanhamos o protagonista (António Faria) em deriva pelos monumentos e ruas entre a zona de Belém, a Gare de Alcântara-Mar, a Praça da Figueira, o topo do Parque Eduardo VII e o Campo Pequeno, sem que compreendamos ao certo o sentido dos seus percursos. Há, aliás, uma cena (críptica em termos narrativos mas que nos remete para o título enquanto projecção e desejo) em que o protagonista segue uma rapariga com traje indiano a descer as escadas da Rua Norberto de Araújo,<sup>665</sup> às Portas do Sol. De certo modo, embora se torne difícil de o provar, poderemos ainda acrescentar que a cena final em “Índia” tanto nos desafia para uma partida de Lisboa em direcção àquele país asiático quanto nos remete para aquela zona de Belém, à Avenida da Índia. Em

664 Eduardo Prado Coelho. “Meus Amigos” in *Vinte Anos de Cinema Português, 1962-1982*. 1983. p. 53.

665 Por sinal uma toponímia relacionada com um autor para quem as deambulações pela cidade seriam matéria de escrita. Referimo-nos ao jornalista e olisipógrafo Norberto Moreira de Araújo e a livros como “Peregrinações de Lisboa” (1938), “Inventário de Lisboa” (1944) ou “Guide to Lisbon” (1946).



Dans la Ville Blanche.



O Mal-Amado.

“Lerpar” (Luís Couto, 1975), o terceiro caso, também o protagonista Zé (José Maria Roumier) deambula pelos mesmos lugares ribeirinhos que o protagonista de “Índia”, fixando-se em cafés, hotéis, jardins e casas emprestadas. Aliás, em vários momentos do filme há um separador surreal no qual Zé se assume como sonhador completamente desajustado a Lisboa (e ao país que habita) ao ponto de afirmar «qualquer dia vou para a tropa matar tugas ou lerpar.»<sup>666</sup> Já na década de 1980, em “Dans la Ville Blanche”, aproveitamos o que Stephen Barber descreve como

«o filme que melhor representa a ansiedade da cidade (...), na qual as colinas envolventes e os becos de Lisboa fornecem abrigo a um marinheiro exausto (...) que vagueia pela cidade, observa as suas fachadas e procura serenamente uma explicação para a sua descida até à imobilidade, descobrindo nada.»<sup>667</sup>

Em “Atlântida” (Daniel del Negro, 1985), o último caso, é o protagonista (Luis Lucas) que percorre as zonas de São Paulo, do Mercado da Ribeira e da Rua das Janelas Verdes, numa tensão entre o fantástico e o onírico, e parecendo procurar algo insondável e intangível, como a Atlântida.

Uma outra abordagem ao ‘travelling’ pode também ser mais particular e breve e corresponder apenas a um movimento lateral inesquecível. Acompanhando diferentes personagens solitárias que vão percorrendo a cidade, destacamos duas sequências, uma retirada de “O Mal Amado” (Fernando Matos Silva, 1974) e outra de “Lavado em Lágrimas” (Rosa Coutinho Cabral, 2006). Em “O Mal Amado”, em dois movimentos de câmara com 30” de duração cada um, acompanhamos João (João Mota), o protagonista, ao longo de várias ruas do bairro de Campo de Ourique (Rua Almeida e Sousa, Rua Azedo Gneco, Rua Francisco Metrass e Rua Tenente Ferreira Durão), numa soma de partes que compõem um universo narrativo particular da cidade<sup>668</sup>

666 Luís Couto [dir.]. *Lerpar*. 1975. [00.10.25>00.16.10]

667 Stephen Barber. “Urban Space in European Cinema” in *Projected Cities: Cinema and Urban Space*. 2002. pp. 86-87.

668 É interessante, de resto, saber que aquele percurso que nos parece e aparece montado em continuidade corresponde a várias ruas diferentes e perpendiculares entre si.



Lavado em Lágrimas



Lavado em Lágrimas

assim como acabam por caracterizar a personagem, um pouco à imagem do que acontece com Belarmino no filme homónimo. Em “Lavado em Lágrimas” (Rosa Coutinho Cabral, 2006), num plano com com 56” de duração, assistimos ao mais ambíguo de todos os ‘travellings’ rodados em Lisboa. Sendo aparente e tecnicamente um ‘travelling’, o plano é uma sequência de panoramas sem montagem por cortes. Basicamente, ao longo de quase um minuto, o único elemento que acompanhamos em contínuo é uma câmara que vemos reflectida nos vidros das lojas da Rua da Escola Politécnica e que está instalada num veículo que a percorre. Neste ‘travelling’ não é uma mas duas personagens que observamos, João Araújo (João Cabral) e Ana (Rita Martins). Montada num automóvel, a câmara mantém-se em constante velocidade linear procurando intensificar a observação e os gestos de João e Ana através de panoramas. O resultado é uma perseguição viciosa onde assoma a ideia de continuidade impossível. Trata-se então de um caso paradoxal de semântica e sintaxe filmológicas, vemos transformada uma realidade noutra impalpável mas concretizável. Ambas as personagens se observam mutuamente, antes e depois, como João que persegue Ana que persegue João que persegue Ana que persegue João.

De seguida, ainda através do ‘travelling’, acercamo-nos das franjas de Lisboa e dos limites da cidade. Em filmes como “Ossos” (Pedro Costa, 1997), “Nós” (Cláudia Tomaz, 2003), “Alice” (Marco Martins, 2005), “Odete” (João Pedro Rodrigues, 2005), “Entre os Dedos” (Guedes e Serra, 2008) e “Sangue do meu Sangue” (João Canijo, 2010), todos com narrativas distribuídas entre zonas do centro e da periferia da cidade, Lisboa parece passar a exercer uma pressão de fuga ao centro histórico. Parece que o centro habitualmente limpo, monumental e burguês deixa de interessar para o desenvolvimento de novas narrativas e, nesse sentido, é relevante que cineastas como «Pedro Costa e João Canijo [ou ainda Teresa Villaverde, Cláudia Tomás, João Pedro Rodrigues ou Catarina Ruivo, entre outros, se coloquem] naquele que é, por excelência, o território urbano do mundo contemporâneo, o subúrbio»<sup>669</sup>, e o

<sup>669</sup> Miguel Cipriano. “O Mistério das Origens ou o cinema Português no tempo da Pós-Ruralidade”



Ossos.



Entre os Dedos.

potenciem através de movimentos de corte e intervalos segmentados. Posto isto, cineastas como Rodrigues e Martins parecem circunscrever os seus filmes em «universos “urbanos, europeus, ocidentais [mas] que não têm nada de específico de Portugal”,<sup>670</sup> como é o supermercado de “Odete” e a Lisboa descaracterizada de “Alice”»<sup>671</sup>, enquanto outros, como Costa, Tomaz e Canijo, nobilitam características singulares desses espaços (como a sujidade, a pobreza, a indigência e os laços de sangue) através da dignidade do plano e da montagem cinematográfica. Em “Ossos” (Pedro Costa, 1997), por exemplo, no ‘travelling’ mais longo de toda a filmografia analisada, com quase 2’ de duração, acompanhamos um jovem adulto (Nuno Vaz) descendo a estrada Militar das Fontainhas e transportando algo num saco de plástico preto idêntico aos sacos do lixo. Durante o tempo desse plano, a personagem muda a posição do saco que leva para uma outra mais aconchegante. Como não sabemos imediatamente o que transporta nas mãos, vemo-nos impelidos a seguir todo o comprimento da estrada na ânsia de que haja uma resposta algures no plano. É, de resto, interessante verificar que neste caso, e por se tratar de uma observação paralela aos planos de fundo, a paisagem urbana parece ficar espalmada e, por isso, não conseguimos identificar o circuito percorrido na sua plenitude. Neste ponto, enquanto espectadores, constatamos que somos levados a aceitar o campo de imagem como uma hipotética linha contínua, sem curvas, ao contrário do que acontece no caso real, já que o percurso em causa corresponde a uma via até bastante sinuosa. Ainda nestes espaços poderíamos também recuperar os planos de deambulação contidos em “Nós” (Cláudia Tomaz, 2003) e em “Entre os Dedos” (Guedes e Serra, 2008), nos quais seguimos Francisco (João Pereira) e Paulo (Filipe Duarte), respectivamente protagonistas de cada um dos filmes, enquanto vagueiam por zonas como a Calçada de Carriche, o Lumiar ou Alfovelos, sem sentido ou apelo pelo centro. Para Francisco, o seu espaço natural é aquele da indigência, para Paulo é o do silêncio perante a ruptura

---

in *Novas & Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo*. 2013. p. 50.

<sup>670</sup> Pedro Costa entrevistado por Inês Meneses. “Fala com ela” in *Rádio Radar*. Novembro de 2009. Apud. Miguel Cipriano. *Ibid.* p. 51.

<sup>671</sup> *Ibid.* p. 51.





Lisbon.



A Canção da Saudade.

institucional (após se ver despedido pelo mestre da obra em que trabalhara).

\*

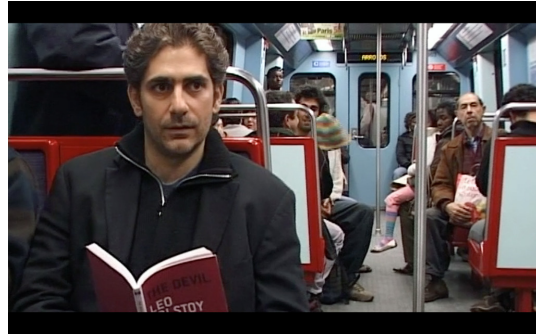
O(s) corte(s) de Lisboa são quivalem a secções narrativas conferidas pelo movimento (de veículos e pessoas) e pela capacidade de mobilidade sobre um território. Nesta parte, de um modo porventura óbvio, elencamos os veículos responsáveis por essas cisões e incisões na cidade. A saber: navios, cacilheiros, veleiros, vapores e barçaças; comboios e metropolitanos; eléctricos, ascensores e elevadores; autocarros e táxis; e, por último mas não menos significativos, automóveis e motocicletos.

No que refere os navios, os cacilheiros, os veleiros e as barçaças, tanto nos interessa aqueles de maior como os de menor dimensão. Ao todo, aparecem em mais de meia centena de filmes vistos a partir do seu interior. Desde o filme mais antigo por nós considerado a um dos mais recentes, há filmes com cenas em veículos náuticos desde o primeiro projecto de longa-metragem de ficção, passando por “Bocage” (José Leitão de Barros, 1946) e “Dans la Ville Blanche” (Alain Tanner, 1983). Se em “Destino” (Georges Pallu, 1922), a viscondessa Maria da Silva Oliveira (Palmira Bastos) passa a barra de Lisboa a bordo de um navio transatlântico, já em “Índia” (António Faria, 1975), no sentido contrário, o protagonista (Luis Ferreira) tenta sair da cidade numa barçaça a remos. Para além destes movimentos de entrada e fuga, haverá outros de cruzamento, em cacilheiros, ou de entretenimento e ócio, em veleiros. No primeiro caso apontamos exemplos como “Os Verdes Anos” (Paulo Rocha, 1963), “A Canção da Saudade” (Henrique Campos, 1964), “O Vestido Cor-de-Fogo” (Lauro António, 1985), “El Invierno en Lisboa” (José A. Zorrilla, 1991), ou “Duas Mulheres” (João Mário Grilo, 2009). No segundo caso apontamos “Pandora, Setembro e uma Ternura Confusa” (António da Cunha Telles, 1993) ou “L’Iguana” (Catherine McGilvray, 2004). Sabemos ainda que “Les Mutinés de L’Elseneur” (Pierre Chenal, 1936) terá tido rodagem no Tejo, com a presença do veleiro “Kruzenshtern” a interpretar o ‘grande veleiro’ Elsinore.<sup>672</sup>

<sup>672</sup> Embora, infelizmente, não possamos confirmar a informação pois “Les Mutinés de L’Elseneur” faz parte dos filmes que não conseguimos visionar.



Xavier.



The Lovebirds.

No que se refere aos comboios e aos metropolitanos há que aceitar a sua dimensão e imaginário industriais como referências metropolitanas em qualquer contexto urbano (mesmo que nem sempre seja fácil incorporar tais veículos no interior das cidades). No caso lisboeta, não se tratando de um veículo exaustivamente representado (e aqui aludimos, essencialmente, às representações do seu interior), o comboio (assim como o metropolitano) não chega a ser verdadeiramente um veículo com presença habitual em Lisboa. No primeiro caso, de circulação regional ou interurbana, demasiado pesado e veloz, o comboio parece servir quase exclusivamente a chegada à ou partida da cidade. Em “Gado Bravo” (António Lopes Ribeiro, 1934), o primeiro filme a fazer uso real deste movimento ferroviário, entramos em Lisboa sob um ‘travelling’ paralelo aos arcos do Aqueduto das Águas Livres, no vale de Campolide. Já em “Jogo de Mão” (Monique Rutler, 1983), “O Bobo” (José Álvaro Morais, 1987)<sup>673</sup> e “Os Cornos de Cronos” (José Fonseca e Costa, 1990) os planos denunciam uma viagem pendular na linha de Algés, entre o Cais do Sodré e Cascais.<sup>674</sup> Em “O Lugar do Morto” (António-Pedro Vasconcelos, 1984), “Trois Ponts sur la Rivière” (Jean Claude Biette, 1999) e “Singularidades de uma Rapariga Loira” (Manoel de Oliveira, 2009), por último, os planos indicam uma saída da cidade. De qualquer dos modos, há ainda os casos nos quais, em nenhum momento, reconhecemos Lisboa ou uma sua representação a partir do interior das carruagens. Acontece em “The Last Flight” (William Dieterle, 1931), “Maria Papoila” (José Leitão de Barros, 1937) ou “Xavier” (Manuel Mozos, 2001) nos quais apenas sabemos que as personagens Maria Papoila (Mirita Casimiro) e Xavier (Pedro Hestnes) se encontram a chegar a Lisboa.

O metropolitano (em certa medida, como o comboio) também não chega a ser verdadeiramente um veículo urbano, já que se encontra literalmente afastado do território (i.e. da sua superfície); com efeito, trata-se de um veículo de trânsito infraurbano. Em “Os Verdes Anos” (Paulo Rocha, 1963), o

---

<sup>673</sup> Merece aqui destaque a menção (no genérico do filme) à fotografia adicional e específica para os interiores de comboio por Acácio de Almeida.

<sup>674</sup> É intrigante reconhecer que só cinco décadas mais tarde, nos anos 1980, se verifica um regresso ao comboio como veículo de visionamento de Lisboa.



O Milagre Segundo Salomé.



La Fille Coupée en Deux.

primeiro filme com rodagem nos túneis da rede de metropolitano da cidade, acompanhamos a conversa entre Júlio (Rui Gomes) e um velho (Alberto Ghira). «Vai ver que se habitua. Lisboa é uma terra bem bonita. Você vai gostar, homem. Isto aqui é um paraíso. Vai ver, vai ver»<sup>675</sup> diz o velho a Júlio, um novato chegado a Lisboa de comboio e ainda desconfiado daquela condição de mobilidade subterrânea. Seguir-se-ão, depois, outros filmes, todos realizados por autores portugueses, como “Duma Vez por Todas” (Joaquim Leitão, 1987), “Três Palmeiras” (João Botelho, 1994), “António, um Rapaz de Lisboa” (Jorge Silva Melo, 2000), “Nós” (Cláudia Tomaz, 2003), “Alice” (Marco Martins, 2005), “The Lovebirds” (Bruno de Almeida, 2007), e “Filme do Desassossego” (João Botelho, 2010).

No que refere o eléctrico, o ascensor e o elevador, reconhecemos a substituição da condição subterrânea (inerente ao veículo anterior, o metropolitano) pela tereira, como se trouxéssemos o veículo ferroviário para a superfície e para uma velocidade (mais lenta) da cidade.<sup>676</sup>

O eléctrico é dos veículos, senão o mais típico pelo menos um dos mais característicos de Lisboa, que surge representado com maior frequência e pertinência desde 1930 (na maioria das vezes, por cineastas estrangeiros). Historicamente, podemos referir que a introdução de planos nestes veículos terá arrancado com o próprio cinema. Em “O Milagre Segundo Salomé” (Mário Barroso, 2004), um filme com acção no início do século XX, acompanhamos um dos eléctricos abertos que circulariam na cidade no primeiro quartel do século XX, os chamados «novos carros americanos»<sup>677</sup>, muito embora acreditemos tratar-se de um truque de cinema. Em cada um destes filmes, contudo, parece-nos reforçada uma relação de maior contacto com o exterior, a partir dos grandes vãos (com ou sem vidro) daqueles veículos. As primeiras representações do eléctrico começam em “Lisbôa, Cronica Anedótica” (José

<sup>675</sup> Paulo Rocha [dir.]. *Os Verdes Anos*. 1963. [00.08.50>00.09.03]

<sup>676</sup> Dos filmes em que vemos planos filmados no interior de eléctricos, e cuja maioria é realizada por autores estrangeiros, todos são decorrentes dos últimos 45 anos.

<sup>677</sup> Como se confirma no documentário “As Rodas de Lisboa”, um «filme comemorativo do Cinquentenário da electrificação dos transportes urbanos» da Carris. Cf. António Lopes Ribeiro/Francisco Ribeiro [dir.]. *As Rodas de Lisboa*. 1951.



Saraba Natsu No Hikari.



Crónica dos Bons Malandros.

Leitão de Barros, 1930) e continuam em “A Vizinha do Lado” (António Lopes Ribeiro, 1945) e “Ladrão, Precisa-se!” (Jorge Brum do Canto, 1946), isto antes de se evidenciarem e proliferarem a partir de meados dos anos 1960. Se em “A Vizinha do Lado”, acompanhamos as voltas do protagonista Plácido Mesquita (Nascimento Fernandes) numa representação dos costumes e da burguesia lisboetas do início do século XX, em “Ladrão, Precisa-se!” acompanhamos Clara (Maria da Graça) e José (Vergílio Teixeira) em voltas e conversas amorosas por lugares especiais da cidade. De resto, e somando-lhe toda uma iconografia lisboeta, parece ser das figuras urbanas de eleição dos cineastas estrangeiros, como verificamos em “Saraba Natsu no Hikari” (Yoshishige Yoshida, 1968), “Comédie d’Amor” (Jean-Pierre Rawson, 1989), “Sostiene Pereira” (Roberto Faenza, 1995), “Otets i Syn” (Alexandr Sokurov, 2003), “7 Gatsu 24 ka Dôri no Kurisumasu” (Shôsuke Murakami, 2006) ou “La Fille Coupé en Deux” (Claude Chabrol, 2007)<sup>678</sup>. Destes realizadores, Wim Wenders, por exemplo, roda cenas no interior destes veículos em cada um dos seus três filmes em Lisboa: “Der Stand der Dinge” (1981), “Bis ans Ende der Welt” (1991) e “Lisbon Story” (1994).

O ascensor surge menos vezes representado mas com particularidades relevantes. Em “Crónica dos Bons Malandros” (Fernando Lopes, 1984) e “El Invierno en Lisboa” (José A. Zorilla, 1991), na Calçada da Glória, acompanhamos cortes na cidade a partir de movimentos oblíquos verticalmente. Em “Crónica dos Bons Malandros”, tratando-se inclusive do ‘opening’ do filme, seccionamos Lisboa a partir de uma vista gradeada, como se estivéssemos numa prisão em andamento. Após um panorama executado atrás de umas grades dos jardins de S. Pedro de Alcântara, seguimos Silvino Bitoque (Nuno Duarte), «membro efectivo da quadrilha de Renato, o Pacífico»<sup>679</sup>, um pendura de ascensor até que este entre na cidade e na narrativa.

No caso único do elevador (de Santa Justa), apontamos as cenas de subida ou descida contidas em “Sete Balas para Selma” (António de

678 Estreado em Portugal em 2008 com o título “A Rapariga Cortada em Dois”.

679 Fernando Lopes [dir.]. *Crónica dos Bons Malandros*. 1984 [00.05.19>00.05.38]





Vai e Vem.



Dina e Django.

Macedo, 1967) e “El Invierno en Lisboa” (José A. Zorilla, 1991), os únicos com sequências no interior da cabine do Elevador de Santa Justa, nas quais apenas vislumbramos a cidade em movimentos pendulares verticais.

No que refere os autocarros e os táxis, outros dos transportes colectivos, podemos comentar os exemplos de ‘travelling’, a maioria deles frontais, como acontece em “Vai e Vem” (João César Monteiro, 2003), o derradeiro filme de Monteiro que repete a actual carreira 773 entre a Praça das Flores e o Jardim do Príncipe Real (um circuito que o próprio cineasta conhecia e percorria diariamente). Com efeito, é interessante verificar que em obras como “Dina e Django” (Solveig Nordlund, 1983), “Os Mutantes” (Teresa Villaverde, 1998), “Zona J” (Leonel Vieira, 1998), “Nós” (Cláudia Tomás, 2000), “Odete” (João Pedro Rodrigues, 2005), e “Entre os Dedos”, todas as sequências no interior destes veículos se centram nas personagens. Em cada um destes filmes, de resto, não nos permitimos reconhecer a viagem, Lisboa fica no exterior mas é-nos imperceptível. A viagem, todavia, parece ser sempre do centro para a periferia da cidade ou vice-versa. Facto é que, em cada um destes cinco filmes, são sempre personagens femininas as que fazem esse percurso, talvez assim indicando que todas as mulheres por estas personagens representadas habitam fora do centro da cidade e recorrem ao autocarro por necessidade e não por opção. Apesar de tudo, nestes planos, o que nos é visível não é a deslocação mas aquele interior (de vidro mas) fechado. Em “Odete”, a protagonista homónima (Ana Cristina Oliveira), sempre sozinha entre a Ajuda/Restelo e o hipermercado onde trabalha, senta-se na última fileira do autocarro e encostada à janela como alternativa de evasão. Em “Os Mutantes”, por outro lado, tratando-se de um movimento lateral, acompanhamos Andreia (Ana Moreira), sentada de lado numa das coxias do veículo, a olhar para a Avenida da República em todo o seu comprimento, como se seccionasse a cidade naquele segmento.

Quanto ao táxi, outro dos veículos de transporte público que vemos circulando em Lisboa desde as primeiras longas-metragens, como “O Destino” (Georges Pallu, 1922), reconhecemos no seu uso atributos de carga turística. Trata-se, cremos, do único veículo cuja presença na cidade se repete em todas



Doc's Kingdom.



La Sirène Rouge.

as décadas desde 1920. Entre vários filmes, vemo-los em “Les Amants du Tage” (Henri Verneuil, 1955), “Rapazes de Taxi” (Constantino Esteves, 1965), “Misión Lisboa” (Federico Aicardi e Tulio Demicheli, 1965), “Zhizn Preskrana/ La Vita è Bella” (Gregoriy Chukhray, 1979)<sup>680</sup>, “Vidas” (António da Cunha Telles, 1983), “Doc’s Kingdom” (Robert Kramer, 1987), “Pax” (Eduardo Guedes, 1994), “Requiem” (Alain Tanner, 1998), “The Lovebirds” (Bruno de Almeida, 2007), ou “A Espada e a Rosa” (João Nicolau, 2010). Na primeira sequência lisboeta de “Feitiço do Império”, com 4’30” de duração, Chico do Austin (Francisco Ribeiro) transporta Luis Morais a vários ícones urbanos da cidade como a Avenida 24 de Julho, o Mercado da Ribeira, a Praça do Comércio, a Praça dos Restauradores, a Rotunda do Marquês de Pombal, e o palacete Silva Graça na Avenida Fontes Pereira de Melo, endereço do Hotel Aviz (e local onde Luis se hospedaria antes de partir para África). Esta sequência, ao mesmo tempo visita e propaganda a Lisboa, parece então definir um modo de entender a cidade no confronto entre os que cá estão, os taxistas, e os que cá chegam ou partem, os clientes. Numa outra sequência inicial, em “Vidas”, acompanhamos a primeira bandeirada na cidade de Sérgio (Helder Costa), no seu regresso ao País, e a sua discussão com o condutor do veículo acerca das perdas burguesas de Abril.

No que refere os automóveis e os motociclos, nesta última análise, merece-nos relevar a atenção concedida aos veículos privados. Dos automóveis de luxo aos utilitários, dos descapotáveis aos motociclos, somos levados a cumprir viagens e movimentos de circulação em Lisboa proporcionando cortes únicos e, digamos, privados. Em boa verdade, estes veículos (vistos enquanto extensões pessoais) proporcionam momentos de digressão cinematográfica, espécies de deambulações ‘site-seeing’ (como refere Giuliana Bruno), como modo de estabelecimento da cidade.

Dois destes veículos a merecer destaque são o automóvel de luxo e o automóvel descapotável. No que respeita o automóvel de luxo, só a marca Rolls Royce vem representada em três filmes através do modelo Silver Shadow. Vemo-

<sup>680</sup> Não sendo possível confirmar a estreia deste filme em Portugal, podemos indicar o título com que foi distribuído mundialmente, “Life is Beautiful”.



On Her Majesty's Secret Service.

lo em “Hammerhead” (David Miller, 1968)<sup>681</sup>, “On Her Majesty's Secret Service” e “A Moral Conjugal” (Artur Serra Araújo, 2012)<sup>682</sup> Quanto ao descapotável, encontramos-lo mais vezes do que seria de esperar, em notória desproporção em relação à realidade corrente portuguesa, talvez até evidenciando uma certa ‘americanização’ do veículo em causa. Em “Rita” (José Ribeiro Mendes, 1981), por exemplo, o fascínio é tanto que Jaime (Carlos de Carvalho) acaba por comprar um Buick Skylark no ‘stand’ de “Automóveis USA”. Em “Perdido por Cem” (António-Pedro Vasconcelos, 1972), o primeiro plano que vemos de Lisboa é um plano-sequência que sobe a avenida da Liberdade desde a praça dos Restauradores, onde se fixa no poster gigante colocado na frente do cinema Condes. Lisboa surge como cidade nocturna e «noctívaga»<sup>683</sup>, através das ‘luzes da cidade’. «E foi assim que eu acabei por entrar sozinho em Lisboa, ao volante de um carro descapotável»<sup>684</sup>, comenta Artur em ‘voz-off’. Sobre a negritude, António-Pedro Vasconcelos, o realizador, confessa até que «uma vez disse que era um filme sonâmbulo, porque... é um filme todo feito de noite, é um filme sobre a noite.»<sup>685</sup> É curioso, de resto, que haja uma série de sequências nocturnas de deambulação automóvel com atenção aos néons e à vida boémia na cidade.<sup>686</sup> “O Parque das Ilusões” (Perdigão Queiroga, 1963), “S.O.S. Invasión” (Silvio Balbuena, 1969) e “Passagem ou a Meio Caminho” (Jorge Silva Melo, 1980), por exemplo, para além de repetirem parte do percurso feito em “Perdido por Cem” na Avenida da Liberdade, percorrem à noite várias vias da Baixa, desde a rua do Ouro à do Carmo e daí à Garrett.<sup>687</sup>

681 Estreado em Portugal com o título “Cabeça de Martelo”.

682 Entre outros destes veículos exclusivos temos ainda Porsches e Mercedes a cruzar a cidade; o primeiro em “Perdido por Cem” e o segundo em “The Boys from Brazil”, o modelo presidencial 230 Lang Limousine.

683 Excerto de “Novo Cinema Cinema Novo” in *História do Cinema Português* [série]. 1998.

684 António-Pedro Vasconcelos [dir.]. *Perdido por Cem*. 1972

685 Excerto de “Novo Cinema Cinema Novo” in *História do Cinema Português* [série]. 1998.

686 Outros filmes como “Pax” (Eduardo Guedes, 1994) ou “Assim Assim” (Sérgio Graciano, 2012) são exclusivamente filmes nocturnos onde a narrativa (fragmentada) decorre sempre durante uma única noite.

687 Podemos ainda ver estes automóveis em “O Costa d’África” (João Mendes, 1954), “O Noivo das Caldas” (Arthur Duarte, 1956), “Ça Va Etre ta Fête” (Pierre Montazel, 1960), “Raça” (Augusto Fraga, 1961), “A Canção da Saudade” (Henrique Campos, 1964), “Fado Corrido” (Jorge Brum do Canto, 1964), “Una Chica para Dos” (Léon Klimovsky, 1966), “Contactos” (Leandro Ferreira, 1984), “Les Nuits Fauves” (Cyril Collard, 1992), “Encontros Imperfeitos” (Jorge Marecos Duarte, 1993), “Aparelho Voador a Baixa Altitude” (Solveig Nordlund, 2001), “Lá Fora” (Fernando Lopes, 2004), “1ª vez – 16mm” (Rui Goulart, 2008) ou “A Bela e o Paparazzo” (António-Pedro Vasconcelos, 2010).



Os Verdes Anos.



A Zona.

Os motociclos, por fim, têm também aparição regular desde que vimos Afonso (Paulo Renato), o tio de Júlio (Rui Gomes), sair da sua barraca no vale (à época, campestre) na encosta do Areeiro e subir a Avenida dos EUA para depois descer a Avenida da Liberdade em direcção ao Rossio, em “Os Verdes Anos” (Paulo Rocha, 1963). Nesta sequência, de resto, acompanhamos em ‘voz-off’ o pensamento de Afonso que tanto o caracteriza a ele quanto a cidade. É, aliás, nesta narração que ouvimos a expressão «na cidade ainda se diz “ò patego olha o balão”, mas quem anda metido na construção civil é que sabe quem são os pategos e quanto custam os balões.»<sup>688</sup> De facto, bastam dois planos em ‘travelling’, acompanhando Afonso, para reconhecermos os sintomas «alfacinhas» das dificuldades de adaptação à cidade para quem a ela chega. Tratando-se, apesar de tudo, de um veículo com visibilidade residual, a maior parte dos casos em que vem representado acontece nos últimos trinta anos, bastando para tal lembrar as voltas de Rita (Rita Blanco) e Fernando (João Cabral) em “Três Menos Eu” (João Canijo, 1987), de Alexandre (Carlos Vereza) em “Os Cornos de Cronos”, de Rafael (Vitor Norte) em “O Dia dos meus Anos” (João Botelho, 1992), do grupo de amigos em “Le Retour des Charlots” (Jean Sarrus, 1992), do protagonista em “Animal” (Roselyne Bosch, 2005), do agente da polícia António (António Pedro Figueiredo) em “Daqui P’ra frente” (2006), ou de Rui (António Pedroso) e Leonor (Isabel Abreu) em “A Zona” (Sandro Aguilar, 2009). Um outro caso de recurso a este veículo, desta vez na forma de um triciclo, surge em “O Sangue”, no qual Vicente (Pedro Hestnes) percorre as ruas do Barreiro industrial conduzindo uma Piaggio Ape.

\*

O segmento é o percurso percorrido, o resultado de uma translação entre dois pontos. De seguida, agrupamos alguns dos percursos (pedonais ou viários) que nos merecem atenção. Destes, há os que são filmados com «a câmara à mão... [o chamado] ‘travelling’ do pobre»<sup>689</sup> e os que são filmados a partir de

688 Paulo Rocha [dir.]. *Os Verdes Anos*. 1963. [00.02.54>00.03.04]

689 Como refere António-Pedro Vasconcelos sobre a sua opção pelos planos nervosos de “Perdido por Cem” (1972), a sua primeira longa-metragem de ficção. Vide excerto de entrevista filmada no âmbito de uma pós-graduação em Televisão e Cinema, Universidade Católica Portuguesa. 2011.





O Passado e o Presente.

outros dispositivos. Interessam-nos todos eles. E se as avenidas e as ruas são os espaços (ou as linhas) que mais directamente nos proporcionam a visão de um corte da cidade, também outros elementos (como o rio) nos podem conferir outras aproximações. Em movimentos longitudinais, transversais ou oblíquos, de carácter pedonal, náutico, automobilizado ou electrificado, estas vias permitem observar as alçados e as secções de Lisboa. Permitem observar as suas margens e os seus interiores. Desde a chegada à cidade de automóvel pela Ponte 25 de Abril ou pelo Viaduto Eng. Duarte Pacheco ou pelo cruzamento em vários pontos do Tejo, Lisboa presta-se a ser dissecada a partir destes percursos.

Quanto aos percursos pedonais, começemos por planos que seguem peões e que poderão permitir a construção de uma ideia de ‘stalking’ ou de ‘traking shot’. Tanto localizados no âmago da cidade quanto na sua orla periférica, amiúde com mais de 30’ de duração, há os planos diurnos e os nocturnos.<sup>690</sup> Os diurnos acontecem em “O Cerco” (António da Cunha Telles, 1970)<sup>691</sup>, “O Passado e o Presente” (Manoel de Oliveira, 1971), “Dans la Ville Blanche” (Alain Tanner, 1983), “Dans la Cour des Grands” (Florence Strauss, 1995), “Quando Troveja” (Manuel Mozos, 1999), “António, um Rapaz de Lisboa” (Jorge Silva Melo, 2000) e “L’Homme des Foules” (John Lvoff, 2000). Os nocturnos aparecem em “O Último Mergulho” (João César Monteiro, 1992), “Das Tripas Coração” (Joaquim Pinto, 1992), “Três Palmeiras” (João Botelho, 1994), e “Os Mutantes” (Teresa Villaverde, 1998).

Em “O Cerco”, acompanhamos Marta (Maria Cabral) em vários percursos (i.e. segmentos) pela cidade, da rua Augusta à entrada na gare fluvial Sul-Sueste e daí até ao Parque Eduardo VII. Em “O Passado e o Presente” (Manoel de Oliveira, 1971), um breve ‘travelling’ com 17’’ de duração, acompanhamos uma cerimónia fúnebre. O movimento aqui considerado corresponde a uma transladação do corpo de Ricardo (Alberto Inácio), ex-marido

<sup>690</sup> Não deixa de ser intrigante que, neste ponto, haja até maior número de filmes com planos nocturnos.

<sup>691</sup> Embora mereça outro aprofundamento, para nós, “O Cerco” parece tentar importar para Lisboa alguns dos ambientes tratados em “L’Eclisse” (Michelangelo Antonioni, 1962), tanto na fotografia a preto e branco quanto na deriva daquele casal de jovens pela cidade (chegando até a citar um banho provocado pelo sistema de rega de um parque).



O Último Mergulho.



Os Mutantes.

da protagonista Vanda (Bárbara Vieira) e por quem a viúva se apaixonara após a sua morte. Localizada no Cemitério dos Prazeres, a cena contém porventura um dos mais complexos e belos ‘travellings’ de toda a filmografia rodada em Lisboa. Em primeiro plano assistimos ao percurso lento dos amigos de Vanda em direcção ao novo jazigo, todos trajados de preto, em segundo plano repete-se uma cerimónia paralela correspondente a um outro cortejo fúnebre continuamente interrompido pelos próprios jazigos. Nesse segundo desfile, cujo ritmo é seguido pela câmara em detrimento daquele que conduz a acção principal, vemos uma pequena urna branca, de uma criança, a ser levada mais rapidamente. Ao contrário dos ‘travellings’ comuns, neste, a acção secundária é mais veloz que a principal. A razão é prosaica. Sobre este movimento Manoel de Oliveira reflecte sobre a pressa em resolver o martírio. «Claro que todos nascemos para morrer, mas quanto mais tarde melhor. Há sempre quem vá mais apressado; eu cá por mim não tenho pressa...»<sup>692</sup> Em “Dans la Ville Blanche” (Alain Tanner, 1983), acompanhamos Paul (Bruno Ganz) em derivas tanto pelo tabuleiro da ponte 25 de Abril (numa espécie de possibilidade e ilegalidade conviventes) quanto pelo cais da gare de Alcântara. Em “O Último Mergulho” (João César Monteiro, 1992), vemos Ivone (Rita Blanco) descendo a Avenida da Liberdade, como se tentássemos reconhecer o seu destino. Em “Três Palmeiras” (João Botelho, 1994) e “Os Mutantes” (Teresa Villaverde, 1998), acompanhamos movimentos opostos na rua Augusta. No filme de Botelho seguimos uma mulher suicida (Rita Lopes Alves) a descer a rua em direcção ao Arco e no filme de Villaverde seguimos Pedro (Alexandre Pinto) a subir a rua. Em “Quando Troveja” (Manuel Mozos, 1999), um filme onde o protagonista António (Miguel Guilherme) centra a sua Lisboa na esplanada do “Botequim do Rei” ao Lago do Roseiral, toda a acção e os espaços parecem seguir os gestos da personagem. Como se a sua agitação e tremor fossem a nossa forma de olhar para aquela Lisboa. Em “António, um Rapaz de Lisboa” (Jorge Silva Melo, 2000), um dos maiores pontos de interesse vem pelo facto de o cruzamento das personagens nas ruas

<sup>692</sup> Manoel de Oliveira. “O Passado e o Presente” in *O Lugar dos Ricos e dos Pobres no Cinema e na Arquitectura em Portugal*. 2014. p. 392.



La Gamine.



Les Trois couronnes du Matelot.

da cidade ser o motor narrativo. É inesquecível a sequência em que a montagem e a narrativa passam de uma personagem sem nome (Miguel Borges) que simplesmente corre pelas ruas da cidade para o espaço em que se encontra Ana (Sylvie Rocha), num interior de autocarro.

Quanto aos percursos náuticos, importa lembrar que o rio Tejo tem servido para várias abordagens. Ao longo de todo o ‘corpus’, entre 1918 e 2012, tanto visionámos partidas de hidroaviões, como em “Der Weiße Dämon” (Kurt Geron, 1932), quanto chegadas de navios, como em “Peter Voss, der Millionendieb” (Wolfgang Becker, 1958) e “Les Trois Couronnes du Matelot” (Raoul Ruiz, 1983), ou partidas de veleiros, como em “Pandora, Setembro e uma Ternura Confusa” (António da Cunha Telles, 1993), e cruzamento de cacilheiros, como em “Os Verdes Anos” (Paulo Rocha, 1963), “O Cerco” (António da Cunha Telles, 1970) e “La Gamine” (Hervé Palud, 1992). Neste último caso, e se até 1966 o centro e a margem da cidade se encontram remotos ao rio, como vemos em “Os Verdes” com o «(...) Tejo a funcionar como elemento natural capaz de separar ofício e recreio»<sup>693</sup>, não é menos exacto que tais funções se mantenham. Na realidade, porque o ‘travelling’ também necessita de um espaço específico para o corte, os percursos náuticos permitem estabelecer uma relação de corte e ao mesmo tempo de sutura. Estes percursos apontam para e denotam uma cidade marginal, linear, exacerbada por um movimento horizontal de câmara e a uma distância falsamente constante seja paralela, perpendicular ou oblíqua. Nestes movimentos, a cidade encontra-se tangente, relevando a oportunidade para discutir e desenvolver a decisão sobre este movimento.

Quanto aos percursos viários, e que são amplamente testados, vale a pena referir o seu uso nas voltas de automóvel (diurnas e nocturnas) como dispositivo para cenas de diálogo. Amiúde, seguimos tanto o diálogo entre as personagens, colocadas no interior destes veículos, quanto perseguimos Lisboa, que passa no exterior destes veículos. É como se fossemos «abordando (...)»  
temáticas de arquitectura diferenciadas ao sabor de uma viagem de automóvel

<sup>693</sup> João Rosmaninho. “Corre ‘O Sangue’ em ‘Os Verdes Anos’” in *Revoluções. Arquitectura e Cinema nos Anos 60/70*. 2013. p. 184.





The Lovebirds.



Dans la Ville Blanche.

pelo interior de uma cidade, de um bairro»<sup>694</sup>. No caso dos itinerários diurnos, lembramo-nos de “Oxalá” (António-Pedro Vasconcelos, 1980), “Ninguém Duas Vezes” (Jorge Silva Melo, 1984), “Villa Mauresque” (Patrick Mimouni, 1992) e “Requiem” (Alain Tanner, 1998), entre outros filmes, enquanto nos itinerários nocturnos, onde quase apenas reconhecemos néons e publicidades luminosas, lembramo-nos de filmes como “Perdido por Cem” (António-Pedro Vasconcelos, 1972), “Los Mil Ojos del Asesino” (Juan Bosch, 1974), “Zhizn Prekrasna”, “Passagem, ou a Meio Caminho” (Jorge Silva Melo, 1980), “Vidas” (António da Cunha Telles, 1983), “Pax” (Eduado Guedes, 1994) e “The Lovebirds” (Bruno de Almeida, 2007), entre muitos outros. Para nós, tal é a pluralidade de recursos e respectivos percursos, que bastaria uma análise centrada nos regressos a Lisboa para evidenciar as diferentes visões e cortes da cidade. Em “Perdido por Cem” ou “Vidas”, por exemplo, assistimos sempre ao retorno a Lisboa de personagens que voltam desencantados à cidade; nos casos de Artur (José Cunha) e Sérgio (Helder Costa) respectivamente.

Outro dos percursos que nos aparece mais vezes repetido é aquele sobre a Ponte 25 de Abril que, à excepção de alguns panoramas e planos fixos que usam a estrutura para observar a cidade ou para outras situações mais insólitas<sup>695</sup>, mantém uma representação constante de ‘travellings’ executados a partir de automóveis, motociclos, outras viaturas ou mesmo a pé. Se em “Daqui p’ra Frente” (2006) acompanhamos a saída da cidade na mota do protagonista (António Pedro Figueiredo), em “Dans la Ville Blanche” (Alain Tanner, 1983) seguimos Paul (Bruno Ganz) a entrar na cidade pedonalmente. Como já o referimos, também esta situação volta a confirmar que saem de Lisboa as personagens dos filmes realizados por cineastas portugueses e entram em

694 Manuel Graça Dias. *Ao Volante, Pela Cidade (dez entrevistas de arquitectura)*. 1999. p. 7.

Este livro, cuja estratégia narrativa assenta em diálogos ocorridos no interior de um automóvel, é, na verdade, uma transcrição de um programa de rádio homónimo emitido pela TSF em 1997 e no qual Graça Dias explora movimentos de corte e visão da cidade de Lisboa (em cinco das dez entrevistas que compõem o livro), através dos depoimentos dos arquitectos entrevistados na sua relação com os percursos efectuados.

695 Por exemplo, em “Aventuras de um Detective Português” (Stephan Wohl, 1974), antecipamos o mergulho de um suicida (Nelson Dantas), em “The Great Gambler” (Shakti Samanta, 1979) assistimos à dança de Mala (Neetu Singh) e Jay (Amitabh Bachchan), um casal indiano, e em “Sweet Nightmare” (1998) acompanhamos o protagonista, o engenheiro Daniel Bricks (Diogo Infante), numa inspecção à estrutura dos pórticos.



Abuelo Made in Spain.

Lisboa as personagens dos filmes realizados por cineastas estrangeiros. “Les Nuits Fauves” (Cyril Collard, 1992), “Le Retour des Charlots” (Jean Sarrus, 1992) e “La Sirène Rouge” (Olivier Megaton, 2002) têm ainda a especificidade de promoverem o movimento horizontal de ‘travelling’ a partir de um plano aéreo, utilizando como objecto representado a verticalidade da Ponte em causa. Num outro caso singular, em “Abuelo Made in Spain” (Pedro Lazaga, 1969) e “Trois Ponts sur la Rivière” (Jean Claude Biette, 1999), as personagens fazem uma viagem geograficamente impossível de entrada na cidade vindos da Margem Sul após terem aterrado no aeroporto da Portela. Em “Abuelo Made in Spain”, nesse movimento sob um ‘travelling’ frontal, podemos até ler, numa inscrição do MOP, a frase «Ponte Salazar – 1966», uma situação que, no plano seguinte, permite ao condutor do automóvel informar que «a Ponte Salazar (...) é a segunda do mundo [e] demorou três anos a construir.»<sup>696</sup> Dado isto, interessa apenas recordar a importância desta figura urbana enquanto percurso mas, também, enquanto monumento e ícone da cidade. Na verdade, a ponte une as margens da cidade a partir de uma forma vincadamente extraordinária.

Quanto aos percursos ferroviários, recuperamos filmes como “The Last Flight” (William Dieterle, 1931), “90 Minuten Aufenthalt” (Harry Piel, 1935), “É Perigoso Debruçar-se” (Arthur Duarte e Alejandro Ulloa, 1946) ou “Trois Ponts sur la Rivière” (Jean Claude Biette, 1999), nos quais o ‘travelling’ se faz a partir do interior das carruagens, precedendo a chegada à cidade e às respectivas estações terminais ou delas escapando. Se em “The Last Flight” e “90 Minuten Aufenthalt”, por exemplo, a paisagem vista do interior das carruagens não é sequer ‘lisboeta’, em “É Perigoso Debruçar-se” assistimos a uma montagem com efeitos especiais de sobreposição de imagem que utiliza o grande vão da janela da carruagem, para fazer passar uma paisagem inventada em andamento.<sup>697</sup> Já em “Trois Ponts sur la Rivière”, na cena em que Arthur (Mathieu Amalric) e Claire (Jeanne Balibar) se separam de Lisboa, assistimos uma dupla recusa: o plano é mais fixo de que em ‘travelling’, com a câmara colocada no interior

<sup>696</sup> Pedro Lazaga [dir.]. *Abuelo Made in Spain*. 1969. [01.07.52>01.08.18]

<sup>697</sup> O provável é que, nos três casos, se trate de um mecanismo executado em estúdio e no qual podemos colocar a questão do falso movimento acontecer no interior de veículos.



Filme do Desassossego.



Bala da Praia dos Cães.

da carruagem e a apontar o sentido contrário ao da marcha. Pela janela controlamos o afastamento de Lisboa, com a Ponte Vasco da Gama a impor-se numa paisagem muito plana e com várias camadas de viadutos e auto-estradas ainda por inaugurar. Acompanhando este plano mantém-se um diálogo em ‘off’ entre Arthur e Claire, o casal protagonista, onde o primeiro confessa não estar minimamente interessado em visitar a Expo98, o epifenómeno urbano daquela época. «Estou-me nas tintas. Não há nada para ver nas exposições universais»<sup>698</sup> diz Arthur. A câmara aponta então, nesse plano, para a rejeição «mais uma vez, [de] se ver Lisboa no cinema filmada por um estrangeiro, [acrescentando ainda] que muitas vezes é uma Lisboa ‘exótica’, que os lisboetas não reconhecem; fica[ndo] também para trás um ‘grande acontecimento’, a Expo».<sup>699</sup> Merece, ainda, mencionar os dois únicos planos frontais ferroviários, quais ‘phantom rides’, filmados pelo mesmo cineasta de “Um Adeus Português” (João Botelho, 1985) e “Filme do Desassossego” (João Botelho, 2010), um na linha do norte à chegada a Lisboa e outro na rede subterrânea e escura do metropolitano; como se fosse uma galeria de secção semi-circular.

Quanto aos percursos dos eléctricos, lembramos um plano em “Balada da Praia dos Cães” (José Fonseca e Costa, 1987), por exemplo, no qual viajamos com o detective Elias Santana (Raul Solnado) da Polícia Judiciária, numa translação paralela à linha ferroviária e à zona industrial de Xabregas, na Calçada da Cruz de Pedra. A uma cota mais alta que o Tejo, parece que o escoltamos num tangência impossível. Nesse plano e para aquela personagem, Lisboa é uma paisagem distante e etérea, onde só o ruído do interior do eléctrico nos convoca para as circunstâncias daquele real. Entre várias outras cenas, nas quais acompanhamos jogos de sedução e diálogos que terminam no interior de eléctricos, realçamos a curiosidade que é a união de dois símbolos da cidade, ou seja, o eléctrico e a fadista Amália Rodrigues; com esta a surgir em duas ocasiões distintas: uma, num ‘cameo’ em “Bis ans Ende der Welt” (Wim

698 Jean Claude Biette [dir.]. *Trois Ponts sur la Rivière*. 1999. [01.07.00>00.08.24]

699 Vasco Câmara. “Viagem a Portugal” in *Público – Artes*. 26 Maio 2000. p. 7.



Amália - o Filme.



Malcolm.

Wenders, 1991)<sup>700</sup>, num percurso da rua de São Tomé; e outra, interpretada (Sandra Barata Belo) em “Amália – o Filme” (Carlos Coelho da Silva, 2008). Resta-nos mencionar “Malcolm” (Nadia Tass, 1986), um filme cujo propósito do protagonista homónimo é tão só deslocar-se de Melbourne a Lisboa por paixão e aos eléctricos da cidade (mas também à pequena criminalidade).

---

<sup>700</sup> Estreado em Portugal com o título “Até ao Fim do Mundo”.





Rosa de Alfama.

## CAMPO II: a margem

Vindos do horizonte e do céu, mergulhamos agora no rio, o elemento a que José Rodrigues Miguéis<sup>701</sup> recorre para identificar a tristeza e a melancolia na cidade. Para o escritor, Lisboa é «(...) este rio imenso, este horizonte de apelos sem fim»<sup>702</sup> que funciona como uma margem e uma «linha lisa»<sup>703</sup> onde o nosso «olhar se afunda».<sup>704</sup> Para José Manuel Fernandes, a zona ribeirinha de Lisboa, paralela ao rio Tejo, é de facto uma cidade marginal. «Uma das faces de Lisboa será sem dúvida a de incluir o que poderíamos designar por uma ‘cidade linear ribeirinha’.»<sup>705</sup>

Por água, a chegada a Lisboa tanto pode ser efectuada vinda de outro continente como vinda da outra margem. Na verdade, o Tejo é um elemento natural com escala ambígua de rio, mar ou oceano e do qual vemos a margem filmada com regularidade desde “O Homem dos Olhos Tortos”, em 1918.<sup>706</sup> No cinema, o rio aparece, assim, representado de inúmeras formas, sendo que uma delas chega a ser a partir da condição de naufragado, como acontece em “Tarde Demais”, onde vemos o pescador Joaquim (Nuno Melo) a afogar-se de noite encostado a um dos pilares da Ponte Vasco da Gama. Mas vemos também o Tejo por dentro, em “Rosa de Alfama” (1953), numa visão que o crítico Antonio Rodrigues diz ser um «caso único em que Lisboa é vista do exterior, no seu conjunto, do Tejo.»<sup>707</sup>

No rio, o movimento é aparentemente lento. Ora é essa velocidade aquela que acompanhamos na abertura de “Recordações da Casa Amarela” (João César Monteiro, 1989), filme que contém um dos planos-movimento mais

---

701 Que, como sabemos, é também autor de um conto e de um romance que estão na base de dois filmes existentes no ‘corpus’, a saber: “Saudades para Dona Genciana” e “O Milagre Segundo Salomé”. Vide ‘ANEXO III’.

702 José Rodrigues Miguéis. *Lisboa, Cidade Triste e Alegre*. 2015. p. xi.

703 Cristina Vasconcelos. “Lisboa ‘Cidade Triste e Alegre’: Oscilações ao Longo do Horizonte Liso” in *Arte & Melancolia*. 2011. p. 195.

704 *Ibid.* p. 195.

705 José Manuel Fernandes. “Algumas Grandes Obras da Arquitectura e do Urbanismo Português no Século XX” in *Arquitectura do Século XX: Portugal*. 1998. p. 123.

706 Trata-se, de facto, de um dos espaços mais vezes representado em Lisboa, com aparições quando navegado do seu interior mas também quando visto do seu exterior (isto, calculando todos os planos executados a partir das pontes 25 de Abril e Vasco da Gama, dos Cais ou de alguns Miradouros como os de Santa Luzia ou das Portas do Sol). Ainda assim, é de uma síntese que tratamos já que seria particularmente difícil contabilizar todas as sequências filmadas com o fundo de rio a surgir na imagem.

707 Antonio Rodrigues. “Cinema, Arquitecturas” in *Cinema e Arquitectura*. 1999. p. 77.





Recordações da Casa Amarela.



L'Iguana.

impressionantes de toda a cinematografia em Lisboa. O primeiro plano, num deslizamento lento do Campo das Cebolas em direcção ao centro do Tejo e observando São Vicente à distância, ouvindo em 'off' um episódio de pobreza e degradação urbana, estabelece-nos a narrativa que se seguirá. Reconhecemos a voz que lê o texto «da comichão, da banana e da velha»<sup>708</sup> e projectamo-la para o protagonista João de Deus (João César Monteiro), que nos é apresentado logo de seguida. Mas outros filmes há em que Lisboa se vê à distância e onde a localização geográfica da posição da câmara é mais difícil de reconhecer. Dois filmes do mesmo ano, “Duas Causas” (Henrique Campos, 1952) e “Eram 200 Irmãos” (Armando Vieira Pinto, 1952), por exemplo, não permitem levantar a localização exacta no interior do Tejo. Por outro lado, se em “El Invierno en Lisboa”, “La Gamine” (Hervé Palud, 1992) ou “L'Iguana”, a visão da cidade acontece antes de nela tocar, outros filmes há como “Os Verdes Anos”, “Três Palmeiras”, “Daqui P'ra Frente” ou “Duas Mulheres” que dela pretendem sair. “Um Campista em Apuros” (Herlander Peyroteo, 1967), “Peixe-Lua” (José Álvaro Rocha, 2000) ou, mesmo, “Por Aqui Tudo Bem” (Pocas Pascoal, 2011-2015), recorrem à possibilidade pendular, com origem em Porto Brandão/Trafaria, Cacilhas e Alcochete respectivamente, para entrar em Lisboa. “Dans la Ville Blanche” (Alain Tanner, 1983), por exemplo, começa com uma entrada triunfal no Tejo, num navio de carga que, após atravessar a ponte ataca no porto da Gare Rocha do Conde Óbidos, sob a Ponte 25 de Abril. “Bocage” (José Leitão de Barros, 1936), por outro lado, inicia com vários planos fixos contrapicados de campanários e torres sineiras de Lisboa. Num desses planos reconhecemos até elementos do Mosteiro dos Jerónimos. Os planos seguintes acontecem no convés de um navio da marinha portuguesa que regressa de uma missão à Índia. De seguida, acompanhamos uma conversa entre Manuel Maria Bocage (Raul de Carvalho), o poeta, e o comandante do veleiro, onde ambos admiram Lisboa e se perguntam sobre «quantas mulheres terá Lisboa?»<sup>709</sup> Após a caracterização do protagonista, os homens desembarcam no Cais das Colunas.

708 João César Monteiro [dir.]. *Recordações da Casa Amarela*. 1989. [00.02.35>00.04.55]

709 José Leitão de Barros [dir.]. *Bocage*. 1936. [00.03.19>00.06.32]





Um Campista em Apuros.



Finisterre.

Numa das poucas cenas reconhecíveis em Lisboa de “Finisterre, donde Termina el Mundo” (1998), Laura (Elena Anaya) pergunta a Berto (Nancho Novo) sobre a razão daquela ser a sua cidade. Após uma viagem pelas extremidades e centro ibéricos, Laura, Berto e Mario (Enrique Alcides), o irmão de Berto, conversam enquanto observam a cidade através do interior de um automóvel sobre o tabuleiro da Ponte 25 de Abril. «É esta a tua cidade?» pergunta Laura. Ao que Berto responde secamente: «Sim. Belíssima cidade do oceano.»<sup>710</sup> Com viagem iniciada na Galiza e passagem por Madrid, do cabo de Finisterra ao cabo da Roca, à pergunta de Laura, Berto afirma que aquela cidade do oceano, «de Ulisses»<sup>711</sup>, fora sua durante uns anos anteriores da sua vida, fora sua numa outra vida. Neste pequeno diálogo, a presença da água, do rio com dimensão de mar, a cidade surge simbolicamente como ‘fim da terra’. Após vários ‘travellings’ sobre a cidade, feitos a partir de cacilheiros, resta-nos o perfil de uma cidade velha e enclausurada na sua geografia. Como diz o narrador de “Zéfiro” (Luis Miguel Cintra), «Lisboa é uma cidade do sul, condenada ao norte pelo Tejo, que a separa da outra margem, e pelo porto, que a liga irremediavelmente ao Atlântico.»<sup>712</sup>

\*

Um dos campos mais impactantes e explorados do território lisboeta, esta margem vem representada através de zonas diferenciadas<sup>713</sup>: a) zona de Belém e Ajuda; b) zona dos cais da Rocha do Conde de Óbidos/Alcântara-Mar e do Sodrê/do Gás; c) zona da Ribeira das Naus, cais das Colunas; d) gare Sul-Sueste e zona do campo das Cebolas; e) cais da Matinha; f) e Cova do Vapor e Cacilhas.

### a) Belém e Ajuda

Em “Feitiço do Império”, após chegar a Lisboa embarcado no navio “Saturnia”, Luis observa a cidade com condescendência, como um espaço provinciano, não sentindo qualquer sensibilidade pelos seus monumentos, habitantes ou

710 Xavier Villaverde [dir.]. *Finisterre*. 1998. [00.51.55>00.53.07]

711 *Ibid.* [00.51.55>00.53.07]

712 José Álvaro Morais [dir.]. *Zéfiro*. 1994. [00.07.35>00.07.50]

713 Para uma melhor compreensão deste espaço, desenhamos uma hipótese de montagem urbana para a prancha relativa ao capítulo “II.2 ‘Travelling’” deste trabalho.



Sangue Toureiro.



Um Filme Falado.

hábitos culturais; apresentados entretanto numa visita guiada pelo motorista de táxi Chico do Austin (Francisco Ribeiro) que o recebe na gare de Alcântara-Mar/Rocha do Conde de Óbidos. Estabelecido o reconhecimento superficial da cidade, Luis parte para o império em África a bordo de um navio não sem antes fazer um ‘travelling’ marítimo em frente à Torre de Belém e Mosteiro dos Jerónimos, local que acolheria a “Exposição do Mundo Português”.<sup>714</sup> É, pois, interessante que a chegada e partida de Lisboa se faça recorrendo a planos marítimos horizontais. Lisboa 1940, a estreia de “Feitiço do Império” (António Lopes Ribeiro, 1940) coincide com a inauguração da “Exposição do Mundo Português”. A zona de Belém, espaço que parece monumentalizar-se enquanto porta de entrada e saída da cidade, adquire uma certa recorrência nas suas representações. Na verdade, com particular evidência para a margem monumental da cidade, com a presença da Torre de Belém e do Mosteiro dos Jerónimos, acompanhamos ‘travellings’ em obras como “O Destino” (Georges Pallu, 1922), “Heróis do Mar” (Fernando Garcia, 1949), “Rosa de Alfama” (Henrique Campos, 1953), “Índia” (António Faria, 1975) ou “Um Filme Falado” (Manoel de Oliveira, 2003). Por outro lado, mas bastante próximo, também vemos a pequena Marina de Belém em obras como “Ça Va être ta Fête” (Pierre Montazel, 1960) ou “O Vestido Cor de Fogo” (Lauro António, 1985), cujos planos parecem ser menos eloquentes. Em “Um Filme Falado”, por exemplo, antes de sair da cidade e da metrópole, o movimento foca-se no Padrão dos Descobrimentos, como recorda a personagem Rosa Maria (Leonor Silveira), professora de história que recorre ao seu conhecimento para explicar à filha a história do império desde o humanismo.

Segundo diferentes modos, há uma maneira de sair e de entrar pelo Tejo em Lisboa, seja através de uma ideia de encanto ou de decepção. Seja através de uma ideia de monumentalidade ou banalidade.

---

<sup>714</sup> Um evento que é pensado para ser representativo (e representado) e que tem como arquitecto-chefe José Cottinelli Telmo, realizador de “A Canção de Lisboa” e autor de várias obras de arquitectura para aquela exposição como o Padrão dos Descobrimentos.



Um filme Falado.



Diesmal Muss es Kaviar Sein.

### **b) Rocha do Conde de Óbidos/Alcântara-Mar e Sodré/Gás**

Dos vários filmes rodados nestas zonas, com aparição entre 1937 e 1995, é interessante reconhecer os traços comuns. A zona do Cais da Rocha do Conde de Óbidos/Alcântara-Mar trata-se de uma parcela específica de Lisboa que conjuga numa frente de rio relativamente curta um forte carácter industrial, comercial e cerimonial. Local recorrentemente utilizado para representar entradas e saídas de grandes navios, esta zona é repetidamente filmada de terra, como acontece em “Feitiço do Império” (António Lopes Ribeiro, 1940), “Lisbon” (Ray Milland, 1956), “Uma Vontade Maior” (Carlos Tudela, 1967), “Índia” (António Faria, 1975) ou “A Culpa” (António Vitorino d’Ameida, 1980), e filmada da água, como acontece em “Treasure Island (Raoul Ruiz, 1985), “Abstracto” (Rui Goulart, 1997) e “Um Filme Falado” (Manoel de Oliveira, 2003). No essencial, estes lugares aparecem no cinema em Lisboa como pólos entrada e saída de Lisboa.

A zona do Cais do Sodré/Cais da Ribeira Nova/Cais do Gás trata-se de um espaço mais pequeno e presumidamente menos nobre do que a anterior e, talvez por isso, venha representada frequentemente a partir de cenas mais íntimas. Ao contrário das multidões que povoam quase todas as sequências no Cais da Rocha do Conde de Óbidos/Alcântara-Mar, nesta zona, a maioria delas apresenta apenas personagens solitárias e solipsistas, como vemos em “L’Homme de Marrakech” (Jacques Derray, 1966) ou “Atlântida” (Daniel del Negro, 1985), nas figuras pensativas de George (George Hamilton) e (Luís Lucas), respectivamente. É ainda uma zona com representação permanente ao longo de toda a cronologia, desde “O Homem dos Olhos Tortos” (1918) até “E Amanhã...” (Bruno Cativo, 2012).

### **c) Colunas e Praça do Comércio**

O primeiro ‘travelling’ que vemos em “Lisbôa, Cronica Anedótica” acontece num dos seus planos de abertura. O terceiro plano absoluto do filme mas o primeiro com movimento de câmara é filmado em frente ao Cais das Colunas e Praça do Comércio, este primeiro ‘travelling’ tornar-se-ia um dos planos mais recorrentes e, por isso, iconográficos na filmografia da cidade. Rodado em 1929,



O Cerco.



The Russia House.

este plano (como os demais, a uma distância entre os 50 e os 150 metros do Cais das Colunas) tem sido explorado tanto por cineastas portugueses como por estrangeiros. “Der Weiße Dämon” é mesmo o primeiro com realização de um estrangeiro. Já nos casos de “Diesmal Muss es Kaviar Sein” (Geza Von Radvanyi, 1961), “A Canção da Saudade” (Herique Campos, 1964), “Passagem, ou a Meio Caminho” (Jorge Silva Melo, 1980) ou “Elles” (Luis Galvão Teles, 1997), a vista rasante sobre a Praça do Comércio explora e potencia uma distância à cidade só possível pela dimensão oceânica do rio que a limita, assim como estabelece a monumentalidade da sua ‘praça maior’, a Praça do Comércio (considerando a posição da câmara como a de uma ‘quarta parede’, ou seja, o alçado literalmente em falta naquele desenho urbano). Em “Passagem, ou a Meio Caminho”, por exemplo, após a despedida entre as personagens Georg (Luis Lucas) e Karl Marx, em contracampo, vemos do Tejo a Praça do Comércio e ouvimos em ‘voz-off’ que «a relação entre pobres e ricos é o único elemento revolucionário no mundo»<sup>715</sup>. Posto isto, é curioso que esta frase seja proferida com aquela praça a servir de imagem, a mesma praça que Alberto Seixas Santos havia apresentado e representado desolada em “Brandos Costumes”.

#### **d) Campo das Cebolas e Sul-Sueste**

Especificamente, os filmes com cenas rodadas na Gare Fluvial Sul-Sueste e no Campo das Cebolas têm aparições registadas entre 1964 e 1997. Destes, “Sangue Toureiro” (Augusto Fraga, 1958), “Recordações da Casa Amarela” (João César Monteiro, 1989), “The Russia House” (Fred Shepisi, 1990), “Três Palmeiras” (João Botelho, 1994) e “Fintar o Destino” (Fernando Vendrell, 1997), têm início ou fim nos espaços, provocando sempre um movimento diagonal de corte (em relação à margem), já que se tratam de sequências de aproximação ou de afastamento de Lisboa.

#### **e) Matinha**

Um dos (lo)cais menos conhecidos mas, apesar de tudo, encontrado no ‘corpus’

---

<sup>715</sup> Jorge Silva Melo [dir.]. *Passagem, ou a Meio Caminho*. 1980. [01.06.42>01.07.26]



Duas Mulheres.



Requiem.

com significativa recorrência, é o cais da Matinha, na zona oriental da cidade. Tratando-se do cais localizado mais a montante no Tejo (i.e. sem contar com a zona do Parque das Nações que nunca é representada a partir do rio), a Matinha aparece-nos como o cais mais marginal de todos, surgindo amiúde como um espaço vedado ao público em geral; tal como acontece em “Contactos” (Leandro Ferreira, 1984), “Doc’s Kingdom (Robert Kramer, 1987) e “Le Bassin de John Wayne” (João César Monteiro, 1997). Mais recentemente, já com a forma actual significativamente alterada e diferente daquela apresentada nas décadas de 1980 e 1990, o último filme a usar este ‘décor’ é “E Amanhã...” (Bruno Cativo, 2012), apenas para o identificar como lugar de indigência para Miguel (Pedro Barroso), o protagonista, e para o seu companheiro e mestre sem-abrigo (João Perry).

#### f) Cova do Vapor e Cacilhas

A particularidade desta zona é o facto de observar Lisboa inevitavelmente à distância. Como diz António (João Perry) a Joana Amorim (Beatriz Batarda), professor-mestre e aluna-discípula de psiquiatria respectivamente, em “Duas Mulheres” (João Mário Grilo, 2009), «vista daqui Lisboa parece um filme num grande ecrã. Tudo lá acontece mas nada nos atinge. (...) É tudo ilusão.»<sup>716</sup> À cota baixa, num local como o Cais do Ginjal ou da Boca do Vento, reconhecemos uma maior profundidade de campo, como se tratasse de uma subordinação da geometria à percepção, como refere Grilo.<sup>717</sup> Em “Duas Mulheres”, a cidade permanece imóvel e à distância como, aliás, João Mário Grilo prefere vê-la.

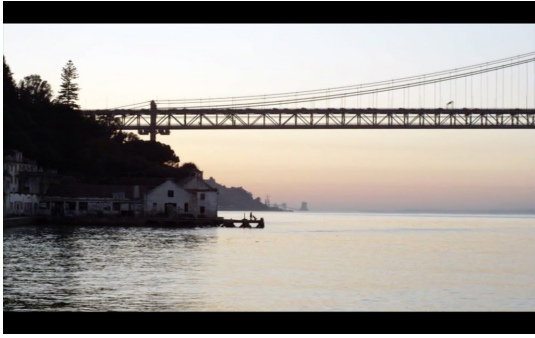
«Nesse sentido, aquilo que o João Perry diz à Beatriz, nessa altura, corresponde mesmo àquilo que eu penso; quer dizer, Lisboa era (e é ainda um pouco) uma paisagem que, para mim, é dos outros. Não é a minha paisagem. (...) Até porque esse filme é mesmo um ‘statement’ sobre o desconforto de filmar aquele espaço, este espaço. Lisboa aflige-me.»<sup>718</sup>

<sup>716</sup> João Mário Grilo [dir.]. *Duas Mulheres*. 2009. [01.23.05>01.23.14]

<sup>717</sup> João Mário Grilo. *As Lições do Cinema: Manual de Filmologia*. 2010. pp. 20-21.

<sup>718</sup> Expressão de João Mário Grilo em entrevista de 1 Julho de 2015.





A Moral Conjugal.



Assim, Assim.

Com rodagem de cenas (e/ou planos) no Cais do Ginjal, na Cova do Vapor e no Cais da Trafaria, esta margem parece colocar a representação de Lisboa segundo outros critérios. Em regra, serve apenas de lugar útil de afastamento para um plano geral da cidade, no entanto também há os casos em que detém mais do que essa competência. Embora seja um espaço representado em vários filmes, como “Fintar o Destino” (Fernando Vendrell, 1997), “Requiem” (Alain Tanner, 1998), “Portugal S.A.” (Ruy Guerra, 2004), “Duas Mulheres” (2009), “Assim Assim” (Sérgio Graciano, 2012), “A Morte Conjugal” (Artur Serra Araújo, 2012) e “Por Aqui Tudo Bem” (Pocas Pascoal, 2011-2015), é essencialmente em “Dans la Cour des Grands” (Florence Strauss, 1995) e “América” (João Nuno Pinto, 2010), que as narrativas são efectivamente servidas pelas características próprias daquele lugar. De certo, a margem sul de Lisboa presta-se a representar a cidade através da sua exterioridade, dotando-se de propriedades inexistentes no âmago da capital. Em “Dans la Cour des Grands”, por exemplo, o Cais do Ginjal aparece como espaço de fuga de Charles (Cyrille Bonnet), o miúdo gordo que sofre ‘bullying’ e para quem aquele é o único e último reduto de liberdade. Ali ninguém o vê nem lhe julga os hábitos. Em “América”, a Cova do Vapor aparece como espaço de conforto (pese embora a instabilidade permanente que corre toda a narrativa) de gente inadapta da ou excluída de Lisboa, seja por esquecimento, seja por crime, seja por família, etc.. Ali, a imoralidade parece ser banal. Basta lembrar o episódio em que Melo (Raul Solnado) é assassinado devido a um diminuto mal-entendido relacionado com drogas e o seu corpo é depois queimado dentro da caravana que habitava numa cerimónia fúnebre insólita.



Longe da Vista.

## CONTRACAMPO II: os interiores

Fernando Lopes diz que Lisboa «é uma cidade fascinante em termos de cinema, não porque seja uma cidade aberta, como Roma de [Roberto] Rossellini, mas porque é uma cidade labiríntica, uma cidade misteriosa, [e] não se abre às primeiras.»<sup>719</sup> Seguindo o raciocínio do cineasta, e também para nós, Lisboa é uma cidade com propriedades cuja representação adquire uma certa contenção espacial e visual, através de uma ideia de fechamento e estranhamento que, conforme as épocas, foi sendo mais ou menos desenvolvida. Aqui, o que nos parece interessante é a cidade e os seus exteriores nem sempre parecem exteriores mas sim o seu contrário, aparentando interioridade e encerramento. Por outro lado, também reconhecemos aquilo que João Bénard da Costa chega a afirmar, num pensamento algo críptico, sobre a condição do próprio cinema em Lisboa quando rodado iminentemente em espaços interiores ou pouco abertos. Para Bénard da Costa, por exemplo, o cinema em Lisboa «também é o exterior do interior (...) ou o interior do exterior.»<sup>720</sup> Ao referir-se a “No Quarto da Vanda” (Pedro Costa, 2000), Bénard da Costa confirma o que Lopes definira: em Lisboa, «as visões mudam, conforme se está dentro ou se está fora, e “No Quarto de Vanda” (...) [como noutros filmes igualmente relevantes, acrescentamos nós,] nunca sabemos ao certo se é dentro ou fora que estamos.»<sup>721</sup> Ora, é esta indistinção que nos importa levantar e analisar, procurando afinidades espaciais entre o dentro e o fora, especialmente quando são dependentes de um movimento de corte.

Antes de seguirmos para o espaço dos interiores da cidade, recuperamos cinco filmes com planos que permitem antecipar e observar o lado de dentro a partir do lado de fora. Em “Parabéns, Senhor Vicente!” (Arthur Duarte, 1954) e “Longe da Vista” (João Mário Grilo, 1998), apesar de se tratarem de filmes distantes temática e cronologicamente, assistimos a aberturas com ‘travellings’ semelhantes. Com um movimento paralelo aos alçados dos edifícios onde vivem as personagens, cada um desses filmes abre

<sup>719</sup> Manuel Mozos [dir.]. *Lisboa no Cinema, um Ponto de Vista*. 1994. [00.28.40>00.29.00]

<sup>720</sup> João Bénard da Costa. “No Quarto da Vanda” in *Cem Mil Cigarros: os filmes de Pedro Costa*. 2009. p. 180.

<sup>721</sup> *Ibid.* pp. 180-181





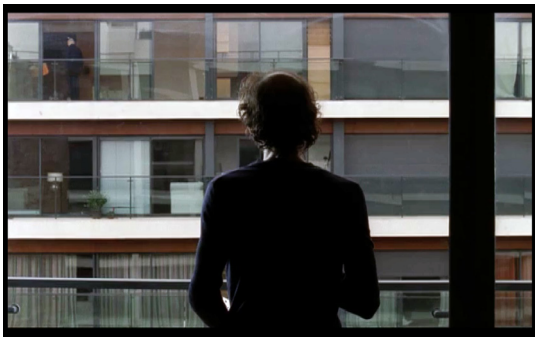
Saudades para Dona Genciana.



Singularidades de uma Rapariga Loira.

na simetria do plano inaugural de “A Canção de Lisboa”, quase antecipando uma outra visão em contracampo da cidade. Com um percurso e uma execução feitos no exterior, a descoberto, o que vemos a partir de um movimento horizontal lento e lateral é um conjunto de fragmentos interiores, caracterizando segmentos de vida das personagens. Ainda assim, com um mecanismo de ‘estabelecimento’ e apresentação da narrativa idêntico em ambas as aberturas, o que cada um dos planos mostra é radicalmente diferente. No primeiro, acompanhamos uma relação familiar entre a filha e os pais, espreitando o espaço interior em que cada um daqueles protagonistas se encontra. No segundo, em grande plano, acompanhamos uma grade de uma cela de prisão (em Monsanto), o local em que se encontra o protagonista. Por outro lado, em “Pátio das Cantigas” (Francisco Ribeiro, 1942), “Sonhar é Fácil” (Perdigão Queiroga, 1951), “Recordações da Casa Amarela” (João César Monteiro, 1989) e “O Sangue” (Pedro Costa, 1989), acompanhamos não um único plano mas uma sequência deles nos quais arriscamos reconhecer uma hipotética relação de vizinhança a partir de sucessivos planos de janelas, vãos e varandas, uns habitados e outros não. É como se procurássemos entender pelo exterior a estrutura doméstica (i.e. privada e familiar) daqueles espaços. Em “O Sangue” (Pedro Costa, 1989), vemos a tia (Isabel de Castro) olhando-nos debruçada sobre uma varanda, na noite de fim de ano, enquanto a câmara se afasta. Em resumo, o que vemos nestes seis filmes é uma tentativa de nos dar a conhecer uma hierarquia familiar ou social daquelas estruturas arquitectónicas lisboetas sem que precisemos de nelas entrar ou estar.

Este processo, de resto, prolonga-se noutros filmes maioritariamente interiores, domésticos, e com relações (visuais) entre varandas ou caixilhariças, como “Saudades para Dona Genciana” (Eduardo Guedes, 1983) e “Singularidades de uma Rapariga Loira” (Manoel de Oliveira, 2009), explorando a mesma relação e presença do interior e exterior a partir de um mesmo dispositivo urbano que é o da contiguidade entre edifícios paralelos. Em cada um destes filmes, a janela serve de passagem e abertura para o outro. Em cada um dos filmes, as suas personagens parecem encerradas nos espaços que habitam. Tanto Zé



Em Segunda Mão.



A Menina da Rádio.

(Luis Lucas), o protagonista de “Saudades para Dona Genciana”, como Macário (Ricardo Trêpa), o apaixonado de “Singularidades de uma Rapariga Loira”, ou Jorge (Pedro Hestnes), a personagem-escritor de “Em Segunda Mão”, estão presos nos seus espaços (não reconhecendo nem vendo sequer a rua ou o céu dos espaços em que se encontram).

Já com resultados opostos, ou seja, indistinguindo a ligação visual entre espaços interiores e exteriores mas nunca deixando de assumir a presença da cidade. Em dois filmes rodados exactamente no mesmo local, à Bica, e sendo obras de alcance e género distintas, tanto “Elles” (Luis Galvão Teles, 1997) como “A Janela – Maryalva Mix” (Edgar Pêra, 2001) tiram partido da localização privilegiada a eixo da Calçada, podendo observar aquela ladeira (e assim dividir a imagem) e assim definir um espaço entre o interior e o exterior. Nos dois filmes, as vias férreas são simples linhas verticais em fundo e em suporte dos eléctricos que sobem e descem.<sup>722</sup>

Esta indistinção acontece poucas vezes, porém, quando comparada com a maioria dos casos, ou seja, quando o propósito cinematográfico passa por introduzir espaços interiores para, com eles, se caracterizar uma relação com a cidade, os planos colocam-se e executam-se no interior dos espaços respectivos sem dúvidas. Seguindo os mesmos movimentos horizontais lentos dos planos anteriormente referidos de “Parabéns, Senhor Vicente!” (Arthur Duarte, 1954) e “Longe da Vista” (João Mário Grilo, 1998), lembramo-nos de episódios de “A Menina da Rádio”, Arthur Duarte, 1944), “O Primo Basílio” (António Lopes Ribeiro, 1959), “Os Verdes Anos” (Paulo Rocha, 1963), “Les Barbouzes” (Georges Lautner, 1964) e “Repórter X” (José Nascimento, 1987), entre outros, nos quais são apresentados salões, quartos e escritórios de Lisboa, através de movimentos de câmara contínuos. Em “A Menina da Rádio”, e “O Primo Basílio” acompanhamos tarefas e discussões domésticas com o mesmo telão de fundo desenhado com a Igreja de Santo Estêvão. Em “Os Verdes Anos”, referimo-nos ao episódio da dança do casal Ilda (Isabel Ruth) e

<sup>722</sup> No caso do filme de Pêra vale a pena até verificar que o alçado onde se coloca a câmara está coberto por andaimes de construção, permitindo quase uma segunda superfície de apoio à rolagem.



Os Verdes Anos.



Les Barbouzes.

Júlio (Rui Gomes), ao som do tema homónimo do título do filme.<sup>723</sup> Primeiro num ‘travelling’ contrapicado, a ver o tecto em madeira daquele salão nobre do Palácio Almada-Carvalhais, e depois num ‘travelling’ lateral a ver o exterior, a nossa percepção do espaço é serena mesmo que surja interrompida entre os vãos. Quase à mesma velocidade com que seguimos o ‘travelling’ de abertura de “A Canção de Lisboa” (Cottinelli Telmo, 1933), há uma cidade de luz que vislumbramos intervaladamente, fazendo-nos sentir suspensos no interior por comparação com a realidade exterior. Em “Les Barbouzes”, numa cena em que se representa um quarto do Hotel Mundial (à Praça de Martim Moniz com a Rua da Palma<sup>724</sup>) e onde as duas janelas daquele espaço apontam para lugares geográfica e imageticamente diferentes<sup>725</sup>, acompanhamos um diálogo entre Amaranthe (Mireille Darc) e Francis Lagneau (Lino Ventura) através de um ‘travelling’-sequência que vai varrendo o espaço interior de um lado para o outro à medida que se ocupa com cada uma das personagens.<sup>726</sup> No entanto, o que vemos de Lisboa neste segmento é o oposto do que vemos em “Os Verdes Anos”, já que apenas seguimos indícios de uma narrativa ali localizada e fechada. É, de resto, revelador que todo o segmento lisboeta de “Les Barbouzes” focalize a acção naquele quarto e nuns quantos planos contrapicados do hotel, como se vigiássemos aquele espaço da rua mas não conseguíssemos aceder aos seus interiores. Já em “Repórter X” acompanhamos o quotidiano de várias personagens num escritório, entre elas Reinaldo Ferreira (Joaquim de Almeida) e Regina (Teresa Roby), sob um movimento lateral e à frente de janelas e telões pintados com telhados vermelhos e céu azul, numa projecção do casario de Alfama ou uma zona histórica da cidade (e que era a única que existia à data da narrativa, localizada no primeiro quartel do século XX).<sup>727</sup>

723 Numa canção interpretada por Tereza Paula e o conjunto de Jorge Machado.

724 Ao contrário do que mostra uma placa toponímica no local nomeando a “Rua São João”. Cf. Georges Lautner [dir.]. *Les Barbouzes*. 1964. [01.30.14>01.30.2]

725 Um dos telões tem impressa uma fotografia da cidade do Porto (onde reconhecemos a Sé a emergir do casario granítico), o outro tem uma pintura com perspectivas bastante mal desenhadas (de Alfama, supomos).

726 Em “Duas Mulheres” (João Mário Grilo, 2009), por outro lado, assistimos ao uso de telão para representar outro lugar que não Lisboa. A dado momento, reconhecemos o perfil fotográfico de Londres apesar de o vemos a partir do interior do consultório de Joana (Beatriz Batarda), com localização na cidade.

727 Vários filmes do ‘corpus’, ainda que não promovam significativos movimentos de câmara,



Duma Vez por Todas.



Ijung-Gancheob.

Há ainda outros filmes com espaços afirmativamente interiores e pertinentes (por dependerem dessa característica), como “Domingo à Tarde” (António de Macedo, 1965), “A Zona” (Sandro Aguilar, 2009), “A Morte de Carlos Gardel” (Solveig Nordlund, 2011) ou “Paixão” (Margarida Gil, 2012). Nestes casos, parece emergir uma utilização e representação do vão como painel opaco, quase sempre representando novas leituras de espaços hospitalares ou prisionais de Lisboa. A questão do interior espesso e denso, por exemplo, desenvolve-se permanentemente em “Domingo à Tarde”, cremos nós, a partir dos ‘travellings’ rodados no IPO e que, ao contrário do habitual, surgem como movimentos pesados e duros. Luís Urbano chega a identificá-los como

«Dois dos mais emblemáticos planos do filme (...): um, num luminoso e modernista corredor branco, outro, num opressivo corredor curvo, onde as janelas altas projectam a luz exterior na parede oposta, numa subtil referência ao próprio dispositivo cinematográfico.»<sup>728</sup>

Noutros filmes mais abertos, como “Meus Amigos” (António da Cunha Telles, 1974), “A Confederação: o Povo é que Faz a História” (Luís Galvão Teles, 1977), “Duma Vez por Todas” (Joaquim Leitão, 1987), “Três Palmeiras” (João Botelho, 1994), “Xavier” (Manuel Mozos, 2001) e “Ijung-Gancheob” (Kim Hyon-Jeong, 2003) assistimos a narrativas onde reconhecemos Lisboa potenciada pelos espaços interiores que são habitados pelas personagens. Em cada um destes filmes, o quarto aparece representado enquanto parcela tipológica fundamental ao entendimento da relação das personagens com Lisboa. Em “Meus Amigos”, perto do final do filme, no interior austero de um quarto pouco decorado, Eduardo e Helena conversam na cama em frente a uma janela com Lisboa ao fundo e tanto comentam questões de política quanto quanto de sexo ou indignação. Afinal, criticam, um dos seus amigos «encontrou uma

---

recorrem ao uso de telões como solução para representar o exterior através de uma rotação em estúdio. Só para mencionar alguns exemplos, a maioria deles produzidos nas décadas de 1940 e 1950, podemos confirmar tal solução em “A Menina da Rádio” (1944), “Ladrão, Precisa-se!” (Jorge Brum do Canto, 1946), “Les Amants du Tage” (Henri Verneuil, 1955) e “O Primo Basílio” (António Lopes Ribeiro, 1959).

<sup>728</sup> Luis Urbano. “Ficção” in *Entre Dois Mundos: Arquitectura e Cinema em Portugal, 1959-1974*. 2015. p. 523.





Sangue do meu Sangue.



O Bobo.

marginalidade dourada»<sup>729</sup> naquela cidade. Em “A Confederação: o Povo é que Faz a História”, o estabelecimento da narrativa e respectiva abertura do filme são acompanhados por um comentário em ‘voz-off’ sobre «a habitual crónica da cidade.»<sup>730</sup> Enquanto isso decorre, vemos uma janela (e um cortinado) ‘destapar’ Lisboa.

Um outro modo de representar espaços interiores vem explorado em filmes como “Daqui Pra Alegria” (Jeanne Waltz, 2003), “Daqui P’ra Frente” (Catarina Ruivo, 2006), “Juventude em Marcha” (Pedro Costa, 2006) e “Sangue do meu Sangue” (João Canijo, 2011), obras nas quais uma indistinção entre espaços vigora. Em “Daqui Pra Alegria”, “Juventude em Marcha” e “Sangue do meu Sangue”, por exemplo, filmes cuja maioria dos ‘décors’ se localiza em zonas compactas aparentemente exteriores de Lisboa (como são os bairros de Padre Cruz ou das Fontainhas), acontece desencontrarmos a cidade. Aí, os espaços filmados «que toda a gente sabe que existe mas ninguém conhece»<sup>731</sup> separam-nos de Lisboa, afastando-a de um lugar reconhecível.

Há, por último, o caso dos interiores de interiores, nos quais, importando o uso de técnicas cenográficas (de interiores), também observamos Lisboa a partir de telões ou outras representações da cidade. Em “O Bobo” (José Álvaro Rocha, 1987), “Tempos Difíceis” (João Botelho, 1988) e “Querença” (Edgar Feldman, 2004), por exemplo, Lisboa vem representada a partir de pinturas. Em “O Bobo”, há até um ‘travelling’ (realizado no interior de um dos estúdios da Tobis), onde vemos e ouvimos dois homens a desenrolar um telão do «filme “Três Espelhos”, realização de Ladislao Vajda, com João Villaret, Virgílio Teixeira e Ribeirinho... e mais dois espanhóis»<sup>732</sup>. No caso de “Tempos Difíceis”, Botelho explica que o seu objectivo foi «tratar a paisagem urbana como estúdio, como um estúdio de cinema – telões, coisas abstractas e não concretas.»<sup>733</sup>

729 António da Cunha Telles [dir.]. *Meus Amigos...* 1974. [02.12.52>02.17.12]

730 Luís Galvão Teles [dir.]. *A Confederação: o Povo é que Faz a História*. 1977. [00.01.17>00.02.32]

731 João Canijo entrevistado por Vasco Câmara. “Acho que isto não tem cura” in *Público - ípsilon*, 22 Abril 2010.

732 José Álvaro Morais [dir.]. *O Bobo*. 1987 [00.08.56>00.09.05]

733 João Botelho. “Tempos Difíceis” in *O Lugar dos Ricos e dos Pobres no Cinema e na Arquitectura em Portugal*. 2014. p. 233.

## *II.3. panorama*

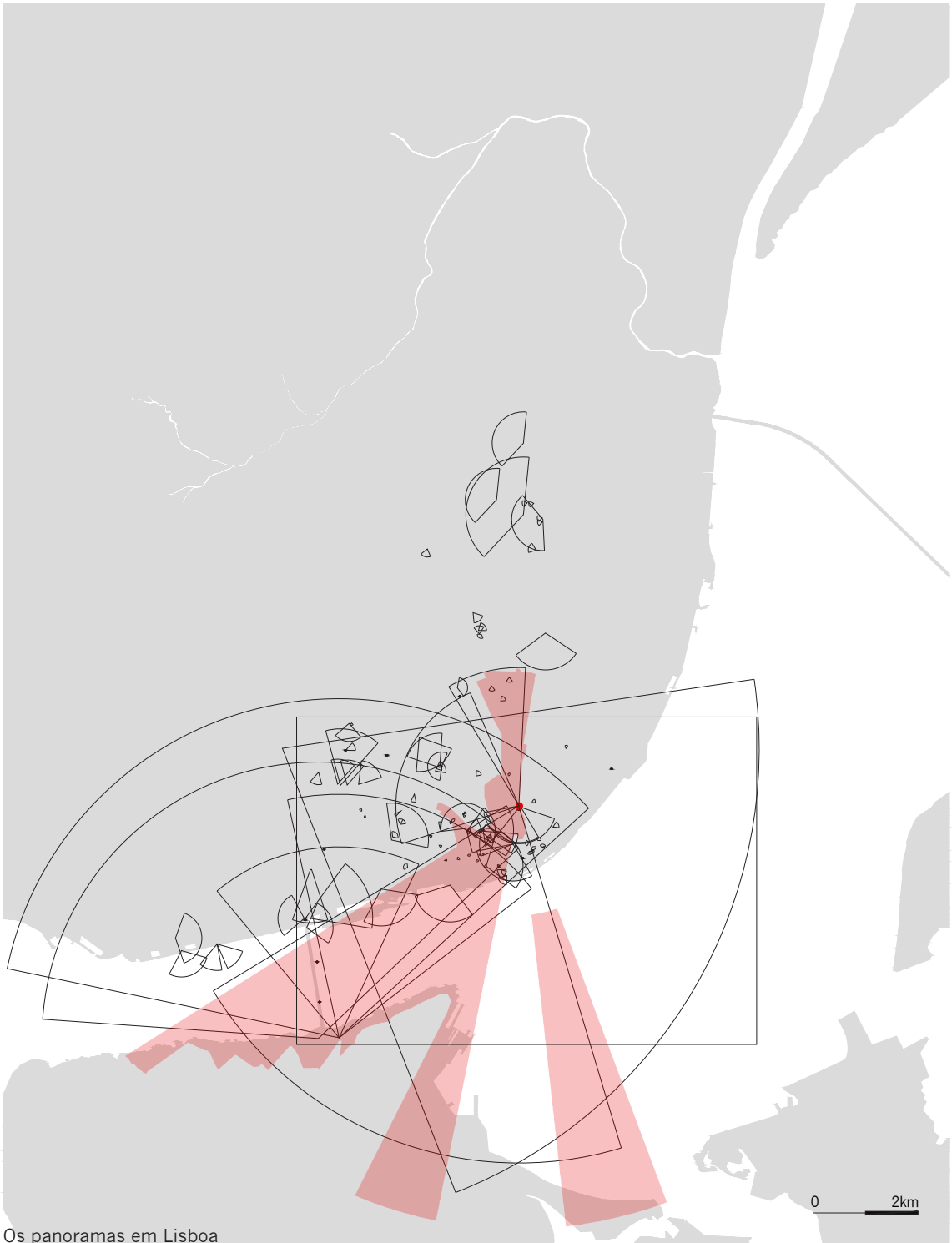




*É a história do papelão e do cenário. (...) Eu vi isto quando estive ali em São Pedro de Alcântara. Aquilo é papelão, parece um cenário. Aquela merda não é realista. Quer dizer: é tudo muito feio, ao pé... e depois ao longe aquilo fica um cenário fantástico. Fica um décor de papelão, parece um cenário de ópera.*

João Botelho. 2015





Os panoramas em Lisboa





Lisboa Crónica Anedótica.



O Homem dos Olhos Tortos.

## MONTAGEM III: a rotação e o contorno

Na montagem deste movimento e intervalo, reconhecemos no panorama a transformação dos dois princípios narrativos contidos no ‘travelling’ (o do corte e o do segmento) mas também admitimos um retorno à obliquidade e perpendicularidade (a incursão e o fragmento) do plano aéreo. Em detalhe, temos a rotação e o contorno.

\*

O panorama enquanto plano e movimento acaba também por ser um eficaz modo para o enquadramento dos espaços em que decorre a acção, no princípio ou no fim das narrativas. Afinal, a ideia de ‘vista panorâmica’ (tal como nos vem apresentada em “Lisbon Story”) mais não é que uma introdução do lugar para onde nos dirigimos. Acontece nos ‘establishing shots’ de abertura de “Lisbôa, Cronica Anedotica” (José Leitão de Barros, 1930), “A Canção de Lisboa” (Cottineli Telmo, 1933), “A Revolução de Maio” (António Lopes Ribeiro, 1937), “O Costa do Castelo” (Arthur Duarte, 1943), “Lisbon” (Ray Milland, 1956), “O Miúdo da Bica” (Constantino Esteves, 1963), “Os Verdes Anos” (Paulo Rocha, 1963), “Sem Sombra de Pecado” (José Fonseca e Costa, 1983), “Ao Fim da Noite” (Joaquim Leitão, 1991) e “A Religiosa Portuguesa” (Eugène Green, 2009) mas também nos ‘ending shots’ de outros filmes, como “Armando” (Carlos de Vasconcelos, 1983).

De toda a filmografia em Lisboa analisada no ‘corpus’, também encontramos os panoramas mais antigos em “O Homem dos Olhos Tortos” (José Leitão de Barros e Luis Reis Santos, 1918). No entanto, por se tratar de «uma obra inacabada de que resta apenas material em bruto, por montar»<sup>734</sup>, não é possível afiançar que se tratem de movimentos de câmara definitivos ou propositados; ou seja, que os panoramas tenham sido executados para efeito de montagem. O primeiro dos dois panoramas identificados a aparecer no filme surge repetido em três ‘takes’, filmado à porta de um «palacete abandonado na Rua Saraiva de Carvalho, em Lisboa»<sup>735</sup>. Para o que nos interessa, trata-se de um

<sup>734</sup> Como comenta a nota da Cinemateca Portuguesa que serve de intertítulo na abertura do filme e por ocasião do restauro efectuado em 2007 pelo laboratório do ANIM. Cf. José Leitão de Barros/Luis Reis Santos [dir.]. *O Homem dos Olhos Tortos*. 1918. [00.00.25>00.01.05]

<sup>735</sup> Intertítulo “O Fardo Misterioso”. *Ibid.* [00.01.05>00.01.25]



Sem Sombra de Pecado.



Sem Sombra de Pecado.

panorama limitado pelos alçados da rua, o que o torna pouco horizontal e acaba por lhe privilegiar a profundidade em detrimento da abertura.<sup>736</sup> Este modo de executar panoramas será então um dos movimentos recorrentes na cidade, numa rotação confinada entre dois planos verticais de uma rua.

Numa outra localização igualmente confinada, em “Sem Sombra de Pecado”, em vez de três ‘takes’, acompanhamos um panorama ininterrupto de duas voltas de 360°. No Largo de Santo Antoninho à Calçada da Bica Pequena, seguimos a entrada na Pensão Globo de três personagens, uma mulher, Maria da Luz/Lucília (Victoria Abril), um soldado, e um outro homem (assassino), através de um movimento contínuo e repetido. Neste plano-sequência toda a narrativa se estabelece, embora nem tudo nos seja mostrado: a primeira volta indica-nos o movimento da mulher e do seu amante, a segunda volta permite-nos suspeitar de um homem (que nos vem apresentado somente do pescoço para baixo).

Por fim, num outro local, tanto em contraste com os três ‘takes’ panorâmicos experimentados numa zona alta, numa referência àqueles contidos em “O Homem dos Olhos Tortos”, quanto em contraste com as duas voltas executadas numa zona baixa da cidade, como vimos em “Sem Sombra de Pecado”, observamos um dos panoramas mais significativos de todo o ‘corpus’. Num movimento de 180° ligeiramente picado, a cidade de Lisboa é-nos apresentada em toda a sua luz e complexidade urbana a partir da sombra de uma estátua (colocada a eixo do Arco da Rua Augusta). O segundo plano de “A Canção de Lisboa”, executado no exacto lugar do elemento que fora o ‘punctum’ do ‘travelling’ anteriormente referido, permite-nos enquadrar e caracterizar a cidade nas suas imensas contradições. Após a monumentalidade espacial do conjunto urbano da Praça do Comércio (incluindo as respectivas galeiras e arco triunfal) e antes dos planos fixos sobre os telhados velhos de Alfama, o panorama mantém a opção que proporcionara momentos antes aquele ‘travelling’ notável sob as arcadas. Acabando por tornar-se negro (tal é

---

<sup>736</sup> Analisando a imagem podemos ainda apontar a falta do actual edifício da Escola de Hotelaria e Turismo de Lisboa (antiga Escola Industrial Machado de Castro), cujo projecto original fora desenhado por Victor Bastos Júnior em 1916. Por sabermos que tal obra só terminaria em 1927 é provável que, pelo menos à data da rodagem, não existisse qualquer estrutura erigida.



A Canção de Lisboa.



Der Weiße Dämon.

a presença da figura) verifica-se, aqui, uma opção de Cottinelli Telmo que nos merece análise e que é a decisão pela profundidade de imagem dependente de um espaço intermédio constituído por sombras, como se cortasse ou interrompesse a continuidade que cada um daqueles movimentos ambiciona.

\*

Debaixo do Arco da Rua Augusta, e recuperando um dos arquétipos tratado anteriormente como a galeria, assistimos a um dos panoramas mais exemplarmente executado em função da sua própria rotação. Em “Der Weiße Dämon” (Kurt Gerron, 1932) acompanhamos Heini Gildemeister (Hans Albers) que cruza a mesma luz e sombra daquele ‘travelling’ e executado no mesmo local e contido em “A Canção de Lisboa” (Cottinelli Telmo, 1933), reconhecendo a complexidade de um percurso e de um espaço igualmente nobre e mundano. Neste plano, tanto seguimos personagens a passar do exterior para o interior quanto os seguimos interrompidos pelos pilares das arcadas. Aliás, esta situação de rotação em função da personagem repete-se num panorama levantado de “Antes que o Tempo Mude” (Luís Fonseca, 2003), no qual somente acompanhamos Laura (Monica Calle), no seu regresso a casa, identificando uma passagem do exterior a descoberto para um outro estado exterior a coberto (proporcionado pela elevação em ‘pilotis’ daquele edifício modernista à Avenida Marquês de Tomar). Se calhar, e talvez aceitando a ideia de David Bordwell, o panorama define-se também como um plano-movimento dedicado às personagens, pela «sensação de respiração»<sup>737</sup> que provoca. O resultado é o reconhecimento de um espaço e de uma acção também potenciados pelo panorama.<sup>738</sup>

Lisboa é uma cidade, por vezes, encerrada em espaços públicos sugestivamente confinados. Numa condição e posição central à cidade, há espaços côncavos que, embora aparentemente fechados, se tornam perfis profundos de Lisboa. Com algumas parecenças com os três ‘takes’ de “O

<sup>737</sup> David Bordwell. “Against the Seventh Art” in *On the History of Film Style*. 1999. p. 55.

<sup>738</sup> Para além do plano referido em “Der Weiße Dämon”, também assistimos a movimentos semelhantes em “Três Palmeiras” (João Botelho, 1994), substituindo, no caso, as galerias da Praça do Comércio pelas do Edifício-Sede da CGD.





Antes que o Tempo Mude.



O Primo Basílio.

Homem dos Olhos Tortos”, outros panoramas identificados em “A Revolução de Maio” (António Lopes Ribeiro, 1937), “O Primo Basílio (António Lopes Ribeiro, 1959), “O Recado” (José Fonseca e Costa, 1971), “Sem Sombra de Pecado” (José Fonseca e Costa, 1983) ou “O Lugar do Morto” (António-Pedro Vasconcelos, 1984) quase nos servem para tocarmos nas paredes da cidade.

Na pluralidade das centenas de panoramas em Lisboa haverá vários planos semelhantes, filmados e apertados pelos limites das ruas no centro histórico da cidade. Próximos geograficamente, os planos que vemos em “O Recado”, à Travessa de Santa Teresa, em “O Primo Basílio, à Rua Cecílio de Sousa, e em “O Lugar do Morto”, à Praça do Príncipe Real, parecem todos provocar uma ideia de tangibilidade, cumprindo os princípios de profundidade e varrimento. Nestes exemplos permanece uma ideia de centralidade, de espaço centrípeto e de vertigem. Em “O Lugar do Morto”, por exemplo, vemos essa demonstração de possibilidade e ilusão. António-Pedro Vasconcelos experimenta o dispositivo com um movimento panorâmico completo a ver a Rua de “O Século” e a Rua D. Pedro V numa perseguição de Ana Mónica (Ana Zanatti) e Álvaro Gouveia (Pedro Oliveira).

Por outro lado, também este movimento é explorado em zonas modernas da cidade. Em “A Revolução de Maio”, depois de acompanharmos os panoramas que abrem o filme, numa espécie de solução técnica de grandiosidade visual e paisagística (como aquele executado da encosta de Almada), seguimos para outros mais próximos. Aqui não interessa tanto o que vemos à distância mas sim o que vemos em rotação, como a cena em que duas personagens descem as escadinhas do Bairro da Liberdade, o bairro homónimo da tipografia existente da narrativa, ou as várias frentes do Bairro Social do Arco do Cego<sup>739</sup>, à época uma zona moderna da cidade próxima de edifícios emblemáticos como o IST e o INE.

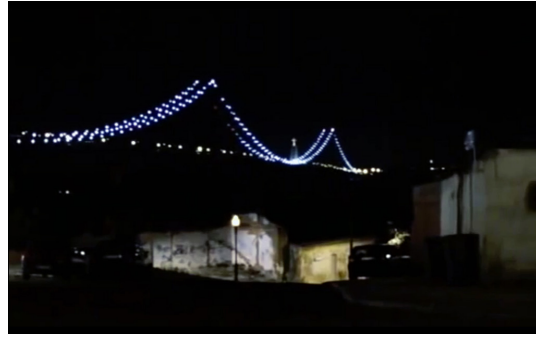
\*

Em Lisboa no cinema, o contorno surge com o primeiro movimento de rotação

<sup>739</sup> Com projecto de arquitectura de Adães Bermudes, Frederico Caetano de Carvalho e Edmundo Tavares e construção (demorada) entre 1919 e 1933.



O Lugar do Morto.



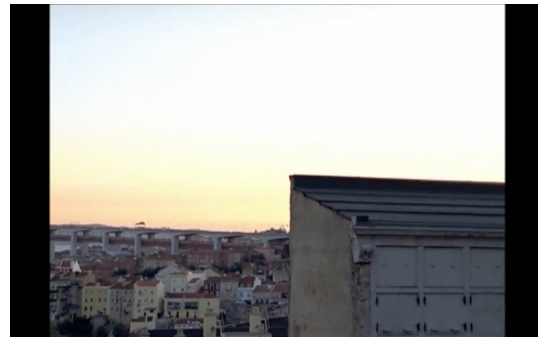
Um Amor de Perdição.

que identificamos objectivamente preparado para vista de uma paisagem, em profundidade e segundo camadas. Em dois filmes quase simultâneos, “A Castela das Berlengas” (António Leitão, 1930) e “Lisbôa, Cronica Anedótica” (José Leitão de Barros, 1930), pela primeira vez a paisagem abre-se, como afirmara Walter Benjamin para Paris. Pela primeira vez, assistimos a varrimentos horizontais e semi-circulares (com cerca de 180°).

Mais de sessenta anos depois, a mesma ideia de sequência panorâmica (desta vez, tecnicamente, executada com recurso a grua) vem fomentada como movimento em execução contínua e, por isso, de traço (i.e. contorno) contínuo no espaço (percorrido pela câmara e naquilo que vê). Acontece em três planos específicos que terminam, sempre, com a imagem da ponte 25 de Abril à distância. Esses panoramas, contidos em “O Miradouro da Lua” (Jorge António, 1993), “Um Amor de Perdição” (Mário Barroso, 2008) e “Morrer como um Homem” (João Pedro Rodrigues, 2009), são todos rodados em localizações próximas: o primeiro na Tapada da Ajuda; o segundo na Calçada do Calvário; e o terceiro no Cemitério dos Prazeres. Quanto ao primeiro plano referido, o impactante ‘establishing shot’ de “O Miradouro da Lua”, a cidade de Lisboa (margem, rio e ponte 25 de Abril em fundo) vem enquadrada no final do movimento. Com movimento ascendente (e cujo panorama arranca após um ‘travelling’ vertical), desde o interior de um bosque até uma cota acima das copas dos pinheiros mansos daquela zona, é-nos permitido reconhecer a cidade à medida que a escala de planos vai aumentando. Tudo arrancara com uma cena nocturna onde pouco se vislumbra e ouve. Sente-se um ambiente de tensão, de espera de guerra (i.e. guerra colonial), no qual um grupo de soldados jovens conversa até ser surpreendido por um ataque de fogo. Entre os soldados, há uns feridos e outros menos feridos. Um deles morre. Ouve-se a palavra «corta» e só nesse momento, enquanto espectadores, compreendemos que o que vimos até então fora a representação de uma representação, ou seja, fora um episódio de rodagem de um lugar africano distante. Chega a manhã, o ‘plateau’ fica a descoberto e é desvendado. O aparato de uma rodagem emerge e a equipa continua os seus preparos. Os actores-soldados despedem-se uns dos outros



Morrer como um Homem.



Morrer como um Homem.

e a câmara arranca com o contorno.<sup>740</sup> O segundo plano referido está contido em “Um Amor de Perdição”, numa quase repetição do movimento que nos conduz (assim como conduz a câmara) em “Miradouro da Lua”, desta vez, com os pinheiros a serem substituídos pelo pátio sujo de uma oficina onde trabalha Mariana da Cruz (Catarina Wallenstein). Embora seja de noite, arriscamos que o movimento panorâmico é semelhante. Em cada um desses planos-irmãos, o que observamos, no fim, é a Ponte 25 de Abril segundo todo o seu contorno paisagístico e como o ‘punctum’ no final da imagem em movimento. Em “Morrer como um Homem”, cujo plano final acompanha o funeral do par protagonista, Tonia (Fernando Santos) e Zé Maria (Chandra Malatitch), também terminamos a ver a Ponte 25 de Abril mas de um ponto diferente. Desta vez, no entanto, numa localização do outro lado do vale lisboeta, parece então que o tabuleiro da ponte serve de eixo de simetria aos planos de “O Miradouro da Lua” e “Um Amor de Perdição”. Na verdade, aquele espaço já avançado em “A Castelã das Berlengas (margem e rio mas, dessa vez, sem ponte 25 de Abril em fundo) é uma figura central na representação do contorno da cidade, sendo sempre possível reconhecer-lhe um sentido de escala e profundidade.

---

<sup>740</sup> A maior parte do que se segue no filme acontecerá em Luanda, acompanhando João Araújo (João Cabral), um dos actores envolvido naquela cena, na sua busca pelo pai. Neste preâmbulo narrativo, Lisboa importa uma Guerra como se esta estivesse dentro de portas. O drama colonial existe e mantém-se no interior do seu território urbano, muito próximo do Rio Tejo. Se calhar nunca de Lisboa saiu.



O Miúdo da Bica.



Os Verdes Anos.

## CAMPO III: as colinas

As ‘colinas’ e as ‘planícies’, dois dos quatro elementos morfo-geográficos enunciados por Reyner Banham na análise que faz da cidade de Los Angeles, também nos servem para um estudo cinematográfico de Lisboa. Destes lugares e nestes espaços conseguimos reconhecer diferentes perfis de Lisboa.

Ora, dois dos panoramas mais inesquecíveis em todo o ‘corpus’, aqueles correspondentes às aberturas de “O Miúdo da Bica” (Constantino esteves, 1963) e de “Os Verdes Anos” (Paulo Rocha, 1963), permitem confirmar a tese que antes expusemos. Apesar de varrerem a mesma amplitude e terem a mesma idade (ambos os filmes estrearam em 1963), a cidade que representam e para a qual apontam é radicalmente distinta. Uma parece antiga enquanto a outra parece nova, uma provém de um filme do cinema conservador e a outra de um filme do novo cinema. No entanto, reside aqui uma contradição, se o panorama de “O Miúdo da Bica” avança para uma observação do espaço com a fundação dos pilares da ponte a emergir das águas do Tejo, o panorama de “Os Verdes Anos” só deixa ver coisas velhas, como oliveiras, barracas e uma ribeira saloia. Em “O Miúdo da Bica”, varremos Lisboa (do alto da margem sul, na zona do Santuário do Cristo Rei), num movimento para a direita e onde despontam as fundações da ponte 25 de Abril. Em “Os Verdes Anos”, vemos uma imagem inédita composta pelas traseiras da cidade (encimada pelo conjunto da Praça do Areeiro) vistas do actual Parque da Belavista<sup>741</sup>.

Com efeito, no panorama, a cidade encontra-se perpendicular ao eixo da câmara, próxima ou não, e cresce ou diminui no interior do campo da imagem como se de uma abertura se tratasse, nas palavras sábias de Walter Benjamin. Há uma cena em “O Costa do Castelo” na qual Simplício Costa (António Silva), a personagem a que o título do filme se refere, apresenta as vistas de Lisboa a Daniel (Curado Ribeiro) sem que a imagem mostre o contracampo (fora de campo, portanto), ou seja, sem que vejamos aquilo que Simplício Costa aponta.

«E o panorama, já viu? Venha ver aqui da janela. Ora aqui tem o Castelo.

Acolá é o rio. Desta banda é o terreiro do Paço, ali o terreiro do Trigo.

<sup>741</sup> Embora se trate de um filme exterior ao ‘corpus’, aproveitamos para assinalar a semelhança com o panorama de abertura de “Pedro Só” (Alfredo Tropa, 1972), se bem que, neste caso, se trate de um plano sobre uma paisagem vincadamente campestre.



O Costa do Castelo.



O Milionário.

É tudo terreiros. E da outra banda... é claro, da outra banda é a outra banda.»<sup>742</sup>

De uma janela do apartamento que Daniel visita e onde pretende arrendar um quarto, o espectador projecta então o panorama que abre o filme (tomado do Miradouro de Nossa Senhora do Monte). Nesse processo verificamos, no entanto, um problema: a localização do apartamento em causa não corresponde àquela do Miradouro referido (apesar da casa aí ser situada na geografia narrativa do filme). Aliás, “O Costa do Castelo” passar-se-á algures na Costa do Castelo (de São Jorge), local de onde se vê o «panorama» descrito por Simplício Costa.

Ora essa costa, essa colina, parece ser a mesma de onde assistimos ao primeiro panorama rodado em Lisboa e integrado numa longa-metragem de ficção. Referimo-nos a “A Castelã das Berlengas”, de novo, o primeiro dos filmes a experimentar todos os movimentos de câmara clássicos em Lisboa. Executado sobre Alfama, provavelmente filmado da mesma localização em que Costa apresenta a cidade a Daniel (da janela do prédio situado na Costa do Castelo), acompanhamos um varrimento horizontal em frente ao Tejo (com movimento para a direita da imagem) centrado numa das colinas lisboetas que constroem a paisagem cinematográfica da cidade.

Feita a introdução do conceito de continuidade fílmica e espacial em Lisboa, encontramos nos panoramas executados na cidade um perfil morfológico recorrente. A figura urbana que mais repete este olhar horizontal sobre a cidade é o Miradouro.

\*

As colinas são o campo de Lisboa com maior capacidade de abertura cinematográfica e urbana, pelo que, de seguida, seleccionamos os lugares que potenciam esta relação<sup>743</sup>: a) o Miradouro de Nossa Senhora do Monte; b) os Jardins e Terraços de São Pedro de Alcântara; c) o Elevador de Santa Justa; d) o

<sup>742</sup> Arthur Duarte [dir.]. *O Costa do Castelo*. 1943. [00.17.03>00.17:23]

<sup>743</sup> Para uma melhor compreensão de um destes espaços, construímos uma hipótese de montagem urbana para a prancha relativa ao capítulo “II.3 Panorama” deste trabalho.





Kilas, o Mau da Fita.



Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull.

Santuário do Cristo Rei; e) e zona de Monsanto.

### a) Nossa Senhora do Monte

Parece-nos sintomático que os panoramas que abrem “O Milionário” e “Dom Roberto”, tomados do Miradouro de Nossa Senhora do Monte, sejam idênticos àquele que abre “O Costa do Castelo”. Serve esta constatação para enunciar uma raiz semelhante em filmes que traçam depois percursos distintos. Embora a visão da cidade se estabeleça daquela posição cenográfica e nobre as narrativas avançam já para temas urbanos mais recorrentes como uma certa ilusão e desilusão.

De qualquer modo, não é “O Costa do Castelo” o primeiro filme onde vemos um panorama tomado daquele Miradouro. Em “90 Minuten Aufenthalt” (Harry Piel, 1935), Lisboa é apresentada através de um panorama filmado a partir do mesmo ponto que as aberturas de “O Costa do Castelo”, “O Milionário” e “Dom Roberto”, embora, sem causa evidente, este venha montado do avesso. Após a chegada do protagonista Harry Winkler (Harry Piel) à cidade e após reconhecermos uma série de exteriores localizados entre a Avenida da Liberdade e a Praça do Rossio (todos filmados por Aquilino Mendes)<sup>744</sup>, há um particularmente interessante e que é, na verdade, o primeiro plano inverso de Lisboa. O resultado é uma maior dificuldade em reconhecer a cidade. Por outro lado, existe ainda um outro filme de produção alemã, “Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull” (Kurt Hoffmann, 1957)<sup>745</sup>, que utiliza o mesmo modo para estabelecer a chegada à cidade.

Em “Kilas, o Mau da Fita”, o Major (Lima Duarte), veterano misterioso e criminoso, comenta com Kilas (Mário Viegas) sobre a vista da cidade que tem daquele ponto. Na conversa em que se apresentam e conhecem, Lisboa permanece à distância, abaixo, aos pés de cada um deles. «Bonita cidade vista daqui. A realidade vista de longe é mais bonita, como nos romances. No cinema é bem diferente.»<sup>746</sup> A tal realidade que o Major descreve apenas o é por se

<sup>744</sup> Já que a equipa principal de rodagem não se terá deslocado a Portugal.

<sup>745</sup> Conhecido em Portugal pelo título “As Confissões de Félix Krull”.

<sup>746</sup> José Fonseca e Costa [dir.]. *Kilas, o Mau da Fita*. 1980. [00.36.16>00.36.27]



O Sangue.



Armando.

aparentar intocável, como na literatura. No cinema, diz a personagem, tudo é «bem diferente». Aqui, o que estará em causa é o facto de o cinema se introduzir e infiltrar nos espaços da cidade e não ficar expectante. O cinema encontra os lugares.

Há, por fim, dois panoramas onde não vemos a cidade. Executados à noite, os planos de “Los Mil Ojos de Asesino” e “O Sangue” (Pedro Costa, 1989) apenas denotam um movimento horizontal de rotação. Em “Los Mil Ojos de Asesino” (Juan Bosch, 1974), um policial série-b/z, o plano geral de estabelecimento da narrativa é um panorama nocturno, executado no cimo de uma colina e que, só pelo uso de um cartão a enunciar a cidade nos permitimos reconhecê-la. Nesse plano, a cidade permanece indistinta, vista sob um plano no qual se reconhece o movimento do eixo de câmara para a direita (através de pontos de luz sobre o fundo negro) mas que poderá indiciar um território urbano, apenas. Em “O Sangue” a referência é a um panorama que, ao contrário da sua própria génese, surge cortado. Filmado no miradouro de Nossa Senhora do Monte, a câmara acompanha uma perseguição de um homem e uma criança, o tio (Luis Miguel Cintra) e o sobrinho Lino (Pedro Ferreira), voltando atrás no espaço sempre que se pretende recolocar o perseguido e o perseguidor. Nesta panorâmica nocturna, “O Sangue” parece tentar uma necessidade de regresso ao mesmo ponto, na inevitabilidade de que toda a perseguição seja sempre um jogo entre presa e predador; ainda para mais quando potenciado pela negritude e indistinção daquele fundo. Neste panorama de “O Sangue”, o perseguido transforma-se em perseguidor ciclicamente, encontrando-se simultaneamente à frente e atrás do outro. Não se trata bem de um simples segmento de percurso. Quem segue quem?

### **b) São Pedro de Alcântara**

A maior especificidade panorâmica deste miradouro é a vocação dos planos nele executados ser de maior complexidade do que naqueles encontrados noutras colinas. De certo modo, nos jardins e terraços de São Pedro de Alcântara, tanto (per)seguimos as personagens em movimentos executados com a naturalidade





Sostiene Pereira.



Oxalá.

de uma rotação simples quanto as (per)seguimos com a artificialidade de gruas. Assim, não deixa de ser interessante encontrar aqui o espaço mais indicado para acompanhar gente que passa tangente a um hipotético perímetro do nosso olhar (i.e. câmara), com um carácter que definimos por igual atenção à personagem e à paisagem.

No caso dos panoramas com execução mais simples reconhecemos uma eloquente faculdade horizontal para a concentração e sequência de temas narrativos e espaciais. A provar estas situações, destacamos cenas em “Os Olhos da Alma” (Roger Lion, 1923), “Der Weiße Dämon” (Kurt Geron, 1932), “Duas Causas” (Henrique Campos, 1952), “O Diabo Desceu à Vila” (Luis José Teixeira da Fonseca, 1980 ou “Sostiene Pereira” (Roberto Faenza, 1995), entre outros.

No caso dos panoramas com execução mais articulada, executados que são através de gruas ou braços mecânicos, identificamos uma ideia intrínseca de rotação em sequência. Destes, destacamos as cenas contidas em “Oxalá” (António-Pedro Vasconcelos, 1980), “Crónica dos Bons Malandros” (Fernando Lopes, 1984), “A Raiz do Coração” (Paulo Rocha, 2000) ou “A Morte de Carlos Gardel” (Solveig Nordlund, 2011), nas quais mantemos o seguimento do movimento das personagens, em complemento da profundidade e do contorno da cidade, através de rotações descentradas.

Recuperamos ainda um caso particular concretizado em “O Mal-Amado” (Fernando Matos Silva, 1974), no qual um dos planos de abertura (ainda durante a apresentação do genérico) requer uma leitura especial. Neste panorama, após observarmos as coberturas da zona dos Restauradores e das Portas de Santo Antão, acompanhamos um ‘zoom’ que recua até à posição da câmara e que, depois, numa rotação de 180° para a esquerda, aponta no sentido oposto, para a Rua de D. Pedro V. Em continuidade com o movimento, este plano termina em ‘zoom’ de aproximação, contendo sequência e profundidade, como se quisesse indicar o percurso da nossa entrada no filme e no local da narrativa. Em certa medida, Matos Silva parece querer desenganar-nos com a Lisboa que irá ficcionar. Apresenta-nos a Baixa, para nunca lá regressar, e envia-nos até o Bairro de Campo de Ourique onde decorrerá a maior parte da acção.



Os Verdes Anos.



Un Verano para Matar.

### c) Elevador de Santa Justa

Em Lisboa, a maioria dos panoramas utiliza o elemento natural da colina como ‘pivot’ de rotação, no entanto, o elevador de Santa Justa vem adquirindo (desde que foi inaugurado em 1902) uma relevância histórica e morfológica na leitura da cidade paralela aos cumes naturais. Tratando-se de uma estrutura construída em ferro e com data quase contemporânea ao advento do cinematógrafo, é atraente associá-la também à presença do cinema em Lisboa.<sup>747</sup> Nos filmes incluídos no ‘corpus’, os primeiros registos que conseguimos detectar vêm com “O Diabo em Lisboa” (1928) e “Lisbôa Cronica Anedótica” (1930). A partir daqui, é necessário esperar até à década de 1950 para reconhecermos o elevador num filme de baixo custo mas elevada atenção ao uso dos espaços exteriores de Lisboa, “Justiça do Céu” (Victor Manuel, 1952). Na década seguinte, entre 1963 e 1969, o terraço do elevador serve então as mais díspares narrativas, desde uma cena em que há decapitação, em “Sete Balas para Selma” (António de Macedo, 1967), a uma cena em que há sedução, em “La Peau Douce” (François Truffaut, 1964), o elevador de Santa Justa parece confirmar-se como ponto estratégico e altaneiro da cidade. Na maior parte dos casos, é em sequências de visita a Lisboa que o elevador emerge com toda a sua propriedade. «Isto é a cidade de Lisboa. E não é só o que se vê daqui»<sup>748</sup>, diz Afonso (Paulo Rocha) no terraço do Elevador de Santa Justa, aquando da apresentação da cidade a Ilda (Isabel Ruth) e Júlio (Rui Gomes), numa das cenas mais significativas de “Os Verdes Anos”. Enquanto tal momento se desenrola nós, espectadores, vemos alguns planos da cidade compreendidos entre a Praça do Rossio e a outra margem, para onde seguirão as personagens.

Acontece ainda o elevador de Santa Justa ser o local exacto da execução de vários planos fixos ‘panorâmicos’ debruçados sobre a praça do Rossio, como acontece em “One Night in Lisbon” (Edward H. Griffith, 1941) e “Un Verano para

<sup>747</sup> O próprio Elevador é objecto de alguns panoramas verticais especialmente sugestivos e cujo efeito vem da sua singularidade já que é admissível que se trate da estrutura proporcionalmente mais vertical e esbelta da cidade. Vemos tais panoramas em “Justiça do Céu” (Victor Manuel, 1952) e “Dans la Cour des Grands” (Florence Strauss, 1995).

<sup>748</sup> Paulo Rocha [dir.]. *Os Verdes Anos*. 1963. [00.32.16>00.32.23]



Abuelo Made in Spain.



O Miúdo da Bica.

Matar” (Antonio Isasi, 1972)<sup>749</sup>.

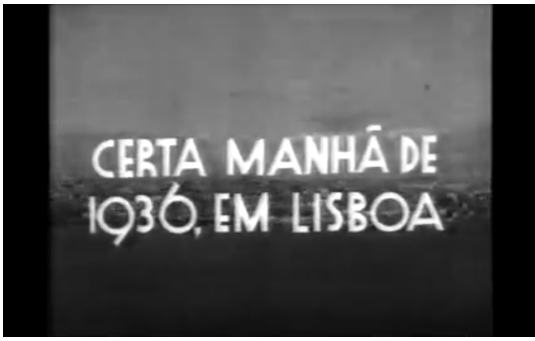
#### **d) Santuário do Cristo Rei**

António Loja Neves argumenta que há uma falta de «panorâmicas da margem oposta como as que fez [Manoel de] Oliveira em “Aniki-Bóbó”» ou como acontece em “Douro, Faina Fluvial” e que permitam ver «o rio que passa a veloz em direcção a Cascais».<sup>750</sup> Para Loja Neves, o Rio Tejo, um dos elementos mais marcantes (senão o mais marcante) da cidade não tem sido dignamente explorado no cinema. Aparte algumas obras, diz o autor, seleccionando para tal objectos tão díspares como “A Revolução de Maio” (António Lopes Ribeiro, 1937), “Cais do Sodré” (Alejandro Perla, 1946), “Les Amants du Tage” (Henri Verneuil, 1955), “O Miúdo da Bica” (Constantino Esteves, 1963) ou “Recordações da Casa Amarela” (João César Monteiro, 1989), o argumento e a localização das narrativas foge muitas vezes das margens e do caudal do Tejo para se concentrar numa interioridade labiríntica da cidade, em zonas sem relação visual com o rio ou a sua margem. Nós acrescentamos que o Tejo não é veloz (como o canal do Douro na zona entre a Ribeira e os Cais de Gaia) mas antes uma várzea de água entre dois continentes.

Acompanhamos, por exemplo, esta solução panorâmica da cidade em “A Revolução de Maio”, essencialmente por ambicionar, cremos, mostrar uma totalidade do contorno lisboeta. No começo deste filme, ainda durante os cartões com a ficha técnica do filme, enquanto um panorama acompanha a descida de um hidroavião sobre o rio Tejo, reconhecemos a primeira imagem da cidade (e que surge após um prólogo com cenas bélicas a servir de contexto à guerra que arrancara em Espanha). Durante 10” de duração dá-se o avistamento e o desaparecimento de um hidroavião, começando sobre um fundo abstracto de céu para terminar sobre um fundo abstracto de construções (que, por ocupar todo o rectângulo de imagem, sem céu nem horizonte, não permite reconhecer o campo). Pouco depois um cartão adverte que

<sup>749</sup> Apesar de desconhecermos a data da sua estreia em Portugal, podemos confirmar o título traduzido, “Um Verão para Matar”.

<sup>750</sup> António Loja Neves. “Lisboa, o Cinema e o rio que Passa” in *Lisboa a 24 Imagens*. 1994. p. 48.



A Revolução de Maio.



Ao Fim da Noite.

«As imagens documentárias incluídas neste filme são autênticas reportagens cinematográficas, filmadas sem qualquer artifício de encenação. (Documentos filmados especialmente, fornecidos pelo Secretariado da Propaganda Nacional e pelo Ministério da Agricultura).»<sup>751</sup>

Esta falta de «artifício» parece hoje conter mais significado do que outrora. Entretanto arranca um segundo panorama da cidade, com eixo de rotação localizado na zona do que viria a ser a implantação do Santuário do Cristo Rei, no seu exterior portanto, o qual completa a definição cronológica da narrativa que se segue com o cartão «Certa manhã de 1936, em Lisboa». Sabendo tratar-se de um filme de carácter propagandístico do regime, sob a assunção de perigo iminente sobre a nação com o decurso da Guerra Civil Espanhola, “A Revolução de Maio” festeja, a seu modo, uma década de Estado Novo (iniciada em 1926).<sup>752</sup> Para além de garantir um perfil marginal de Lisboa à distância do Rio Tejo sob um varrimento horizontal para a direita, é curioso que o mesmo plano venha a ser repetido subsequentemente pelo menos mais três vezes e em épocas distintas.

Retomando o plano inaugural de “O Miúdo da Bica” (Constantino Esteves, 1963), interessa-nos ainda aludir que se trata de um panorama quase exacto àqueles que vemos nas aberturas de “Ao Fim da Noite” (Joaquim Leitão, 1991) e “Um Tiro no Escuro” (Leonel Vieira, 2005) mas sem a presença da ponte 25 de Abril no seu campo de imagem. Neste plano, onde reconhecemos as fundações dos dois pilares ainda pouco acima da linha de água do Tejo, a cidade parece-nos carente daquela estrutura. Afinal, trata-se de um dos elementos arquitectónicos notáveis da cidade, exemplar e recorrentemente filmado como uma das maiores e mais visíveis transformações urbanas que ocorreram em Lisboa, desde 1966.<sup>753</sup> Já em “Abuelo Made in Spain” (Pedro

<sup>751</sup> António Lopes Ribeiro [dir.]. *A Revolução de Maio*. 1937 [00:02:49>00:02:58]

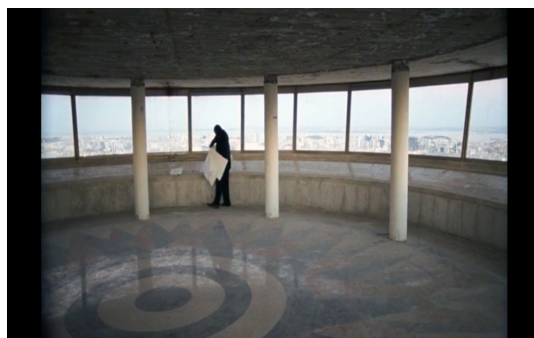
<sup>752</sup> Nota para o facto deste filme ser projectado na narrativa de “Sostiene Pereira”, no actual Teatro D. Luiz ao Largo da Luz, e visionado pelas personagens Pereira (Marcello Mastroianni) e Marta (Nicoletta Braschi), um filme também sobre os tempos da Guerra Civil Espanhola.

<sup>753</sup> Poder-se-á aqui reconhecer que este panorama sobre a cidade de Lisboa corresponderá ao possível contracampo de um outro panorama que surge em “A Castelã das Berlengas”, esse sim, talvez o primeiro panorama feito sobre a cidade (para além de se tratar de um plano composto por efeitos visuais com a sobreposição de planos).





Sariho de Fraldas.



Cinerama.

Lazaga, 1969) e “Sweet Nightmare” (Fernando Fragata, 1998)<sup>754</sup>, os planos filmam o mesmo objecto arquitectónico mas sob um movimento simétrico pois a rotação que empreendem é oposta, começando desta vez na Praça do Comércio e terminando na ponte.

### e) Monsanto

Este lugar, por exemplo, é apropriado por vários filmes como “Der Fremdenführer von Lissabon” (Hans Deppe, 1956), “Sariho de Fraldas”, “Traição Inverosímil” (Augusto Fraga, 1970), “Três Palmeiras” (João Botelho, 1994), “Cinerama” (Inês Oliveira, 2009) e “Mistérios de Lisboa” (Raoul Ruiz, 2010), e é na sua hipótese de profundidade e alteridade que interessa observá-lo.

Dos filmes referidos, “Traição Inverosímil”, “Três Palmeiras” e “Cinerama” tiram partido do restaurante panorâmico ali outrora construído e implantado.<sup>755</sup> Quanto aos restantes, vale a pena referir uma situação curiosa de transformação espacial ocorrida em cerca de cinco décadas, entre “Der Fremdenführer von Lissabon” e “Mistérios de Lisboa”. Os primeiros doze planos fixos de “Der Fremdenführer von Lissabon”, filmados do Miradouro de Monsanto, não são mais que a sucessão de fotogramas cortados de um panorama. A abertura do filme é uma montagem-sequência constituída por planos aparentemente fixos e autónomos mas retirados da continuidade de um movimento de câmara horizontal. Durante os primeiros 100”, o fundo de imagem que acompanha o genérico aparenta tratar-se de um plano geral panorâmico contínuo porém dividido em planos fixos, em fotografias que, justapostas permitem montar uma imagem panorâmica inexistente. Nessa abertura, com o perfil da cidade de Lisboa, o rio Tejo e a margem Sul, o movimento imperceptível avança para a direita e, a cada plano, sobrepõe as suas margens. Filmado com lentes anamórficas, opção que em muito contribui para uma imagem panorâmica da cidade, “Der Fremdenführer von Lissabon”

<sup>754</sup> Este filme, apesar de se tratar de uma produção portuguesa, com apoio financeiro público e falada em português, tem o título original na língua inglesa. A sua tradução para o nosso mercado foi “Pesadelo Cor-de-Rosa”.

<sup>755</sup> Um projecto de arquitectura desenhado por Chaves da Costa, em 1968.



Der Fremdenführer von Lissabon.



Der Fremdenführer von Lissabon.

mostra-nos uma cidade horizontal quase infinita. Em “Mistérios de Lisboa”, por outro lado, é-nos impossível reconhecer Lisboa, apesar de nos encontrarmos no mesmo local que permitira a execução do(s) plano(s) de “Der Fremdenführer von Lissabon”, um lugar outrora aberto mas hoje encerrado na sua própria arborização. Basta lembrar a cena de duelo localizada ao Moinho do Mocho, na qual não identificamos qualquer elemento urbano embora estejamos num dos locais mais impactantes para observar a cidade.



A Tempestade da Terra.



Hammerhead.

## CONTRACAMPO III: as planícies

Numa outra condição central à cidade, para nós, também vale a pena observarmos os espaços opostos às colinas e cumes. Numa primeira abordagem, marginal ao rio, à cota baixa e numa posição de grande abertura, reconhecemos a pertinência dos panoramas efectuados nos cais e portos de Lisboa entre o Sodré e as Colunas. Encontramo-nos em frente a uma planície não confinada portanto. Numa segunda abordagem, distante do rio, à cota alta, reconhecemos a importância dos panoramas efectuados nas pistas do aeroporto de Lisboa. Encontramo-nos, de novo, em frente a uma planície não confinada e em busca do horizonte. Numa terceira abordagem, próximo e distante do rio, à cota baixa e na margem sul, reconhecemos a relevância da desterritorialização provinda dos panoramas executados na zona industrial do Barreiro. Desta vez, por fim, encontramos-nos em frente a uma planície confinada.

No primeiro caso tratamos de planos que se dedicam a observar não somente as coberturas ou os interiores da cidade mas a sua margem. Novamente em “Der Weiße Dämon” (Kurt Gerron, 1932), mas também em “36 Hours” (George Seaton, 1965)<sup>756</sup>, “L’Homme de Marrakech” (Jacques Deray, 1966), “Hammerhead” (David Miller, 1968), “Meus Amigos” (António da Cunha-Telles, 1974), “Oxalá” (António-Pedro Vasconcelos, 1980) e “A Tempestade da Terra” (Fernando de Almeida e Silva, 1998), somos colocados de costas para Lisboa. Em cada um destes casos, é-nos apresentada a expressiva horizontalidade de Lisboa, feita da superfície de água que é o Tejo. Em “36 Hours” e “Meus Amigos”, no Cais da Ribeira, ou em “Der Weiße Dämon”, “Hammerhead” e “A Tempestade da Terra”, no Cais das Colunas, a cidade que vemos é o rio. Em “36 Hours”, nós e o protagonista, Jefferson Pike (James Garner), assistimos a uma cena de lota, ao Cais da Ribeira. No filme seguinte, “Meus Amigos”, vemos Zé (Manuel Madeira) e a namorada em passeio na zona do Cais do Sodré, sobre o pontão do Cais do Gás. Aí, abraçados, olham à sua volta sobre uma e outra margem. Em cada um destes filmes, no primeiro sob um varrimento de 180° e no segundo sob uma volta completa de 360°, as personagens veem o rio, o Cais do Ginjal, a Ponte 25 de Abril, a Gare da Rocha

---

<sup>756</sup> Estreado em Portugal com o título “As Últimas 36 Horas”.





Otets i Syn.



Corte de Cabelo.

do Conde de Óbidos e o Cais do Sodré, veem as margens de Lisboa. Já em “Hammerhead”, após a chegada à cidade de Charles Hood (Vince Edwards), vemos o espelho de Lisboa, em frente à Praça do Comércio, num panorama igual àquele em que vemos Lena (Maria de Medeiros) em “A Tempestade da Terra”.

Ainda na margem da cidade à cota baixa, próximo do rio Tejo, sobressaem outros panoramas com características distintas (i.e. perpendiculares) como aqueles executados sob o tabuleiro da Ponte 25 de Abril, seja no interior do próprio rio, seja na zona da Gare da Rocha Conde de Óbidos/Alcântara-Mar, seja na zona do Calvário. E assim encontramos tais planos em “Bis ans Ende der Welt” (Wim Wenders, 1991), “Les Trois Couronnes du Matelot” (Raoul Ruiz, 1983) e “Pandora” (António da Cunha Telles, 1993). Neles, assistimos a movimentos que, para além de evidenciarem um contraste vertical com a cidade e exacerbarem uma estrutura como a da ponte, também proporcionam a hipótese de conceder um tecto (alto, por sinal) àqueles espaços. Para além dos filmes anteriormente identificados existem ainda outros dois. “Corte de Cabelo” (Joaquim Sapinho, 1995) e “Otets i Syn” (Alexandr Sokurov, 2003) contêm planos coincidentemente rodados no mesmo local debaixo da ponte 25 de Abril, no cruzamento da Rua dos Lusíadas com a Rua Leão de Oliveira. Visual e espacialmente estranhos, estes panoramas são executados numa zona urbana consolidada mais antiga do que a infra-estrutura (neste caso, supra-estrutura) que se lhe sobrepõe. Com pilares da dimensão de edifícios, em “Corte de Cabelo” e “Otets i Syn”, os protagonistas (dois casais) passeiam pela zona em fase de namoro (consumado ou não: já que, no primeiro caso, Rita (Carla Bolito) e Paulo (Marco Delgado) acabam de se casar e, no segundo, Aleksei (Aleksei Neymyshev) e Sacha (Aleksandr Razkash) parecem apenas namoriscar). A consequência é dois panoramas quase idênticos executados no espaço de menor ‘pé-direito’ entre a viga de betão da ponte e o pavimento em calçada daquela zona do Calvário.<sup>757</sup> Ali, é onde o casario de Lisboa mais se aproxima da Ponte 25 de Abril e assim oferece um tecto a Lisboa (algo

<sup>757</sup> No pólo oposto, há também os panoramas verticais executados sobranceiramente, no tabuleiro da ponte 25 de Abril ou no topo de uma das suas torres, como vemos em “Sarilho de Fraldas” (Constantino Esteves, 1966), “Un Verano para Matar” (Antonio Isasi, 1972) e “Sweet Nightmare” (Fernando Fragata, 1998).



La Peau Douce.



SOS Invasión.

inverosímil numa cidade). Este lugar com relações urbanas de excepção vem, de resto, sendo representado desde antes da inauguração da própria Ponte.<sup>758</sup>

No segundo caso, há o conjunto peculiar de panoramas sobre a cidade no qual constatamos uma ideia de rotação recorrente que, por isso, merece a nossa atenção. Neste ponto, referimo-nos a todos os planos executados no circuito das pistas de aterragem do Aeroporto da Portela (e que, curiosamente, detêm a mesma velocidade constante). Repetindo o mesmo movimento horizontal, no acompanhamento de um objecto (no caso, de um avião) e não no estabelecimento de uma paisagem (até porque se trata invariavelmente de uma paisagem pouco característica), são vários os exemplos destes panoramas. Marginal à data da sua construção e entretanto absorvida pelo crescimento urbano em Lisboa no sentido Baixa-Alta ou rio-interior, a área que confina o aeroporto é imediatamente reconhecível por ser verdadeiramente plana (morfogeograficamente, trata-se de um planalto) e, talvez devido a essa característica, replicar uma escala que identificamos somente na superfície do rio Tejo. Em filmes como “O Costa d’África” (João Mendes, 1954), “La Peau Douce” (François Truffaut, 1964), “A Man Could Get Killed” (Ronald Neame e Cliff Owen, 1966), “SOS Invasión” (Silvio Balbuena, 1969), “Perdido por Cem” (António-Pedro Vaconcelos, 1972), “Raça” (Augusto Fraga, 1961), “Um S. Marginal” (José de Sá Caetano, 1981) ou “O Fim do Mundo” (João Mário Grilo, 1993) acompanhamos a aterragem de aviões e a chegada de personagens a cidade, sobrando efectivamente pouco para ver de Lisboa. Em “A Man Could Get Killed”, por exemplo, chega a ser este movimento aquele que conduz a abertura do filme.

No terceiro caso, em “Le Bassin de John Wayne” (João César Monteiro, 1997), num plano rodado no Quimiparque (uma zona industrial desértica, quase abstracta e sem referências iconográficas que nos situem), acompanhamos o burro Lúcio (aliás Luciano) e a menina Ariane (Joana Azevedo), empurrados

---

<sup>758</sup> Basta lembrar que quase três décadas antes, tanto “Comando de Asesinos” (Julio Coll, 1967) como “Operação Dinamite” (Pedro Martins, 1967), ambos filmes cujos novos narrativos são constituídos por várias perseguições, contêm cenas de pancadaria no tabuleiro (ainda em obra) da ponte 25 de Abril sobre esta zona específica do Calvário.



Le Bassin de John Wayne.



Filme da Treta.

por Jean de Dieu (João César Monteiro), a desaparecerem naquela planície de «cimêncio»<sup>759</sup> e sem horizonte em direcção ao Pólo Norte. Neste plano final de “Le Bassin de John Wayne”, ao contrário dos panoramas anteriormente tratados, perdemos Lisboa, perdemos tudo. É pois curioso que este espaço sirva de ‘décor’ a uma cena celestial incluída em “Filme da Treta” (José Sacramento, 2006), na qual o pai de Toni (António Feio), «o ajudante de São Pedro», ordena e pergunta a Zezé (José Pedro Gomes): «Olha à tua volta. O que é que tu vês?»<sup>760</sup> Ao que Zezé responde, sem espera: «Nada. Nada, vejo nada. Só vejo nada e branco.»<sup>761</sup>

---

<sup>759</sup> Um dos lugares elencados por Diogo Seixas Lopes e Nuno Cera em «Cimêncio Top 10». Cf. Diogo Seixas Lopes/Nuno Cera. “Lavradio” in *Cimêncio*. 2002. pp. 26-27.

<sup>760</sup> José Sacramento [dir.] *Filme da Treta*. 2006. [01.10.55>01.11.05]

<sup>761</sup> *Ibid.* [01.11.05>01.11.15]

# CONCLUSÃO



*Outra vez te revejo – Lisboa e Tejo e tudo...*  
Álvaro de Campos. 1926







Succubus.

### **«-Onde é que encontraste isto?/ -No mais incrível dos lugares: Lisboa»**

Retirado de “Succubus” (Jess Franco, 1968), o diálogo que lemos acima corresponde à conversa de abertura do filme. Após assistir a um espectáculo S&M com personagens crucificadas (entre elas, Américo Coimbra), e que o próprio produzira, William Francis Mulligan (Jack Taylor) responde à curiosidade de um espectador afirmando que Lisboa é ainda o lugar do erotismo e da libertinagem entretanto desaparecidos das cidades europeias. Para Mulligan, a capital portuguesa é o derradeiro território de mistério e desejo combinados, de arte e transgressão, que contém o que foi sucumbindo nas outras urbes ao longo dos tempos. Para nós, que nos servimos deste episódio para introduzir a ideia de que fenómenos surpreendentes acontecem reiteradamente em Lisboa no cinema, a cidade mantém a mesma disponibilidade para o inesperado.

Senão vejamos, dos vários padrões que orientaram esta investigação balizada entre 1918 e 2012, e salientando que nos afastamos, sempre que possível, de uma ideia de metonímia, nem Lisboa deve ser entendida como imagem absoluta de um país; nem os lugares ou gentes de Lisboa devem ser tomados em absoluto como tipos da cidade; e, com isto, admitimos ser esta uma das maiores complexidades e encantos do cinema produzido ou experimentado na cidade. Por razões distintas, embora reconheçamos algumas filiações, cada um dos filmes que constituem o ‘corpus’ promove um ‘topos’ e uma ‘u-topia’ diferentes e em nenhum momento, cremos, quisemos entendê-lo somente segundo géneros, correntes, datas, autorias ou origens demasiado análogas. Na verdade, parece-nos até irresponsável categorizar tanto cinema a não ser pelos espaços que o próprio representa e como o faz. O certo é que, mais do que um modo de fazer ficção com raiz em Lisboa, o cinema potencia novas perturbações com fundação no velho real.

### **«Lisboa é rara»**

Retirada de “Piedras” (Ramón Salazar, 2002), a frase que lemos acima vem escrita numa carta enviada pela personagem Leire (Najwa Nimri), uma das cinco mulheres que protagonizam aquele filme e o cruzam em episódios



Piedras.

aparentemente distantes, ao seu amigo Javier (Andrés Gertrúdix). Perto do final do filme, enquanto desce as Escadinhas de Santo Estevão, ouvimos Leire confessar em ‘voz-off’ a Javier, que vive em Madrid, que «Lisboa é rara (...) [e que] é uma cidade da qual te[m] memória de coisas que não viveu.»<sup>762</sup>

A surpresa que há neste relato é, pois, a mesma com que fomos vivendo a investigação. De facto, por nos colocarmos perante um objecto de estudo a partir das suas ficções, aconteceu formarmos lembranças e ligações de coisas que apenas experimentámos (realmente) através do cinema. Assim, de seguida, destacamos e resumimos apenas cinco de vários aspectos inesperados só reconhecíveis no cinema e decorrentes dos milhares de planos analisados.

Num primeiro ponto, e aproveitando o ‘location set’ enunciado na cena de “Piedras”, parece-nos pertinente assinalar que a zona das Escadinhas de Santo Estevão é o ‘décor’ mais densamente ocupado em toda a cinematografia localizada em Lisboa. Com aparição regular na longa-metragem de ficção rodada na cidade desde “A Canção de Lisboa” (Cottinelli Telmo, 1933), aquele espaço de conformação antiga e de dimensões reduzidas para uso público parece-nos evidenciar uma série de características e propriedades lisboetas singulares.<sup>763</sup>

Por outro lado, num segundo ponto, não deixa de ser surpreendente verificar que o lugar (ou conjunto arquitectónico de espaços) filmado o maior número de vezes se trate de um «não-lugar».<sup>764</sup> Entre 1918 e 2012, o aeroporto da Portela de Sacavém vem representado em sessenta e cinco filmes (mesmo se tenha passado a existir como ‘décor’ apenas em 1942, data da sua inauguração). Ainda assim, é difícil apontar imagens ou planos semelhantes neste levantamento até porque o lugar mais repetido de todo o ‘corpus’ vem formado, reformado e conformado através de tantas mudanças quanto um lugar desta escala e deste propósito terá de admitir.

Num terceiro ponto, numa formulação e juízo, parece-nos também

---

<sup>762</sup> Ramón Salazar [dir.]. *Piedras*. 2002. [02.02.00>02.02.20]

<sup>763</sup> Para uma melhor compreensão deste espaço, desenhámos uma hipótese de montagem urbana para a prancha relativa ao “II.0 Plano Geral” deste trabalho.

<sup>764</sup> Como classifica Marc Augé, em 1992, aqueles lugares sem sentido ou ‘lógica’ de identidade ou história (e apoiado na dialética anteriormente exposta por Jean Duvignaud em “Lieux et Non-Lieux”). Cf. Marc Augé. *Não-Lugares. Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. 2012.



Mistérios de Lisboa.



Julgamento.

estimulante identificar soluções de argumento e montagem semelhantes respeitantes ao objecto arquitectónico lisboeta filmado o maior número de vezes, ou seja a Ponte 25 de Abril. Para o caso, basta verificar que entre 1966 e 2012 aquela estrutura, um ícone urbano é certo, vem regularmente utilizada como lugar de entrada e saída da cidade, numa pendularidade a que corresponde um padrão, uma espécie de regra: no caso dos filmes realizados por cineastas portugueses, assistimos repetidamente a uma saída da cidade; no caso de filmes realizados por cineastas estrangeiros, assistimos a uma entrada na cidade.<sup>765</sup>

Num quarto ponto, em assunto de semelhanças, constatamos que alguns ‘décors’ surgem repetidos em filmes narrativa e historicamente distantes. No que refere um contexto de espaços rurais, por exemplo, reconhecemos em “Julgamento” (Leonel Vieira, 2007) e “Mistérios de Lisboa” (Raoul Ruiz, 2010) o mesmo conjunto de dois pequenos edifícios rústicos e que tanto serve de abrigo a um ajuste de contas ocorrido no século XXI quanto a uma paragem de cavaleiros no século XIX. Tratando-se, em ambos os casos, de um local de abrigo distante dos olhares das gentes da cidade, no primeiro filme assistimos ao «julgamento» de Mendes Oliveira (Carlos Santos), ex-inspector da PIDE, pelas próprias mãos de Jaime (Júlio César) e Miguel (José Eduardo), outrora jovens torturados pelo inspector na década de 1970, no segundo filme assistimos ao encontro fugaz entre Sabino Cabra (Adriano Luz) e Come-Facas (Ricardo Pereira) no qual se afina o pacto sobre um dos «mistérios» que definirá toda a narrativa. No que refere um contexto de espaços exteriores, reconhecemos em “Lisbon” (Ray Milland, 1956) e “Der Fremdenführer von Lissabon” (Hans Deppe, 1956) planos quase idênticos em produções do mesmo ano mas de origens bem diferentes.<sup>766</sup> Seja no movimento de ‘travelling’ que acompanha

<sup>765</sup> E como toda a boa regra tem excepção, também encontramos casos ‘trocados’. Nos filmes ‘portugueses’ “Um Campista em Apuros” (Herlander Peyroteu, 1967), “O Desejado, ou as Montanhas da Lua” (Paulo Rocha, 1987), “Encontros Imperfeitos” (Jorge Marecos Duarte, 1993), “O Crime do Padre Amaro” (Carlos Coelho da Silva, 2005) e “O Inimigo sem Rosto” (José Farinha, 2011), a acção é de entrada em Lisboa. Nos filmes ‘estrangeiros’ “On Her Majesty’s Secret Service” (Peter Hunt, 1969), “Les Nuits Fauves” (Cyril Collard, 1992) e “La Sirène Rouge” (Olivier Megaton, 2002), a acção é de saída de Lisboa.

<sup>766</sup> Estes dois filmes são, curiosa e coincidentemente, os dois primeiros filmes a cores rodados em Lisboa. Deles, é até provável que seja “Lisbon”, rodado no sistema Trucolor durante os meses de Janeiro

com igual velocidade um casal de personagens (em visita ao Mosteiro dos Jerónimos), seja na arcada claustral sob a qual as personagens conversam, o que vemos nestes dois planos é o mesmo. No que refere um contexto de espaços interiores, isolamos uma situação singular retirada de “The Lovebirds” (Bruno de Almeida, 2007) e “Os Sorrisos do Destino” (Fernando Lopes, 2009) e que é repetição da mesma sala de estar com varanda voltada ao rio Tejo, ao ponto de até nela reconhecermos os mesmos adereços. Neste caso, e tratando-se de uma cena nocturna e outra diurna, bem que as narrativas de “The Lovebirds” e “Os Sorrisos do Destino” se poderiam complementar, como se seguissemos um assalto operado por Romeu (Marcello Urgeghe) à casa de Ada Albuquerque (Ana Padrão) e Carlos Albuquerque (Rui Morrison).

Num quinto ponto, apontamos para a particularidade dos cineastas que rodam ficções nos seus próprios espaços domésticos. Acontece em “Sete Balas para Selma” (António de Macedo, 1967), em “Um Adeus Português” (João Botelho, 1985) e em “Três Palmeiras” (João Botelho, 1994). Se no filme de Macedo, Sérgio (Sinde Filipe) procura Selma (Florbela Queirós) no exterior do apartamento, na caixa de escadas que identificamos como sendo a do edifício onde ainda habita o próprio cineasta. Já nos filmes de Botelho, as cenas olham a cidade pelo interior, pelas janelas dos quartos, por exemplo, que tanto deixam Laura (Maria Cabral) olhar para a rua Cecílio de Sousa, em “Um Adeus Português”, quanto deixam aquela grávida (Teresa Roby) e o futuro pai (Pedro Hestnes) observar as três palmeiras e o céu de Lisboa ao Príncipe Real, em “Três Palmeiras”.

### **«Lisboa é o máximo»**

Retirada de “António, um Rapaz de Lisboa” (Jorge Silva Melo, 2000), a classificação vem verbalizada não por uma personagem portuguesa mas por várias espanholas. Num segmento do filme localizado em Sevilha, e depois

---

e Fevereiro desse ano, o primeiro de todos os ‘natural color films’. De qualquer modo, o ano de 1956 surge também associado ao primeiro filme português a cores, realizado pela mão de Manoel de Oliveira. Regressado de uma temporada na Alemanha, onde aprendera sobre os métodos de coloração, o cineasta roda um documentário sobre o aguarelista António Cruz na cidade do Porto. Cf. Manoel de Oliveira [dir.]. *O Pintor e a Cidade*. 1956.



Der Stand der Dinge.



O Sangue.

de acompanharmos as voltas e deambulações do protagonista homónimo do título pelas ruas da cidade andaluza, um grupo de jovens espanholas confessa a António, numa esplanada, que «Lisboa é o máximo.»<sup>767</sup> Para nós, sendo certo que Lisboa no cinema português se constrói de tons portugueses também é certo que no cinema estrangeiro se constrói através de estereótipos estrangeiros. De seguida, destacamos quatro deles.

Num primeiro ponto, verificamos a existência de uma cidade a preto e branco e com imagem cinematográfica (supostamente) anacrónica. Para confirmar tal dialética, resgatamos quatro filmes: dois realizados por cineastas portugueses e dois realizados por cineastas estrangeiros. Com efeito, referimo-nos a obras tão distintas como “Der Stand der Dinge” (Wim Wenders, 1982), “O Sangue” (Pedro Costa, 1989), “Terra Estrangeira” (Walter Salles e Daniela Thomas, 1995) e “Entre os Dedos” (Tiago Guedes e Frederico Serra, 2008), filmes que, nas décadas de 1980, 1990 e 2000, optam por representar a cidade em tons de cinza e nos quais reconhecemos um realismo sedutor, como comenta aliás Joe (Samuel Fuller) a Mark (Jeffrey Kime) em “Der Stand der Dinge”, já que «a vida é a cores mas... o preto e branco é mais realista»<sup>768</sup> Curioso ainda é que em Portugal, frequentemente, essa cidade é dos operários e da baixa burguesia e no estrangeiro é dos intelectuais e da alta burguesia. Ao que parece, nos filmes acima mencionados, aqueles realizados por cineastas portugueses representam os espaços como pobres mas limpos, enquanto aqueles realizados por cineastas estrangeiros representam os espaços como nobres mas decadentes.

Num segundo ponto, numa reflexão dialéctica, tanto pelo que traz de obscuro quanto pelo que traz de luminoso, parece-nos sintomático que seja a frente a sul de Lisboa, entre o Rio Trancão e a Costa do Sol, a servir os enredos mais leves e desprendidos, enquanto a franja a norte, entre os subúrbios da Buraca, Damaia, Benfica, Alfovelos, Carnide, Telheiras e Ameixoeira, a servir os enredos mais pesados e tensos. Assim, numa relação directa de luz e sombra, o que reconhecemos no ‘corpus’ é uma cidade que, com luz, serve determinados

767 Jorge Silva Melo [dir.]. *António, um Rapaz de Lisboa*. 2000. [00.54.41>00.55.01]

768 Wim Wenders [dir.]. *Der Stand der Dinge*. 1982. [00.58.39>00.58.48]





Animal.



Alice.

argumentos, e com sombra serve outros. Como se se tratasse de uma cidade musical e silenciosa conforme a zona que representa. Como exemplo, basta enunciar duas obras do mesmo ano mas opostas quanto a este tratamento tonal. Se em “Animal” (Roselyne Bosch, 2005), por exemplo, nos aparece a paisagem solar e amarela, em “Alice” (Marco Martins, 2005) nunca nos é permitido que se veja luz, pintada que está a azul toda fotografia. Em “Animal”, Lisboa parece-nos quente, em “Alice” aparece-nos fria. Em “Animal”, como nos poderia descrever João Luís Carrilho da Graça, «a luz [é] muito particular [e serve-nos de] ponto de referência (...), este cintilar da luz (...)»<sup>769</sup>, em “Alice”, a luz parece-nos ausente num «(...) sono profundo dos arredores, [o] poliedro que reflecte as múltiplas faces de um território que nos habituámos a chamar de subúrbio.»<sup>770</sup> É como se em “Animal” nos sentíssemos privilegiados no «lugar dos ricos»<sup>771</sup> e em “Alice” presos no «lugar dos pobres»<sup>772</sup>.

Num terceiro ponto, apesar de tudo, em continuidade com o parágrafo anterior, não deixa de ser interessante confirmar que, no cinema em Lisboa, os espaços aparentemente mais encerrados e potencialmente mais sombrios, como as ruas, travessas, escadinhas, becos e pátios dos bairros históricos (como Alfama, Mouraria, Bica, entre outros), sejam filmados com maior luminosidade e claridade; como se houvesse um manto de luz a inundar cada aresta, parede ou janela.<sup>773</sup> Ao contrário do que acontece nos espaços limítrofes da cidade, construídos na segunda metade do século XX e princípio do XXI, que apesar de mais abertos não deixam por isso de ser negros e frios; como aliás, João Botelho garante que «[h]oje, se quisesse filmar a desgraça das pessoas, tinha de filmar

769 João Luís Carrilho da Graça. “As formas demasiado particulares não estabelecem relações tão universais – ou tão quotidianas – com a cidade” in *Ao Volante, Pela Cidade (dez entrevistas de arquitectura)*. 1999. p. 120.

770 Diogo Seixas Lopes/Nuno Cera. “Land(e)scape: cinco desvios em forma de relatório” in *Cimêncio*. 2002.

771 Como intitula o livro publicado pela Dafne com origem no ciclo homónimo que decorreu na Cinemateca entre 2007 e 2008. Cf. José Neves [coord.]/André Tavares [ed.]. *O Lugar dos Ricos e dos Pobres no Cinema e na Arquitectura em Portugal*. 2014.

772 *Ibid.*.

773 Uma confirmação deste tratamento, tudo indica, acontece por oposição em “Viela – Rua sem Sol” (Ladislao Vajda, 1947). Filme rodado inteiramente em estúdio, com narrativa centrada no casco histórico do Porto (e não no centro histórico de Lisboa), narra «a história duma viela, cujas pedras eram tão sujas, como as almas que nela viviam». Cf. Manuel Costa e Silva. “Revistas e Folhetos” in *Lisboa a 24 Imagens*. 1994. p. 117.

nos arredores de Lisboa, nos cogumelos onde não há a mínima qualidade de vida (...).»<sup>774</sup> Neste sentido, o cinema em Lisboa vive como modo de mediação e meditação urbanas perante a própria condição contraditória da cidade.

Num quarto ponto, indicamos a peculiaridade de algumas situações narrativas inesperadas como aquela dos filmes que se dedicam a apresentar imagens de Lisboa (coincidindo nas zonas da Avenida Almirante Reis, por exemplo) através dos olhos de personagens cegas. Acontece em dois filmes, um realizado por um cineasta português e outro por um estrangeiro, “Armando” (Carlos de Vasconcelos, 1983) e “Imagine” (Andrzej Jakimowsky, 2012), respectivamente. Nestes filmes, o protagonista homónimo Armando e Eva (Alexandra Maria Lara) percorrem a cidade atentos a mais do que as suas superfícies visuais mais imediatas. É como se ambos procurassem um outro significado nos percursos que cometem; detendo-se nos sons (diria Giuliana Bruno, lembrando-se de Philip Winter em “The Lisbon Story”) ou na gravação de imagens (diria Stephen Barber, lembrando-se de Paul em “Dans la Ville Blanche”).

### **«Lisboa está na mesma?»**

Retirada de “Um Adeus Português” (João Botelho, 1985), esta é uma pergunta feita a Raul (Ruy Furtado), um homem velho que sofre com a ideia de ter de viajar até Lisboa para visitar o filho Alexandre (Fernando Heitor) e a nora Laura (Maria Cabral). «Tu tomas conta disto?», pergunta o velho a António, o caseiro, antes de suspirar com enfado que tem de «ir a Lisboa»<sup>775</sup>. Para Raul, a cidade detém aquilo que Tiago Baptista denomina como «melancolia da ‘mise-en-scène’ [tornando] a Lisboa de “Um Adeus Português” [um] espaço sem fuga marcado pela escuta do passado e pelo desalento em relação ao presente.»<sup>776</sup> Ora acontece que, no final do filme, após Raul regressar da cidade, o caseiro lhe

---

<sup>774</sup> João Botelho. “Tempos Difíceis” in *O Lugar dos Ricos e dos Pobres no Cinema e na Arquitectura em Portugal*. 2014. p. 230.

<sup>775</sup> João Botelho [dir.]. *Um Adeus Português*. 1985. [00.11.00>00.11:07]

<sup>776</sup> Tiago Baptista. “A corte do fantasma: melancolia e identidade na “escola portuguesa” de cinema dos anos oitenta” in *Actas do Colóquio Arte & Melancolia*. IHA, FCSH-UNL, Lisboa. 2011. p. 385.





O Pátio das Cantigas.

pergunta: «Então senhor Raul? Lisboa está na mesma?»<sup>777</sup>. Em vez de resposta, António obtém apenas uma inclinação da cabeça do seu senhor, olhando para o chão.

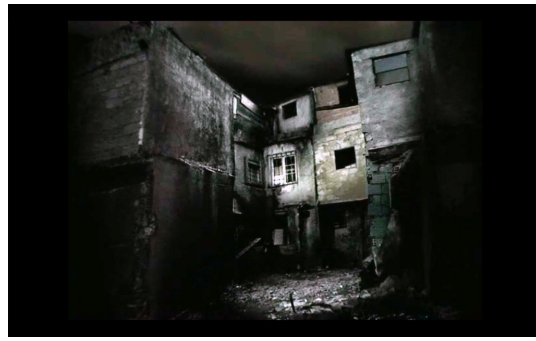
Aproveitando o facto de se poder observar a cidade sem rupturas e segundo uma ideia de continuidade ou semelhança, interessa-nos enunciar um discurso possivelmente abusivo mas plausível sobre a ideia de um lugar ao qual o cinema regressa, apontando para uma ideia de interioridade. Em algum do cinema sobre Lisboa, a cidade não nos parece mais do que um conjunto de interiores, de espaços contidos e limitados. A demonstrar este argumento está a semelhança entre as várias gerações de pátios, desde aqueles representados nas décadas de 1930 e 1940, àqueles da década de 1980, e terminando naqueles dos anos 2000. Para nós, o que vemos no Largo das Conchas de “A Canção de Lisboa” (Cottinelli Telmo, 1933) e no pátio homónimo de “O Pátio das Cantigas” (Francisco Ribeiro, 1942) é próximo do que vemos nos Largos das Alcaçarias e de São Rafael de “Recordações da Casa Amarela” (João César Monteiro, 1989) ou no Bairro das Fontainhas de “No Quarto da Vanda” (Pedro Costa, 2000) e “Juventude em Marcha” (Pedro Costa, 2006). Em cada um destes filmes, e em cada um destes espaços, o que vemos retoma tão somente alguns dos temas lisboetas mais decisivos; i.e. propõe uma actualização das noções de interioridade e marginalidade (sempre sob distintas superfícies e linguagens cinematográficas, é certo). Sendo verdade que cada um dos filmes referenciados trata o assunto do espaço, em particular o pátio, sob contextos distintos e, eventualmente, segundo intenções díspares, o certo é que não se afigura meramente coincidente a parecença entre cada um dos espaços representados nem o que eles significam. Para nós, há correspondência formal e política. Talvez fruto de uma leitura distanciada dos filmes mais antigos, para nós, os filmes mais recentes, os de Pedro Costa, são tão actuais e documentais sobre o modo de habitar Lisboa como os filmes de Cottinelli Telmo, Francisco Ribeiro ou João César Monteiro. Espaços vitais em cada uma das narrativas, assentes em e promovendo relações singulares de vizinhança e de uso dos espaços, os lugares

---

<sup>777</sup> João Botelho [dir.]. *Um Adeus Português*. 1985. [01.11.29>01.11.39]



Recordações da Casa Amarela.



Juventude em Marcha.

centrais de “A Canção de Lisboa”, “O Pátio das Cantigas”, “Recordações da Casa Amarela”, “No Quarto da Vanda” e “Juventude em Marcha” mantêm-se fechados à cidade, como se fossem núcleos ou cosmos urbanos independentes de uma cidade que permanece fora. John Gianvito diz, por exemplo, que «em “Juventude em Marcha” e “No Quarto da Vanda”, tanto os exteriores de Lisboa como o bairro podem dar a sensação de terem sido construídos em estúdio (...)»<sup>778</sup>, numa operação inversa aos ambientes e cenários construídos nos estúdios da Tobis/Lisboa Filme e que foi servindo sucessivamente de décor às ‘comédias lisboetas’ como “A Canção de Lisboa” ou “O Pátio das Cantigas”. Se, em “Juventude em Marcha”, móveis caem das janelas, empurrados por um vizinho esquivo, em “O Pátio das Cantigas”, as mesmas janelas servem de balcão para atirar comentários e estabelecer comunicação. A escala arquitectónica parece idêntica, é certo, e a volumetria desordenada também. Até as janelas parecem da mesma dimensão. Todavia, para além da forma, também as cenas se repetem. Se, em “Juventude em Marcha”, uma mulher espeta uma faca e conversa para o alto, ameaçando Ventura, em “O Pátio das Cantigas”, uma mulher vista em plano picado desafia o homem, Evaristo (António Silva), que a interpela.<sup>779</sup>

Em síntese, em “A Canção de Lisboa”, “O Pátio das Cantigas”, “Recordações da Casa Amarela”, “No Quarto de Vanda” e “Juventude em Marcha”, os espaços que representam Lisboa são interiores urbanos. Tanto no caso de “A Canção de Lisboa” e “O Pátio das Cantigas”, em pátios fabricados, quanto no caso de “Recordações da Casa Amarela”, em pátios edificadas, quanto no caso de “No Quarto de Vanda” e “Juventude em Marcha”, em pátios em ruína ou semi-destruídos, estes espaços interiores localizam-se nos exteriores da cidade. E embora a semelhança venha ancorada à forma, não é certo que ela fuja ao conteúdo. Estes interiores, os pátios, são bolsas de familiaridade e contenção que não representam todas as circunstâncias da

<sup>778</sup> John Gianvito. “Amour Crépuscule: pensamentos desordenados sobre alguns filmes de Pedro Costa” in *Cem Mil Cigarros: os filmes de Pedro Costa*. 2009. p. 196.

<sup>779</sup> Já em “Recordações da Casa Amarela”, Violeta (Manuela de Freitas), a senhoria de João de Deus, aponta a conversa para o lado, provocando uma discussão nocturna delirante entre mulheres que se queixam das forças e fraquezas dos homens alheios.



Casablanca.

cidade, tanto é a ilusão que pretendem atingir e representar quanto é a «não-ilusão». E se João Mário Grilo propõe esta interpretação para uma diferença (e, talvez, avanço) no cinema português<sup>780</sup>, talvez nós a possamos confirmar como um processo de memória espacial no cinema em Lisboa.

É pois estimulante que, sobre esta ideia de preservação de identidade ou de permanência urbana, Leonor Areal refira até que a «imagem de Lisboa [no cinema é também aquela de uma] cidade onde o tempo parou e os relógios andam para trás (...)»<sup>781</sup>.

### «Ainda temos Lisboa»

Retirada de “O Ouro do Bandido” (Luis Alvarães, 1994), esta é a última frase proferida no filme e demonstra a expectativa perante a cidade, perante o que dela resta. Anáfora de uma citação cinematográfica universal dita no final de “Casablanca” (Michael Curtiz, 1942), «Ainda temos Lisboa»<sup>782</sup> lembra-nos o que Rick Blaine (Humphrey Bogart) responde a Ilsa Lund (Ingrid Bergman) em plena pista do aeroporto daquela cidade marroquina. Para nós, a alteração de «Temos sempre Paris»<sup>783</sup> para «Ainda temos Lisboa» não é senão a lembrança de que o cinema está sempre presente, enquanto processo de memória e enquanto processo de retorno. No fim daquela viagem, num automóvel descapotável sobre as curvas de uma estrada sinuosa na Serra da Arrábida, Laurinda (Sandra Faleiro) avisa assim o seu companheiro e ladrão de ofício que Lisboa se mantém, para os dois, como abrigo e reduto último. Acreditando na frase de Laurinda, não deixa de ser verdade que Lisboa se mantém viva no cinema mesmo que tenha já sido bastantes vezes representada. Em quase um século de produção de longas-metragens de ficção na cidade ou sobre a cidade, há lugares

---

780 Este assunto é, aliás, motivo de reflexão na série documental “Sonhar era Fácil” (António-Pedro Vasconcelos e Leandro Ferreira, 2011), na qual encontramos Lisboa, entre 1930 e 1960, concentrada urbanisticamente em vários pólos onde a vigilância e a proximidade entre cada família permitem um entendimento limitado e tipificado da cidade.

781 Aludindo aqui, em específico, a um episódio de “Dans la Ville Blanche” (Alain Tanner, 1983), no qual a paisagem de Lisboa avança para o passado (mostrando um relógio de parede em regressão) em vez de o fazer para o presente. Cf. Leonor Areal. “Grande Plano: Análise” in *Cinema Português: um País Imaginado, Volume I – antes de 1974*. p. 508.

782 Luis Alvarães [dir.]. *O Ouro do Bandido*. 1994. [01.16.50>00.17.20]

783 Michael Curtiz [dir.]. *Casablanca*. 1942. [01.36.50>01.37.44]



The Conspirators.

exaustivamente achados enquanto outros permanecem por encontrar. É singular que haja espaços filmados em todas as décadas e até do mesmo ponto de vista (mesmo quando se alteram na sua imagem e estrutura) e outros permanecem ainda inéditos aos olhos do espectador. De um ponto de vista geral, o 'objecto' desta tese não foi nem é a cidade de Lisboa (finita) mas a cidade de Lisboa (infinita) tal como vem sendo decalcada e manipulada, sob a ideia de um lugar real e ficcional, de um espaço e de um 'décor', ao mesmíssimo tempo.

A montagem dos planos com movimento em Lisboa permitem-nos unir a cidade. Através de uma sequência de planos-sequência e, no seu conjunto, através da montagem que estas produzem, contrariando Jean Mitry, que apreende estes planos «não como um plano[-sequência] mas como uma sequência de planos»<sup>784</sup>, mas complementando-o, nós apreendemos estes planos como uma unidade dinâmica e elástica, dependente do seu «sentido projectivo, perspectivo e temporal».<sup>785</sup> Mais do que entendermos o movimento de imagens em movimento de Lisboa no cinema, motivado pelas posições activas da câmara, para nós, os planos aéreos, os 'travellings' e os panoramas montam verdadeiramente mapas, secções e perfis da cidade garantindo-lhe estados inéditos apesar de existentes desde 1918. E a ideia de movimento na génese de cada um destes planos funciona, também, na sua relação com a arquitectura. Os mapas, as secções e os perfis de Lisboa resultam, para nós, como representações espaciais da cidade com origem no cinema.

Os planos com movimento de câmara ligam os espaços e atribuem-lhes um tempo, uma vida. Com efeito, o mapa e o plano aéreo, a secção e o 'travelling', o perfil e o panorama em Lisboa são modos de ver a cidade em articulação de arquitecturas e cenografias. São modos de ver lugares e 'décors', modos para analisar e observar Lisboa, e modos de começar e terminar na cidade. O mapa e o plano aéreo dispersam o território, evidenciando-lhe os fragmentos. A secção e o 'travelling' segmentam as faces e os cursos da cidade. Já o perfil e o panorama centralizam o observador. E assim, em cada um destes

---

<sup>784</sup> *Apud* Gilles Deleuze. "Quadro e Plano, Enquadramento e «Découpage»" in *A Imagem-Movimento: Cinema 1*. 2004. p. 43.

<sup>785</sup> *Ibid.* p. 43.



36 Hours.

planos e na sua montagem final, «ainda temos Lisboa»<sup>786</sup>, ainda nos resta uma ficção feita de ficções, por vezes, mais adequada e verdadeira que a própria cidade.

### «Sudacoes de Lisboa»

Retirada de “36 Hours” (George Seaton, 1965), esta frase vem (mal) grafada num postal que introduz e estabelece o segmento narrativo que decorre em Lisboa e no qual Jefferson Pike (James Garner) percorrerá alguns dos espaços e ícones da cidade. Naquela imagem a preto e branco vemos o Parque Eduardo VII em primeiro plano, a Praça do Marquês de Pombal em segundo, o Castelo de São Jorge em terceiro plano, e o rio Tejo por fim, como fundo. Naquela imagem, vemos toda uma cosmogonia imagética e cinematográfica de Lisboa.

Sobre a escolha de alguns planos que usa nos seus filmes, Botelho confessa que «há uma parte sobre Lisboa que também gost[a] bastante e que é Lisboa ao contrário, como postais ilustrados ao contrário. (...) Como se fosse a Lisboa das costas dos postais.»<sup>787</sup> Nessa ideia, acerca das preocupações com a ‘repérage’ e a paisagem dos seus filmes, Botelho diz que procura visões especiais e aparentemente novas, dando conta que a decisão de enquadramentos vem muitas vezes do contracampo de vistas correntes, como se procurasse vistas extraordinárias em imagens ordinárias da cidade. O que defende Botelho, afinal, é que lhe interessa mais o que está escondido nos planos mais conhecidos e nos lugares comuns do que aquilo que neles emerge no imediato. Na realidade, refere-se ao processo de descoberta e visão da cidade oposto ao que acontece em filmes como “36 Hours” (George Seaton, 1965) e “Lisbon Story” (Wim Wenders, 1994), onde Lisboa apenas existe enquanto superfície turística, monumental ou iconográfica.<sup>788</sup> De qualquer modo, parece-nos plausível que o postal seja seleccionado para localizar as narrativas; numa situação que vem explícita em três filmes, “36 Hours”, “Ninguém Duas Vezes”

<sup>786</sup> Luis Alvarães [dir.]. *O Oiro do Bandido*. 1994. [01.16.50>00.17.20]

<sup>787</sup> Em entrevista com João Botelho a 5 de Agosto de 2015.

<sup>788</sup> Perante tal sensibilidade, aliás, não nos parece simples coincidência o facto de Botelho ser o cineasta em actividade com maior número de longas-metragens de ficção rodadas em Lisboa.



Lisbon Story.

(Jorge Silva Melo, 1984) e “Lisbon Story”, e com as personagens a observarem e manusearem postais ilustrados da cidade. Em “36 Hours”, lemos no já referido postal ilustrado o texto «Sudacoes de Lisboa»<sup>789</sup>, pensamos nós, com a intenção de ver escrito ‘saudações de Lisboa’. Em “Ninguém Duas Vezes”, ficamos a saber que Bernd Hoffmann (Michael König), «na realidade, odei[a] Lisboa»<sup>790</sup>, ao acompanharmos o texto escrito pela personagem nas costas de um postal com a ponte 25 de Abril e a cidade em penumbra. Em “Lisbon Story”, após um plano fixo de um soalho de madeira escurecida, sobre o qual vão caindo postais, jornais, revistas e cartas endereçadas a Phillip Winter (Rüdiger Vogler), o protagonista técnico de som, vemos uma mão vasculhando a correspondência para nela descobrir um postal e o apresentar à câmara (e a nós, espectadores). Nele encontramos «LISBOA – Vista Panorâmica»<sup>791</sup> numa pintura antiga da cidade feita a partir do Cais do Ginjal.<sup>792</sup>

### **«Despediste-te quando abandonaste a reportagem de Lisboa»**

Retirada de “Affectionately Yours” (Lloyd Bacon, 1941), esta frase é proferida por Chester “Ches” Philips (James Gleason) e dirigida a Richard “Rick” Mayberry (Dennis Morgan) durante uma conversa ocorrida no gabinete de uma redação de jornal em Nova Iorque. Na cena, o editor do “New York Record” justifica ao seu repórter, outrora enviado especial a Lisboa, o fim das suas viagens até à cidade portuguesa. No filme, “Rick”, um dos melhores jornalistas do meio, investigava e publicava grandes «reportagens de Lisboa»<sup>793</sup>, as quais, aos olhos dos leitores novaiorquinos, eram sempre competentes... ainda que algo extravagantes. Em rigor, em “Affectionately Yours”, Lisboa é uma cidade que vem representada como um território ainda por descobrir e registar. Geograficamente distante dos EUA e culturalmente exótica para o cânone ocidental, seja político seja artístico ou outro, Lisboa parece ainda não ter cumprido a sua oportunidade

789 George Seaton [dir.]. *36 Hours*. 1965. [00.09.40>00.09.46]

790 Jorge Silva Melo [dir.]. *Ninguém Duas Vezes*. 1984. [00.53.45>00.54.10]

791 Wim Wenders [dir.]. *Lisbon Story*. 1994. [00.01.02>00.01.12]

792 Ao voltar o postal, para ler o texto manuscrito, Winter reconhece o remetente como sendo Friedrich Monroe (Patrick Bauchau), realizador de cinema (e protagonista de “Der Stand der Dinge”) que lhe pede ajuda e o desafia a viajar até Lisboa.

793 Lloyd Bacon [dir.]. *Affectionately Yours*. 1941 [00.23.32>00.23.43]



de se inscrever no universo popular cinematográfico. O certo é que, em “Affectionately Yours”, Lisboa é uma cidade civilizada mas algo incongruente, povoada por estrangeiros argutos e nativos tolos (basta observar a personagem portuguesa que trabalha como fotógrafo de Rick), com aeroporto marítimo e bares nocturnos que passam alegremente música sul-americana num tempo triste de guerra europeia e mundial.

Do nosso lado e antes de terminarmos, podemos lembrar-nos do que está para lá do ‘corpus’, no futuro dele ou no seu exterior, e pode legitimar ou não algumas das ideias aqui avançadas.<sup>794</sup> Vale por isso a pena apontar que outros filmes surgiram (e continuarão a surgir) após o fecho do arco temporal decidido para o corpo de investigação (i.e. após o ano de 2012). Neste sentido, e para além de “Aqui em Lisboa” (Denis Côté, Dominga Sotomayor, Gabriel Abrantes e Marie Losier, 2013)<sup>795</sup> e “Estive em Lisboa e Lembrei de Você” (José Barahona, 2016), talvez aqueles cujos títulos tornem esta ligação mais imediata, algumas longas-metragens de ficção significativas como “Night Train to Lisbon” (Bille August, 2013), “Les Grandes Ondes” (À l’Ouest)” (Lionel Baier, 2013), “Cadences Obstiniées” (Fanny Ardant, 2013), “A Vida Invisível” (Vitor Gonçalves, 2014), “Os Maias – Cenas da Vida Romântica” (João Botelho, 2014), “Fado” (Jonas Rothlaender, 2016), “Lisbon Revisited 3D” (Edgar Pêra, 2016), “Zeus” (Paulo Filipe Monteiro, 2017) ou “O Grande Circo Místico” (Cacá Diegues, 2017) poderiam, muito provavelmente, conter material que confirma ou contradiz algumas das hipóteses demonstradas neste trabalho. Porventura, será essa uma das riquezas e derradeira incompletude de Lisboa no cinema.

\*

Retirada do poema “Lisbon Revisited” (Álvaro de Campos, 1926), a frase que

---

<sup>794</sup> Além dos filmes poderíamos, ainda, mencionar duas iniciativas que, sendo mais profissionais ou amadoras, revelam o interesse crescente sobre as representações cinematográficas sobre Lisboa. Referimo-nos, por exemplo: i) a “Lisbon Movie Tour”, cujo objectivo, de ordem turística, passa por explorar roteiros com base em narrativas testadas no cinema (online disponível em <<http://lisbonmovietour.com>>, acedido a 27 de Agosto 2015); ii) e ao weblogue “Lisboa no Cinema” de Pedro Jorge Barroca, com breve actividade entre Março e Junho de 2015 (online disponível em <<http://lisboacinema.blogspot.pt>>, acedido a 15 Novembro 2015).

<sup>795</sup> Encomenda e produção do festival IndieLisboa (estreada na sua edição de 2013) que, mais do que uma longa-metragem, é um filme-somatório constituído por quatro segmentos (com cerca de 20’ de duração cada) com qualidade e propósito bastante diferentes entre si.



colocamos em epígrafe deste capítulo conclusivo foi também usada como oráculo de um outro estudo sobre Lisboa, designadamente “Lisboa, Cidade Triste e Alegre” (Victor Palla e Costa Martins, 1959), uma das mais marcantes obras fotográficas (livro e exposição) sobre a cidade e que se propunha levantar as formas e o espírito de Lisboa. Este processo diz-nos algo: do mesmo modo que regressamos a uma frase, em igual medida regressamos à cidade. O cinema assim nos diz e assim nos permite. E nesta investigação, revemos «Lisboa, Tejo e tudo», uma e «outra vez». Com origem no conforto da nossa cidade e da nossa cinefilia, revemos uma cidade através da sua imagem, linguagem e montagem cinematográficas, conscientes de que tudo pode ser falso e verdadeiro em mesmidade. A «cidade triste e alegre» de Álvaro de Campos e Victor Palla e Costa Martins também o é em simultaneidade, e numa ficção reservada ao fingimento e à fidelidade. No nosso caso, temos portanto um objecto de estudo real potencialmente contraditório e idiossincrático, em especial quando analisado através das suas ficções cinematográficas. Para nós, Lisboa é em si uma representação espacial e visual, construída de cima e de baixo, de frente e de fora e de lado e de dentro, e uma sua análise vem do uso de movimentos e intervalos, de campos e contracampos. Em resumo, o que fica é uma montagem (possível) de Lisboa, feita a partir de análises arquitectónicas fundadas no seu ‘corpus’ cinematográfico.



# REFERÊNCIAS



# BIBLIOGRAFIA

## A) LIVROS, ANTOLOGIAS, CATÁLOGOS E PERIÓDICOS

- AA.VV. *Center – Modernist Visions and the Contemporary American City, Volume 5*. The Centre for the Study of American Architecture, Austin-TX/Rizzoli, Nova Iorque-NY. 1989.
- AA.VV. *Olhares sobre Portugal: Cinema e Antropologia*. ISCTE/CEAS, Lisboa. 1994.
- AA.VV. *Lisboa em Movimento – Lisbon in Motion, 1850-1920*. Livros Horizonte, Lisboa. 1994.
- ADORNO, Theodor. *Aesthetic Theory*. Continuum, Nova Iorque-NY/Londres. 2002. (ed. orig. Alemã 1970)
- AGEL, Henri. *O Cinema*. Livraria Civilização Editora, Porto. 1983. (ed. orig. 1952)
- ALBRECHT, Donald. *Designing Dreams: Modern Architecture in the Movies*. Hennessey & Ingalls, Santa Monica-CA. 2000. (ed. orig. 1986)
- ALSAYYAD, Nezar. *Cinematic Urbanism: a History of the Modern from Reel to Real*. Routledge, Nova Iorque-NY/Londres. 2006.
- AMIEL, Vincent. *Esthétique du Montage*. Armand Colin, Paris. 2014.
- AREAL, Leonor. *Cinema Português - Volume I: Um país imaginado – Antes de 1974*. Edições 70, Lisboa. 2011.
- \_\_\_\_\_. *Cinema Português - Volume II: Um país imaginado – Após 1974*. Edições 70, Lisboa. 2011.
- AUMONT, Jacques. *Montage Eisenstein*. Indiana University Press, Bloomington-IN. Março 1987. (ed. orig. 1978)
- \_\_\_\_\_. *L'Oeil Interminable: Cinéma et Peinture*. Editions de la Différence, Paris. 2007. (ed. orig. Francesa 1989)
- AUMONT, Jacques/BERGALA, Alain/MARIE, Michel/VERNET, Marc. *Aesthetics of film*. University of Texas Press, Austin-TX. 1992. (ed. orig. Francesa 1983)
- BABO, Maria Augusta/ACCIAIUOLI, Margarida [coord.]. *Arte & Melancolia*. IHA/EAC/CECL, Lisboa. 2011.
- BACHELARD, Gaston. *La Poétique de l'Espace*. Les Presses Universitaires de France, Paris. 1961. (ed. orig. 1957)
- BANHAM, Reyner. *Los Angeles: the Architecture of Four Ecologies*. University of California Press, Los Angeles-CA/Londres. 2009.
- BAPTISTA, Tiago/SENA, Nuno [org.]. *Lion, Mariaud, Pallu – Franceses Tipicamente Portugueses*. Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Lisboa. 2003.
- BAPTISTA, Tiago/VIEGAS, Susana/FERREIRA, Carolin/PIÇARRA, Maria do Carmo/RIBAS, Daniel/CASTRO, Teresa [ed.]. *Aniki, Volume 3, nº 1*. 2016.
- BAPTISTA, Tiago. *As Cidades e Os Filmes - uma Biografia de Rino Lupo*. Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. 2008.
- \_\_\_\_\_. *A Invenção do Cinema Português*. Tinta da China, Lisboa. 2008.
- BARBER, Stephen. *Projected Cities: Cinema and Urban Space*. Reaktion Books, Londres. 2003.
- BARTHES, Roland. *Mythologies*. Editions du Seuil, Paris. 1970. (ed. orig. 1957)

- BAZIN, André. *What is Cinema? Volume I*. University of California Press, Berkeley-CA, 2004. (ed. orig. Francesa 1958-1963)
- \_\_\_\_\_. *What is Cinema? Volume II*. University of California Press, Berkeley-CA, 2004. (ed. orig. Francesa 1958-1963)
- BEAUMONT, Matthew/DART, Gregory [ed.]. *Restless Cities*. Verso Books, Londres. 2010.
- BECKER, Annette/TOSTÕES, Ana/WANG, Wilfried [ed.]. *Arquitetura do Século XX: Portugal*. Prestel/Deutsche Architektur-Museum, Munique/Nova Iorque-NY/Lisboa/Frankfurt. 1998.
- BENJAMIN, Walter. *The Arcades Project*. Harvard University Press, Cambridge-MA/Londres. 2002.
- \_\_\_\_\_. *A Modernidade*. Assírio & Alvim; Lisboa; 2006.
- \_\_\_\_\_. *Illuminationen*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main. 1980. [edição online disponível em <<http://www.textlog.de/benjamin-illuminationen.html>>]
- BERGER, Verena/AHARONI, Gabriela Jonas [coord.]. *Migracion(es) e identidad(es): Transgresiones en el cine y en la televisión de América Latina*. 2013.
- BERGFELDER, Tim/HARRIS, Sue/STREET, Sarah. *Film Architecture and the Transnational Imagination Set Design in 1930s European Cinema*. Amsterdam University Press - Film Culture in Transition, Amesterdão. 2007.
- BERGSON, Henri. *Matter and Memory*. Zone Books, Nova Iorque-NY. 2002. (ed. orig. Francesa 1896)
- BONITZER, Pascal. *Le Champ Aveugle: Essais sur le Cinéma*. Cahiers du Cinéma/Gallimard, Paris. 1982.
- BORDEN, Iain. *Drive: Journeys Through Film, Cities and Landscapes*. Reaktion Books, Londres. 2012.
- BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Routledge, Nova Iorque-NY/Londres. 1985.
- \_\_\_\_\_. *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Harvard University Press Cambridge-MA/Londres. 1991.
- \_\_\_\_\_. *On the History of Film Style*. Harvard University Press Cambridge-MA/Londres. 1999.
- BORDWELL, David/THOMPSON, Kristin. *Film Art. An Introduction*. McGraw-Hill Education, Nova Iorque-NY. 2012. (ed. orig. 1979)
- BORDWELL, David/THOMPSON, Kristin/STAIGER, Janet. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. Columbia University Press, Nova Iorque-NY/Londres. 1985.
- BORGEAUD, Philippe. *The Cult of Pan in Ancient Greece*. University of Chicago Press, Chicago-IL. 1988.
- BOYM, Svetlana. *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia*. Harvard University Press, Cambridge-MA/Londres. 1995 (ed. orig. 1994)
- BRAESTER, Yomi/TWEEDIE, James [ed.]. *Cinema at the City's Edge: Film and Urban Networks in*

- East Asia*. Hong Kong University Press, Hong Kong. 2010.
- BRESSON, Robert. *Notas sobre o Cinematógrafo*. Porto Editora – Elementos Sudoeste, Porto. 2000. (ed. orig. Francesa 1975)
- BRUNO, Giuliana. *Streetwalking on a Ruined Map: Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*. Princeton University Press, Princeton-NJ. 1993.
- \_\_\_\_\_. *Atlas of Emotion: journeys in Art, Architecture, and Film*. Verso Books, Londres. 2007. (ed. orig. 2002)
- \_\_\_\_\_. *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts*. The MIT Press, Cambridge-MA/Londres. 2007.
- BRUNSDON, Charlotte. *London in Cinema: the Cinematic City since 1945*. BFI, Londres. 2007
- BULL, Synne/PAASCHE, Marit. *Urban Images: Unruly Desires in Film and Architecture*. Sternberg Press/Oslo Academy of Fine Art/Oslo National Academy of the Arts, Berlim/Oslo. 2011.
- BURCH, Noël. *Theory of Film Practice*. Princeton University Press, Princeton-NJ. 1981. (ed. orig. Francesa 1969)
- CABO, Ricardo Matos [coord.]. *Cem Mil Cigarros: os filmes de Pedro Costa*. Orfeu Negro, Lisboa. 2009.
- CAVALCANTI, Alberto. *Filmarkitektur*. Det Danske Filmmuseum. 1950.
- CHEE, Lilian/LIM, Edna [ed.]. *Asian Cinema & The Use Of Space: Interdisciplinary Perspectives*. Taylor & Francis, Nova Iorque-NY/Oxon. 2015.
- CHOISY, Auguste. *Histoire de l'Architecture*. Gauthier-Villars, Imprimeur-Libraire, Paris. 1899. [edição disponível online em <gallica.bnf.fr>]
- CLARKE, David B. [ed.]. *The Cinematic City*. Routledge, Londres. 1997.
- COELHO, Eduardo Prado. *Vinte Anos de Cinema Português (1962-1982)*. Biblioteca Breve – Volume 78, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa. 1983.
- COLOMINA, Beatriz [ed.]. *Sexuality and Space*. Princeton Architectural Press, Nova Iorque-NY. 1992.
- CONLEY, Tom. *Cartographic Cinema*. University of Minnesota Press, Minneapolis-MN. 2006.
- COSTA, Antonio [ed.]. *Le Paysage au Cinéma – Cinémas: Revue d'Études Cinématographiques, Volume 12, n° 1*. Érudit, Montréal. Outono 2001.
- \_\_\_\_\_. *Il Cinema e le Arti Visive*. Einaudi, Turim. 2002.
- COSTA, Henrique Alves. *Breve História do Cinema Português (1896-1962)*. Biblioteca Breve – Volume 11, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa. 1978.
- COSTA, Pedro/NEYRAT, Cyril/RECTOR, Andy. *Um Melro Dourado, um Ramo de Flores, uma Colher de Prata*. Orfeu Negro/Midas Filmes, Lisboa. 2012. (ed. orig. 2008)
- COSTA, João Bénard da. *Histórias do Cinema*. Sínteses da Cultura Portuguesa, Europália 91, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa. 1991.
- \_\_\_\_\_. *O Cinema Português Nunca Existiu*. CTT, Lisboa. 1996.



- \_\_\_\_\_. *Cinema Português: Anos Gulbenkian*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. 2007.
- CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. The MIT Press, Cambridge-MA. 1992. (ed. orig. 1990)
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Movimento. Cinema 1*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2004 (ed. orig. 1983)
- \_\_\_\_\_. *A Imagem-Tempo. Cinema 2*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2006 (ed. orig. 1985)
- DIAS, Manuel Graça. *Ao Volante, Pela Cidade (dez entrevistas de arquitectura)*. Relógio d'Água, Lisboa. 1999.
- EISENSTEIN, Sergei. *The Film Sense*. Meridian Books, Nova Iorque-NY. 1957. (ed. orig. 1943)
- \_\_\_\_\_. *Film Form: Essays in Film Theory*. Harcourt, Brace & World, Inc., Nova Iorque-NY. Dezembro 1977. (ed. orig. 1949)
- EISNER, Lotte H.. *A Tela Demoníaca: As Influências de Max Reinhardt e do Expressionismo*. Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro. 1985. (ed. orig. 1952)
- EPSTEIN, Jean. *Le Cinéma du Diable*; Jacques Melot, Paris. 1947 [edição online disponível em <[http://classiques.uqac.ca/classiques/epstein\\_jean/cinema\\_du\\_diable/Epstein\\_cinema\\_du\\_diable.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/epstein_jean/cinema_du_diable/Epstein_cinema_du_diable.pdf)>]
- FEAR, Bob [ed.]. *Architecture + Film II, Architectural Design #70*. Wiley Academy, Londres. 2000.
- FERREIRA, Carolin [coord.]. *O Cinema Português através dos seus filmes*. Campo das Letras, Porto. 2007.
- FIGUEIREDO, Nuno/GUARDA, Dinis [org.]. *Portugal: Um retrato cinematográfico*. Lisboa, Número – Arte e Cultura. 2004.
- FRASCARI, Marco/HALE, Jonathan/STARKEY, Bradley [ed.]. *From Models to Drawings: Imagination and Representation in Architecture*. Routledge, Londres. 2007.
- FRANÇA, José-Augusto. *A Arte em Portugal no Século XX*. Livraria Bertrand, Lisboa. 1974.
- \_\_\_\_\_. *Lisboa: Urbanismo e Arquitectura*. Livros Horizonte, Lisboa. 1997. (ed. orig. 1980)
- FRENCH, Philippe. *Westerns*. Seeker & Warburg, Londres. 1973.
- GRANDE, Nuno [org.]. *O Ser Urbano: nos Caminhos de Nuno Portas*. INCM, Lisboa. 2012.
- GRILO, João Mário. *O Cinema da Não-Ilusão. Histórias para o Cinema Português*. Livros Horizonte, Lisboa. 2006.
- \_\_\_\_\_. *O Homem Imaginado: cinema, acção, pensamento*. Livros Horizonte, Lisboa. 2006.
- \_\_\_\_\_. *As Lições do Cinema: Manual de Filmologia*. Edições Colibri, Lisboa; 2010. (ed. orig. 2007)
- GROENING, Stephen. *Cinema Beyond Territory. Inflight Entertainment and Atmospheres of Globalisation*. Palgrave Macmillan, Londres. 2014.
- GROSZ, Elizabeth. *Space, Time and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*. Routledge, Londres. 1995.
- HARPER, Graeme/RAYNER, Jonathan [ed.]. *Cinema and Landscape: Film, Nation and Cultural*

- Geography*. Intellect Books, Chicago-IL. 2010.
- HILL, Jonathan. *Actions of Architecture: architects and Creative Users*. Routledge, Londres/Nova Iorque-NY. 2003.
- HAYS, K. Michael [ed.]. *Architecture Theory Since 1968*. The MIT Press, Cambridge-MA. 1998.
- L'HERBIER, Marcel. *L'Intelligence du Cinématographe*. Corrêa, Paris. (ed. orig. 1946)
- LEACH, Neil. *The Anaesthetics of Architecture*. The MIT Press, Cambridge-MA/Londres. 1999.
- LOPES, Diogo Seixas/CERA, Nuno. *Cimêncio*. Fenda Edições, Lisboa. 2002.
- LOPES, Diogo Seixas. *Melancholy and Architecture: On Aldo Rossi*. Park Books, Zurique. 2015.
- LOPES, Frederico [org.]. *Cinema em Português: Actas das II Jornadas*. Covilhã, Livros LabCom. 2011.
- KEILLER, Patrick. *The View from the Train: cities and other landscapes*. Verso Books, Londres/Nova Iorque-NY. 2013.
- KNABB, Ken [trad. & ed.]. *Situationist International Anthology: Revised and Expanded Edition*. Bureau of Public Secrets, Berkeley-CA. 2006.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma História Psicológica do Cinema Alemão*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro. 1988. (ed. orig. 1946-1947)
- \_\_\_\_\_. *Theory of Film: the Redemption of Physical Reality*. Oxford University Press, Nova Iorque. 1960.
- KRAUSE, Linda/PETRO, Patrice [ed.]. *Global Cities: Cinema, Architecture, and Urbanism in a Digital Age*. Rutgers University Press, New Brunswick/Londres. 2003.
- LAMSTER, Mark [ed.]. *Architecture and Film*. Princeton Architectural Press, Nova Iorque-NY. 2000.
- LEACH, Neil [ed.]. *The Hieroglyphics of Space - Reading and experiencing the modern metropolis*. Routledge, Londres. 2002.
- LE CORBUSIER. *Aircraft*. Abada Editores, Madrid. 2003. (ed. orig. 1935)
- \_\_\_\_\_. *Towards a New Architecture*. Dover Publications, Nova Iorque. 1986. (ed. orig. Francesa 1923)
- \_\_\_\_\_. *Le Modulor*. Denoël Gonthier, Paris. 1977. (ed. orig. Francesa 1950)
- LEFEBVRE, Martin [ed.]. *Landscape and Film*. Routledge, Nova Iorque-NY/Londres. 2006.
- LEVACO, Ronald [trad. & ed.]. *Kuleshov on Film: Writings of Lev Kuleshov*. University of California Press, Berkeley/Los Angeles-CA/Londres. 1974.
- LOCHERY, Neill. *Lisboa: a Cidade Vista de Fora 1933-1974*. Editorial Presença, Barcarena. 2013.
- LOMBARDO, Patrizia. *Cities, Words, And Images: From Poe to Scorsese*. Palgrave MacMillan, Houndmills. 2003.
- MACEDO, António de. *Como se fazia Cinema em Portugal: inconfidências de um ex-praticante*. Apenas Livros, Lisboa. 2007.

- MADSEN, Peter/PLUNZ, Richard [ed.]. *The Urban Lifeworld: Formation, Perception, Representation*. Routledge, Londres. 2001.
- MATOS, Artur Teodoro de/MEDEIROS, Carlos Laranjo [dir.]. *Povos e Culturas – A Cidade em Portugal: onde se vive, n° 2*. CEPCEP-UCP. 1987.
- MATOS-CRUZ, José de. *O Cais do Olhar: Fonocinema Português*. Instituto Português do Cinema, Lisboa. 1981.
- \_\_\_\_\_. *O Cais do Olhar: O Cinema Português de Longa Metragem e a Ficção Muda*. Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Lisboa. 1999.
- McLUHAN, Marshall. *Understanding Media: the Extensions of Man*. Gingko Press, Corte Madera-CA. 2003. (ed. orig. 1964)
- MENDES, João Maria [coord.]. *Novas & Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo*. Gradiva, Lisboa. 2013.
- MENNEL, Barbara. *Cities & Cinema*. Routledge, Londres. 2008.
- METZ, Christian. *O Significante Imaginário: Psicanálise e Cinema*. Livros Horizonte, Lisboa. 1980. (ed. orig. 1977)
- MICHELSON, Annette [ed.]. *Kino-Eye: the Writings of Dziga Vertov*. University of California Press, Berkeley/Los Angeles-CA/Londres. 1984.
- MIRANDA, José Bragança de. *Teoria da Cultura*. Edições Século XXI, Lisboa. 2002.
- MOHOLY-NAGY, Laszlo. *Vision in Motion*. Paul Theobald, Chicago-IL. 1947.
- \_\_\_\_\_. *Painting, Photography, Film*. Lund Humphries, Londres. 1969. (ed. orig. Alemã 1925)
- MONTEIRO, Paulo Filipe/GRILLO, João Mário [Org.]. *O Que é o Cinema? – RCL, n° 23*. Edições Cosmos, Lisboa. 1996.
- MONTEIRO, Paulo Filipe. *Imagens da Imagem*. Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra. 2012.
- MÜNSTERBERG, Hugo. *The Photoplay: a Psychological Study*. D. Appleton and Company, Londres/Nova Iorque-NY. 1916.
- NAZÁRIO, Luiz [org.]. *A Cidade Imaginária*. Editora Perspectiva, São Paulo. 2005.
- NEUMANN, Dietrich. *Film Architecture: Set Designs from “Metropolis” to “Bladerunner”*. Prestel. 2000.
- NEUMANN, Dietrich/MARCUS, Alan [ed.]. *Visualizing the City*. Routledge, Londres. 2008.
- NEVES, José [coord.]/TAVARES, André [ed.]. *O Lugar dos Ricos e dos Pobres no Cinema e na Arquitectura em Portugal*. Dafne Editora, Porto. 2014.
- OLIVEIRA, Luis Miguel [org.]. *Nouvelle Vague*. Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Lisboa. 1999.
- PALLA, Victor/MARTINS, Costa. *Lisboa, Cidade Triste e Alegre*. Pierre Von Kleist, Lisboa. 2015. (ed. orig. 1956-1959)
- PALLASMAA, Juhani. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. John Wiley and Sons,

- Chichester. 2009. (ed. orig. 1996)
- \_\_\_\_\_. *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*. Rakennustieto Publishing, Helsinquia. 2008. (ed. orig. 2000)
- PALMA, Vittoria Di/PERITON, Diana/LATHOURI, Marina [ed.]. *Intimate Metropolis*. Routledge, Londres/Nova Iorque. 2009.
- PANOFSKY, Erwin. *Three Essays on Style*. The MIT Press, Cambridge-MA/Londres. 1997.
- PAQUOT, Thierry/JOUSSE, Thierry [ed.]. *La Ville au Cinéma*. Éditions Cahiers du Cinéma, Paris. 2005.
- PARENT, Claude. *Entrelacs de l'Oblique*. Éditions du Moniteur, Paris. 1981.
- PENZ, François/THOMAS, Maureen [ed.]. *Cinema & Architecture: Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia*. BFI, Londres. 1997.
- PENZ, François/LU, Andong [ed.]. *Urban Cinematics: Understanding Urban Phenomena Through the Moving Image*. Intellect Books, Bristol. 2011.
- PESSOA, Fernando [org. Richard Zenith]. *Livro do Desassossego*. Lisboa, Companhia das Letras. 2011.
- PINA, Luís de. *História do Cinema Português*. Publicações Europa-América, Mem Martins. 1986.
- PORTAS, Nuno. *A Cidade como Arquitectura: apontamentos de método e crítica*. Livros Horizonte, Lisboa/São Paulo. 1969. (ed. orig. 1964)
- RAMÍREZ, Juan Antonio [org.]. *Los Espacios de la Ficción: La arquitectura en el cine*. Iseebooks; Valencia. 2008.
- RAMOS, Jorge Leitão. *Dicionário do Cinema Português 1895-1961*. Editorial Caminho, Lisboa. 2012.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário do Cinema Português 1962-1988*. Editorial Caminho, Lisboa. 1989.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário do Cinema Português 1989-2003*. Editorial Caminho, Lisboa. 2006.
- RANCIÈRE, Jacques. *Os Intervalos do Cinema*. Orfeu Negro, Lisboa. 2012.
- RIBEIRO, Manuel Félix. *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português, 1896-1949*. Cinemateca Portuguesa, Lisboa. 1983.
- RODRIGUES, Antonio [org.]. *Cinema e Arquitectura*. Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Lisboa. 1999.
- ROIG, Manuel García/ARÍS, Carlos Martí [ed.]. *La Arquitectura del Cine: Estudios sobre Dreyer, Hitchcock, Ford y Ozu*. Fundación Caja Arquitectos, Barcelona. 2008.
- ROSENBAUM, Jonathan. *Placing Movies: The Practice of Film Criticism*. University of California Press, Berkeley-CA. 1995.
- ROSS, Kristin. *Fast Cars, Clean Bodies: Decolonization and the Reordering of French Culture*. The MIT Press, Cambridge-MA. 1996.
- ROWE, Colin/KOETTER, Fred. *Collage City*. The MIT Press, Cambridge-MA. Março 1984. (ed.

orig. 1978)

- SALT, Barry. *Film Style and Technology: History and Analysis*. Starword, Londres. 1992.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *El Montaje Cinematográfico*. Paidós, Barcelona. 1996.
- SANDERS, James. *Celluloid Skyline: New York and the Movies*. Alfred Knopf/Bloomsbury, Londres. 2001.
- SCHWARZER, Mitchell. *Zoomscape: Architecture in Motion and Media*. Princeton Architectural Press, Nova Iorque. 2004.
- SILVA, Manuel Costa e. *Lisboa a 24 Imagens*. Editorial Caminho, Lisboa. 1994.
- SIMMEL, Georg. *Fidelidade e Gratidão e Outros Textos; Relógio d'Água*, Lisboa. 2004.
- SIMPSON, Philip/UTTERSON, Andrew/SHEPHERDSON, K. J. [ed.]. *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies – Volume 4*. Routledge, Londres/Nova Iorque-NY. 2004.
- SHIEL, Mark/FRITZMAURICE, Tony [ed.]. *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*. Blackwell Publishers, Oxford. 2001.
- \_\_\_\_\_. *Screening the City*. Verso Books, Londres. 2003.
- SKAKOV, Nariman. *The Cinema Of Tarkovsky: Labyrinths of Space and Time*. I. B. Tauris, Londres/ Nova Iorque-NY. 2012.
- SMITHSON, Alison/SMITHSON, Peter. *Urban Structuring: Studies of Alison & Peter Smithson*. Studio Vista/Reinhold Publishing Corporation, Londres/Nova Iorque-NY. 1967.
- SPREIREGEN, Paul D. *Urban Design: The Architecture of Towns and Cities*. McGraw-Hill Book Company, Nova Iorque. 1965.
- STAM, Robert. *Film theory: an Introduction*. Blackwell Publishers, Oxford. 2000.
- TEITELBAUM, Matthew [ed.]. *Montage and Modern Life: 1919–1942*. The MIT Press, Cambridge-MA. 1992.
- TORGAL, Luís Reis [coord.]. *O Cinema sob o Olhar de Salazar*. Lisboa, Círculo de Leitores/ Temas e Debates. 2001.
- TOSTÕES, Ana. *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*. FAUP Publicações, Porto. 1997.
- TOSTÕES, Ana/AMARAL, Francisco Pires Keil do/MOITA, Irisalva [coord.]. *Keil do Amaral: o Arquitecto e o Humanista*. Divisão de Museus e Palácios – Departamento de Património Cultural, CML, Lisboa. 1999.
- TOY, Maggie [ed.]. *Architecture & Film, Architectural Design #64*. John Wiley & Sons, Londres. 1994.
- TUDOR, Andrew. *Teorias do Cinema*. Edições 70, Lisboa. 2009.
- TURVEY, Malcolm. *The Filming of Modern Life: European Avant-Garde Film of the 1920s*. The MIT Press, Cambridge-MA. 2011.
- URBANO, Luis [coord.]. *Revoluções. Arquitectura e Cinema nos Anos 60/70*. AMDJAC – JackBackBack/Ruptura Silenciosa/FAUP, Porto. 2013.

- VIDLER, Anthony. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. The MIT Press, Cambridge-MA. 1994. (ed. orig. 1992)
- \_\_\_\_\_. *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. The MIT Press, Cambridge-MA. 2001.
- \_\_\_\_\_. *Histories of the Immediate Present, inventing architecture modernism*. The MIT Press, Cambridge-MA. 2008.
- VIEIRA, Patrícia. *Portuguese Film, 1930-1960: The Staging of the New State Regime*. Bloomsbury Academic, Nova Iorque-NY/Londres. 2013.
- VIRILIO, Paul. *War and Cinema: the Logistics of Perception*. Verso Books. 2000. (ed. orig. 1984)
- \_\_\_\_\_. *O Espaço Crítico e as Perspectivas do Tempo Real*. Editora 34, São Paulo. 1999. (ed. orig. 1984)
- WEBBER, Andrew/WILSON, Emma [ed.]. *Cities in Transition: The Moving Image and the Modern Metropolis*. Wallflower, Londres. 2008.
- WENDERS, Wim. *A Lógica das Imagens*. Edições 70, Lisboa. 2010. (ed. orig. 1988)
- XAVIER, Ismail [org.]. *A Experiência do Cinema*. Edições Graal (Coleção Arte e Cultura, Volume 5), Rio de Janeiro. 1983.
- \_\_\_\_\_. *O Discurso Cinematográfico: a Opacidade e a Transparência*. Editora Paz e Terra (Coleção Cinema, Volume 4), Rio de Janeiro. 1984.

## **B) CAPÍTULOS DE LIVROS, ARTIGOS EM PERIÓDICOS DA ESPECIALIDADE OU PUBLICAÇÕES CIENTÍFICAS, ACTAS DE CONFERÊNCIAS**

- ALMEIDA, Avelino de. "A Questão do Filme Nacional" in *Cinéfilo*, nº 100. Lisboa. 19 Junho 1930. pp. 3-5.
- ARAGON, Louis. "On Decor" in *The Shadow and its Shadows: Surrealist Writings on the Cinema*. BFI, Londres. 1978. pp. 28-31. (ed. orig. 1918)
- BADIOU, Alain. "Le Cinéma Comme Faux Mouvement" in *L'Art du Cinéma*, nº 4. Paris. 1994. pp. 1-5.
- BAPTISTA, Tiago. "Na Minha Cidade não Acontece Nada. Lisboa no Cinema (Anos 20 – Cinema Novo)" in *Ler História*, nº 48. 2005. pp. 167-184.
- \_\_\_\_\_. "Documentário, Modernismo e Revista em «Lisboa, Crónica Anedótica»" in *Doc Online Ubi*, nº 6. 2009. pp. 109-127.
- \_\_\_\_\_. "Nationality Correct: the Invention of Portuguese Cinema" in *Portuguese Cultural Studies* #3. Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Lisboa. 2010.
- \_\_\_\_\_. "Depois do Cinema Português" in *Cinema em Português*. Livros LabCom, Covilhã. 2011. pp. 5-20.
- \_\_\_\_\_. "A corte do Fantasma: melancolia e identidade na "escola portuguesa" de cinema dos anos oitenta" in *Actas do Colóquio Arte & Melancolia*. IHA, FCSH-UNL, Lisboa. 2011. pp. 379-390.
- BARTHES, Roland. "On CinemaScope" in *Placing Movies: The Practice of Film Criticism*. 1995. pp. (ed. orig. 1954)
- BENJAMIN, Walter. "Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts" in *Du: die Zeitschrift der Kultur*, Volume 42. Du Kulturmedien AG, Zúrique. 1982. pp. 6-12.
- BOIS, Yves-Alain. "Introduction to Montage and Architecture" in *Assemblage*, nº 10. Cambridge-MA. Dezembro 1989. pp. 111-115.
- BONITZER, Pascal. "Here: the Notion of the Shot and the Subject of Cinema" in *Film Reader*, nº 4. Northwestern University, Evanston-IL. 1979.
- \_\_\_\_\_. "Qu'est ce que un Plan?" in *Le Champ Aveugle: Essais sur le Cinéma*. Gallimard, Paris. 1982. pp. 15-16.
- BORDEN, Diane M.. "Antonioni and Architecture" in *Mise-en Scène* 2. 1980. pp. 23-26.
- BORDWELL, David. "The Idea of Montage in Soviet Art and Film" in *Cinema Journal*, Volume 11, nº 2. University of Texas Press/Society for Cinema & Media Studies. Primavera 1972. pp. 9-17.
- BRUNO, Giuliana. "Site-seeing: Architecture and the Moving Image" in *Wide Angle – Volume 19*, nº 4. Johns Hopkins University Press, Baltimore-MD. Outubro 1997. pp. 8-24.
- \_\_\_\_\_. "Ramble City: Postmodernism and Blade Runner" in *Film Theory: Critical Concepts in Media*



- and *Cultural Studies – Volume 4*. Routledge, Londres/Nova Iorque-NY. 2004. (ed. orig. 1987)
- BURNS, Aušra. “Emotion and Urban Experience: Implications for Design” in *Design Issues – Volume 16, n° 3*. The MIT Press, Cambridge-MA. Outono 2000. pp. 67-79.
- BURCH, Noël. “Spatial and Temporal Articulations” in *Theory of Film Practice*. Princeton University Press, Princeton. 1981. pp. 3-16.
- CABO, Ricardo Matos. “Novas Ficções da Paisagem” in *In\_si(s)tu: Revista de Cultura Urbana – Paisagem, n° 3/4*. Porto; 2002. pp. 72-79.
- CANELAS, Carlos. “Os Fundamentos Históricos e Teóricos da Montagem Cinematográfica: os contributos da escola norte-americana e da escola soviética”. Instituto Politécnico da Guarda. 2010. [versão online disponível em <www.bocc.ubi.pt>, acedida a 17 Maio 2015]
- CAQUARD, Sébastien /TAYLOR, D.R. Fraser. “What is Cinematic Cartography?” in *The Cartographic Journal Volume 46, n° 1, Cinematic Cartography Special Issue*. The British Cartographic Society. Fevereiro 2009. pp. 5–8.
- CARDOSO, Abílio Hernandez. “Cinema, Cidade e Flânerie: mapas da modernidade” in *Conferência no âmbito do IV Encontros de Cinema*. Faculdade de Letras da UC, Coimbra. [não editado]
- CASTRO, Teresa. “Cinema’s Mapping Impulse: Questioning Visual Culture” in *The Cartographic Journal, Volume 46, n° 1, Cinematic Cartography Special Issue*. The British Cartographic Society. Fevereiro 2009. pp. 9–15.
- CORBOZ, André. “Le Territoire comme Palimpseste” in *Diogenes, n° 121*. Janeiro-Março 1983. pp 14-35.
- COSTA, João Bénard da. “Lisbonne” in *La Ville au Cinéma*. Éditions Cahiers du Cinéma, Paris. 2005. pp. 429-436.
- CRARY, Jonathan. “Modernizing Vision” in *Vision and Visuality*. Bay Press, Seattle-WA. 1988.
- CUNHA, Paulo. “O Público e o Novo Cinema Português” in *Estudos do Século XX, n° 7*. 2007. pp. 349-360.
- \_\_\_\_\_. “A cidade cinemática de João de Deus: espaço, cenário e estética na obra de João César Monteiro” in *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação – Volume 11, n° 3*. E-compós, Brasília. 2008.
- \_\_\_\_\_. “A Crítica que Mudou a Crítica de Cinema na Imprensa Portuguesa: o caso Diário de Lisboa, 1968” in *Actas do Colóquio Internacional “O Cinema através da Crítica”*. 2008.
- \_\_\_\_\_. “Para uma História das Histórias do Cinema Português” in *Aniki, Volume 3, n.º 1*. 2016. pp. 36-45.
- DANEY, Serge. “O ‘Travelling’ de Kapo” in *O Que é o Cinema? - RCL, n° 23*. Edições Cosmos, Lisboa. 1996. pp. 205-221.
- DERIU, Davide. “Montage and modern architecture: Giedion’s Implicit Manifesto” in *Architectural Theory Review, 12:1*. 2007. pp. 36-59.

- DOANE, Mary Ann. "Scale and the Negotiation of 'Real' and 'Unreal' Space in the Cinema" in Lúcia Nagib e Cecília Mello [org.] *Realism and the Audiovisual Media*; Basingstoke, Palgrave. 2009. pp. 63-81.
- DONALD, James Donald. "Light in Dark Spaces" in *Imagining the Modern City*. Athlone, Londres. 1999. pp. 63-92.
- EISENSTEIN, Sergei [1937]. "Montage and Architecture" in *Assemblage, nº 10*. Cambridge-MA. Dezembro 1989. pp. 110-131 (ed. orig. Italiana 1985)
- FERREIRA, Carolin. "Losing sight in the globalized city: Estorvo/Turbulence (2000) by Ruy Guerra and Ensaio sobre a Cegueira/Blindness (2008) by Fernando Meirelles" in *Migracion(es) e identidad(es): Transgresiones en el cine y en la televisión de América Latina*. 2013.
- FERREIRA, Francisco. "'Sans souvenirs, sans projets': Sobreposições, a partir de 'La Jetée' de Chris Marker" in *Revoluções. Arquitectura e Cinema nos Anos 60/70*. AMDJAC – JackBackBack/Ruptura Silenciosa/FAUP, Porto. 2013. pp. 134-153.
- FISCHER, Lucy. "City of Women: Busby Berkeley, Architecture, and Urban Space" in *Cinema Journal – Volume 49, nº 4*. University of Texas Press. Verão 2010. pp. 111-130.
- FRANÇA, José-Augusto. "Lisboa no Cinema Português" in *O Que é o Cinema? - RCL, nº 23*. Edições Cosmos, Lisboa. 1996. pp. 181-188 [revisto in *Rossio: Estudos de Lisboa – Publicação do Gabinete de Estudos Olisiponenes, nº 3*. Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa. 2014. pp. 188-195.
- GAGO, Rita. "O surgimento do conceito de Urbanismo: teorias e práticas na Câmara Municipal de Lisboa" in *Cadernos do Arquivo Municipal 1ª Série, nº 8*. CML. 2011. pp. 81-95.
- GANCE, Abel. "Qu'est-ce que le Cinématographe? Un Sixième Art" in *L'Intelligence du Cinématographe*. Corrêa, Paris. 1946. pp. 91-92. (ed. orig. 1912)
- GARRIDO, Carmen. "Vista y plano de Toledo del Museo del Greco (Toledo)" in *Cuad. Art. Gr., nº 40*. 2009. pp. 53-62.
- GASPAR, José da Natividade. "O filme Lisboa" in *Cinéfilo, nº 103*. 9 Agosto 1930. p. 27.
- GRANJA, Paulo. "A comédia à portuguesa, ou a máquina de sonhos a preto e branco do Estado Novo" in *O Cinema sob o Olhar de Salazar*. 2001. pp. 194-233.
- GUILLERME, Jacques/VÉRIN, Hélène. "The Archaeology of Section" in *Perspecta, Volume 25*. Yale School of Architecture, New Haven-CT. 1989. pp. 226-257.
- GUNNING, Tom. "Images of the City in Early Cinema". 1989. *Comunicação (não publicada) efectuada na University of Iowa*.
- \_\_\_\_\_. "The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde" in *Wide Angle, Volume 8, nº 3/4*, Ohio University - School Of Film, Athens-OH. 1986. pp. 63-70.
- \_\_\_\_\_. "Landscape and the Fantasy of Moving Pictures: Early Cinema's Phantom Rides" in *Cinema and Landscape: Film, Nation and Cultural Geography*. Intellect Books, Chicago-IL. 2010. pp. 31-70.

- HEIDEGGER, Martin. *Essais et Conférences*. Gallimard, Paris. 1980. (ed. orig. 1958)
- KEILLER, Patrick. "Landscape and Cinematography" in *Cultural Geographies, Volume 16, n° 3*. 2009. pp. 409-414.
- KWINTER, Sanford. "Politics and Pastoralism" in *Assemblage, n° 27*. The MIT Press, Cambridge-MA. 1995.
- LAWTON, Anna. "Rhythmic Montage in the Films of Dziga Vertov" in *Pacific Coast Philology, Volume 13*. Penn State University Press Pacific Ancient and Modern Language Association. Outubro 1978. pp. 44-50.
- LEMIÈRE, Jacques. "«Um Centro na Margem»: o Caso do Cinema Português" in *Análise Social, Volume XLI (180)*. 2006. pp. 731-765.
- MacDONALD, Scott. "The City As Motion Picture" in *Wide Angle – Volume 19, n° 4*. Johns Hopkins University Press, Baltimore-MD. Outubro 1997. pp. 109-130.
- MANOVICH, Lev. "Digital Cinema and the History of a Moving Image" in *The Film Theory Reader; Routledge*. 2010. pp. 245-254.
- MARQUES, Lúcia. "A construção fotográfica da cidade - Lisboa, cidade triste e alegre (1956/1982)" in *In\_si(s)tu: Revista de Cultura Urbana – Imagem e Fotografia, n° 7/8*. Porto. 2004. pp. 106-113.
- MATEUS, João Mascarenhas. "Uma Cidade de Espionagem Internacional: Lisboa segundo Hollywood" in *Metakinema – Revista de Cine e Historia*. Julho 2010.
- MÉLIÈS, Georges. "Les Vues Cinématographiques" in *La Revue du Cinéma*. Paris, Pleyel, 16 Dezembro 1929. (ed. orig. 1907) [versão online disponível em <<http://collections.cinematheque.qc.ca/articles/les-vues-cinematographiques/>>, acedido a 18 Novembro 2015]
- METZ, Christian. "The Cinema: Language or Language System?" in *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Oxford University Press, Nova Iorque-NY. 1974. pp. 31-91.
- MICHELSON, Annette. "The Wings of Hypothesis: On Montage and the Theory of the Interval" in *Montage and Modern Life 1919–1942*. The MIT Press, Cambridge-MA. 1992. pp. 61-81.
- \_\_\_\_\_. "What is Cinema?" in *Performing Arts Journal, Volume 17, n° 2/3*. The Arts and the University Performing Arts Journal. Maio-Setembro 1995. pp. 20-29.
- MINDEN, Michael. "The City in Early Cinema: Metropolis, Berlin & October" in Edward Timms/ David Kelley [eds.]. *Unreal City: Urban Experience in Modern European Literature & Art*. MUP, 1985. pp. 193-213.
- MIRANDA, José Bragança de. "Introdução: Geografias – Imaginário e Controlo da Terra" in *Espaços – RCL, n° 34/35*. Relógio d'Água, Lisboa. 2005. pp. 11-42.
- MONTEIRO, Paulo Filipe. "Uma Margem no Centro: a Arte e o Poder do 'Novo Cinema'" in *O Cinema sob o Olhar de Salazar*. Círculo de Leitores/Temas e Debates, Lisboa. 2001. pp. 306-338.
- \_\_\_\_\_. "O fardo de uma nação" in *Portugal: Um retrato cinematográfico*. Número – Arte e Cultura,

- Lisboa. 2004. pp. 23-69.
- \_\_\_\_. "A escrita e os escritores no cinema português" in *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*, VII. 2005. pp. 63-78.
- \_\_\_\_. "Trop de Pays" in *L'Art du Cinéma*, nº 50-52. Paris. 2006. pp. 107-126.
- MOULIS, Antony. "Le Corbusier's Horizon: Technique and Architectural Plan" in *Architectural Theory Review*, Volume 8, nº 2. 2003. pp. 134-142.
- MOULLET, Luc. "Sam Fuller - sur les brisées de Marlowe" in *Cahiers du Cinéma*, nº 93. Paris. Março 1959. pp. 11-19.
- MULVEY, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema" in *Screen* #16, nº 3. 1975. pp. 6-18.
- NAGIB, Lúcia. "Tempo, magnitude e o mito do cinema moderno" in *Aniki*, Volume 1, nº 1. Lisboa, 2014. pp. 8-21.
- NIKOLOV, Nik. "Cinemarchitecture: Explorations into the Scopic Regime of Architecture" in *Journal of Architectural Education* 62:1. Routledge, Londres. 2008. pp. 41-45.
- OTTO, Elizabeth. "A 'Schooling of the Senses' – Post-Dada Visual Experiments in the Bauhaus Photomontages of Laszlo Moholy-Nagy and Marianne Brandt" in *New German Critique*, nº 107. Duke University Press, Durham. 2009. pp. 89-131.
- PANOFSKY, Erwin. "Style and Medium in the Motion Pictures" in *Film: An Anthology*. University of California Press, Berkeley-CA. 1966. pp. 15-32.
- PIÇARRA, Maria do Carmo. "Portugal olhado pelo cinema como centro imaginário de um Império: Campo / Contracampo" in *Observatorio (OBS\*) Journal*, Volume 3, nº 3. 2009. pp. 164-178.
- PINA, Luis de. "A Cidade no Cinema Português" in *Cinema Português – Boletim do Instituto Português de Cinema*, nº 2. 1977.
- RIBEIRO, Carla. "O heróico cinema português: 1930-1950" in *História – Revista da FLUP*, IV Série – Volume 1. Porto. 2011. pp. 209-220.
- RIVETTE, Jacques. "Da Abjecção" in *Nouvelle Vague*. Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Lisboa. 1999. pp. 405-408.
- RHODES, John David/GORFINKLE, Elena. "Introduction: The Matter of Places" in *Taking Place. Location and the Moving Image*. University of Minnesota Press, Minneapolis-MN/ Londres. 2011. pp. vii-xxii.
- RODOWICK, David N.. "An Elegy for Theory" in *October*, nº 122. The MIT Press, Cambridge-MA. Outono 2007. pp. 91-109.
- ROSMANINHO, João. "Corre 'O Sangue' em 'Os Verdes Anos'" in *Revoluções. Arquitectura e Cinema nos Anos 60/70*. Porto. 2013. pp. 180-191.
- \_\_\_\_. "The Portela Story: uma Margem à Margem de Lisboa". 2015. *Comunicação (não publicada) efectuada na Conferência Internacional "Optimistic Suburbia"*, ISCTE, Lisboa. 22 Maio.
- SEABRA, Augusto M.. "La Scène de l'Histoire" in *Revue Belge de Cinéma*, nº 26. 1989. pp.

1-10.

SCHWARZER, Mitchell. "The Consuming Landscape: Architecture in the Films of Michelangelo Antonioni" in *Architecture and Film*. Princeton Architectural Press, Nova Iorque-NY. 2000. pp. 197-215.

SERAPICOS, Alexandra. "Repetitions, dichotomies and transference in European cinema of the 20s: The Case of 'Douro, Faina Fluvial' and of 'The Battleship Potemkin'" in *Journal of Science and Technology in the Arts, Volume 1, nº 1*. CITAR-UCP, Porto. 2009. pp. 72-78.

SOARES, Ana Isabel. "Cidade Cinemática" in *É Perigoso Debruçar-se para Dentro: Ensaios sobre Cinema e Literatura*. Publicações Pena Perfeita, Matosinhos. Abril 2007. pp. 7-13.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de. "Terrain Vague" in *Anyplace*. The MIT Press, Cambridge-MA. 1995. pp. 118-123.

\_\_\_\_\_. "Representaciones: De la Ciudad-Capital a la Metrópoli" in *Territorios*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona. 2002. pp. 55-75.

STOPPANI, Teresa. "Translucent and Fluid: Piranesi's Impossible Plan" in *From Models to Drawings: Imagination and Representation in Architecture*. Routledge, Londres/Nova Iorque-NY. 2007. pp. 99-108.

TAVARES, Mirian. "A História Encenada: O Processo do Rei, de João Mário Grilo, a Imagem Melancólica de um País" in *Arbor, Volume 190 (766): a118*. 2014.

\_\_\_\_\_. "Cidade e Cinema: que importa ao exilado que as cores sejam falsas" in *Intervalo*. Universidade do Minho, Braga. 2015. pp. 251-267.

TURVEY, Malcolm. "Theory, Philosophy and Film Studies: a Response to D. N. Rodowick's 'An Elegy for Theory'" in *October, nº 122*. The MIT Press, Cambridge-MA. 2007. pp. 110-120.

URBANO, Luis. "Periferia, Eclipse, Ódio" in *JA, nº 209*. OA, Lisboa. Janeiro/Fevereiro 2003. pp. 68-71.

\_\_\_\_\_. "Lisboa no Novo Cinema Português" in *Rossio: Estudos de Lisboa – Publicação do Gabinete de Estudos Olisiponenses, nº 3*. Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa. 2014. pp. 196-203.

VASCONCELOS, Cristina. "Lisboa 'Cidade Triste e Alegre': Oscilações ao Longo do Horizonte Liso" in *Arte & Melancolia*. IHA/EAC/CECL, Lisboa. 2011. pp. 193-212.

VERTOV, Dziga. "Kinoks: a Revolution" in *Kino-Eye: the Writings of Dziga Vertov*. University of California Press, Berkeley/Los Angeles-CA/Londres. 1984. pp. 11-20. (ed. orig. 1923)

\_\_\_\_\_. "We: Variant of a Manifesto" in *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies – Volume 4*. Routledge, Londres/Nova Iorque-NY. 2004. (ed. orig. 1922)

VIDLER, Anthony. "The Explosion of Space: Architecture and the Filmic Imaginary" in *Assemblage, nº 21*, Cambridge-MA. Agosto 1993. pp. 44-59.

### **C) PROVAS FINAIS, DISSERTAÇÕES E TESES**

- AZEVEDO, Ana Francisca de. *Geografia e Cinema: Representações Culturais de Espaço, Lugar e Paisagem na Cinematografia Portuguesa*. Tese de doutoramento apresentada ao Instituto de Ciências Sociais – UM, Braga. 2007.
- BANDEIRA, Pedro. *Arquitectura Como Imagem, Obra como Representação: subjectividade das imagens arquitectónicas*. Tese de doutoramento apresentada à Universidade do Minho, Braga. 2007.
- BRITO, Eduardo. *Claro Obscuro: Em torno das representações do Museu no Cinema*. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Belas Artes – UP, Porto. 2014.
- CORREIA, Tânia Neves. *“O Lado Solar do Tempo do Fascismo”: Lisboa sob o olhar do Novo Cinema Português*. Dissertação de mestrado integrado apresentada ao Departamento de Arquitectura da FCT – UC, Coimbra. 2015.
- COSTA, Catarina Alves. *Camponeses do Cinema: a Representação da Cultura Popular no Cinema Português entre 1960 e 1970*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – UNL, Lisboa. 2013.
- CUNHA, Paulo. *“Os filhos bastardos”: Afirmação e Reconhecimento do Novo Cinema Português (1967-74)*. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Letras – UC, Coimbra. 2005.
- FERNANDES, Manuel André. *Cinema, Arquitectura e Emoções*. Dissertação de mestrado integrado apresentada à Faculdade de Arquitectura – UP, Porto. 2012.
- FINO, Ágata Marques. *Contributos para o estudo do cinema português nas décadas de 1980 e 1990. Uma visão através da imprensa*. Tese de doutoramento apresentada à Universidade Fernando Pessoa, Porto. 2013.
- MAGALHÃES, João Tiago. *1948, a Charneira do “Nosso” Moderno: a urbe, pelo cinema português, durante o Estado Novo*. Dissertação de mestrado integrado apresentada à Escola de Arquitectura – UM, Guimarães. 2009.
- MONTEIRO, Paulo Filipe. *Autos da Alma: os Guiões de Ficção do Cinema Português entre 1961 e 1990*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – UNL, Lisboa. 1995.
- NIELSEN, Jakob Isak. *Camera Movement in Narrative Cinema - Towards a Taxonomy of Functions*. Tese de doutoramento apresentada à Faculty of Arts – University of Aarhus, Aarhus. 2007.
- RESENDE, Ana. *Inter[secções]: Arquitectura e Novo Cinema Português*. Dissertação de mestrado integrado apresentada à Faculdade de Arquitectura – UP, Porto. 2012.
- RIBAS, Daniel. *Retratos de Família: a Identidade Nacional e Violência em João Canijo*. Tese de doutoramento apresentada às Universidade de Aveiro/Universidade do Minho. 2014.
- STEIN, Erica Hillary. *An island off the coast of America: New York City symphonies as productions of space and narrative*. Tese de doutoramento apresentada à University of Iowa, Iowa City.

2011.

SOUSA, Inês. *Lisboa: Cinema e Identidade*. Dissertação de mestrado integrado apresentada à Faculdade de Arquitectura – UP, Porto. 2011.

URBANO, Luís. *Arquitectura e Cinema: da Câmara Escura a Celebration 34747*. Prova final de licenciatura apresentada ao Departamento de Arquitectura da FCT – UC, Coimbra. 1998.

\_\_\_\_\_. *Entre Dois Mundos: Arquitectura e Cinema em Portugal, 1959-1974*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Arquitectura – UP, Porto. 2015.



## D) ARTIGOS E ENTREVISTAS EM PERIÓDICOS GENERALISTAS

- AFFREIXO, Rodrigo. "Família e história" in *Cinema*. 1990.
- ANDRADE, Sérgio C.. "António-Pedro Vasconcelos filma o poder do dinheiro" in *Público – Ípsilon*. 20 Julho 2007. pp. 12-15.
- BONIFÁCIO, João. "Jorge Cramez não quis matar o amor" in *Público – Ípsilon*. 21 Setembro 2007. pp. 4-11.
- BORGES, Pedro. "Vai-te embora, João Nicolau!" in *Público – Ípsilon*. 27 Abril 2007. p. 46.
- CÂMARA, Vasco [entrevista]. "Portugal, com a expo ao fundo" in *Público – Artes*. 31 Março 2000. pp. 4-6.
- \_\_\_ [entrevista]. "Viagem a Portugal" in *Público – Artes*. 26 Maio 2000. pp. 6-7.
- \_\_\_ [crítica]. "Sem medo" in *Público – Artes*. 22 Setembro 2000. p. 3.
- \_\_\_ [entrevista]. "Sentir a carne" in *Público – Artes*. 20 Outubro 2000. pp. 2-4.
- \_\_\_ [crítica] "XXX" in *Público – Y*. 3 Agosto 2001. p. 23.
- \_\_\_ "A Janela – Edgar Pêra" in *Público – Y*. 10 Agosto 2001. p. 17.
- \_\_\_ "«Acho que isto não tem cura»" in *Público – Ípsilon*. 23 Abril 2010. pp. 6-10.
- \_\_\_ "Em Portugal estamos a um passo deste abismo: faz-nos falta o cinema..." in *Público – Ípsilon*. 25 Setembro 2009. pp. 6-8.
- \_\_\_ "João Salaviza é um menino de ouro, pela Palma, pelo Urso. Vale mais do que isso: é um cineasta precioso" in *Público – Ípsilon*. 9 Março 2012. pp. 6-11.
- \_\_\_ "Eu fico" in *Público – Ípsilon*. 30 Agosto 2012. pp. 14-15.
- CÂMARA, Vasco/GOMES, Kathleen. "João passou a morar nos filmes" in *Público – Y*. 20 Junho 2003. pp. 18-23.
- CÂMARA, Vasco/COSTA, Tiago Bartolomeu [entrevista]. "Mamma Rita" in *Público – Ípsilon*. 30 Setembro 2011. pp. 6-10.
- CAMPOS, Jorge. "Notas sobre o Cinema no Porto 1896-1974" [edição online disponível em <<http://www.esquerda.net>>, acessado a 5 Abril 2014]
- CARITA, Alexandra. "Cinema como exercício de liberdade" in *Expresso – Actual*. 9 Fevereiro 2008. pp. 20-21.
- \_\_\_ [entrevista]. "'Sou um imaturo'" in *Expresso – Actual*. 2 Agosto 2008. pp. 10-13.
- CARMO, Ana Duarte. "Como Nova Iorque inspirou o novo filme de Pedro Costa" in *Público*. 10 Outubro 2014. pp. 26-27.
- CARVALHO, Artur. "...". in *Cinema*. Outono 1989.
- CATALÃO, Rui. "No plateau com o delfim" in *Público – Y*. 29 Junho 2001. pp. 38-39.
- \_\_\_ "O marialva da câmara de filmar" in *Público – Y*. 3 Agosto 2001. pp. 30-31.
- \_\_\_ [entrevista]. "Edgar no pátio das cantigas" in *Público – Y*. 12 Outubro 2001. pp. 6-7.
- CHIAVEGATTO, Marina. "Ivo Ferreira na roulotte da memória" in *Público – Ípsilon*. 17 Agosto 2007. pp. 18-20.

- COELHO, Alexandra Lucas. “Esta vida não acabou aqui” in *Público – P2*. 22 Maio 2009. pp. 4-7.
- COELHO, Alexandra Prado. “Nesta valsa ninguém é o que parece” in *Público – Ípsilon*. 22 Outubro 2010. pp. 14-17.
- \_\_\_\_\_. “Nas ondas da alma” in *Público – Ípsilon*. 12 Agosto 2011. p. 10.
- \_\_\_\_\_. “Cenas de amor incondicional” in *Público – Ípsilon*. 30 Setembro 2011. pp. 11-12.
- COELHO, Eduardo Prado. “A condição pós-medium” in *Público – Mil Folhas*. 23 Dezembro 2000. p. 11.
- CORDEIRO, Ana Dias. “Da guerra com vista para uma distante Lisboa” in *Público – Ípsilon*. 3 Agosto 2012. pp. 16-17.
- COUTINHO, Isabel. “Pedro, Inês e os fantasmas” in *Público – Ípsilon*. 25 Setembro 2009. pp. 10-11.
- \_\_\_\_\_. “uma despedida” in *Público – Ípsilon*. 12 Agosto 2011. p. 7.
- FERREIRA, Francisco. “O ex-crítico” in *Expresso – Actual*. 9 Agosto 2008. pp. 18-19.
- \_\_\_\_\_. “Esta é a história de uma mulher consumida pelo seu próprio fogo” in *Expresso – Actual*. 24 Março 2012. pp. 14-17.
- FERREIRA, Francisco/MARTINS, Celso [entrevista]. “‘A arte que estou a tentar criar é a arte que está à procura das novas pessoas dos novos povos’” in *Expresso – Actual*. 28 Agosto 2010. pp. 8-11.
- GOMES, Kathleen [entrevista]. “‘Não temos nada a ver com as personagens’” in *Público – Artes*. 22 Setembro 2000. pp. 2-4.
- \_\_\_\_\_. [entrevista]. “No céu de Lisboa” in *Público – Y*. 12 Janeiro 2001. pp. 4-6.
- \_\_\_\_\_. “A cidade a seus pés” in *Público – Y*. 12 Janeiro 2001. p. 6.
- \_\_\_\_\_. “7 noivas para um galifão” in *Público – Y*. 12 Outubro 2001. pp. 4-6.
- \_\_\_\_\_. “A América descobre Pedro (Pedro Costa that is)” in *Público – Ípsilon*. 31 Agosto 2007. pp. 18-19.
- \_\_\_\_\_. “Salteador da fantasia perdida” in *Público – Ípsilon*. 22 Agosto 2008. pp. 4-9.
- GUERREIRO, António. “Sua Majestade, o Romance” in *Público – Ípsilon*. 12 Setembro 2014. pp. 6-7.
- HALPERN, Manuel. “IndieLisboa: Viva o cinema português” in *Jornal de Letras*. 21 Abril - 4 Maio 2010. pp. 25, 27.
- \_\_\_\_\_. “Fantasia Lusitana: Lisboa, porto de (des)abrigo” in *Visão*. 24 Outubro 2010.
- HENRIQUES, Joana Gorjão. “O morto, a herança e a bruxa” in *Público – Artes*. 17 Março 2000. pp. 28-29.
- \_\_\_\_\_. “Corte de Cabelo, seis anos depois” in *Público – Y*. 9 Março 2001. p. 25.
- \_\_\_\_\_. “Chefe desta família da noite” in *Público – Y*. 22 Outubro 2004. pp. 18-21.
- LOPES, Diogo Seixas. “...” in *Premiere*. Dezembro 2000.

- MENDONÇA, Luis/MARQUES, Sabrina D. [entrevista]. “Não é possível ensinar arte” in [blogue] *À Pala de Walsh*. 23 Julho 2013. [versão online disponível em <<http://apaladewalsh.com/2013/07/23/eduardo-geada-nao-e-possivel-ensinar-arte-parte-2>>]
- MEXIA, Pedro. “O museu imaginário” in *Público – Ípsilon*. 31 Agosto 2007. pp. 52-53.
- MOURA, Paulo. “Soraia quer escapar ao guião do cinema português” in *Público – Ípsilon*. 28 Dezembro 2007. pp. 18-21.
- MOURINHA, Jorge. “(...) em guerra” in *Público – Y*. 22 Dezembro 2006. pp. 16-17.
- \_\_\_ [crítica]. “A novela da call girl” in *Público – Ípsilon*. 28 Dezembro 2007. p. 51.
- \_\_\_ . “Geração perdida” in *Público – Ípsilon*. 25 Setembro 2009. pp. 11-12.
- \_\_\_ . “O que é isto, João Nicolau?” in *Público – Ípsilon*. 3 Setembro 2010. pp. 27-28.
- \_\_\_ . “Voz da rádio em corpo de cinema” in *Público – Ípsilon*. 23 Setembro 2011. pp. 16-17.
- \_\_\_ [crítica]. “A Morte de Carlos Gardel” in *Público – Ípsilon*. 30 Setembro 2011. p. 36.
- \_\_\_ . “Circular é preciso” in *Público – Ípsilon*. 12 Agosto 2011. p. 8.
- \_\_\_ . “O Portugal dos Maias é igual ao Portugal de hoje” in *Público – Ípsilon*. 12 Setembro 2014. pp. 8-10.
- OLIVEIRA, Luís Miguel [entrevista]. “Estranhos rituais do sul” in *Público – Artes*. 29 Setembro 2000. pp. 8-9.
- \_\_\_ [crítica]. “Dentro do aquário” in *Público – Artes*. 29 Setembro 2000. pp. 9.
- \_\_\_ [crítica]. “O homem-mosca” in *Público – Artes*. 20 Outubro 2000. p. 4.
- \_\_\_ . “Terror de te amar” in *Público – Y*. 20 Junho 2001. pp. 18-19.
- \_\_\_ . “Portugal ao fundo” in *Público – Y*. 25 Outubro 2002. p. 8.
- \_\_\_ . “Cheira a morte” in *Público – Y*. 22 Outubro 2004. p. 21.
- \_\_\_ [entrevista]. ““Não acredito na distinção entre cinema comercial e de autor”” in *Público – Y*. 22 Dezembro 2006. pp. 18-20.
- \_\_\_ . “Uma pequena avalanche” in *Público – Ípsilon*. 25 Setembro 2009. pp. 8-9.
- \_\_\_ [crítica]. “El dia que me quieras” in *Público – Ípsilon*. 23 Setembro 2011. pp. 35-36.
- \_\_\_ . “Isto chama-se aurora” in *Público – Ípsilon*. 30 Março 2012. pp. 16-18.
- \_\_\_ [crítica]. “Diabólica” in *Público – Ípsilon*. 30 Março 2012. pp. 41-42.
- \_\_\_ . “Um realizador para os clássicos” in *Público – Ípsilon*. 12 Setembro 2014. p. 11.
- PACHECO, Nuno. “Praticamente um musical” in *Público – Y*. 12 Janeiro 2001. p. 6.
- RAMOS, Jorge Leitão. “O longo abraço do medo” in *Expresso – Cartaz*. 6 Novembro 1999.
- RATO, Vanessa. “Lisboa à vista mas a morte mais perto” in *Público – Artes*. 31 Março 2000. pp. 2-4.
- RODRIGUES, Aurélio. “Os Filmes que eu Vi” in *Revista Mensal Ilustrada, nº 4*. Agosto 1928. p. 12
- SEABRA, Augusto M.. “O novo fulgor do cinema português” in *Público – Ípsilon*. 30 Março 2012. pp. 6-9.

- \_\_\_\_. "Hitchcock e o Cânone (I)" in *Público – Ípsilon*. 15 Fevereiro 2013. pp. 36-37.
- SUZUKI, Ryoji. "The Breathing of Ruins: A Work of Architecture Called Colossal Youth" in *The Architectural Foundation*. 21 Março 2010.
- TORRES, Mário Jorge [crítica]. "História trágico-fluvial" in *Público – Artes*. 31 Março 2000. p. XX.
- \_\_\_\_. "Esse obscuro corpo do desejo" in *Público – Artes*. 29 Setembro 2000. pp. 22-23.
- \_\_\_\_ [crítica]. "No reino dos espectros" in *Público – Ípsilon*. 25 Junho 2010. pp. 52-53.
- \_\_\_\_ [crítica]. "Em busca do tempo perdido" in *Público – Ípsilon*. 22 Outubro 2010. p. 45.
- TRINDADE, Luís. "O que fazer com esta fantasia" in *Público – Ípsilon*. 23 Abril 2010. pp. 10-11.
- VALENTE, Francisco. "O desassossego de João Botelho" in *Público – Ípsilon*. 24 Setembro 2010. pp. 11-12.
- \_\_\_\_. "Ivo Ferreira vai com o vento" in *Público – Ípsilon*. 8 Outubro 2010. pp. 20-21.

### **E) ENTREVISTAS [INÉDITAS]**

- ARAÚJO, Artur Serra. Porto. 20 Janeiro 2015.
- BAPTISTA, Tiago. Lisboa. Agosto 2014.
- BOTELHO, João. Lisboa. 5 Agosto 2015.
- FERREIRA, Leandro. Agosto 2015.
- GOMES, Miguel. Vila do Conde. 5 Julho 2015.
- GRILO, João Mário. Lisboa. 1 Julho 2015.
- LÉVY, Denis. Paris. 22 Março 2013.
- MACEDO, António de. Lisboa. 18 Abril e Setembro de 2015.
- MOZOS, Manuel. Bucelas. 5 Dezembro 2014 e Outubro 2015.
- NAGIB, Lúcia. Reading. 6 Novembro 2014.
- Ó, Vicente Alves do. Lisboa. 13 Agosto 2015.
- RAMOS, Jorge Leitão. Algés. 12 Setembro 2014.
- RUIVO, João Pedro. Lisboa. Agosto 2015.
- RUIVO, Pedro M.. Lisboa. 16 Março e 19 Junho 2015.
- TELLES, António da Cunha. Lisboa. 3 Setembro 2015.
- VASCONCELOS, António-Pedro. Lisboa. 7 Agosto 2015.

# FILMOGRAFIA

## F) CINEMA E LISBOA (LONGAS-METRAGENS DE FICÇÃO)

- AGUILAR, Sandro [dir.]. *A Zona*. 2009.
- AICARDI, Federico/DEMICHELI, Tulio [dir.]. *Misión Lisboa*. 1965.
- ALAZRAKI, Benito [dir.]. *Las Tres Perfectas Casadas*. 1973.
- ALBA, Rafael Moreno [dir.]. *Crimen de Amor*. 1972.
- ALBUQUERQUE, Ernesto de/BRAGA, Erico [dir.]. *A Morgadinha de Val-Flor*. 1923.
- ALMEIDA, António Vitorino de [dir.]. *A Culpa*. 1980.
- ALMEIDA, Bruno de [dir.]. *The Lovebirds*. 2007.
- \_\_\_\_. *Operação Outono*. 2012.
- ALMEIDA, Manuel Faria de [dir.]. *Catembe*. 1965.
- ALVARÃES, Luis [dir.]. *O Oiro do Bandido*. 1994.
- ALVES, José Brás [dir.]. *O Violino do João*. 1944.
- ALVES, Hugo/ET. AL. [dir.]. *O Que Há de Novo no Amor?* 2011.
- ANTÓNIO, Jorge [dir.]. *O Miradouro da Lua*. 1993.
- ANTÓNIO, Lauro [dir.]. *Manhã Submersa*. 1980.
- \_\_\_\_. *O Vestido Cor de Fogo*. 1985.
- ARAÚJO, Artur Serra [dir.]. *A Moral Conjugal*. 2012.
- AUGUST, Bille [dir.]. *The House of the Spirits*. 1993.
- AURED, Carlos [dir.]. *Los Frios Senderos del Crimen*. 1973.
- AZULAY, Jom Tob [dir.]. *O Judeu*. 1996.
- BACON, Lloyd [dir.]. *Affectionately Yours*. 1941.
- BALBUENA, Silvio [dir.]. *S.O.S. Invasión*. 1969.
- BARROS, José Leitão de/SANTOS, Luis Reis [dir.]. *O Homem dos Olhos Tortos*. 1918.
- BARROS, José Leitão de [dir.]. *Lisbôa, Cronica Anedótica*. 1930.
- \_\_\_\_. *A Severa*. 1931.
- \_\_\_\_. *Bocage*. 1936.
- \_\_\_\_. *Maria Papoila*. 1937.
- \_\_\_\_. *Varanda dos Rouxinóis*. 1939.
- \_\_\_\_. *Camões*. 1946.
- BARROSO, Mário [dir.]. *O Milagre Segundo Salomé*. 2004.
- \_\_\_\_. *Um Amor de Perdição*. 2008.
- BECKER, Wolfgang [dir.]. *Peter Voss, der Millionendieb*. 1958.
- BIETTE, Jean Claude [dir.]. *Trois Ponts sur la Rivière*. 1999.
- BONUCCI, Caetano [dir.]. *A Morgadinha dos Canaviais*. 1949.
- BOSCH, Juan [dir.]. *Los Mil Ojos del Asesino*. 1974.
- BOSCH, Roselyne [dir.]. *Animal*. 2005.
- BOTELHO, João [dir.]. *Conversa Acabada*. 1982.

- \_\_\_ . *Um Adeus Português*. 1986.
- \_\_\_ . *Tempos Difíceis*. 1988.
- \_\_\_ . *No Dia dos meus Anos: o Ar* [série “OS 4 ELEMENTOS”]. 1992.
- \_\_\_ . *Aquí na Terra*. 1993.
- \_\_\_ . *Três Palmeiras*. 1994.
- \_\_\_ . *Tráfico*. 1998.
- \_\_\_ . *Quem és Tu?* (2001)
- \_\_\_ . *A Mulher que Acreditava ser Presidente dos EUA*. 2003.
- \_\_\_ . *O Fatalista*. 2006.
- \_\_\_ . *A Corte do Norte*. 2008.
- \_\_\_ . *Filme do Desassossego*. 2010.
- BREILLAT, Catherine [dir.]. *Anatomie de l'Enfer*. 2004.
- BROOKS, Adam [dir.]. *The Invisible Circus*. 2001.
- BROOKS, Thor L. [dir.]. *Elixir do Diabo*. 1962.
- BUCHS, José [dir.]. *Sol e Toiros*. 1949.
- CABRAL, Rosa Coutinho [dir.]. *Serenidade*. 1989.
- \_\_\_ . *Lavado em Lágrimas*. 2006.
- CAETANO, José de Sá [dir.]. *Um S. Marginal*. 1981.
- \_\_\_ . *Maria e as Outras*. 2004.
- CAMPOS, Henrique [dir.]. *Cantiga da Rua*. 1950.
- \_\_\_ . *Duas Causas*. 1952.
- \_\_\_ . *Rosa de Alfama*. 1953.
- \_\_\_ . *O Homem do Dia*. 1958.
- \_\_\_ . *A Canção da Saudade*. 1964.
- \_\_\_ . *Pão, Amor e... Totobola*. 1964.
- \_\_\_ . *O Ladrão de Quem se Fala*. 1969.
- \_\_\_ . *A Maluquinha de Arroios*. 1970.
- CANIJO, João [dir.]. *Três Menos Eu*. 1987.
- \_\_\_ . *Filha da Mãe*. 1990.
- \_\_\_ . *Sangue do meu Sangue*. 2011.
- CANTO, Jorge Brum do [dir.]. *Um Homem às Direitas*. 1945.
- \_\_\_ . *Ladrão, Precisa-se!* 1946.
- \_\_\_ . *Fado Corrido*. 1964.
- CARDOSO, Margarida [dir.]. *A Costa dos Murmúrios*. 2004
- CATIVO, Bruno [dir.]. *E Amanhã...* 2012.
- CEITIL, Rogério [dir.]. *Cartas na Mesa*. 1973.
- \_\_\_ . *Antes do Adeus*. 1977.



CHABROL, Claude [dir.]. *La Fille Coupée en Deux*. 2007.

CHUKHRAY, Grigoriy [dir.]. *La Vitta è Bella/Zhizn Prekrasna*. 1979.

COLL, Julio [dir.]. *Comando de Asesinos*. 1967.

COLLARD, Cyril [dir.]. *Les Nuits Fauves*. 1992.

COSTA, Jorge Paixão da [dir.]. *Adeus Princesa*. 1992.  
 \_\_\_\_\_. *O Mistério da Estrada de Sintra*. 2007.

COSTA, José Fonseca e [dir.]. *O Recado*. 1971.  
 \_\_\_\_\_. *Kilas, o Mau da Fita*. 1980.  
 \_\_\_\_\_. *Sem Sombra de Pecado*. 1983.  
 \_\_\_\_\_. *Balada da Praia dos Cães*. 1987.  
 \_\_\_\_\_. *A Mulher do Próximo*. 1988.  
 \_\_\_\_\_. *Os Cornos de Cronos*. 1990.  
 \_\_\_\_\_. *O Fascínio*. 2003.

COSTA, Pedro [dir.]. *O Sangue*. 1989.  
 \_\_\_\_\_. *Casa de Lava*. 1994.  
 \_\_\_\_\_. *Ossos*. 1997.  
 \_\_\_\_\_. *No Quarto da Vanda*. 2000.  
 \_\_\_\_\_. *Juventude em Marcha*. 2006.

COUTO, Luis [dir.]. *Lerpar*. 1975.

CRAMEZ, Jorge [dir.]. *O Capacete Dourado*. 2007.

DEL NEGRO, Daniel [dir.]. *Do Outro Lado do Espelho: Atlântida*. 1985.

DEPPE, Hans [dir.]. *Die Frau des Botschafters*. 1955.  
 \_\_\_\_\_. *Der Fremdenführer von Lissabon*. 1956.

DERAY, Jacques [dir.]. *L'Homme de Marrakech*. 1966.

DEVILLE, Michel [dir.]. *Tender Sharks/Zärtliche Haie*. 1967.

DIETERLE, William [dir.]. *The Last Flight*. 1931.

DONNER, Clive [dir.]. *To Catch a King/Caccia al Re*. 1984.

DUARTE, Arthur/ULLOA, Alejandro [dir.]. *É Perigoso Debruçar-se/Es Peligroso Asomarse al Exterior*. 1946.

DUARTE, Arthur [dir.]. *Os Fidalgos da Casa Mourisca*. 1938.  
 \_\_\_\_\_. *O Costa do Castelo*. 1943.  
 \_\_\_\_\_. *A Menina da Rádio*. 1944.  
 \_\_\_\_\_. *O Leão da Estrela*. 1947.  
 \_\_\_\_\_. *O Grande Elias*. 1950.  
 \_\_\_\_\_. *Parabéns, Senhor Vicente!/Nubes de Verano*. 1954.  
 \_\_\_\_\_. *O Noivo das Caldas*. 1956.  
 \_\_\_\_\_. *Dois Dias no Paraíso*. 1957.

- \_\_\_\_. *Encontro com a Vida*. 1960.
- DUARTE, Jorge Marecos [dir.]. *Encontros Imperfeitos*. 1993.
- ESTEVES, Constantino [dir.]. *O Comissário de Polícia*. 1952.
- \_\_\_\_. *O Miúdo da Bica*. 1963.
- \_\_\_\_. *9 Rapazes e 1 Cão*. 1963.
- \_\_\_\_. *Rapazes de Táxis*. 1965.
- \_\_\_\_. *Sarilho de Fraldas*. 1966.
- \_\_\_\_. *O Amor desceu em Paraquedas*. 1968.
- \_\_\_\_. *O Diabo era Outro*. 1969.
- \_\_\_\_. *Derrapagem*. 1974.
- FAENZA, Roberto [dir.]. *Sostiene Pereira*. 1995.
- FARIA, António [dir.]. *Índia*. 1975.
- FARINHA, José [dir.]. *O Inimigo sem Rosto*. 2010.
- FELDMAN, Edgar [dir.]. *Querença*. 2004.
- FELNER, George [dir.]. *Manô*. 2005.
- FERNANDO, Augusto [dir.]. *El Espiritista/O Espírita*. 1974.
- FERREIRA, Leandro [dir.]. *Contactos*. 1984.
- \_\_\_\_. *Vertigem*. 1991.
- \_\_\_\_. *A L'Altra Banda del Món/Do Outro Lado do Mundo*. 2009.
- FERREIRA, Ivo [dir.]. *Em Volta*. 2002.
- \_\_\_\_. *Águas Mil*. 2009.
- FERREIRA, Reinaldo [dir.]. *O Taxi 9297*. 1927.
- FLEURY, Joy [dir.]. *La Fête des Pères*. 1990.
- FONSECA, Luis [dir.]. *Antes que o Tempo Mude*. 2003.
- FONSECA, L. J. Teixeira da [dir.]. *O Diabo Desceu à Vila*. 1980.
- FRAGA, Augusto [dir.]. *Sangue Toureiro*. 1958.
- \_\_\_\_. *O Tarzan do 5º Esquerdo*. 1958.
- \_\_\_\_. *O Passarinho da Ribeira*. 1959.
- \_\_\_\_. *Raça*. 1961.
- \_\_\_\_. *Um Dia de Vida*. 1962.
- \_\_\_\_. *Uma Hora de Amor*. 1964.
- \_\_\_\_. *Traição Inverosímil*. 1970.
- FRAGATA, Fernando [dir.]. *Pesadelo Cor de Rosa*. 1998.
- \_\_\_\_. *Sorte Nula*. 2004.
- FRANCO, Jess [dir.]. *Succubus/Necronomicon - Geträumte Sünden*. 1968.
- \_\_\_\_. *Die Liebesbriefe einer Portugiesischen Nonne*. 1977.
- FULLER, Samuel [dir.]. *Street of No Return*. 1989.

GALVÃO TELES, Luís [dir.]. *A Confederação: O Povo É Que Faz a História*. 1977.  
 \_\_\_\_\_. *A Vida é Bela.!?* 1981.  
 \_\_\_\_\_. *Retrato de Família*. 1991.  
 \_\_\_\_\_. *Elas*. 1997.  
 \_\_\_\_\_. *Tudo Isto é Fado*. 2004.

GARCIA, Chianca de [dir.]. *Ver e Amar!* 1930.  
 \_\_\_\_\_. *O Trevo de Quatro Folhas*. 1936.  
 \_\_\_\_\_. *Aldeia da Roupa Branca*. 1938.

GARCIA, Fernando [dir.]. *Heróis do Mar*. 1949.  
 \_\_\_\_\_. *Um Marido Solteiro*. 1952.

GEADA, Eduardo [dir.]. *Sofia e a Educação Sexual*. 1974.  
 \_\_\_\_\_. *A Santa Aliança*. 1977.  
 \_\_\_\_\_. *Saudades para Dona Genciana*. 1983.  
 \_\_\_\_\_. *Passagem por Lisboa*. 1994.

GERRON, Kurt [dir.]. *Der Weiße Dämon*. 1932.

GIL, Margarida [dir.]. *O Anjo da Guarda*. 1998.  
 \_\_\_\_\_. *Paixão*. 2012.

GILLING, John [dir.]. *Pickup Alley*. 1957.

GOMES, Miguel [dir.]. *A Cara que Mereces*. 2004.  
 \_\_\_\_\_. *Tabú*. 2012.

GONÇALVES, Vitor [dir.]. *Uma Rapariga no Verão*. 1986.

GOULART, Rui [dir.]. *Fábula em Veneza*. 1991.  
 \_\_\_\_\_. *Abstrato*. 1997.  
 \_\_\_\_\_. *Lisboa Los Angeles - Sem Destino*. 1999.  
 \_\_\_\_\_. *1ª Vez 16 mm*. 2008.

GRAUMAN, Walter [dir.]. *I Deal in Danger*. 1966.

GREEN, Eugène [dir.]. *A Religiosa Portuguesa*. 2009.

GRIFFITH, Edward H. [dir.]. *One Night in Lisbon*. 1941.

GRILO, João Mário [dir.]. *O Processo do Rei*. 1989.  
 \_\_\_\_\_. *O Fim do Mundo: a Terra ["OS 4 ELEMENTOS"]*. 1993.  
 \_\_\_\_\_. *Longe da Vista*. 1998.  
 \_\_\_\_\_. *Duas Mulheres*. 2009.

GUEDES, Ann/GUEDES, Eduardo [dir.]. *Bearskin: An Urban Fairytale*. 1989.

GUEDES, Eduardo [dir.]. *Pax*. 1994.

GUEDES, Tiago/SERRA, Frederico [dir.]. *Entre os Dedos*. 2008.

GUERRA, Ruy [dir.]. *Estorvo*. 1999.  
 \_\_\_\_\_. *Portugal S.A.* 2004.

GUIMARÃES, Ana Luisa [dir.]. *Nuvem*. 1991.  
 GUIMARÃES, Manuel [dir.]. *Salimbancos*. 1951.  
 \_\_\_\_\_. *Vidas sem Rumor*. 1956.  
 \_\_\_\_\_. *Cântico Final*. 1975.  
 HACKFORD, Taylor [dir.]. *White Nights*. 1985.  
 HARE, David [dir.]. *Strapless*. 1989.  
 HISCOTT, Leslie S. [dir.]. *The Lady from Lisbon*. 1942.  
 HOFFMANN, Kurt [dir.]. *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*. 1957.  
 HUERGA, Manuel [dir.]. *Antártida*. 1995.  
 HUNT, Peter H. [dir.]. *On Her Majesty's Secret Service*. 1969.  
 HYEON-JEONG, Kim [dir.]. *Ijung gancheob*. 2003.  
 ISASI, Antonio [dir.]. *Un Verano para Matar*. 1972.  
 JAKIMOWSKY, Andrzej [dir.]. *Imagine*. 2012.  
 KAST, Pierre [dir.]. *Les Vacances Portugaises*. 1962.  
 \_\_\_\_\_. *Le Grain de Sable/O Triângulo Circular*. 1964.  
 KLIMOVSKY, Léon [dir.]. *Una Chica para Dos*. 1966.  
 KRAMER, Robert [dir.]. *Doc's Kingdom*. 1987.  
 LANG, Walter [dir.]. *With a Song in My Heart*. 1952.  
 LAURENT, Christine [dir.]. *Vertiges*. 1985.  
 LAUTNER, Georges [dir.]. *Les Barbouzes*. 1964.  
 LAZAGA, Pedro [dir.]. *Martes y 13*. 1962.  
 \_\_\_\_\_. *Abuelo Made in Spain*. 1969.  
 LEITÃO, António [dir.]. *A Castelã das Berlengas*. 1930.  
 LEITÃO, Joaquim [dir.]. *Duma Vez por Todas*. 1987.  
 \_\_\_\_\_. *Ao Fim da Noite*. 1990.  
 \_\_\_\_\_. *Uma Vida Normal*. 1994.  
 \_\_\_\_\_. *Adão e Eva*. 1995.  
 \_\_\_\_\_. *A Esperança está onde Menos se Espera*. 2009.  
 LION, Roger [dir.]. *Os Olhos da Alma*. 1923.  
 LOPES, Fernando [dir.]. *Belarmino*. 1964.  
 \_\_\_\_\_. *Uma Abelha na Chuva*. 1972.  
 \_\_\_\_\_. *Nós Por Cá Todos Bem*. 1977.  
 \_\_\_\_\_. *Crónica dos Bons Malandros*. 1984.  
 \_\_\_\_\_. *O Fio do Horizonte*. 1993.  
 \_\_\_\_\_. *Lá Fora*. 2004.  
 \_\_\_\_\_. *Os Sorrisos do Destino*. 2009.  
 LOPES, Luis Vidal [dir.]. *Mensagem*. 1988.

LUCHINI, Emma [dir.]. *Sweet Valentine*. 2009.  
 LUCIO, Paco [dir.]. *La Sombra de Caín*. 1999.  
 LUPO, Rino [dir.]. *Fátima Milagrosa*. 1928.  
 LVOFF, John [dir.]. *L'Homme des Foules*. 2000.  
 MACEDO, António de [dir.]. *Domingo à Tarde*. 1966.  
 \_\_\_\_\_. *Sete Balas para Selma*. 1967.  
 \_\_\_\_\_. *As Horas de Maria*. 1976.  
 \_\_\_\_\_. *Os Abismos da Meia-Noite, ou as Fontes Mágicas de Gerénia*. 1983.  
 \_\_\_\_\_. *Os Emissários de Khalôm*. 1988.  
 \_\_\_\_\_. *Chá Forte com Limão*. 1993.  
 MAESSO, José Gutiérrez [dir.]. *El Gran Crucero*. 1970.  
 MALO, Pablo [dir.]. *Frío Sol de Invierno*. 2004.  
 MANUEL, Victor [dir.]. *O Louco*. 1946.  
 \_\_\_\_\_. *Justiça do Céu*. 1952.  
 MARCHENT, Rafael Romero [dir.]. *Disco Rojo*. 1973.  
 MARINOU-BLANCO, Paolo [dir.]. *Goodnight Irene*. 2008.  
 MAROTO, Eduardo G. [dir.]. *La Mantilla de Beatriz*. 1946.  
 MARSHALL, George [dir.]. *Hook, Line and Sinkers*. 1969.  
 MARTI, Miguel [dir.]. *Fin de Curso*. 2005.  
 MARTINS, Marco [dir.]. *Alice*. 2005.  
 \_\_\_\_\_. *Como Desenhar um Círculo Perfeito*. 2009.  
 MARTINS, Pedro [dir.]. *Aqui Há Fantasmas*. 1964.  
 \_\_\_\_\_. *Operação Dinamite*. 1967.  
 MANSO, Francisco [dir.]. *Assalto ao Santa Maria*. 2010.  
 MCGILVRAY, Catherine [dir.]. *L'Iguana*. 2004.  
 McMULLEN, Ken [dir.]. *1871*. 1990.  
 MEDEIROS, Inês de [dir.]. *O Fato Completo Ou À Procura De Alberto*. 2002.  
 MEDEIROS, Maria de [dir.]. *A Morte do Príncipe*. 1991.  
 \_\_\_\_\_. *Capitães de Abril*. 2000.  
 MEGATON, Olivier [dir.]. *La Sirène Rouge*. 2002.  
 MELO, Jorge Silva [dir.]. *Passagem, ou a Meio Caminho*. 1980.  
 \_\_\_\_\_. *Ninguém Duas Vezes*. 1984.  
 \_\_\_\_\_. *António, um Rapaz de Lisboa*. 2000.  
 MENDES, João [dir.]. *O Costa d'África*. 1954.  
 MENDES, José Ribeiro [dir.]. *Rita*. 1981.  
 MERINO, Josep Luis [dir.]. *Os 5 Avisos de Satanás/Las Cinco Advertencias de Satanás*. 1969.  
 MILLAND, Ray [dir.]. *Lisbon*. 1956.

MILLER, Claude [dir.]. *L'Accompagnatrice*. 1992.

MILLER, David [dir.]. *Hammerhead*. 1968.

MIMOUNI, Patrick [dir.]. *Villa Mauresque*. 1992.

MIRANDA, Armando de [dir.]. *Uma Vida para Dois*. 1948.

MONTAZEL, Pierre [dir.]. *Ça Va Être ta Fête*. 1960.

MONTEIRO, João César [dir.]. *Que Farei Eu com esta Espada?* 1975.

\_\_\_\_\_. *Recordações da Casa Amarela*. 1989.

\_\_\_\_\_. *O Último Mergulho: a Água* [série "OS 4 ELEMENTOS"]. 1992.

\_\_\_\_\_. *A Comédia de Deus*. 1995.

\_\_\_\_\_. *Le Bassin de John Wayne*. 1997.

\_\_\_\_\_. *As Bodas de Deus*. 1999.

\_\_\_\_\_. *Branca de Neve*. 2000.

\_\_\_\_\_. *Vai e Vem*. 2003.

MORAIS, José Álvaro [dir.] *O Bobo*. 1987.

\_\_\_\_\_. *Peixe Lua*. 2000.

MOREIRA, João [dir.]. *Bola ao Centro*. 1947.

MOZOS, Manuel [dir.] ... *Quando Troveja*. 1999.

\_\_\_\_\_. *Xavier*. 2001.

\_\_\_\_\_. *4 Copas*. 2008.

MURAKAMI, Shôtsuke [dir.]. *7 gatsu 24 ka dôri no Kurisumasu*. 2006.

MURRAY, Alison (dir.). *Mouth to Mouth*. 2005.

NASCIMENTO, José [dir.]. *Repórter X*. 1986.

\_\_\_\_\_. *Tarde Demais*. 2000.

NEAME, Ronald/OWEN, Cliff [dir.]. *A Man Could Get Killed/Welcome, Mr. Beddoes*. 1966.

NEGULESCO, Jean [dir.]. *The Conspirators*. 1944.

NICOLAU, João [dir.]. *A Espada e a Rosa*. 2010.

NOCKLES, Richard [dir.]. *The Other Half*. 2006.

NORDLUND, Solveig [dir.]. *Dina e Django*. 1983.

\_\_\_\_\_. *Aparelho Voador a Baixa Altitude*. 2002.

\_\_\_\_\_. *A Filha*. 2003.

\_\_\_\_\_. *A Morte de Carlos Gardel*. 2011.

Ó, Vicente Alves do [dir.]. *Quinze Pontos na Alma*. 2011.

\_\_\_\_\_. *Floribela*. 2012.

OLIVEIRA, Inês [dir.]. *Cinerama*. 2009.

OLIVEIRA, Manoel de [dir.]. *Passado e Presente*. 1971.

\_\_\_\_\_. *Non, ou a Vã Glória de Mandar*. 1990.

\_\_\_\_\_. *A Caixa*. 1994.

\_\_\_\_\_. *Um Filme Falado*. 2003.  
 \_\_\_\_\_. *Singularidades de uma Rapariga Loura*. 2009.  
 OSSORIO, Amando de [dir.]. *La Noche del Terror Ciego*. 1971.  
 PALLU, Georges [dir.]. *Os Fidalgos da Casa Mourisca*. 1920.  
 \_\_\_\_\_. *O Primo Basílio*. 1922.  
 \_\_\_\_\_. *O Destino*. 1922.  
 PALUD, Hervé [dir.]. *La Gamine*. 1992.  
 PASCOAL, M<sup>a</sup> Esperança “Pocas” [dir.]. *Por Aqui Tudo Bem*. 2011.  
 PÊRA, Edgar [dir.]. *LX – Manual de Evasão*. 1994.  
 \_\_\_\_\_. *A Janela (Maryalva Mix)*. 2001.  
 PERLA, Alejandro [dir.]. *Cais do Sodré*. 1946.  
 \_\_\_\_\_. *Os Vizinhos do Rés-do-Chão*. 1947.  
 PEYROTEO, Herlander [dir.]. *Um Campista em Apuros*. 1967.  
 PIDDINGTON, Andrew J. [dir.]. *Shuttlecock*. 1993.  
 PIEL, Harry [dir.]. *90 Minuten Aufenthalt*. 1935.  
 PINTO, Armando Vieira [dir.]. *Eram Duzentos Irmãos*. 1952.  
 PINTO, João Nuno [dir.]. *América*. 2010.  
 PINTO, Joaquim [dir.]. *Das Tripas Coração: o Fogo* [série “OS 4 ELEMENTOS”]. 1992.  
 PORFÍRIO, Carlos [dir.]. *Sonho de Amor*. 1945.  
 QUEIROGA, Jorge [dir.]. *Atrás das Nuvens*. 2007.  
 QUEIROGA, Perdigão [dir.]. *Fado, História de uma Cantadeira*. 1947.  
 \_\_\_\_\_. *Sonhar é Fácil*. 1951.  
 \_\_\_\_\_. *Madragôa*. 1952.  
 \_\_\_\_\_. *Os Três da Vida Airada*. 1952.  
 \_\_\_\_\_. *O Milionário*. 1962.  
 \_\_\_\_\_. *O Parque das Ilusões*. 1963.  
 RADVÁNYI, Géza von [dir.]. *Diesmal Muss es Kaviar Sein – TEIL 2*. 1961.  
 RAMOS, Artur [dir.]. *Pássaros de Asas Cortadas*. 1963.  
 \_\_\_\_\_. *A Noite e a Madrugada*. 1983.  
 RAWSON, Jean-Pierre [dir.]. *Comédie d'Amour*. 1989.  
 REIS, Simão dos/SOUSA, José Dias de [dir.]. *A Sétima Letra*. 1988.  
 REIXA, Antón [dir.]. *Hotel Tívoli*. 2007.  
 RIBEIRO, António Lopes [dir.]. *Gado Bravo*. 1934.  
 \_\_\_\_\_. *A Revolução de Maio*. 1937.  
 \_\_\_\_\_. *Feitiço do Império*. 1940.  
 \_\_\_\_\_. *O Pai Tirano*. 1941.  
 \_\_\_\_\_. *A Vizinha do Lado*. 1945.



- \_\_\_\_\_. *Frei Luis de Sousa*. 1950.  
\_\_\_\_\_. *O Primo Basílio*. 1959.  
RIBEIRO, Francisco [dir.]. *O Pátio das Cantigas*. 1942.  
ROCHA, Luís Filipe [dir.]. *A Fuga*. 1977.  
\_\_\_\_\_. *Adeus, Pai*. 1996.  
\_\_\_\_\_. *Camarate*. 2001.  
\_\_\_\_\_. *A Passagem da Noite*. 2003.  
ROCHA, Paulo [dir.]. *Os Verdes Anos*. 1963.  
\_\_\_\_\_. *O Desejado; ou, As Montanhas da Lua*. 1987.  
\_\_\_\_\_. *A Raiz do Coração*. 2000.  
RODRIGUES, João Pedro [dir.]. *O Fantasma*. 2000.  
\_\_\_\_\_. *Odete*. 2005.  
\_\_\_\_\_. *Morrer como um Homem*. 2009.  
ROSA, Américo Leite [dir.]. *Passagem de Nível*. 1965.  
ROUVE, Jean-Paul [dir.]. *Sans Arme, ni Haine, ni Violence*. 2009.  
RUIVO, Catarina [dir.]. *André Valente*. 2004.  
\_\_\_\_\_. *Daqui P'ra Frente*. 2006.  
\_\_\_\_\_. *Em Segunda Mão*. 2012.  
RUIVO, Pedro M. [dir.]. *A Força do Atrito*. 1992.  
RUIZ, Raoul [dir.]. *Les Trois Couronnes du Matelot*. 1983.  
\_\_\_\_\_. *Treasure Island*. 1985.  
\_\_\_\_\_. *L'Oeil qui Ment*. 1992.  
\_\_\_\_\_. *Mistérios de Lisboa*. 2010.  
RUTLER, Monique [dir.]. *Velhos são os Trapos*. 1981.  
\_\_\_\_\_. *Jogo de Mão*. 1983.  
\_\_\_\_\_. *Solo de Violino*. 1990.  
SABOGA, Carlos [dir.]. *Photo*. 2012.  
SACRAMENTO, José [dir.]. *Filme da Treta*. 2006.  
SALAZAR, Ramón [dir.]. *Piedras*. 2002.  
SALLES, Walter/THOMAS, Daniela [dir.]. *Terra Estrangeira*. 1995.  
SAMANTA, Shakti [dir.]. *The Great Gambler*. 1979.  
SANTELL, Alfred [dir.]. *The Hairy Ape*. 1944.  
SANTOS, Alberto Seixas [dir.]. *Brandos Costumes*. 1974.  
\_\_\_\_\_. *Gestos e Fragmentos*. 1982.  
\_\_\_\_\_. *Paraíso Perdido*. 1992.  
\_\_\_\_\_. *Mal*. 1999.  
\_\_\_\_\_. *E o Tempo Passa*. 2011.

SAPINHO, Joaquim [dir.]. *Corte de Cabelo*. 1995.

SARRUS, Jean [dir.]. *Le Retour des Charlots*. 1992.

SCHAFFNER, Franklin [dir.]. *The Boys from Brazil*. 1978.

SCHEPISI, Fred [dir.]. *The Russia House*. 1990.

SEATON, George [dir.]. *36 Hours*. 1965.

SEMEDO, Artur [dir.]. *O Dinheiro dos Pobres*. 1954.

\_\_\_\_\_. *Malteses, Burgueses e às Vezes...* 1973.

\_\_\_\_\_. *O Rei das Berlengas*. 1978.

\_\_\_\_\_. *O Querido Lilás*. 1987.

\_\_\_\_\_. *Um Crime de Luxo*. 1990.

SHERMAN, George [dir.]. *Storm over Lisbon*. 1944.

SILVA, Carlos Coelho da [dir.]. *O Crime do Padre Amaro*. 2005.

\_\_\_\_\_. *Amália – o Filme*. 2008.

SILVA, Fernando Matos [dir.]. *O Mal-Amado*. 1974.

\_\_\_\_\_. *O Meu Nome é...* 1978.

\_\_\_\_\_. *Ao Sul*. 1993.

SILVA, Fernando d'Almeida e [dir.]. *A Tempestade da Terra*. 1998.

SLUIZER, George/SILVA, Carlos da [dir.]. *Mortinho por Chegar a Casa*. 1996. 106'

SLUIZER, George [dir.]. *A Jangada de Pedra*. 2002.

SOKUROV, Alexandr [dir.]. *Otets i Syn*. 2003.

SOUSA, Ernesto de [dir.]. *Dom Roberto*. 1962.

STEIN, Paul L. [dir.]. *The Lisbon Story*. 1946.

STONE, Andrew L. [dir.]. *The Secret of My Success*. 1965.

STRAUSS, Florence [dir.]. *Dans la Cour des Grands*. 1995.

TANNER, Alain [dir.]. *Dans la Ville Blanche*. 1983.

\_\_\_\_\_. *Requiem*. 1998.

TASS, Nadia [dir.]. *Malcolm*. 1986.

TELLES, António da Cunha [dir.]. *O Cerco*. 1970.

\_\_\_\_\_. *Meus Amigos*. 1974.

\_\_\_\_\_. *Vidas*. 1983.

\_\_\_\_\_. *Pandora, Setembro e uma Ternura Confusa*. 1993.

TELMO, José Cottinelli [dir.]. *A Canção de Lisboa*. 1933.

TOMAZ, Cláudia [dir.]. *Noites*. 2000.

\_\_\_\_\_. *Nós*. 2003.

TRUFFAUT, François [dir.]. *La Peau Douce*. 1964

TUDELA, Carlos [dir.]. *Uma Vontade Maior*. 1967.

VAJDA, Ladislao [dir.]. *O Diabo são Elas/Cinco Lobitos*. 1945

\_\_\_\_\_. *Três Espelhos*. 1947.  
 VALENTE, Alexandre Cebrian/GAUDÊNCIO, Miguel [dir.]. *Second Life*. 2009.  
 VALENTE, Martin [dir.]. *Fragile(s)*. 2007.  
 VASCONCELOS, António-Pedro [dir.]. *Perdido Por Cem*. 1972.  
 \_\_\_\_\_. *Oxalá*. 1981.  
 \_\_\_\_\_. *O Lugar do Morto*. 1984.  
 \_\_\_\_\_. *Os Imortais*. 2003.  
 \_\_\_\_\_. *Call Girl*. 2007. [DVD]  
 \_\_\_\_\_. *A Bela e o Paparazzo*. 2010. [DVD]  
 VASCONCELOS, Carlos de [dir.]. *Armando*. 1983.  
 VENDRELL, Fernando [dir.]. *Fintar o Destino*. 1998.  
 \_\_\_\_\_. *Pele*. 2006.  
 VERNEUIL, Henri [dir.]. *Les Amants du Tage*. 1955.  
 VIEIRA, Leonel [dir.]. *Zona J*. 1998.  
 \_\_\_\_\_. *A Bomba*. 2002.  
 \_\_\_\_\_. *Um Tiro no Escuro*. 2005.  
 \_\_\_\_\_. *Julgamento*. 2007.  
 VILLAVERDE, Teresa [dir.]. *A Idade Maior*. 1990.  
 \_\_\_\_\_. *Três Irmãos*. 1994.  
 \_\_\_\_\_. *Os Mutantes*. 1998.  
 \_\_\_\_\_. *Cisne*. 2010.  
 VILLAVERDE, Xavier [dir.]. *Finisterre, Donde Termina el Mundo*. 1998.  
 WALTZ, Jeanne [dir.]. *Daqui pra Alegria*. 2003.  
 WENDERS, Wim [dir.]. *Der Stand der Dinge*. 1982.  
 \_\_\_\_\_. *Bis ans Ende der Welt*. 1991.  
 \_\_\_\_\_. *Lisbon Story*. 1994.  
 WHELAN, Tim [dir.]. *International Lady*. 1941.  
 WOHL, Stefan [dir.]. *O Rapto do Ascensor/As Aventuras de um Detective Português*. 1974.  
 YOSHIDA, Yoshishige [dir.]. *Saraba Natsu no Hikari*. 1968.  
 ZEFFIRELLI, Franco [dir.]. *Il Giovane Toscanini*. 1988. 102'.  
 ZORRILLA, José A. [dir.]. *El Invierno en Lisboa*. 1991.

## **G) CINEMA E LISBOA (DOCUMENTÁRIOS OU ENSAIOS AUDIOVISUAIS)**

- CANIJO, João [dir.]. *Fantasia Lusitana*. Periferia Filmes. 2010. 107'
- GEADA, Eduardo [dir.]. *Lisboa, o Direito à Cidade*. 1975. 84'
- LOPES, Fernando/CABRITA, Augusto [dir.]. "Lisboa" in *As Grandes Cidades do Mundo*. 1979. 55' [série]
- MENDONÇA, Agostinho [dir.]. *Lisboa-Graça*. Cinemateca Digital. 1930. 27'
- MORAIS, José Álvaro [dir.]. *Zéfiro*. 1994. 46'
- MOZOS, Manuel [dir.]. *Lisboa no Cinema, Um Ponto de Vista*. Rosa Filmes/Cinemateca. 1994. 54'
- \_\_\_\_\_. *Ruínas. O Som e a Fúria*. 2009. 60'
- OLIVEIRA, Manoel de [dir.]. *O Pão*. 1958-1959. 58'
- \_\_\_\_\_. *Lisboa Cultural*. RTP/RAI. 1983. 61'
- RIBEIRO, António Lopes [dir.]. *Lisboa de Hoje e de Amanhã*. 1948. 40'
- RIBEIRO, António Lopes [sup. técnica]. *Jornal Português*. 1938-1951. SPAC/Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. 2015. [caixa de 5 DVDs]
- TRÉFAUT, Sérgio [dir.]. *Lisboetas*. 2004. 100'
- A/d [dir.]. *Panorama do Cinema Português*. 1946. SNI. 60'

## **CINEMA E LISBOA (SÉRIES TELEVISIVAS)**

- ÉFE, Pedro/MATOS-CRUZ, José de/MACEDO, António de [coord]. *História do Cinema Português*. Acetato Filmes. 1998. [série de 8 episódios]
- Episódio 1 – ALMEIDA, Manuel Faria de [dir.]/DIAS, Susana Sousa [texto]. *Aurélio Paz dos Reis, um Olhar Actual*
- Episódio 2 – QUEIROGA, Jorge [dir./texto]. *Da Invicta ao Sonoro (1915-1930)*
- Episódio 3 – DIAS, Susana Sousa [dir./texto]. *Uma Época de Ouro (1930-1945)*
- Episódio 4 – MOZOS, Manuel [dir.]. *Os Tristes Anos (1945-1960)*
- Episódio 5 – QUEIROGA, Jorge [dir.]. *Novo Cinema, Cinema Novo (1960-1974)*
- Episódio 6 – COSTA, Jorge Paixão da [dir.]/MONTEIRO, Paulo Filipe [texto]. *E Depois de Abril... (1974-1984)*
- Episódio 7 – CARDOSO, Margarida [dir.]/ALBUQUERQUE, Teresa [texto]. *A Terra Vista das Nuvens (1986-1997)*
- Episódio 8 – NOGUEIRA, Ricardo [dir.]. *Síntese*.
- VASCONCELOS, António-Pedro/FERREIRA, Leandro [dir.]. *Sonhar era Fácil*. 2011. [série de 5 episódios]

## H) CINEMA E CIDADE (SINFONIAS)

- CAVALCANTI, Alberto [dir.]. *Rien que les Heures*. 1926.  
CLAIR, René [dir.]. *Paris Qui Dort*. 1925.  
DERAIN, Lucie [dir.]. *Harmonies de Paris*. 1928.  
FLAHERTY, Robert [dir.]. *Twenty-Four Dollar Island*. 1927.  
GANCE, Abel [dir.]. *La Roue*. 1923. 273'  
OLIVEIRA, Manoel de [dir.]. *Douro Faina Fluvial*. 1931. 18'  
RUTTMANN, Walter [dir.]. *Berlin: die Sinfonie der Großstadt*. 1927. 62'  
SAUVAGE, Andre [dir.]. *Etudes sur Paris*. 1928.  
STRAND, Paul/SCHEELER, Charles [dir.]. *Manhatta*. 1921. 10'  
VERTOV, Dziga [dir.]. *Chelovek's Kino-Apparatom*. 1929. 67'  
VIGO, Jean [dir.]. *À Propos de Nice*. 1929.

## CINEMA E CIDADE (LONGAS-METRAGENS DE FICÇÃO)

- ANTONIONI, Michelangelo [dir.]. *L'Avventura*. 1960. 143'  
\_\_\_\_\_. *La Notte*. 1961. 115'  
\_\_\_\_\_. *L'Eclisse*. 1962. 126'  
\_\_\_\_\_. *Zabriskie Point*. 1970. 110'  
BARROS, José Leitão de [dir.]. *Maria do Mar*. 1930.  
CURTIZ, Michael [dir.]. *Casablanca*. 1942.  
EISENSTEIN, Sergei [dir.]. *Bronenosets Potemkin*. 1925. 66'  
FINCHER, David [dir.]. *Zodiac*. 2007. 157'  
FORD, John [dir.]. *Stagecoach*. 1939. 96'  
\_\_\_\_\_. *My Darling Clementine*. 1946. 97'  
FULLER, Samuel [dir.]. *The Crimson Kimono*. 1959.  
GODARD, Jean-Luc [dir.]. *Weekend*. 1967. 105'  
\_\_\_\_\_. *Film Socialisme*. 2010. 102'  
HERNANDEZ, Antonio [dir.]. *Lisboa*. 1999.  
HITCHCOCK, Alfred [dir.]. *Rear Window*. 1954. 112'  
\_\_\_\_\_. *Vertigo*. 1958. 128'  
HUGHES, Howard [dir.]. *Hell's Angels*. 1930. 127'  
HUGHES, John [dir.]. *Ferris Bueller's Day Off*. 1986. 103'  
JARMUSCH, Jim [dir.]. *Stranger than Paradise*. 1984. 89'  
KUBRICK, Stanley [dir.]. *Lolita*. 1962. 152'  
LAWRENCE, Francis [dir.]. *I Am Legend*. 2007. 101'  
LOPES, Fernando [dir.]. *O Delfim*. 2002.  
MANN, Michael [dir.]. *Heat*. 1995. 170'

\_\_\_\_\_. *Collateral*. 2004. 120'  
 \_\_\_\_\_. *Miami Vice*. 2006.  
 MURNAU, F. W. [dir.]. *Der Letzte Mann*. 1923. 90'  
 \_\_\_\_\_. *Sunrise*. 1927. 94'  
 NICCOL, Andrew [dir.]. *S1mone*. 2002.  
 PASTRONE, Giovanni [dir.]. *Cabiria*. 1914. 148'  
 RESNAIS, Alain [dir.]. *Hiroshima, mon Amour*. 1959. 90'  
 RIEFENSTAHL, Leni [dir.]. *Triumph des Willens*. 1935. 110'  
 ROBBINS, Jerome/WISE, Robert [dir.]. *West Side Story*. 1961. 152'  
 RODRÍGUEZ, Ismael [dir.]. *El Hombre de Papel*. 1960. 110'  
 ROSSELLINI, Roberto [dir.]. *Roma, Città Aperta*. 1945. 103'  
 SAPINHO, Joaquim [dir.]. *Mulher Polícia*. 2003. 100'  
 SCOTT, Ridley [dir.]. *Blade Runner*. 1982. 112'  
 \_\_\_\_\_. *Someone to Watch Over Me*. 1987. 106'  
 SPIELBERG, Steven [dir.]. *Indiana Jones and the Last Crusade*. 1989. 127'  
 TROPA, Alfredo [dir.]. *Pedro Só*. 1972. 77'  
 TRUFFAUT, François [dir.]. *Les Quatre Cents Coups*. 1959. 109'  
 VIDOR, King [dir.]. *The Crowd*. 1928. 98'  
 \_\_\_\_\_. *Fountainhead*. 1949. 114'  
 VISCONTI, Luchino [dir.]. *Morte a Venezia*. 1971. 130'  
 WENDERS, Wim [dir.]. *Der Himmel über Berlin*. 1987. 128'  
 \_\_\_\_\_. *In Weiter Ferne, So Nah!* 1993. 140'  
 \_\_\_\_\_. *The End of Violence*. 1997. 122'

### **CINEMA E CIDADE (DOCUMENTÁRIOS OU ENSAIOS AUDIOVISUAIS)**

AKERMAN, Chantal [dir.]. *D'Est*. 1993. 107'  
 ANDERSEN, Thom [dir.]. *Los Angeles Play Itself*. Thom Andersen Productions/The Cinema Guild; 2003/2014. 169'  
 EAMES, Ray/EAMES, Charles [dir.]. *Powers of Ten*. 1977. 9'  
 KEILLER, Patrick [dir.]. *London*. BFI Production/Koninck Studios/Channel 4. 1994. 85'  
 \_\_\_\_\_. *Robinson in Space*. BBC Films/BFI Production/Koninck Studios. 1997. 79'  
 MARSHALL, Colin [dir.]. *Los Angeles: the City in Cinema*. 2015. [série de X episódios]  
 McMULLEN, Ken [dir.]. *An Organization of Dreams*. 2009.  
 OLIVEIRA, Manoel de [dir.]. *O Pintor e a Cidade*. RTP/RAI. 1956. 27'





