

# **A melancolia na arquitetura**

a partir do cinema português



**Mariana Ligeiro Feteira Parracho**

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura  
Orientação da Professora Doutora Susana Lobo e coorientação do Professor Doutor Luís Urbano  
FCTUC Departamento de Arquitetura dezembro 2016







*Em memória do meu avô Zé*



*Agradeço ao Professor Luís Urbano pela confiança, disponibilidade e orientação.*

*À Professora Susana Lobo pelo acompanhamento e Ao Professor José António Bandeirinha pela clarividência das suas sugestões iniciais. Aos realizadores António Ferreira e João Salaviza pelo especial contributo, interesse e generosidade.*

*Agradeço, também, aos meus amigos, em especial à Petra, à Ju, à Cristina, à Mariana, à Joana, ao André, à Ana. E ao Pedro.*

*À minha família.*

*Ao meu querido irmão.*

*Agradeço tudo à minha mãe,  
a quem dedico este trabalho.*



## Sumário

Resumo | Abstract

Introdução 7

### Parte I

**A melancolia como atmosfera: do espaço real ao espaço ficção 15**

O Homem melancólico

O fragmento como lugar da melancolia

O espaço melancólico no cinema

### Parte II

**A atmosfera melancólica do lugar no cinema português 109**

Entre a tradição e a modernidade

Simbiose: o interior (ou a casa) como lugar exterior

Metamorfose: o exterior (ou a cidade) como lugar interior

*Alice, Montanha e Respirar Debaixo d'Água 219*

Conclusão 305

Bibliografia 311

Créditos das Imagens 329

Anexos 339



## RESUMO

A melancolia é uma condição temperamental inerente ao Homem, que advém da sua ligação afetiva com pessoas, objetos e lugares, projetando um tempo passado num momento presente através da memória.

Pretendendo-se encontrar manifestações da melancolia na arquitetura, a atmosfera que a envolve, singular e irrepitível, revela-se o seu modo de expressão mais eficaz. Esta hipótese de leitura é feita a partir do cinema português e do modo como, nele, está representado o espaço arquitetónico, tendo em conta fatores como, por exemplo, o argumento, a duração do plano, o tipo de enquadramento e a temperatura da cor.

Questionando a casa (o interior) como lugar de conforto e a cidade (o exterior) como lugar hostil, *Casa na Comporta* (2010), *No quarto da Vanda* (2000), *Verdes Anos* (1963), *O Sangue* (1989), *Alice* (2000), *Montanha* (2015) e *Respirar Debaixo d'Água* (2000) propõem-se como objetos de estudo desta reflexão, onde a apropriação do lugar está intimamente associada à dimensão interior que caracteriza o indivíduo melancólico.

**Palavras-Chave:** melancolia, arquitetura, atmosfera, cinema, interior-exterior



## ABSTRACT

Melancholy is a temperamental inborn condition of the human being resulting from its connection with people, objects and places, while projecting the past in the present moment through memory.

This thesis finds in a place's atmosphere the best way to express any signs of melancholy in architecture. In order to formulate this outlook, the starting point is the portuguese cinema and the way the architectonic space is represented in it, bearing in mind the argument, the shot's duration, the framework and the colour's temperature.

Questioning the house (the interior) as a comfort place and the city (the exterior) as an hostile environment, *Casa na Comporta* (2010), *No quarto da Vanda* (2000), *Verdes Anos* (1963), *O Sangue* (1989), *Alice* (2000), *Montanha* (2015) e *Respirar Debaixo d'Água* (2000) are the objects of this reflexion, where the ownership of a place is deeply connected to the interior dimension which defines the melancholic individual.

**Key-Words:** melancholy, architecture, atmosphere, cinema, interior-exterior



## **Introdução**

O momento atual é caracterizado pela urgência de viver o presente, pela mobilização constante e por encontros e desencontros que definem um contexto social sem tempo, cada vez mais ausente de ligações e vínculos emocionais entre pessoas e lugares. Como tal, vive-se numa realidade muito direcionada para uma vivência individual do ser humano - ansioso e incapaz de lidar com o excesso de informação diária -, alguém profundamente voltado para si e para o seu mundo interior. Consequentemente, assiste-se à emergência de uma nova condição de habitar em que os termos “pertença” e “permanência” são, hoje, substituídos pela efemeridade e desterritorialização. Por outro lado, acredita-se que a experiência da cidade pode adquirir a função de refúgio, capaz de abrigar essa solidão e desenraizamento do indivíduo contemporâneo. Neste sentido, parece inevitável a tendência em recorrer ao passado e à memória, a fim de ser possível ao indivíduo, conviver com a noção de distância (física, social e mental), implícita do presente no habitar contemporâneo.

Desta forma, revela-se pertinente e atual abordar o tema da melancolia, enquanto sintoma de um estado de espírito individual que acaba por se projetar na arquitetura, nestes novos desequilíbrios, ou continuidades, entre casa-cidade, espaço interior e espaço exterior, a uma escala objeto-território. Acredito, verdadeiramente, na possibilidade de compreender a



arquitetura através do cinema, no seu tempo e na sua história. Verifica-se no cinema, a capacidade de transmitir emoções despoletadas num (ou por um) determinado espaço arquitetónico, de uma forma mais aproximada da experiência real do habitar - em movimento - e que plantas ou alçados não conseguem explicar na sua totalidade.

Interpretar a arquitetura, através do cinema, é adotar um olhar mais crítico e abrangente sobre a realidade arquitetónica. Por isso, a partir de um ponto de vista pessoal e de opções que revelam uma profunda afinidade comigo própria, propõe-se estudar de que forma a representação do espaço arquitetónico contribui para uma configuração da melancolia no cinema português. A fim de obter uma resposta consolidada a esta questão, revelou-se necessário compreender, primeiro, de que forma se poderiam interseccionar estes três domínios: um estado emocional (a melancolia), uma realidade construída potenciadora de emoções (a arquitetura), e um meio de representação visual dessa mesma realidade (o cinema). Procurou-se ainda entender a complexidade do termo melancolia e das suas sucessivas interpretações pelo Homem e pela sociedade, ao longo do tempo. Tendo em conta que a melancolia está intimamente ligada à memória e à relação do Homem com o seu passado-presente, procurou-se configurá-la de um ponto de vista arquitetónico. Finalmente, pretendeu-se compreender a origem e o porquê da profunda relação da melancolia com a cultura portuguesa e de que forma se encontra plasmada na arquitetura e no cinema que a representa.

Do ponto de vista metodológico, importa esclarecer que o fio condutor da presente dissertação foi encontrado na noção de atmosfera, real e ficcionada, analisada, por exemplo, pelo arquiteto Peter Zumthor em *Atmosferas* (2005), ou pela professora de cinema e fotografia, Inês Gil em *A atmosfera no cinema: o caso de A Sombra do Caçador de Charles Laughton entre onirismo e realismo* (2005). Para ambos, a atmosfera resulta de uma apreensão emocional de uma determinada realidade construída a partir de uma série



de fatores, naturais ou manipulados, tais como: espaço, imagem, tempo e som. Naturalmente, a presente dissertação foca-se, em específico, no tipo de atmosfera melancólica que envolve, numa primeira parte, obras de arquitetura e, posteriormente, obras cinematográficas.

Note-se que, nesta primeira parte, a leitura da peça arquitetónica é feita segundo um ponto de vista exterior, de uma *primeira impressão* advinda da relação entre sujeito, objeto e lugar; da percepção visual e não tanto, a partir da planta ou do alçado. No entanto, o cinema está sempre presente como complemento de discurso, a nível metafórico e imagético, atendendo sempre ao contexto e ao espírito do lugar do objeto arquitetónico. Esta relação está patente, por exemplo, quando se utiliza o filme *Asas do Desejo* realizado por Wim Wenders em 1987, para mostrar a atmosfera de Berlim, aquando da construção do edifício *Bonjour Tristesse*, projetado pelo arquiteto Álvaro Siza em 1984, entre outros casos.

Este trabalho está organizado em duas partes: a primeira propõe uma abordagem cinematográfica da melancolia na sua relação com o espaço arquitetónico e a segunda visa a sua concretização, a partir do caso específico do cinema português. A sua estrutura bipartida deve-se ao facto de a segunda parte, que inclui os casos de estudo, ser entendida como um todo que cruza constantemente o passado e o presente, a partir de diversos filmes portugueses, apresentados numa lógica de continuidade.

A primeira parte contém três capítulos. O primeiro pretende introduzir a vertente científica e objetiva do termo melancolia, em oposição ao seu carácter subjetivo, sugerido a partir do Renascimento e consolidado, posteriormente, com o Romantismo. Neste sentido, revelou-se essencial uma primeira explicação mais teórica e contextualizada da melancolia, com o objetivo de explicar que a sua abordagem na análise da arquitetura e do cinema surgiu de um ponto de vista subjetivo/empírico, a partir de uma pesquisa e leitura fundamentadas. O segundo capítulo tem como base parte da obra dos arquitetos Piranesi, Fernando Távora, Álvaro Siza Vieira e Aldo



Rossi, tendo-se encontrado na ruína/ fragmento, uma possível configuração arquitetónica da melancolia, tal como a gravura de Dürer o demonstrou no início do séc. XVI. Os objetos arquitetónicos são analisados a partir da sua atmosfera que, segundo aquilo que explica Aldo Rossi, na sua *Autobiografia Científica* (2013), está intimamente ligada ao *duplo sentido de tempo* (atmosférico e cronológico) que caracteriza edifícios. O terceiro capítulo faz a transição do entendimento da melancolia, na arquitetura para o imaginário cinematográfico: do espaço real para o espaço ficção, através da atmosfera, partindo do filme *Nostalgia*, realizado por Andrei Tarkovsky, em 1983 e do filme *O deserto vermelho*, realizado por Michelangelo Antonioni, em 1964. Estas duas obras cinematográficas que concluem a primeira parte do trabalho, anunciam ainda, o binómio casa/cidade (interior/exterior) como o lugar que reflete a melancolia, segundo o qual se conduzirá a segunda parte da presente dissertação.

A segunda parte funciona quase, como um único caso de estudo que culmina com uma análise mais detalhada de três filmes do séc. XXI. Após ter-se concluído que é possível relacionar a melancolia, a arquitetura e o cinema, procura constatar-se de que forma surge a sua configuração, a partir no cinema português. A escolha deste contexto específico adveio da proximidade geográfica e afetiva que estabelece comigo; da vontade/pertinência de dialogar com os realizadores. Note-se que a representação gráfica, a partir do desenho em planta, de cenas mais relevantes pertencentes aos filmes analisados, foi uma intenção/motivação inicial desta investigação. O primeiro capítulo desta segunda parte assenta na teoria do pensador Eduardo Lourenço, desenvolvida em *Portugal como destino; seguido de mitologia da saudade* (2012), a partir da qual se pode explicar a origem da relação da melancolia com a cultura portuguesa, e com a sua *saudade*. Constata-se que a manifestação da melancolia, na arquitetura portuguesa, se encontra intimamente ligada ao espírito do lugar a intervir, à sua atmosfera e à sua História. Paralelamente, a compilação: *Novas & Velhas Tendências no cinema português contemporâneo* (2013), permite afirmar que a melancolia



no cinema português advém, sobretudo, do seu argumento lúgubre, das *personagens viradas para o seu interior* e do realismo, com o qual, desde sempre, se representou o espaço arquitetónico e o íntimo das "pessoas". Encontrou-se entre a década de 50 e a década de 60, momentos históricos de transição/tensão, e até de rutura, entre o passado e o presente/a tradição e a modernidade, tanto na arquitetura como no cinema português. A obra de Ana Tostões: *Os verdes anos na arquitetura portuguesa dos anos 50* (1997) antecipa a poética com a qual *Os Verdes Anos* de Paulo Rocha (1963), o grande marco do *ovo Cinema Português*, representa, pela primeira vez, com relevância: a arquitetura moderna da nova metrópole. O segundo e o terceiro capítulos pretendem encontrar manifestações da melancolia, na prática, para além do argumento ou da postura das personagens, através da longa duração do plano, do enquadramento fixo, da forma lenta como se filma o tempo, e do modo claustrofóbico e fechado como a câmara capta o espaço. A partir da dicotomia interior-exterior/casa-cidade, a curta-metragem *Casa na Comporta* (João Salaviza, 2010), o filme *No Quarto da Vanda* (Pedro Costa, 2000), *Os Verdes Anos* (Paulo Rocha, 1963) e *O Sangue* (Pedro Costa, 2000), apresentam-se como objetos de reflexão. A análise destes filmes acaba por questionar o dogma de lar, associado a conforto e segurança, evocado pelo protagonista de *Nostalghia*, bem como a ideia de cidade opressiva plasmada em *Il Deserto Rosso*.

Na continuidade do estudo da linha de pensamento dos filmes anteriores, surge a análise dos casos de estudo, na perspetiva da cidade como lugar interior e melancólico dos protagonistas. A partir do filme *Alice* (Marco Martins, 2005), do filme *Montanha* (João Salaviza, 2015) e da curta-metragem *Respirar Debaixo d'Água* (António Ferreira, 2000), é possível desenvolver um olhar crítico em relação à cidade contemporânea, um território fragmentado e ausente, aqui representado como lugar de permanência. Lisboa e Coimbra são as cidades onde os filmes foram rodados, assumindo, especificamente, o centro urbano como possível espaço arquitetónico da melancolia, mediante abordagens distintas: "em trânsito



no centro", "a *periferização do centro*" e "à *margem/na margem do centro*",  
respetivamente.

Conclui-se que esta dissertação acaba por ser sobre um país, melancólico por  
si, sobre a sua identidade lida através da arquitetura e do cinema, e sobre o  
Homem que os experiencia, na sua indelével e afetuosa relação com o tempo.

*É evidente que as respostas são muito pessoais, mas não tenho outras. São  
muito sensíveis, individuais, provavelmente são mesmo sensibilidades,  
sensibilidades pessoais que me levam a fazer as coisas desta forma.*

Peter Zumthor, 2005, p.20



*A «saudade», a nostalgia ou a melancolia  
são modalidades, modulações da nossa  
relação de seres de memória e sensibilidade  
com o tempo.*

Eduardo Lourenço



## **PARTE I**

### **A melancolia como atmosfera: do espaço real ao espaço ficção**



*O homem melancólico foi aquele que sentiu  
de forma mais profunda, viu de forma mais  
clara e se aproximou mais do sublime do que  
os restantes comuns mortais.<sup>1</sup>*

Jennifer Radden



## O Homem melancólico

Tristeza, angústia, inquietação, alienação, vazio, perda, demora, são alguns dos termos que remetem, de imediato, para uma noção mais corrente do significado da palavra melancolia, desde logo, difícil de definir e objetivar, tal como confirma Freud ao referir que *mesmo na descrição psiquiátrica, a definição de melancolia varia.*<sup>2</sup>

A herança etimológica, simbólica e secular que tem carregado ao longo da História, *explicações humorais, astrológicas e supernaturais*<sup>3</sup>, bem como a própria *diversidade de matéria melancólica*<sup>4</sup>, tipos, causas e influências que lhe foram associadas, sugerem, desde já, a complexidade deste termo, enquanto doença temperamental, maneira de *ler o mundo*<sup>5</sup> [e] *moldar a realidade.*<sup>6</sup> Assim, da verdade científica grega à subjetividade inerente ao indivíduo melancólico, emerge e evolui, progressivamente, o significado da melancolia.

Etimologicamente, a *melancolia* (*melas= negro et chole= bÍlis*), vocábulo de origem grega, *é um dos termos mais antigos no quadro clínico das doenças mentais*<sup>7</sup>, referido e explicitado por Hipócrates, em 50 B.C.E., como a doença que resultava do excesso de produção de bÍlis negra pelo fÍgado, abordada na sua teoria dos quatro humores<sup>8</sup>, onde esclarece: *aqueles afetados pela bÍlis negra [são] literalmente melancólicos.*<sup>9</sup>



O termo melancolia adquire, assim, um estatuto de “doença da mente e da alma” - *os sinais da melancolia estão no cérebro (...)*<sup>10</sup> - que perdurará no tempo pela mão de muitos percursores de Hipócrates até ao final da Idade Média, sem nunca abandonar a sua natureza sombria e o seu constante pendor pejorativo. Galen (130-200 a.C.), um grande físico grego da era romana, e Avicenna (980-1037), um dos mais importantes filósofos do Islão Medieval, reconheciam no ser humano afetado, consequências interiores, ou temperamentais, negativas, para além das manifestações físicas que eram inerentes à doença da melancolia, como por exemplo: *estados de medo e prostração (...), maus julgamento, medo sem causa, raiva repentina, deleite na solidão (...), um excesso de pensamento e uma ansiedade melancólica constante.*<sup>11</sup>

O intervalo temporal que separa os dois nomes mencionados anteriormente e que, também, testemunha o maior dos acontecimentos religiosos - o advento do Cristianismo -, não foi de todo olvidado no presente discurso, apenas aguardado pela relevância e mudança que gerou a nível teológico e humano, traçando, desta forma, um novo caminho semântico para o entendimento da melancolia. Neste sentido, *a melancolia assumiu o seu lugar (...) entre o mundano e o terrestre.*<sup>12</sup>

Não seria totalmente correto afirmar-se que surgiu, neste período, uma nova designação para o termo melancolia, mas, talvez, uma forma diferente de a interpretar, a partir de uma outra palavra de origem grega: *akedeia* - *uma palavra que significa “um estado de não querer saber” (...); porque depreendia desalento e prostração, é, por vezes, identificado com a melancolia.*<sup>13</sup> O termo *akedeia* encontra-se diretamente ligado à ausência, perda ou incompletude de fé e total devoção por Deus que, por dever incutido, os monges tinham que manifestar e alcançar, tendo sido mesmo registado por João Cassiano (c. 360-435 AD)<sup>14</sup> como um dos sete pecados mortais do Homem. Também aqui, dentro dos mosteiros, *akedeia* era considerada uma doença, no entanto *Cassiano esclarece que acédia é um distúrbio não do corpo, mas da alma,*<sup>15</sup>



uma doença triste e sombria, que, mais tarde, se estende do dever do monge ao dever do cidadão comum. Retoma-se, assim, o contexto da Época Medieval, no qual se estabelece uma ideia popular de melancolia associada à ascensão e difusão do Cristianismo, em que o percursor de um comportamento sombrio *era, invariavelmente, marcado como menos filho de Deus*.<sup>16</sup>

Perante referências tão coerentes e assertivas acerca do negativismo subjacente ao significado do termo melancolia, parece inusitado existir quem discorde desta sua natureza sombria inabalável, alimentada ao longo do tempo. O filósofo grego Aristóteles (384-322) foi, então, a única figura que terá introduzido um pouco de luminosidade no seio de tanta escuridão, sem negar, no entanto, a sua presença em torno deste tema. O filósofo apenas interpretou o negativismo inerente à melancolia de uma forma diferente dos autores citados anteriormente, procurando mostrar que o presente paradoxo “luz-sombra”, relativamente à semântica melancólica, é passível de coexistir.

O autor Gilman Sander segue este pensamento e conclui que, talvez, a ligação entre aquilo que é negro e negativo seja, unicamente, uma questão de cultura ocidental que não permite que se separem estas duas variáveis, quando, na verdade, *escuridão significa [somente] o outro, o diferente, o anômalo e deficitário*.<sup>17</sup> Neste sentido, a diferença, de acordo com Aristóteles, pode ser sinónimo de excelência e distinção positiva a nível intelectual e criativo para um reduzido número de figuras relevantes, acreditando que são (...) *mais inteligentes e menos excêntricos, mas superiores ao resto do mundo em vários sentidos, alguns na formação, alguns nas artes e outros no sentido de Estado*<sup>18</sup>, concedendo, ainda, o seguinte exemplo: *Marcus, o Siracuso, era ainda melhor poeta quando estava louco*.<sup>19</sup>

É nesta direção que interessa, para já, encaminhar a presente dissertação, a qual depreende que a melancolia reflete a postura individual de um ser humano face ao contexto envolvente e, por isso, não fora casuístico referir Aristóteles fora do seu tempo cronológico, uma vez que foi o primeiro



autor a cruzar-se com o verdadeiro objetivo deste trabalho, o de encarar a melancolia para lá da doença, como um poderoso instrumento para ler e representar a realidade, ainda que de forma triste. A emergência do movimento renascentista, trará de volta, por um lado, a melancolia de Aristóteles, associada à intelectualidade e, por outro, criará um novo Homem, com novos valores.

Este novo Homem, por sua vez, se encontra inserido numa sociedade, também ela nova, regida pela razão e já não por Deus, acaba por traçar, naturalmente, um novo rumo para o entendimento da melancolia, sobretudo no que se refere à sua compreensão e materialização, tal como se explicará de seguida. O Homem torna-se, assim, um ser mais consciente de si mesmo, da sua liberdade e daquilo que o rodeia, - (...) *o homem tornou-se um indivíduo espiritual, e reconheceu-se a si mesmo como tal* <sup>20</sup> - podendo afirmar-se que esse processo interior e pessoal contribuiu, indubitavelmente, para a validação da melancolia como parte integrante do indivíduo e da sua genialidade.

Perante esta mudança de paradigma, em que a sede de conhecimento e o estatuto criativo são peças centrais, torna-se pertinente a referência à astrologia, intimamente associada à evolução paradoxal do termo melancolia até então ("luz-sombra", p.21): *a glorificação humaista da melancolia tinha como consequência a exaltação do planeta Saturno, ao qual o temperamento melancólico estava associado astrologicamente.*<sup>21</sup> O planeta Saturno, já antes considerado uma referência pertencente à teoria dos quatro humores de Hipócrates, acaba por completar e justificar a génese perenemente enegrecida do termo melancolia, significando, simultaneamente, capacidade intelectual e genialidade, tal como conclui Diogo Seixas Lopes: *como a melancolia, Saturno, aquele demónio dos opostos, dotou a alma com lentidão e estupidez e com o poder da inteligência e da contemplação.* <sup>22</sup>

A beleza deste tema prende-se precisamente com a complexidade que habita na constante contradição que o define, ditada pelas múltiplas influências



e tipos de causas que lhe foram sendo associadas: *celestiais, naturais e humanos*.<sup>23</sup> Marsilio Ficino (1433-1499) uma figura renascentista incontornável, partilha e preserva esta visão antropocêntrica e sábia da melancolia, muito influenciada pelo planeta Saturno, demonstrando o seu ponto de vista na obra *Três Livros da Vida*, redigida em 1482, (...) *a primeira obra renascentista a reviver a ligação Aristotélica entre a genealidade e a melancolia*.<sup>24</sup> É a partir dos conceitos-base explorados na compilação de textos publicada por Ficino que nasce a obra *Melancolia I*, concebida em 1514 por Albrecht Dürer. Acredita-se que o artista alemão tenha transferido *os princípios universais da astrologia e da medicina propostos pela filosofia de Ficino*<sup>25</sup> para a sua obra, sendo que a melancolia de Dürer estava associada ao génio criativo, impulsionado pela matemática e pela geometria, contrariamente à melancolia de Ficino, instigada pelas forças celestiais e absorvida apenas por humanistas e filósofos.<sup>26</sup>

Importa salientar que a obra *Melancolia I* é mais um momento chave no fio condutor da presente dissertação: para além de já se entender a melancolia como um modo de visualizar e apreender a realidade, de um ponto de vista intelectual, investiga-se, agora, de que forma a gravura de Dürer materializa essa perspetiva e perceção interior do exterior numa obra de arte, segundo a objetividade do desenho/geometria do espaço. Desta forma, emerge uma primeira possível leitura/abordagem da relação entre o termo melancolia e a arquitetura, ou do encontro de um estado de espírito melancólico (emocional) com o espaço, ou a ordem do espaço, gerador de melancolia na sua apropriação.

Segundo o arquiteto Diogo Seixas Lopes, a gravura de Dürer representa *a encarnação da melancolia*.<sup>27</sup> A primeira impressão que se retira desta obra é, de imediato, o seu carácter imóvel, inerte e suspenso no espaço e no tempo, através da expressão endurecida, tensa e curvada da figura principal, sentada na *clássica posição dos melancólicos, com o rosto apoiado em uma das mãos*,<sup>28</sup> olhando em frente e com duas asas erguidas na sua retaguarda. A figura do



Fig 1. *Melancholy I*, Albrecht Dürer, 1514

ção, adormecido e enroscado sobre si próprio, ou mesmo a ampulheta que deixou de querer marcar a passagem do tempo, parecem, também, ilustrar toda uma atmosfera melancólica que parece estar bem patente na gravura de Dürer . Apesar de a sua localização soar dispersa e ausente de relação com os restantes elementos, os objetos escolhidos e representados pelo autor não foram casuísticos: o compasso segurado pela mão direita da figura humana, a régua, os pregos, o serrote, o martelo, a esfera, o poliedro e a balança, no chão, *são símbolos de ofícios como a carpintaria ou a arquitetura* <sup>29</sup> que parecem refletir uma certa incapacidade de serem utilizados.

A figura humana pensativa, de um lado, e os elementos associados à geometria (*aquilo que conferia objetividade e inteligibilidade à arte* <sup>30</sup>), de outro, revelam que a melancolia renascentista é o resultado de um conflito interior insolúvel, associada ao *génio artístico*.<sup>31</sup> Indo de encontro à premissa de Aristóteles, a melancolia permanece no tempo como condição humana obscura inerente àquele que detém saber, embora talvez de uma forma "mais consciente" do que em momentos anteriores. Em *Melancolia I*, este estado de espírito melancólico surge como reflexo de uma nova época e revelador de um estereótipo representativo do Homem deste período, em que a razão e o conhecimento são dominantes e, por isso mesmo, ameaçados pela própria consciência das suas limitações em controlar a totalidade das coisas: *a figura alada luta com obstáculos inerentes ao conhecimento, incapaz de atingir uma perfeição total*.<sup>32</sup> Neste sentido, *Melancolia I simboliza o artista do Renascimento que se refere à habilidade prática, mas aspira com o mesmo fervor à teoria matemática - que se sente 'inspirado' pelas influências celestes e pelas ideias eternas, mas sofre inensamente, da mesma maneira, pela sua fragilidade humana e finitude intelectual*.<sup>33</sup>

Assim, na tentativa de fazer coexistir o permanente estado de contradição em que vive a figura melancólica - entre a emoção humana e a razão cognitiva, entre *um estado emocional e subjetivo e um estado intelectual e objetivo* <sup>34</sup>- Dürer acaba por procurar, na sua gravura, o encontro destas duas



dimensões, ainda que de um ponto de vista simbólico: *uma intelectualização da melancolia, por um lado, e uma humanização da geometria, por outro.*<sup>35</sup>

Parece, finalmente, clara e inquestionável a contradição e a ambiguidade fazerem parte da condição melancólica, parecendo, também, lógico o facto de que tudo aquilo que a razão não consegue filtrar seja, naturalmente, depositado e condensado no interior ou no âmago do ser humano.



## NOTAS

- (1) *The melancholy man was one who felt more deeply, saw more clearly and came closer to the sublime than ordinary mortals* (Radden, 2000, p.15). Note-se que Freud distingue *melancholia* de *melancoly*. A partir do texto *Mourning and Melancholy* redigido em 1916, é possível afirmar que o primeiro termo se refere a *morbid, pathological definition*, contrariamente ao segundo, que o autor define como *state of grief* (p.). Curiosamente, Jennifer Radden sugere que esta diferença etimológica e semântica parece ser muito anterior a Freud, distinguindo *melancholia as the disorder identified by Greeks e melancholy as a normal part of the human condition distinguished during the Renaissance and later* (Radden, 2000, p.3).
- (2) (...) *even in descriptive psychiatry the definition of melancholia fluctuates* (Freud,1916, p. 243).
- (3) (...) *humoral, astrological, and supernatural explanations* (Radden, 2000, p.9).
- (4) (Burton, 2014, p.13).
- (5) (...) *it is melancholics who know best how to read the world.* (Susan Sontag citada por Diogo Seixas Lopes, 2015, p.21).
- (6) (...) *shaping reality* (Lopes, 2015, p.21).
- (7) *La mélancolie (melas=noir et chole= bile) est un des termes les plus anciens dans les tableaux cliniques des maladies mentales* (David-Peyre, 1984, p.13).
- (8) Segundo Hipócrates, o sangue (associado ao coração), a fleuma (associada ao aparelho respiratório), a bílis amarela (associada ao fígado) e a bílis negra (associada ao baço) são os denominados quatro humores, e cada um deles depreende também, um determinado grau de calor. A produção excessiva de um destes componentes gera um desequilíbrio no organismo do ser humano provocando uma alteração no seu temperamento; o excesso de bílis negra gera o perfeito melancólico.
- (9) (...) *those affected by black bile [are] [literally melancholics]* (Hipócrates citado por Radden, 2000, p.64). Citação retirada de um excerto do sexto livro *On Epidemic Diseases* de Hipócrates, inserido na obra *The Nature of Melancholy, from Aristotle to Kristeva*.
- (10) *melancholy's signs are in the brain (...)* (Avicenna citado por Radden, 2000, p.77). Citação retirada de um excerto de *On Black Bile and Melancholy, Avicenna, 1170-80 c.e.*, inserido na obra *The Nature of Melancholy, from Aristotle to Kristeva*.
- (11) (...) *states of fear and despondency* (Radden, 2000, p.63), *bad judgment, fear without cause, quick anger, delight in solitude (...), an overflowing of thought and a constant melancholic anxiety* (*Ibidem*, p.77).
- (12) (...) *melancholy adjusted to take its place (...)* *between the earthly and the divine* (Lopes, 2015, p.17).
- (13) (...) *akedeia - a word that means "noncaring state"* (Radden, 2000, p. 69); *because it involved dejection and despondency, it is sometimes identified with melancholia* (*Ibidem*, p.68).
- (14) João Cassiano foi uma das figuras mais importantes no que se refere aos primórdios da Igreja Cristã. Segundo Jennifer Radden, *he provided the Christian West with information on the life led by "the*



*desert fathers", or "cenobites", early monk who lived alone or in small groups in Egypt seeking lives of simplicity and asceticism (Radden, 2000,p.69).*

(15) *Cassian makes clear that acedia is a disorder not of the body, but of the soul (Ibidem, p.70).*

(16) (...) *was invariably branded the son of a lesser god (Lopes, 2015, p.18).*

(17) (...) *blackness signifies [only] the other, the different, the abnormal and deficient (Gilman citado por Radden, 2000, p.57).*

(18) (...) *more intelligent and less eccentric, but superior to the rest of the world in many ways, some in education, some in the arts and others in statesmanship (Aristóteles citado por Radden, 2000, p.58). Citação retirada de um excerto de Problems Connected with Thought, Intelligence and Wisdom, Aristóteles, séc. II B.C.E., inserido na obra The Nature of Melancholy, from Aristotle to Kristeva.*

(19) *Maracus, the Syracusan, was an even better poet when he was mad (Radden, 2000, p.58).*

(20) (...) *man became a spiritual individual, and recognized himself as such (Jacob Buckhard citado por Diogo Seixas Lopes, 2015, p.32).*

(21) (...) *la glorificazione umanistica della melancolia aveva poi per conseguenza l'esaltazione del pianeta Saturno, a cui il temperamento melancolico era associato astrologicamente (Calvesi, 1999, p.6).*

(22) (...) *like melancholy, Saturn, that demon of the opposites, endowed the soul both with slowness and stupidity and with the power of intelligence and contemplation (Lopes, 2015, p.19).*

(23) (...) *celestial, natural and human (Marislio Ficino citado por Radden , 2000, p.89). Citação retirada de um excerto de Three Books of Life, Marsilio Ficino, 1482, inserido na obra The Nature of Melancholy, from Aristotle to Kristeva. A causa celestial a que Ficino se refere está associada à influência de Saturno no temperamento melancólico (que já foi abordado anteriormente); a causa natural prende-se com a sua génese científica, e a causa humana advém do interior do próprio ser humano, da agitação da mente (Ficino citado por Radden, p.89 e p.90).*

(24) (...) *the first renaissance work to revive the Aristotelian link between brilliance and melancholy (Radden, 2000, p.87).*

(25) (Rodrigues, 2009, p.67).

(26) Explicação retirada do artigo *Melancolia I de Dürer*, disponível em: [estetica3oano.blogspot.pt](http://estetica3oano.blogspot.pt), Teresa Lousa, 15 de Março de 2011.

(27) (...) *the embodiment of melancholy (Lopes, 2015, p.34)*

(28) (Scliar, 2008). Explicação retirada do artigo *Melancolia I de Dürer*, disponível em: [estetica3oano.blogspot.pt](http://estetica3oano.blogspot.pt), Teresa Lousa, 15 de Março de 2011.

(29) (...) *were emblems of crafts like carpentry or architecture (Lopes, 2015, p.34).*



(30) Explicação retirada do artigo *Melancholia I de Dürer*, disponível em: [estetica3oano.blogspot.pt](http://estetica3oano.blogspot.pt), Teresa Lousa, 15 de Março de 2011.

(31) *Ibidem*.

(32) (...) *the winged figure struggles with obstacles to knowledge, unable to attain integral perfection* (Lopes, 2000, p.36).

(33) (...) *simbollegia l'artista dell rinascimento che rispetta la abilità pratica, ma aspira con tanto piú fervore alla teoria matematica - che si sente 'ispirato' dalle influenze celesti e dalle idee eterne, ma soffre tanto piú intensamente per la sua umana fragilità e finitezza intellettuale* (Panovsky citado por Calvese, 1999, p.6).

(34) (Rodrigues, 2012, p.6).

(34) (...) *an intellectualization of melancholy on the one hand, and a humanization of geometry on the other* (Panovsky citado por Diogo Seixas Lopes, 2015, p.34)



*(...) a arquitetura expressa a melancolia,  
sobretudo, através de formas alegóricas.*<sup>35</sup>

*Diogo Seixas Lopes*



Fig 2. Ruínas de Pompeia

## O fragmento como lugar da melancolia

Após referir a obra de Dürer e, com o propósito de encontrar outras configurações da melancolia no imaginário arquitetónico, esclarece-se que o discurso da presente dissertação permanecerá sempre no domínio da representação, da gravura, do desenho e do filme; da perceção e da experiência visual.

Neste capítulo, propõe-se uma leitura da melancolia através da ideia de fragmento/frame, arquitetónico e do *duplo sentido do seu tempo, atmosférico e cronológico*,<sup>36</sup> partindo da representação da ruína como objeto passível de materializar a melancolia e de a transpor para o universo arquitetónico. A linguagem utilizada é, portanto, conjugada num tempo passado-presente, pela memória e pela recordação.

Na ruína *serena ou tempestuosa, melancólica ou grandiosa, idílica ou épica* (...) <sup>37</sup> habita este profundo estado paradoxal, tal como, aliás, é inerente à própria natureza, igualmente melancólica, da arquitetura. Esta resposta construída a um tempo passado/ a um contexto, gera uma (nova) memória que passa a integrar o *palimpsesto* que é o território habitável do ser humano, alvo de uma constante e *perpetua metamorfosis*.<sup>38</sup> A ruína é, então, um condensador de memórias, e é, sobretudo, *um meio de exprimir a ausência, as coisas perdidas, o abandono, o edifício torna-se num monumento de*



*significado perdido, ou, pelo menos, perde o seu significado inicial para receber outros.*<sup>39</sup> É neste sentido que se revela pertinente referir o nome de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), o artista da ruína, da cidade em ruína, que pensou à frente do seu tempo, e que, manifestando a vontade de dialogar, propôs no lugar de impor, teve a capacidade de ver profundamente, de interpretar, lembrando uma já esquecida função da arquitetura no momento: a de se assumir como instrumento crítico para pensar um novo tempo.

É o domínio do imaginário da obra de Piranesi, em que a arquitetura funciona *como um antigo legado e um lugar para o fantástico*,<sup>40</sup> que interessa à presente dissertação. A ruína de Piranesi é uma ruína viva, distorcida da realidade e, por isso, também *inventada*, que incita ao questionar do artista e do observador acerca daquilo que falta, atuando, assim, como *instrumento metafórico da imaginação (...) estimulante de sentimentos elegíacos, ao mesmo tempo que provoca o surgir de um espírito inquiridor.*<sup>41</sup> Piranesi manipula a realidade através da impossibilidade utópica dos micromundos de escala agigantada que (re) inventa através das *vedute* de Roma. Tal só é possível pelo facto de se ter conseguido autonomizar e, de certa forma, desconstruir o rigor das regras clássicas que vigoravam até então (através da distorção da escala/perspetiva). Segundo o historiador Paulo Varela Gomes, neste período, a arquitetura era tida quase como intocável: *no séc. XV (e até ao tempietto de Bramante, pelo menos), a arquitetura apresentava-se (...) como uma analogia da Criação divina e uma segunda Natureza, submetida às mesmas leis e proporções que regulavam o universo e o homem.*<sup>42</sup> Por este motivo, a postura de Piranesi terá sido revolucionária.

Através das suas representações urbanas, o artista manipulou a realidade do fragmento construído e recriou a herança histórica da cidade de Roma, colocando as suas *vedute* entre o real e o imaginário, o que não é muito diferente do que acontece no cinema, no que se refere ao seu processo criativo, tal como afirma Luís Urbano: *o imaginário cinematográfico reinventa*

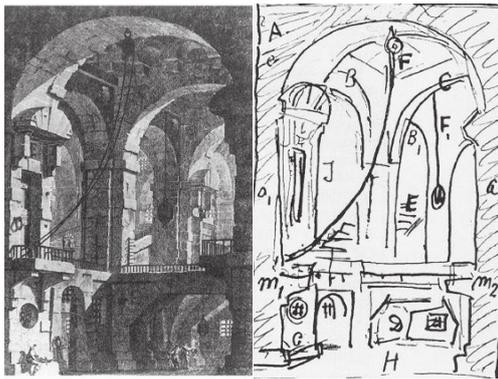


Fig 3. *Carcere Oscuro* Piranesi, 1743  
Análise de *Carcere Oscuro* por Sergei Eisenstein

*a arquitetura através da manipulação do espaço e do tempo e, através da imagem, conjuga (...) os lugares da memória e as projeções do futuro, quer quando respeita a ordem do real, quer quando ousa os limites do impossível.*<sup>43</sup> Também é interessante o paralelismo que Eisenstein<sup>44</sup> estabeleceu entre os princípios da montagem cinematográfica e os *carceri* de Piranesi, ao analisar os desenhos como sequências de espaços autónomos, de *layers* ou fragmentos colados uns aos outros através de elementos arquitetónicos como escadas, arcos e pilares, à semelhança do que acontece num filme, e que a aparente descontinuidade perspetiva dos espaços os transforma num todo dotado de significado.<sup>45</sup>

Os *carceri* compreendem, então, estes espaços impossíveis que também podem ser criados pela arte do cinema, falaciosos e dramáticos que apenas existiam na mente de Piranesi, *onde se exprime o abandono do homem ao seu destino, à angústia e ao sofrimento,*<sup>46</sup> e que eram, portanto, reflexo do seu *cérebro negro*.<sup>47</sup> Por outro lado, as *vedute* para a *Via Appia*, para o *Campo Vaccino (Foro Romano)*, e para a *Villa Adriana* representam o oposto dos *carceri*, um olhar, não para o interior (o íntimo do artista), mas para o exterior, para as ruínas, comprovando a relação de intimidade que estabeleceu com a cidade de Roma através das inúmeras *vedute* que concebeu, que ilustravam diferentes enquadramentos, escalas, abordagens e novos lugares que reproduziu, interpretou e (re)inventou.

A partir do caos, da paisagem e do fragmento isolado (fig.4); através do detalhe de uma representação volumétrica com um contorno bem definido e contraste acentuado, Piranesi consegue uma leitura não convencional da cidade. Assume, desta forma, a desordem natural da evolução do território urbano, representando, não a imagem imaculada de um império grandioso, mas as irregularidades, *as incongruência e os desajustes*<sup>48</sup> desse mesmo império, ou aquilo que o faz pensar de uma forma crítica. Neste sentido, *Piranesi expõe a cidade como a ausência de um lugar, como o caos, como a mistura ilógica mas imparável de «coisas» de todo o tipo.*<sup>49</sup>

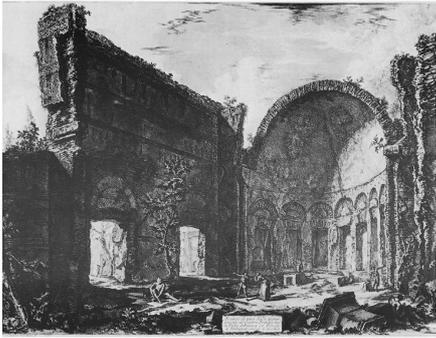


Fig 4. *Vedute di Roma* de Piranesi: *Via Appia* (1756), *Campo Vaccino* (1772) e *Villa Adriana*

Interessa esclarecer que a melancolia de Piranesi reside, por um lado, na ruína e na poética da ruína como objeto da sua reflexão sobre a cidade e, por outro, no conflito interior, na afeção cultural que, segundo o historiador Paulo Varela Gomes, acaba por afetar muitos intelectuais perante os tempos modernos.<sup>50</sup> Assim, vivendo da/na incongruência paradoxal entre o regresso ao passado e o desejo pelo futuro, estes padecem de *esquizofrenia (...) esse balançar inconcluso (e tantas vezes dramático) entre a admiração pelo progresso e a nostalgia que nesse progresso se perde irremediavelmente.*<sup>51</sup> No entanto, há que clarificar que a obra de Piranesi é uma resposta ao seu passado recente, um manifesto contra a regra clássica, em que o artista utiliza o passado em prol do progresso e, portanto, a sua ruína recusa a interpretação romântica a que, habitualmente, está associada, quando convoca a ideia de perda, ausência, memória, saudade: a vontade de suspender o tempo e de permanecer no passado.

Muito distante no tempo e no espaço das *vedute* e dos *carceri* de Piranesi, mas perto da melancolia que envolve o fragmento arquitetónico que se pretende investigar, surge, de imediato, à lembrança, a arquitetura portuguesa, uma arquitetura do lugar, muito humana, que muito deve ao arquiteto Fernando Távora (1923-2005).<sup>52</sup> A sua obra foi pensada e construída a dois tempos e celebra, também (como Piranesi), uma síntese entre o passado e o futuro, entre a tradição e a modernidade, pouco conseguida até então, a nível local, e pouco desejada a nível global. Perante este contexto, a História adquiria um papel fundamental, tornando-se, para Fernando Távora, *um conhecimento operativo*,<sup>53</sup> algo contraposto à abordagem dos *artistas modernos se afastavam de tudo aquilo que remetia para o passado, para a exaltação da memória, que podia desencadear a nostalgia ou a melancolia.*<sup>54</sup>

Neste sentido, a obra que interessa referir é o Parque Municipal da Quinta da Conceição (1956-1960), intervencionada pelo arquiteto Fernando Távora a partir de ruínas e fragmentos, e, mais tarde (1965), pelo arquiteto Álvaro Siza

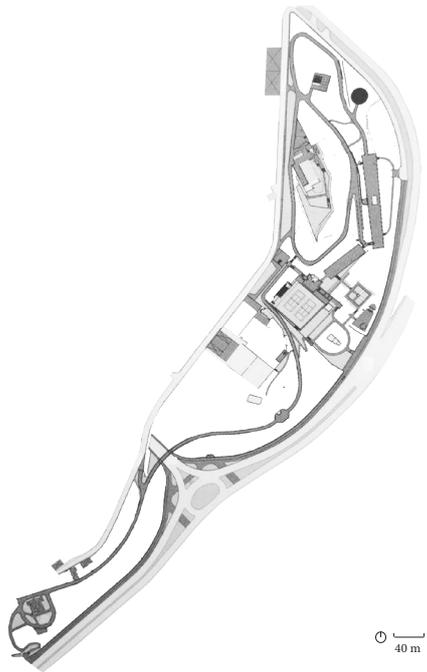


Fig. 5 Planta de Implantação do Parque da Quinta da Conceição

Vieira; um conjunto arquitetónico feito pelo tempo, em que *antigo e novo se complementam*.<sup>55</sup> Tal como explica Fernando Távora os elementos pré-existentes foram um dado fundamental para o desenvolvimento do projeto: *o parque foi um convento de frades que se instalaram ali no séc. XV e, depois, uma propriedade particular. Existiam a avenida, a capela, o claustro, os tanques e portanto havia já elementos que garantiam uma estrutura a manter*.<sup>56</sup>

Para além da construção de dois campos de ténis/pavilhões de apoio e de uma piscina, o projeto de requalificação da Quinta da Conceição previa ainda a conceção de um museu, um ringue de patinagem, um teatro ao ar livre, um parque infantil, a reestruturação da casa-do-guarda e ainda um sistema de percursos que desenhasses a continuidade entre todos estes elementos, os novos e os antigos, ou os novos a partir dos antigos. No entanto, apenas os primeiros equipamentos foram construídos devido às limitações económicas que se faziam sentir na altura.<sup>57</sup>

Aquilo que é realmente pertinente referir é que esta obra é uma narrativa paradoxal que desencadeia, não só, uma *tensão permanente entre memória e modernidade*,<sup>58</sup> como promove o confronto entre aquilo que é natural e aquilo que é construído, tendo sido tudo isto pensado em prol de existir, no projeto, um grande sentido de unidade, bem como a pretensão de ser lido como um todo. A ideia de continuidade é conseguida através dos percursos que conectam todos os elementos do projeto, assim como pela subtileza de alguns gestos, onde, por exemplo, uma parede de betão encaixa no portal manuelino pré-existente (antes, pertencente à igreja do convento), ambos em consonância a nível de textura e pigmento. De facto, arquiteto Távora preserva, e homenageia até, o passado, desenhando, também, uma base para a estátua barroca que emerge do interior do tanque maior da fonte localizada *em frente à entrada sul deste complexo*.<sup>59</sup>

Por outro lado, há momentos desta obra em que os muros de cimento parecem sobrepor-se "moralmente" à paisagem e à topografia do local,



Fig. 6 Pátio Vermelho e pormenordo encontro do muro com a árvore no Parque da Quinta da Conceição

afirmando assertivamente uma linguagem moderna da arquitetura sobre as pré-existências. Este gesto revê-se, por exemplo, no pátio de entrada, definido por um conjunto de grandes paredes de pigmento vermelho que contrastam bastante com o meio envolvente; um espaço de chegada ao parque, de grande escala, e que faz a transição interior-exterior de uma forma muito afirmada, esclarecendo o visitante que ali se inicia um novo acontecimento. A escadaria, a eixo, resolve a transição de cotas entre a rua e o pátio interno, e a porta para o percurso que lhe sucede, não é mais do que uma passagem, um vão aberto "colado" por uma trave de granito.

Outro dos momentos de conflito (natural vs construído), nesta obra, é precisamente nomeado por Fernando Távora, em que o próprio afirma que tanto a natureza como a arquitetura têm o seu lugar naquele território e, que nem sempre o muro tem de abraçar a árvore, esta também pode quebrar a sua continuidade, coexistindo tudo em harmonia: *nesta paisagem, há uma geografia particular, uma coerência quase estática, um pormenor que explica quase tudo: um muro é interrompido por uma árvore, ficando o muro no seu devido lugar e a árvore contranatura.*<sup>60</sup>

Nesta obra, a melancolia reside, uma vez mais, na poética da ruína e do fragmento como tema de projeto e, portanto, no diálogo entre o espaço arquitetónico e a memória, no conflito entre tradição e modernidade, meio natural e meio construído. A ideia de percurso arquitetónico, ou *promenade architecturale*,<sup>61</sup> profundamente enraizada no Parque da Quinta da Conceição, parece configurar, também, um lugar de melancolia, pelo carácter contemplativo que depreende aquando da sua utilização, valorizando a experiência/fruição da arquitetura. Neste sentido, revela-se pertinente referir o projeto de Dimitris Pikionis para o desenho dos pavimentos e da envolvente da Acrópole de Atenas, tendo sido visitado pelo arquiteto Távora três anos mais tarde, *aquando da viagem que fez em 1960*<sup>62</sup> aos E.U.A e ao Japão.

O cineasta Eisenstein surge, uma vez mais, no presente discurso, como ponte



Fig 7. Pavimentação Acrópole de Atenas, Dimitri Pikionis, 1954-1957

entre o entendimento da arquitetura e do cinema. Se antes, estabelecia uma relação entre o princípio da montagem e obra de Piranesi, neste momento, sublinha que a ideia de percurso arquitetónico está intimamente associado ao modo de fazer cinema, referenciando o conjunto de templos, eixos visuais, e percursos que compõem a Acrópole de Atenas, como uma *sequência de montagem*<sup>63</sup> ou um *percurso filmico*.<sup>64</sup> Perante esta ideia bonita de existir um percurso que é, em si mesmo, uma narrativa, Giuliana Bruno afirma que o cinema está sempre presente na arquitetura: *enquanto caminhamos entre os seus edifícios [da Acrópole de Atenas], são as nossas pernas que constroem o significado; assim, o cinema é arquitetónico e a arquitetura é filmica*.<sup>65</sup>

Concluindo esta ideia, o fragmento da ruína é aquilo que une os exemplos citados anteriormente, seja como objeto de representação e reflexão crítica sobre o construído, através das *vedute di Roma* de Piranesi; seja como objeto de intervenção, integrado num sistema de percursos urbanos e de espaços de transição que, fazendo coexistir o novo e o antigo, configuram uma narrativa.

Na obra *Autobiografia Científica* (2013), o arquiteto Aldo Rossi confessa que *a questão do fragmento em arquitetura é muito importante, já que, talvez, apenas as destruições exprimam completamente um facto*.<sup>66</sup> Neste sentido, permanecendo no domínio urbano, mas interpretando o fragmento como tema/processo de (re)construção de uma cidade, e não, sob a forma de ruína como pretexto isolado de intervenção num projeto de arquitetura, abandona-se o contexto português e refere-se Berlim. Berlim, tendo vindo a renascer precisamente da ruína, é, hoje, um tecido urbano camuflado pelo tempo, composto por fragmentos que testemunham a sua *história dramática, mas riquíssima que está registada na cidade*.<sup>67</sup> Trata-se, assim, de um organismo muito vivo, *quase um laboratório urbano*<sup>68</sup> dinâmico e contrastante, em permanente mutação, (re)construção e renovação, que foi sempre captado de forma intensa pelo cinema<sup>69</sup>, devendo-se ao facto de possuir uma atmosfera muito peculiar.



Fig 8. *Bonjour Tristesse*, Otto Preminger, 1958

É no facto de o fragmento surgir, por um lado, como sintoma generalizado de uma atmosfera urbana e, por outro, plasmado num único objeto arquitetónico representativo desse mesmo contexto, que interessa desenvolver a presente dissertação. Assim, propõe-se uma breve análise do edifício *Bonjour Tristesse*<sup>70</sup> projetado em 1984 pelo arquiteto Álvaro Siza Vieira, com o objetivo de refletir sobre esta relação entre fragmento-atmosfera-cidade, pois acredita-se que, é neste cruzamento semântico que reside a melancolia na arquitetura. A obra deste bloco de habitação social resultou de um concurso ganho proposto pelo IBA, - *The International Building Exhibition* - que tinha como princípio base recuperar a densificação urbana do quarteirão e o seu programa diversificado, pelo que o projeto incluía uma escola, um centro-de-dia, uma casa de repouso, um edifício de habitação e os arranjos exteriores.<sup>71</sup>

Segundo Álvaro Siza, a ideia de atmosfera está intimamente associada a uma certa dimensão humana das coisas, revelando-se extremamente importante compreender a vivência na cidade de Berlim para, posteriormente, responder em conformidade à escala do objeto, assumindo que *é muito importante essa percepção da atmosfera de uma cidade; mais do que os aspetos técnicos de urbanismo; isto é um ambiente humano.*<sup>72</sup>

O arquiteto Peter Zumthor vai mais longe e acrescenta que a atmosfera se encontra, desde logo, nas próprias relações entre seres humanos, assemelhando-se a *uma primeira impressão*, de uma pessoa, de uma situação, de um lugar e que, por isso, se trata de algo sensorial, muito imediato, quase involuntário.<sup>73</sup> Neste sentido, Zumthor sintetiza esta ideia, referindo que *a atmosfera comunica com a nossa percepção emocional, isto é, a percepção que funciona de forma instintiva e que o ser humano possui para sobreviver (...) trata-se de uma compreensão imediata, ligação emocional imediata, recusa imediata.*<sup>74</sup> Assim, a atmosfera é indubitavelmente um aspeto subjetivo na leitura de um espaço, dependendo de vários fatores, nomeadamente: a temperatura; a luz e a sombra; a morfologia dos elementos construídos e o



Fig 9. *Der Himmel über Berlin*, Wim Wenders, 1987

seu posicionamento; as pessoas, os sons, e até o próprio estado de espírito do observador/fruidor, sendo o indivíduo melancólico aquele que se procura captar na presente dissertação.

Nos anos 80, a atmosfera do bairro de Kreuzberg, onde se encontra implantado o edifício *Bonjour Tristesse*, era, certamente, muito diferente da atual. Hoje, Berlim é uma cidade notívaga, sempre em trânsito, onde o movimento apressado das pessoas, dos automóveis, das bicicletas, das motas, do metropolitano; a sinfonia de ruídos urbanos, típicos de uma grande capital, e a diversidade sociocultural, coexistem no mesmo espaço. A imagem de Berlim que guardo até hoje na minha mente, para além daquilo que já foi referido, é a de uma cidade cinzenta, invernosa e gelada, mas dinâmica, que vive entre o passado e o presente, quase sempre enevoada e triste pelo passado que a assombrou e que ninguém esquece.

Na verdade, nos anos Berlim fora um núcleo isolado durante muito tempo, *uma ilha rodeada por um muro*,<sup>75</sup> pelo menos até à data recente de Novembro de 1989; era uma cidade fortemente tomada pelo medo e pela opressão, onde a própria população *era paga*<sup>76</sup> para viver; *fazer-se o trânsito para Berlim (...) era uma coisa sempre um bocadinho fantasmagórica, metia medo; a mim metia-me medo atravessar a fronteira*.<sup>77</sup>

O bairro de Kreuzberg que é, hoje, extremamente jovem e bem localizado, era antes *muito marginal mesmo ao pé do muro, um pouco como o fim do mundo*,<sup>78</sup> completamente envolvido num clima de um silêncio e de uma quietude opressiva e intimidatória, tal como relata um comerciante alemão que trabalha, atualmente, no restaurante situado no piso térreo do edifício *Bonjour Tristesse*: *antes não havia muitos carros naquela zona, hoje há muito trânsito. As ruas estavam vazias, não havia muita gente; as crianças sentavam-se na ponte junto a fronteira e, do outro lado, estavam os blindados de guerra, às vezes ouvia-se tiros por causa das pessoas que tentavam fugir*.<sup>79</sup>

Através de um gesto contínuo, doce e subtil, Álvaro Siza procura quebrar, de

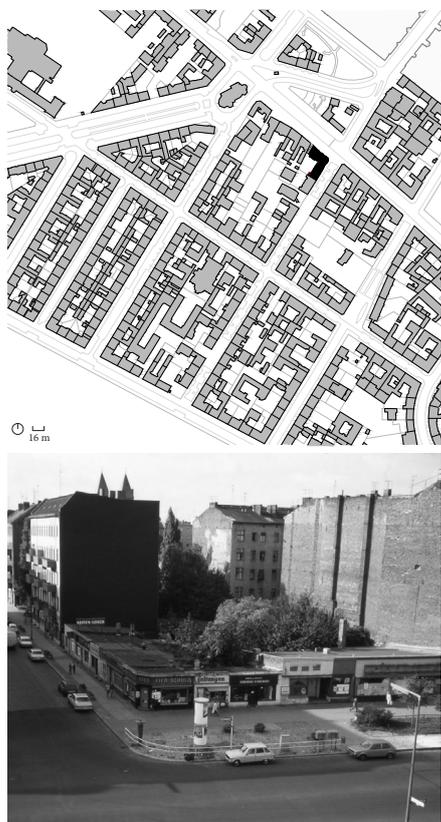


Fig 10. Planta de implantação de *Bonjour Tristesse*, projeto de Álvaro Siza Vieira, 1984. Quarteirão onde se encontra, hoje, o edifício, no Bairro Kreuzberg em Berlim, antes da sua construção.

certa forma, a rigidez deste ambiente lúgubre que se fazia sentir naquele bairro, desenhando um edifício de habitação que remata e faz respirar o quarteirão. O arquiteto respeita a morfologia urbana do meio envolvente (nomeadamente cérceas e métricas de vãos pré-existentes), ao mesmo tempo que introduz algo novo na forma de habitar em Berlim, através da abundância de luz que atravessa todo o edifício e, também, do grande e anguloso pátio que se prolonga para o interior deste enorme quarteirão. Tal como já foi explicitado acima, o contexto histórico e dramático que envolve este edifício transmite uma atmosfera melancólica inerente ao pendor negativo dos factos, bem como ao carácter paradoxal da sua própria volumetria. Ao longe, este sugere ser uma rocha compacta, ao mesmo tempo que sugere ter a leveza de uma "onda" que parece flutuar sobre o chão. Crê-se que o efeito é conseguido através do delgado pilar que arranca a laje da pele reticulada do edifício, com a fragilidade da complexidade e contradição que sustenta a natureza poética da arquitetura de Álvaro Siza Vieira.

Para além de todos os aspetos que influenciam a tristeza patente em *Bonjour Tristesse*, há um outro momento de exceção muito delicado neste projeto que coaduna esta vertente poética e melancólica com a funcionalidade do edifício: a passagem do "exterior-cidade", para o espaço "exterior-interior" da habitação. O arquiteto acrescenta mais um fragmento à cidade fragmentada de Berlim, deixando, propositadamente, uma lacuna estreitíssima, a norte, entre as empenas dos edifícios, que se encontram ligadas, ou coladas apenas por uma trave de cimento semelhante ao método que Távora utiliza no espaço de entrada do Parque Quinta da Conceição. O arquiteto Álvaro Siza explica a necessidade de preservar este espaço como um lugar de memória e identidade urbana, como uma ferida aberta, afirmando que *as empenas gigantes de tijolo à vista têm uma presença muito forte na cidade*,<sup>80</sup> resultantes das destruições ocorridas na Segunda Guerra Mundial.

Por se encontrar assente num princípio de diálogo que pressupõe a continuidade e a unidade, o *Bonjour Tristesse* libertou-se e autonomizou-se,



Fig 11. *Bonjour Tristesse*: volumetria exterior e pormenor da cobertura.  
[O arquiteto] acrescenta-lhe uma diferença poética. [Há] um efeito melancólico da curva que guia a malha de janelas. O *Bonjour Tristesse* é um edifício climático e até cinematográfico. Recordando as *Asas do Desejo* (1987), de Wim Wenders, não seria impossível observar os anjos Daniel e Cassiel a deambular na cobertura (Figueira, 2014, p.272).

concedendo uma nova ordem à cidade, tal como explica Álvaro Siza: *é a relação entre os vários volumes e formas urbanas que lhe dá a legitimidade para ser sólido e ter autonomia, não é o isolamento, nem a ignorância.*<sup>81</sup> Para finalizar a presente análise acrescenta-se, ainda, que o carácter simbólico do edifício é dado, desde logo, pelo nome inscrito no ponto mais alto da fachada principal, acima e abaixo do olho que está a olhar para toda a cidade, contribuindo, também, para lhe ser associado um certo pendor melancólico.

Note-se que o tipo de representação utilizado na divulgação corrente de um projeto de arquitetura poderá, também, induzir, no olhar de quem o percebe, a presença de uma atmosfera melancólica. Por exemplo, edifício "Bom Dia Tristeza" (trad. portuguesa) representado, habitualmente, por uma imagem limpa, com as árvores despidas, e a preto e branco, constrói uma imagem pré-concebida e intocável de um edifício parado no tempo, acentuando o seu dramatismo. Partindo, também, dessa imagem mental gerada pela força da imagem, o edifício transforma-se num ícone de Berlim e, o mesmo acontece, por exemplo, com o Cemitério de San Cataldo, em Módena (1971-1984) um projeto da autoria do arquiteto Aldo Rossi.

A primeira imagem que surge deste projeto é a de um cubo reticulado, uma caixa imponente, isolada, de tonalidades cinzentas, contrapondo a utilização intensa da cor nos desenhos originais do arquiteto, bem como o próprio tom alaranjado que caracteriza este bloco, e azuis/amarelos que pintam os restantes elementos que pertencem a este conjunto. Mais do que um edifício, é, quase, um complexo monumental, uma composição geométrica de elementos/fragmentos, uma construção-memória que, curiosamente, se cruza com um momento de transição importantíssimo na vida do arquiteto.<sup>82</sup>

Tal como se poderá constatar, é uma obra profundamente melancólica no seu todo: a nível da atmosfera que a envolve, do programa ao qual se destina a responder, e à própria volumetria que a materializa. A este propósito o arquiteto Diogo Seixas Lopes conclui que este projeto configurou *uma*

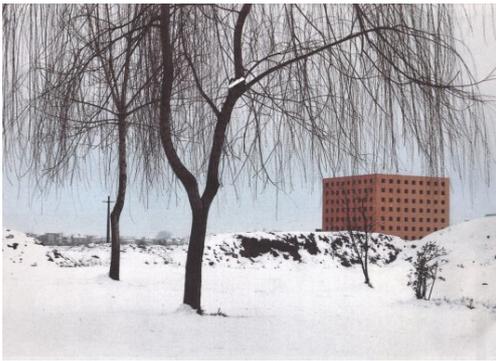


Fig 12. Painel elaborado pelo arquiteto Aldo Rossi para o concurso que procurava a expansão do Cemitério San Cataldo em Modena, 1985 - *L'azzurro del cielo*.

*arquitetura que se desenvolveu sob o signo da melancolia; como sentimento e ideia (...) é um edifício melancólico, porque cria uma atmosfera sombria.*<sup>83</sup>

Este princípio "causa-efeito", entre o objeto e o seu uso, remete para uma ideia que Peter Zumthor esclarece ser intrínseca à própria natureza de uma determinada atmosfera, confirmando que *há uma relação recíproca entre as pessoas e as coisas*,<sup>84</sup> e é este espaço empírico e híbrido que determina o verdadeiro sentido de um objeto arquitetónico. Assim, a atmosfera melancólica subjacente ao projeto de Aldo Rossi reflete o estado de espírito do utilizador/visitante, provocando *uma disposição nas pessoas que visitam o complexo funerário. Aqueles que realmente habitam ali já partiram há muito, mas a memória da sua perda continua a afetar os que ficam.*<sup>85</sup> Assim, na obra do Cemitério de San Cataldo, a arquitetura funciona como um elemento construído em função da memória dos que já não estão, para a visita dos que ainda vivem, tratando-se de uma realidade periférica em relação à cidade e à própria vida. O complexo encontra-se circunscrito por uma série de volumes paralelepípedicos amarelos, estreitos e esguios - os columbários - que são cobertos por um telhado azul claro, de duas águas, acabando por funcionar como uma extensa galeria central, um espaço de passagem tão transitório como a oscilação entre a vida e a morte.

O cubo cor de rosa, aparentemente descontextualizado quando é mostrado a concurso (fig.13) pontua, a eixo, a extensa composição volumétrica, funcionando quase, como o símbolo de todo o projeto: *era como um santuário, um monumento público com os restos mortais dos que partiram e que morream na guerra de 1940-1943.*<sup>86</sup> Este volume é uma caixa-aberta que marca a entrada sul do Cemitério, uma casca perfurada, ritmadamente, sem caixilhos ou qualquer barreira que impeça a continuidade direta entre o interior e o exterior; a peça mais poética e melancólica do projeto: *isto é a casa dos mortos e, em termos arquitetónicos, está inacabado e abandonado, e portanto análoga à morte.*<sup>87</sup>

Apesar da sua localização periférica, o complexo arquitetónico dilui-se nas



Fig. 13 *Gente del Po*, Michelangelo Antonioni, 1947.

Fig. 14 Cemitério San Cataldo, Aldo Rossi, 1971-1984

cores, nas estruturas, no tempo, na atmosfera dos arredores da cidade; o conjunto urbano dialoga com as pré-existências e com as memórias de um passado que ainda persiste nos fragmentos esquecidos de objetos utilizados outrora. Na verdade, é como se a obra pertencesse à cidade mesmo antes de fazer parte de si, da sua estrutura simbólica e metafísica. A partir da descrição que se segue, nas palavras de Aldo Rossi, podem reter-se algumas impressões acerca desta continuidade entre objeto e meio envolvente, de forma mais autêntica e fidedigna: *estes grandes tetos azuis em chapa, tão sensíveis à mutação da luz do dia, da tarde, das estações, ora parecem de um azul profundo ora de um claríssimo azul celeste (...) as paredes rosa conjugam-se com o tijolo emiliano do antigo cemitério. (...) Ainda em projeto e já o cemitério pertencia aos espessos nevoeiros do rio Pó, às casas desertas nos seus taludes, abandonadas há anos povoações onde o rio aparece com a continuidade da morte (...).*<sup>88</sup>

Relembre-se, agora, a noção de *tempo atmosférico* de Aldo Rossi referida no início deste capítulo. Segundo o arquiteto, por um lado, há um tempo real/cronológico, da construção e, por outro, um tempo que manipula ou contorna esse dado histórico incontornável, capaz de alterar a forma como alguém se sente em relação a um determinado espaço, ou até de o transformar. Talvez a atmosfera tenha tanto ou mais a dizer de um lugar, do que uma data, revelando-se um complemento afetuosamente importantíssimo para o significado da arquitetura; talvez o nevoeiro e o tempo cinzento que envolvem um elemento construído enfatize o seu flanco melancólico; talvez a atmosfera possa parar o tempo na arquitetura como a arquitetura pode ser debelada pelo tempo.<sup>89</sup>

Aldo Rossi revê, nas suas obras, o caráter intemporal das pinturas de Edward Hopper, suspensas num tempo e num silêncio impenetrável, tal como o próprio afirma: *quadros como Chair Car ou Four Lane Road transportaram-me para a fixação daqueles milagres sem tempo, mesas postas para sempre, bebidas jamais consumidas, coisas que são apenas elas próprias.*<sup>90</sup>

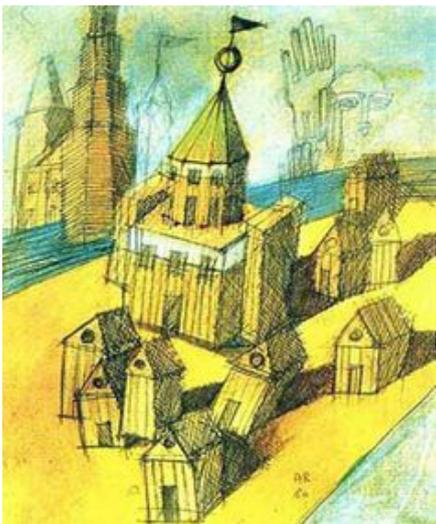


Fig. 15 *Chair Car* (1965) e *Four Lane Road* (1956), Edward Hopper  
Fig. 16 *Teatrino Científico e Cabanas de Eldena*, desenho do arquiteto Aldo Rossi

Para finalizar o presente capítulo, analisa-se, de forma breve, o Teatrinho Científico concebido em 1978 por Aldo Rossi, para a Bienal de Veneza desse mesmo ano. Trata-se de uma estrutura flutuante de madeira; mais um fragmento ou uma "peça partida" da obra do arquiteto, *um projeto de afeição*<sup>91</sup> que se revela melancólico e feliz, ou melancólico por remeter para uma felicidade longínqua no tempo, a infância. Interessa ter como base ilustrativa para esta análise, o percurso do Teatrinho desde o canal da Giudeca até ao local em que permaneceu provisoriamente, e a sua viagem até Dubrovnik, aquando do encerramento da Bienal, ambos filmados pelo arquiteto Christopher Stead,<sup>92</sup> pois é neste momento que se traduz a melancolia em apenas uma imagem em movimento, suscitando diversas interpretações e convidando a apreender a realidade arquitetónica de uma forma puramente visual, tal como acontecerá no capítulo seguinte.

É nesta multiplicidade de significados e alegorias que reside a riqueza do Teatrinho, funcionando enquanto objeto-metáfora, ícone, símbolo e imagem da cidade de Veneza, para quem o observa ao longe. Para o arquiteto, o teatro é um lugar de memória, uma analogia perfeita à cidade que pode ser tão vazia quanto este edifício, quando se apagam as luzes e a festa se cessa; *é um fragmento, uma ocasião, que talvez não preveja outro acontecimento e nenhuma comédia tenha continuidade;*<sup>93</sup> é uma expressão de um fenómeno inacabado e suspenso no tempo; é Veneza num barco. Dialogando com a cidade a partir do mar, a maior expressão de identidade cosmopolita veneziana, o Teatrinho encontra, na sua conceção, um dos princípios da arquitetura de Aldo Rossi, o de conceber uma construção como algo provisório, junto à linha de água, sobre a água, que se vê ao longe..Neste sentido, o projeto pode funcionar também como *um farol, [uma] construção do mar e no mar, [um] lugar para se ser observado mas também, de onde observar.*<sup>94</sup>

Esta obra remete novamente para a diferença entre *tempo cronológico e tempo atmosférico* que Aldo Rossi atribuiu como propriedade inerente da



Fig 17. Teatro Científico no Canal da Giudeca, construído para a Bienal de Veneza de 1978, projeto do arquiteto Aldo Rossi

arquitetura, e que já foi referido no presente discurso. O facto do projeto e de cada parte dele ser uma condensação de referências arquitetónicas e de lugares de memória de Aldo Rossi, de tempos diferentes, de interiores de outros teatros, de acontecimentos festivos específicos de certas cidades, de uma Veneza de outros tempos, de madeira, pré-monumental,<sup>95</sup> faz com que o Teatrinho seja uma casinha da recordação, com o seu telhado azul de ferro e de cor fria,<sup>96</sup> com as suas pequenas janelinhas azuis e com a sua bandeira de metal no topo. Acredita-se que é esta dimensão emotiva que está contida no Teatrinho que faz dele, também, uma peça melancólica, que pode ter e ser de vários tempos, sem esquecer a realidade do seu tempo que não é mais verdadeiro do que os outros, e que, assim, balança sobre o movimento da água na oscilação da memória e do sentimento, tal como explica Aldo Rossi: *claro que o tempo do teatro não coincide com o tempo medido pelos relógios; também os sentimentos não têm tempo e a cada noite repetem-se no palco com impressionante pontualidade.*<sup>97</sup>

Gianni Braghieri, diretor da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Bolonha, refuta a interpretação melancólica em relação a esta obra de Aldo Rossi, alegando que é uma arquitetura feliz, porque relembra uma brincadeira de criança, pela volumetria simples e pelas cores utilizadas, que apenas teve a possibilidade de ser construída à escala 1:1.<sup>98</sup> No entanto, este objeto artesanal feito à escala humana, revela, indubitavelmente, a sua melancolia quando desatraca do canal da Giudeca, num dia de denso nevoeiro, para encontrar o seu lugar no centro da cidade, sobre a água, em frente à Basílica de São Marcos (1071-1617) e junto à Punta della Dogana (1678-1682) no Gran Canale.

No filme amador de Christopher Stead, realizado com "uma máquina super 8", o teatro surge atracado à margem como se fosse *uma estação marítima, uma paragem de autocarros, como se o teatro estivesse à espera.*<sup>99</sup> De início apenas se vislumbram fragmentos da peça: primeiro, uma parte do conjunto de tábuas de madeira muito amareladas que compõem as fachadas do



Fig. 18 Filme amador da autoria de Christopher Stead que capta o percurso do Teatrinho até ao Canal da Giudeca

Teatrinho; depois, observa-se o pequeno telhado de oito águas azul, a esfera e a bandeirola que o remata, enquanto o restante se esconde por detrás dos edifícios circundantes, como se quisesse manter *o seu caráter singular e quase secreto que acentua o teatral*.<sup>100</sup> Posteriormente, o volume movimenta-se, rodando, e desvenda-se uma secção do restante corpo do teatro, em que se percebe a aglutinação de quatro volumes, de pequena profundidade, extrudidos da torre principal que compõem o conjunto da peça. Note-se, ainda, que cada volume tem uma função: as peças laterais correspondem às caixas de escadas, no volume de maiores dimensões encontram-se as galerias e o espaço cénico, e a pequena torre acentua a centralidade do teatro, iluminando-o e rematando toda composição à imagem do edifício Punta della Dogana, com quem dialoga intimamente.

A cor vai-se dissipando e fica apenas uma imagem, a do "teatro-barco" flutuante a afastar-se do seu cais, onde, mais tarde, *acende as suas luzes no nevoeiro persistente, o mesmo nevoeiro que penetra, com o efeito de uma máquina teatral, na galeria de Milão*.<sup>101</sup> Assim, desvanecendo-se no nevoeiro, o Teatro parecia um *fantasma fora de escala a sair do canal da Giudecca ou uma "Madonna Pellegrina"*,<sup>102</sup> um objeto particular significativo por si só.

No final da Bienal de Veneza, o Teatrinho desloca-se até Dubrovnik no crepúsculo do dia, ou entre o dia e a noite, e Christopher Stead filma a sua chegada ao cais, desde o momento em que, ao fundo, surge uma pequena silhueta negra, quase encoberta pela vegetação, até ao instante em que se aproxima da cidade. O Teatrinho é banhado, ao longo do percurso, por uma paleta de cores características da luz do entardecer, correndo o azul, o verde, o amarelo e, finalmente, o laranja intenso que pinta o céu e, depois, se reflete no volume do edifício, configurando-se, assim, uma imagem da melancolia na arquitetura.

Talvez esta ideia de distância física, ou histórica no caso do *Bonjour Tristesse*, ou mental no caso do Cemitério de San Cataldo, que separa o espetador



Fig. 19 Filme amador da autoria de Christopher Stead que capta o percurso do Teatrinho até Dubrovnik

do objeto e o transporta para o lugar da memória e da recordação, estejam profundamente interligados com a melancolia. Também a repetição que, na opinião de Aldo Rossi, é o mecanismo mais imprevisível,<sup>103</sup> patente no ritmo das janelas do edifício de Álvaro Siza, nos vãos quadrados e retangulares do cubo de Aldo Rossi, nos vazios dos columbários dos longos corredores do cemitério de Módena ou no girar das galerias contínuas do Teatrinho Científico, pode estar associada à angústia que representa a espera melancólica por um acontecimento que se desconheça que venha ou não a ocorrer, ou uma espécie de impasse arquitetónico.

Para finalizar, conclui-se que o Teatrinho se encontrava, então, neste lugar híbrido, *onde a terra se acaba e o mar começa*, entre o dia e a noite, entre a festa e o silêncio, entre o sonho e a realidade, *num lugar onde acaba a arquitetura e começa o mundo da imaginação (...)*,<sup>104</sup> sendo que a imaginação, *é a rainha do verdadeiro*.<sup>105</sup> O facto de se ter cruzado o tema da melancolia na arquitetura com a imaginação, a propósito do Teatrinho, e de se ter mencionado, também, a atmosfera nebulosa de Veneza que, por si só, já é uma cidade-ficção, que convida ao espetáculo e à cenografia, introduz, de forma pertinente, o assunto a abordar no último capítulo da primeira parte da presente dissertação: o espaço melancólico no cinema.

*Assim se traduz a melancolia em arquitetura.*<sup>106</sup>



## NOTAS

(35) (...) *architecture conveys melancholy mainly by allegorical means* (Lopes, 2015, p.23).

(36) (Rossi, 2013, p.22)

(37) (Saldanha, 1993, p.91)

(38) (Corboz, 1980, p.30)

(39) (Saldanha, 1993, p.99)

(40) (...) *as an ancient legacy and a place to the fantastic* (Lopes, 2015, p.40).

(41) (Saldanha, 1993, p.93 e p.94)

(42) (Gomes, 1993, p.116)

(43) (Urbano, 2013, p.7 e p.8)

(44) Serguei Eisenstein (1898-1948) foi um grande cineasta russo que acreditava muito num cinema dinâmico de "montagem", *na qual reside, para si, o sentido da obra cinematográfica* (Machado, 2013, p.203): *a justaposição de dois fragmentos de filme parece-se mais com o seu produto do que com a sua soma* (Eisenstein citado por Marcel Martin, 2005, p.203).

(45) (Eisenstein, 2013, p.205). Explicação baseada num excerto, transcrito por Carlos Machado, de Serguei Eisenstein escrito em *Piranesi ou a fluidez das formas, integrado como apêndice na obra Historicidad de la vanguardia: Piranesi e Eisenstein, de Manfredo Tafuri*.

(46) (Saldanha, 1993, p.98 e p.99)

(47) (...) *dark brain* (Marguerite Yourcenar citada por Diogo Seixas Lopes, 2015, p.41)

(48) (Gomes, 1993, p.125)

(49) (*Ibidem*, p.126)

(50) (*Ibidem*, p.127)

(51) (*Ibidem*, p.127)

(52) Fernando Távora foi um poeta, um pintor da arquitetura portuguesa e da sua história, da sua identidade. *Tal como Pascoaes, "não queria ser mais um escritor português. Queria ser o escritor através do qual escrevia Portugal. (...) Ele era o pintor que se queria apagar diante dos olhos de quem via, para se juntar a todos aqueles que nunca pintaram ou escreveram, aqueles que olhavam para ele. Ser Português não era apenas apresentar uma visão. Era ser capaz de reconhecer o terreno, de penetrar a paisagem e de viver dentro dela, sossegado, a trabalhar as (pedras) que os outros lhe davam para escrever. Escreveu com orgulho na alma por saber e não se importar que nenhuma dessas (pedras) lhe pertenciam."* (colagem de vários textos elaborada por Eduardo Souto de Moura, 1993, p.72; texto original redigido no dia 31 de Dezembro de 1993, no Porto)



## NOTAS

(53) Palavras de Alexandre Alves Costa acerca daquilo que acrescentou Fernando Távora à Escola do Porto e à arquitetura portuguesa, aquando da morte do arquiteto a 3 de Setembro de 2005, num artigo disponível em: <https://www.publico.pt/culturaipsilon/jornal/fernando-tavora-19232005-o-reinventor-da-arquitectura-modernacom-sabor-local-37244>

(54) (Machado, 2013, p.202)

(55) (*Ibidem*, p.201)

(56) (Távora, 1993, p. 66)

(57) (Furtado, 2015, p.53)

(58) (*Ibidem*, p.33)

(59) (Machado, 2013, p.201)

(60) (Fernando Távora citado por Eduardo Souto de Moura, 1993, p.71).

(61) (...) it is by walking that one sees, by moving, that ones sees the order of architecture developing (...) a real architecture promenade offers constantly changing views, unexpected, sometimes astonishing. (Le Corbusier citado por Colomina, 1998, p.6).

(62) (Furtado, 2015, p.87)

(63) (...) *montage sequence* (Eisenstein, 2008, p.3).

(64) (...) *percorso filmico* (Bruno, 2015, p.77).

(65) (...) *mentre camminiamo tra i suoi edifici* [da Acrópole de Atenas], *sono le nostre gambe a costruire il significato; assim, il cinema è architettonico e l'architettura è filmica* (*Ibidem*, p.77).

(66) (Rossi, 2013, p.33)

(67) Citação retirada de um excerto da obra "*Montage and Architecture*", de Sergei Eisenstein, 1938, disponível em: [https://cosmopista.files.wordpress.com/2008/10/eisenstein\\_montage-and-architecture.pdf](https://cosmopista.files.wordpress.com/2008/10/eisenstein_montage-and-architecture.pdf).

(68) Citação proferida por Álvaro Siza numa reportagem acerca de Bonjour Tristesse que visava filmar 4 bairros sociais da Europa projetados por Álvaro Siza, bem como o modo como são vividos apropriados atualmente, disponível em: <http://sicnoticias.sapo.pt/programas/vizinhos/2016-06-04-Vizinhos-Bonjour-Tristesse-Berlim>

(69) A título de exemplo, Walter Ruttmann realizou o filme *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt*, em 1927 e, mais tarde Rossellini surge com *Germania anno 0*, em 1948. Num registo mais contemporâneo, Wim Wenders realiza *Wings of Desire* em 1987, e *Faraway, so close!* em 1993. Desta forma, o espetador pode acompanhar a evolução da cidade de Berlim ao longo do tempo, primeiro, num contexto



moderno, de movimento, trânsito e caos citadino, e depois, numa situação pós-Segunda Guerra Mundial.

(70) *Ibidem*

(71) (Poveda, 2000, p.95) (72) Note-se que é intencional nomear o edifício "*Bonjour Tristesse*" e não *Wohnhaus Schlesisches Tor*, o seu nome original, porque enfatiza o seu carácter melancólico.

(73) (Zumthor, 2009, p.12)

(74) (*Ibidem*, p.12)

(75) Citação proferida por Álvaro Siza na reportagem acerca de *Bonjour Tristesse*, disponível em: <http://sicnoticias.sapo.pt/programas/vizinhos/2016-06-04-Vizinhos-Bonjour-Tristesse-Berlim>

(76) Citação proferida por Carlos Bica, músico de jazz residente em Berlim, na reportagem acerca de *Bonjour Tristesse*, disponível em: <http://sicnoticias.sapo.pt/programas/vizinhos/2016-06-04-Vizinhos-Bonjour-Tristesse-Berlim>

(77) Álvaro Siza, *Ibidem*

(78) Carlos Bica, *Ibidem*

(79) Brigitte Fleck, *Ibidem*

(80) Rainer Zeifert, comerciante alemão residente em Berlim, *Ibidem*.

(81) Álvaro Siza, *Ibidem*

(82) Em 1971, Aldo Rossi teve um grave acidente rodoviário, na estrada para Istambul, entre Belgrado e Zagreb. Foi o primeiro momento em que se confrontou diretamente com a morte e, no qual, compreendeu a finitude, não só da vida, mas também da sua própria juventude.

(83) (...) *an architecture that evolved under the sign of melancholy; both as sentiment and idea (...) [it] is a melancholic building because it creates a gloomy atmosphere* (Lopes, 2015, p.126).

(84) (Zumthor, 2009, p.17)

(85) (...) *a disposition in the people who visit the funerary complex. Those who really dwell there are long gone, but the memory of their loss still affects others* (Lopes, 2015, p.126).

(86) (...) *it was the sanctuary, a public monument with the remains of the partisans and fallen in the war of 1940-1943* (*Ibidem*, p.135).

(87) *This is the house of the dead and, in terms of architecture, it is unfinished and abandoned and therefore analogous to death* (Aldo Rossi citado por Diogo Seixas Lopes, 2015, p.135).

(88) (Rossi, 2013, p.42)

(89) *Estando, precisamente, em Sant'Andrea de Màntua, tive esta primeira impressão da relação do*



*tempo, no duplo significado atmosférico e cronológico, com a arquitetura; via o nevoeiro entrar na basílica, como frequente gosto de o observar na galeria milanesa, como o elemento imprevisível que modifica e altera, como a luz e as sombras, como as pedras desgastadas e polidas pelos pés e pelas mãos de gerações de homens* (Rossi, 2013, p.23).

(90) (Rossi, 2013, p.29)

(91) (*Ibidem*, p.56)

(92) Filmes publicados em <https://vimeo.com/132710579>, documentário: *Aldo Rossi, Il Teatro del Mondo*, Francesco Saverio Fera, 2015.

(93) (*Ibidem*, p.57)

(94) (*Ibidem*, p.106)

(95) (*Ibidem*, p.107)

(96) (*Ibidem*, p.106)

(97) (*Ibidem*, p.57)

(98) Citação de Giani Braghieri, retirada de: <https://vimeo.com/132710579>, documentário: *Aldo Rossi, Il Teatro del Mondo*, Francesco Saverio Fera, 2015.

(99) Citação de Christopher Stead, *Ibidem*

(100) (Rossi, 2013, p.56)

(101) (*Ibidem*, p.58)

(102) Termos retirados de: <https://vimeo.com/132710579>, documentário: *Aldo Rossi, Il Teatro del Mondo*, Francesco Saverio Fera, 2015.

(103) (*Ibidem*, p.58)

(104) (*Ibidem*, p.105)

(105) (Baudelaire, 2006, p. 159)

(106) *Melancholy was thus translated into architecture* (Lopes, 2015, p.132).



*O romantismo não reside concretamente nem na escolha dos assuntos, nem na verdade exata, mas na maneira de sentir. (...) Para mim, o romantismo é a expressão mais recente, mais atual do belo. Quem diz romantismo diz arte moderna- isto é, intimidade, espiritualidade, cor, aspiração ao infinito, expressas por todos os meios que as artes comportam. (...) O romantismo é filho do Norte, e o Norte é colorista; os sonhos e as mágicas são filhos da névoa. (...) o Norte sofredor e inquieto consola-se na imaginação (...).*

Charles Baudelaire <sup>107</sup>



### O espaço melancólico no cinema

Após uma breve exposição acerca da complexidade que envolve o termo melancolia e da sua hipotética configuração no espaço arquitetónico, introduz-se, agora, uma nova realidade, ou uma proposta de realidade alternativa, e melancólica, que o cinema tem a capacidade de (re)produzir. A alegoria entre o fragmento arquitetónico e o *frame* cinematográfico, entre um percurso construído e o princípio da montagem, bem como a noção de atmosfera do lugar, foram aspetos referidos ao longo da primeira parte, que foram sugerindo a introdução do cinema, a par da melancolia e da arquitetura, neste último capítulo.

É um facto que a interpretação melancólica de um espaço arquitetónico, a partir de um filme, deriva da subjetividade e sensibilidade do observador e, por isso, assume-se que essa análise será sempre o resultado de uma leitura empírica. Interessa esclarecer que, no momento em que se cruza a melancolia com a arquitetura e com o cinema, a sua interpretação no espaço já não se refere à doença atestada por Hipócrates ou ao pecado decretado na Idade Medieval, mas, sim, ao sentimento individual que advém deste conflito interior, possível de se manifestar, ou emergir, de um lugar arquitetónico, tal como já foi constatado no capítulo anterior. Neste sentido, tem-se vindo a abandonar a leitura clássica da melancolia, no sentido de adoptar uma perspectiva romântica acerca deste termo, que mantém, no entanto, a tristeza e o pendor negativo desta maleita temperamental, como características



Fig. 20 *The monk by the sea*, Caspar David Friedrich, 1808-1810

atribuídas pelos antigos a esta condição, tal como afirma Jennifer Radden: surgiu no final do século dezoito (...) *como uma noção poética, como um estado de espírito de tristeza e angústia temporário que veio, parcialmente, erradicar estes significados antigos [doença e temperamento]*.<sup>108</sup> Exacerbada pelo excesso de sentir,- envolvendo, por exemplo, *sentimentos de solidão, escuridão, luto, sofrimento, desespero, anseio, e tristeza elegíaca* <sup>109</sup> - esta perspectiva da melancolia tão atual, adveio, precisamente, de uma dimensão subjetiva do termo que dissipou o seu caráter universal anterior, intimamente associado à religião. Torna-se, assim, pertinente ancorar o restante corpo da dissertação a um entendimento romântico da melancolia, sobre a qual assenta a poética da arquitetura e do cinema, traduzidas a partir da imagem.

Os românticos Edvard Munch, Caspar David Friedrich, ou mesmo Baudelaire, encontraram na pintura e na literatura aspetos formais e visuais que refletiam a melancolia. O cinema, como meio de representação da realidade por excelência, e das emoções que a preenchem, acredita-se possuir ainda mais essa capacidade. Se a propósito da obra de Piranesi, Nuno Saldanha referiu que, naquele momento, *já se sentia uma preocupação em envolver mais emocionalmente o observador*,<sup>110</sup> a pintura *The Monk by the Sea*, 1809-1810, de C. D. Friedrich corresponde à materialização dessa necessidade anterior. Os tons frios que pertencem à paleta dos azuis, cinzentos e verdes, pintam as manchas do céu, esbatido, e separado do mar revolto pela linha bem definida do horizonte. A imensidão da natureza impõe-se, assim, à presença do monge que, num estado profundamente só, observa a grandeza daquilo que o rodeia e lhe relembra a sua fragilidade humana. O autor esclareceu que o entendimento da sua obra é uma experiência subjacente ao seu observador, que carece de um olhar atento e interior: *fecha o teu olhar corporal, deverás ver a tua imagem, primeiro, com o olhar do espírito. Depois, traz para a luz o que viste na escuridão, o seu efeito será o reverso, de fora para dentro*.<sup>111</sup>

No lugar da paisagem melancólica, Edvard Munch pintou em 1896

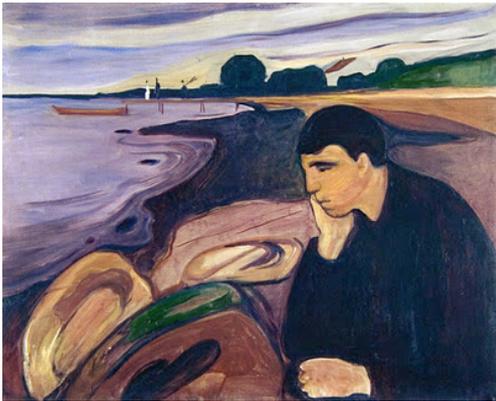


Fig. 21 *Melancholy*, Edvard Munch, 1891

*Melancholy*, uma versão moderna da obra de Dürer, *Melancholia I*, na qual representa o indivíduo melancólico: se por um lado, este último era refém da razão, no início do século XVI, o primeiro, é assoberbado pela emoção, ausente da regra e da medida clássica que o traço fluido e a cor expressionista substituíram. Nesta obra, a precisão e definição da linha não existe, tendo-se dissolvido nas manchas de tons fechados e escuros da pintura, onde realidade é apenas um mero dado indicativo para ser possível criar uma nova realidade, fantasiosa e distorcida, fruto do imaginário de Edvard Munch. Esta transposição/tradução mental de um sentimento ou de um estado de espírito para uma imagem é algo muito semelhante ao que o cinema procura fazer e áquilo que se propõe analisar e expor nesta dissertação.

As pinturas referidas anteriormente procuravam, assim, uma representação do estado de espírito melancólico ou, antes, das emoções que lhe eram subjacentes e que, pela sua natureza imprecisa, resultava numa combinação de elementos formais espontâneos, criadores de uma determinada atmosfera imaginada (manipulada, de certa forma), também ela melancólica. É a partir desta ideia de atmosfera encenada que a "melancholia-emoção" se encontra na "arquitetura-ficção", e é possível ser interiorizada e percebida pelo espectador de uma forma afetiva, tal como esclarece o arquiteto Peter Zumthor: *a atmosfera comunica com a nossa percepção emocional*.<sup>112</sup>

A atmosfera no cinema é, assim, um artifício mediador entre a emoção que o filme quer mostrar e a percepção do espectador, uma realidade pensada, montada e captada, através de uma série de elementos, como o lugar, o tempo, o enquadramento, o plano, a luz, o som e o posicionamento das personagens, de forma a libertar-se da ficção para se tornar real e significar por si só. Albert Béguin vem fundamentar a necessidade de se recorrer a uma interpretação romântica das coisas para falar de cinema através da noção de atmosfera, esclarecendo que *a noção de «atmosfera» está, pois, associada a uma visão romântica do espaço: como se este carregasse um peso escuro e misterioso, através do prolongamento da alma das coisas do mundo,*



Fig. 22 *Nostalgia*, Andrei Tarkovsky, 1983

*ou porque a atmosfera seria [ela] a própria alma do mundo.*<sup>113</sup> A atmosfera de um filme é, portanto, uma grande pintura em movimento repleta de nuances, *é o que dá o «tom» à representação (...) atribuindo-lhe propriedades, qualidades intensidades.*<sup>114</sup>

O filme *Nostalgia*<sup>115</sup> realizado em 1983 por Andrei Tarkovsky (1932-1986) reflete esta visão romântica da melancolia, partindo do tema da ruína, física e mental, e da ideia de casa/lar. Em suma, este filme é a imagem do lugar melancólico - *os edifícios de Tarkovsky evocam uma dimensão melancólica do tempo e uma suave memória de um regresso a casa*<sup>116</sup> - e esse lugar não é mais do que uma personificação da melancolia, que domina a mente de quem o mostra e de o quem vê, do realizador e do espetador. Em *Nostalgia*, parece que o espaço existe somente no imaginário da personagem principal, o poeta *Gorchakov*, e que a sua arquitetura é a tentativa de materializar um estado de espírito de conflito interior, a fim de o tornar mais inteligível. Os locais onde as cenas são filmadas, porém, existem na realidade e denunciam rapidamente a aura divina, o traço rigoroso e a materialidade rudimentar características da arquitetura italiana. Contudo, a forma como são representados remete o espetador para o silêncio, para o lugar da mente de *Gorchakov*, ou, mais precisamente, para a sua memória, tal como refere Pallasmaa: *as personagens estão agarradas aos seus cenários/enquadramentos espaciais e os espaços externos são os seus espaços mentais interiores.*<sup>117</sup> O real e o imaginário existem simultaneamente um dentro do outro, e o passado e o presente também, emergindo, daí, a nostalgia e a romântica melancolia das coisas, dos sítios e das pessoas.

A cidade é apenas uma presença, *a Itália que vemos em Nostalgia é enevoada e melancólica*,<sup>118</sup> sem a dinâmica e o reboiço típico das ruas e da atmosfera italiana, quase sem pessoas, sem habitantes e, os poucos que surgem são almas que aparecem e desaparecem, umas relevantes para o enredo, outras meros figurantes. A zona da Toscana é o local escolhido por Tarkovsky para filmar o *Nostalgia*, mas a ideia de casa rural e do ambiente campestre que



Fig. 23 *Nostalghia*, Andrei Tarkovsky, 1983

evocam o lar do protagonista, na Rússia, está sempre presente ao longo do filme. A paisagem de Orcia Valley, a Abadia San Galgano, a Igreja de San Vittorino e Bagni Vignoni são os locais onde são filmadas as cenas de exterior, lugares simbólicos que relacionam o protagonista com a cidade, sendo que o quarto de hotel onde o poeta fica alojado, é o único espaço privado, e verdadeiramente interior, onde se desenrola a sua ação.

Verifica-se, de facto, uma atmosfera melancólica no filme, que, nas cenas de exterior, se revela de imediato na névoa intensa que compromete a perceção do contorno dos edifícios e das personagens, configurando silhuetas suspensas no tempo e no espaço, ou memórias fragmentadas do passado. Trata-se de um filme escuro, de pouco contraste e luminosidade ténue; as tonalidades são pálidas e pouco intensas, e é pouco o que separa o preto e branco da resença da cor. Para além da ausência de cor e neblina que caracterizam as paisagens deste filme, a presença contante da água pode assumir-se como mais um sintoma de melancolia neste filme. Este elemento natural invade os edifícios, inundando-os, sendo-lhes superior, de certa forma, podendo simbolizar a passagem do tempo ou o curso da vida. Na verdade, este elemento natural, sob a forma de chuva, pode simplesmente ilustrar clima cinzento e húmido na Rússia e, desta forma, estar associado ao desejo de regressar a casa, por parte de *Gorchakov* e, quem sabe, do realizador.

No entanto, não é só a luminosidade ou a cor que assumem um papel preponderante na criação da atmosfera melancólica envolta nos lugares representados em *Nostalgia*, mas também o posicionamento da câmara e a forma como opta por captar um determinado enquadramento. Na maior parte das vezes, a câmara encontra-se numa posição fixa, assumindo uma presença silenciosa e, aparentemente, serena; o plano é grande e longo, demorado como a passagem do tempo, mas nem por isso tranquilo.

Apesar do seu carácter estático, verifica-se uma grande tensão e intensidade gerada entre o plano do filme e o espetador, que advém da vontade de



Fig. 24 *Nostalghia*, Andrei Tarkovsky, 1983  
Fig.25 *Natura Morta*, Giorgio Morandi, 1920

Tarkovsky de colocar as duas entidades em confronto direto, trocando, muitas vezes o olhar do protagonista pelo olhar do espectador.

O interior do quarto de hotel e o "interior-exterior" da casa de *Domenico* (um homem visionário e existencialista) são cenas ilustrativas dos aspetos formais referidos acima: ambos espaços nus, despojados e vazios, talvez habitados, outrora, contando apenas com o mobiliário básico e alguns objetos colocados arbitrariamente. No primeiro espaço, há muito tempo para observar que é ocupado apenas por uma cama de casal, uma mesa-de-cabeceira e um pequeno candeeiro aceso; o protagonista surge quase sempre de costas para o espectador, de vestes negras, debruçado sobre uma das janelas, aberta; o quarto apresenta limites definidos, mas não é perceptível a sua profundidade, parecendo apenas um cenário teatral, um único plano vertical. O limite interior-exterior, ou entre o lugar da memória e o lugar da realidade, torna-se frágil e advinha a configuração do segundo espaço, o interior da casa de *Domenico*.

Em casa de *Domenico* não há tanto tempo para observar, porque a câmara é móvel e, num movimento horizontal, acompanha *Gorchakov* à medida que este caminha e faz o reconhecimento do espaço; a casa parece um longo corredor devido a esta deslocação da objetiva. É possível perceber a decadência do espaço em ruínas, as paredes decrepitas e cheias de humidade, o teto desfalcado com a estrutura à vista, a água da chuva no chão de cimento que entra pelas janelas semiabertas, duas grandes e duas pequenas. O mobiliário é escasso: observa-se uma moldura, uma luz de parede apagada, uma cadeira, uma cómoda com objetos que relembram as "naturezas-mortas" de Giorgio Morandi, bem como outros elementos/fragmentos perdidos pelo chão, colocados aleatoriamente.

De facto, há algo de Morandi nos espaços inertes e sem vida de *Nostalgia* (fig. 25); talvez a ausência de intensidade da cor, a falta de diálogo entre as peças, a afirmação de um espaço tridimensional fictício montado com o propósito de enquadrar uma série de garrafas e jarras que não querem ser



Fig. 26 *Nostalghia*, Andrei Tarkovsky, 1983  
Fig.27 *Ruinas de Eldena*, Caspar David  
Friedrich, 1825

mais do que aquilo que são, e que, no fundo, era aquilo que Tarkovsky desejava que fossem as cenas dos filmes que realizou. A este propósito, de uma imagem ser apenas uma imagem, aquilo que está visível, o realizador afirma que *o espectador perdeu a tal ponto sua capacidade de simplesmente se entregar a uma impressão estética imediata, emocional, que, no mesmo instante, ele sente a necessidade de se deter e perguntar: 'Por quê? Para quê? O que significa?'*.<sup>119</sup> De facto, não deixa de ser verdade esta ideia de se atribuir um simbolismo a qualquer detalhe de um filme aquando da sua análise e, ainda mais, quando se procura representar emoções, mas também é essa multiplicidade de interpretações subjetivas que lhe dão sentido, tornando-o mais rico e interessante enquanto experiência.

A última cena de *Nostalgia* mostra-se relevante para uma discussão figurada acerca dos elementos que a compõem, uma vez que toda ela é simbólica e encerra um duplo sentido. Por outro lado, acaba por sintetizar, também, aquilo que foi referido anteriormente, desde a presença de um certo romantismo melancólico no filme ao seu tema/propósito. Inicialmente, a câmara é fixa e filma "o regresso a casa mental" de *Gorchakov*, que se encontra sentado no chão, muito quieto, em frente à sua *datcha* <sup>120</sup> russa, olhando diretamente para o espectador juntamente com o seu cão, um símbolo físico do passado. Na poça de água que precede as duas figuras vislumbra-se o reflexo não só daquilo que se vê, mas, também, daquilo que não se vê: um fragmento de água das ruínas da Abadia San Galgano dá lugar à sua completude física à medida que a câmara se vai afastando do ser humano e do cão, e vai subindo lentamente, para conseguir filmar, sem cor, a paisagem da ruína italiana na sua totalidade. Assim, a imagem da *datcha*, de *Gorchakov* e do cão, perdem-se no seio da enorme escala da ruína que acaba por esmagar um passado cada vez mais distante e menos nítido para o protagonista. Parece inquestionável a semelhança visual entre a cena final de *Nostalgia* e a pintura *Ruínas de Eldena* (fig.27), concebida pelo pintor romântico Caspar David Friedrich em 1825, que, curiosamente, foi um dos artistas referidos antes da análise deste filme.



Fig. 28 *Nostalgia*, Andrei Tarkovsky, 1983  
Fig. 29 *Il Deserto Rosso*, Michelangelo  
Antonioni, 1964

*Nostalgia* é, desta forma, um filme sobre emoções, sobre a nostalgia mas, sobretudo, sobre um indivíduo nostálgico e melancólico, que sente falta das suas origens, daquilo a que pertence e daquilo que lhe pertence.<sup>121</sup> O poeta *Gorchakov* sente-se um estrangeiro em Itália e, nesse sentido, desenvolve uma relação muito metafísica, ou interior, com a cidade, na ânsia de encontrar o seu lugar, que, na verdade, não se encontra naquele sítio, nem naquela realidade. A personagem representa um estado profundo de alienação o que, na verdade, era o grande objetivo do realizador, captar *alguém em profundo estado de alienação em relação a si próprio e ao mundo, incapaz de encontrar um equilíbrio entre a realidade e a harmonia pela qual anseia, num estado de nostalgia provocado não apenas pelo distanciamento em que se encontra de seu país, mas também por uma ânsia geral pela totalidade da existência.*<sup>122</sup>

O filme *O deserto vermelho* realizado por Michelangelo Antonioni (1912-2007) em 1964, é um clássico e uma referência intemporal da vanguarda do cinema italiano, revelando-se pertinente abordá-lo para refletir acerca do espaço melancólico no cinema. Interessa clarificar que *Nostalgia* foi um filme realizado no fim da vida de Tarkovsky, enquanto estava exilado em Itália, e *O deserto vermelho* foi o seu primeiro filme a cores; trata-se, portanto, de duas obras que são concebidas em momentos muito particulares da vida dos realizadores que acabam por se misturar com as suas próprias ficções.<sup>123</sup>

Apesar de se distanciarem um do outro no tempo, são filmes que merecem ser discutidos de forma conjunta, uma vez que são ambos melancólicos, quer ao nível do argumento, quer ao nível da representação e caracterização do espaço. Trata-se de duas obras cinematográficas abstratas e existenciais, uma vez que ambas ilustram o conflito interior que preenche os protagonistas (introspetivos e estranhos ao meio urbano em que se inserem), ocupando, também, o mesmo espaço geográfico, Itália, e utilizando a cor como espelho e reflexo de emoções. Por outro lado, convidam a refletir acerca de dois temas arquitetónicos intimamente relacionados com a melancolia: o interior



Fig. 30 *Il Deserto Rosso*, Michelangelo Antonioni, 1964

e o exterior, a casa e o caos urbano moderno; a ideia de lar como lugar de segurança, conforto e pertença que está distante ao seu habitante, e a cidade industrializada que o oprime e desnorteia.

*Gorchokov* sofria pelo desejo de regressar ao passado, ao seu lar e, por isso, a arquitetura em ruína era o espelho da sua fragmentação interior e sentido de incompletude; *Giuliana* (a protagonista do filme de Antonioni), por outro lado, não consegue integrar o contexto físico e social que se vive na altura, a cidade moderna industrializada e, por isso todo ruído fabril, os fumos, o lixo e o carácter tecnológico e desumanizado que envolve os espaços, refletem essa condição. É interessante o modo como os realizadores têm a capacidade de criar uma imagem de um espaço que reflita um determinado estado de espírito da personagem e, neste sentido, *O deserto vermelho é uma projeção do mundo interior de Giuliana no espaço, em que os sentimentos de angústia e solidão se concretizam em coisas, acontecimentos e objetos.*<sup>124</sup>

O filme de Antonioni é, portanto, um filme de exterior, não só de cidade, mas também de paisagem, ou da sua degradação, traduzindo-se, assim, o olhar perturbado e a relação desenraizada e desvinculada da protagonista com o seu meio envolvente. Ravenna, Bolonha e Sardenha são as cidades onde se filmaram as cenas de exterior, sendo que a primeira é onde se desenvolve a maior parte da ação. O realizador procura mostrar, então, uma cidade de Ravenna periférica, fabril e portuária, enevoada, densa, escura, desfocada, toldada, como a mente de *Giuliana*. Logo no início do filme surgem primeiro as máquinas e, só depois, as pessoas; os fumos amarelos que ascendem das chaminés das fábricas, a sinfonia de ruídos ensurdecadora que se faz sentir, bem como a volumetria geral dos edifícios, compõem a paisagem industrial da periferia de Ravenna.

A cidade apresenta-se suja, poluída, onde nem a vegetação tem cor nem lugar para exibir a sua relevância na paisagem; há uma sequência horizontal no filme que mostra o lixo produzido pelas novas indústrias, bem como pequenos lagos, de águas paradas, carregados de dejetos. A densidade



Fig. 31 *Il Deserto Rosso*, Michelangelo Antonioni, 1964

de fumo que a maquinaria liberta tem uma presença muito forte no filme: por um lado, são filmados até de uma forma apoteótica, exaltando o constante funcionamento das máquinas mas, por outro, relembram a poluição atmosférica que causam no meio ambiente. Na verdade, criou-se uma imagem da cidade que foge completamente ao seu estereótipo: *de Ravenna, sobra, de facto, pouco. Uma mancha construída para evocar per a correspondência entre a esfera da interioridade e situações que se desenvolvem no exterior.*<sup>125</sup> A escala de cinzentos predomina em todas as cenas do filme, embora haja pequenos apontamentos de cor utilizados de forma muito particular e com um objetivo muito específico, tal como se explicará posteriormente.

A zona industrial de Ravenna não só é o local de trabalho da maioria das personagens, mas é, também, aquele que parece seduzir e promover o encontro entre elas. Os grandes equipamentos industriais enfatizam a relação de escala entre a grandeza da máquina e a fragilidade do ser humano, tal como se pode observar na cena em que o marido de *Giuliana* e o seu amigo *Corado*, no exterior, parecem quase do tamanho da base do cilo castanho, ou mesmo quando se detêm junto aos enormes muros de betão que dividem o espaço. As salas de administração e de controlo da maquinaria, ou o quarto do filho de *Giuliana* com os seus brinquedos robotizados, relembram o mundo hi-tech representado em *Tempos Modernos* (1937) realizado por Charlie Chaplin, evocando também, de certa forma, os cenários de *Playtime* (1967) realizado por Jacques Tati, e da sua carismática personagem "Mr. Hulot". A partir dos grandes janelões destas salas técnicas, apenas se observam as máquinas, no exterior, muito bem enquadrada como se fosse uma pintura na parede; é, ainda, neste contexto industrial que *Giuliana* e *Corado* se conhecem e se identificam um com o outro, partilhando os mesmos dilemas existenciais, ao longo do filme.

As ruas, habitualmente dinâmicas e movimentadas, são tão desertas quanto a mente de *Giuliana*. A rua onde a protagonista tem uma loja é sugerida



Fig. 32 *Il Deserto Rosso*, Michelangelo Antonioni, 1964

através de um plano de parede frontal, castanha e degradada, a partir do qual a câmara faz *zoom out* e mostra um primeiro alçado da fachada; depois surge *Corado* e *Giuliana*, que está indecisa no que se refere à cor a utilizar para pintar as paredes do seu novo estabelecimento. Junto à marina de Ravenna, as personagens atuam como transeuntes ou silhuetas perdidas no espaço e no tempo, entre a neblina, o real e o irreal, em que tudo parece uma miragem inexpressiva (fig.32), enquanto assistem à tentativa de suicídio da protagonista, quando esta conduz um veículo em direção ao rio.

A cor é o aspeto técnico mais importante deste filme, quer a nível técnico quer a nível simbólico. Este elemento tem a capacidade de enfatizar a atmosfera melancólica de um espaço arquitetónico de um modo particular, tal como se constatará na análise dos casos de estudo da presente dissertação e, portanto, interessa introduzir a influência que esta importante variante da montagem cinematográfica pode assumir num filme. Atualmente, filmar a cores é a metodologia habitual dos cineastas, muito devido à evolução tecnológica dos meios técnicos e à própria realidade que é mais colorida do que nunca, da mesma forma que as tonalidades de cinzento eram o pigmento usual no início da história do cinema. Por estes motivos, hoje, um filme pautado por azuis e cinzentos, ou pelo efeito preto e branco, pretende associar à cor uma determinada intenção simbólica, uma percepção sensorial e afetiva específica em relação às coisas, às pessoas e ao espaço, fugindo à representação habitual. Da mesma maneira, a escolha pela inserção pontual das cores primárias em *O deserto vermelho* foi excepcional, inovadora e funcional, sugestiva de sentimentos que o realizador desejava mostrar.<sup>126</sup> Assim se cumpre um princípio ditado por Eisenstein, onde refere que *é necessário refletir primeiro no sentido da cor.*<sup>127</sup> Note-se que, em *Nostalgia*, pode constatar-se que Tarkovsky tem, também, esta consciência e este cuidado: *enquanto que as sequências italianas são a cores, as evocações mentais da Rússia são a preto e branco.*<sup>128</sup>

Em *O deserto vermelho*, a cor que, à partida, seria sinónimo de uma



Fig. 33 *Nostalgia*, Andrei Tarkovsky, 1983

representação mais próxima da realidade é, aqui, um elemento que confere uma certa artificialidade aos espaços públicos e aos espaços privados apresentados no filme, talvez porque a cor original do lugar não tivesse correspondido, naquele momento, ao olhar pessoal do realizador, ou à forma como este visualizava, interiormente, esse mesmo lugar, de acordo com a história que queria contar. Neste sentido, procura demonstrar-se que *a atmosfera de uma cena pode alterar-se de acordo com o cromatismo da sua tintagem*.<sup>129</sup> Constatase, então, que a cor é preponderante na criação da atmosfera melancólica neste filme, na medida em que dá corpo e destaque a espaços e a elementos físicos específicos, que acabam por ter vida por si só, correspondendo/refletindo, também, o estado de espírito da protagonista em relação ao meio que a rodeia. O vermelho vivo, o azul claro, o amarelo e o verde são as cores que contrastam com a escala de cinzentos predominante. Há apenas um episódio curioso no filme, em que a cor parece real, que é, justamente, quando *Giuliana* conta uma história ao seu filho: do mar real passa-se para o mar imaginário que, ironicamente, tem as cores da realidade que o espectador conhece e identifica como tal.

A angústia e a melancolia de *Giuliana* situa-se num lugar híbrido, entre a incapacidade de integração na cidade industrializada e a necessidade de ter de se adaptar a ela. Segundo o realizador, a cor serve precisamente para ilustrar este conflito interior a protagonista sente, bem como para mostrar que a cidade moderna representada no filme não é algo, necessariamente, negativo, tal como explica, referindo que *é muito simplista dizer, (...) que a minha postura é contra este mundo industrializado e desumano (...). Pelo contrário, a minha intenção (...) era a de conceder beleza ao mundo. É um mundo rico, vivo, útil*.<sup>130</sup>

O volume de madeira pequeno junto à marina de Ravenna, tosco e frágil, pintado de azul pálido nas superfícies exteriores e a branco nas superfícies interiores, é o objeto mais humano do ponto de vista da escala e da materialidade que está presente no filme, bastante demonstrativo destas



Fig. 34 *Il Deserto Rosso*, Michelangelo Antonioni, 1964

relações entre a cor, estado de espírito a arquitetura. O espaço confinado entre as quatro paredes é ambíguo, é uma espécie de sala de estar com cozinha, um espaço dentro de outro espaço ou uma caixa dentro de outra caixa pintada interiormente com um pigmento vermelho garrido, onde um grupo de amigos ou conhecidos e desconhecidos, comem, bebem, comunicam e tocam-se uns aos outros de forma perversa e descontraída. Na verdade, é o único momento do filme em que *Giuliana* surge, aparentemente, feliz e despreocupada, mas que acaba por se revelar constrangedor e antinatural, porque o vermelho é tão conflituoso como o estado em que se encontra a personagem.

Compreende-se este confronto, entre o espaço e a personagem, quando a câmara foca a sua expressão; o facto de ser um plano muito aproximado e de a cor ser muito intensa, torna a cena quase bidimensional, sem grande profundidade. Assim, a parede de madeira não funciona como um fundo, mas como uma figura e, por isso, funde-se a própria protagonista: a emoção ou, a angústia/ansiedade em que vive *Giuliana*, concretiza-se num objeto, na parede vermelha de madeira. A expressão de felicidade desta caixa vermelha é tão efémera como a sua própria duração no filme; antes de saírem, queimam-na numa fogueira, porque "está frio".

Nestes filmes, considerados melancólicos, como, aliás, já se pôde analisar em *Nostalghia*, o contacto permanente com o exterior é uma necessidade constante e, por isso, a janela torna-se um elemento central na narrativa, um limite interior/exterior, onde o estar "entre" é o único lugar em que o protagonista se permite existir. No filme *O deserto vermelho*, o vão limitado pelo caixilho azul e pelas duas portadas brancas enquadram o rosto pensativo e pouco nítido de *Giuliana* que, por sua vez, quase se dissolve no azul claro do revestimento do casebre e no nevoeiro exterior.

Conclui-se, assim, a primeira parte da presente dissertação e o final de um percurso de aproximação figurativa do termo melancolia ao espaço construído, na arquitetura e no cinema. Esta articulação entre a melancolia



Fig. 35 *Il Deserto Rosso*, Michelangelo Antonioni, 1964

e os restantes domínios foi pensada tendo em conta a noção de atmosfera hipótese que, posteriormente, se testou através de uma breve análise dos filmes *Nostalgia* e *O deserto vermelho*.

Em *Nostalgia*, a longa duração dos planos enfatiza a demora da passagem do tempo e permite, ao espetador, observar e apreender a organização do espaço arquitetónico que compõe as cenas, com grande detalhe e intensidade. Preferencialmente, é utilizado o plano fixo com o intuito de reforçar o carácter estático do espaço construído, e da sua quase suspensão no tempo. Também o enquadramento aberto, paisagístico e citadino, que capta a cidade, é o mais utilizado neste filme, excluindo grandes planos de pormenor que, normalmente, introduzem um maior dramatismo às cenas. Aqui, pelo contrário, o pendor dramático e melancólico é, precisamente, acentuado por esse distanciamento que o realizador faz questão de criar entre a personagem e o espetador, bem como pela necessidade de localizar este último num contexto urbano específico.

Do ponto de vista da representação desse mesmo espaço urbano, retenha-se a neblina constante que envolve toda a sua atmosfera, o silêncio e o vazio que transmitem as ruas inóspitas italianas, bem como o edificado degradado ou em ruína que se reflete tanto em edifícios públicos como em edifícios privados. Note-se que o hotel, o único espaço interior e de permanência do protagonista deste filme, ainda que temporariamente, revela-se quase sem hóspedes e ausente de luminosidade. Nesta obra de Tarkovsky, o espaço interior prolonga-se para o espaço exterior, tanto a nível psicológico da personagem, como a nível físico, através de janelas ou de espaços em ruína que não possuem qualquer filtro com o espaço externo, fundindo-se, assim, memória/pensamento e realidade. Esta dicotomia encontra-se, simbolicamente, na última cena do filme, onde a casa do poeta *Gorchakov*, na Rússia, está inserida “dentro” da ruína da Abadia de San Galgano, convocando a ideia de lar enquanto espaço de conforto e segurança, ao qual se deseja voltar.



Em *Nostalgia*, recurso ao preto e branco para enfatizar as cenas que remontam ao passado do protagonista é também uma manifestação da melancolia. Por outro lado, em *O deserto vermelho*, a utilização da cor é o aspeto formal que mais evoca este estado de espírito, enquanto espelho do conflito interior vivido pela protagonista, plasmado nos objetos arquitetónicos, tal como já foi explicado anteriormente. Note-se, ainda, que a melancolia marcada pelo desejo de voltar a casa de *Gorchakov* é substituída, no filme de Antonioni, pela incapacidade de adaptação ao novo contexto de cidade industrializada por parte de *Giuliana*. Aqui, a cidade (periférica) também é pautada, por ruas inóspitas e por uma constante neblina no ambiente exterior, mas que se deve, acrescidamente, à poluição fabril que se sente no local, advinda de todo funcionamento da maquinaria. Os edifícios já não são antigos, em ruína, e degradados como em *Nostalgia*, mas são as suas personagens, arruinadas e alienadas em relação ao meio que as rodeia, habitando em novos edifícios modernos dotados de toda a tecnologia.

Neste sentido, cumpriu-se o objetivo de encontrar a melancolia na representação do espaço arquitetónico no cinema, introduzindo as premissas base a refletir na segunda parte desta dissertação. De seguida, procurar-se-á refletir acerca da presença desta condição interior especificamente a partir do cinema português, tendo em conta estes aspetos formais cinematográficos analisados anteriormente: o espaço, a cor e o tempo.



## NOTAS

(107) (Baudelaire, 2006, p.26)

(108) [it] *emerged at the end of the eighteenth century (...) as a poetic notion, as a temporary mood of sadness and distress which came partially to eclipse these earlier meanings [disease and temperament]* (Radden, 2000, p.30).

(109) (...) *feelings of solitude, darkness, grief, suffering, despair, longing, and elegiac sadness* (Ibidem, p.30)

(110) (Saldanha, 1993, p.96)

(111) (...) *close your bodily eye, that you may see your picture first with the eye of the spirit. Then bring to light what you have seen in the darkness, that its effect may work back, from without to within.* Citação retirada de um excerto do livro *Rebels and Martyrs: The image of the Artist in the Nineteenth century*, disponível em: [https://books.google.pt/books?id=7tmNOW\\_](https://books.google.pt/books?id=7tmNOW_)

(112) (Zumthor, 2006, p.13)

(113) (Béguin citado por Inês Gil, 2006, p.13)

(114) (Gil, 2005, p. 17)

(115) Note-se que *Nostalgia* foi realizado enquanto Tarkovsky se encontrava exilado em Itália durante a União Soviética e, desde então, nunca mais voltara à Rússia.

(116) *Tarkovsky's buildings evoke a melancholic dimension of time and a tender memory of homecoming.* Citação disponível em: [http://www.ucalgary.ca/ev/designresearch/publications/insitu/copy/volume2/imprintable\\_architecture/Juhani\\_Pallasmaa/index.html](http://www.ucalgary.ca/ev/designresearch/publications/insitu/copy/volume2/imprintable_architecture/Juhani_Pallasmaa/index.html)

(117) (...) *the characters are etched into their spatial settings and the external spaces are the inner mental spaces of the characters.* Ibidem.

(118) Citação retirada do artigo *A Nostalgia de Andrei Tarkovsky*, disponível em: <http://cinemaeurop.eu.blogspot.pt/2009/09/nostalgia-de-andrei-tarkovski-final.html>

(119) Ibidem

(120) Casa de veraneio tipicamente russa, <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/datcha>

(121) Note-se que o autor Eduardo Lourenço, referido mais à frente nesta dissertação, explica o que significa sentir nostalgia, o que parece enquadrar-se perfeitamente naquilo que o realizador Andrei Tarkovsky pretende ilustrar no seu filme: *a nostalgia fixa-se num passado determinado, num lugar, num momento, objeto de desejo fora do nosso alcance, mas ainda real ou imaginariamente recuperável* (Lourenço, 1999, p.92).



(122) Citação retirada do artigo A Nostalgia de Andrei Tarkovsky, disponível em: <https://cinemaeuropeu.blogspot.pt/2009/09/nostalgia-de-andrei-tarkovski-final.html>

(123) *Nostalgia* (1983) é o segundo filme da trilogia existencialista que inclui *O perseguidor* (1979) e *O sacrifício* (1986); por sua vez, *O deserto vermelho* (1964) é como que o culminar da trilogia, da solidão, de Antonioni que integra o filme *A aventura* (1960), *A noite* (1961) e *O eclipse* (1962), focando a dificuldade de comunicação entre as personagens e aquilo que as rodeia.

(124) (Carvalho, 2012, p.72)

(125) (...) *di Ravenna, resta davvero poco. Una macchia che vienne costruita per evocare le corrispondenze tra sfera dell'interiorità e situazioni che si svolgono all'esterno* (Manzo, 2012, p.13).

(126) A este propósito, Michelangelo Antonioni assume: (...) *bisogno di esprimere la realtà in termini che non siano del tutto realistici* (Antonioni citado por Vittorio Prina, 2014, p. 4).

(127) (Eisenstein citado por Marcel Martin, 2005, p.89)

(128) (Martin, 2005, p.89)

(129) (Gil, 2005, p.120)

(130) (...) *che io faccio un atto di accusa contro questo mondo industrializzato ed inumano (...). Al contrario, la mia intenzione (...) era di rendere la bellezza del mondo. È un mondo ricco, vivo, utile* (Antonioni citado por Vittorio Prina, 2014, p.3).



## **PARTE II**

### **A atmosfera melancólica do lugar no cinema português**



*(...) o cinema português vive de personagens viradas para o seu interior, entre argumentos desdramatizados, enquadramentos contemplativos e exposições sem desenlace. Improficiência narrativa ou espelho social? Filmamos personagens fechadas porque nos submetemos nós próprios a essa clausura?*

Francisco Pereira <sup>131</sup>

(...) "Ó doce e amado esposo,  
Sem quem não quis Amor que viver possa,  
Por que is aventurar ao mar iroso  
Essa vida que é minha, e não é vossa?  
Como por um caminho duvidoso  
Vos esquece a afeição tão doce nossa?  
Nosso amor, nosso vão contentamento  
Quereis que com as velas leve o vento?  
Nestas e outras palavras que diziam  
De amor e de piedosa humanidade,  
Os velhos e os meninos os seguiam,  
Em quem menos esforço põe a idade.  
Os montes de mais perto respondiam,  
Quase movidos de alta piedade;  
A branca areia as lágrimas banhavam,  
Que em multidão com elas se igualavam.

Luis Vaz de Camões

Canto IV, Episódio: O Velho do Restelo, 1572

## Entre a tradição e a modernidade

Analisada a natureza do termo melancolia, e tendo já compreendido como pode ser materializada e representada no cinema através da atmosfera de um lugar natural, ao qual se acrescenta a *identidade, a intensidade e o clima ficcionalmente pretendidos*,<sup>132</sup> a presente dissertação centrar-se-á no domínio do cinema português, um *cinema diferente*<sup>133</sup> que procura *criar algo em que o espetador acredite*<sup>134</sup> e que invoca, de certa forma, a saudade, tal como se explicará ao longo do presente capítulo.

Na verdade, de onde vem e como começa, então, este pendor tão português por uma visão melancólica, ou saudosa, das coisas? O que é a saudade e porquê a saudade? Eduardo Lourenço relativiza a questão e afirma que a necessidade que os portugueses - *mais quixotescos do que D. Quixote*<sup>135</sup> - têm de “voltar ao passado” já vem do mar, de Camões, da saudade, e que mesmo essa palavra pouco tem de *intraduzível, singular*<sup>136</sup> ou melancólico:

*A sua maneira espontânea de se voltar para o passado em geral, e para o seu em particular, não é nostálgica e ainda menos melancólica. É simplesmente saudosa, enraizada com uma tal intensidade no que ama (...) é mais da ordem do sonho do que do real. É esse lugar de sonho, esse lugar ao abrigo do sonho, esse passado-presente, que a «alma portuguesa» não quer abandonar.*<sup>137</sup>

Ambas são reféns de um tempo que já passou, mas lidam com o passado de



forma diferente: a primeira remete para um passado ao qual se pode regressar e a segunda, para a consciência da impossibilidade de um regresso irreversível ao passado. Perante esta premissa, a saudade consegue ser uma variante mais positiva da melancolia e da nostalgia, ainda que, remontando, também, ao passado, até porque *saudade subentende, naturalmente, memória*.<sup>138</sup>

Partindo deste pressuposto melancolia-saudade-memória, acredita-se que a primeira pode, não só estar presente em aspetos formais que caracterizam a maneira de fazer cinema português, como também na sua própria História, na identidade e cultura nacionais do país e da gente. Note-se que *o cinema, como aliás qualquer manifestação de expressão artística de um povo, define-o a si mesmo e às circunstâncias que o rodeiam e condicionam*.<sup>139</sup> Desta forma, parece ser evidente que o cinema, tal como a arquitetura, a literatura ou a música, por exemplo, integrem e fomentem esta visão negativa, triste e melancólica da realidade portuguesa e do seu povo, tendo sido muito retratada, ao longo do tempo, por figuras como Luís Vaz de Camões (1524-1580), Almeida Garrett (1799-1854), Cesário Verde (1855-1886), Fernando Pessoa (1888-1935), Mário de Sá- Carneiro (1890-1916), Al Berto (1948-1997), e Amália Rodrigues (1920-1999) que, pela palavra, escrita ou cantada, a representaram.

Há que frisar que, no âmbito da literatura e da música, a melancolia está intimamente ligada com a saudade e com a tendência de visitar e reviver o passado. Assim, relativamente à palavra escrita, o célebre pensador português Eduardo Lourenço refere na sua obra *Mitologia da Saudade, Seguido de Portugal como Destino* (1999), que *os nossos poetas cultivaram sempre o sentimento saudoso e, Camões mais que todos*.<sup>140</sup> De facto, aquilo que torna interessante a menção dos nomes destes poetas é que os temas e as problemáticas abordadas nas suas obras acabarão por se encontrar nos filmes portugueses, que serão referidos e analisados, ao longo da segunda parte da presente dissertação; são fragmentos culturais separados no tempo, mas

*Nada me expira já, nada me vive -  
Nem a tristeza nem as horas belas.  
De as não ter e de nunca vir a tê-las,  
Fartam-me até as coisas que não tive.  
Ecoando-me em silêncio, a noite escura  
Baixou-me assim na queda sem remédio;  
Eu próprio me traguei na profundura,  
Me sequei todo, endureci de tédio.*

*Mário de Sá-Carneiro  
Além-Tédio in Dispersão*

*Sonho. Não sei quem sou neste momento.  
Durmo sentindo-me. Na hora calma  
meu pensamento esquece o pensa-  
mento, minha alma não tem alma.  
Lapso da consciência entre ilusões,  
Fantasmas me limitam e me contêm.  
Dorme insciente de alheios corações,  
Coração de ninguém.*

*Fernando Pessoa  
Sonho. Não sei quem sou in  
Cancioneiro*

*Nas nossas ruas, ao anoitecer,  
Há tal soturnidade, há tal melancolia,  
Que as sombras, o bulício, o Tejo, a  
maresia  
Despertam-me um desejo absurdo de  
sofrer  
O céu parece baixo e de neblina,  
O gás extravasado enjoa-me, perturba;  
E os edifícios, com as chaminés, e a  
turba,  
Toldam-se duma cor monótona e  
londrina.*

*Cesário Verde  
Avé-Marias in Um sentimento dum  
Occidental, 1982*

*É em estado de enamoramento que  
avanço noite dentro. Amo esta cidade,  
secretamente, até ao romper da alba.  
Mas, as cidades talvez se tenham me-  
tamorfosado em desertos onde nos  
habituíamos a passear a melancolia.  
Lisboa é, provavelmente, um desses de-  
sertos – o mais melancólico que conheço.*

*Al Berto  
Excerto de O anjo mudo, 2001*

unidos pela melancolia.

Os temas abordados na obra dos poetas modernistas Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa versam a passagem do tempo ou a sua suspensão, a solidão, a angústia existencial, o tédio, a ausência de lugar e pertença, a busca pelo próprio "eu" e o sentido do "ser", a inquietação, o binómio pensamento, razão/emoção e sonho/realidade, denunciando o retrato evidente de um sujeito melancólico. Os escritores Cesário Verde e Al Berto retratam uma ideia de melancolia que assenta muito na relação deste sujeito melancólico com a cidade: o primeiro caracteriza-a como lugar cinzento, carregado de desconforto e monotonia, em oposição à liberdade subjacente ao campo; o segundo retrata-a como lugar ideal de permanência noctívaga, retirando-lhe a conotação negativa enquanto espaço, não querendo dizer que a relação que estabelece com a cidade e com a sua atmosfera não seja melancólica. Ainda a propósito dos sintomas melancólicos na cultura portuguesa, que não se esqueça o fado, sinónimo de destino, um termo que, derivado do latim *fatum*, canta o amor, a tragédia e a saudade, daí o seu *tom triste e lamentoso*;<sup>141</sup> música do povo português e da rua, que se veste de preto e se faz acompanhar da guitarra portuguesa.

No lugar da palavra, a arquitetura utiliza o objeto construído como meio de expressão imediata de uma função, de uma ideia, ou de uma emoção, e que, a par da sua vivência e apropriação, contribuirá para o criar de uma determinada atmosfera do lugar em que se insere. Por estes motivos, não se pode abordar a melancolia na arquitetura portuguesa como se faz em relação à literatura ou à música, embora haja *muita afinidade entre a linguagem e a expressão do cinema, da pintura, da escultura, da música, com a arquitetura. É a mesma família. É a arte, mesmo se há a ideia de que a arquitetura não é arte. Há muita coisa em comum.*<sup>142</sup>

A década de 50 em geral, e o ano de 1948 em particular, é o período/momento da história da arquitetura portuguesa que se revela pertinente referir e relembrar como eventual proposta da sua relação com a melancolia.



Note-se que, nesta altura, Portugal se encontrava em absoluto sob *um regime de um grande autoritarismo político, após o Golpe de Estado fascista de 1926*,<sup>143</sup> mas que, nem por isso, deixou de ser um "tempo-charneira", de reflexão, mudança e afirmação para a arquitetura, talvez por se pretender que, até aqui, esta fosse a imagem direta (e apenas uma imagem)<sup>52</sup> do contexto social que se vivia naquele período, sobretudo à escala urbana, tal como conclui Nuno Grande: *queria-se urbanizar estrategicamente (...) de forma a que as cidades fossem a expressão da ação e do controlo hegemónico do Estado sobre o espaço social*.<sup>144</sup> Neste sentido, a arquitetura deveria acompanhar o seu tempo e representar, não a realidade, mas uma realidade construída e *embelezada* aos olhos do Estado.

No entanto, a década de 50 veio revolucionar e alterar todo este paradigma, e, acima de tudo, questionar e experimentar, a fim de reunir todas as condições para na década de 60, ser possível concretizar, de uma forma mais amadurecida, as estratégias discutidas e refletidas num momento anterior da História, tanto a nível arquitetónico como a nível político. Um dos acontecimentos que despoletou esta mudança foi a realização do I Congresso Nacional de Arquitetura Moderna em 1948, pela ODAM (organização dos arquitetos modernos) e pelas ICAT (iniciativas culturais de arte e técnica).<sup>145</sup> Neste sentido, o Congresso *consolidará, para uma nova geração de arquitetos portugueses, a resistência ao imaginário conservador imposto pela Propaganda do Estado Novo e o desejo de introduzir experimentalmente os novos desígnios de uma arquitetura dita Moderna*.<sup>146</sup>

Curiosamente, a aura auspiciosa que envolveu a arquitetura não acompanhou o cinema nos anos 50, porque não existia liberdade de expressão, e a palavra/imagem era o maior poder de todos aqueles que tinham a missão de representar a realidade atual, existindo, nesta altura, uma natural incidência nos filmes de teor propagandístico; *no cinema, a década de 50 fora o enterrar dos sonhos de um cinema nacionalista*.<sup>147</sup> Luís de Pina acrescenta que *o cinema dos anos 50 está doente. E a doença é, também (...) a*



*doença do regime, a incapacidade de renovação, de novas soluções, a vontade de gerir eternamente uma crise (...) ou o regime não fosse português.*<sup>148</sup>

Este foi, portanto, um período de rutura para o cinema, antecedendo-lhe o próspero Cinema Novo dos anos 60, e um período de continuidade para a arquitetura que, através de uma linguagem assumidamente moderna persegue a sua tradição, se debruça, sobretudo, sobre a experimentação da habitação social.<sup>149</sup> Esta incisão disciplinar deve-se, também, a uma grande mudança a nível demográfico, com o movimento da população do meio rural para as grandes cidades, *concentrando novos habitantes nas suas franjas envolventes e conduzindo a processos de suburbanização dos tecidos periféricos ou de desurbanização e envelhecimento dos seus centros.*<sup>150</sup> O filme *Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha (uma referência inquestionável para o cinema contemporâneo português) reflete e ilustra esta alteração de mentalidade que ocorre na sociedade e que tem lugar numa Lisboa moderna, onde a diferença de classes sociais se reflete na utilização do próprio espaço urbano e doméstico, tal como se explicará com maior detalhe no capítulo: *metamorfose: o exterior (ou a cidade) como lugar interior.*

Retome-se, agora, a importância da década de 50 na arquitetura, a sua linguagem moderna e tradicional referida no princípio do parágrafo anterior, pois acredita-se que é neste binómio modernidade-tradição, sobretudo a nível ideológico, que reside a presença da melancolia como, aliás, já foi levemente proposto no segundo capítulo da primeira parte da presente dissertação. Apesar da influência do Movimento Moderno e da sua doutrina funcionalista, já praticada na Europa desde os anos 20 do princípio do século preconizada por Le Corbusier (1887-1965), a prática da arquitetura moderna em Portugal foi um processo mais lento e mais tardio, não só devido a questões políticas, como também a questões culturais, tal como confere Ana Tostões: *a arquitetura moderna assume-se, então, como uma contestação ao regime, ao estado das coisas, a um regionalismo fascizante, numa tomada de consciência coletiva da necessidade de produzir obras verdadeiras e atuais, sem*



*no entanto para alguns se perder o vetor da tradição e das raízes portuguesas.*<sup>151</sup>

Num momento em que ecoavam ainda, em Portugal, as máximas da Carta de Atenas divulgadas no IV CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna) de 1933, que pretendiam *segregar as funções urbanas, garantir a circulação fluida, e dimensionar o habitat na sua relação harmoniosa com os espaços abertos e o sol*<sup>152</sup> numa lógica de cidade funcionalista, a herança moderna europeia estende-se à escala da habitação, através do modelo *casa-máquina de habitar*,<sup>153</sup> *um edifício-cidade*<sup>154</sup> - ou a cidade dentro de um edifício - *uma unidade autónoma no conjunto da cidade, como a única via de resposta as necessidades de habitação de uma sociedade em massas*,<sup>155</sup> num contexto Pós-Guerra.

Na verdade, são questões de ordem cultural que se prendem com a autenticidade e a verdade do lugar, que estão na origem deste atraso na implementação da arquitetura moderna em Portugal. Habita-se, desta forma, um estado paradoxal, entre a vontade de utilizar um novo vocabulário arquitetónico que advém, por um lado, de influências europeias exteriores e, por outro, da valorização *da cultura do espaço*,<sup>156</sup> *da capacidade criativa dos arquitetos portugueses, integradora e tradicionalista e do "tempo português"*, *isto é, a necessidade sentida como indispensável de contextualização dos modelos do sítio, no território nacional.*<sup>157</sup>

Note-se que o Inquérito à Arquitetura Regional Portuguesa foi também um momento importante neste percurso, decorrente desta necessidade de retornar ao âmago da cultura portuguesa. O documento foi realizado entre 1955 e 1960, partindo de *análises e de modelos sociológicos assentes num conhecimento direto e empírico da realidade.*<sup>158</sup> Tratou-se de um levantamento que percorreu todo o país em prol de uma *humanização*<sup>159</sup> da arquitetura e de um repensar da habitação coletiva em Portugal, considerando as referências internacionais mencionadas acima. Assente nestas premissas, surgiu o projeto do emblemático plano para



Olivais Norte (1955-1958) e Olivais Sul (1960-1961), o qual se explicará, posteriormente, com mais pormenor no decorrer da análise do filme *Montanha* (realizado por João Salaviza, 2015).

Esta dialética, entre o passado e o presente, inserida num projeto arquitetónico pressupõe uma atitude humana de extrema sensibilidade por parte do arquiteto, perante o lugar no qual se propõe intervir. Como tal, não poderia deixar de ser referido o nome de Fernando Távora e Álvaro Siza Vieira como as grandes figuras deste período, já mencionadas anteriormente, a propósito do cuidado que ambos sempre tiveram em relação ao espírito e às características do lugar a intervir.

Encarando a disciplina de arquitetura de *um modo paradoxalmente lúcido e apaixonado* (...), Távora tinha a *arquitetura popular e a Natureza*<sup>160</sup> como referências/ponto de partida de um projeto, no lugar dos pressupostos modernos que incluíam a máquina ou a grande metrópole, criando *um novo tipo de racionalismo baseado na reflexão e no acumular da experiência a partir do concreto, do pormenor, a partir do respeito pelo senso comum.*<sup>161</sup>

Perante as conclusões referidas anteriormente, parece que a metodologia do arquiteto segue, também, de alguma forma, as convicções de Alvar Aalto (1898-1976) que comunica na sua obra *Humanização da Arquitetura*, redigida em 1977, onde apela a que se aplique o princípio funcionalista na sua totalidade, tanto a nível técnico como a nível da necessidade do seu fruidor/utilizador. Na sua perspetiva, só assim é possível pensar construir uma "arquitetura humanizada", concluindo que *una solución arquitectónica debe tener siempre una motivación humana basada en el análisis, pero esa motivación se hade materializar en la construcción* (...).<sup>162</sup>

Álvaro Siza Vieira, herdeiro do *testemunho espiritual de Távora*,<sup>163</sup> dá continuidade ao pensamento metodológico do arquiteto e também trabalha em prol de uma arquitetura humanizada, sob o mesmo registo paradoxal: entre o espaço existente e a *plenitude da experiência vivida*,<sup>164</sup> entre a história do lugar e o contexto presente. Segundo Ana Tostões, as primeiras obras de

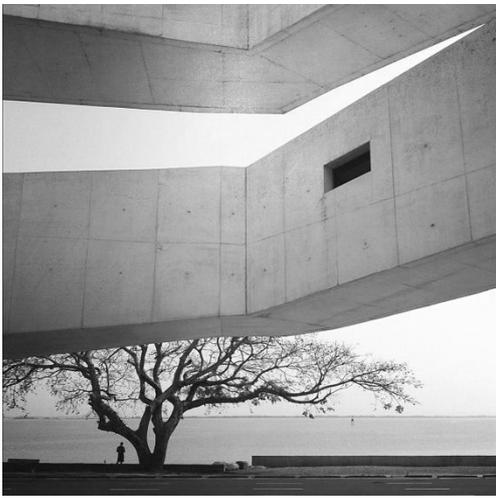


Fig. 36 Fundação Iberê Camargo, projeto do arquiteto Álvaro Siza Vieira  
Fig. 37 Solidão, Iberê Camargo, 1994

Siza, incluindo a Piscina da Quinta da Conceição, já referida na primeira parte da presente dissertação, demonstram, desde logo, o carácter intuitivo e sensível do arquiteto, capaz de interpretar a especificidade do sítio, dando prioridade ao *dado*, ao *modesto* e ao *real*.<sup>165</sup>

Para finalizar esta ideia, é conveniente ainda referir que a condicionante de um determinado lugar ou contexto se transforma num tema de projeto para o arquiteto, no lugar de ser uma limitação.<sup>166</sup> Esta subversão está patente no edifício *Bonjour Tristesse* em Berlim, o qual foi brevemente analisado anteriormente neste trabalho, quando, por exemplo, deixa um espaço vazio entre a empena de tijolo resultante das destruições da II Guerra Mundial; aquilo que, naturalmente, podia optar por se esconder é evidenciado e é aí onde reside, também, a poética e a melancolia da obra de Álvaro Siza Vieira, tal como já foi referido (p.51). Relembre-se, ainda, a tendência que os seus edifícios têm de se abrir, formalmente, para o interior, como por exemplo acontece na Fundação Iberê Camargo (2000-2008). Trata-se de uma construção fechada, se vista do exterior, onde os pequenos pontos de luz dramatizam e acentuam essa reclusão e "obscuridade" do edifício, que é também o reflexo da pintura interior do próprio artista Iberê Camargo (1914-1994). A este propósito, o pintor revela: *acho que toda grande obra tem raízes no sofrimento. A minha nasce da dor*<sup>167</sup> e, na verdade, os membros das suas figuras melancólicas transformam-se nas galerias de articulação que intersejam o volume vertical da Fundação que, como uma rocha encaixada no terreno, gera um aparente desequilíbrio compositivo, ao assentar sobre o embasamento horizontal que o suporta.

Assim, tanto ao nível da cidade como ao nível do objeto, tratou-se, portanto, de resgatar e preservar a identidade do lugar na obra de arquitetura. Excluindo os dois últimos projetos referenciados por necessidade e afinidade com o tema em questão, retoma-se o contexto português. Acredita-se, portanto, que esta questão da identidade se encontra, naturalmente, muito associada à memória e, conseqüentemente, ao estado de espírito



melancólico, sobretudo, quando a primeira começa a dissipar - a nível urbano, já a partir da década de 70 até à contemporaneidade - por entre os *vazios simbólicos e funcionais* que restam dos centros históricos, por exemplo, hoje, o cartão-postal de qualquer cidade, *esses espaços consolidados que faziam parte da nossa memória coletiva e da toponímia das nossas cidades*.<sup>168</sup>

Assim se tem esquecido de integrar a tradição na modernidade, ou na contemporaneidade, da mesma forma que, outrora, houve a vontade de integrar a modernidade na tradição. Neste sentido, habita-se, hoje, um território de ausência ausente de uma *verdadeira identidade urbana*,<sup>169</sup> como aquele que se observa no filme *Alice* (realizado por Marco Martins em 2000), a analisar mais à frente.

A abordagem anterior acerca das manifestações da melancolia no contexto português, concluem-na, então, como traço transversal à cultura portuguesa. Justifica-se, desta forma, o facto de o presente discurso se focar, agora, exclusivamente no caso português, no cinema português, como matéria de estudo desta hipótese de leitura da melancolia num "espaço-ficção", a partir da atmosfera em que se envolve e que também sugere, tal como já foi clarificado anteriormente. Este meio de expressão cultural assenta, de alguma forma e, tal como os restantes, no afeto que está subjacente à palavra saudade que tanto se referiu no início do presente capítulo, a propósito da poesia nacional de outrora. Mas, será a presença da melancolia, no cinema português, tão forte a nível formal, na implicação direta que tem ao representar um determinado espaço, como a nível histórico/ideológico?

Verifica-se, então, uma certa afeição comum à saudade e à maneira de filmar em Portugal na contemporaneidade; por amor a qualquer coisa se sente a saudade - que, segundo Eduardo Lourenço, *não foi mais que a expressão do excesso de amor em relação a tudo o que merece ser amado (...)*<sup>170</sup> - e, por amor se faz um filme em Portugal, sobre Portugal, pois *quando se filma é de um modo amador: amador no sentido de "amante de". É artesanato*.<sup>171</sup> Neste sentido, o cinema português é muito humano, original e pessoal, na medida



em que é feito de afetos e detalhe, mas é, também, o resultado de um percurso descontínuo e oscilante (mas tenaz) que a História recente lhe traçou, ainda que nem sempre dotado de criatividade e autenticidade (note-se a referência à década de 50 na p.119), situação que será explicada de seguida.

Tendo em conta que os casos de estudo são filmes que pertencem ao cinema português contemporâneo e que, por isso, este acaba por surgir, nesta segunda parte da dissertação, cruzado com referências anteriores (como por exemplo provindas dos anos 30 e do Cinema Novo dos anos 60), interessa retomar o discurso do passado, voltar atrás, a fim de compreender de que matéria é feito, então, este cinema atual. Neste sentido, parece necessário ressaltar que o momento político de transição "regime ditatorial-regime republicano" é indispensável para entender o fundamento do cinema português contemporâneo, - *a riqueza artística do cinema português, após o 25 de abril de 1974, não pode ser separada da noção de que esse cinema é constantemente confrontado com a questão de Portugal*<sup>172</sup> - tendo emergido da herança deixada por figuras importantes como Leitão de Barros, Manoel de Oliveira, Paulo Rocha, Fernando Lopes, ainda João Botelho, entre outros. Assim, surgindo (primeiro) do silêncio da ditadura, (depois) da liberdade, da palavra, das raízes, dos sons, da *verdade humana* e da *pureza da imagem*,<sup>173</sup> da tristeza das personagens, da interioridade e de um *cinema de poesia*<sup>174</sup> que permanece até hoje, vai-se criando e desenvolvendo uma linguagem que permite a representação de uma realidade cheia de autenticidade e significado.

Partindo das características apontadas acima, aborda-se, novamente, a questão da identidade, de um cinema de identidade (tardia) com o seu próprio registo e a sua própria linguagem, um cinema do povo (que nem sempre o representara fielmente)<sup>175</sup>, autêntico, que procura o realismo através de um registo de ficção/documentário, mas sem grandes enredos<sup>176</sup>, tal como, aliás, João Botelho assume: *a ação fazemos mal*.<sup>177</sup>



Desde cedo, a verdade e o afeto característicos ao cinema português, residiram em captar o âmago/íntimo da personagem, bem como a transparência das suas emoções. Neste sentido, importa recordar a origem e os primórdios destes princípios cinematográficos nacionais que estão bem patentes, por exemplo, na primeira longa-metragem de Leitão de Barros, *Maria do Mar*, realizada em 1930. Assim, retorna-se, uma vez mais, ao mar saudoso de Camões, o mar da identidade portuguesa, mais precisamente, ao mar da Nazaré. No seu filme, o realizador combinou/misturou *intérpretes amadores e profissionais do teatro* <sup>178</sup> com o objetivo de *Maria do Mar* se transformar num produto da maior autenticidade, filmando pela primeira vez *o rosto autêntico do povo trabalhador da beira-mar, a pele queimada pelo sol, as rugas autênticas dos velhos [e as suas] mãos calejadas*.<sup>179</sup> Note-se apenas que, embora distantes no tempo e na linguagem, realizadores contemporâneos, como por exemplo, João Salaviza ou Miguel Gomes adotam a estratégia de utilizar pessoas comuns/amadores para interpretar as suas personagens com o mesmo objetivo de Leitão de Barros, o de conferir mais veracidade às cenas, diluindo a realidade na ficção.

Apesar de Leitão de Barros focar bastante as expressões de revolta e tristeza das personagens a ameaçar viuvez, - enquanto os maridos pescadores lutam contra o mar revoltado - e de tentar transmitir o seu íntimo desespero, o filme não descarta a representação da arquitetura que, aliás, compõe as primeiras cenas desta película. A tipologia de casa caiada característica da vila piscatória da Nazaré, a imponente Igreja da Nossa Senhora da Nazaré que testemunha a importância e devoção à religião naquela época, ou mesmo, os grandes planos da paisagem marítima da vila, que inclui os pescadores, as suas embarcações e as suas viúvas, são momentos de grande relevância arquitetónica, social e cultural no filme.

Trata-se de um filme que, mesmo sendo mudo, grita veementemente até nos momentos pontuais de absoluto silêncio, para ser possível, ao espetador, absorver o sofrimento das personagens com maior intensidade (fig. 38).



Fig. 38 *Maria do Mar*, Leitão de Barros, 1930

Concluindo esta análise, *Maria do Mar é das obras de cinema mais genuinamente portuguesas*,<sup>180</sup> sobretudo, quando, na altura, o cinema em Portugal, era fundamentalmente pensado e concebido por estrangeiros.<sup>181</sup>

À poética e à autenticidade de *Maria do Mar*, acrescenta-se o sentido de interioridade de *Verdes Anos*, um clássico do Cinema Novo Português, realizado por Paulo Rocha em 1963, e a escuridão/solidão de *O Sangue*, realizado por Pedro Costa em 1993 (obras que serão analisadas mais à frente), de forma a ser possível propor-se uma síntese daquilo que são os pressupostos/as premissas de um cinema português contemporâneo. Assim, vai nascendo, ao longo do tempo, um cinema artesanal, de pequenos detalhes, onde se verifica uma grande vontade de mostrar a verdade de uma realidade social presente, utilizando um tipo de enquadramento muito cuidado, tal como existirá a oportunidade de analisar nos capítulos que se seguem.

Para finalizar este capítulo que procura definir a melancolia como algo transversal à cultura portuguesa e, dando continuidade ao simbolismo que o mar tem nessa interpretação a partir da sua representação no cinema, o presente discurso deter-se-á por breves momentos em *Balaou*, um documentário realizado por Gonçalo Tocha em 2007, uma obra de *grandeza devastadora e de um grande sentido poético*.<sup>182</sup> Trata-se, portanto, de um filme que também tem lugar no mar português, o mar da saudade, o mar como metáfora: *o mar fez a ligação entre a perda da minha mãe e a viagem com a simbologia da despedida. Nessa viagem, o mar, entendi-o como o rio do esquecimento. O Balaou é o grito*.<sup>183</sup>

*Balaou* talvez partilhe o estatuto de *documentário dramático* com *Maria do Mar*, a dor profunda da perda e a intensidade com a qual se filmam as emoções. A atmosfera lúgubre das cenas, acentuada por um forte contraste da luminosidade ao entardecer e ao anoitecer, o eco duplicado da voz de Gonçalo Tocha que acompanha as oscilações da câmara à medida que o barco balanceia nas ondas do alto mar, ou quando dialoga com a mãe que já



Fig. 38 *Balaou*, Gonçalo Tocha, 2007

perdeu, remete-nos até para outro espaço que, possivelmente, só existe na mente do realizador, tal como este afirma: *estou numa ilha, e a minha mãe é o mar*.<sup>184</sup>

Este objeto documental é uma homenagem à memória de alguém e o desnorte que cria essa memória, essa perda. A acompanhar as imagens que ilustram esta matéria invisível e indizível, há uma história de pendor poético a contar, uma valorização da palavra e do discurso capaz de enfatizar a carga emocional do filme, que é, também, uma característica transversal ao cinema português: o duplo sentido e a poesia do discurso falado. *Balaou* é, assim, um estado de alma, revoltado, triste e melancólico; é a imagem de uma emoção, tal como o é *Le Ballon Rouge* realizado em 1956 por Albert Lamourisse, ou *Nostalghia*, analisado na primeira parte da presente dissertação.

Embora distantes, *Maria do Mar* e *Balaou* são ambos filmes muito portugueses e demonstram a ideia de que *os nossos realizadores fazem um cinema enraizado na temática da morte, do luto, da lembrança, da memória*.<sup>185</sup> A identidade do cinema português *passa, então, por esse arrebatamento romântico, por essa frustração dolorosa (...)*,<sup>186</sup> pela sua natureza saudosa, nostálgica e melancólica.



## NOTAS

(131) (Pereira, 2013, p.453)

(132) (Mendes, 2013, p.108)

(133) (Marco Martins citado por João Maria Mendes, 2013, p. 123)

(134) Citação proferida pelo realizador Tiago Hespanha numa entrevista conduzida por Sílvia Guerra em 2009, disponível em <http://www.artecapital.net/entrevista-97-tiago-hespanhaHvJAC&pg=PA62&lp g=PA62&dq=close+your+bodily+eye,+that+you+may+see+your+picture+first+with+the+eye+of+the +spirit.+Then>

(135) (Lourenço, 1999, p.94)

(136) (*Ibidem*, p.91)

(137) (*Ibidem*, p.93)

(138) (*Ibidem*, p.114)

(139) (Costa, 1978, p.19)

(140) (Lourenço, 1999, p.59)

(141) Descrição retirada do artigo *Fado* disponível em: [https://www.infopedia.pt/\\$fado](https://www.infopedia.pt/$fado)

(142) Citação retirada de uma entrevista ao arquiteto Álvaro Siza realizada por Valdemar Cruz, disponível em: <http://expresso.sapo.pt/sociedade/2016-03-27-Siza-Vieira.-A-reforma-da-uma-neura-terrivel, Março 2016>

(143) (Grande, 2002, p.120)

(144) (*Ibidem*, p.119)

(145) (*Ibidem*, p.41)

(146) (*Ibidem*, p.137)

(147) (Costa, 1978, p.5)

(148) (Pina, 1986, p.124)

(149) (Grande, 2002, p.138)

(150) (*Ibidem*, p.142)

(151) (Tostões, 1997, p.49)

(152) (Grande, 2002, p.139)

(153) (Tostões, 1997, p.51)

(52) Relembre-se a Exposição dos Centenários em Belém (1940), um evento temporário, que visou *mostrar a cidade como promoção primordial, senão exclusiva, do Estado* (Grande, 2002, p.122) e a Alta



Universitária de Coimbra como exemplo dessa cidade-símbolo, *um Campus universitário monofuncional, conseguido à custa de destruições massivas e da introdução de novas relações volumétricas e linguísticas ditadas por imponentes edifícios (...)* (*Ibidem*, p.127), uma operação concêntrica e desligada da envolvente urbana em redor.

(154) (*Ibidem*, p.71). A maior referência deste modelo foi a Unidade de Habitação de Marselha, projetada por Le Corbusier em 1952 que influenciou bastante o pensamento e a conceção da habitação coletiva em Portugal.

(155) (*Ibidem*, p.70)

(156) (*Ibidem*, p.50)

(157) (*Ibidem*, p.175)

(158) (Grande, 2002, p.145)

(159) (Tostões, 1997, p.153)

(160) (*Ibidem*, p.179)

(161) (*Ibidem*, p.179 e p. 180)

(162) (Aalto, 1977, p.35)

(163) (Tostões, 1977, p.183)

(164) (*Ibidem*, p.183)

(165) (*Ibidem*, p.183 e p. 184)

(166) (*Ibidem*, p.183)

(167) Citação retirada do artigo: *Iberê Camargo [Pintor, Gravurista e Professor Brasileiro]* <http://sociadadedospoetasamigos.blogspot.pt/2014/08/ibere-camargo-pintor-gravurista-e.html>, Agosto 2014

(168) (Grande, 2002, p.169)

(169) (*Ibidem*, p.169)

(170) (Lourenço, 2012, p.92)

(171) (Botelho, 2013, p.155)

(172) (Lemière, 2013, p.38). Esta afirmação decorre, sobretudo, do facto de em 2003 *se ter escrito na Cahiers du cinéma que o cinema português centrado na questão de Portugal morreu* (Lemière, 2013, p.39), algum tempo após terem sido concebidos um leque de filmes decisivos do ponto de vista político e cultural no contexto português, tais como: *Belarmino*, realizado por Fernando Lopes em 1964, *O passado e o presente* realizado em 1972 por Manoel de Oliveira, *Conversa Acabada* realizado em 1981 por João Botelho ou *Non ou a vã glória de mandar* realizado em 1990 também por Manoel de Oliveira. O autor discorda deste juízo, afirmando que *a questão do país, hoje em dia, continua a ser frontal, apenas está menos marcada por referências explicitamente históricas e memoriais* (*Ibidem*, p.61) ou por um carácter *puramente figurativo/linearidade perfeita da narrativa* (*Ibidem*, p.61). Acrescenta



ainda que o sentido do *real nunca se ausentou* (*Ibidem*, p.59) do cinema português.

(173) (Costa, 1978, p.83).

(174) (Lemière, 2013,p.45)

(175) (...) *o cinema, com raras exceções e por muito tempo, irá funcionar perfeitamente dentro da política do regime: espelha a imagem e os modos que se pretende fazer crer que são os deste bom povo - pobrete mas alegrete, sentimental e marialva, com oito séculos de História em Império (a respeitar) conformatado e feliz com a sua simplicidade (...)* (Costa, 1978, p.77).

(176) A título de exemplo, Michelangelo Antonioni foi um dos autores que também não concedia primazia ao enredo, afastando-se dos *juízos conclusivos* que o cinema corrente da altura procurava elaborar, e excluindo qualquer forma de moralismo, "herói/anti-herói" (Renzi, 1968, p.13). Os seus filmes traduzem *problemáticas não resolvidas* (*Ibidem*, p.15) e, conseqüentemente, finais abertos e inconclusivos.

(177) (Botelho, 2013, p.159)

(178) (Costa, 1978, p.48)

(179) (*Ibidem*, p.48)

(180) (Manuel de Azevedo citado por Henrique Alves Costa, 1978, p.47)

(181) (Pina, 1986, p.58)

(182) Afirmação contida na capa do DVD da autoria de R. K. Variety

(183) (Gonçalo Tocha citado por Bárbara Abrantes, 2015, p.198)

(184) (*Ibidem*, p.198)

(185) (Eduardo Lourenço citado por João Maria Mendes, 2013, p.63)

(186) (Pina, 1986, p.217)



*(...) a casa não pode ser um mero refúgio nostálgico ou ilusório de uma derradeira harmonia. No seu interior negociam-se não só as partilhas dos habitantes, mas também as dissensões das sociedades. O ser em casa é sempre um estar fora de casa.*

Luís Baptista <sup>187</sup>



### **Simbiose: o interior (ou a casa) como lugar exterior**

Tendo em conta as afirmações anteriores, parte-se, agora, do pressuposto que a melancolia pertence, naturalmente, ao domínio do cinema português contemporâneo, a nível cultural, histórico e de argumento. Os textos que se seguem procurarão refletir, de uma forma mais prática e mais objetiva, acerca do contributo da representação do espaço arquitetónico para a criação da atmosfera melancólica de um lugar, reproduzida num determinado filme.

Optou-se por elaborar uma reflexão que partisse da dialética/tensão: interior-exterior, uma condição essencial à arquitetura e um tema que tem vindo a ser debatido ao longo do tempo, sobretudo desde o Movimento Moderno, um momento de profunda mudança na arquitetura, no próprio indivíduo, e no seu relacionamento com o espaço que habita; *a metrópole [moderna] exigia um novo Homem que a enfrentasse diretamente.*<sup>188</sup> A autora Beatriz Colomina reflete profundamente acerca da perspectiva de Le Corbusier (1987-1995) e subscreve que o tema interior-exterior não se trata apenas de uma problemática arquitetónica, mas de uma forma de ler e interpretar a própria arquitetura, tal como afirma: *a forma como se pensa a arquitetura estabelece-se segundo as relações entre o interior e o exterior, privado e público (...) Todos os limites estão, agora, a alterar-se (...).*<sup>189</sup>

É precisamente na alteração/inversão e na não linearidade do limite



interior-exterior, que reside o objetivo desta reflexão. Na época da antiguidade greco-romana, a Ágora e o Fórum eram os grandes espaços públicos das cidades, onde se fomentavam importantes discussões e decisões políticas, ou seja, eram a oportunidade para o Homem, enquanto ser racional e social, ter um papel ativo na gestão e na participação na cidade. Assim, neste período, a oposição entre o espaço interior (privado-casa) e o espaço exterior (público-cidade) era muito clara e definida.

A modernidade quebra, sem dúvida, esta separação espacial e funcional ao desequilibrar *a relação entre a casa e a cidade*,<sup>190</sup> entre o que significa "estar dentro" e "estar fora". A evolução tecnológica e a consequente intensificação das dinâmicas urbanas emergentes da grande metrópole, bem como a simultânea necessidade de abstração, isolamento e alienação do indivíduo em relação a este novo meio, sugerem que se funda o espaço interior com o espaço exterior, criando-se o "espaço entre" a ambiguidade que os define. Procura estabelecer-se, desta forma, a continuidade entre o interior da casa - *um abrigo, um espaço fechado que oferece proteção contra o frio, calor e observação exterior*,<sup>191</sup> a maior expressão de intimidade do seu habitante - e o exterior da cidade - *à priori*, o espaço hostil e desconhecido - e vice-versa. Para isso, os arquitetos pretendiam concretizar, então, *esse espaço [arquitetónico] intermédio, possibilitando simultaneamente abertura e confinamento (...)*, como por exemplo, através das *casas-pátio de Mies, onde se interioriza o exterior, ou através das casas-objeto de Le Corbusier, onde se exterioriza o interior*.<sup>192</sup>

A necessidade de estabelecer um forte contacto com o exterior e com a cidade, acontece por se assistir, também, a uma mudança de paradigma social que se baseia na observação e no ato de ver e ser visto, emergindo, por isso, um tipo de experiência do espaço muito visual e superficial, que acaba por refletir a fragmentação e a falta de vínculo existentes nas próprias relações interpessoais: *as pessoas agora têm de adotar a velocidade, o movimento contínuo, a sensação de que nada pára, a de que não há limites(...)*.



Fig. 40 Villa Savoye, projeto de Le Corbusier, 1929

*Até encontrar alguém torna-se correr para alguém (...). A percepção encontra-se, agora, vinculada à transição.*<sup>193</sup> Esta noção de transição e de permanente deslocação, bem como a ideia de percurso que lhes é intrínseca, encontra-se intimamente ligada à experiência cinematográfica (tal como já foi referido na primeira parte) conseguida, também, através do olhar.

O projeto *Villa Savoye* concebido pelo arquiteto Le Corbusier em 1929 materializa estes princípios, ao ter sido pensado como um grande percurso expositivo que organiza diversos espaços hierarquizados entre si, com o propósito de se estabelecer um contacto direto do interior para o exterior. Assim, a casa comunica com o espaço externo através das suas longas e contínuas *fenêtres à longueur*, ou pelos vãos abertos na cobertura, *frames* pontuais que direcionam especificamente o olhar do habitante, ou visitante, numa determinada perspetiva visual. O arquiteto acaba, por construir, assim, uma fronteira de "papel" entre o interior e o exterior: (...) *o espaço nem é interior ou exterior, nem público nem privado (...). É um espaço que não é feito de paredes, mas de imagens. Imagens como paredes (...). A janela já não é uma abertura na parede, tem-na derrubado.*<sup>194</sup>

A exteriorização do espaço interior na obra deste arquiteto permite questionar até que ponto se compromete a noção de identidade, intimidade e privacidade que, no seu entender, parece ser algo que depende e pertence, também, ao contacto permanente do habitante com o espaço exterior, não tanto num sentido de fazer a obra pertencer ao território e ao espírito do lugar mas, sim, de um ponto de vista mais mediático. Soltando-se do próprio local de implantação, assume-se como um "farol", um ponto de controlo para ver e ser visto, opondo-se ao carácter interior e de reclusão inerente ao espaço doméstico da casa e, assim, *o espaço privado (...) é agora mais público do que o público.*<sup>195</sup>

Depois da "casa-objeto" de Le Corbusier, introduz-se a "casa-fragmento" dos arquitetos Aires Mateus com o objetivo de analisar a mesma exteriorização do espaço interior, mas num projeto contemporâneo português, que não



advém de uma motivação mediática, mas da *forte tradição cultural de interioridade*<sup>196</sup> que caracteriza a arquitetura portuguesa.

Na verdade, esta premissa prende-se com a capacidade que os arquitetos portugueses têm vindo a manifestar ao trabalhar com o tempo, sobre o tempo, num binómio conflituoso entre local-global, tradição e modernidade, tal como já foi referido anteriormente.<sup>197</sup> E portanto, a dialética interior-exterior na arquitetura portuguesa, e na obra Casa Comporta (2008-2010) dos arquitetos Aires Mateus em particular, assenta na ideia de continuidade, ainda que uma continuidade radical, que procura não abandonar aquilo que é local, exemplificando, ao mesmo tempo, um pressuposto universal que devia ser sempre algo inerente à própria ética do exercício arquitetónico:<sup>198</sup> *a arquitetura, se nos é permitido arriscar uma definição, é pensada e construída enquanto um saber transmissível e, por isso não pode renunciar à sua dimensão cultural. (...) Um projeto de arquitetura não é, inicialmente, um sistema em equilíbrio. Ele tende para o equilíbrio. Um tal processo implica uma incerteza crítica (...).*<sup>199</sup>

A *incerteza crítica* e o paradoxo que permitiu que arquitetos como Fernando Távora ou Álvaro Siza optassem por uma continuidade temporal moderna, através de uma arquitetura de permanência, em prol de uma resposta arquitetónica mais verdadeira e contextualizada, foi a mesma *incerteza crítica* que motivou o desenho ambicioso do espaço interior-exterior da casa dos arquitetos Aires Mateus. Perante o contexto contemporâneo de *desenraizamento e fragmentação*<sup>200</sup> que hoje se habita, em que o espaço público pertence, cada vez mais, ao domínio do privado, como é o caso dos aeroportos ou dos *shoppings*, é urgente que se mantenha a identidade cultural no projeto de arquitetura, mesmo ao nível da pequena escala de objeto, transpondo limites capazes de continuar a promover uma reflexão e um espírito crítico.

Partindo do fragmento como mais uma parcela de tempo que permite a continuidade entre a herança regional, o progresso da modernidade e uma



Fig 41 Planta de implantação, Casas na Com-  
porta, Aires Mateus, 2008-2010

Fig. 42 Casas em Mira, Norte de Portugal,  
1976

"nova" ideia de espaço contemporâneo gerada a partir dessas referências anteriores e integrada no *palimpsesto* territorial, emerge a Casa na Comporta que traduz, então, essa dimensão contígua, local e interior da arquitetura portuguesa.

Esta obra acaba por ser uma metáfora, uma materialização da memória do lugar e do habitante, da lembrança e da intimidade, daquilo que é interior e intrínseco ao ato de habitar. Aqui, a abordagem do interior que também é exterior ou, mais à frente, do exterior que é interior, afasta-se um pouco da discussão e da relação com a dimensão privada e pública da arquitetura, sendo que interessa sobretudo esta ideia de interioridade, do íntimo, da emoção nostálgica e oculta que está muito relacionada com a melancolia e, também, com a arquitetura, segundo Aldo Rossi: *sim, é verdade que toda a arquitetura é também uma arquitetura de interior; ou melhor, do interior; as persianas que filtram a luz do sol ou a linha de água constituem, pelo interior, uma outra fachada, juntamente com a cor e a forma dos corpos que por detrás da persiana vivem, dormem, se amam.*<sup>201</sup>

Assim, a Casa na Comporta é construída mais à imagem da "casa-interior" de Gaston Bachelard - *o nosso canto em relação ao mundo (...) o nosso primeiro universo (...) um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, e sonhos da espécie humana (...) corpo e alma*<sup>202</sup> - do que à imagem da "casa-exterior" de Le Corbusier. O princípio de continuidade interior-exterior desta obra reside, então, não só no discurso, mas também na materialidade, uma vez que estabelece uma relação muito sensorial, tectónica, tátil, entre objeto de fruição e fruidor.

Neste sentido, propõe-se analisar este tema de projeto através da curta-metragem *Casas na Comporta*, realizado por João Salaviza no âmbito do projeto *No Place Like 4 houses 4 films*<sup>203</sup> e apresentado na Bienal de Arquitetura de 2010. Este pequeno filme partilha a poética e o sentido de interioridade do cinema português com a arquitetura deste projeto, que é *por ele próprio uma representação da ideia de habitar capaz de propor*



Fig. 43 *Casa na Comporta*, João Salaviza, 2010

*poéticas*.<sup>204</sup> As Casas na Comporta (construídas entre 2008 e 2010) recuperam o contexto e a simbologia já mencionada do mar português, a areia da praia e as *raízes da arquitetura popular*<sup>205</sup> que acabam por configurar um espaço que desafia o limite ou a continuidade "interior-exterior", bem como o limite sonho-realidade. Na verdade, João Salaviza construiu uma ficção a partir de um espaço que, em si mesmo, já era um lugar ficcionado/imaginário/irreal que pede para ser filmado e que quer afirmativamente contar uma história.

A forma como o realizador dá a conhecer o projeto dos arquitetos Aires Mateus é muito subtil, focando-se, muito mais, em captar a atmosfera do lugar do que a própria arquitetura, sem nunca descurar a importância de mostrar concretamente o objeto construído. A casa surge apenas nos primeiros e nos últimos minutos da curta-metragem, mas não é possível compreender-se logo à partida que o projeto é constituído por *quatro peças preexistentes, muito bonitas, de madeira e alvenaria (...) tão sólidas, tão radicais, tão bem colocadas*, que só podem ser totalmente entendidas *com os pés descalços*.<sup>206</sup> Estas quatro pequenas casas com telhadinhos de duas águas dispostas de um modo aparentemente aleatório, abraçam, de certa forma, a porção de terreno em que se inserem, ligeiramente elevado em relação à envolvente mais próxima.

A duração real do filme não compromete a verdade com que mostra a demora da passagem do tempo vagaroso nos dias de calor de verão no Alentejo, bem como o carácter contemplativo e melancólico da sua monotonia. Efetivamente, a curta metragem de cerca de vinte minutos de João Salaviza parece durar verdadeiramente um dia inteiro, pela forma como é filmada, desde o amanhecer até ao anoitecer; a câmara é tão observadora quanto o próprio espetador, aguardando o momento necessário para se deslocar de um sítio para o outro. As primeiras cenas revelam apenas o deslocar de um sítio para o outro.

As primeiras cenas revelam apenas o exterior dos dois volumes caiados de



Fig. 44 *Casa na Comporta*, João Salaviza, 2010

alto abaixo que rasgam o plano da fachada. Observa-se, também, o clarear progressivo do início de um dia de verão; escuta-se o vento que revolve os tecidos das espreguiçadeiras onde, numa delas, se encontra recostado o único habitante da casa que se conhece, bem como os sons das aves e dos pássaros que, por ali, são habituais.

Por aquela aridez de território, onde a areia se confunde com a restante vegetação que vai crescendo aleatoriamente, sugerindo, desde logo, a proximidade com a praia, passa, por detrás dos edifícios, apenas um indivíduo, e vislumbra-se apenas uma ave que o sobrevoa, largos segundos depois; o movimento que se sente naquele sítio, parado no tempo, pertence mais à natureza do que às próprias pessoas. Finalmente, a câmara desloca-se horizontalmente e avista-se mais uma pequena aglomeração de habitações unifamiliares, também elas caiadas de branco, pontuando a vasta paisagem como acontece tanto no Alentejo; o plano fixa-se, novamente, quando é filmado o vazio, o intervalo ou o enfiamento que confronta o edifício branco com um outro, que ainda não se conhecia, construído apenas de madeira e colmo, o que vai de encontro à *raiz da arquitetura popular da região*.<sup>207</sup> O jovem, sozinho, desloca-se até à porta deste último volume que, de porta aberta e com uma cortina branca esvoaçante pelo vento, anuncia, já, a permeabilidade do espaço interior-exterior.

A relação com o tempo, no seu duplo sentido, cronológico e atmosférico, como já foi referido na primeira parte da presente dissertação (p.37), é, de facto, o grande fundamento desta obra dos arquitetos Aires Mateus. A própria orientação dos edifícios de madeira, voltados de costas para o sol, segue um certo tipo de funcionalismo tradicional, porque, antes, *essas casas eram orientadas ao contrário, viradas para o nascente porque abrigavam trabalhadores do campo e, obviamente, essas pessoas repudiam a luz do sol*.<sup>208</sup> O último plano dos primeiros minutos do filme foca, parcialmente, os dois edifícios de madeira que configuram os braços da composição, evidenciando a forte presença da sua materialidade, através das traves de lenho horizontais



Fig. 45 *Casa na Comporta*, João Salaviza, 2010

e das superfícies de colmo que os constituem em peças sólidas e compactas. Os grandes planos, ou planos de conjunto, ficam guardados para mostrar as estradas retas do Alentejo que parecem não ter fim, bem como a abundância de vegetação que as acompanha, ou a sua ausência. A parte mais longa do filme assenta, então, numa ideia de percurso e de reconhecimento do espaço em redor da Casa na Comporta, centrando-se, não na obra de arquitetura enquanto peça construída, mas na sua principal substância e aquilo que deve ser o seu ponto de partida: a atmosfera que envolve e caracteriza o lugar. Assim, através da câmara fixa, o realizador acompanha o movimento da deslocação do jovem, que, com a sua bicicleta, parte de casa, passa pela praia da Comporta e faz o caminho de regresso à boleia, na carrinha de Germesindo, um verdadeiro artesão e conhecedor das tradições construtivas das casinhas daquele local.

Enquanto Germesindo explica como a tradição das casas de madeira começou e como foi perdendo ao longo do tempo, o espetador não o vê, apenas observa a deslocação da viatura em que se encontram os dois personagens, a descer o monte alentejano, entre curvas e contracurvas, relembrando as sequências de *Sabor a cereja* (1997) ou *O vento nos levará* (1999) realizados por Abbas Kiarostami, uma referência assumida para João Salaviza. Germesindo conta que antes, *as casas de madeira da zona da Comporta eram todas feitas com caniço, bracejo e madeira*, com uma estrutura simples, artesanal que utilizava elementos como, por exemplo, *forquilhas, traves e barrotes; depois, a introdução do cimento e da areia no enchimento das paredes fazia parecer que se construíam casas de tijolo, mas era tudo a fingir, e, assim, se ditou o fim da tradição.*<sup>209</sup>

De regresso a casa, ambos planeiam jantar todos juntos no exterior e, neste momento, verifica-se que não é só o tempo que demora a passar neste lugar, mas, também, as pessoas que demoram a chegar, concluindo-se uma certa solidão que assola a personagem interpretada por Martinho, enfatizada pela luz do anoitecer, o que lhe confere uma certa melancolia. As sequências



Fig. 46 *Casa na Comporta*, João Salaviza, 2010

seguintes mostram, pela primeira vez, o interior da habitação, bem como o pormenor construtivo que concede a dimensão poética a esta obra: o chão de areia.

A cena que ilustra estes aspetos tem lugar no volume de madeira destinado à utilização dos espaços comuns, que contém uma pequena copa, uma mesa para refeições e uma zona de estar com alguns sofás. No filme, observamos o jovem sentado, a preparar o jantar, a porta de vidro enquadrada por um caixilho de madeira que funciona através de um sistema de correr, e que está aberta; lá fora, há um fogareiro aceso, e um pavimento arenoso permite esta continuidade espacial "*fora dentro*".<sup>210</sup>

Esta ideia da areia está intimamente associada ao tempo como tema deste projeto; é uma oportunidade para abrandar o ritmo da rotina diária, tal como explica o cliente: *não é uma casa de cidade, é uma casa de férias, praia, onde nós idealmente gostaríamos de nos desligarmos daquela velocidade citadina, para ter um ritmo e um mood de praia. Isso acontece também com a ajuda da areia, porque a areia obriga-nos a parar, andar mais devagar, acalmar, pensar nas coisas antes de fazer.*<sup>211</sup> O "espaço distribuição" das várias divisões da casa que, aqui, são retiradas e fragmentadas para o exterior, é conseguido, precisamente, pelo vasto areal, um chão de areia *a céu aberto (...) que, fora e dentro, acaricia os nossos pés descalços, como se do mais luxuoso tapete se tratasse.*<sup>212</sup>

Assim, o filme termina com uma mesa posta para quem não chega e com o som do acordeão de Germesindo que, lado a lado com o jovem, debaixo de um denso pinheiro manso que pontua o "hall" de entrada deste belo edifício, recebem a escuridão progressiva de mais um dia na Comporta, que demorou tanto tempo a terminar. Finaliza-se, desta forma, a leitura de uma casa *maravilhosa, antiga e moderna ao mesmo tempo,*<sup>213</sup> *onde habitar ganha uma poética própria,*<sup>214</sup> com uma passagem inesquecível de Alberto Campo Baeza em relação a este projeto: *Voltava a ver uma vez mais, durante estes dias em Roma, a Perséfone raptada por Plutão, de Bernini, na Galeria Borghese.*



Fig. 47 *Casa na Comporta*, João Salaviza, 2010

*Ambos com os pés descalços. E pensava no quanto gostaria de estar com eles, assim com os pés descalços, na Casa da Comporta de Aires Mateus. Convidaríamos também a Sofia de Mello Breyner, que aceitaria com gosto. E, com ela, viriam Homero e Platão. E o Álvaro, o Eduardo, e o Paulo. E falaríamos da Poesia e da vida.*<sup>215</sup>

Mas será a ideia de casa contemporânea portuguesa uma ficção poética do habitar como a obra dos arquitetos Aires Mateus? Será possível questionar, de certa forma, a noção de segurança e conforto intrínsecas ao sentido de casa?

Tendo em conta o facto de o filme anterior se focar num projeto de uma casa de férias, um pouco idealista, até, apesar de todas as suas características e qualidades particulares, aborda-se, agora, sob um olhar paralelo mas, simultaneamente, poético, uma casa inserida num contexto completamente díspar daquele que foi analisado anteriormente, transitando da leitura de um objeto onírico, para realidade mais dura de uma sociedade fragmentada e desigual.

Curiosamente, ambos os lugares são exemplos extremistas daquilo que pode significar o habitar e são os dois estruturas de caráter temporário (o primeiro, porque é uma casa de férias e o segundo, porque é um bairro em demolição, o bairro das Fontainhas). Finalmente, estes dois locais estabelecem uma forte relação interior-exterior, sob diferentes perspetivas, mas ambas de limite e rutura convencional a nível arquitetónico e social (sobretudo no segundo caso): a Casa na Comporta, onde o pavimento exterior se transforma no pavimento interior da habitação, e as casas do bairro das Fontainhas filmadas por Pedro Costa em 2000, onde *cada casa é como uma cidade subterrânea: sais por uma janela que dá para uma espécie terraço, de onde sai um túnel que entra noutra casa e, de repente, estás no outro lado da cidade.*<sup>216</sup>

*No quarto da Vanda* (2000) é a obra de Pedro Costa sobre a qual a presente dissertação se deterá por breves momentos, o filme onde o realizador



Fig. 48 *No quarto da Vanda*, Pedro Costa, 2000

*encontrou a sua necessidade íntima, a sua inquietação e o seu método,*<sup>217</sup> que transpira melancolia nos espaços dentro e fora do bairro, nos becos, nas *presenças* que são as personagens, nos silêncios, nos planos de longuíssima duração, na claustrofobia dos espaços, e na génese da própria longa-metragem que *não pode vir senão de um cansaço e de um desgosto.*<sup>218</sup> Neste filme, mais do que entender aquilo que é mostrado ao espetador, interessa ler nas entrelinhas e apreender o que está subentendido, tanto a nível espacial como a nível social, sem ser, nunca, possível separar uma dimensão da outra.

Tal como já foi possível constatar através da análise do exemplo anterior, a criação de uma atmosfera melancólica, no cinema português, não tem que ser representada forçosamente, e só, de um ponto de vista noturno, escuro e negativo; é, sim, mais uma questão interior, de conteúdo, e daquilo que não se vê e que não se absorve de imediato. Importa salientar que, apesar das perceptíveis condições precárias que caracterizam o modo de vida deste bairro de lata, o realizador consegue mostrar um certo sentido de comunidade que o caracteriza; a existência de cor, dos verdes, vermelhos, amarelos e azuis com os quais se pintaram algumas paredes das "casas" construídas clandestinamente à imagem dos *bairros africanos*,<sup>219</sup> de onde vieram os primeiros habitantes das Fontainhas.

Num contexto fortemente definido pelo excessivo consumo/venda de droga, pela morte daqueles que vão ficando pelo caminho e pela *angústia permanente da possibilidade de prisão ou desaparecimento*,<sup>220</sup> a câmara do realizador consegue captar a delicadeza de um pássaro, ou de um ramo de flores viçosas, bem como o luxo aparente de uma "antiguidade" ou de um espelho que se encontra num quarto. Para além destes momentos, surge ainda a ingenuidade de crianças que estudam e brincam na rua, o negócio da venda de fruta e hortaliças, o café que contém uma mesa de matraquilhos, um pátio para conversas e churrascos, a sala que tem um sofá e uma televisão, e o quarto que tem uma cama, espaços mínimos com o mínimo, permeáveis na sua utilização e na sua relação interior-exterior. Tal como



Fig. 49 *No quarto da Vanda*, Pedro Costa, 2000

confirma o realizador, os limites arquitetónicos confundem-se e é esse aspeto que torna o bairro uma espécie de microcosmos tão particular, tão alheio da sociedade e tão periférico dentro do centro da própria cidade em que se insere: *o sentimento de intimidade é muito ténue. A fronteira entre o espaço público e o privado não chega a existir. (...) Sente-se sempre a tensão, uma electricidade no ar.*<sup>221</sup>

A cena em que um indivíduo toma banho numa espécie de casa-de-banho improvisada, com os restos de uma casa demolida à "porta", enquanto outro se encontra à janela ilustra bem esta inexistência física e social entre o espaço interior (ou privado) e o espaço exterior (público). Também a cena que mostra *Vanda* a vender couves ou a que filma *Zita* (a sua irmã) e a mãe a esfolar um coelho revela essa mesma ambiguidade, de não se saber se o local é um beco, um pátio interior ou uma rua - *Estamos na casa, ou fora da casa, como em tantas outras situações? Nunca se sabe bem. Porque todas as casas tombam e já são ou resto delas ou não elas, porque as ruas do bairro casas são também.*<sup>222</sup>

Pedro Costa afirma que as Fontainhas fomentaram em si um *sentimento poético (...) com tudo o que era visual e sonoro [e que, estando] um pouco fora da cidade, à margem da sociedade, era estar ao mesmo tempo dentro e fora.*<sup>223</sup> Para o realizador, representar a arquitetura do local deve ser uma prioridade e um ponto de partida no cinema, para além da escolha correta da pessoa-personagem, tal como explica: *(...) acredito profundamente na presença de certas pessoas. É um sentimento quase místico que se relaciona com o cinema e que deve vir ainda de mais longe, das origens, do teatro e da poesia: basta que haja um tipo ali, de pé, e outro que acredite nele. E é preciso que exista ali, pois é sempre ele que desenha e organiza o espaço.*<sup>224</sup> *O bairro oferecia-me um espaço magnífico para pensar. E pensar um espaço é uma das bases do cinema.*<sup>225</sup>

O grande objeto da câmara de Pedro Costa é o quarto de *Vanda*, mas rapidamente o espetador se apercebe que há uma transferência, quase



Fig. 50 *No quarto da Vanda*, Pedro Costa, 2000

inconsciente, deste espaço minúsculo, aparentemente sem janelas ou qualquer contacto externo, para o exterior, devido à própria dinâmica do bairro. Este aglomerado de pequenas "cabanas primitivas" é naturalmente escuro e, portanto, a extrema ausência de luz acaba por ser enfatizada pelo facto de muitas das cenas terem sido filmadas à noite, por força das circunstâncias de quem habita aquele espaço.<sup>226</sup> Assim, pode afirmar-se que a melancolia da atmosfera que se sente não é manipulada, tal como acontece, por exemplo, em *Alice* de Marco Martins analisado mais à frente na presente dissertação. O realizador confirma que *o bairro é quase tao sombrio na «vida real» como no filme.*<sup>227</sup>

Neste filme, a utilização da luz - *quase sempre indireta e refletida*<sup>228</sup> - é decisiva para revelar a intensidade da sua qualidade estética e dramática. *Vanda* parece um fantasma da sua realidade e no seu meio, um rosto iluminado num corpo que não existe e que se dissolve na escuridão do seu quarto, parecendo ser, também, a certeza do seu próprio destino. Relativamente à longa duração dos planos, parece existir uma certa suspensão perante do momento presente e, a este propósito, João Bénard da Costa afirma que se perdeu *no tempo, como o filme também se perde, ao vagar da sua alucinante montagem.*<sup>229</sup>

Acredita-se que duração do tempo é enfatizada pela duração dos inúmeros planos fixos e silenciosos que caracterizam este filme. No entanto, a posição de Pedro Costa, perante esta forma de captar as cenas, revela uma certa desvalorização, ou mesmo inexistência, do plano fixo enquanto possibilidade técnica para registar a realidade. Para este realizador, o plano fixo é a única forma de filmar com sentido; é sinónimo de distância, de estimular o olhar do espetador, e de atualidade/foco no momento presente. Por outro lado, segundo o mesmo, a utilização deste tipo de plano reforça (inesperadamente) a ideia de movimento numa cena, tal como o próprio explica: *mexer a câmara contra este ramo que oscila ao vento é contradizer um movimento. Em Vanda, a fixidez do enquadramento é totalmente instável, é um filme*



Fig. 51 *No quarto da Vanda*, Pedro Costa, 2000

*muito frágil. (...) Mas (...) para mim não há planos fixos! Não são fixos e não há planos-sequência, as panorâmicas nem sempre descrevem o espaço nem os ângulos picados são olhares divinos. Nada disso existe.*<sup>230</sup>

Importa, de facto, refletir nesta teoria de Pedro Costa, a fim de compreender que a utilização do plano fixo no cinema português pode ser, naturalmente, uma característica inerente à sua linguagem e não um formalismo simbólico ocasional. Talvez a perspetiva do realizador reforce esta tese de que o cinema nacional pode ser implicitamente melancólico para lá do argumento. Pedro Costa recusa, então, a ligação tácita e linear entre tipo de plano e função, desconstrói um pouco certas convenções e ideias antigas, interpretando-as de uma outra forma. Outro exemplo é o facto de, pelo menos determinados momentos *No quarto da Vanda*, considerar possível a relação entre o grande plano e o ocultar da sua informação: *é o inverso do que o grande plano é suposto fazer: revelar, ampliar. É o contrário: o momento em que mais escondemos, em que menos vemos.*<sup>231</sup> Será este outro sintoma visual de melancolia na forma de filmar portuguesa? Encontrar-se-á noutros filmes?

Note-se que é de extrema relevância esta reflexão, uma vez que o plano cinematográfico é o elemento que permite a apreensão do espaço arquitetónico de uma determinada forma e, se a claustrofobia da arquitetura "manual e primitiva, até desconhecida" deste bairro é real, refletindo-se nos becos, nas ruas estreitas e nas divisões mínimas dos espaços, esta morfologia é, com certeza, acentuada pela maneira como Pedro Costa os filma.

Concluindo, talvez os desequilíbrios constantes da cidade atual, do exterior, se prolonguem para dentro da casa, para o interior, física, social e psicologicamente, e este confronto seja inevitável na contemporaneidade, quer pela necessidade de escapar da cidade ou pela obrigação de permanecer dentro dela, pela liberdade ou pela prisão inevitável. Após abordar a casa como espaço exterior, sob a perspetiva inversa, refletir-se-á, pois, no capítulo seguinte, de que forma a cidade reflete o íntimo, a condição interior e resguardada do habitante, normalmente associada à ideia de lar permanente,



Fig. 52 *No quarto da Vanda*, Pedro Costa, 2000

de conforto e segurança, num contexto urbano português de transição.



## NOTAS

(187) (Baptista, 2010, p.29)

(188) (Baptista, 2010, p.28)

(189) (...) *the way we think about architecture is organized by the way we think about the relationships between inside and outside, private and public (...). All boundaries are now shifting (...)* (Colomina, 1998, p.12).

(190) (Baptista, 2010, p.28)

(191) (...) *a shelter, an enclosed space which affords protection against cold, heat and outside observation* (Colomina, 1998, p.7)

(192) (Baptista, 2010, p.28)

(193) (...) *people now have to adopt the speed, the continuous movement, the sense that nothing ever stops, that there are no limits (...). Even meeting somebody became running into somebody (...). Perception is now tied to transience* (Colomina, 1998, p.12).

(194) (...) *space is neither inside nor outside, public nor private (...). It is a space that is not made of walls but of images. Images as walls (...). The window is no longer a hole in a wall, it has taken over the wall* (Ibidem, p.6).

(195) (...) *the private (...)* is now more public than the public (Ibidem, p.8).

(196) (Baptista, 2010, p.28)

(197) (Carvalho, 2016, p.246)

(198) (Ibidem, p.247)

(199) (...) *l'architecture, s'il nous est permis de nous risquer à une définition, est pensée et construite en tant que corps de savoir transmissible e, por isso ne [peux] pas renoncer à la dimension culturelle. (...) Um projet d'architecture n'est pas, initialment, un système en équilibre. Il tend vers l'équilibre. Un tel processus implique l'incertitude critique (...)* (Ibidem, p.249).

(200) (...) *déracinement et de fragmentation* (Ibidem, p.246).

(201) (Rossi, 2013, p.54). Citação referente às Casas de Mira, em Portugal.

(202) (...) *our corner of the world (...)* our first universe (...) *one of the greatest powers of integration for the thoughts, memories and dreams of mankind. (...)* body and soul (Bachelard, 1994, p. 200 e 201).

(203) *No Place Like : 4 houses, 4 films* representou Portugal na 12ª Exposição Internacional de Arquitetura, La Biennale di Venezia. [Os projetos de habitação da] *dupla Manuel e Francisco Aires Mateus, Ricardo Bak Gordon, Carrilho da Graça e Álvaro Siza* [foram apresentados através de] *filmes ficcionados pelos realizadores contemporâneos: João Salaviza, João Onofre, Julião Sarmiento e Filipa César. As casas, apresentadas através dos filmes, estão todas localizadas em Portugal, e correspondem a diferentes topologias, situações e contextos* - citação disponível em: <http://www>.



trienaldelisboacom/2010/pt/noticias/160-no-place-like.

(204) (Albani e outros autores, 2010, p.11)

(205) Citação proferida por Manuel Aires Mateus numa entrevista conduzida por Gabriel Kogan e Renata Mori, disponível em: <http://revistacentro.org/index.php/airesmateus/>

(206) (Baeza, 2010, p.43)

(207) *Ibidem*

(208) *Ibidem*

(209) Citação proferida por Germesindo na curta-metragem de João Salaviza, Casa na Comporta.

(210) (Baeza, 2010, p.43)

(211) Citação proferida por João Rodrigues numa entrevista conduzida por Gabriel Kogan e Renata Mori, disponível em: <http://revistacentro.org/index.php/airesmateus/>

(212) (Baeza, 2010, p.43)

(213) (*Ibidem*, p.43)

(214) (Mateus, 2010, p.48)

(215) (Baeza, 2010, p.43)

(216) (Costa, 2012, p.126)

(217) (Neyrat, 2012, p.8)

(218) (Costa, 2012, p.10)

(219) (*Ibidem*, p.27)

(220) (*Ibidem*, p. 128)

(221) (*Ibidem*, p.123)

(222) Citação proferida por João Bénard da Costa na sua crítica ao filme *No quarto da Vanda* redigida em 2009, disponível em: <http://focorevistadecinema.com.br/FOCO1/benard-vanda.html>

(223) (Costa, 2012, p.14 e p.15)

(224) (*Ibidem*, p.26)

(225) (*Ibidem*, p.15)

(226) (*Ibidem*, p.75)

(227) (*Ibidem*, p.75)

(228) (*Ibidem*, p.75)

(229) Citação proferida por João Bénard da Costa na sua crítica ao filme *No quarto da Vanda* redigida



em 2009, disponível em: <http://focorevistadecinema.com.br/FOCO1/benard-vanda.html>

(230) (Costa, 2012,, p.84)

(231) (*Ibidem*, p.55)



*(...) a metrópole moderna passou a simbolizar a ditadura do automóvel e dos seus movimentos pendulares e ocasionais entre centro e periferias.*

*(...) nas últimas décadas, uma nova geografia urbana ganhou corpo - a da ausência (...)*

Nuno Grande <sup>232</sup>



### **Metamorfose: o exterior (ou a cidade) como lugar interior**

O percurso da presente dissertação parte do interior para o exterior, da casa para a cidade, regressa-se à cidade e não a casa, tal como acontece por norma e, é por isso que se procede, agora, a uma breve permuta temporal no discurso, retomando a cidade portuguesa de Lisboa dos anos 60, dos anos 80 até a encontrar, de novo, na contemporaneidade do séc. XXI. Neste sentido, pretende-se estudar brevemente as alterações urbanas ocorridas na capital dadas a conhecer por grandes referências do cinema português, nomeadamente através do filme *Verdes Anos* realizado por Paulo Rocha em 1963, e de *O Sangue*, realizado por Pedro Costa em 1989. Ambas as obras ocorrem em momentos de transição: a primeira, vigorosa, antecede a revolução de Abril e a segunda, desacreditada, sucede-a, ilustrando o rescaldo drástico da mudança.

O filme *Verdes Anos* despertou o cinema português há muito adormecido, marcando o início de um novo tempo e de uma nova linguagem, em que se procurava afirmar o cinema como uma *coisa de autor, onde se investia uma conceção pessoal tanto estética como eticamente*<sup>233</sup> no pensamento das peças cinematográficas. Este filme, uma referência fundamental no período do *novo cinema português*, primou por *uma nova conceção da prática cinematográfica em Portugal, desde os processos de produção até a uma compreensão da mise-en-scène (...)*.<sup>234</sup>

- SONHAVA COM UM FILME PORTUGUÊS QUE TIVESSE A QUALIDADE E A «ACTUALIDADE» DE ALGUNS DOS MELHORES FILMES FRANCESES OU ITALIANOS?

ENTÃO NÃO DEIXE DE VER

## OS VERDES ANOS

- MAS SE GOSTA DO TIPO CORRENTE DOS FILMES PORTUGUESES

É PREFERIVEL QUE NÃO VA VER

## OS VERDES ANOS

Porque esta obra poética e realista, realizada por gente nova, sem passado nem responsabilidades no nível médio da produção nacional, oferece-nos agora

## OS VERDES ANOS

QUE SE DESTINA FUNDAMENTALMENTE AO PÚBLICO ESCLARECIDO que pede ao cinema nacional alguma coisa mais, alguma coisa diferente do que ele nos tem dado

6.<sup>ª</sup>-FEIRA, no **SAO LUIZ** e **ALVALADE** (Adultos)

Fig. 53 Cartaz *Verdes Anos*, Paulo Rocha, 1963

Acredita-se que é neste momento da História do cinema português que se evidencia mais o seu carácter melancólico, tanto pelo perfil das suas personagens fechadas, como pela relação opressiva e desacreditada espaço-personagem, ou ainda devido aos seus desfechos/temas trágicos subjacentes, que nunca deixou de estar associado à questão da identidade do povo. O filme *Verdes Anos* ilustra, de facto, estes aspetos, uma vez que *é um filme além do mais português [que transparece] todo o fatalismo, o tempo absorto e o peso surdo, pesado e prolixo que há tanto se enraizaram na nossa terra e a vão definindo, no seu e nosso devir.*<sup>235</sup> No entanto, também *Belarmino* (1964) partilha a mesma ausência de esperança e felicidade, proclamando *a luta do homem isolado, a cidade de Lisboa, o país Portugal (...) fala da solidão e do medo; fala de algo universal e por isso resiste;*<sup>236</sup> *Mudar de Vida* (1966) também de Paulo Rocha, dá continuidade às suas personagens anteriores, *que aparecem como se fossem «almas penadas», numa ligação obscura e carregada (impensável em personagens vivos) com os lugares e os espaços.*<sup>237</sup>

O longo período de repressão política em Portugal, que apagou bastante o realismo e a poética do cinema,<sup>238</sup> ou mesmo o próprio cinema, contribuiu, certamente, para que os filmes dos anos 60 se tornassem, também eles, silenciosos e virados para si, à imagem de um país, fechado, que se moldava ao longo do tempo, diante do olhar de Salazar. Assim, *o cinema, digno de tal nome que, felizmente, passámos a ter, seria triste, introvertido, angustiado (...) na procura da expressão real da nossa realidade contemporânea,*<sup>239</sup> ditando, desde logo, o seu carácter melancólico que acaba por se projetar na personagem, no espaço que habita e na forma como estes dois elementos são filmados.

O filme *Verdes Anos* retoma, assim, a poesia do filme *Aniki-Bobó* realizado em 1942 por Manoel de Oliveira, inerente, também, à cultura e arquitetura portuguesas tradicional-moderna, tal como já foi explicado num texto anterior, concebendo-o como *uma obra poética e realista* (fig.53), moderna e inovadora, em que a representação do espaço arquitetónico era uma área



Fig. 54 *Verdes Anos*, Paulo Rocha, 1963

de interesse assumida dos realizadores que faziam emergir *o novo cinema português: nos anos formativos, eu e os meus colegas cineastas vivíamos obcecados pela ideia da arquitetura*.<sup>240</sup>

*Verdes Anos* é, por si só, uma obra dicotómica e situa-se num lugar "entre"; é um filme sobre limites e fronteiras, *escrito nas «margens»*,<sup>241</sup> onde a relação interior-exterior é simbólica, podendo assumir diferentes interpretações. O espaço arquitetónico predominante no filme é, sem dúvida, a cidade de Lisboa, que passou a ser, [a partir deste momento], *uma personagem, tal como os outros elementos no argumento*,<sup>242</sup> mas uma cidade de Lisboa moderna, em expansão, que leva a abandonar *uma visão predominantemente rural que marcara até então a cultura portuguesa*.<sup>243</sup>

O estado dicotómico deste filme revela-se à escala do território, uma vez que se encontra no lugar de tensão entre o meio rural, as raízes, o passado e uma cidade moderna, onde já se sente a especulação comercial e a corrupção, convergindo, assim, um novo cinema com uma arquitetura, igualmente nova, a dos *novos bairros das Avenidas Novas*.<sup>244</sup> Este é o momento em que se começa a desenhar a ideia de periferia contemporânea, desfeita, o espaço híbrido e indefinido que acaba, mais tarde, por a centralizar, fundindo o meio rural com o meio urbano. Os primeiros planos do filme são bastante ilustrativos deste perfil rural-urbano, através do travelling horizontal que mostra a grande metrópole, ao fundo, num plano superior em relação à aldeia.

Por outro lado, regista-se a diferença de classes sociais que vão preenchendo e definindo o dia-dia/comportamento dos protagonistas (*Ilda e Júlio*), refletindo-se na sua relação com o espaço urbano: *a raiz social comum dos dois personagens [o meio rural] é pulverizada pela diferença de espaços que habitam*.<sup>245</sup> O próprio olhar dos protagonistas surge a partir de "cotas" diferentes, denunciando a total inserção de *Ilda* na cidade contrariamente ao desenraizado *Júlio*, iludido pelo sonho da novidade e *nível médio do espaço urbano*,<sup>246</sup> a partir do edifício onde *Ilda* trabalha como empregada



Fig. 55 *Verdes Anos*, Paulo Rocha, 1963

doméstica, e o *ponto de vista raso*,<sup>247</sup> a partir da cave onde trabalha *Júlio* como sapateiro. Ao contrário, *Júlio* encontra-se num plano superior em relação a *Ilda*, quando se encontra, confortável, no seu ambiente (fig. 55).

Note-se que a década de 60 foi, de facto, um momento em que os movimentos migratórios aconteciam com grande intensidade, tanto a nível local como a nível europeu, tal como referem os arquitetos Nuno Grande e Luís Urbano: esta época ficou marcada *pelo enorme êxodo populacional dos meios rurais para as duas grandes metrópoles - Lisboa e Porto*,<sup>248</sup> *como Júlio, mas também os que partiam para fora - para a Europa, para as colónias ou para a guerra.*<sup>249</sup>

Esta leitura que propõe, então, uma interiorização do espaço exterior, prende-se, portanto, com o facto da representação, exímia, da cidade moderna, levada a cabo pelo realizador Paulo Rocha, refletir o íntimo melancólico e desenraizado de *Júlio*, que não se consegue adaptar às diferenças da sua realidade atual, tendo, assim, de encarar um sonho que não se cumpriu, após ter largado o seu verdadeiro lar. Aliás, neste filme, nunca se conhece a casa de *Júlio* ou o espaço interior onde dorme, onde come, onde pensa, mas o seu interior extrapolado para a realidade citadina; a personagem vive nas ruas ortogonais, nos prédios higienistas, nas "modernices" que não compreende, e morre simbolicamente dentro da cidade, por causa da cidade.

Assim, a partir de uma narrativa simples, de personagens simples, de pequenas subtilezas e de poucos recursos, nasce esta obra-prima do cinema, *um filme sobre ingenuidade*,<sup>250</sup> *que é pobre interiormente, mas não assente na pobreza, que acaba por transformar essa mesma pobreza numa espécie de canção (...) a belíssima música de Carlos Paredes torna-se a imagem mais "poderosa" do filme*<sup>251</sup> imagem do som da canção deste guitarrista português, as tonalidades entre o preto e branco, o fator luz/sombra que reforça a objetividade com que se visualiza as cenas, bem como a imponente arquitetura moderna relembram, a todo o instante, a intensidade da



Fig. 56 *Verdes Anos*, Paulo Rocha, 1963  
Fig. 57 *Il Deserto Rosso*, Michelangelo  
Antonioni, 1964

atmosfera melancólica que envolve o filme e um *Júlio* diminuído. Um *Júlio* diminuído perante a realidade social e arquitetónica, lembrado pela sua completa desintegração no seio da grande cidade em transformação, encontrando-se constantemente assoberbado por uma *melancólica nostalgia pelo que havia deixado para trás*.<sup>252</sup> Ainda a respeito da *mise-en-scène*, António Pedro Vasconcelos, acrescenta que Paulo Rocha *soube como encontrar o tom Português, ou, pelo menos, o tom de Lisboa, com toda a tristeza dos domingos no Parque Eduardo VII ou numa sala da Sociedade Recreativa*,<sup>253</sup> habitando-se, no filme, uma atmosfera dualista, triste e alegre, simultaneamente.

O estado de espírito de *Júlio* desenvolve-se progressivamente ao longo do filme; a mutação do olhar do protagonista, alienado e revoltado, bem como o tom agressivo que começa a utilizar para com a namorada Ilda adivinham o desfecho dramático, ou o clímax, de *Verdes Anos*: o homicídio da jovem. A referida perceção é confirmada por M.S. Fonseca, quando refere e ainda acrescenta que *a disposição arquitetónica de os Verdes Anos é uma inegável homenagem a Fritz Lang, cuja influência me parece incontestável na criação do clima negro que, a pouco e pouco, se vai apoderando da cidade até culminar no «episódio daquela noite»*.<sup>254</sup>

Embora em *O deserto vermelho* tenha sido realizado por Michelangelo Antonioni um ano depois de *Verdes Anos*, há algo que os une no tipo de enquadramento, muitas vezes fixo e emoldurado como uma pintura, mostrando os limites horizontais, superiores e inferiores do espaço, teto e chão, aglutinando espaços dentro de espaços (fig.56 e 57), cenas dentro de cenas, tal como, aliás, procura fazer, hoje, João Salaviza.<sup>255</sup> Também os protagonistas destes dois filmes (*Giuliana e Júlio*), ambos alienados e temerosos, incapazes de lidar com a próprio meio urbano que habitam, e que se encontra em plena transformação, espreitam, vigilantes, o perigo da modernidade e do desconhecido.

Há momentos no filme que ilustram, com alguma ironia, a inadaptação de



Fig. 58 *Verdes Anos*, Paulo Rocha, 1963

*Júlio* aos novos hábitos citadinos e aos "novos mecanismos tecnológicos" modernos, chegando a lembrar, segundo Luís Urbano,<sup>256</sup> algumas peripécias das obras de Jacques Tati. Por exemplo: quando não consegue abrir a porta de vidro do prédio onde trabalha *Ilda*, ou, quando se deslumbra mais com os passarinhos (que denunciam a escassa presença do ambiente rural na cidade), do que com os bailes ou os vestidos exuberantes que a namorada lhe exhibe no quarto de vestir da patroa; ainda, quando se arrepia com o "chá especial" que a namorada lhe serve, ou mesmo com os grandes pilares e varandas em consola com que se depara, aquando da sua deambulação pela zona da cidade universitária.

Note-se que esta Lisboa moderna é uma Lisboa que se quer mostrar, que se quer descoberta pelos seus habitantes; é uma cidade-atração, turística, tanto nos espaços simbólicos que compõem a sua imagem estereotipada, os locais mais antigos, que, hoje, reconhecemos como os principais pontos de referência da cidade e de massificação/consumo populacional, como, também, nas zonas novas, construídas recentemente, na altura, segundo os princípios da Carta de Atenas (já mencionados anteriormente). Neste sentido, sentem-se indícios de uma Lisboa já contemporânea, *a começar na cena inicial em que o tio de Júlio sai de mota dos arrabaldes e percorre o começo da Avenida dos Estados Unidos da América, com os edifícios modernistas de Manuel Laginha, Pedro Cid e Vasconcelos Esteves em fundo, (...) os túneis do metro, a cidade universitária, os cafés e lojas marcantes daquele período, como o Café Vá-Vá ou a famosa Loja Rampa no Chiado, projetada em 1959 por Conceição Silva,<sup>257</sup> ou ainda a zona da nova cidade universitária e do aeroporto.<sup>258</sup>*

Note-se que não é só a arquitetura moderna, isoladamente, que Paulo Rocha procurou enaltecer, mas também a cerâmica, a arte como contributo para uma obra arquitetónica total, que respondia a uma tentativa de *integração das artes aplicadas, pós-congresso de 48,<sup>259</sup> esculturas e painéis de azulejos<sup>260</sup>* no desenho de espaços e edifícios modernos. A moldura da porta da Loja



Fig. 59 *Verdes Anos*, Paulo Rocha, 1963

Rampa em Lisboa, revestida por Querubim Lapa e concebida em 1963 pelo arquiteto Francisco Conceição Silva (destruída posteriormente), foi um desses exemplos de união disciplinar e de "obra de arte total".

Apesar de todo o fulgor e inovação que inundava a capital, não havia espaço para *Júlio* na cidade, a personagem não encontra o seu lugar, nem na pequena oficina em que trabalha, onde o pé direito é tão baixo que o rapaz tem que andar curvado, existindo apenas uma pequena janela horizontal, ao nível do olhar de quem está sentado, que permite a relação interior/exterior. Na verdade, *Verdes Anos* é um filme que se lê claramente em corte, tanto a nível social como arquitetónico, a partir do *plano raso de Júlio e do plano médio de Ilda; é um filme do subterrâneo contra a altura, (...) sobre a ascensão e o mergulho. Não sou eu quem o diz. Quem o diz é o plano da pedra lançada ao poço, é a cena do elevador de santa justa (...).*<sup>261</sup>

É um facto que apesar de existir uma ligação emocional entre os protagonistas, ambos se encontram *separados pela arquitetura* (*Ibidem*, p.118), uma barreira que *Ilda* procura minimizar através dos longos passeios que fazem pela capital: *Ilda desempenha o papel de mediadora entre Júlio e a cidade.*<sup>262</sup>

Pode concluir-se que *Verdes Anos* é um filme de barreiras, que envolve um certo distanciamento - uma característica transversal ao cinema "interior" e ao próprio cinema português contemporâneo - do espetador em relação às personagens, das personagens à própria arquitetura, e das personagens entre si. Neste sentido, a distância pode ser física ou incorpórea/oculta, tal como afirma Eduardo Prado Coelho: *todo o filme explora este tema de "barreiras invisíveis".*<sup>263</sup> Muitas vezes o espetador comunica com as personagens através de janelas, como por exemplo a da oficina; por outro lado, as superfícies de vidro que preenchem os vãos das portas e das janelas constituem um obstáculo para *Júlio* e, por isso, distanciam-no do interior dos edifícios modernos; já entre ambos, a falta de sintonia é evidente pelo posicionamento do corpo e do olhar de um em relação ao outro.



Fig. 60 *Verdes Anos*, Paulo Rocha, 1963

No fundo, e apesar de ser uma obra assumidamente moderna, os *Verdes Anos* acaba por se revelar, com alguma ironia, *tematicamente anti-moderno, marcado por uma ideia de inadequação à capital e à vida contemporânea*<sup>264</sup> que culmina no homicídio de *Ilda*. A cena é muito intensa, mas pouco explícita, de uma beleza incrível para um acontecimento demasiado dramático, ouvindo-se apenas o último suspiro da personagem e, onde as *helicoidais escadas de serviço* [do edifício onde trabalhava a personagem surgem] *como metáfora da descida ao inferno, (...) repetindo-se várias vezes o mesmo plano para acentuar a ideia de fuga.*<sup>265</sup> No final desta cena, os faróis dos automóveis cercam *Júlio*, num enorme cruzamento, onde este não tem por onde escapar.

Finalmente, algo muito curioso é, também, o carácter autobiográfico que o filme adquire, na medida em que a problemática do protagonista é a demonstração de um possível mal-estar momentâneo que persegue o próprio realizador afirmando, a este respeito, que este filme foi um produto *subjetivo e egoísta,*<sup>266</sup> que resulta da tentativa de *resolver um problema prático e um conflito seu;*<sup>267</sup> o realizador acrescenta ainda que *há nele [Júlio] um desespero suicida quase expressionista que lhe dá um peso e um negrume que vem da minha experiência artística direta das pessoas e dos lugares.*<sup>268</sup>

A melancolia patente em *Verdes Anos* encontra-se explicada num só parágrafo pelo autor João Bénard da Costa, que não pode, de todo, ser ignorado: *Os Verdes Anos é o filme que dá a ver pela primeira vez o mundo da frustração. A visão de Portugal, ou de Lisboa, como espaço claustrofóbico, sem saídas, onde tudo se frustra e tudo se agoniza, numa morte branda, é pela primeira vez dada no filme de Rocha, retrato mais político de um país 'que nos mata lentamente'.*<sup>269</sup>

O filme *O Sangue* realizado por Pedro Costa, em 1989, também é sobre Portugal e sobre a morte, ou antes, sobre *uma figura poética da vida e da morte, da resistência,*<sup>270</sup> uma ideia que tem origem nesta primeira longa-metragem do realizador e que se repete, posteriormente, em obras como *Os*



Fig. 61 *O Sangue*, Pedro Costa, 1989

*Ossos* (1997) ou *No quarto da Vanda* (2000). Interessa esclarecer que este filme pertence ao início do percurso cinematográfico do autor e, como tal, ainda não caracteriza, definitivamente, a linguagem e método desenvolvidos nas obras posteriores de Pedro Costa, que em muito se afastam das grandes produções de cinema e da enorme carga ficcional que sustêm *O Sangue*. Consta-se que o terminar da sua primeira longa-metragem deixou para trás o *pathos ostensivamente dramático, a imagética romântica e a ambiência mítica que caracterizava este filme, para, finalmente, se aproximar [objetivamente] da realidade.*<sup>271</sup>

Outro aspeto curioso é que, apesar de se tratar de uma peça maioritariamente filmada no exterior, na cidade, ou nos seus arredores, o realizador afirma que *não gosta muito das cidades* e que esse facto, talvez se devesse ao seu *gosto pelos westerns*, por, aí, se conseguir *sentir bem fechado numa cápsula de silêncio e de solidão.*<sup>272</sup> Talvez seja por este motivo que a cidade de *O Sangue* é tão escura e impercetível - um lugar exposto, perigoso que não é familiar como é, por exemplo, um bairro, em que se está, *ao mesmo tempo, dentro e fora*<sup>273</sup> - tal como eram os tempos que se viviam nos anos 80 em Portugal. O presente discurso deter-se-á, brevemente, perante uma cidade de Lisboa que revela o interior, o lado mais íntimo e recôndito das personagens: os irmãos *Nino* e *Vicente* e a sua namorada *Clara*, uma família singular.

Caminhando, cada vez mais, na direção daquilo que é, hoje, o cinema português contemporâneo, *O Sangue* prescinde do excesso de palavras, de uma extensa narrativa ou de um narrador (como acontecia em *Verdes Anos*), dando lugar a longos silêncios falados. Assim, o objetivo era mostrar imagens de sensações, *fragmentos descosidos*<sup>274</sup> sem grande ligação entre si, refletindo a desagregação familiar sentida na sociedade pós-25 de Abril, que passou a fazer parte de uma nova realidade política e social que o cinema procurou retratar: *muitos filmes desta terceira geração são sobre crianças perdidas.*<sup>275</sup> Perante uma ausência de um cinema de identidade e



Fig. 62 *O Sangue*, Pedro Costa, 1989  
Fig. 63 Rembrandt, auto-retrato, 1652  
Fig. 64 *O Sangue*, Pedro Costa, 1989  
Fig. 65 *Filósofo em meditação*, Rembrandt,  
1632

continuidade em Portugal, bem como uma sociedade em rápida transformação, os realizadores sentem-se desorientados, e *é com este sentimento de desamparo e desenraizamento que muitos dos novos cineastas começam a olhar para o mundo que os rodeia,*<sup>276</sup> criando uma linguagem própria e fomentando uma visão realista, talvez mais direta e menos poética (ou romântica) das verdadeiras problemáticas atuais. Assumindo e dando voz às minorias, o cinema português tornou-se, gradualmente, um meio de expressão claramente não elitista.

Esta longa-metragem de Pedro Costa é um filme sobre a união familiar<sup>277</sup>, sobre laços e sobre sangue, que tem lugar na cidade de Lisboa, mas numa Lisboa não tão transparente e ostensiva, como se apresenta a capital em *Verdes Anos*. Neste filme, é quase sempre noite, mesmo quando não é; o contrastante preto e branco relembra o *noir americano*,<sup>278</sup> *escuro*, mas *não obscuro*,<sup>279</sup> como esclarece João Bénard da Costa. Para além do espaço, que é vazio de identidade e pertença, conhece-se, também, o tempo da narrativa, que se desenrola entre o Natal e o Final do Ano, reunindo-se, assim, uma série de fatores que contribuem para fomentar *uma angústia que surge, [aqui], representada sob diferentes formas.*<sup>280</sup>

O *Sangue* é uma obra muito bidimensional, no sentido em que os planos são muito diretos e evasivos em relação ao espetador, bem como o *close-up* frequente e a luminosidade de alto contraste que, projetada nos espaços e nos rostos das personagens, remetem para uma visão mais pictórica, até onírica, da realidade do filme, evocando figuras como Rembrandt (1606-1669) ou Vermeer (1632-1665). O crítico de cinema Adrian Martin enfatiza o efeito dramático que provocaram as opções formais de Pedro Costa em relação à luz e à ausência de cor, ressaltando que, no filme, estão presentes *brancos que queimam, pretos que devoram; imediatamente, os rostos são desfigurados e os corpos deformados por este trabalho onírico sobre a luz, a escuridão, sombra e encenação.*<sup>281</sup>

Para além do argumento, em si, da tonalidade cinzenta e sombria do meio



Fig. 66 *O Sangue*, Pedro Costa, 1989

urbano envolvente; do carácter introspetivo, desorientado, angustiante e triste dos protagonistas, que o gesto ou o posicionamento das mesmas transparece; da fragmentação narrativa conseguida através da *elipse*;<sup>282</sup> do plano fixo e demorado sobre as cenas, talvez o “fora-de-campo” seja uma evidente manifestação formal da melancolia no cinema português. A presente conclusão reside no facto de esta “perda” de informação visual, num determinado plano do filme, poder transportar o espetador para uma outra realidade, que pode ser a do mundo interior da personagem, tal como acontece com *Júlio*, em *Verdes Anos*, ou com os jovens de *O Sangue*. Este alheamento/alienação é denunciada, quando as personagens olham pela janela, para parte incerta ou para dentro de si próprios e se remete o espetador para um espaço que não se vê.

No presente filme, também o tratamento do som consegue ser um elemento que coloca o espetador “fora-de-campo”, o que dificulta a sua perceção das cenas como unidade, mas intensifica, simultaneamente, a sua apreensão sinestésica. A primeira cena do filme é um plano preto, opaco, em que apenas se ouve o som da trovoada e da chuva, adivinhando-se já o tipo de atmosfera que *O Sangue* procura convocar - *o som revela tudo aquilo que não se encontra no espaço do plano (...) e é tão visual como a própria imagem*.<sup>283</sup> Por exemplo, a cena em que surgem apenas duas portas ligeiramente entreabertas (em que, presumivelmente, uma delas é a do quarto onde *Nino* se encontra a dormir), formando um ângulo reto entre si, envoltas em escuridão, é acompanhada pela voz “fora-de-campo” de *Vicente* que dialoga com o pai, mentalmente, desconfiado em relação a uma sua suposta doença, concedendo-lhe maior intensidade.

De facto, fatores como a invisibilidade e a incompletude (principalmente no sentido de perfil da personagem e de desfecho da narrativa) são, também elas, para além da poesia, premissas do cinema português contemporâneo. A partir das palavras de Inês Gil, o crítico e teórico André Bazin (1918-1958) ressalva a importância da imagem incompleta como ferramenta



Fig. 67 *Verdes Anos*, Paulo Rocha, 1963  
Fig. 68 *O Sangue*, Pedro Costa, 1989

interpretativa de um filme, ao referir que *Bazin defende a ideia de libertar o espectador de qualquer tipo de orientação, de modo a potenciar o pensamento e os sentimentos do espectador face às imagens.*<sup>284</sup>

O mal-estar sentido pelas três personagens principais que participam no filme, bem como todo o peso psicológico que lhes está subjacente, reflete a forma como a cidade de Lisboa é representada: uma metrópole que espelha um *país em decadência, mais pobre, mais chuvoso, e mais escuro.*<sup>285</sup> Júlio, em *Verdes Anos*, partilha a desorientação de *Vicente* ou *Nino*: por um lado, o jovem adulto não se sente inserido nas dinâmicas da grande cidade; por outro, a criança, já no final, acaba por se perder nela sozinho, carente de vínculos afetivos ou qualquer tipo ligações; *ambos se sentem inadaptados e destroçados na mesma medida que a cidade (...), desenquadrados dos espaços e dos respetivos habitantes.*<sup>286</sup>

Tendo em conta o registo de Pedro Costa, não surpreende que os locais onde o filme foi rodado se encontrem, predominantemente, nos subúrbios/ arredores da capital, *na margem sul, na zona do Barreiro e do Seixal, ou ainda na zona do Cartaxo, localidade onde Vicente e Clara moram -um cenário semirrural, semiproletário, marcado por casinhas de operários, feiras populares, etc.*<sup>287</sup> No entanto, a dicotomia meio rural-meio urbano em *Verdes Anos* repete-se neste filme, embora de uma forma menos acentuada, menos próxima e menos centralizada, antes, mais periférica. As primeiras cenas de *O Sangue* também têm lugar numa paisagem rural árida e descaracterizada, remetendo para uma certa estagnação social e urbana, contrariamente à ideia de progresso e desenvolvimento que a proximidade de centro urbano sugeria no filme anterior. No filme de Pedro Costa não se vislumbra a massificação da capital, mas talvez se observem os vazios deixados pela sua construção irregular e desordenada. Mais tarde, mostra-se Lisboa.

No artigo *Corre "O Sangue" em "Verdes Anos"*, João Rosmaninho afirma que se transita das *longas e abertas avenidas, para ruas sombrias e antigas,*<sup>288</sup> *da Avenida de Roma para a velha rua 31 de janeiro, ou para a rua Miguel*



Fig. 69 *O Sangue*, Pedro Costa, 1989

*Bombarda, no centro do Barreiro e que parece que a cidade envelhece,*<sup>289</sup> mas, na verdade, não se vê a mesma cidade, porque não é a mesma cidade. Trata-se de uma realidade urbana diferente, a da periferia concreta, das classes operárias, das minorias que, simbolicamente, pode representar as consequências de um período intenso de modernização demolidor de fronteiras, muito evidente em *Verdes Anos*: a imagem que fica desse período é como *um patchwork; o território rural foi sendo colonizado pela construção indiferenciada e pela parafernália da modernização, transformando-se, gradualmente, num território fantasma. A sensação de perda identitária fez-se acompanhar dos habituais sentimentos de angústia, melancolia e nostalgia. Mas, apesar da evidência das transformações trazidas pela modernização, insistimos na distinção dos meios urbano e rural, agarrados às ideias de uma cidade histórica, consolidada e sedimentada, e de uma paisagem campestre, bucólica e idílica como se a cidade interiorizasse harmoniosamente a mudança, e o campo manifestasse uma persistente ancestralidade (...)*<sup>290</sup> - uma das imagens do sonho português.

A rua Miguel Bombarda, no Barreiro, protagoniza um dos poucos momentos em que, no filme, a câmara se movimenta e onde o plano não é fixo. Esta cena corresponde à deslocação obstinada de *Vicente* em direção a uma farmácia que acaba por assaltar, com o objetivo de roubar medicamentos para matar o próprio pai. O jovem, cansado e confrontado com as mentiras do progenitor, acaba por cometer o crime com a ajuda da sua namorada Clara, a fim de proteger, também, o seu irmão mais novo, Nino de olhares e provocações alheias. A câmara, através de um *travelling* horizontal, acompanha o seu percurso até chegar à farmácia, a meio da noite escura. *O Sangue* acaba por girar à volta da motivação bizarra de matar um pai e da forma como se vai enterrá-lo secretamente.

Este filme revela, assim, *uma tendência persistente para a fuga do lugar onde a ação decorre; seja esse lugar de percurso, de habitar, de trabalho, de entretenimento ou até de trânsito,*<sup>291</sup> e é algo que é transversal ao cinema



*(...) every corner in a house, every angle in a room, every inch of secluded space in which we like to hide, or withdraw into ourselves, is a symbol of solitude for the imagination; that is to say, it is the germ of a room, or of a house.<sup>75</sup>*

Fig. 70 *O Sangue*, Pedro Costa, 1989

português contemporâneo; as personagens não têm um lugar de pertença, nem estão confortáveis em lado nenhum.

Se o limite "centro-periferia" já ameaçava dissipar-se em *Verdes Anos*, em *O Sangue*, de facto, não existe; a ruína dos casebres abandonados junto à casa de tio de *Júlio* (fig.) antevê a cidade já arruinada que surge neste filme, confirmando que *não há centro nem periferia, há um território indistinto e em suspensão mas com certeza urbano.*<sup>292</sup> No entanto, ao procurar-se zonas de transição entre os dois filmes, pode dizer-se que, em *Verdes Anos*, o Areeiro, é uma fronteira construída (que separa o campo da cidade) concordante com o carácter moderno da cidade de Lisboa em consolidação e, em *O Sangue*, o rio Tejo é uma fronteira natural que separa o lugar de trabalho/habitação da zona de visita ocasional, de divertimento, que sugere a capital, com toda a sua oferta de serviços comerciais.<sup>293</sup>

Apesar de Pedro Costa *trocar a representação de uma Lisboa monumental por uma industrial,*<sup>294</sup> o final do filme é pautado por uma cidade que se reconhece em vários momentos, através de vários espaços, sobretudo quando o tio de Nino o leva para Lisboa e o obriga a viver com ele e com o seu filho deficiente. Com o propósito de tentar integrar o jovem, os longos passeios pela cidade passam por locais como, por exemplo, o edifício de habitação Bloco das Águas Livres ou o Oceanário. Já nos últimos momentos do filme, o percurso de automóvel que advém da procura de Vicente pelo irmão, conduz o espectador *desde o Campo de Ourique às Amoreiras e daí para o antigo Cinema Império, passando sob o Aqueduto das Águas Livres.*<sup>295</sup>

*Nino* não se identifica com a sua nova casa em Lisboa. Na verdade, a própria ideia de casa é estranha à criança, nem mesmo alterando o posicionamento dos móveis da sala (do sofá, por exemplo, que não sabe onde colocar); a casa como lar, confortável e segura não existe aqui, insira-se ela num edifício moderno ou num outro mais antigo onde sempre se viveu. Mesmo que o tio de *Nino* suba as persianas, a casa permanece tão escura quanto a cidade.

Para finalizar esta breve análise do filme *O Sangue*, o presente discurso



deter-se-á, por um momento, nas cenas que têm lugar no Bloco das Águas Livres, concebido entre 1953 e 1956 pelos arquitetos Nuno Teotónio Pereira e Bartolomeu Costa Cabral, um edifício ímpar marcante na História da Arquitetura Portuguesa do séc. XX, classificado como Monumento de Interesse Cultural.<sup>296</sup> A primeira cena tem lugar na entrada lindíssima do Bloco das Águas Livres, onde, pela primeira vez, *Vicente* procura o seu irmão *Nino*. O edifício não é facilmente identificável num primeiro momento, uma vez que é apenas sugerido através de um *close-up* que foca o intercomunicador e a face do jovem. Pouco a pouco, as grandes superfícies de vidro, que preenchem as portas e separam o átrio interior da zona de chegada do edifício, vão revelando o largo passeio exterior revestido com calçada portuguesa, rematado por uma escadaria, que faz a transição de cotas entre o nível da praça *que dá acesso ao terraço das lojas, permitindo uma passagem em ponte [quase suspensa] para a entrada principal (...).*<sup>297</sup>

Este é um local de confronto para *Vicente*, tanto a nível relacional como arquitetónico: por um lado, é aqui que o obrigam a pagar antigas dívidas que o seu pai contraíra e é onde, também, se envolve numa rixa com o seu tio que lhe levava o irmão; por outro lado, *o próprio espaço modernista de vidro e betão*<sup>298</sup> revela-se impositivo de uma utilização e caracterização, que se afastam do ambiente familiar meio em que se insere.

O confronto de escalas entre a habitação unifamiliar onde habita *Vicente*, na periferia, e o Bloco das Águas Livres, em plena Lisboa, é muito evidente no plano de conjunto apresentado no filme (fig.), onde apenas se vislumbra a mancha negra que compõe a volumetria do edifício, interrompida, ocasionalmente, pelos vãos iluminados a partir do seu interior. Esta cena ilustra também a questão imagética, icónica e referencial à qual o projeto de habitação coletiva também tinha que responder, de alguma forma, segundo Ana Tostões: este tipo de edifícios intervinha diretamente na *definição de imagem exterior, de marca urbana que se propõe [integrar] na construção do tecido da cidade.*<sup>299</sup>



Fig. 710 *Sangue*, Pedro Costa, 1989

Para além do espaço de entrada, a varanda em consola do edifício, um local aberto por natureza que estabelece uma relação direta com o exterior, consegue ser também um lugar de opressão para *Vicente*, interior, onde este se encontra encurralado e de onde não pode sair, acabando por ser obrigado a passar o Fim de Ano com uma desconhecida que conhecia o seu pai e os seus negócios escuros. O final do filme é, então, marcado pela cena de pancadaria referida acima, que tem lugar no interior do edifício, mais precisamente na galeria de distribuição dos escritórios situados no primeiro piso. Nesta cena, é possível visualizar o arranque do lance de escadas, que faz a ligação entre o átrio principal (que contem o esgrafito de Frederico Jorge) e o primeiro piso, bem como o seu elegante corrimão de madeira bem desenhado, e ainda os enormes vãos compostos por painéis de vidro de alto abaixo. Note-se que a câmara dá a conhecer ao espetador toda a profundidade do corredor a partir dos dois extremos envidraçados que findam, de um lado e de outro, a sua extensão.

O carácter multifuncional do edifício, a complexidade dos seus sistemas de circulação, a ideia de percurso permanente, o conforto dos espaços acentuado pela constante utilização da madeira, a intensa luminosidade, as cores alegres e abertas, que caracterizam o Bloco das Águas Livres como símbolo de Lisboa, são perfeitamente ocultados e enegrecidos na sua representação em *O Sangue*. Este ponto de vista, que não é o que mais interessa à representação melancólica do espaço arquitetónico no cinema português, serve para lembrar o quão pode ser manipulada a imagem da arquitetura, a favor da criação de uma determinada atmosfera num filme; é um edifício diferente, aquele que se lê em *O Sangue*.

Perante este paralelismo, revela-se difícil não mencionar a curta-metragem *Como se desenha uma casa* realizada pelo arquiteto Luís Urbano em 2014, cuja narrativa parte exclusivamente de uma motivação arquitetónica, tal como afirma: *a possibilidade de o passado regressar ao presente, sugerido pela recuperação de um dos apartamentos do Bloco das Águas Livres, determinou*

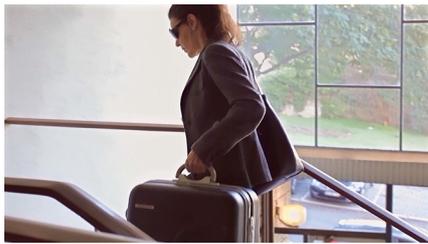


Fig. 72 *O Sangue*, Pedro Costa, 1989  
Fig. 73 *Como se desenha uma casa*, Luís Urbano, 2014  
Fig. 74 *O Sangue*, Pedro Costa, 1989  
Fig. 75 *Como se desenha uma casa*, Luís Urbano, 2014

*a história da personagem principal (...) e foi também o seu espaço central.*<sup>300</sup>  
 O arquiteto recupera, também, o tema do tempo e da poética do habitar e da dimensão afetiva que lhe está subjacente: *quis levantar a questão (...) da perenidade de um espaço que, no entanto, se renova constantemente pelo uso dos utilizadores, mas também [a forma] como a arquitetura moderna, ao contrário do que por vezes se diz, pode ser especialmente confortável e amada pelos seus habitantes.*<sup>301</sup>

Filmar-se com tanto destaque e intensidade o Bloco das Águas Livres, acaba por cruzar, inevitavelmente, a poética do cinema português com a poética da arquitetura regional-moderna portuguesa, já referida anteriormente, ao longo da presente dissertação. Segundo Maria Calado, é no facto de a obra materializar o encontro da arquitetura com a pintura e com a escultura, que reside uma interpretação *poética da modernidade*, onde a cor e os elementos plásticos desempenham um papel fundamental, *a integração emocional nas funções materiais da arquitetura.*<sup>302</sup>

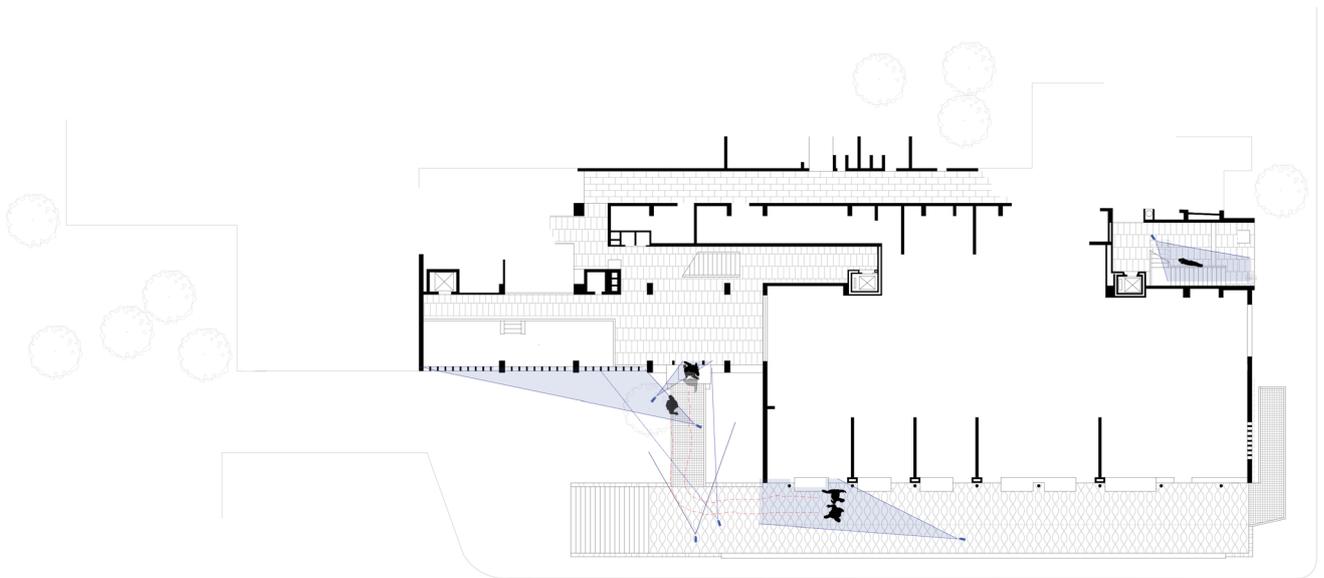
Retomando *O Sangue*, Pedro Costa acaba por contrapor um grande símbolo arquitetónico de Lisboa, cheio de História, à indefinição e à descontinuidade que caracteriza, a maior parte do tempo, a cidade que o realizador procura representar, onde *há pontas soltas, espaços e movimentos por unir, como se de um mapa incompleto de Lisboa se tratasse.*<sup>303</sup>

Partindo das relações familiares ausentes ou disfuncionais; da lógica de bairro social emergente no país nos anos 60 situada entre a tradição e a modernidade; da cidade fragmentada; da cidade como casa, lugar de pertença e de intimidade/ lugar interior; do espírito e da história do lugar filmado; das personagens que a habitam (introspectivas e viradas para si); dos diálogos sumidos intrincados; do plano fixo e longo e dos desfechos em aberto da narrativa, encontra-se lançada a base discursiva que permite a passagem para a última parte da presente dissertação. Aqui, serão analisados os casos de estudo implicitamente melancólicos, segundo as premissas teóricas enunciadas ao longo do trabalho, e será concretizada a transposição

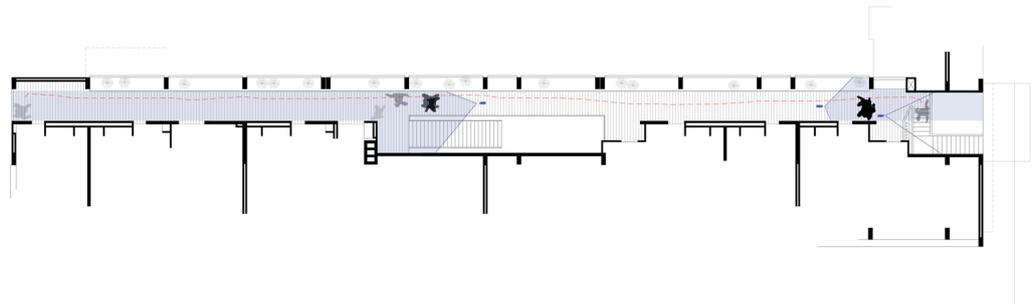


prática, e não meramente visual, do espaço cinematográfico para a realidade do desenho arquitetónico.





Planta do Rés do Chão (2º Piso)



Planta do 3º Piso

Interpretação da cena de luta entre Vicente e o tio no Bloco das Águas Livres em Lisboa

0 1 2 M





## NOTAS

- (232) Grande, 2002, p.162 e p.179
- (233) (Lopes, 1985, p.59)
- (234) (Fonseca, 1985, p.117)
- (235) (Adalberto Vaz da Silva citado por Luís Urbano, 2014, p. 179)
- (236) (Costa, 1985, p.120)
- (237) (Fonseca, 1985, p.124)
- (238) *Depois da poesia realista de Aniki-Bóbo* (realizado por Manoel de Oliveira em 1942) *o cinema português nunca mais teve nenhum filme que se aproximasse deste, não voltou a ter poesia*, citação retirada do artigo *os anos dourados do cinema português - parte 3*, Tiago Resende, 4 Abril 2011, disponível em: <http://www.cinema7arte.com/site/?p=564>
- (239) (Costa, 1978, p.128)
- (240) (Rocha, 2014, p.2)
- (241) (Souto de Moura, 2014, p.6)
- (242) (Urbano, 2014, p.184)
- (243) (*Ibidem*, p.184)
- (244) (*Ibidem*, p.185)
- (245) (Fonseca, 1985, p.117)
- (246) (*Ibidem*, p.117)
- (247) (*Ibidem*, p.117)
- (248) (Grande, 2002, p.142)
- (249) (Urbano, 2014, p.186)
- (250) (...) *a film about naiveté* (Coelho, 2013, p.40).
- (251) (...) *that is poor within and not a film on poverty, and it turns that poverty into some sort of song* (...) *the beautiful music of Carlos Paredes that became the “strongest” image that remains on the film* (*Ibidem*, p.41)
- (252) (Silva, 2007, p.129)
- (253) *knew how to find the Portuguese tone, or, at least, the Lisbon tone, with all the sadness of Sundays in Park Eduardo VII or in a room of the Recreation Society* (Vasconcelos, 2013, p.39).
- (254) (Costa, 1985, p.118)
- (255) Citação proferida por João Salaviza em entrevista, por João Miguel Oliveira, Novembro 2015,



disponível em: [www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/montanha-1714557](http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/montanha-1714557)

(256) (Urbano, 2014, p.189)

(257) (*Ibidem*, p.187)

(258) (*Ibidem*, p.191)

(259) (Tostões, 1997, p.148)

(260) (Urbano, 2014, p. 188)

(261) (Fonseca, 1985, p.118)

(262) (Urbano, 2014, p.191)

(263) *The whole film explores this topic of "invisible barriers"* (Coelho, 2013, p.41).

(264) (Urbano, 2014, p.189)

(265) (*Ibidem*, p.190)

(266) (Rocha, 2013, p.12)

(267) (*Ibidem*, p.12)

(268) (Paulo Rocha citado por Vilela e Mrozowski, 2012 p.114)

(269) (João Bénard da Costa citado por Luís Urbano, 2014, p.187)

(270) (Costa, 2012, p.36)

(271) (Miguel Gomes citado por Sofia Sampaio, 2013, p.482)

(272) (*Ibidem*, p.15)

(273) (*Ibidem*, p.15)

(274) (Cruchinho, 2010, p.34)

(275) (Cipriano, 2013, p.70)

(276) (*Ibidem*, p.71)

(277) A estrutura familiar monoparental ou fragmentada começa a ser frequente no pós-25 de Abril. Neste filme, esse tema encontra-se associado ao facto dramático de as personagens *Vicente* e *Clara* matarem o pai do jovem. Depois surge um tio que aparece do acaso, e uma mãe que nunca se conheceu. *Nino*, ainda pequeno, acaba por ser a principal vítima destes acontecimentos.

(278) *O film noir foi um subgénero do cinema americano popularizado nos anos 40 e 50, habitualmente ligado a histórias de cariz policial ou criminoso. Produto do pós-guerra, o Film Noir é o retrato de uma geração de veteranos, desiludida com a América que reencontra após o final da II Guerra Mundial (...) decadente, e sórdida até. É a América da noite, dos bares, do vício, da corrupção, dos personagens solitários de intenções duvidosas. (...) Devido à influência alemã, o Film Noir destaca-se pela estilização dos cenários, o uso das sombras de modo geométrico, e o célebre "chiaroscuro" (um forte contraste claro-*



*escuro onde o objeto fortemente iluminado se destaca do fundo escuro, sem linhas de contorno), numa exuberância visual que fazia da noite um personagem por si só.* Billy Wilder, Otto Preminger, Fritz Lang e Jacques Tourneur foram alguns dos percussores deste período. Informação disponível em: <https://ajanelaencantada.wordpress.com/noir/>

(279) Análise crítica do filme *O Sangue*, por João Bénard da Costa (1935-1999), realizada em 2009, disponível em: <http://focorevistadecinema.com.br/FOCO1/benard-sangue.html>.

(280) (Rosmaninho, 2014, p.56)

(281) (Adrian Martin citado por Malveira, 2011, p.14)

(282) *A utilização da elipse está relacionada com o poder de sugestão do cinema (...) traduz-se pela supressão dos pontos mortos ou inúteis da ação. (...) Pode ainda ser motivada por razões de construção da narrativa, quer dizer, por razões dramáticas, no sentido etimológico da palavra, a fim de dissimular ao espetador um momento decisivo da ação, para suscitar um sentimento de expectativa angustiada, que se chama suspense (...)* (Martin, 2005, p.97 e p.98).

(283) (Malveira, 2010, p.30)

(284) (Gil, 2005, p.64)

(285) (Rosmaninho, 2013, p.168)

(286) (*Ibidem*, p. 163 e p.164)

(287) (Sampaio, 2013, p.480)

(288) (Rosmaninho, 2013, p.164)

(289) (*Ibidem*, p.165)

(290) (Baptista, 2010, p.26)

(291) (Rosmaninho, 2013, p.163)

(292) (*Ibidem*, p.168)

(293) (*Ibidem*, p.165)

(294) (*Ibidem*, p.168)

(295) (Rosmaninho, 2013, p.168)

(296) Indicação retirada da contracapa de A+A Books, #01, Bloco das Águas Livres - *a perfect building*, 2014

(297) (Toussaint, 2014, p.26)

(298) (Rosmaninho, 2013, p.164)

(298) (Rosmaninho, 2013, p.164)

(299) (Tostões, 1997, p.70)

(300) (Urbano, 2014, p.216)



(301) (*Ibidem*, p.216)

(302) (Calado, 2014, p.54)

(303) (Rosmaninho, 2014, p. 168)



*É difícil criar lugares, porque ainda é mais  
difícil criar ligações.*

Marc Augé <sup>304</sup>



Fig. 76 *Alice*, Marco Martins, 2005

**Alice, Marco Martins, 2005**

*Morrer é quando há um espaço a mais na mesa  
afastando as cadeiras para disfarçar;  
percebe-se o desconforto da ausência (...)  
fala-se de maneira diferente esperando uma voz que não chega (...).*  
António Lobo Antunes, *Não é meia-noite quem quer*

**atmosfera - espaço, cor e tempo**

Naquele dia, *Alice* desapareceu em Lisboa. Esta é a história que o filme em análise conta ao espetador, utilizando o diálogo de forma contida e o som, ou o seu silêncio, como complemento da imagem, a fim de envolver toda narrativa numa atmosfera melancólica, onde os interiores são apenas espaços de transição, e a relação que se estabelece com o exterior, embora, permanente, é distante e indiferenciada. A angústia como manifestação da ausência - de alguém, de sentido, de lugar - é o sintoma mais evidente da presença da melancolia neste filme, que Mário, o pai que desconhece o paradeiro da filha, acaba por personificar, tal como assume o realizador: *I wanted to film absence, I wanted to film a man isolated in this quest, his anguish and his emptiness.*<sup>305</sup>

*Alice* é paradoxal: está, mas não está; o espetador nunca chega a conhecê-la.



A sua presença reside nos espaços e nas pessoas adormecidas que ainda vivem, ou sobrevivem, das suas memórias, ao longo de toda a narrativa; é o mais negro pretexto para mostrar Lisboa sob um olhar vigilante e anónimo. Trata-se, portanto, de um filme de exterior, no qual a cidade é representada *quase como uma personagem*,<sup>306</sup> invadindo o quarto de *Mário* logo nos primeiros minutos da película, como por exemplo, através do ruído do comboio que se faz sentir.

A cidade de Lisboa, ou uma das suas hipóteses de figuração, domina, assim, toda a narrativa, dando lugar a um cenário urbano lúgubre e invernos, contribuindo para criar uma atmosfera fleumática que acaba por absorver e transportar totalmente o espectador para a realidade da sua ficção. Por força da narrativa ou do próprio tempo cronológico em que se insere, o filme *Alice* é transformado numa reflexão à escala do indivíduo, em geral, e não (só) de *Mário* em particular, através de uma geografia fragmentada, ausente de identidade urbana, de relações interpessoais.

A personagem *Mário* já não é *flâneur* na capital moderna, luminosa, turística e fulgurosa como *Ilda* em *Verdes Anos*, mas também não se esconde do centro urbano da cidade, tomando, apenas, a noite como lugar de conforto no território obscuro, periférico e a-referencial da *sobremodernidade*, já representado em *O Sangue*. Em *Alice*, *Mário* é apenas um transeunte, mas que passa também pelas grandes avenidas e edifícios modernos de Lisboa, pelo centro histórico, e por outros locais de transição não identificáveis, todos caracterizados pela ausência e melancolia de tempos passados perdidos.

Assim se materializa a ausência, dentro de casa, pelo vazio de um lugar à mesa e, fora dela, pela constante nebulosidade, frio, chuva e inexistência de brilho que caracterizam os espaços exteriores da cidade por onde deambula *Mário*. Neste sentido, a temperatura da cor utilizada no filme enfatiza, também, a densidade do seu contexto, predominando os tons cinzentos azulados, baços e monocromáticos.

Parece incontornável fazer referência ao filme *Trois Couleurs: Bleu*



Fig. 77 *Alice*, Marco Martins, 2005

realizado por Krzysztof Kieslowski em 1993, onde, também, o azul pinta a ausência que domina a presença de *Julie*, que acabara de perder o marido e a filha num acidente de automóvel. O azul do quarto da sua filha, do lustre que o iluminava, e da piscina onde transbordava a sua dor, bem como o azul da angústia apática desacreditada do olhar do personagem e o azul triste que permanece na sua memória são, de facto, momentos de grande carga emocional enfatizados pelo uso deste filtro de cor.

Há, pelo menos, três cenas em *Trois Couleurs: Bleu* que ficam na memória pela sua exímia técnica e sensibilidade cinematográfica, bem como pela capacidade de ilustrar e corporizar estas emoções de profunda dor e tristeza. Por exemplo, o acidente de automóvel é um acontecimento absolutamente previsível que se lê nos *close-up* do pneu do veículo que vão surgindo no início do filme; a cena em que *Julie* assiste ao funeral dos seus familiares pela televisão e o momento em que o bloco de açúcar do café o absorve lentamente antes de cair na chávena, pelo facto de a personagem se aperceber, naquele intervalo de tempo, que alguém toca uma melodia da autoria do seu falecido marido. Assim, constata-se que é possível rever *Mário*, de *Alice*, em *Julie*, na medida em que ambos surgem desvinculados daquilo que os rodeia, pela perda de alguém, seja ela efémera ou permanente, acabando por se refugiar, no seu recôndito mundo interior.

Tendo em conta as conclusões retiradas da primeira parte da presente dissertação, conclui-se que, tal como a arquitetura, o cinema pode ter um *duplo sentido de tempo*, cronológico e atmosférico, um tempo externo e um tempo interno, pertencente aos habitantes e às personagens do filme. Acredita-se que a maneira de representar o tempo no cinema pode ser, também, uma manifestação da melancolia, como já foi possível constatar na obra *Nostalgia* realizada por Andrei Tarkovsky ou, noutro contexto, as Casas na Comporta de João Salaviza, ou mesmo em *O Sangue* de Pedro Costa, através dos seus planos longos e demorados sobre espaços e objetos.

*Alice* é caracterizado pela contradição que reside entre a passagem do tempo



Fig. 78 *Alice*, Marco Martins, 2005

e a vivência do espaço, entre a personagem principal e os restantes indivíduos, onde a velocidade e o estado transitório a que obrigam as rotinas diárias citadinas, convivem com a demora que se envolve no quotidiano de *Mário*, onde se aloja a lentidão e a tenacidade da memória, bem como os dias que não passam. A cena em que o "tic-tac" do relógio acompanha um plano completamente preto e se prolonga até ao momento em que *Mário* se senta à entrada do infantário da filha, acentua a angústia do percurso que faz diariamente para a tentar encontrar, sem sucesso. O facto de os planos que enquadram os pequenos espaços públicos, onde a personagem passa todos os dias, serem fixos e curtos, enfatiza o sem número de sítios a que esta se desloca rotineiramente, bem como a ideia de que é o movimento intrínseco à cidade que passa por *Mário* e não o contrário.

Note-se que, neste filme, a ideia de melancolia associada à passagem do tempo é representada, precisamente, de forma contrária à utilizada pelo cinema português, tendo em conta as obras que têm sido referidas ao longo da dissertação. Aqui, a angústia é transmitida pela ausência de tempo que existe para encontrar *Alice*, exteriormente e, ao mesmo tempo, pela sua estagnação interior.

A incompatibilidade comunicativa entre o mundo de *Mário* e o dos restantes transeuntes encontra-se bastante visível quando, à saída de uma estação de comboios, num longo corredor ladeado por pilares brancos de um lado e de outro repleto de pessoas, sem qualquer espaço livre para circular, e onde o som ensurdecido dos meios de transporte está sempre presente, *Mário* caminha em direção contrária à multidão, distribuindo panfletos com a fotografia do rosto de *Alice*. A dinâmica da cidade não permite a imobilização do personagem, mesmo quando este se encontra imobilizado.



Fig. 79 *Alice*, Marco Martins, 2005

**interior** - espaços de transição

A ideia de movimento e transição está muito presente neste filme, tanto a nível social como a nível arquitetónico. Mário desloca-se sempre de fora para dentro de Lisboa, de um lugar para outro lugar, a pé ou de transportes públicos, mas nunca de automóvel, e grande parte das cenas é filmada em espaços, também eles, de transição e transitórios, de "*passos perdidos*", de *espera (...) inertes, nos quais se entram na esperança de poder sair o mais depressa possível (...) espaços que podem ser dedicados à distração e até ao sono, mas também à imaginação e à memória, ou à observação do próprio espaço, ocupações cuja inutilidade imediata e estatuto expectante tornam a arquitetura paradoxalmente mais visível (...)*.<sup>307</sup>

A personagem vive na/da espera: pelo metro, na estação; por alguma porta que se abra, no hall de entrada de alguém; por cassetes de vídeo, no parque de estacionamento do aeroporto; pela própria *Alice*, nas escadas do infantário que deixaram de a ver passar. Os espaços onde *Mário* se detém são espaços servidores, de passagem, obrigatórios e meramente funcionais que subentendem a ideia de transição, escuros, acessórios e pouco interessantes, constituindo, precisamente, os locais onde se desenrola grande parte da narrativa.

A cena que representa a chegada do metro à estação, permite compreender a presença de *Mário*, inquieto e vigilante tal como a câmara de vigilância que comunica com ele. Posteriormente, a câmara sobe e, a partir de um plano mais aberto, do ponto de vista do mezanino superior, é possível observar a amplitude da estação de metro, acabando por fazer-se notar a diferença de escalas, diminuindo a presença da multidão. Esta é, portanto, uma forma de mostrar, a sobreposição do espaço urbano contemporâneo perante o Homem, já pressagiada por *Júlio*, em *Verdes Anos*, quando ao cimo da colina observa a cidade a aproximar-se massivamente do seu meio rural.

Para *Mário*, a paragem do metro ou o parque de estacionamento do aeroporto não são apenas locais de transição aleatórios, mas, pontos urbanos



Fig. 80 *Alice*, Marco Martins, 2005

cirúrgicos decididos previamente. Trata-se de locais comuns, utilizados por toda a população por onde, eventualmente, poderia passar também *Alice*; são pontos de contacto, de observação e registo de imagens, que acabam por constituir um sistema clandestino em prol da procura por esta criança desaparecida, evitando o longo processo burocrático das instituições públicas.

Revela-se particularmente interessante a forma como a cena que tem lugar no parque de estacionamento do aeroporto reflete, espacialmente, o carácter ilegal da ação que *Mário* e o seu conhecido funcionário protagonizam. Ambos caminham apressadamente ao longo do parque de estacionamento rumo a um lugar de tensão, com um pé direito bastante reduzido e uma cobertura de betão cofrado que "quase esmaga" as personagens, curvadas, trocando, ali, algumas cassetes de vídeo, para não serem vistos ou filmados por alguém.

A escada, um elemento de ascensão vertical e funcionalista por excelência, gerador de uma sucessão de movimentos mecânicos e repetidos, é também um lugar de transição em *Alice*. Assim, um corpo de escadas, lúgubre, que dá acesso a um edifício de habitação, ocupa toda a tela, num plano visto de cima para baixo, fixo e fechado, paralelo ao chão, cuja duração é de cerca de 24 segundos. Desta forma, a perspetiva é fortemente acentuada, convergindo o olhar do espetador para o centro, ausente de luz, de onde emerge a figura de *Mário*, deslocando-se rotativamente em torno deste ponto central à medida que sobe o lance de escadas. O espaço, comprimido, ameaça esmagar o personagem, uma vez mais movido pela sua angústia e desejo de encontrar a filha. Esta cena relembra o final de *Verdes Anos*, quando *Júlio* percorre a escada helicoidal depois de matar *Ilda* e o realizador repete esse plano sucessivamente para enfatizar o dramatismo do acontecimento e da própria fuga da personagem.

Também os espaços interiores privados conseguem adquirir este carácter de transição que têm os espaços públicos referidos anteriormente, como



Fig. 81 *Alice*, Marco Martins, 2005

por exemplo os *halls*/corredores de entrada de habitações onde *Mário* se desloca diariamente, para saber se há alguma informação acerca do paradeiro de *Alice*. Trata-se de espaços de distribuição e, por isso, primeiro que tudo, são funcionais, fechados sobre si próprios; espaços de espera, de obstinação, hesitação e expectativa, escuros, com paredes texturadas ou padronizadas, acentuando as emoções que tomam conta de *Mário*. O facto de os planos serem muito fechados, focando apenas a multiplicidade de portas de entrada e parte do espaço/do corpo da personagem, permite que se sintam a claustrofobia daqueles lugares a da própria personagem.

Apesar de *Alice* ser um filme que procura efetivamente comunicar as emoções através da imagem e da sua atmosfera particular, o posicionamento de *Mário* em relação ao espetador é revelador de uma certa distância paradoxal assumida entre estas duas entidades. Por vezes, o protagonista surge no ecrã de costas voltadas para o espetador ou separado do mesmo através de elementos arquitetónicos, como por exemplo grades, cortinas ou mesmo superfícies de vidro, lembrando que a relação entre o personagem e aquele que observa o seu comportamento é, de alguma forma restrita. Estes objetos atuam como uma espécie de filtro, onde a arquitetura é "intrusa", uma barreira premonitória da clausura do sofrimento e desnordeio gerados pelo desaparecimento de *Alice*. Por motivos de outra ordem e noutro contexto, a mesma estratégia foi utilizada por Michelangelo Antonioni em *O deserto vermelho*, quando, por exemplo as infra-estruturas da periferia industrial de Ravenna constituem um obstáculo para o próprio caminhar da personagem.



Fig. 82 *Alice*, Marco Martins, 2005

**exterior** - em trânsito no centro urbano

Não é só *Mário* que transita constantemente de um lado para o outro, mas, também, a própria dinâmica urbana que está em permanente movimento. A Lisboa representada neste filme é central (de centro urbano), é uma cidade em trânsito tal como a personagem, na qual o grande fluxo de veículos que circulam nas estradas, bem como o elevado número de indivíduos que as preenchem, são uma constante. As pessoas, a entrar e a sair dos "espaços públicos de transição", surgem acopladas em magotes como se fossem uma figuração da espécie humana, ou apenas uma grande *mancha uniforme*,<sup>308</sup> opaca, carente de rumo e individualidade. Apesar de os locais filmados pertencerem a uma Lisboa central, histórica e turística, as cenas que a retratam escapam totalmente a essa imagem pré-definida da capital, colorida e luminosa, que todo o espetador reconhece *à priori*. Assim, conclui-se que o realizador Marco Martins desejava filmar a ideia de um *centro urbano universal*,<sup>309</sup> através da representação de uma Lisboa anónima e anódina, construindo um mapa definido por uma geografia *labiríntica*<sup>310</sup> da cidade, composta por fragmentos de locais, aparentemente, distantes e dispersos entre si.

No entanto, o fio condutor da narrativa assenta fortemente num percurso sequencial, continuado e reconhecível pelo seu carácter monótono, repetido e rotineiro. A utilização de grandes planos, no exterior, não pretende, de forma alguma, esconder ou confundir a cidade, mas sim, mostrá-la, de uma outra forma mais descaracterizada à imagem do estado de espírito melancólico e angustiado do protagonista. Neste sentido, talvez a intenção de desorientar o espetador nesta cidade seja transferida para o próprio *Mário* que, visivelmente sem rumo e perdido, não encontra o seu lugar. Acredita-se que é na forma *abstrata e claustrofóbica*<sup>311</sup> de captar Lisboa que reside, também, a melancolia de *Alice*; e a cidade está dentro de *Mário*, engolindo-o, partilhando o seu desespero interior face à procura, incessante e obsessiva por *Alice*.



Fig. 83 *Alice*, Marco Martins, 2005  
Fig. 84 *Verdes Anos*, Paulo Rocha, 1963  
Fig. 85 *Café Vává*

Apesar da cidade de Lisboa ser mostrada de uma forma muito generalista, há um único plano no filme (fig.83) que revela a intenção de captar objetivamente um só edifício, pertencente ao conjunto habitacional *Vává* concebido pelos arquitetos Filipe Figueiredo e José Segurado entre 1950-1953, no período de experimentação da linguagem moderna na arquitetura em Portugal, já explicado anteriormente nesta dissertação (p.117). Um grande plano apresenta, então, parcialmente o edifício de habitação em perspetiva como se fosse um ícone urbano, surgindo um pouco deslocado do tipo de filmagem de exteriores que caracteriza *Alice*, onde predominam enquadramentos amplos, generalistas e com pouca definição. Na verdade, constata-se que a singularidade deste momento cinematográfico parece ter sido intencional, pretendendo, de certa forma, homenagear os tempos modernos da arquitetura e do cinema. uma vez que, nesse conjunto urbano, se encontra inserido o antigo *Café Vává com a assinatura do arquiteto e «designer» Eduardo Anahory, outrora símbolo da modernidade lisboeta.*<sup>312</sup> Poderá ele ser, também, símbolo arquitetónico da melancolia no cinema português?

A representação isolada de contexto urbano não permite compreender que este conjunto urbano se encontra localizado *no cruzamento das duas mais importantes avenidas do bairro de Alvalade com 4 grandes blocos de 13 pisos dispostos na perpendicular (...) com uma vibrante expressão formal (...) [cujo] programa funcional apontava para uma solução típica de "unidade de habitação",*<sup>313</sup> seguindo os princípios divulgados na Carta de Atenas. No entanto, não deixa de evocar o período auspicioso da década de 60 para a cultura portuguesa: *ali nasceu o cinema novo português, ali se conspirou e se sonhou o futuro em dissidência com o país cinzento.*<sup>314</sup>

*Este lugar (inaugurado em 1958), moderno e arejado, com uma esplanada virada para as novas avenidas de Lisboa que simbolizavam a modernidade e o cosmopolitismo de uma emergente burguesia citadina, marcou a geografia urbana de uma geração. (...) Foi o poiso de uma juventude atenta aos ventos de*



Fig. 86 *Transformada em parque de estacionamento, a Praça de São Marcos é inimaginável* (Hall, 1986, p.199)

*mudança e que desacertava o passo com o país da marcha vagarosa sob a égide da cultura salazarista. Foi o espaço carismático de líderes de crises académicas e dos cineastas inquietos que despertavam para o cinema novo. O café dos músicos que ensaiavam os toques da agitação «ié-ié» e dos publicitários que andavam na forja da profissão do futuro. O abrigo dos políticos que sonhavam em voz alta com a sociedade aberta (...) era o tempo dos verdes anos,<sup>315</sup> e do filme *Verdes Anos* de Paulo Rocha.*

O realizador Marco Martins, homenageia, desta forma, o lugar do verdadeiro berço do cinema português, contemporâneo no filme *Verdes Anos* e já extinto fisicamente em *Alice*, restando apenas o invólucro, o revestimento, a fachada da verdadeira atmosfera revolucionária da modernidade que permanecerá apenas na memória de cada um que a souber lembrar e reinventar, uma vez que, hoje, pouco ou nada resta do espaço original do café. Recorde-se a cena de *Verdes Anos* em que o tio de *Júlio* mostra os painéis de azulejos de Menez<sup>316</sup> ao jovem casal, fazendo, daquele lugar, a esperança de um mundo novo a descobrir que no final do filme *passa de horizonte vindouro, lugar de sonho desejado, a uma impossibilidade, agora inalcançável.*<sup>317</sup>

Retomando o trânsito dos lugares permanentes e da memória de outros, que já não existem, refere-se, agora, a presença assídua do automóvel em *Alice*, sempre filmado de forma a que *Mário* pareça pequeno perante a imensidão de tráfego que caracteriza a cidade contemporânea. A presença do automóvel continua a ser um sintoma da modernidade na realidade atual, uma vez que era necessário vencer, rapidamente, as distâncias que impunha a crescente expansão da cidade, tal como confirma o arquiteto Nuno Grande, quando refere que *a metrópole moderna passou a simbolizar a ditadura do automóvel e dos seus movimentos pendulares e ocasionais entre centro e periferias.*<sup>318</sup>

O antropólogo Edward Hall também se manifestou em relação àquilo que que significa socialmente e espacialmente a utilização do automóvel, concluindo que *este é o maior consumidor de espaço pessoal e público que o homem jamais inventou.*<sup>319</sup> Segundo o autor, o automóvel interfere



Fig. 87 *Verdes Anos*, Paulo Rocha, 1963  
Fig. 88 *Alice*, Marco Martins, 2005

diretamente na experiência do habitante no espaço e, conseqüentemente, nos seus relacionamentos interpessoais, uma vez que ocupa muito espaço que teria a capacidade de promover o encontro e o contacto entre os indivíduos<sup>320</sup> num tempo em que este começa a ser escasso ou em trânsito, efêmero, rápido, em movimento como refere anteriormente Beatriz Colomina acerca da nova atmosfera moderna (p.149). Na verdade, também a ideia de velocidade inerente a um meio de transporte como o automóvel imprime velocidade no ambiente exterior, dificultando a apreensão do espaço urbano em redor, tal como explica o antropólogo: *o carro não só corta os seus ocupantes do mundo exterior, encerrando-os num ninho de metal e vidro, como (...) altera profundamente a relação global com a paisagem. À medida que aumenta a velocidade, a participação sensorial decresce progressivamente até desaparecer por completo.*<sup>321</sup>

O início de *Alice* é marcado por uma sequência de cenas que mostram esta realidade caótica de tráfego intenso, que é, ainda, enfatizada pela coexistência paradoxal de *Mário* com os veículos que se mobilizam rapidamente numa via rápida, com um ambiente cinzento e chuvoso, enquanto a personagem distribui os panfletos com o rosto da filha desaparecida. A certa altura, o protagonista desloca-se lentamente entre os veículos e o seu rosto é encoberto pelos mesmos, deixando de ser visto pelo espectador intermitentemente. Também em *Verdes Anos* a cidade é imensa para *Júlio*; o automóvel acaba por adquirir uma simbologia particular neste filme, testemunhando a ausência (de *Ilda*, já morta, de sanidade mental e de sentido de pertença ao lugar) como a metáfora da cidade que hostiliza *Júlio* desde o primeiro instante. No final deste filme, o automóvel confronta a personagem, julgando-o através da luz ofuscante e amarela dos faróis que o encurrala e denuncia.

Para além do automóvel, a câmara de vigilância pode ser outro dos sintomas urbanos da sociedade contemporânea, e é, também, um dos objetos de reflexão, senão o objeto de reflexão fundamental de *Alice*. Os locais por onde



Fig. 89 *Alice*, Marco Martins, 2005

*Mário* passa todos os dias são motivados não só por fazerem parte da rotina habitual de *Alice*, mas também pela necessidade de recolher diariamente os registos de vídeo captados pelas câmaras de vigilância inseridas nos referidos "espaços de transição", bem como em espaços de contacto direto com o exterior, com a cidade (como por exemplo: junto a janelas, na cobertura ou em varandas de edifícios de habitação ou comércio). Este *projeto de observação da cidade* <sup>322</sup> elaborado por *Mário*, procura qualquer detalhe visual associado a *Alice*, entre a multidão, e confere à câmara o papel de segundo (ou primeiro) espectador.

As cenas que representam este sistema de visualização são representadas por planos fixos que captam um conjunto enorme de monitores uns em cima dos outros, fazendo sentir ao espectador a vontade de procurar, também alguma coisa ou alguém no espaço claustrofóbico que é esta Lisboa de *Alice*, uma cidade deserta, onde nada se encontra, pois é tudo demasiado idêntico e transitório. Na verdade, estas "quase-paredes" de ecrãs dispersos por toda a cidade acabam por refletir, incontornavelmente, a ideia de poder e vigilância discutida profundamente por Michel Foucault na sua obra *Vigiar e Punir: nascimento de uma prisão* redigida em 1975, onde desenvolve a teoria do "Panóptico"-visão/controlo total sobre um organismo prisional, um sistema de vigilância controlado apenas pelo olhar e pelo desenho do espaço arquitetónico.

Os vultos registados pelas câmaras relembram as silhuetas definidas pelo contraluz gerado a partir da iluminação que incidia na torre de vigia do Panóptico idealista de Foucault. Assim, da mesma forma que os prisioneiros eram vistos sem saberem que estavam visíveis, os presos contemporâneos de uma sociedade cada vez mais controlada e vivida pela imagem, carente de privacidade, são analisados pelos vídeos que *Mário* observa todos os dias. Tal como refere Foucault: *a visibilidade é uma armadilha.* <sup>323</sup>

Em *Alice*, chega a verificar-se uma disputa de protagonismo/poder constante entre as câmaras de vídeo e a própria cidade, sendo que, a primeira se

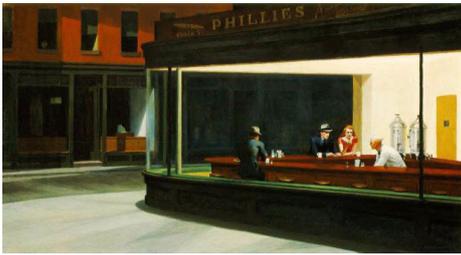


Fig. 90 Pinturas de Edward Hopper: *Automat* (1927); *Sheridan Theatre* (1937) ou *Nighthawks* (1942)

sobrepõe à segunda, pelo controlo visual conseguido, também, pela colocação precisa e imóvel destes objetos. A cena que revela o único local filmado no centro histórico de Lisboa, é captada a partir de um ponto de vista superior, mais precisamente da varanda de uma sapataria onde, também, se encontra uma câmara de filmar pessoal de *Mário*. O Arco da Rua Augusta, um símbolo urbano da baixa pombalina de Lisboa (que marca a transição entre um dos mais importantes eixos viários da capital e a praça do Comércio) só é visível após o enquadramento fechado que permite visualizar a câmara no seu tripé, do lado de fora da janela olhando para a cidade.

Apesar de, em *Alice*, surgirem locais reconhecíveis como a avenida dos E.U.A, o edifício *Vává* e a rua Augusta, o desejo do realizador não é *revelar a Lisboa tradicionalmente turística*,<sup>324</sup> mas sim convidar o espetador a refletir *um drama universal que ocorre num centro urbano igualmente universal*,<sup>325</sup> através da atmosfera melancólica que altera, de certa forma, o estereótipo da cidade de Lisboa.

É possível vislumbrar *Mário* em algumas pinturas de Edward Hopper, como por exemplo *Automat* (1927) *Sheridan Theatre* (1937) ou *Nighthawks* (1942). Tal como em *Alice*, estas as obras sem som ou diálogo, compõem imagens faladas, causando instantaneamente algum desconforto ou reação no observador, devido à quantidade de informação que as pinturas sugerem: a paleta de cores fortes, os olhares desencontrados, enquadramentos fechados e perspetivas pronunciadas dos espaços. Na obra de Edward Hopper, a ausência que preenche *Mário* revela-se explicitamente através dos edifícios públicos vazios, da desertificação das ruas, das personagens que não comunicam, que não têm lugar e que estão literalmente sós.

É quase uma solidão sem causa e inerente, aquela que se encontra representada nestas pinturas, uma solidão urbana sem nome e inevitável; dir-se-á, até, necessária ao bulício diário e sufocante agitação citadina da contemporaneidade que habita *Mário*. O motivo pelo qual os seus personagens encontram a cidade é casual, conscientes da sua realidade



Fig. 91 *Alice*, Marco Martins, 2005

urbana, mas distantes da mesma, observando-a: invisíveis. O protagonista surge sempre vestido com o seu sobretudo preto, partilhando a posição de observador invisível com as personagens de Edward Hopper.

*Alice* analisa-se, também, em movimento. A partir de um percurso que tem início em casa e termina na cidade, a narrativa decorre maioritariamente no exterior para onde é canalizado o caráter de refúgio, habitualmente, concedido ao interior, à casa, ou, antes, à ideia de casa. É no exterior que *Mário* encontra alguma certeza, alguma esperança e, também, *Alice*, na memória dos sítios por onde passava com a criança diariamente, antes do seu desaparecimento. Neste sentido, a casa, apenas ocupada pela ausência, é um espaço, efetivamente, negativo, desconfortável e angustiante para *Mário*, ainda mais do que a cidade, e por isso, acaba por se refugiar interiormente, no exterior. Uma das últimas cenas deixa o espetador, novamente, à porta, e é este o único momento em que se observa o personagem deitado no seu quarto, como que a render-se, finalmente, à realidade.

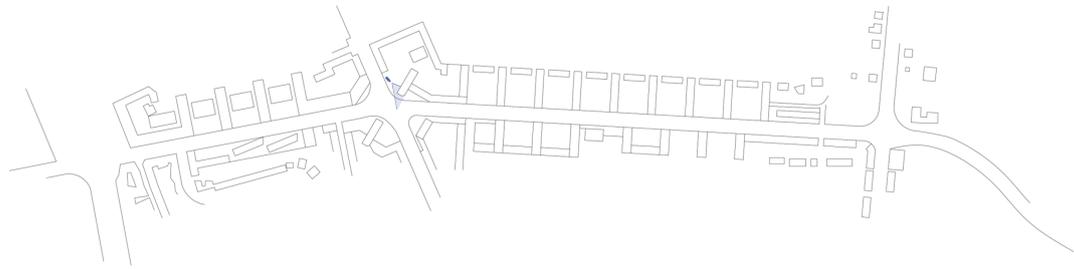
Para concluir esta análise, refere-se um outro conjunto de cenas tão descontextualizado e fragmentado quanto aquele que foca parte do conjunto urbano *VáVá*: a cena do teatro. Quando o espetador assiste a este momento do filme apercebe-se que aquilo que está a acontecer se trata de uma ficção dentro de outra ficção, a única oportunidade que *Mário* tem de sorrir de forma liberta ao longo de toda a narrativa e, por isso, quase que parece que está em casa, livre do seu problema de tristeza profunda, ainda que efemeramente.

A peça "*On an average day*" realizada por John Kovlenback é a peça de teatro protagonizada por *Mário*, que narra o reencontro de dois irmãos após de estarem muitos anos sem se verem, acabando por debater acerca do misterioso desaparecimento do pai. De certa forma, o personagem acaba por debater acerca do misterioso desaparecimento do pai. De certa forma, o personagem acaba por representar o drama da própria vida, a sua realidade, e, talvez seja *apenas na criação de um personagem de si mesmo, que o homem*

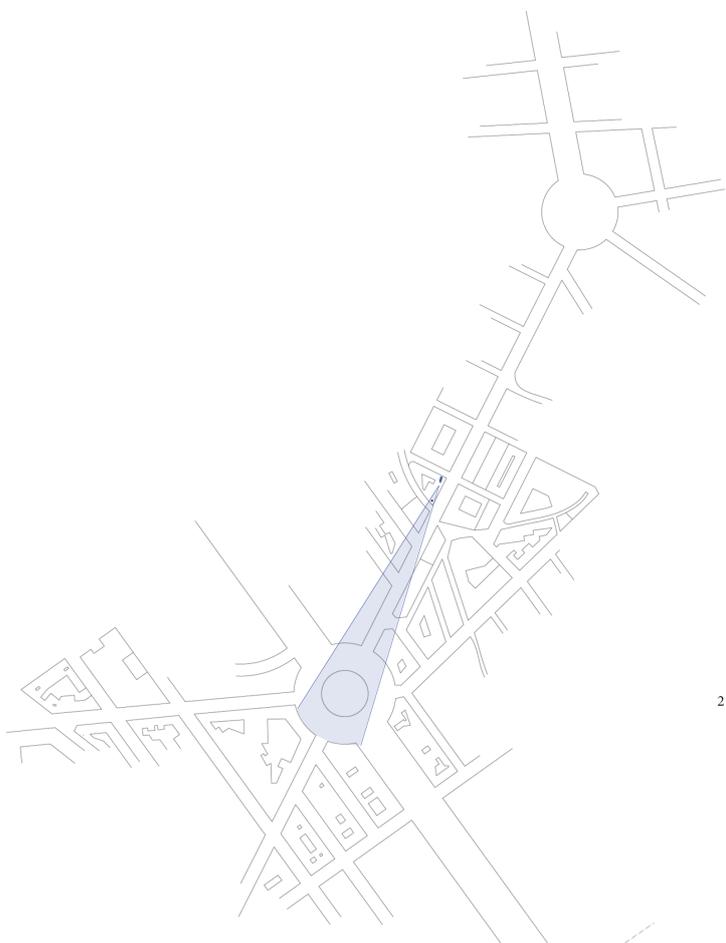


*contemporâneo consegue suportar o peso da sua crise existencial*<sup>326</sup> e encontrar um lugar para si. Afinal, *como escolher entre a fantasia construída e a realidade perdida?*<sup>327</sup>

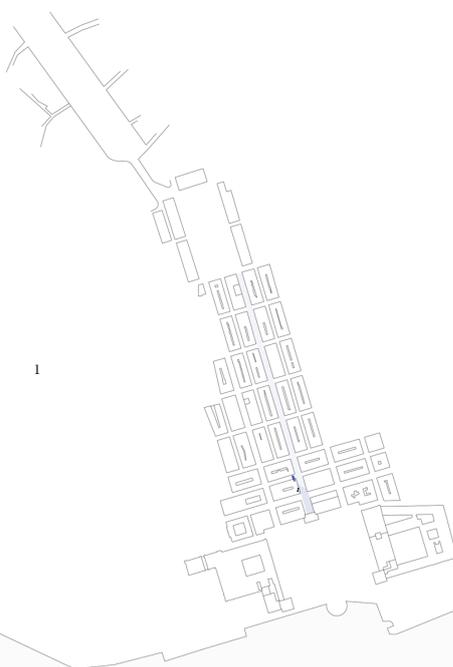




3



2



1





Fig 92. *Montanha*, João Salaviza, 2015

**Montanha, João Salaviza, 2010**

*Eu dizia: dentro do abraço do avô.  
Porque ele se tornava uma casa inteira e acolhia-nos. (...)  
Era um detetive de interiores, quer dizer,  
inspecionava tudo sobretudo sentimentos. (...)  
Puseram o meu avô debaixo de flores  
como se fosse solteiro e esperasse pelo amor.  
Senti ter ficado do lado de fora do abraço,  
como se a casa tivesse ido embora com um temporal  
e me pusesse irremediavelmente desabrigado.  
Eu pensei: fora do abraço do avô..  
Valter Hugo Mãe, *Contos de Cães e Maus Lobos**

**atmosfera - espaço, cor e tempo**

É verão em Lisboa, o avô de *David* está hospitalizado e acaba por morrer ao fim de algum tempo. É esta a premissa de *Montanha*, um filme que se respira mais do que se agarra <sup>328</sup> e que, tal como em *Alice*, gira em torno da ausência de um personagem paradoxal, presente mas ausente. Assim, o avô constitui a peça fulcral da narrativa ao mesmo tempo que surge como pretexto para João Salaviza representar a relação de um adolescente com a cidade: *trata-se*



Fig. 93 *Aniki Bóbó*, Manoel de Oliveira, 1942

*de um desejo de filmar um corpo em movimento e a sua relação com o espaço urbano.*<sup>329</sup>

Mais uma vez, a cidade é o meio escolhido pelo protagonista para se envolver e relacionar, fugindo às tensões e ao vazio que a sua casa lhe sugere, e onde, raramente, está alguém. Assim, o espaço urbano acaba por ser, para si, um lugar de permanência, de deambulação, de procura por algo quase inexistente, sem qualquer propósito pré-definido ou objetivo aparente a alcançar. A cidade, que aqui é lugar de intimidade e não de hostilidade como em *Alice*, funciona como refúgio, e acolhe *David*, agora *desabrigado e fora do abraço do avô*.

Neste filme, a melancolia é muito jovem e, por isso, não reside na angústia provocada pela ausência indeterminada de alguém, mas na estagnação de um primeiro confronto, ainda incompreendido, com o término da existência humana, com a morte do avô, ou mesmo na solidão que assola a própria personagem. Talvez seja, também, um filme melancólico, na medida em que o realizador procura regressar mentalmente às suas memórias de adolescente, a todos os problemas existenciais que se colocam nessa fase, e à consequente necessidade que os jovens têm de encontrar os seus próprios lugares onde se movem.

Em *Montanha*, a cidade de Lisboa é representada/evocada de uma forma ainda menos evidente do que em *Alice*, onde, apenas, a subtilidade de um elemento/objeto, permite ao espetador localizar-se geograficamente na narrativa, tal como se irá explicar mais à frente. Neste sentido, o anonimato urbano que o realizador procura manter é uma questão de coerência, uma vez que corresponde à realidade urbana experienciada por *David* (e não pelo espetador), tendo sido filmada de forma indireta e camuflada tal como o próprio personagem. Pretendeu-se *filmar a cidade que os miúdos conhecem, que os miúdos propõem, que é uma cidade, de alguma forma, ficcional; os esconderijos, os lugares que inventam para se refugiar.*<sup>330</sup>

Este modo tão sensível e particular de interpretar e construir o espaço



Fig. 94 *Montanha*, João Salaviza, 2015

urbano no cinema recorda a primeira longa-metragem *Aniki-Bóbó*, realizada por Manoel de Oliveira em 1942. Trata-se de uma obra concebida em plena Segunda Guerra Mundial que teve que *lutar com a incompreensão de um público pouco disposto a recolher mensagens de ingenuidade e poesia*.<sup>331</sup> Apesar das circunstâncias históricas, políticas e sociais da época, a narrativa tem lugar na zona ribeirinha do Porto, e transparece uma enorme frescura e liberdade no quotidiano de um grupo de crianças que se vai debatendo, ao longo do filme, com valores humanos e problemáticas existenciais, sem tempo e sem idade, por entre becos e ruelas, telhados, banhos no cais de Massarelos e outros lugares inventados pela flor da juventude.

Assim, a Lisboa de *Montanha* é mais de quem a sente do que quem a vê, desprendendo-se de imagens emblemáticas e imediatas da capital, bem como do seu "centro" histórico, onde, aparentemente, tudo acontece; o realizador substitui um olhar generalista sobre a cidade (do público) por um olhar particular (de *David*). A cena em que um avião é visível da janela do hospital, onde está internado o avô de *David* (fig.94), evoca a distância mental entre a personagem a cidade concreta/real, apesar de, geograficamente, o Aeroporto da Portela se encontrar relativamente próximo do jovem naquele momento. Por outro lado, o plano que capta uma conversa entre *David* e o amigo *Rafa*, sobre o suicídio de alguém, (e onde a câmara filma de baixo para cima, provavelmente, a partir de um automóvel) assume que os arredores de Lisboa são o cenário urbano onde se desenrola a presente narrativa, enunciado através da placa sinalizada na ponte pedonal (fig.94).

Importa referir que, embora já não se trate de uma Lisboa em trânsito e sem tempo, tal como é representada em *Alice*, esta ideia de transição encontra-se perpetuada em *Montanha*, quer do ponto de vista físico, quer do ponto de vista mental. A presente análise testemunha, assim, a deslocação do centro histórico (do filme anterior), para um centro mais periférico da capital, a zona dos Olivais; mostra um percurso que se faz, novamente, do interior para o exterior, de casa para a cidade, onde um corpo em transformação,



Fig. 95. *O Sangue*, Pedro Costa, 1989

Fig. 96 *Montanha*, João Salaviza, 2015

numa situação delicada, que procura um lugar no seu meio envolvente, é uma premissa transversal aos filmes de João Salaviza. No entanto, apesar do movimento permanente da personagem, os momentos de imobilização e alienação dominam toda a narrativa. A cena em que *David*, o único elemento iluminado, depois de entrar no escritório do avô cheio de memórias e objetos pessoais, tem que confirmar à irmã mais nova, *Emá*, a sua ausência.

Acrescente-se, ainda, que o protagonista também não se encontra no ambiente invernos e escuro de *Alice*, mas num contexto exterior quente e luminoso, onde há tempo, concluindo-se que uma atmosfera melancólica não tem que estar diretamente associada ao negro explícito e direto que envolve a arquitetura, as personagens e o próprio argumento. A este propósito, João Bénard da Costa desvaloriza simbolismos, metáforas e interpretações associadas a este lado negro do cinema que está tão presente na obra *O Sangue* realizada por Pedro Costa em 1989, por circunstância, onde é escuro só porque é de noite. O crítico explica que o filme *é escuro porque é noite - é quase sempre noite - e é em noites destas que há sonhos e pesadelos e vem lá o lobo mau. De noite - em noites dessas - não vemos as cores e por isso este filme - contra quaisquer modas, modernismos ou pós-modernismos - só podia ser um filme a preto e branco, ou a escuro e claro, no escuro tão escuro e no claro tão claro da prodigiosa fotografia de Martin Schäfer.*<sup>332</sup>

Contrariamente aos exteriores, os espaços interiores de *Montanha* são pautados por uma certa escuridão que, segundo João Salaviza, até *dá uma proteção que, afinal, revela mais do que a luz,*<sup>333</sup> podendo por ser, também, um presságio do fatídico destino do avô. Talvez este filme possa encontrar, na obra de Pedro Costa, traços da sua atmosfera lúgubre e sombria, de interior, com planos longos e duros, mas igualmente belos, demonstrando que o modo como a luz reflete no espaço e nos corpos das personagens é preponderante para uma comunicação verdadeira das emoções. A ausência



de luz é, segundo estes realizadores, bastante reveladora da forma como uma personagem se apropria de um determinado espaço, bem como das emoções geradas a partir dessa relação.

Em *Montanha*, a utilização do espaço arquitetónico está diretamente relacionada com uma incidência maior ou menor de luz sobre ele. Apesar de, no filme, a cidade registar, visualmente, uma maior percetibilidade e clareza, esta abriga também o desconhecido. Por outro lado, embora, a casa seja, pelo contrário, um ambiente conhecido e familiar, é sempre um espaço escuro e com pouca visibilidade, gerando uma fotografia de contraste bastante acentuado, de contornos e silhuetas. Neste sentido, pode interpretar-se que a rua é o lugar de libertação do personagem e que a casa é o lugar do seu desconforto, confinamento e tensão.

A passagem do tempo, neste filme, é pouco percetível e linear, decorrente do estado de espírito do protagonista, desinteressado e desligado de tudo aquilo que o rodeia. Neste sentido, o espetador depara-se com dias de grande intensidade e genuinidade dramática não só, através de olhares penetrantes e do posicionamento do corpo em relação ao espaço, mas, sobretudo, através de silêncios lentos, assistindo-se assim a uma quase *suspensão do espaço e do tempo*,<sup>334</sup> em que início e fim são suprimidos, parecendo não existir no filme. *David* não dorme e está sempre acordado e inquieto, à procura de alguma coisa ou *a ser levado*<sup>335</sup> para algum sítio; o jovem é um estado de espírito de emoções sobrepostas em movimento.



**interior** - habitar a utopia *Olivais-Norte*

A melancolia deste filme reside, então, na estagnação que advém, não só da atitude alienada de *David*, como, também, da não progressão do tempo, enfatizada pelas tonalidades de um entardecer qualquer permanente. Talvez se reflita, ainda, em *Montanha*, a estagnação do próprio contexto português materializado numa das grandes obras de arquitetura do Estado Novo: o conjunto urbano *Olivais-Norte* (1960-1964),<sup>336</sup> cujo projeto foi da autoria dos arquitetos Cândido Palma de Melo e Artur Pires Martins. Este plano urbano representa, hoje, a imagem de um bairro envelhecido, ou a *metáfora de um país que não se cumpriu*,<sup>337</sup> e é onde têm lugar as cenas que figuram a casa de *David* e da sua amiga *Paulinha* (os únicos jovens que ali habitam).

Tratou-se de um projeto promissor concebido num momento crucial da História da Arquitetura Portuguesa, marcado pela coexistência entre os valores da tradição e o progresso da modernidade divulgados primeiro, na Carta de Atenas em 1930 e, posteriormente, no Primeiro Congresso Nacional de Arquitetura Moderna em 1940 (acontecimentos já referidos anteriormente). O plano dos *Olivais-Norte* testemunha, também, o momento de transição das *casas unifamiliares com logradouro, consubstanciando a inspiração ideológica do Estado Novo do retorno a terra e aos valores solidamente tranquilos da ruralidade*,<sup>338</sup> para a necessidade da construção de edifícios de habitação coletiva, edifícios-cidade, advindos da expansão populacional e territorial de Lisboa.

À escala do território, o bairro dos Olivais foi, então, considerado um núcleo urbano fundamental para o desenvolvimento e extensão da capital, tendo materializado o momento de *transição da Lisboa-cidade para a Lisboa-metrópole*<sup>339</sup> na década 60. Estes edifícios de habitação social responderam, igualmente, à necessidade de *programar Lisboa como espaço urbano alargado, sob uma escala de região, e de investir na oferta diversificada de habitação (...)* que procurava *promover o mais possível a inserção de populações diferenciadas*.<sup>340</sup> As expectativas depositadas neste projeto foram mesmo exaltadas na *Revista*



Fig. 97 *Montanha*, João Salaviza, 2015

*Arquitetura como "a primeira realização em Lisboa de um plano habitacional de envergadura concebido em moldes verdadeiramente modernos".*<sup>341</sup> Note-se que o objetivo traçado para estes blocos de habitação coletiva previa, antes de mais, a construção de *uma imagem de cidade mais contemporânea, civilizada e mais internacionalmente urbana,*<sup>342</sup> fazendo jus à capacidade dos arquitetos portugueses serem universais e de aplicarem os princípios modernistas a par do seu contexto local. Mas, na verdade, a intenção de inserir, integrar e unificar a cidade e os seus habitantes, revelou-se uma vivência social fragmentada, talvez pelo fulgor de uma primeira experiência, pelo próprio tempo e pelas desigualdades que se fizeram sentir a partir da revolução de 25 de Abril.

Esta imagem sumptuosa e propagandista que definia, de certa forma, o tom da modernidade, deu lugar a um bairro despovoado, envelhecido e desacreditado, à imagem do seu próprio país. *Olivais-Norte* encontra-se inserido numa zona urbana associada, maioritariamente, às classes mais desfavorecidas e segregadas pela sociedade. O realizador de *Montanha* adota esta última perspetiva em relação ao Bairro e transfere-a visualmente através de *David*.

Retome-se, agora, a análise dos espaços interiores de *Montanha*, nomeadamente, o interior da habitação de *David*. Apesar da personagem estar permanentemente fora de casa, esta não deixa de ser um espaço de memória e reflexão para o jovem, embora não seja, simultaneamente, um lugar de conforto, segurança e permanência, por todas as circunstâncias que o envolvem no momento, tal como não era, também, em *Alice*. Nesta casa, no bairro *Olivais-Norte*, ou em outras casas contemporâneas, talvez não se verifique a crença de Venturi, quando este refere que *é uma antiga função da casa proteger e fornecer privacidade, tanto psicológica como física (...) o interior é diferente do exterior.*<sup>343</sup> Apesar de ser inegável a proteção física que, estruturalmente, a casa oferece, verifica-se uma necessidade de fuga constante da personagem para o exterior, através de espaços de transição



Fig 98. *Montanha*, João Salaviza, 2015

como a entrada, as galerias ou a janela.

João Salaviza revela ao espectador que mostrar a arquitetura nos seus filmes, é um objetivo claro e fundamental, nunca sendo mais, ou menos, importante do que mostrar um corpo, tal como refere: *há alguns momentos em que a casa é filmada com o mesmo intuito com que filmo uma personagem.*<sup>344</sup> O realizador faz questão de deixar os espaços respirar ou de serem respirados por quem os lê e por quem os absorve, através de planos fechados, longos e sós, sem ninguém, fisicamente, mas cheio das pessoas que lá vivem, na loiça que ficou por lavar ou na roupa que ficou por arrumar. Mediante o ponto de vista do cineasta aquilo que mais interessa *é sentir que [os espaços] têm uma história por trás e que têm camadas arqueológicas, emocionais (...) conseguir olhar para o espaço vazio e sentir ressonâncias de outros tempos e outras pessoas que viveram ali ou continuam a viver.*<sup>345</sup>

Segundo o realizador, pode afirmar-se que as cenas de interiores foram filmadas em apartamentos que, no momento, estavam vazios, pelo que a relação entre o espaço real e o espaço ficção é de profunda proximidade. O filme revela uma imagem de uma habitação pequena e modesta, e dá a conhecer tanto os espaços mais privados, como, por exemplo, a casa de banho ou o possível quarto/escritório do *avô*, como, também, os espaços que são, por natureza, mais predispostos ao convívio familiar, como é o caso da cozinha. Por outro lado, também acaba por se conhecer os sistemas de acesso e distribuição, como é o caso da galeria e da zona da entrada e, ainda, o espaço verde exterior adjacente ao edifício.

Ao longo da narrativa, vão sendo apresentadas *janelas dentro de janelas, espaços dentro de espaços, cenas dentro de cenas,*<sup>346</sup> uma série de pormenores e movimentos que dão toda a carga poética a esta obra, reforçando o interesse particular do realizador por *planos que "ressuscitam" e pela existência de parêntesis dentro dos filmes;*<sup>347</sup> *interessa-me ser observador e olhar e mostrar, mais do que dizer,*<sup>348</sup> refere.

A janela, antes de ser a fronteira, o limite, o filtro ou o espaço entre o que



Fig 99. *Montanha*, João Salaviza, 2015

está dentro e o que está fora, é uma ideia transversal ao cinema e uma metáfora do próprio filme *Montanha*, que acaba por ser *uma janela para o mundo, do qual só vemos uma parte*.<sup>349</sup> É, assim, um recorte da realidade, enquadrado e delimitado, que permite imaginar e continuar para lá da fronteira ficcionada que é mostrada ao espetador, através de planos "abertos", "livres" e calados, bastante característicos de toda a obra de João Salaviza.

No filme *Montanha*, o elemento janela pode concretizar uma certa manifestação da melancolia que envolve as personagens e o contexto em que se inserem, na medida em que se encontra sempre associado à sua solidão e falta de ligação emocional entre elas, bem como à sua própria fuga existencial, para um lugar ou pensamento que o espetador desconhece. A janela, quase sempre entreaberta, é lugar de esperança, encontro, mas predominantemente, de desencontro; é, também, um testemunho do vazio dos espaços e da transição entre o interior e o exterior da habitação, que estabelece uma ténue fronteira entre o conhecido e o desconhecido.

Sente-se que *quando os personagens estão diante das janelas, há uma espera, uma pausa*,<sup>350</sup> uma distância e uma confusão/pressão/tensão interior que é, também, motivada pelos objetos desarrumados e desordenados em sua volta. A este propósito, Clément Ghys afirma: *Salaviza filma este cerco, constrói os seus planos obstruindo-os, acrescentando sucessivamente vários elementos que o vêm perturbar: armários, janelas, (...) sombras... Tudo ajuda à claustrofobia que é imposta ao jovem*.<sup>351</sup>

Através de um plano silencioso e de grande duração, esta relação entre vão-personagem, é representada, por exemplo, na cena onde surge uma grande janela, aberta pela metade, com as cortinas arredadas, iluminando levemente a bancada da cozinha, que contém panos de limpeza, loiça lavada e loiça por lavar e, portanto, vestígios de um espaço habitado, à espera de alguém que não chega. Outro dos momentos que ilustra esta questão é quando mãe (ausente) e filho estão sentados à mesa, quase sem dialogar um com o outro, num espaço que apenas mostra uma mesa e alguns jornais, sendo que a



Fig 100. *Montanha*, João Salaviza, 2015

janela, entreaberta, representa, possivelmente, a distância, o vácuo, a lacuna na relação de *David* com a sua mãe, e o calor que se faz sentir.

Para concluir esta ideia, acrescente-se, ainda, que o contacto com o ambiente externo, através da janela, está claramente associado ao *fora de campo* e à importância da presença de sons exteriores - que se ouvem, mas que não se veem, nem se sabem de onde vêm - na densidade e na verdade de uma determinada cena. Para João Salaviza, *há um lado muito vivo no som das cidades*<sup>352</sup> e a sua presença funciona, em *Montanha*, como um elemento de extensão, capaz de *ampliar o espaço de uma forma que não passa por uma geografia, nem por mostrar um espaço, mas por projetar a continuidade da vida e dos lugares, através do fora de campo.*<sup>353</sup> Assim, o som que se ouve, proveniente daquilo que não se vê, remete sempre, de forma indireta, para um outro sítio, ou para uma outra realidade.

A cena em que, através do vidro da janela da cozinha se vislumbra a aproximação de *Paulinha* e, posteriormente, a figura de *David* ilustra os aspetos mencionados anteriormente: vêem-se as luzes da cidade, lá fora, ouve-se o vento e o barulho dos automóveis a passar, mas não se observa aquilo que observam as personagens; *Paulinha* sai de casa de *David*, utilizando a galeria do prédio, e o jovem acompanha-a com um olhar que nunca será correspondido na totalidade.

Relativamente perto dos Olivais, mas já não em casa de *David*, o vidro dá lugar a um grande vão aberto com um murete que promove a aproximação gradual entre *David* e *Paulinha* (tanto a nível cinematográfico como emocional), convidando as personagens a sentarem-se e a conversarem um pouco; esta cena indicia, desde logo, uma profunda ligação, simultaneamente, desligada, entre os jovens. Trata-se claramente de uma cena de pôr do sol, pintada com as tonalidades do entardecer de um dia longo de verão, que tem como cenário urbano os arredores densamente construídos da cidade de Lisboa, perfeitamente enquadrados pela galeria exterior do edifício em que os amigos se encontram.



**exterior:** lugares (inventados) na distópica *periferização do centro*

Tal como já foi referido anteriormente, a cidade de Lisboa representada em *Montanha* não é a capital turística que surge em *Alice* (ainda que desvirtuada da sua imagem comum), mas também não pode ser considerada periférica e impercetível, tal como acontece em *O Sangue* (1989), onde a maior parte das cenas é filmada no Barreiro. No filme em análise, os exteriores são todos filmados no triângulo geográfico definido pela zona dos Olivais, Chelas e Cidade Universitária, à exceção da cena da Feira Popular que foi captada em Mafra, por circunstâncias sazonais.

Aquilo que se tem verificado é que, por um lado, a rápida expansão e urbanização da cidade tem gerado um novo centro urbano, mais "periférico e alastrado", dissolvendo e tornando híbrida a fronteira centro-periferia. Por outro lado, é evidente o estigma que existe em relação às zonas dos bairros sociais em Lisboa que, apesar de, hoje, serem geograficamente centrais e bastante próximas de locais como o Aeroporto ou Parque das Nações, são assumidas, socialmente, como periferia da cidade. Será que a arquitetura destes bairros, *Olivais-Norte*, em concreto, integra ou permite a exclusão? Ou será neutra numa questão que é estritamente sociológica e económica?

Curiosamente, apesar da multiplicidade de locais onde são filmadas as cenas de exteriores e, sendo estes algo distantes entre si, a cidade é mostrada de uma forma muito unitária e coesa ainda que através de fragmentos. A fragmentação é o pressuposto base da cidade contemporânea tal como explica Nuno Grande: *o processo da construção da cidade é, hoje, o da acumulação [que] resulta afinal da justaposição de vários tempos sobre um mesmo espaço, de várias contemporaneidades sob a nossa própria contemporaneidade.*<sup>354</sup> Acredita-se que *Montanha* representa bem este novo tecido urbano, desenraizado, com espaços perdidos e vazios, ausentes de identidade, que só os jovens, também eles perdidos e solitários por qualquer motivo, conhecem.

Segundo João Salaviza, *David* é como *um estrangeiro*<sup>355</sup> na capital, tal



Fig. 101 *Rafa*, João Salaviza, 2012

Fig. 102 *Mossafer*, Abbas Kiarostami, 1974

como foi *Rafa* na curta-metragem de 2012 do realizador, descobrindo constantemente a (sua) cidade e estabelecendo, com ela, uma relação sensorial. Na curta *Rafa*, apenas se reconhece a cidade de Lisboa alguns minutos após o início da narrativa, assim que se observa o Santuário do Cristo-Rei, iluminado e filmado na direção do centro da cidade, de braços abertos para ela, encontrando no jovem o seu reflexo, que está encostado à vedação do lote habitacional, numa cota inferior (fig. 100). Já no centro histórico, *Rafa*, desorientado, confunde-se com os turistas e perde-se nas ruas, a fim de ter notícias da mãe, que está presa.

Quem também acaba por ser um estrangeiro na cidade que percorre é *Qassem*, em *O viajante* (1974), filme realizado por Abbas Kiarostami, que é uma referência assumida na obra de João Salaviza. *O viajante*, apaixonado por futebol e com pouco interesse pela escola faz o possível para amealhar dinheiro suficiente, a fim de poder comprar bilhetes para viajar de autocarro e ir ver um jogo importante na grande cidade de Teheran. Tal como já foi possível confirmar, o realizador português partilha com Kiarostami a mesma ideia-base daquilo que pretende ser o objetivo do seu cinema: (...) *mostrar sinais da realidade que o espectador não irá necessariamente compreender, mas irá, contudo sentir.*<sup>356</sup> *Devemos encarar um cinema inacabado e incompleto para que o espectador possa intervir e preencher os vazios, as lacunas.*<sup>357</sup> Gosto que o cinema deixe o espectador livre para interpretar, como se o filme fosse seu.<sup>358</sup>

Para além do edifício de habitação social já referido, a Piscina Municipal dos Olivais é outro dos lugares filmados nesta zona; foi projetada pelos arquitetos Eduardo Paiva Lopes e Aníbal Barros da Fonseca em 1967 e é, atualmente, o complexo desportivo "*Go Fit Olivais*", concretizado após um longo processo de requalificação e estagnação burocrática. Esse impasse está bem representado no filme através de um grande plano que capta a dimensão do projeto de requalificação da antiga Piscina Municipal, um cenário desolador, em construção, mas cujas obras se encontram tão paradas quanto o próprio



Fig. 103 *Montanha*, João Salaviza, 2015

tempo; ouve-se *David* a cantar num tom monocórdico, sente-se o calor daquele dia e observa-se a grua a balançar de um lado para o outro.

O equipamento surge, neste filme, no lugar da Praça do Comércio ou da Torre de Belém: *aparece como um símbolo*.<sup>359</sup> No entanto, trata-se de um símbolo menos figurativo, mas mais interventivo, que apela à reflexão acerca da inércia física, política e social presente no país, mostrando, afinal, o outro lado, escondido, ou, antes, a realidade, de quem não quer ver, daquilo que se faz sentir atualmente. Deve reter-se que esta Piscina *foi a primeira que existiu, na cidade de Lisboa, com características olímpicas*<sup>360</sup> e que, no filme, parece ter caído no esquecimento; por todos estes motivos, talvez seja uma das cenas mais melancólicas de *Montanha*.

*Rafa* e *David* representam, possivelmente, a infância de muitos outros miúdos - também eles, esquecidos e perdidos - outrora preenchida por aquele espaço que continuam a habitar, mesmo que seja apenas pela melancolia de uma canção trauteada à capela. Ali, deitados junto à guarda daquela plataforma circular - que fora, um dia, coberta e um dos locais da plateia - desenvolvem uma próxima relação com o chão, queimado do sol. Esta ligação tácita entre o corpo e o solo é uma forma de diálogo espacial bastante explorada na obra de João Salaviza, e visceral para o entendimento do papel da arquitetura no dia-dia o habitante e na sua experiência do espaço. Neste sentido, o realizador afirma: *comecei a perceber que uma das formas mais bonitas e mais tácteis de nos relacionarmos com o espaço passa muito por essa coisa telúrica e ancestral da vida ser feita no chão*.<sup>361</sup>

Pela lei elementar da gravidade, o corpo e o edificado assentam no chão, ou seja, o plano horizontal que permite que aconteça essa relação, entre indivíduo e arquitetura, entre terra e céu, sendo que, de uma forma lata, o chão é uma possibilidade, a charneira que medeia a claridade e a escuridão. Esta abordagem é materializada pelo cinema através do contacto direto que o corpo do personagem tem com o plano do chão, intensificado pelo posicionamento da câmara em relação à cena, que se encontra sempre



Fig. 104 Rafa, João Salaviza, 2012  
Fig. 105 Arena, João Salaviza, 2009  
Fig. 106 *Montanha*, João Salaviza, 2015

imóvel e assente no solo ou a uma distância reduzida do mesmo. A câmara colocada no chão em *Rafa*, por exemplo, quer aproximar o protagonista do espectador através de um plano fechado e dinâmico, enquanto que em *Arena* (2009), o objetivo é precisamente o contrário, apesar de ambos refletirem uma grande noção de escala do corpo da personagem em relação ao meio envolvente, ao edificado, à cidade.

Nas duas curtas-metragens, as personagens são esmagadas e dissolvidas no cenário urbano, revelando-se a sua pequenez e a sua evidente solidão ou uma qualquer incapacidade de lidar com aquilo que o rodeia, sempre sentadas ou deitadas, à espera de qualquer coisa parecida com liberdade. Essa liberdade está refletida nas "sombras" que, de um lado para o outro, se movem de skate rapidamente, cobrindo o corpo de Rafa ou, no muro que, como barreira, relembra a *Mauro*, que o exterior está longe e que, apesar de ter carro, não pode sair daquela enorme plataforma em suspensão, daquele deserto sem fim sem acesso à urbanidade, à vida.

Em *Montanha* também carece a ideia de liberdade. Todo o confinamento e restrição, arquitetónica, social e psicológica, impostos a *David*, ditados pelas instituições públicas, como por exemplo a escola ou o hospital; a própria a casa que o sufoca pela falta de equilíbrio familiar e por desconhecer notícias do avô, apesar de as janelas estarem sempre abertas; ou mesmo a relação ambígua que mantém com *Paulinha* e com a própria mãe, libertam-se na corrida desenfreada, sem meta, a que o jovem protagonista se propõe à saída de sua casa, no bairro dos *Olivais-Norte*. Trata-se de um momento singular no filme, pois é a única cena em que vemos *David* em movimento, lembrando até a sequência de *O Sangue*, em que *Vicente* corre para assaltar a farmácia e matar o seu pai (p.205). Contrariamente ao plano fixo habitual neste filme, há um travelling horizontal que regista esta corrida no bairro, mostrando também as paredes de alvenaria em tijolo tipicamente modernas daquele conjunto urbano, denunciando uma espécie de amabilidade arquitetónica local, tal como confirma Ana Tostões ao dizer que o tijolo é

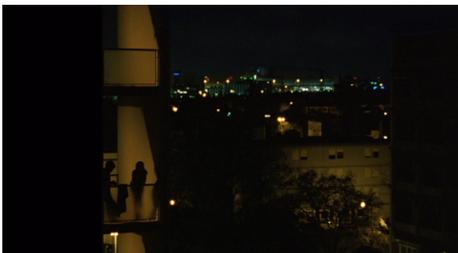


Fig. 107 *Montanha*, João Salaviza, 2015

um material de *assinalável valor simbólico na medida em que se trata de um material sem conotações de prestígio*,<sup>362</sup> tradicional.

A cena que se segue é, também, filmada em movimento, seguindo o percurso de mota feito por *Rafa* e *David* até a um descampado junto à linha de comboio, onde acabam por se envolver numa "rixa", pelo facto de o protagonista se querer desfazer do veículo roubado. A câmara observa a chegada de ambos, o seu desentendimento e o momento em que *David* incendeia a mota e vai embora, deixando-a arder. No fundo, a mota era, apesar de tudo, um sintoma da sua liberdade que permitia deslocar-se livremente pela cidade, por onde quisesse, sair do núcleo fechado que parecia ser o bairro.

Já no final do filme, regressa-se a casa e à necessidade do confronto com a realidade que acaba por ser evitada aquando da deambulação de *David* pela cidade, lugar das suas ficções e devaneios. Verifica-se uma progressão no espaço, na cor e no tempo; a personagem já não se encontra entre a tarde e a noite, mas entre a noite e o dia; transita-se das cores de fim de tarde, para os tons azulados do amanhecer que pintam as silhuetas dos personagens; transita-se do quente para o frio, do calor da intimidade entre *David* e *Paulinha*, para a solidão da triste (in)certeza de um futuro próximo do avô. A cena em que os jovens se encontram na galeria que dá acesso à casa de *Paulinha*, no extremo do edifício, à noite, mostra as luzes do aeroporto ao fundo e as suas silhuetas em contraluz, ilustrando uma certa ideia de suspensão em relação à cidade e àquele instante.

Para finalizar, em *Alice*, a cidade movimenta-se enquanto o protagonista se encontra imobilizado no seio da sua multidão; em *Montanha*, a cidade pára e está vazia, e é *David* o único que está em movimento. No primeiro filme há uma cidade opressiva, que controla o habitante; no segundo há um cenário urbano que existe e se vai construindo gradualmente pelo protagonista; *Mário* observa, como *voyeur*, e *David* caminha, como *walker*. O rigor e a continuidade que une a avenida dos E.U.A., o núcleo urbano do Marquês de



Fig. 108 *Café Muller* (1978), Pina Bausch e *Hotel Muller* (2010), João Salaviza

Pombal e a geometria da baixa-pombalina de Lisboa é substituído pela fragmentação e multiplicidade de espaços urbanos dispersos pela cidade de *Montanha: the street geometrically defined by urban planning is transformed into a space by walkers*.<sup>363</sup> Constatase, portanto, a transição de uma Lisboa distanciada, "planimétrica", para uma cidade íntima na relação do protagonista com o espaço.

O "envólucro" de um dos edifícios do conjunto *VáVá* que surge descontextualizado em *Alice*, ressoando a presença do antigo café, *símbolo da modernidade lisboeta* dá lugar, em *Montanha*, ao interior funcional, material e humano do edifício de habitação dos arquitetos Palma de Melo e Artur Pires Martins que, por sua vez, relembra a sua implantação exterior fragmentada, enquanto conjunto urbano e bairro envelhecidos. Em *Alice*, o cenário urbano exterior relembra o interior, e, em *Montanha*, o interior relembra o cenário urbano exterior.

Neste filme, a melancolia que reside no paradoxo de um "cenário urbano" suspenso/imobilizado no tempo em consonância com o movimento de *David*, relembra os espaços públicos inanimados que ganham vida e sentido, quando ocupados pelos corpos/emoções corpóreas dos bailarinos do filme de Wim Wenders: *Pina* (2011). Na verdade, João Salaviza procura o mesmo que a coreógrafa: *I'm not interested how people move. I'm interested in what makes them move*.<sup>364</sup> *David*, movido pela sua solidão, ainda que acompanhado, continuar a escalar a *montanha*.

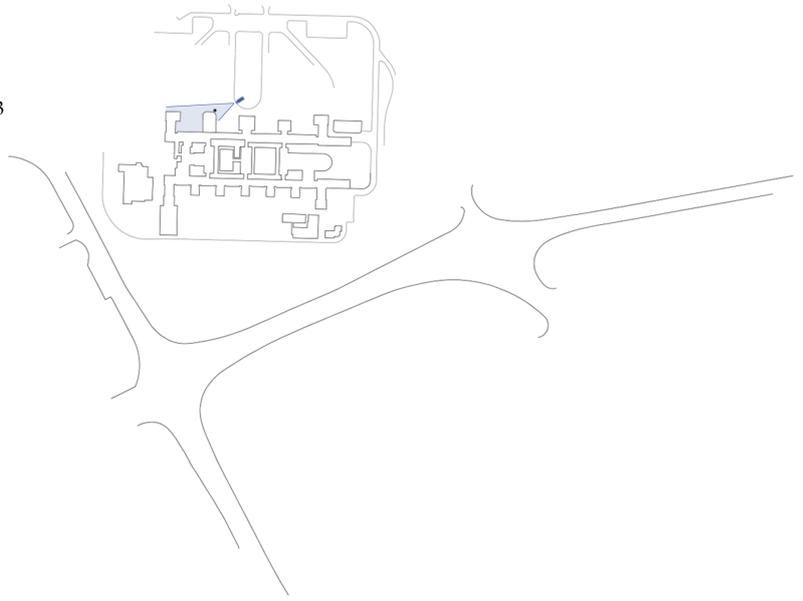
Em *Montanha* há a sensação de cansaço durante a morosa e árdua subida que é a vida; nos momentos de paragem, a alienação; já no pico da corrida, a liberdade; quando se desce as escadas da habitação a correr, a vertigem e, finalmente, o esvaziamento, quando se volta ao plano horizontal. É esta a escalada da adolescência que o realizador procurou transmitir através de todo o processo de conceção e idealização deste filme, concluindo que *a intimidade é a zona que permite às personagens ligarem-se*,<sup>365</sup> entre si, e áquilo que os rodeia, ao espaço arquitetónico, físico, construído, bem como à



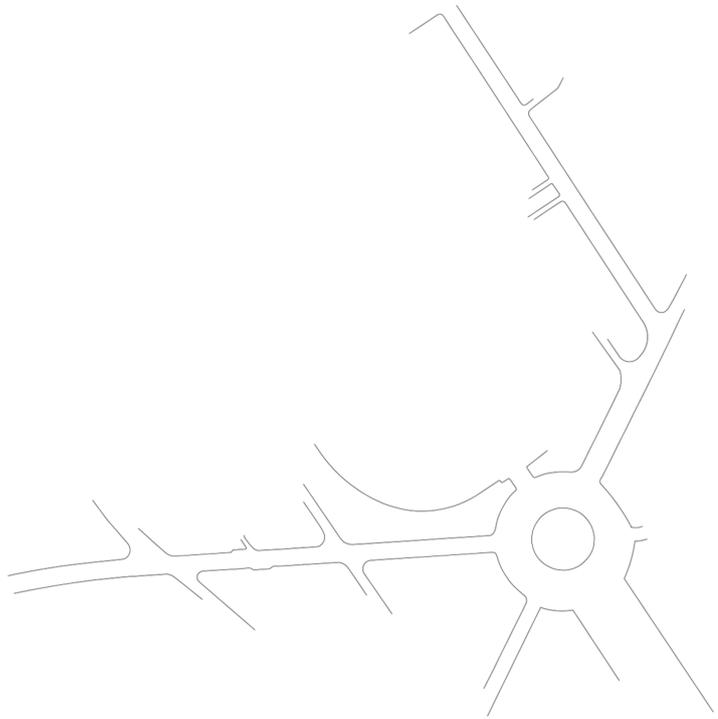
sua dimensão onírica, e ao mundo.



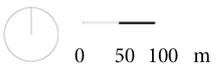
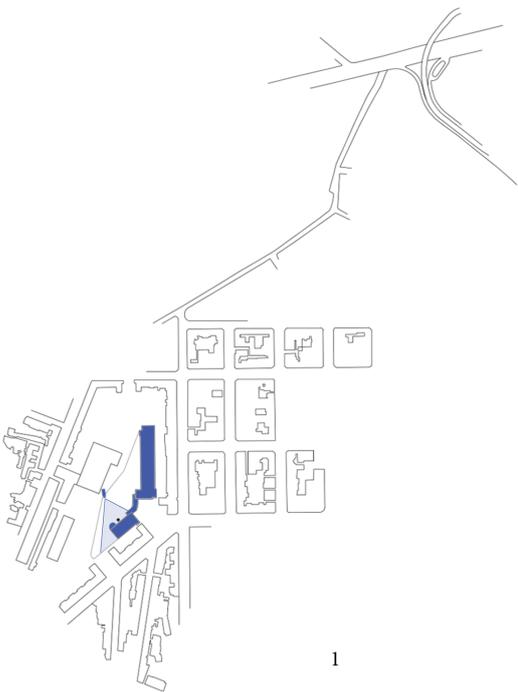
3



2



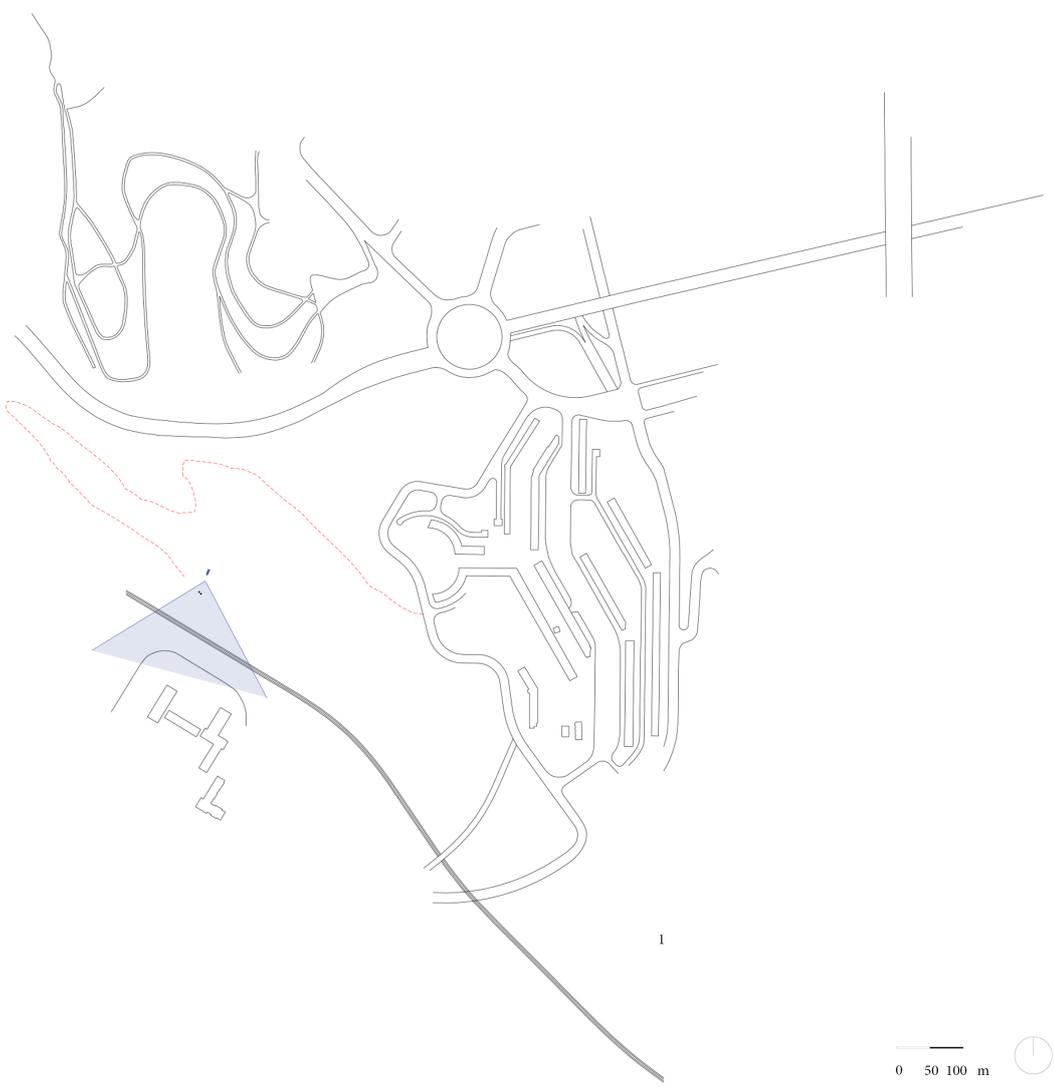
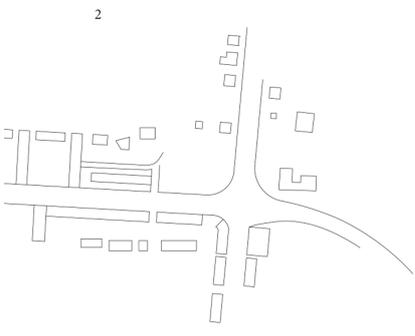
1



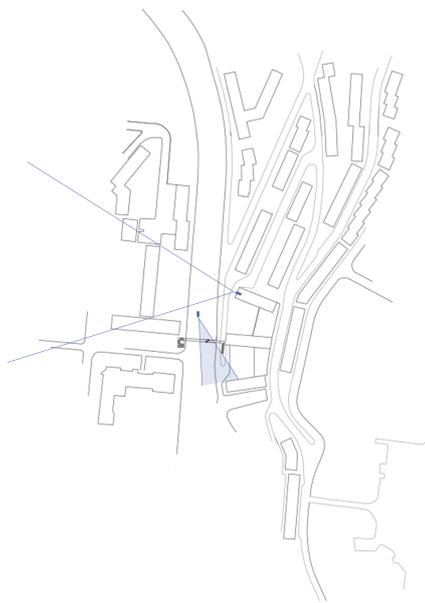
Mapa interpretativo, segundo *Montanha* | Lisboa

1. Escola EB 2-3 Manuel da Maia 2. Marquês de Pombal 3. Hospital Santa Maria









2.



1





***Respirar debaixo d'água*, António Ferreira, 2005**

*Sonho. Não sei quem sou neste momento.  
Durmo sentindo-me. Na hora calma  
Meu pensamento esquece o pensamento,  
Minha alma não tem calma.  
Fernando Pessoa in Cancioneiro*

**atmosfera** - espaço, cor e tempo

"Sem pretextos", *Respirar Debaixo d'Água* representa um fragmento da história de *Pedro*, um jovem adolescente residente na cidade de Coimbra, vivendo, ou sobrevivendo, à sua rotina e às suas aventuras e desventuras em plena flor da idade. Contrariamente ao filme *Alice*, no qual representar a ausência foi, *à priori*, o objetivo do realizador, ou em *Montanha*, onde representar a solidão acabou por ser algo implícito e, até, transversal à obra do seu realizador, esta curta-metragem não se enquadra nos mesmos termos. António Ferreira, esclarece que, apesar de considerar que o cinema português é, em parte, *com certeza melancólico*, a presente curta-metragem não adotou esse pressuposto como premissa inicial: *alguns dos acontecimentos dramatizados no filme foram inspirados na minha própria experiência enquanto adolescente e talvez por isso, transpire alguma melancolia, mas não foi intencional.*<sup>365</sup>



Fig. 109 *Capas Negras*, Armando Miranda, 1947

Fig. 110 *O Rasgão*, Raquel Freire, 2001

No entanto, acredita-se que esta predisposição emotiva está presente na curta, podendo ser interpretada a partir da indefinição de espaço a que se assiste, logo desde início: um lugar, sobre o qual se questiona estar entre água e terra, entre a efemeridade da juventude e a estagnação, ou suspensão, de um momento presente pautado por uma profunda decepção gradual. Para além da constante postura alienada e desorientada do jovem, acredita-se que, arquitetonicamente, a forte presença do rio Mondego na sua relação com o tecido urbano da cidade, pode fundamentar esta leitura da melancolia no presente filme em análise.

Apesar de ser diferente em relação àqueles referidos anteriormente, no que se refere a questões formais e à densidade do argumento, pode afirmar-se que este é, também, um filme de exterior, em que a cidade funciona como refúgio e lugar de intimidade do protagonista, tal como acontece, sobretudo, em *Montanha*. Mais uma vez, o espaço urbano é representado de uma forma anónima perante um olhar generalista de quem, apenas, vê a cidade, mas não tanto para o olhar particular de quem a habita. Certamente, que a Coimbra, aqui representada, não é a mesma que surge em *Capas Negras*, a longa-metragem realizada por Armando Miranda em 1947, ou em *Rasganço*, um filme mais recente, realizado por Raquel Freire em 2001; uma cidade que se encontra apenas vinculada à imagem que *gravita em torno dos estudantes universitários com os seus rituais académicos*,<sup>366</sup> mas que não deixa de fazer parte da sua identidade.

Neste sentido, António Ferreira procura um outro olhar sobre o espaço urbano de Coimbra, referindo que o facto de a história se *desenrolar numa Coimbra nada familiar foi uma escolha deliberada, e que está cansado daquela imagem de Coimbra académica, que só está a estagnar a cidade*.<sup>367</sup> De facto, não interessa ao realizador mostrar uma Coimbra académica, tal como não interessou a Marco Martins e a João Salaviza mostrar uma Lisboa turística, mas sim uma cidade à escala humana, do indivíduo comum, afastada de estereótipos. Note-se que a não localização geográfica do espetador no



Fig. 111 Planta da cidade de Coimbra, séc. XVIII

espaço fílmico de *Respirar Debaixo d'Água* é uma premissa transversal ao próprio cinema de António Ferreira: *nos meus filmes nunca identifico onde estamos (...), para que nos libertemos dos preconceitos que temos sobre determinados lugares e possamos olhar o filme com uma mente aberta, focando-nos na história e nos personagens que é aquilo que me interessa no meu trabalho. Os meus filmes são narrativos.*<sup>368</sup> Na verdade, talvez seja o filme que se preocupa mais em contar uma história contínua, contrariamente aos casos de estudo já apresentados. Essa é a verdadeira premissa reguladora da obra de António Ferreira, segundo a qual se constroem os *décors* e as personagens.

Assim, esta cidade de Coimbra académica associada à Alta Universitária surge quase sempre no filme como *background*, em movimento e desfocada por detrás de uma ponte, em construção, escondida pelo contexto do rio Mondego ou, mesmo, impercetível pelo facto de ser noite cerrada. Filma-se, antes, a zona de Santa Clara, uma das áreas de expansão do centro urbano consolidado, a partir da década de 60, localizada na margem esquerda do Mondego e à margem da cidade.

Embora a cidade romana *Aeminium* se tenha sedimentado na Alta de Coimbra, por razões defensivas, a necessidade e a lógica urbana que pediam a ligação com a outra margem, nunca foi negligenciada, tendo em conta a construção da ponte romana que conectava ambas as áreas. A construção da baixinha da cidade, na época medieval, terá dado ainda mais sentido a essa ligação marcada, na margem direita, pela construção do Largo da Portagem. Note-se que o lado esquerdo da cidade foi pontuado, a partir do séc. XIII, pelo Mosteiro de Santa Clara-a-Velha, no séc. XIV pela Quinta das Lágrimas e, finalmente, no séc. XVII pelo Convento de Santa Clara-a-Nova e pelo Convento de S. Francisco. No entanto, e apesar de todas as divergências resultantes da subida constante das águas do rio, esta zona da cidade não terá sabido dialogar com o tecido urbano pré-existente, configurando uma "periferia", um território carente de densidade, desregrado, fragmentado e



Fig. 112 *Respirar Debaixo d'Água*, António Ferreira, 2000

desvinculado, moralmente, do centro urbano da cidade, apesar das inúmeras pontes existentes que procuram colmatar essa inconsistência de margem.

É precisamente esta face da cidade, ou as suas costas, que *Respirar Debaixo d'Água* mostra ao espetador, mesmo que não seja algo intencional do ponto de vista do realizador. António Ferreira não procura mostrar um lado "mau" de Coimbra, mas sim, a simplicidade de um outro lado seu - *a ideia de uma pequena cidade onde acontece esta história, como qualquer outra cidade do mundo com hábitos meio provincianos*<sup>369</sup> - cuja imagem real se cruza constantemente com uma dimensão onírica do espaço.

*Azul. Sonho. Uma imagem desfocada como a eternidade antes de se nascer, como se o embrião esperneasse na água da placenta, cortada pelos raios de sol. E assim, um corpo mergulha no sono, vez após vez (...) sempre mais fundo, no rio.*<sup>370</sup> São estas as palavras que melhor poderiam descrever o início desta narrativa, que, a nível visual, tanto tem de confuso e impercetível, como de belo e celestial. É neste espaço, entre o sonho e a realidade, que Pedro "nasce" e se move, procurando contornar as adversidades, e a si mesmo, para, no futuro, lhe ser possível *respirar debaixo d'água*.

A peculiaridade desta curta-metragem, em relação aos outros casos de estudo, é precisamente a inserção visual de um outro tipo de espaço definido por estes grandes planos azuis que envolvem uma silhueta de um corpo de alguém. Quando questionado acerca deste outro lugar, o realizador afirma que corresponde *a uma outra camada narrativa do filme* [que corresponde à] *dimensão interior do protagonista Pedro, o seu estado de alma, aquilo que não pode ser verbalizado ou até mesmo mostrado convencionalmente. A intenção era entrar (...) no subjetivo da sua mente.*<sup>371</sup> Neste sentido, a montagem cinematográfica acaba por assumir um papel determinante na criação da atmosfera melancólica do filme, nesta dimensão mais onírica, menos real, contrariamente ao que acontece nos casos de estudo referidos anteriormente. Este meio em que se move o protagonista, acaba por ditar, involuntariamente a sua transformação pessoal, abrigando, também, os seus anseios, desânimos



Fig. 113 *Respirar Debaixo d'Água*, António Ferreira, 2000

e solidão. Talvez este estado de espírito que habita o personagem lhe permita, tal como declama Fernando Pessoa, fugir da sua própria consciência, concedendo-lhe uma certa libertação, porque *sonhar é encontrarmo-nos*,<sup>372</sup> afirma o poeta.

Esta curta-metragem sente-se com a duração de um instante, passando, apenas, pelo espetador - numa pausa - com uma enorme leveza e ingenuidade. O facto de iniciar e terminar da mesma forma, confere ao filme um carácter cíclico, reforçando a intenção de retratar um fragmento, uma parte da vida de *Pedro*, como tantas outras se seguirão. A própria duração "atmosférica" do filme parece mais curta do que o seu tempo real e, por isso, neste caso, a melancolia não se encontra associada à longa duração dos planos fixos, que geralmente caracterizam o cinema português, mas sim, neste carácter repetitivo que o encadear da narrativa sugere. No entanto, note-se que os planos de abertura e de fecho da curta são bastante mais longos que o resto do filme, o que parece ter sido algo intencional da parte do realizador.



Fig. 114 *Respirar Debaixo d'Água*, António Ferreira, 2000

**exterior-interior:** à margem (e) na margem do centro

Nesta curta-metragem, as cenas de interiores são escassas. Aqui, a casa de *Pedro* surge apenas como lugar de passagem, indicador da sua rotina habitual: o jovem levanta-se; toma o pequeno-almoço numa cozinha visualmente modesta, revestida de azulejos brancos, ainda com a chaminé diretamente sobre um fogão relativamente antigo; agarra na mochila, passa pelo pátio interior da habitação, cuja "porta-janela longa" já se encontra aberta para a cozinha; desce as escadas numa corrida para conseguir apanhar o autocarro e, finalmente, chega à escola.

As cenas que têm lugar na escola são filmadas no liceu D. Duarte em Santa-Clara. O elemento janela que, em *Alice* e em *Montanha* permitia apenas a fuga mental dos personagens para um outro lugar, neste filme, é apenas um sintoma de rebeldia e liberdade assumida pelo protagonista, quando a meio de uma aula transpõe fisicamente esse limite construído, entre um espaço interior e um espaço exterior; salta do último vão e corre em direção ao Mondego. A ideia de deslocação entre casa e escola é reforçada através da constante presença do autocarro urbano, como meio de transporte das personagens; o percurso compreende a área delimitada, hoje, a oeste, pela Ponte do Açude (1981) e pela ponte pedonal D. Pedro e D. Inês de Castro (inaugurada em 2006 no âmbito do programa *pólis*<sup>373</sup>).

A casa é, também, lugar de passagem por ser um espaço de tensão para *Pedro*, sobretudo quando se envolve numa luta violenta com o seu pai, dentro do seu quarto, o único lugar de verdadeiro devaneio mental da personagem dentro da habitação. Acaba por se gerar, em casa, uma atmosfera densa, naquele que, teoricamente, é o lugar mais seguro e mais íntimo para o indivíduo, tornando a cidade, um meio mais confortável para o jovem. A cidade torna-se, assim, casa e a cama, o banco do autocarro no qual se quer viajar, sem destino, interminavelmente.

A personagem *Pedro* estabelece, então, uma relação forte com a cidade. Tal como já foi referido, o filme não pretende captar o centro histórico



de Coimbra, nem os seus locais de interesse turístico, como acontece, de alguma forma, em *Alice*. No entanto, retoma a ideia de "periferia dentro do centro urbano", tão explorada em *Montanha*, embora o motivo de estar à margem, do ponto de vista territorial, seja diferente nos dois filmes. Na curta *Respirar Debaixo d'Água*, Santa-Clara é uma zona central em Coimbra, mais do que Celas, ou Santo António dos Olivais, por exemplo, áreas urbanas, maioritariamente, habitacionais, mas o facto de se encontrar localizada na margem esquerda do Mondego, afastada do núcleo primitivo de expansão da urbe por um elemento natural imutável que é o rio, secundarizou-a, tornando um espaço urbano que se situa "na margem, à margem". Por outro lado, o bairro dos Olivais, em Lisboa, onde predominam as cenas de *Montanha*, encontra-se inserido no centro urbano - hoje alargado - da cidade, situando-se à margem da sociedade, por ser uma zona urbana destinada às classes mais baixas, inseridas num ambiente social e culturalmente mais desfavorecido.

Independentemente da qualidade arquitetónica dos locais captados por esta curta-metragem, interessa, à presente dissertação, a ideia de que a experiência obtida pela fruição de uma cidade, *movida pela velocidade dos afetos*,<sup>374</sup> é fílmica, ou uma ficção de um espaço, que na realidade não existe, colocando-se a questão *se nos apropriamos de um lugar ou se construímos um?*<sup>375</sup> Acredita-se que o *Respirar Debaixo d'Água* procura transmitir esta geografia mental e fragmentada, apreendida por Pedro e partilhada por Abílio Hernandez, uma cidade descosida fisicamente e mentalmente: *as figuras que o meu olhar capta fugazmente, o meu corpo, e a cidade fazem parte de um todo em que tudo se enquadra harmoniosamente. Mesmo quando deambulo e me perco pelos espaços desqualificados em que ela se desfaz, ou por formas arquitetónicas híbridas e vazias de sentido.*<sup>376</sup>

A cena que decorre num local completamente *a-referencial*,<sup>377</sup> onde um conjunto de edifícios se encontra em construção (hoje correspondentes aos empreendimentos da Quinta da Várzea), configura um destes "espaços



Fig. 115 *Respirar Debaixo d'Água*, António Ferreira, 2000

desqualificados" da cidade de Coimbra naquele momento. A amiga de *Pedro*, *Ana* é, aqui, insistentemente, convidada para sair por João, acabando por declinar a proposta e ir correr para casa. Será este esqueleto estrutural do edifício que surge na imagem, um hipotético reflexo da cidade de Coimbra no momento em que é filmado? Uma realidade nova, de especulação imobiliária, em permanente construção? Um organismo com uma estrutura bem enraizada, conservadora que insiste em viver na/da tradição, da imagem, mas que se revela vazia de conteúdo?

A ponte do Açude é um lugar bastante simbólico nesta curta-metragem, tanto a nível narrativo como a nível urbano; uma ponte que une aquilo que, fisicamente, o rio separa; a margem sul, esquecida, ao centro histórico de Coimbra; o desconhecido ao conhecido; uma ligação forçada do que não foi concebido naturalmente. No filme, por um lado, "o rio aproxima", é um local de encontro entre amigos, depois da escola, debaixo da estrutura de betão à vista da Ponte do Açude, uma zona de acesso proibido; por outro lado, "o rio afasta e divide caminhos e amigos", na cena em que, no acesso pedonal a uma cota inferior da estrutura viária da ponte, *Pedro* se depara com os amigos a atravessarem a ponte para a margem norte da cidade, sem a sua companhia. O jovem, acaba por seguir, solitário, caminhando ao longo da margem esquerda do rio, do lado de Santa Clara. Assim, apesar da curta mostrar só uma face da cidade, a existência de ambas está subentendida.

Embora o rio seja considerado *o vazio maior* desta cidade, *uma ideia cansada*, que *fica muito bem nos postais e passa muitas vezes despercebido*, pela força do *hábito*,<sup>378</sup> o realizador António Ferreira, não só não permite que este elemento urbano importantíssimo seja menosprezado, como lhe entrega o mote de *Respirar Debaixo d'Água*. A própria personagem procura a cidade de Coimbra que lhe pertence e lhe dá conforto na imensidão do Mondego, através dos banhos no rio, após a escola. Talvez o olhar afetivo de *Pedro* (ou do realizador), sobre a cidade, possa continuar a afirmar que Coimbra é saudade, mas uma saudade da sua identidade global, das



Fig. 116 *Respirar Debaixo d'Água*, António Ferreira, 2000

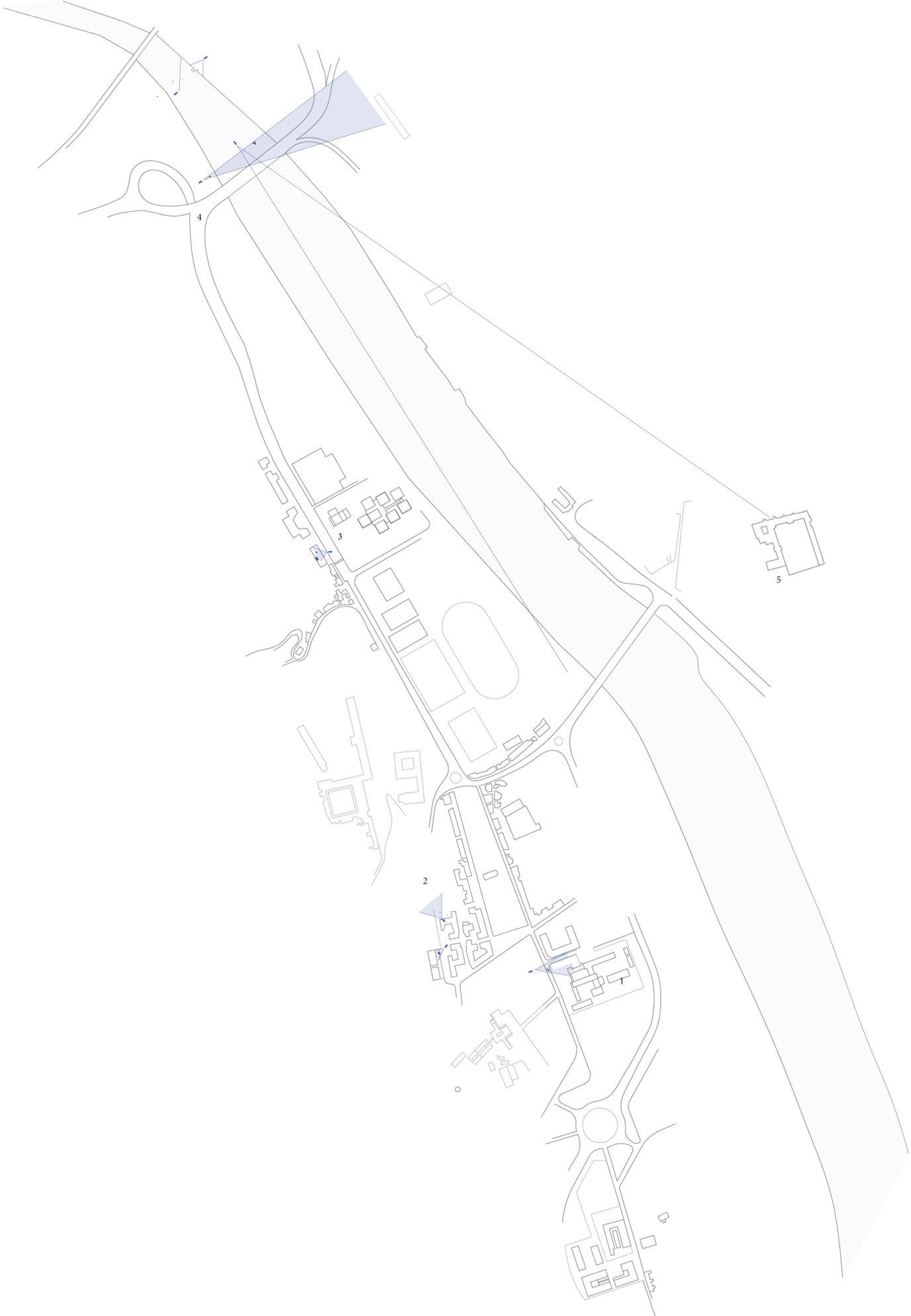
duas margens, de um sistema urbano organizado e integrado; saudade da Coimbra dos doutores e/ou dos amores que não se soube amar? Em algum momento, *talvez lhe tenha faltado afeto*.<sup>379</sup>

Concluindo e retomando a narrativa, António Ferreira manifesta a clara intenção de abstratizar o conteúdo desta curta-metragem de uma forma geral, desde as personagens: uma mãe, um pai, os amigos, a namorada, aos sítios filmados: um rio, uma escola secundária, até à própria dimensão onírica que envolve o personagem e o espetador; este é um filme que procura a *proximidade com o público*.<sup>380</sup> No entanto, a imagem retirada da última cena do filme surge de forma surpreendentemente conclusiva, contrariando um pouco esta ideia base de abstração geográfica do filme.

No final, a cidade de Coimbra revela-se como, na generalidade, a (re) conhecemos e, por isso, este momento cinematográfico quase como um consolo de leve ironia para com ao espetador. No entanto, o realizador afirma que *pediu ao diretor de fotografia que deixasse a torre da universidade de fora do quadro, exatamente para não identificar onde estamos*,<sup>381</sup> o que, na realidade, não se permite constatar. A propósito deste plano geral de conclusão, o realizador esclarece que a ideia era apenas *mostrar o cenário onde tudo aconteceu: uma cidade pequena, atravessada por um rio, que agora está calmo*.<sup>382</sup>

O realizador pretendeu, assim, filmar *uma Coimbra rugosa, "bas-fond", longe dos clichés universitários (...) e aí inscrever uma sensualidade visual (...)*. Retêm-se *as imagens surdas de um corpo suspensas num limbo aquático e a de um rosto afastando-se do vidro de trás de um autocarro, com a chuva a denunciar o fim de um tempo*.<sup>383</sup>







## NOTAS

(304) (Augé, 2006, p.171)

(305) Afirmação retirada de uma entrevista conduzida por Cineuropa a Marco Martins em: <http://www.cineuropa.org/it.aspx?t=interview&l=en&did=55259>

(306) Afirmação retirada de uma entrevista conduzida por Rosário Oliveira a Marco Martins em: [http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/316/1/marco\\_martins.pdf](http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/316/1/marco_martins.pdf)

(307) Passagem retirada da página 137 do livro *Passos Perdidos*, da autoria do Professor Paulo Varela Gomes que, tendo sido lido de forma lúdica, revelou-se pertinente, de forma pontual, nesta Dissertação

(308) Expressão retirada de uma entrevista conduzida por Rosário Oliveira a Marco Martins em: [http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/316/1/marco\\_martins.pdf](http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/316/1/marco_martins.pdf)

(309) (Pianco, 2013, p.333)

(310) (Martins citado por Silva, 2007, p. 211)

(311) (*Ibidem*, p.211)

(312) (Soromenho, 2004, p.35)

(313) (Tostões, 2012, p.1)

(314) (Soromenho, 2004, p.35)

(315) (*Ibidem*, p. 35)

(316) Citação proferida pelo blog cerâmica modernista em Portugal na publicação do artigo: *Painéis do café Vává - Menez*, 14 de Janeiro de 2013, disponível em: [ceramicamodernistaemp Portugal.blogspot.pt/2013/01/paineis-do-cafe-va-va-menez.html](http://ceramicamodernistaemp Portugal.blogspot.pt/2013/01/paineis-do-cafe-va-va-menez.html)

(317) O azulejo é uma peça característica da cultura portuguesa que começou a ser utilizada em conformidade com a obra de arquitetura, precisamente, na década de 50-60, tal como já foi explicado anteriormente. A obra do Bloco das Águas Livres, referida em *O Sangue* de Pedro Costa materializa essa união de todas as artes numa só. Consta-se que a autora dos painéis de azulejos *entendeu melhor que ninguém em que consiste a beleza do azulejo. A sua verdade (...) do nosso azulejo, ligada a uma técnica mais primitiva em que a cozedura se faz a fogo vivo e não em muflas elétricas (Ibidem).*

(318) (Grande, 2002, p.179)

(319) (Hall, 1986, p.198)

(320) (*Ibidem*, p. 198 e p.199)

(321) (*Ibidem*, p.200)

(322) (Pianco, 2013, p.333)



- (323) (Foucault, 2013, p.177)
- (324) (Pianco, 2013, p.335)
- (325) (*Ibidem*, p.333)
- (326) (Pianco, 2013, p.338)
- (327) Citação retirada do artigo Alice, Marco Martins, redigido por Elsa Cequeira, Junho 2015, disponível em: <http://polegarmente.me/?p=1074>
- (328) Citação retirada de uma entrevista feita Vasco Câmara a João Salaviza, disponível em: [www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/salaviza-1706235](http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/salaviza-1706235)
- (329) (Salaviza citado por Lima, 2013, p.174)
- (330) Afirmação retirada de uma entrevista disponível no website: [www.youtube.com/watch?v=KcZsVRUqqs8](http://www.youtube.com/watch?v=KcZsVRUqqs8)
- (331) (Rui Grácio citado por Costa, 1978, p.82)
- (332) Citação retirada do website: [focorevistadecinema.com.br/FOCO1/benard-sangue.html](http://focorevistadecinema.com.br/FOCO1/benard-sangue.html)
- (333) Citação retirada de uma entrevista da parte do jornal público, por Vasco Câmara ao realizador, disponível no website: [www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/salaviza-1706235](http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/salaviza-1706235)
- (334) *Ibidem*
- (335) *Ibidem*
- (336) Existiu também o plano para Olivais-Sul, elaborado em 1960-1961 pelo GTH (arquitetos Rafael Botelho, Carlos Duarte, Mário Bruxelas, Celestino de Castro e António Pinto de Freitas) (...)Os Olivais foram o laboratório definitivo da arquitetura e da cultura arquitetónica moderna em Lisboa (Tostões, 1997, p.74).
- (337) Afirmação retirada de uma entrevista disponível no website: [www.youtube.com/watch?v=Zr9u6VwDNTU](http://www.youtube.com/watch?v=Zr9u6VwDNTU)
- (338) (Tostões, 1997, p.71)
- (339) (Carvalho, p.6)
- (340) (*Ibidem*, p.6)
- (341) (*Ibidem*, p.76)
- (342) (Grande, 2002, p.71)
- (343) (Venturi, 1995, p.91)
- (344) (Salaviza, citado por Pinto, 2015, p. 208)
- (345) (*Ibidem*, p.207)
- (346) Citação retirada de uma entrevista realizada por Vasco Câmara ao realizador, disponível no



website: [www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/salaviza-1706235](http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/salaviza-1706235)

(347) *Ibidem*

(348) Afirmação retirada de uma entrevista disponível em: [www.youtube.com/watch?v=KcZsVRUqqs8](http://www.youtube.com/watch?v=KcZsVRUqqs8)

(349) (Salaviza citado por Lima, 2013, p.172)

(350) (*Ibidem*, p.173)

(351) Citação retirada de: [www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/joao-salaviza-e-a-imagem-do-dia-1707068](http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/joao-salaviza-e-a-imagem-do-dia-1707068)

(352) (Salaviza citado por Pinto, 2015, p.209)

(353) (*Ibidem*, p.209)

(354) (Grande, 2002, p.168)

(355) Afirmação retirada de uma entrevista disponível em: [www.youtube.com/watch?v=KcZsVRUqqs8](http://www.youtube.com/watch?v=KcZsVRUqqs8)

(356) (Kiarostami citado por Resende, 2003, p. 76)

(357) Afirmação retirada de: [www.cinemairanianofca2011.webnode.com.br/estilo-abbas/](http://www.cinemairanianofca2011.webnode.com.br/estilo-abbas/)

(358) *Ibidem*

(359) Citação retirada de uma entrevista a João Salaviza, realizada por José Vieira Mendes disponível em: <http://visao.sapo.pt/actualidade/cultura/2015-11-18-Joao-Salaviza-Apeteceu-me-que-Montanha-virasse-as-costas-ao-Pais-como-o-Pais-vira-as-costas-a-estes-miudos>

(360) Citação retirada de: <http://oasrs.org/media/uploads/macarico.pdf>

(361) (Salaviza citado por Lima, 2013, p.176)

(362) (Tostões, 1997, p.143)

(363) (Certeau, 1988, p.117)

(364) [http://www.azquotes.com/author/42441-Pina\\_Bausch](http://www.azquotes.com/author/42441-Pina_Bausch)

(365) Citação retirada da entrevista realizada pela autora ao realizador António Ferreira, no dia 21 de Setembro de 2016, disponível no capítulo *anexos*, inserido na presente dissertação.

(366) Afirmação proferida num artigo a propósito da estreia de *O Rasganço* de Raquel Freire, a 30 de Novembro de 2011, disponível em: <https://www.publico.pt/2001/11/30/culturaipsilon/noticia/o-rasganco-de-raquel-freire-52132>

(367) Afirmação proferida por António Ferreira numa entrevista realizada por Eurico Barros, disponível em: [http://www.pngpictures.com/respirardebaixodagua/criticas/entrevistaDN\\_pt.html](http://www.pngpictures.com/respirardebaixodagua/criticas/entrevistaDN_pt.html)

(368) Citação retirada da entrevista realizada pela autora ao realizador António Ferreira, no dia 21 de Setembro de 2016, disponível no capítulo *anexos*, inserido na presente dissertação.

(369) Afirmação proferida por António Ferreira numa entrevista realizada por Eurico Barros, disponí



vel em: [http://www.pngpictures.com/respirardebaixodagua/criticas/entrevistaDN\\_pt.html](http://www.pngpictures.com/respirardebaixodagua/criticas/entrevistaDN_pt.html)

(370) Citação retirada de [www.pngpictures.com/respirardebaixodagua/criticas/dertagesspiegel\\_pt.html](http://www.pngpictures.com/respirardebaixodagua/criticas/dertagesspiegel_pt.html)

(371) Citação retirada da entrevista realizada pela autora ao realizador António Ferreira, no dia 21 de Setembro de 2016, disponível no capítulo anexos, inserido na presente dissertação.

(372) (Pessoa, 2014, p.86)

(373) *Este programa visa promover intervenções nas vertentes urbanística e ambiental, por forma a promover a qualidade de vida nas Cidades, melhorando a atratividade e competitividade dos pólos urbanos*, informação retirada de: [http://www.dgterritorio.pt/a\\_dgt/outras\\_estruturas/programa\\_polis/](http://www.dgterritorio.pt/a_dgt/outras_estruturas/programa_polis/)

(374) (Hernandez, 2003, p.37)

(375) (*Ibidem*, p.37)

(376) (*Ibidem*, p. 37)

(377) Termo proferido por António Ferreira numa entrevista realizada por Kathleen Gomes, disponível em: [http://www.pngpictures.com/esquecetudooquetedisse/Publico\\_KGomes.pdf](http://www.pngpictures.com/esquecetudooquetedisse/Publico_KGomes.pdf)

(378) (Jordão, 2003, p.19)

(379) (Providência, 2003, p. 15)

(380) Afirmação proferida por António Ferreira numa entrevista realizada por Kathleen Gomes, disponível em: [http://www.pngpictures.com/esquecetudooquetedisse/Publico\\_KGomes.pdf](http://www.pngpictures.com/esquecetudooquetedisse/Publico_KGomes.pdf)

(381) Citação retirada da entrevista realizada pela autora ao realizador António Ferreira, no dia 21 de Setembro de 2016, disponível no capítulo anexos, inserido na presente dissertação.

(382) *Ibidem*

(383) *Ibidem*



## Conclusão

O temperamento de um indivíduo melancólico pressupõe, desde o início, um estado de conflito interior permanente, que reside num lugar entre a razão e a emoção, entre o passado e o presente, entre o novo e o antigo. Constatou-se que o pendor triste e negativista associado inevitavelmente à melancolia, pode derivar de uma questão cultural bastante acentuada no Ocidente e aqui testada, em particular, no contexto português.

Partindo do Homem como ser consciente de si mesmo e daquilo que o rodeia, emerge, através da percepção, a relação da melancolia com a arquitetura, como algo metafórico, subjetivo e emocional. Neste sentido, concluiu-se que não é a arquitetura que é melancólica, mas sim o sujeito que projeta o seu estado de conflito interior na apreensão e fruição do espaço construído. Esta projeção pode ser enfatizada pela atmosfera do lugar, composta por fatores externos ao indivíduo, como por exemplo: a História, a luz, a matéria, a cor e a própria interioridade que se reflete, especialmente, em alguns edifícios.

A melancolia formula-se, então, como uma hipótese de leitura, ou uma perspetiva pessoal, sobre a realidade que acaba por se traduzir, figurativamente, na Roma fragmentada de Piranesi, na Lisboa hostil de Paulo Rocha ou na condenada degradação do Bairro das Fontainhas de Pedro



Costa. Conclui-se que Piranesi refletiu, na representação dramática das *vedute di Roma*, o seu conflito interior, pautado por uma admiração pelo Império e, em simultâneo, pela vontade de representar este património, em ruína, de uma forma crítica e progressista. Por outro lado, Paulo Rocha, ao representar Lisboa de uma forma opressiva e monumental, em *Verdes Anos*, talvez pretenda transmitir a sua própria inadaptação ao meio, quando se muda do Porto para a capital, através de um produto fílmico *subjetivo e egoísta*, tal como o próprio revela. Já, o Bairro das Fontainhas captado por Pedro Costa *No quarto da Vanda*, filmado de um modo intenso e claustrofóbico, subscreve que este tenha resultado de *um cansaço* ou de um *desgosto*. Articulando o fragmento arquitetónico com o *frame* cinematográfico, o espaço real com o "espaço-ficção", na sua relação com a melancolia, utiliza-se a memória como meio de desenho de uma cidade mental, interior.

Constata-se que, no contexto português, esta transposição de um conflito interior melancólico para a representação do espaço exterior, para a arquitetura, está intimamente associada à perceção/apreensão do espírito e da atmosfera do lugar, tanto no cinema como na arquitetura. Neste sentido, a necessidade de conhecer o modo como as pessoas habitam o lugar, os sons, os cheiros e as suas particularidades conferem sentido e autenticidade às suas narrativas. A arquitetura portuguesa, que sempre fez questão de manter o seu vínculo com o passado a par com o progresso da modernidade, assim como o cinema, "introduziram a melancolia" como uma manifestação cultural, ou seja, como expressão de identidade de um povo. Assim, cineastas e arquitetos portugueses revelam-se ambos artesãos do espaço e poetas das ficções construídas, no tempo, pela memória dos seus habitantes.

Talvez o tempo, no seu *duplo sentido, atmosférico e cronológico*, plasmado no percurso marítimo do Teatrinho de Aldo Rossi até ao canal da Giudecca, ou na longa duração do plano fixo que capta a *Casa na Comporta* de João Salaviza, seja o maior agente da melancolia no domínio da representação.



A breve análise de *Nostalghia* de Tarkovsky dita, desde logo, que a representação do espaço arquitetónico através do plano fixo pode estar associada à sua visão melancólica e que, apesar do seu carácter estático, este não traduz, necessariamente, uma realidade habitada de forma tranquila e imobilizada. Verificar-se-á, a este propósito, uma abordagem tão linear no cinema português? Tendo em conta os filmes referidos ao longo desta dissertação, a constante presença deste tipo de plano parece não remeter para nenhuma intenção simbólica ou funcional específicas, mas sim para uma forma natural de filmar o espaço arquitetónico. Neste sentido, acredita-se que, tal como sugere Pedro Costa, talvez possa não existir o cinema do plano fixo, mas unicamente o cinema português, um cinema melancólico.

Os filmes contemporâneos: *Alice*, *Montanha* e *Respirar Debaixo d'Água* confirmam esta tendência para uma representação melancólica do espaço no cinema português, desde os anos 60 até ao momento atual, sobretudo a partir da cidade que permanece, no tempo, como lugar claustrofóbico, interior e anónimo, espelhando os conflitos interiores dos protagonistas. Para além desta abordagem sujeito melancólico-espaço, conclui-se que é possível concretizar a melancolia em objetos/símbolos arquitetónicos específicos: no conjunto urbano *Vává* (*Alice*); o edifício de Habitação Social inserido no Bairro Olivais-Norte (*Montanha*) e a Ponte do Açude (*Respirar*), imortalizando momentos importantes na História do cinema e da arquitetura das cidades onde se inserem. Conclui-se que a leitura da melancolia a partir do fragmento arquitetónico se reflete, então, à escala do objeto e à escala da cidade, onde o protagonista de *Alice* age como o *voyeur* e os dos restantes filmes, como os *walkers* de Michel Certeau, deambulando numa geografia urbana de *ausência*, cada vez mais descosida e carente de identidade.

Finalmente, a presente dissertação educou e desenvolveu um olhar diferente em relação ao cinema, para que fosse possível, a partir dele, analisar a melancolia na arquitetura.



## BIBLIOGRAFIA

- Aalto, A. (1977). *La humanización de la Arquitectura*. Barcelona: Tusquets Editores
- Abrantes, B. (2015). *Balaou e É na terra não é na lua: o mar como elemento central na obra de Gonçalo Tocha*, disponível em [http://www.doc.ubi.pt/17/analise\\_2.pdf](http://www.doc.ubi.pt/17/analise_2.pdf), 191-206
- Albani, J; Mateus, J.; Palma, R.; Sardo, D. (2010). *Home in No place like, 4 houses 4 films*, Aires Mateus, Back Gordon, Carrilho da Graça, Álvaro Siza Vieira. Lisboa: Direção Geral das Artes - Ministério da Cultura
- Augé, M. (2006). *Não-lugares; introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Lisboa: 90 graus Editora
- Bachelard, G. (1994). *The poetics of space, the classic look at how we experience intimate places*. Boston: Beacon Press Books
- Baeza, A. (2010). *Com os pés descalços in No place like, 4 houses 4 films*, Aires Mateus, Back Gordon, Carrilho da Graça, Álvaro Siza Vieira. Lisboa: Direção Geral das Artes - Ministério da Cultura
- Baptista, L. (2010). *No Place Like.... Home: reflexões em volta do habitar contemporâneo em Portugal* in *No place like, 4 houses 4 films*, Aires Mateus, Back Gordon, Carrilho da Graça, Álvaro Siza Vieira. Lisboa: Direção Geral das Artes - Ministério da Cultura
- Baudelaire (2006). *A invenção da modernidade: (sobre arte, literatura e música)*. Lisboa: Relógio d'Água
- Bruno, G. (2007). *Atlante delle emozioni: in viaggio tra arte, architettura e cinema*. Itália: Johan & Levi Editore
- Botelho, J. (2013). *"Fazemos um cinema cosido à mão", entrevista conduzida por Marta Simões e Jorge Jácome* in *Novas & Velhas Tendências no cinema português contemporâneo*. Lisboa: Gradiva Publicações, S. A.
- Calado, M. (2014). *As artes plásticas no Bloco das Águas Livres ou a Poética da Modernidade* in *Bloco das Águas Livres - a perfect building*. Lisboa: A+A Books
- Calvesi, M. (1993). *La melancolia di Albrecht Durer*. Torino: Giulio Einaudi
- Cardoso, A. (2003). *Uma cidade no meu olhar* in *Onde está Coimbra? Revista Nu #12, Junho 2003*. Coimbra: Departamento de Arquitetura
- Carvalho, F. (sem data). *Santa Maria dos Olivais: uma freguesia património de Lisboa*. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. artigo disponível em: <http://www.ubimuseum.ubi.pt/n01/docs/ubimuseum-n01-pdf/CS3-carvalho-francisco-santa-maria-dos-olivais-uma-freguesia-patrimonio.pdf>



- Carvalho, M. (2012). *As marcas da história no corpo da personagem: uma análise do filme O deserto vermelho*. Artigo publicado na revista ORCEU, v.12, nº 24, p.71-79, disponível em: [http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Artigo%206\\_24.pdf](http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Artigo%206_24.pdf)
- Carvalho, R. (2016). *Tâter l'incertitude, Faire de l'architecture in 50 ans d'architecture portugaise*, les universalistes. Marseille: Éditions Parenthèses
- Certeau, M. (1988). *The practice of everyday life*. Berkely: University of California Press
- Cipriano, M. (2013). *O mistério das origens ou o cinema português no tempo da pós ruralidade* in Novas & Velhas Tendências no cinema português contemporâneo. Lisboa: Gradiva Publicações, S. A.
- Clementino, L. (2013). *FERNANDO TÁVORA. De O Problema da Casa Portuguesa ao Da Organização do Espaço*. Dissertação de Mestrado, d'arq FCTUC
- Coelho, E. (2013). *Os Verdes Anos* in Jack, Journal on Architecture and Cinema, Vol.1. Porto: AMDJAC
- Colomina, B. (1998). *Privaty and Publicity: modern architecture as mass media*. Cambridge: MIT Press
- Corboz, A. (1980). *El territorio como palimpsesto*, disponível em: [https://bibliodiarq.files.wordpress.com/2014/08/5\\_corboz-a-y-maroy-s-le-territoire-comme-palimpseste.pdf](https://bibliodiarq.files.wordpress.com/2014/08/5_corboz-a-y-maroy-s-le-territoire-comme-palimpseste.pdf)
- Costa, H. (1978). *Breve história do cinema português*. Lisboa: Inst. de Cultura Portuguesa
- Costa, J. (1985). *As pedras e o tempo (1961), As palavras e os fios (1962), Belarmino (1964) Filmes de Fernando Lopes* in Cinema Novo Português 1960-1974. Lisboa: Cinemateca Portuguesa
- Costa, P. (2012). *Um melro dourado, um ramo de flores, uma colher de prata. - Conversa com Pedro Costa*. Lisboa: Midas Filmes
- Cruchinho, F. (2010). *Pedro Costa: relações de sangue*, in revista P, Portuguese Cultural Studies, Spring 2010. Utrecht: P Portuguese Cultural Studies, disponível em: <http://www2.let.uu.nl/solis/psc/P/PVOLUMETHREEPAPERS/CRUCHINHO-P3.pdf>
- David-Peyre Y. (1984). *Le concept de mélancolie à travers quelques dialogues portugais du XVIème siècle*. Paris: Found. Calouste Gulbenkian: Centre Culturel Portugais
- Eisenstein, S. (2008). *Montage and Architecture* (redigido originalmente em 1989), artigo disponível em: [https://cosmopista.files.wordpress.com/2008/10/eisenstein\\_montage-and-architecture.pdf](https://cosmopista.files.wordpress.com/2008/10/eisenstein_montage-and-architecture.pdf)
- Fonseca, M. (1985). *Os Verdes Anos (1963) Um filme de Paulo Rocha* in Cinema Novo Português 1960-1974. Lisboa: Cinemateca Portuguesa
- Foucault, M. (2013). *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Lisboa: edições 70
- Freud, S. (1916). *On the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works*. in Vol. XIV, Londres: The Hogarth Press, disponível em: <http://www.english.upenn.edu/~cavitch/>



pdflibrary/Freud\_MourningAndMelancholia.pdf

Furtado, J. (2015). *Percorrer, Habitar, Representar, Estratégias do projeto de Fernando Távora para a Quinta da Conceição*. Dissertação de Mestrado. Porto: Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto

Gil, I. (2005). *A atmosfera no cinema : o caso de A Sombra do Caçador de Charles Laughton entre onirismo e realismo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

Gomes, P.V. (1993). *A veduta enquanto instrumento crítico* in Giovanni Battista Piranesi: invenções, caprichos, arquiteturas: 1720-1778. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitetónico e Arqueológico

Grande, N. (2002). *O verdadeiro mapa do Universo, uma leitura diacrónica da cidade portuguesa*. Coimbra: e|d|arq, Edições do Departamento de Arquitetura da FCTUC

Hall, E. (1986). *A dimensão oculta*. Lisboa: Relógio d'Água

Hernandez, A. (2003). *Uma cidade no meu olhar* in Onde está Coimbra? Revista Nu #12, Junho 2003. Coimbra: Departamento de Arquitetura

Jordão, P. (2003). *O grito* in Onde está Coimbra? Revista Nu #12, Junho 2003. Coimbra: Departamento de Arquitetura

Lemière, J. (2013). *O cinema e a questão de Portugal após o 25 de Abril de 1974* in Novas & Velhas Tendências no cinema português contemporâneo. Lisboa: Gradiva Publicações, S. A.

Lima E., Paula, J. e Vasconcelos L. (2013) *Janelas para o (in)visível: o cinema de João Salaviza* in Geração Invisível: os novos cineastas portugueses. Covilhã: Labcom

Lopes, D. (2015). *Melancholy and architecture on Aldo Rossi*. Zurich: Park Books

Lopes, F. (1985). *Centro português de cinema: entrevista com Fernando Lopes* in Cinema Novo Português 1960/1964. Lisboa: Cinemateca Portuguesa

Lourenço, E. (2012). *Portugal como destino; seguido de mitologia da saudade*. 5ª ed. Lisboa: Gradiva

Lowy, M. (1997). *Revolta e Melancolia: o romantismo contra a corrente da modernidade*, tradução de Miguel Serras Pereira. Venda Nova: Bertrand

Machado, C. (2013). *Uma síntese (im)possível; Álvaro Siza, Arquiteturas 1970-80* in Revoluções, Arquitetura e Cinema nos anos 60/70. Porto: AMDJAC

Malveira, B. (2011). *O cinema suspenso de Pedro Costa*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa, Porto.

Manzo, E. (2012). *La città che si rinnova. Architettura e scienze umane tra storia e attualità: prospettive di*



*análise a confronto*. Milão: FrancoAngeli

Martin, M. (2005). *A linguagem cinematográfica, trad. de Lauro António*. Lisboa: DINALI-VRO

Mascarenhas, J. (2002). *Portugal: anos 60: novo cinema português*. Lisboa: Biblioteca Museu República e Resistência

Mateus, M. e F. (2010). *Casas na Comporta* in *No place like, 4 houses 4 films*, Aires Mateus, Bak Gordon, Carrilho da Graça, Siza Vieira. Lisboa: Direção Geral das Artes - Minis-tério da Cultura

Mendes, J. (2013). *Introduções* in *Novas & Velhas Tendências no cinema português con-temporâneo*. Lisboa: Gradiva Publicações, S. A.

Moura, E. (1993). *A arte de ser português* in Fernando Távora com artigos de Alexandre Alves Costa. Lisboa: Ed. Blau

Moura, E. (2014). *Verdes Anos de Paulo Rocha (1963) com Paulo Rocha e Eduardo Souto de Moura moderado por Manuela de Freitas e José Neves* in *O lugar dos ricos e dos pobres no cinema e na arquitetura em Portugal*. Porto: Dafne Editora, disponível online em: [http://dafne.pt/conteudos/livros/verdes-anos/Lugar\\_Dafne\\_Fasciculo\\_01.pdf](http://dafne.pt/conteudos/livros/verdes-anos/Lugar_Dafne_Fasciculo_01.pdf)

Neyrat, C. (2012). *Abertura* in *Um melro dourado, um ramo de flores, uma colher de prata. - Conversa com Pedro Costa*. Lisboa: Midas Filmes

Pereira, A. e Cunha, T. (2013). *Janelas para o (in)visível: o cinema de João Salaviza, Érico de Oliveira Araújo Lima, Janaina Braga de Paula e Larssa Souza Vasconcelos* in *Geração invisível: os novos cineastas portugueses*. Covilhã, UBI: Livros LabCom, disponível em: [http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/20130619-201306\\_acatpereir\\_titocc\\_osnovoscineastas.pdf](http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/20130619-201306_acatpereir_titocc_osnovoscineastas.pdf)

Pereira, C. (2013). *Microcosmos no cinema português contemporâneo: Um mundo pós-Big Brother* in *Novas & Velhas Tendências no cinema português contemporâneo*. Gradiva Publicações, S. A.

Pianco, W. (2013). *A presença da invisibilidade em Alice, de Marco Martins* in *Geração Invisível, os novos cineastas portugueses*. Covilhã, UBI: Livros Labcom, disponível em: [http://www.labcomifp.ubi.pt/ficheiros/20130619201306\\_acatpereir\\_titocc\\_osnovoscineastas.pdf](http://www.labcomifp.ubi.pt/ficheiros/20130619201306_acatpereir_titocc_osnovoscineastas.pdf)

Poveda, P. (2000). *Álvaro Siza 1958-2000*, Vol.68/69 + 95. Madrid: El Croquis Editorial

Pina, L. (1986). *História do cinema português*. Mem Martins: Pub. Europa-América

Pinto, S. (2015). *Representações. Arquitetura e cinema. Documentário e ficção*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, Porto

Prina, V. (2014). *Cinema, periferia e astrazione metafisica*. Revista L'architetto, Novembro 2014, disponível em: <http://magazine.larchitetto.it/novembre-2014/gli-argomenti/attualita/cinema-periferia->



e-astrazione-metafisica.html

Providência, P. (2003). *Campus colibricensis: the wrong direction* in Onde está Coimbra? Revista Nu #12, Junho 2003. Coimbra: Departamento de Arquitetura

Radden, J. (2000). *The Nature of Melancholy, from Aristotle to Kristeva*. Oxford: Oxford University Press  
 Rector, A. (2012). *Um melro dourado, um ramo de flores, uma colher de prata. - Conversa com Pedro Costa*. Lisboa: Midas Filmes

Renzi, R. (1968). *Crónicas da Angústia em Antonioni* in Cardenos de Cinema (Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard, Guido Aristarco, Renzo Renzi, Pierre Billard, Marcel Martin), vol. 1. Lisboa: Publicações Dom Quixote

Resende, D. (2008). O cinema de Abbas Kiarostami: entre a transparência e a auto-inquirição. Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes de Minas Gerais

Rodrigues, A. (2009). *De Marsilio Ficino a Albrecht Durer, considerações sobre a inspiração filosófica de "Melancholia I"*. Dissertação de Mestrado em História, Universidade Federal de Juiz de Fora

Rossi, A. (2013). *Autobiografia Científica, Prefácio e Posfácio de Vincent Scully*. Lisboa: Edições 70

Rosmaninho, J. (2013). *Corre "O Sangue" em Os Verdes Anos* in Revoluções, Arquitetura e Cinema nos anos 60/70. Porto: AMDJAC

Saldanha, N. (1993). *Giovanni Battista Piranesi e a poética da ruína no século XVIII* in Giovanni Battista Piranesi: invenções, caprichos, arquiteturas: 1720-1778. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitetónico e Arqueológico

Sampaio, S. (2013). *Nós não precisamos de ajuda: materialidade e ética em O Sangue, de Pedro Costa* in Atas do II Encontro Anual de AIM. Lisboa: AIM. disponível em: <http://www.aim.org.pt/atas/pdfs-Atas-IIEncontroAnualAIM/Atas-IIEncontroAnualAIM-40.pdf>

Silva, D. (2007). *Estórias da Arquitetura Portuguesa. Uma reflexão em torno de imagens que o arquiteto constrói, o cinema fixa e o povo ordena*. Prova Final de Licenciatura. Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Departamento de Arquitetura, Coimbra

Soromenho, A. (2004). *A geração Vává* in Revista Expresso, Abril 2004, p.36-38 disponível em: [http://hemerotecadigital.cmlisboa.pt/ExposicoesVirtuais/Alvalade/CafeVava/ExpressoRevista\\_24Abr2004\\_p034-038.pdf](http://hemerotecadigital.cmlisboa.pt/ExposicoesVirtuais/Alvalade/CafeVava/ExpressoRevista_24Abr2004_p034-038.pdf)

Távora, F. (1993). *Fernando Távora com artigos de Alexandre Alves Costa*. Lisboa: Ed. Blau

Tostões, A. (1997). *Os verdes anos na arquitetura portuguesa dos anos 50*, 2ª ed. Porto: FAUP

Tostões, A. (2012). *Conjunto urbano Vává, 1950-1953* disponível em: [http://www.academia.edu/2341772/Conjunto\\_Urbano\\_V%C3%A1v%C3%A1\\_1950-1953\\_Lisboa\\_Alvalade\\_-\\_Filipe\\_N.\\_](http://www.academia.edu/2341772/Conjunto_Urbano_V%C3%A1v%C3%A1_1950-1953_Lisboa_Alvalade_-_Filipe_N._)



de\_Figueiredo\_e\_Jos%C3%A9\_de\_Almeida\_Segurado

Toussaint, M. (2014). *Interpretando o Bloco Moderno* in Bloco das Águas Livres - a perfect building. Lisboa: A+A Books

Urbano, L. (2013). *Histórias Simples: textos sobre arquitetura e cinema*. Porto: AMDJAC

Urbano, L. (2013). *Cidade coincidente* in Revoluções, Arquitetura e Cinema nos anos 60/70. Porto:

AMDJAC Urbano, L. (2014). *Entre dois mundos. Arquitetura e Cinema em Portugal 1959-1974*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, Porto

Vasconcelos, A. (2013). *Open letter to Paulo Rocha* in Jack, journal on architecture and cinema, vol.1. Porto: AMDJAC

Venturi, R. (1995). *Complexidade e Contradição em Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes

Vilela, J. e Mrozowski, N. (2012). *A vida em Lisboa nunca mais foi a mesma, LX 60*. Lisboa: Publicações Dom Quixote disponível online em: [https://books.google.pt/books/about/Lisboa\\_anos\\_60.html?hl=pt-PT&id=ZrmJ5jG3pcgC](https://books.google.pt/books/about/Lisboa_anos_60.html?hl=pt-PT&id=ZrmJ5jG3pcgC)

Zumthor, P. (2006). *Atmosferas: entornos arquitetónicos: as coisas que me rodeiam*. Barce-lona: Gustavo Gili

**Websites consultados entre Março e Setembro 2016:**

[estetica3oano.blogspot.pt](http://estetica3oano.blogspot.pt)

<https://www.publico.pt/culturaipsilon/jornal/fernando-tavora-19232005-o-reinventor-da-arquitetura-modernacom-sabor-local-37244>

<http://sicnoticias.sapo.pt/programas/vizinhos/2016-06-04-Vizinhos-Bonjour-Tristesse-Berlim>

<https://vimeo.com/132710579>

<http://cinemaeuropeu.blogspot.pt/2009/09/nostalgia-de-andrei-tarkovski-final.html>

<http://cinemaitalianorao.blogspot.pt/2008/02/michelangelo-antonioni-e-as-cores-do.html>

<http://www.artecapital.net/entrevista-97-tiago-hespanha>

<http://expresso.sapo.pt/sociedade/2016-03-27-Siza-Vieira.-A-reforma-da-uma-neura-terrivel>

<http://sociedadedospoetasamigos.blogspot.pt/2014/08/ibere-camargo-pintor-gravurista-e.html>

<http://www.trienaldelisboa.com/2010/pt/noticias/160-no-place-like>

<http://revistacentro.org/index.php/airesmateus/>

<http://www.cinema7arte.com/site/?p=564>



<https://ajanelaencantada.wordpress.com/noir/>  
<http://focorevistadecinema.com.br/FOCO1/benard-sangue.htm>  
<http://www.cineuropa.org/it.aspx?t=interview&l=en&did=55259>  
[http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/316/1/marco\\_martins.pdf](http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/316/1/marco_martins.pdf)  
[ceramicomodernistaemp Portugal.blogspot.pt/2013/01/paineis-do-cafe-va-va-menez.html](http://ceramicomodernistaemp Portugal.blogspot.pt/2013/01/paineis-do-cafe-va-va-menez.html)  
<http://polegarmente.me/?p=1074>  
<https://www.publico.pt/2015/09/01/culturaipilon/noticia/salaviza-1706235>  
[www.youtube.com/watch?v=KcZsVRUqqs8](http://www.youtube.com/watch?v=KcZsVRUqqs8)  
[www.youtube.com/watch?v=Zr9u6VwDNTU](http://www.youtube.com/watch?v=Zr9u6VwDNTU)  
[www.cinemairanianofca2011.webnode.com.br/estilo-abbas/](http://www.cinemairanianofca2011.webnode.com.br/estilo-abbas/)  
[http://visao.sapo.pt/actualidade/cultura/2015-11-18-Joao-Salaviza-Apeteceu-me-que-Montanha-virasse-as-costas-ao-Pais-como-o-Pais-vira-as-costas-a-estes-miudos,](http://visao.sapo.pt/actualidade/cultura/2015-11-18-Joao-Salaviza-Apeteceu-me-que-Montanha-virasse-as-costas-ao-Pais-como-o-Pais-vira-as-costas-a-estes-miudos)  
<http://oasrs.org/media/uploads/macarico.pdf>  
<http://sol.sapo.pt/artigo/481105/joao-salaviza-acabo-sempre-por-filmar-manifestacoes-de-solidao>  
<https://www.publico.pt/2001/11/30/culturaipilon/noticia/o-rasganco-de-raquel-freire-52132>  
[http://www.pngpictures.com/respirardebaixodagua/criticas/entrevistaDN\\_pt.html](http://www.pngpictures.com/respirardebaixodagua/criticas/entrevistaDN_pt.html)  
<http://www.uf-santaclaracasteloviegas.pt/home.php?t=ct&amp;c=12>  
[www.pngpictures.com/respirardebaixodagua/criticas/dertagesspiegel\\_pt.html](http://www.pngpictures.com/respirardebaixodagua/criticas/dertagesspiegel_pt.html)  
[http://www.dgterritorio.pt/a\\_dgt/outras\\_estruturas/programa\\_polis/](http://www.dgterritorio.pt/a_dgt/outras_estruturas/programa_polis/)  
[http://www.pngpictures.com/esquecetudooquetedisse/Publico\\_KGomes.pdf](http://www.pngpictures.com/esquecetudooquetedisse/Publico_KGomes.pdf)



## FILMOGRAFIA

### I. Longas-Metragens

*Maria do Mar*, Leitão de Barros, 1930

*Aniki-Bóóbó*, Manoel de Oliveira, 1942

*Verdes Anos*, Paulo Rocha, 1963

*Belarmino*, Fernando Lopes, 1964

*Il Deserto Rosso*, Michelangelo Antonioni, 1964

*2 ou 3 choses que je sais d'elle*, Jean-Luc Godard, 1967

*Playtime*, Jacques Tati, 1967

*Mossafer*, Abbas Kiarostami, 1974

*Alice in den Städten*, Wim Wenders, 1974

*Taxi Driver*, Martin Scorsese

*Nostalghia*, Andrei Tarkovsky, 1984

*Der Himmel über Berlin*, Wim Wenders, 1987

*O Sangue*, Pedro Costa, 1993

*Trois Couleurs: Bleu*, Krzysztof Kieslowski, 1993

*Ta'm e guilass*, Abbas Kiarostami, 1997

*Alice*, Marco Martins, 2005

*No quarto da Vanda*, 2000

*Lost in Translation*, Sofia Coppola, 2003

*98 Octanas*, Fernando Lopes, 2006

*Sangue do meu Sangue*, João Canijo, 2011

*Pina*, Wim Wenders, 2011

*Tabu*, Miguel Gomes, 2012

*Montanha*, João Salaviza, 2015



**II. Curtas-Metragens**

*Le Ballon Rouge*, Albert Lamourisse, 1956

*Respirar (Debaixo D'água)*, António Ferreira, 2000

*Arena*, João Salaviza, 2009

*Casa na Comporta*, João Salaviza, 2010

*Carro Negro*, João Salaviza, 2012

*Rafa*, João Salaviza, 2012

*Como se desenha uma casa*, Luís Urbano, 2014

**III. Documentário**

*Gente del Po*, Michelangelo Antonioni, 1947

*Balaou*, Gonçalo Tocha, 2007



## CRÉDITOS DAS IMAGENS

- (1) [https://www.princeton.edu/~his291/Durer\\_Melancholia.html](https://www.princeton.edu/~his291/Durer_Melancholia.html)
- (2) Fotografia da autora, Fevereiro 2016
- (3) Machado, 2013, p. 204
- (4) [HTTPS://PT.PINTEREST.COM/PIN/231231762090343214/](https://pt.pinterest.com/pin/231231762090343214/); <https://www.khanacademy.org/humanities/ancient-artcivilizations/roman/beginners-guide-rome/a/forum-romanum-the-roman-forum>; <https://www.wikiart.org/en/giovanni-battista-piranesi/vedute-di-roma-11>
- (5) Planta redesenhada pela autora a partir de Clementino, 2013, p.110
- (6) Furtado, 2015, p.74; Távora, 1993, p.70
- (7) <https://pt.pinterest.com/pin/347832771192779421/>
- (8) Fotograma *Bonjour Tristesse*, Otto Preminger, 1958
- (9) Fotogramas *Der Himmel über Berlin*, Wim Wenders, 1987
- (10) <http://www.archdaily.com/519337/ad-classics-wohnhaus-schlesisches-tor-bonjour-tristesse-alvaro-siza-vieira-peter-brinkert/5372910dc07a80acfd000004-ad-classics-wohnhaus-schlesisches-tor-bonjour-tristesse-alvaro-siza-vieira-peter-brinkert-photo>
- (11) <https://pt.pinterest.com/pin/520095456942271697/>; <https://architectureinberlin.wordpress.com/schlesische-strasse-1-9-bonjour-tristesse/>
- (12) Lopes, 2015, p.133
- (13) Fotogramas *Gente del Po*, Michelangelo Antonioni, 1947
- (14) <http://observador.pt/opiniao/melancholia-e-arquitectura/>
- (15) <http://www.museumsyndicate.com/item.php?item=9649>; <http://besidecolors.com/o-mundo-solitario-de-edward-hopper/>
- (16) desenho da autora; <https://pt.pinterest.com/pin/368169338267294966/>
- (17) [http://geometries.org/ALDO%20ROSSI/theory/rossi\\_16.htm](http://geometries.org/ALDO%20ROSSI/theory/rossi_16.htm)
- (18) Fotogramas do filme *amador* de Christopher Stead, integrado no documentário: *Aldo Rossi, Il Teatro del Mondo*
- (19) *Ibidem*
- (20) [HTTP://WWW.TATE.ORG.UK/CONTEXT-COMMENT/ARTICLES/WHISPERING-ZEITGEIST](http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/whispering-zeitgeist)
- (21) [HTTP://IMALOGO.BLOGSPOT.PT/2012\\_11\\_01\\_ARCHIVE.HTML](http://imalogo.blogspot.pt/2012_11_01_archive.html)
- (22) Fotograma *Nostalghia*, Andrei Tarkovsky, 1983
- (23) *Ibidem*



- (24) *Ibidem*
- (25) <http://www.artribune.com/2012/06/giorgio-morandi-e-contemporaneo/>
- (26) Fotogramas *Nostalghia*, Andrei Tarkovsky, 1983
- (27) <http://usdo.us/eldena-ruin/>
- (28) Fotogramas *Nostalghia*, Andrei Tarkovsky, 1983
- (29) Fotograma *Il Deserto Rosso*, Michelangelo Antonioni, 1964
- (30) *Ibidem*
- (31) *Ibidem*
- (32) *Ibidem*
- (33) Fotogramas *Nostalghia*, Andrei Tarkovsky, 1983
- (34) Fotograma *Il Deserto Rosso*, Michelangelo Antonioni, 1964
- (35) *Ibidem*
- (36) <https://pt.pinterest.com/pin/111041947033698700/>
- (37) <http://casa.abril.com.br/materia/encontro-de-estrelas>
- (38) Fotogramas *Maria do Mar*, 1930, Leitão de Barros
- (39) Fotogramas *Balaou*, 2007, Gonçalo Tocha
- (40) <http://www.cosasdearquitectos.com/2014/01/villa-savoye-1929-le-corbusier-una-vivien-da-que-revoluciona-la-arquitectura/>; <http://veredes.es/blog/el-dispositivo-muro-ventana-santiago-carvajal/>
- (41) <http://www.archdaily.com.br/br/01-22924/casa-na-comporta-aires-mateus/0740-comporta-site-plan>; Rossi, 2013, p.55
- (42) Fotogramas, *Casa na Comporta*, 2010, João Salaviza
- (43) *Ibidem*
- (44) *Ibidem*
- (45) *Ibidem*
- (46) *Ibidem*
- (47) *Ibidem*
- (48) Fotogramas *No quarto da Vanda*, 2000, Pedro Costa
- (49) *Ibidem*
- (50) *Ibidem*
- (51) *Ibidem*



- (51) *Ibidem*
- (52) *Ibidem*
- (53) Jack, *Journal on Architecture and Cinema*, 2013, p. 84
- (54) Fotogramas *Verdes Anos*, Paulo Rocha, 1963
- (55) *Ibidem*
- (56) *Ibidem*
- (57) Fotogramas, *Il Deserto Rosso*, Michelangelo Antonioni, 1964
- (58) Fotogramas *Verdes Anos*, Paulo Rocha, 1963
- (59) *Ibidem*
- (60) *Ibidem*
- (61) Fotogramas, *O Sangue*, Pedro Costa, 1989
- (62) *Ibidem*
- (63) <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/664>
- (64) Fotogramas, *O Sangue*, Pedro Costa, 1989
- (65) <https://alistadelucas.wordpress.com/2013/03/09/as-15-melhores-obras-de-rembrandt/>
- (66) Fotogramas, *O Sangue*, Pedro Costa, 1989
- (67) Fotogramas *Verdes Anos*, Paulo Rocha, 1963
- (68) Fotogramas, *O Sangue*, Pedro Costa, 1989
- (69) *Ibidem*
- (70) *Ibidem*
- (71) *Ibidem*
- (72) *Ibidem*
- (73) *Como se desenha uma casa*, Luís Urbano, 2014
- (74) Fotogramas, *O Sangue*, Pedro Costa, 1989
- (75) *Como se desenha uma casa*, Luís Urbano, 2014
- (76) Fotogramas *Alice*, Marco Martins, 2005
- (77) *Ibidem*
- (78) *Ibidem*
- (79) *Ibidem*
- (80) *Ibidem*



- (81) *Ibidem*
- (82) *Ibidem*
- (83) *Ibidem*
- (84) Fotogramas *Verdes Anos*, Paulo Rocha, 1963
- (85) [http://hemerotecadigital.cmlisboa.pt/ExposicoesVirtuais/Alvalade/CafeVava/ExpressoRevista\\_24Abr2004\\_p034-038.pdf](http://hemerotecadigital.cmlisboa.pt/ExposicoesVirtuais/Alvalade/CafeVava/ExpressoRevista_24Abr2004_p034-038.pdf)
- (86) Fotomontagem da autora
- (87) Fotogramas *Verdes Anos*, Paulo Rocha, 1963
- (88) Fotogramas *Alice*, Marco Martins, 2005
- (89) *Ibidem*
- (90) <https://foxpudding.wordpress.com/2010/10/11/edward-hopper/>; <http://www.edwardhopper.net/night-hawks.jsp>; <https://pastnow.wordpress.com/2013/12/18/the-sheridan-theatre-edward-hopper-1937/>
- (91) Fotogramas *Alice*, Marco Martins, 2005
- (92) Fotogramas *Montanha*, João Salaviza, 2015
- (93) Fotograma *Aniki Bóbó*, Manoel de Oliveira, 1942
- (94) Fotogramas *Montanha*, João Salaviza, 2015
- (95) Fotogramas, *O Sangue*, Pedro Costa, 1989
- (96) Fotogramas *Montanha*, João Salaviza, 2015
- (97) *Ibidem*
- (98) *Ibidem*
- (99) *Ibidem*
- (100) *Ibidem*
- (101) Fotograma *Rafa*, João Salaviza, 2012
- (102) Fotograma *Mossafer*, Abbas Kiarostami, 1974
- (103) Fotogramas *Montanha*, João Salaviza, 2015
- (104) Fotograma *Rafa*, João Salaviza, 2012
- (105) Fotograma *Arena*, João Salaviza, 2009
- (106) Fotogramas *Montanha*, João Salaviza, 2015
- (107) *Ibidem*
- (108) <http://bbook.tumblr.com/post/64309690414/caf%C3%A9-m%C3%BCller>; <http://www.rtp.pt/cinema/?t=Um-ano-depois-da-Palma-de-OuroJoao-Salaviza-filma-Hotel-Muller.rtp&article=1034&visu>



*al=2&layout=8&tm=36*

(109) Fotograma *Capas Negras*, Armando de Miranda, 1947

(110) Fotograma de *O Rasganço*, Raquel Freire, 2001

(111) Planta de Coimbra do séc. XVIII, desenho da autora baseado em: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=764154&page=3>

(112) Fotogramas *Respirar Debaixo d'Água*, 2000

(113) *Ibidem*

(114) *Ibidem*

(115) *Ibidem*

(116) *Ibidem*



## ANEXOS

No âmbito do tema da presente dissertação, as entrevistas seguinte destinaram-se, primeiro, ao realizador António Ferreira e, depois, ao realizador João Salaviza. Um dos objetivos deste trabalho visava dialogar com os três cineastas que conceberam aqueles que foram os três casos de estudo deste trabalho. No entanto, não obtive qualquer resposta do realizador Marco Martins.

**I. Fala-se da melancolia e da saudade como uma característica muito portuguesa a nível histórico-cultural. Acha que o cinema português, como grande intérprete da realidade, reflete, de alguma forma, esta condição?**

Talvez de um certo cinema português, certamente não todo, mas uma parte com certeza. Por isso é importante que cada país tenha a sua cinematografia, ela própria um reflexo da cultura do seu povo, senão características como este perder-se-iam.

**II. Como representaria um espaço melancólico? Acha que *Respirar Debaixo d'Água* tem este carácter? Em que medida?**

É difícil ser juiz em causa própria e não foi intencional da minha parte fazer um filme melancólico, embora reconheça que possa ter essa carga. Alguns dos acontecimentos dramatizados no filme foram inspirados na minha própria experiência enquanto adolescente dramatizados no filme foram inspirados na minha própria experiência enquanto adolescente e talvez por isso, transpire alguma melancolia, mas não foi intencional.



III. Refere numa entrevista que lhe interessa "retirar o real da realidade, para que possamos olhar para ele sem preconceitos". Um dos aspetos mais interessantes, neste seu trabalho, é que essa realidade, nua e crua, que procura filmar, dilui-se, claramente, numa outra dimensão, algo etérea, imaterial, e ambas são representadas com a mesma importância, dando lugar uma à outra, alternadamente, ao longo da narrativa. (Parecem acontecimentos separados, mundos distintos...) Onde é que estamos, espacialmente, nesta curta-metragem? Em Coimbra? Acima da linha do Mondego e abaixo da mesma? Ou mergulhámos profundamente e, apenas, para debaixo d'água, que me parece ser o espaço de Pedro? Ou, por outro lado, é Pedro que está dentro de água, e o espetador está em Coimbra, separadamente?

O filme é rodado em Coimbra por ser a minha cidade natal e onde me sinto mais à vontade – conheço os lugares e as pessoas. Todavia se reparar, nunca Coimbra é claramente identificada, nem no plano sobre a cidade captado a partir da Ponte do Açude, onde me recordo de ter pedido ao diretor de fotografia que deixasse a torre da universidade de fora do quadro, exatamente para não identificar onde estamos (nos meus filmes nunca identifico onde estamos). Queria que ficasse na mente das pessoas apenas a ideia de uma pequena cidade onde acontece esta história, como qualquer outra cidade do mundo com hábitos meio provincianos. Para mim é importante a não localização do espaço, para que nos libertemos dos preconceitos que temos sobre determinados lugares e possamos olhar o filme com uma mente aberta, focando-nos na história e nos personagens que é aquilo que me interessa no meu trabalho. Os meus filmes são narrativos. Dai também a segunda camada narrativa do filme, caracterizada pelas imagens debaixo de água, ou presença da banda sonora em determinadas ocasiões. Elas são a dimensão interior do protagonista Pedro, o seu estado de alma, aquilo que não pode ser verbalizado ou até mesmo mostrado convencionalmente. Por isso a linguagem usada nesses momentos tem algo de onírico, para além do real. A intenção era entrar na cabeça do protagonista, no subjetivo da sua mente.

IV. Dimensões paralelas ou não, coexistentes ou não, há um elemento comum que procura desenhar um fio condutor do início ao fim da narrativa, muito potenciado pela imagem, mas também pelo som: a água. A presença da água é constante e, no limite acaba por ser o espaço, por excelência, do filme, tanto nos banhos de rio, quando o grupo de amigos se reúne debaixo da ponte do Açude ou mesmo quando se mergulha naquela tal dimensão que referia há pouco. A minha pergunta é porquê?



**Qual é a simbologia/importância deste elemento ou em que é que contribui para a criação de uma determinada atmosfera ou ambiente? Que tipo de atmosfera quis criar? De onde vem esta ideia, do próprio filme ser um longo e profundo mergulho?**

Porque é de alguma forma uma metáfora para a vida. Nós somos pessoas, com ideias sobre o mundo, com vontade própria, mas somos levados na correnteza. Podemos nadar para os lados, a favor ou contra a corrente. Podemos por vezes ser mais fortes que a corrente e conseguir vencê-la, outras vezes não. No universo do filme, o protagonista Pedro passa por um período difícil da sua vida, uma relação familiar conturbada, uma escola que o aborrece, uma paixão que parece impossível poder fruir. Essa corrente arrasta Pedro, leva-o para longe das suas ambições, quase que o afoga, mas ele resiste e até parece saber respirar debaixo de água. Apesar da dimensão poética dessas imagens, a minha motivação para a escolha desses elementos foi estritamente narrativa, mas ao combinar esses dois elementos (poético e narrativo), esperei termos a possibilidade de penetrarmos no subjetivo, o mundo interior de Pedro, a paixão e raiva que ele sente, sentimentos que normalmente a poesia consegue exprimir de forma mais intensa.

**V. Li, também, que "estava cansado daquela imagem de Coimbra académica, que só está a estagnar a cidade." Passados 16 anos, ainda sente o mesmo, que Coimbra parou no tempo e se acomodou debaixo das capas negras dos estudantes universitários? Quis, de algum modo mostrar, que por detrás desse cartão postal, existe outra realidade, ou, a realidade e aquilo que foge a um certo estereótipo da cidade?**

Sim, sinto isso e acho que pouco mudou na cidade desde então, se é que não piorou. Lembro-me de uma vibração que havia na cidade nos anos 90, com todo o movimento punk-rock que existia, uma clara afronta a um certo conservadorismo que a capa e batina representam. Acho que hoje a cidade se calhar está mais acomodada a essa condição de cidade universitária, envelheceu, apagou-se, resignou-se. O cartaz a favor da praxe afixado recentemente no Jardim da Sereia é bem exemplo dessa mentalidade que persiste. A reeleição de um presidente da Câmara dinossauro é outro lamentável sintoma de uma cidade adormecida. Retiraram da A1 o painel que dizia "Coimbra cidade museu", mas na verdade era uma homenagem justa. E claro, no meu filme, quis ignorar essa Coimbra com a qual não me identifico. Quis falar da Coimbra que vivi, dos mergulhos no Mondego, dos amigos, da liberdade que uma cidade pequena proporciona. Essa é a Coimbra que eu amo.



**VI. A sua motivação foi a de filmar uma outra imagem de Coimbra, ou a de filmar a sua imagem de Coimbra, de adolescência, que não é a que a maioria das pessoas reconhece? Se o regresso ao passado, jovem, foi uma referência para si, talvez, então, o Respirar seja um pouco melancólico e nostálgico nesse aspeto. O que acha?**

Sim, talvez, mas como disse, não foi intencional. Quando se escreve, buscamos na nossa experiência ou no que pensamos do mundo a inspiração para criar uma história a partir do nada, da folha em branco. Eu procuro ser verdadeiro no que escrevo, criar personagens densos, tridimensionais, com complexidade, com qualidades e defeitos. O que as outras pessoas pensam disso não me diz respeito, não tenho controle sobre a reação das pessoas às histórias que crio, cada um reagirá de acordo com a sua própria experiência pessoal, embora acredite que se conseguir essa tal veracidade ou no mínimo honestidade no que escrevo, que conseguirei criar um elo de ligação com o espectador. Depois uns gostam, outros odeiam o que vêm, mas isso já não é da minha conta e não tenho controle sobre isso. Uma vez terminado, um filme é autónomo e segue o seu percurso sozinho.

**VII. Apesar de tudo, no final, não resiste a mostrar a Alta e é, precisamente, a última imagem da cidade que fica na mente do espetador. Pretende esclarecer as dúvidas de quem não conhece/reconhece a cidade, ou de quem a conhece bem, mas não tão bem assim? Surpreender? Despertar? Ou, no fundo, Coimbra resume-se mesmo e só àquela imagem?**

Quem conhece claro que reconhece Coimbra naquela imagem, embora como disse antes, deixei intencionalmente a torre da universidade fora de campo, não queria identificar taxativamente onde estamos – é uma cidade. Ponto. O que me interessava em particular naquela imagem, quase em tom de conclusão do filme, era mostrar o cenário onde tudo aconteceu: uma cidade pequena, atravessada por um rio, que agora está calmo. Mais uma vez motivações estritamente narrativas. Coimbra foi o cenário que utilizei, podia ter sido outro. Aliás, na minha longa “Embargo”, transformei Coimbra num lugar velho, sujo, ferrugento e quase apocalíptico. E estamos a falar da mesma cidade do cartão postal.

**VIII. Eu posso dizer que vivi em Coimbra 5 anos e não consegui localizar algumas das cenas e, por isso, tive de pesquisar bastante para o conseguir fazer, o que tornou a visualização da curta ainda mais interessante. Disse também, que esta história "podia**



ser num sítio qualquer". Reafirma esta frase? Porquê? Na arquitetura, a resposta está no sítio, no cinema não é assim? Qual é que acha que é a importância do fator espaço, dos cenários urbanos, do edifício, do décor, para a construção de uma determinada cena? Deve arranjar-se uma cena para um determinado enquadramento que se pretenda filmar, ou o contrário? A arquitetura dos espaços de um filme vêm antes ou depois?

Vem depois obviamente, o que não quer dizer que o espaço não influencie a cena, mas os decors devem ser escolhidos em função do que pretendemos narrar. Pedro é oriundo de uma família humilde, trabalhadora. Os decors onde colocamos as cenas da família de Pedro devem visualmente refletir isto. A garagem do pai é suja, desarrumada, a casa tem bolor na parede, os móveis são antigos. Tudo isto contextualiza e caracteriza o personagem. Não é à toa que se diz que uma imagem vale mil palavras. Eu tenho no arranque uma história e personagens, que depois tenho que encontrar decors onde eles possam pertencer e não o contrário. Se eu colocasse o Pedro num condomínio de luxo com piscina seria outro personagem.

**IX. Há uma cena que me despertou uma certa curiosidade: mais ou menos a meio da curta, quando João tenta insistir com Ana para saírem, encontrando-se a caminhar em Santa Clara, junto a uns edifícios em fase de obra, de construção que, por acaso, não conseguir localizar. Há alguma motivação específica em relação a filmar este contexto, ou mensagem que queira transmitir?**

A minha intenção era dar mais dramatismo à cena, colocando aquela miúda de ar frágil em um ambiente claramente masculino (rodeada de homens das obras), mostrando-a em um ambiente onde ela é mais vulnerável, mas que ainda assim bate o pé e faz frente ao João (que funciona como antagonista na história), mostrando a força do seu caráter. Se bem me lembro, aquele décor também dava jeito à produção, pois era mesmo em frente ao Liceu D. Duarte onde filmamos uma série de cenas. Aquelas obras são agora a urbanização de pseudo-luxo da Quinta da Várzea em Santa Clara, onde filmamos uma boa parte do filme e onde ainda hoje eu moro.

**X. Refere, também, numa entrevista que pensa "faltar emoção, mas existir excesso de intelectualidade" no cinema português contemporâneo. Como é que isso acontece, a emoção no cinema e, em específico, nesta curta-metragem? De que forma o espaço a potencia? Acredito, de facto, que tenha havido sempre uma certa melancolia e poesia**



presente no cinema português, quer na forma de filmar, quer a nível narrativo. O que pensa sobre isso?

O espaço é essencial, pois é um elemento visual muito forte e que diz muito sobre os personagens ou o que sentem. Eu pessoalmente faço uso de todos os recursos que o cinema me oferece para narrar a minha história – som, imagem, montagem, representação. É costume nos meus filmes falar-se pouco, deixando espaço para todos esses elementos que trabalham mais ao nível sensorial. É uma opção minha que tem também a ver com os meus gostos pessoais de cinema.

XI. Esta curta é de exterior, no entanto, o personagem principal vive-a como refúgio, como lugar interior. A relação com a natureza é evidente: espigas cobrem a figura Pedro, o personagem nada no meio do rio. Afasta-se um pouco do caos urbano, do reboição da cidade, do trânsito. Do ponto de vista sensorial, será mais forte e genuíno este tipo de relação do personagem com o meio envolvente?

Está tudo ligado e no cinema nada é por acaso. Qualquer elemento que colocamos no ecrã vai ter uma repercussão no espectador, ele vai se pôr a pensar “o que é que aquilo significa?”. Por isso é que todos os elementos importam. O caminho entre a escola e o rio, é intercalado por uma passagem na ponte do açude, um meio termo entre a cidade e a natureza onde o rio corta a cidade em dois. E vemos também a força da água que tenta empurrar (sem sucesso) uma garrafa de água para o fundo. Esse refúgio na beira-rio, é também um escape do protagonista às coisas que o oprimem, a escola que o aborrece, a família que o castra, ali, no rio, Pedro está livre, é pleno e domina completamente o meio. Respira debaixo de água.

XII. Qual será o seu próximo projeto de cinema, caso seja possível revelar?

A minha próxima longa-metragem será “A Trança de Inês”, uma adaptação do romance homónimo da Rosa Lobato de Faria que iremos rodar em 2017. É uma história que acontece na idade média, dias de hoje e num futuro distópico imaginário. O plano inicial é filmar (quase) tudo em Coimbra, mas veremos se conseguimos encontrar os muitos espaços distintos que procuramos na cidade.

20 de Setembro, 2016



**I. A saudade, que é um traço histórico e cultural muito português, pode surgir como manifestação de uma certa melancolia que é inerente à própria condição de ser humano, na sua relação com o tempo e com a memória. Acha que o cinema, como grande intérprete da realidade reflete, de alguma forma, esta condição, no nosso contexto específico, português? Será o cinema português um cinema melancólico? Porquê?**

Eu acho que para começar, o cinema é uma forma de expressão artística, apesar de tudo ainda muito recente, com cento e poucos anos, e surge no contexto de uma industrialização e de um desenvolvimento tecnológico muito intenso no final do séc. XIX. Portanto, acho que o cinema acaba por ser uma forma de arte que foi sempre buscar muitas influências a outras formas de expressão artística e, nesse sentido, acho que o caso português é muito paradigmático. Há uma relação com a poesia, com a literatura, como há por exemplo no cinema anglo-saxónico, muito inspirado na tradição teatral como nas narrativas mais clássicas; houve outros cinemas, nomeadamente o cinema francês, que dava muita importância ao trabalho do espaço, à sua vertente pictórica, muito inspirado na pintura. E acho que o cinema português, desde sempre um país de poetas; a poesia na nossa cultura acabou por ter uma influência, mais ou menos consciente, no cinema português. Não sei se será um cinema exclusivamente melancólico, não sei se será a melhor definição, mas é um cinema que tenta focar e aproximar-se, normalmente, de sensações. É um cinema muito atento às relações com o espaço, com as personagens, e com estados de espírito e, também, com a forma como determinados momentos invadiam, de alguma forma, o quotidiano das pessoas que eram filmadas. Fora o cinema do regime, formou-se aqui uma genealogia com o cinema de Manoel de Oliveira, pelo Paulo Rocha e pelo Fernando Lopes, depois a geração do Pedro Costa e da Teresa Villaverde. De facto há uma coisa em comum, não sei se melancolia.. mas sim, talvez melancolia, sim. Há muito esta coisa de personagens já vencidas, à partida, por exemplo no Belarmino. É um cinema muito atento à vida interior dos espaços e das personagens.

**II. Referiu numa entrevista que acabava sempre por filmar manifestações de solidão. Acha que estas podem refletir-se, também, no modo como se capta e caracteriza um espaço arquitetónico, para além da natureza do próprio argumento do filme e do carácter interior das personagens? É possível materializar fisicamente esta solidão num filme? De que forma?**

Acho. Acho que o cinema lida com coisas muito concretas. Quando eu estou a filmar



não estou a pensar em questões artísticas, estou a pensar em questões quase ridiculamente pragmáticas, que é: como é que alguém se senta numa cadeira, como é que uma personagem dorme ou como é que alguém entra em casa. Todas estas manifestações do quotidiano têm um lado visível de histórias ou sensações que não são verbalizadas, e o cinema lida, inevitavelmente com estas questões, porque é uma arte figurativa. Por exemplo no *Montanha*, na casa nos Olivais, eu tentei sempre construir uma relação de intimidade com aquele espaço; nós começamos a preparar com muito tempo de antecedência a casa, como ocupá-la; quando eu estou a filmar a casa está inteiramente funcional, para existir uma certa liberdade nas filmagens. Este processo de preparação do filme começa a desenvolver relações específicas entre as personagens e o espaço. É aqui que se torna visível as manifestações de solidão, a angústia, uma certa fragilidade nas relações familiares, e isto aplica-se tanto ao espaço doméstico como ao espaço urbano. O realizador também acaba por projetar as suas angústias e os seus medos no filme que faz, enquanto veículo para se aproximar disso. A realidade, de alguma forma, reconfigura-se através do olhar.

**III. Na sua curta-metragem, para a Bienal de Arquitetura de 2010, *Casas na Comporta*, o interior dos volumes projetados pelos arquitetos Aires Mateus é pouco filmado. Acredito que tenha sido uma escolha deliberada (pausa?) O João estende-se antes para o exterior, para o contexto e para a atmosfera do lugar, que constitui, aliás, o ponto de partida para um projeto de arquitetura. No cinema, é ao contrário? O criar de uma determinada atmosfera num filme é um resultado, é uma consequência? É algo manipulado, editado, trabalhado posteriormente na montagem do filme?**

Em relação à arquitetura e ao cinema há um momento em que eles se aproximam: a arquitetura nasce no papel, nasce bidimensional, e o cinema nasce necessariamente tridimensional, regressando ao bidimensional quando é representado numa tela de cinema. Os próprios Aires Mateus falam no espaço negativo e positivo da arquitetura, e como é que ela consegue não se impor ao lugar. O cinema não é assim, pelo menos o cinema feito numa escala mais autoral, filma uma casa que já existe, reconfigura uma realidade pré-existente, contrariamente ao cinema feito nos estúdios. Por isso é que o cinema feito a partir de 3D e computador é outra coisa não é cinema, porque não nasce da realidade. Pensar e sentir a atmosfera do lugar é uma coisa fundamental num filme. Referindo o Antonioni, por exemplo, os lugares em que as personagens se encontram são sempre, de alguma forma, reflexo do estado de espírito das personagens.



não estou a pensar em questões artísticas, estou a pensar em questões quase

**IV. Qual é o grau de interferência do processo de montagem nos seus filmes? Não querendo parecer redutora, acha que o cinema português é um cinema de montagem? Ou é um cinema contemplativo, espontâneo, do imediato, montado muito mais em cena, in loco, do que posteriormente na edição final?**

Acho que há um lado muito observacional num certo cinema português, há uma coisa muito telúrica, muito relacionada com a terra, mas também com a cidade. Há uma crença que eu partilho em que os espaços se podem auto revelar, num filme com um plano de duração vulgarmente longa (o António Reis é um exemplo incrível deste tipo de cinema). Mas a relação disto com a montagem é dependente de filme para filme; acho que as duas coisas não estão necessariamente relacionadas ou não se opõem uma à outra: um filme pode ser feito de uma forma muito pensada e muito preparada e, na montagem, ser de alguma forma reconstruído, repensado e ganhar novos sentidos. Mas no cinema português, há sempre esta coisa de que as imagens têm segredos escondidos na montagem; as relações entre as imagens é muito importante. A questão da verdade inerente ao filme é construída dentro do filme, não tem necessariamente a ver com o não excesso de montagem.

**V. Ainda acerca desta curta-metragem, Casa na Comporta, a demora da passagem do tempo é filmada de uma forma muito evidente; a sequência horizontal que mostra a casa no início, os planos longos de paisagem, a preparação do jantar, o amanhecer e o anoitecer no final, etc..Acha que o tempo pode surgir, num filme, como um sintoma de melancolia/elemento melancólico?**

Um filme baseia-se sempre numa relação entre o espaço e o tempo, é como a arquitetura. Mas acho que não se pode dizer que o tempo é uma propriedade exclusiva da melancolia, o tempo e qualquer outra característica do cinema português. O cinema foi feito também para representar esta coisa exigente que é o tempo, de uma pedra, de uma pessoa, ou de um edifício. Mas num cinema como o português, que dizes melancólico, naturalmente a forma de representar o tempo vai ser feita de uma determinada forma.

**VI. O plano fixo é muito utilizado nos seus filmes; há tempo para observar os espaços e para poder compreender que são habitados e que contam histórias. Este modo de filmar depende alguma intenção simbólica ou está associado a uma função pré-**



**função pré-definida inerente ao tipo de plano utilizado? Ou não há outra forma de filmar para si, para o que pretende mostrar que não esta?**

Eu acho que só há uma maneira de filmar cada coisa. Também acredito muito na vida interior das imagens. Nos meus filmes, o plano acompanha a respiração dos filmes.

**VII. É curioso que a procura pela verdade e pela autenticidade nos seus filmes passe pela escolha das próprias pessoas que interpretam as personagens, e do seu comportamento espontâneo que não está descrito e previsto no guião. Isto acontece, quando refere que encontrou David de Montanha, no Bairro Alto, por exemplo, ou quando este se diverte na cena da cadeira de rodas. Num momento pautado pela força da imagem, pela inovação tecnológica, pela necessidade que o indivíduo contemporâneo tem de se refugiar numa outra realidade, o seu cinema faz precisamente o contrário: mostra as fragilidades, as fraquezas dos lugares, os medos das pessoas, a sua intimidade.**

**Consequência da escassez de recursos que acabou por se tornar um fator de identidade para o cinema português? O mostrar a realidade como ela é?. Procura um cinema próximo do público? Em que sentido?**

Em primeiro lugar, procuro um filme próximo das pessoas que filmam. Um destino de um filme é um destino muito incerto, que não pertence ao realizador nem ao público. O cinema trabalha com coisas muito concretas e o público é uma entidade abstrata. Não existe o público, o público é uma construção; são as pessoas que se sentam para ver um filme e estabelecem uma relação com ele. Por muito que o cinema proponha uma experiência coletiva, a relação com o filme é sempre individual. E não somos só nós que olhamos para o filme, o filme também olha para nós.

**VIII. A cidade de Lisboa tem sido o cenário de todos os seus filmes. Montanha é o que esconde e identifica menos a capital. Foi deliberada essa opção? Ou coincidiu apenas com o facto de lhe interessar filmar determinados sítios que não são tão centrais a nível urbano? Este foi um filme de interior, de casa, ou de exterior, de cidade? Ou de um exterior-interior?**

Eu por acaso não concordo que esconda a cidade de Lisboa. Não existe uma cidade de Lisboa, existem muitas cidades de Lisboa e o Montanha mostra uma delas. Talvez não seja a Lisboa do nosso imaginário coletivo, mas uma Lisboa secreta e íntima que os miúdos percorrem no filme. Interessa-me esta questão de como um espaço público consegue ser um espaço doméstico, de intimidade, de afeto. Mas todo o filme



é Lisboa, desde o Hospital de Santa Maria, aos Olivais, aos autocarros, às pontes pedonais. A questão foi: como é que se filma uma cidade como se fosse uma casa?

**IX. Já referiu, também, que queria que este fosse um filme transversal, mas na verdade remete de imediato para uma realidade social e arquitetónica muito específica, que é a do bairro social, nomeadamente a dos Olivais.. Era um desejo seu filmar os "verdes anos" da arquitetura de Lisboa, a arquitetura moderna? De onde partiu a vontade de filmar o edifício dos arquitetos Palma de Melo e Artur Pires Martins?**

Eu vivi dos 10 aos 15 anos num edifício em Alvalade, em Lisboa. A minha avó, viúva, viveu num edifício muito parecido ao dos Olivais, embora fosse noutra bairro. Portanto a escolha deste lugar teve a ver com uma questão afetiva. São zonas muito diferentes do resto da cidade e eu queria filmar esta sensação que recordava, desta relação, que eu acho um pouco desfasada, entre alguma arquitetura moderna a escala humana: a dimensão dos edifícios, estes bairros que são, de alguma forma, para as famílias se movimentarem de automóvel, os prédios são unidades mais ou menos autónomas e auto-suficientes entre si, o prédio mais próximo está a 200 ou 300 metros; há uma ideia concentracionária da cidade de Lisboa. Neste prédio onde eu vivi era também o único adolescente, os restantes eram militares reformados, e portanto impunham esta espécie de pressão e sensação de fragilidade, bem como a largura das avenidas. Queria que este modo de representar a arquitetura exprimisse esta solidão de um jovem.

**X. O Montanha tanto se passa em Mafra, como nos Olivais, como em Chelas, como no centro de Lisboa, na cena da escola, como na calçada de Carriche; este filme é um conjunto de fragmentos urbanos. É por questões de logística, técnicas? Como é que se constrói ou reconstrói uma cidade a partir do processo de pensamento de um filme? Como é que se escolhem os locais exatos para filmar? O quão interessa serem urbanisticamente contíguos?**

Não me interessa que sejam urbanisticamente contíguos, mas interessa-me que haja uma espécie de continuidade que é proposta pelos percursos; é como se se construísse uma geografia afetiva dos espaços; não interessa explicar como se vai do ponto A ao ponto B. A lógica de continuidade que o filme propõe segue os impulsos e os desejos das personagens. Há uma altura em que eu ando muito pela cidade, que viajo e deambulo com alguém; ando muito de transportes públicos em Lisboa, para procurar sítios, histórias nos lugares, memórias que os lugares me sugiram minhas ou dos



lugares, e este processo continua intuitivamente com os atores que estou a filmar. Claro que há lugares que são impossíveis de filmar, por questões de produção, por exemplo.

**XI. Para terminar, gostaria de lhe perguntar qual será o seu próximo projeto, se for possível revelar. (Mediante resposta: Abandonou, por agora, o desejo de filmar um contexto urbano? Será uma opção voltar a Lisboa, continuar a mostrar a realidade portuguesa, ou pretende explorar outras geografias, outras culturas, outros cenários, outras pessoas?)**

Eu não filmei muito no exterior do Bairro, porque acredito que é um projeto falhado, é quase uma metáfora de um país que prometeu uma coisa que nunca chegou a ser. E não digo que o bairro falhou por culpa dos arquitetos, mas pelo envelhecimento da população; antes era um bairro muito heterogéneo e hoje é uma espécie de bairro fantasma, não há via pública, não há pontos de encontro. Os prédios em torno da piscina assistiam da janela aos nadadores na piscina Olímpica; é belíssima esta ideia de bairro com uma piscina Olímpica e hoje deixou de ser um espaço do bairro, onde as pessoas sentem que fazem parte .

Tenho um filme que vai estrear dentro de 15 dias no festival de Berlim: Altas cidades de Ossadas, um filme filmado numa periferia de Lisboa, num bairro social no concelho de Oeiras; é um filme que se aproxima um pouco da forma violenta de como a comunidade cabo-verdiana foi esventrada como comunidade pelas destruições dos bairros de lata e como o Estado de uma forma muito violenta e muito bruta destruiu estas comunidades para as espalhar por prédios de habitação social. Depois, estou a filmar há quase um ano um filme rodado numa aldeia indígena no Brasil, portanto num contexto diferente desta vez.

24 de Janeiro, 2017