



ossio
estudos de Lisboa



3
2014



Direção Municipal de Cultura
Departamento de Património Cultural
gabinete estudos olisiponenses

Diretor

Jorge Ramos de Carvalho

Conselho Editorial

Anabela Valente

Ana Cristina Leite

Hélia Silva

Rita Megre

Projeto Gráfico

João Rodrigues

Secretariado Executivo

Vanda Souto

Fotografias da capa, índice e separadores

João Rodrigues

Colaboradores neste número

Carlos Fabião, Alexandre Sarrazola, Vasco Leitão, César Neves, Andrea Martins, Gonçalo Lopes, Manuela Leitão, Artur Rocha, Ana Cristina Leite, Ana Ramos-Pereira, João Araújo-Gomes, Jorge Trindade, Artur Rocha, Jessica Reprezas, Alexandra Antunes, Cândido Reis, Claudia Barbieri, Isabel Mendonça, Natália Nunes, José-Augusto França, Luís Urbano, Sofia Andrade, Rui Ricardo

Presidente da Câmara Municipal de Lisboa

António Costa

Vereadora da Cultura

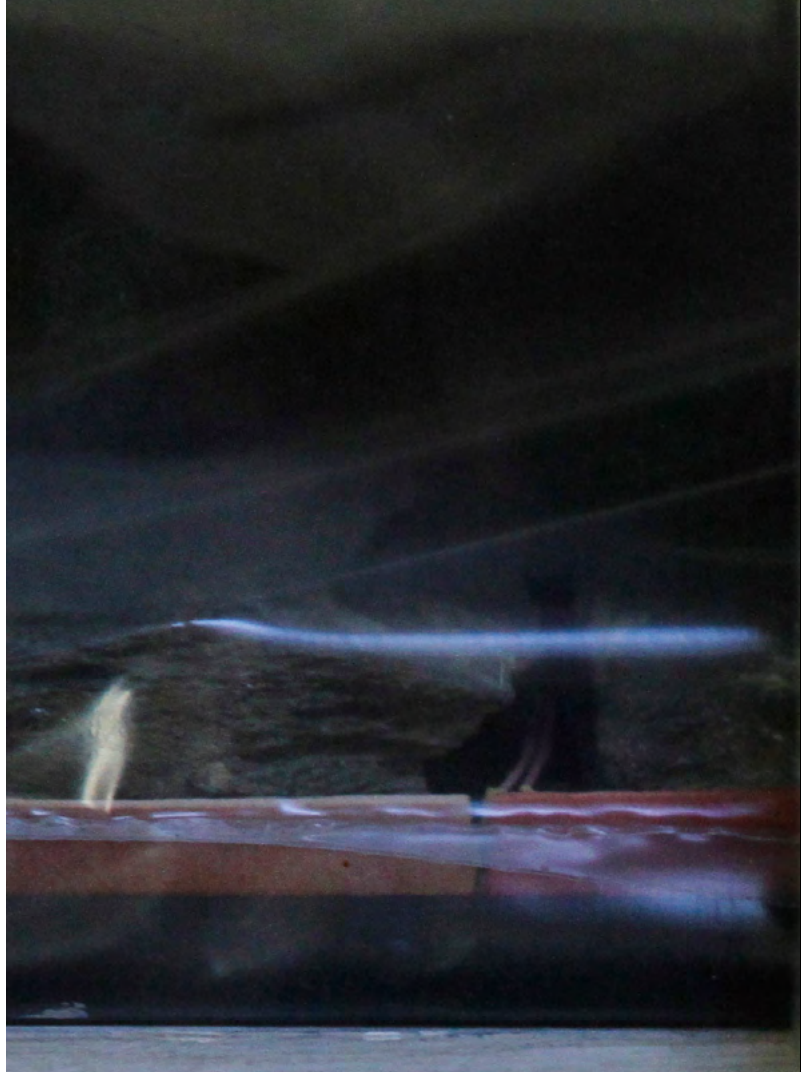
Catarina Vaz Pinto

Diretor Municipal de Cultura

Manuel Veiga

Diretor do Departamento de Património Cultural

Jorge Ramos de Carvalho



versão interactiva disponível em:

<http://www.cm-lisboa.pt/publicacoes-digitais/por-temática>

I Voltar ao índice (clicar)

N Activar visualização das Notas (clicar)

N Desactivar visualização das Notas (clicar)

(imagens dos separadores recolhidas no Museu Geológico de Lisboa)

LISBOA NO NOVO CINEMA PORTUGUÊS

Luís Urbano

Projeto Ruptura Silenciosa

<http://www.rupturasilenciosa.com/>

Faculdade de Arquitetura,
Universidade do Porto

Em 1996, José Augusto França escreveu o artigo *Lisboa no Cinema Português* para a Revista de Comunicação e Linguagens, em que analisava a presença da cidade no cinema ao longo de quase um século. Neste texto, procurarei fazer uma reflexão mais detalhada sobre o papel desempenhado pela cidade de Lisboa no Novo Cinema Português, no período que vai de 1963 a 1974. Essa presença não é apenas cenográfica, ou “física”, para utilizar a expressão de José Augusto França; pelo contrário, adquire, nos filmes da *nova vaga portuguesa*, evidentes significados políticos, “morais”. Os exemplos que usarei - *Os Verdes Anos*, *Belarmino*, *Domingo à Tarde*, *Perdido Por Cem*, *O Cerco* e *Meus Amigos* - quase todas primeiras obras dos novos cineastas, servirão como pretexto para analisar e explorar a presença da cidade de Lisboa nesses filmes dos anos 60 e 70. Houve, naquele período, um deslumbramento pelas paisagens anti-urbanas, às vezes rurais, vistas como lugares possíveis para reinventar uma identidade para o país. Esses lugares foram objecto de uma procura constante de novas linguagens que permitiram reconfigurar a herança moderna a partir dos *novos realismos*, reconhecendo as qualidades de uma paisagem e de uma cultura que emanava de um enquadramento geográfico, político, social e económico particular. Mas, ao mesmo tempo, assistiu-se a um regresso aos valores da cidade tradicional, ao reconhecimento das qualidades do centro histórico, à redescoberta da relação com a rua e com a sua imprevisibilidade. A tendência para essa marcada dualidade entre rural e urbano no Novo Cinema Português começou por se evidenciar em *O Pão* (Manoel de Oliveira, 1959), documentário em que há um constante movimento entre planos de vistas urbanas e planos de paisagens rurais. O percurso em torno do fabrico do pão serve de pretexto para mostrar as diferenças abissais entre dois mundos, que por vezes se cruzam, mas que são manifestamente opostos. O ritmo acelerado da cidade de Lisboa, no percurso do padeiro (em que aparece já um plano dos edifícios no cruzamento da Avenida dos Estados Unidos da América com a Avenida de Roma, que mais tarde será o lugar central de *Os Verdes Anos*), é montado em paralelo com o processo industrial do fabrico do pão, acentuando o contraste com os lentos processos rudimentares utilizados no mundo rural.

Em *Dom Roberto* (Ernesto de Sousa, 1962), que alguns críticos consideram o filme precursor do Novo Cinema Português, a Lisboa antiga dos pátios está já em desagregação, como se só fosse possível habitar a cidade quando esses microcosmos contidos e encerrados estão abandonados e em ruína. Citando França, “*Dom Roberto* foi, com Lisboa pobre e amada, a marca lírica possível duma charneira do cinema português.”¹ Mas o filme que unanimemente marca o início do Novo Cinema é *Os Verdes Anos* (1963), primeira obra de Paulo Rocha, em que surge um novo tipo de espaço no cinema português, recentrando-o na paisagem urbana e abandonando uma visão predominantemente rural que marcara a cultura nacional até

então. A cidade moderna passou a ser um personagem, tal como outros elementos no argumento, ainda que numa visão pessimista, já que é representada como intrinsecamente hostil ao personagem principal, que vive num lugar que simbolicamente anuncia a expansão urbana de Lisboa. “O conflito mais evidente do filme é o da corrupção da cidade, que Paulo Rocha filma tão bem, sempre discreta mas, justamente, mostrando esse bairro de Alvalade que vai empurrando os campos para trás.”² Paulo Rocha filma as paisagens desoladas de uma Lisboa em construção, entre dois espaços aparentemente contraditórios, e digo aparentemente por que ambos são periferias: uma urbana, os bairros das Avenidas Novas, onde trabalham os

Imagem 01

Dom Roberto, <http://www.rupturasilenciosa.com/D-Roberto>



dois personagens principais, e uma rural, onde Júlio vive com o tio, lugar já ameaçado pelo crescimento da cidade. Os personagens em *Os Verdes Anos* têm funções distintas na narrativa e todos representam um diferente nível de integração na vida urbana. Ilda, a empregada doméstica, vive fascinada pelos novos movimentos, na música e na moda, servindo de mediadora entre Júlio e Lisboa. Através dela, Júlio, um sapateiro, descobre as novas avenidas, a nova cidade universitária, o novo aeroporto.

Mas sem Ilda conhece também o lado escuro da cidade, a decadência e a boémia da vida nocturna, evidente na sequência em que se confronta com o tio no Texas Bar, mais tarde também filmado por Wim Wenders, sendo Júlio salvo por um forasteiro que o leva pelas ruas e travessas escuras de Lisboa, acabando a noite num bordel, cena que a censura evidentemente cortou. Embora não haja referências directas à ditadura, o filme é um retrato da difícil situação da população portuguesa de então. *Os Verdes Anos* é o filme que melhor retrata Lisboa e Portugal “como espaços de frustração e claustrofobia, onde tudo agoniza numa morte lenta, sem qualquer saída”³. Visto desse ângulo, é o retrato mais político de um país que matava longamente.

Imagem 02

Os Verdes Anos, <http://www.rupturasilenciosa.com/Os-Verdes-Anos>



“O último plano do filme - o confronto entre Júlio e os carros de faróis acesos, visto do alto de um desses grandes prédios da cidade - é sobretudo a imagem de um animal acossado e perdido no labirinto de uma experiência urbana absurda.”⁴ Depois de *Os Verdes Anos*, em 1964, surge *Belarmino*, a longa-metragem de estreia de Fernando Lopes. O filme foi igualmente produzido por António da Cunha Telles, o produtor de quase todos os filmes do Novo Cinema, ainda incutido do espírito empreendedor daqueles inícios de 60 que rapidamente se desvaneceu. “*Belarmino* é o filme de um homem livre, que começa e acaba do lado de fora das grades de uma prisão simbólica”⁵: o primeiro plano apresenta as redes de um ringue de boxe e o último mostra a grade de uma varanda que aprisiona a imagem e os lisboetas. “Dentro dessa gaiola, que é uma certa Lisboa”, vive Belarmino e o filme “é a história de um prisioneiro que se julga livre, contada por um homem que tem consciência de que certos horizontes risonhos não são mais do que um muro de vergonha.”⁶ Cito Gérard Castelo Lopes, amigo de Fernando Lopes, e uns dos grandes fotógrafos de Lisboa. Tal como *Os Verdes Anos*, o filme foi rodado inteiramente na capital e Belarmino é o personagem mimético da cidade nos anos 60: pobre, derrotado, mas cheio de esperança. *Belarmino* é também a redescoberta da verdadeira Lisboa, do seu fascínio e da sua torpeza. O filme quer retratar a cidade, “trabalhei uma figura humana como se trabalha uma cidade”, disse Fernando Lopes, e quando hoje se vê *Belarmino*, percebe-se a Lisboa daquele tempo.

Imagem 03

Belarmino, <http://www.rupturasilenciosa.com/Belarmino>



Nesse sentido, o filme é quase antropológico, completando a parte da cidade que tinha ficado por filmar em *Os Verdes Anos*. “Ao dirigir o filme, tive a ideia de realizar uma película que agarrasse na realidade e permitisse contar a evolução de um indivíduo dentro da cidade e explicar até que ponto essa cidade influenciou esse indivíduo. Por isso, *Belarmino* é uma película lisboeta, toda rodada em décors naturais.”⁷ *Belarmino* é a certeza de um novo cinema. “Ao contrário de *Os Verdes Anos*, que hesitava entre a proposta de uma modernidade e a procura de uma tradição na qual se pudesse integrar, *Belarmino* recusa conscientemente qualquer referência desse tipo para se lançar em terreno desconhecido.”⁸ Fernando Lopes soube, sem lhe sublinhar os efeitos, ultrapassar o assunto do filme: a vida lisboeta de um boxeur falhado. O olhar que pousou em Belarmino, passa para lá deste e revela toda uma realidade social. É a vadiagem, lisboeta vadiagem, irresponsável e ligeira, o que vemos em Belarmino, quando este vagueia pela Barros Queirós, pela Suíça, pela Avenida dos Restauradores e vai até à Porta do Éden, olhar para as raparigas da alta e dar palmadas a outros rapazes que por ali matam o tempo. A cena final do filme é uma sublime e comovente confissão dessa vadiagem – “não são engenheiros nem arquitectos que vão para o boxe, são homens como eu, vadios”, diz Belarmino – “arrancada num segundo de fraqueza e sinceridade, num dos mais belos momentos de todo o cinema português, com esse espantoso Rossio final, retrato exactíssimo de uma cidade triste.”⁹ Os movimentos quotidianos de Belarmino, a beber e a lavar a cara numa nostálgica fonte Wallace, são a extensão dos que executa no ringue, e em que ao clamor da multidão no final do combate, responde o marulhar da água na fonte. Como se toda a cidade, naquela manhã fria, chorasse a desgraça daqueles que como ele caminham num passo miúdo, sem ver as grades da prisão que os encurralam. Em *Os Verdes Anos* e *Belarmino*, os primeiros filmes (talvez os últimos) que uma geração ousou reivindicar, há dois mundos que colidem, especialmente, socialmente, economicamente, metáforas de um país fora do tempo, que agonizava lentamente. São retratos sofisticados mas amargos, que lidam com temas como o fracasso, a frustração, a impossibilidade do amor, as dificuldades de adaptação à vida na cidade e em que o único espaço de liberdade era a noite. A presença da cidade não tem em *Domingo à Tarde* (1965), a primeira longa-metragem do arquitecto António de Macedo, a mesma relevância que assume noutros filmes do Novo Cinema. *Domingo à Tarde* é um filme voltado para os espaços

interiores, planos e despidos, responsáveis por uma atmosfera perturbadoramente fria. No entanto, podemos dizer que se trata de um filme urbano, e a prová-lo está o contexto em que se insere e que observamos da janela do hospital onde se passa parte da acção inicial do filme. Mas, como se percebia em *Os Verdes Anos*, e até em filmes estrangeiros como *La Peau Douce*, que François Truffaut filmou parcialmente em Lisboa em 1964, há também em *Domingo à Tarde* um indício de que o casal protagonista prefere refugiar-se no campo para os seus encontros amorosos, como se a cidade quisesse expulsar os amantes. É curioso verificar que nos filmes referidos, a viagem de automóvel para a periferia rural ganha quase sempre algum destaque. No caso particular de *Domingo à Tarde*, constitui uma das cenas mais importantes do filme, quando Clarisse acelera exageradamente o automóvel para que Jorge experiencie, tal como ela, o medo da morte. Com outros filmes, partilha também o entendimento da cidade consolidada como um lugar de vício, de perdição, de 'má vida', mas paradoxalmente livre. É num desses bares nocturnos da Lisboa antiga que Clarisse procura consolo após tomar consciência do seu grave estado clínico. *Perdido por Cem* (1972) é a estreia na longa-metragem de António-Pedro Vasconcelos, que assistiu, como crítico ou autor de curtas-metragens, ao nascimento de um cinema que prometia mudar o panorama português.

Talvez por isso, o filme apresente um enorme entusiasmo em explorar as temáticas lançadas pela nova geração e em experimentar as novas técnicas (foi o primeiro filme português com som directo), mas também a estética da *nouvelle vague* francesa. A história repete-se: um jovem vindo da província não encontra o seu lugar na cidade de Lisboa, mais uma vez espaço de vício e perdição, procurando conforto num amor obsessivo de final trágico. Porém, a personagem principal de *Perdido por Cem* parece mover-se com maior destreza, apesar dos obstáculos que vai sucessivamente enfrentando. Esse desencanto é também o reflexo da geração de António-Pedro Vasconcelos, o que faz de Artur um personagem relativamente neutro, nem reflexo de uma crítica lúcida, nem de uma revolta agressiva. "A procura de um novo olhar sobre a cidade, e mais tarde sobre o mundo rural, tem a ver com a necessidade que nós tínhamos de descobrir um país que nos estava oculto e de o dar a ver."¹⁰ Apesar da discutível montagem (os diálogos do quotidiano, ao jeito de Godard, prolongam-se por vezes de forma exagerada, aumentando desnecessariamente a duração total do filme), *Perdido por Cem* é um dos filmes obrigatórios do Novo Cinema, uma crónica pertinente de uma Lisboa sem esperança, em que a câmara confessional mas inquieta, é a personificação de uma geração.

Imagem 04

Domingo à tarde, <http://www.rupturasilenciosa.com/Domingo-a-Tarde>



Imagem 05

Perdido por cem, <http://www.rupturasilenciosa.com/Perdido-por-Cem>



O Cerco (1970), de António da Cunha Telles, é um dos exemplos em que a liberdade trazida pelos novos meios técnicos, a que se junta a falta de recursos e uma imensa vontade de fazer cinema de forma diferente, resulta numa ruptura com a cinematografia do passado. *O Cerco*, o primeiro filme de Cunha Telles como realizador, é marcado por um lado pela “ausência de pedantismo e de pose, a recusa do truque artístico para assombrar o salão. E, por outro, por um genuíno interesse e um certo sentimento da matéria filmada (pessoas e cenários), mas também um autêntico poder de comunicação.”¹¹ Não por acaso, foi talvez o único verdadeiro sucesso de bilheteira do Novo Cinema. O modelo narrativo contraria a economia da narrativa clássica, demorando-se em cenas mortas só pelo prazer de observarmos Maria Cabral, a atriz revelada pelo filme. Cunha Telles escolhe os cenários reais das ruas e da cidade, uma das marcas irrecusáveis da *nouvelle vague*, preservando assim um certo sabor a documentário, que era também uma tendência nos anos 60. O produtor de quase todos os filmes da primeira fase do Novo Cinema, agora realizador, utilizou técnicas de cinema directo, como os planos sequência ou a câmara ao ombro, estabelecendo, como referiu Leonor Areal, uma espécie de olhar triplo: por um lado, e pela constante proximidade física da câmara com a protagonista, vemos o mundo através dela; por outro, assumimos o papel de quem a vê e de quem a deseja voyeuristicamente; e finalmente vemos como ela se vê a si própria, nos constantes planos em que se olha ao espelho¹². “*O Cerco* é antes de mais um corpo; depois uma paisagem. O corpo é o de Maria Cabral, a paisagem é Lisboa. Num caso como noutro, Cunha Telles apostou na diferença e na espontaneidade. Maria Cabral foi um caso único no cinema português com uma face de luminosa fotogenia”, há quase um obsessão por esse rosto, “de tal modo que o realizador, através da câmara, quase aparece como um outro personagem, também ele apaixonado. Esse corpo inscreve-se na paisagem de Lisboa”, que, apesar de menos carregada negativamente como nos filmes de Rocha ou Lopes, “não deixa de ir minando, como uma entidade viva, as aspirações de Marta, colocando-a à mercê dos outros.”¹³ E ao contrário de *Os Verdes Anos* ou *Belarmino*, há n’*O Cerco* uma variação do estatuto de classe, agora claramente retratando uma burguesia de evidentes vivências urbanas. O segundo filme de Cunha Telles como realizador, *Meus Amigos* (1974), mostra essencialmente como a falta de liberdade e a opressão da ditadura eram invasivas da vida pessoal de cada um. E a própria arquitectura representada no filme é disso

201 exemplo, com os protagonistas a moverem-se em casas

isoladas por paredes ou janelas sempre fechadas. À generalizada falta de liberdade na sociedade, corresponde uma falta de liberdade espacial, como se tivessem assumido a sua condição de presidiários, numa espécie de versão cinematográfica da prisão domiciliária. *Meus Amigos* pretendia ser uma nova crónica melancólica das vidas lisboetas, da rotina palavrosa dos ‘nossos vencidos da bica’, da ressaca das crises académicas de 62. É um filme longo, por vezes penoso, com quase três horas de duração e planos tão longos que se aproximam da provocação. Apresenta também uma grande austeridade nos enquadramentos fixos, o oposto, como vimos, de *O Cerco*, em que a câmara se movia constantemente. Há quase um apagamento do papel do realizador, como se apenas tivesse decidido colocar a câmara e deixar a vida seguir, e nesse sentido o filme é-lhe tão alheio como a qualquer outro. Como escreveu Eduardo Prado Coelho, é um filme “que se deixa morrer aos poucos, que prepara fria e deliberadamente o seu suicídio colectivo. E há nessa morte em silêncio, a angústia em nós de nada sabermos explicar o que se passa, de tudo ficar cada vez mais do lado de lá, intransitivo e enclausurado, terrivelmente só.”¹⁴ Trata-se evidentemente do beco sem saída em que se encontrava Portugal e nesse sentido é um retrato do fim da esperança, que ainda se sentia em *O Cerco*.

Imagem 06

O Cerco, <http://www.rupturasilenciosa.com/O-Cerco>



Imagem 07

Meus Amigos, <http://www.rupturasilenciosa.com/Meus-Amigos>



Estes dois filmes de Cunha Telles marcam também um regresso à cidade, quase sempre Lisboa, temporariamente abandonada para uma incursão dos realizadores do Novo Cinema no mundo rural, e relembro aqui *Acto da Primavera* (Manoel de Oliveira, 1963), *Mudar de Vida* (Paulo Rocha, 1966), *Pedro Só* (Alfredo Tropa, 1971), *Uma Abelha na Chuva* (Fernando Lopes, 1972) ou *A Promessa* (António de Macedo, 1973), todos rodados em cenários rurais. Os dois filmes de Cunha Teles, para além de um retrato da sociedade urbana no período que antecedeu a Revolução de 1974, em que se percebe nos personagens o desencanto sentido no Portugal de então, são também um registo dos espaços de uma Lisboa em final de ciclo. Em *O Cerco*, os diversificados espaços filmados, alternando entre interiores arquitectónicos e espaços públicos de Lisboa, conjugados com a música de António Victorino d'Almeida e a candura de Maria Cabral, deixam uma memória da cidade perdurável por longo tempo. Em *Meus Amigos*, a cidade apenas se pressente através do modo de vida dos personagens e de espaços interiores que sabemos existirem apenas em ambiente urbano. É a arquitectura que desempenha um papel central na narrativa já que quase todas as filmagens são feitas em interiores de apartamentos, dando um retrato dos espaços utilizados por uma burguesia culta, muito politizada e em clara perda de identidade, acentuando a claustrofobia em que se encontrava Portugal. Mas este regresso confirma uma visão algo desencantada da vida, da cidade e do país, amena no *Cerco* mas absolutamente definitiva em *Meus Amigos*. Nestes filmes, como em *Os Verdes Anos* e *Belarmino*, Lisboa é quase sempre hostil, como se não houvesse alternativa à forma de representação da capital nesses anos de ditadura e repressão. “A cidade, se houvesse liberdade, tinha sido representada de forma diferente. Lisboa é uma cidade lindíssima mas nós filmávamos uma cidade que oprimia e não uma cidade que libertava. Funcionava como uma metáfora e a cidade era um intérprete dessa opressão.”¹⁵ Com a excepção de *Belarmino*, em que, apesar da hostilidade da cidade, o *boxeur* retratado por Fernando Lopes se mexe como num ringue, esquivando-se aos sucessivos golpes da vida, a cidade de Lisboa no Novo Cinema é quase sempre centrífuga, afastando os personagens para fora dela, muitas vezes em direcção à periferia. Isso é evidente no que acontece aos personagens de *Os Verdes Anos* ou *Perdido Por Cem e, n’O Cerco*, Maria Cabral acaba o filme à deriva num cacilheiro, com Lisboa em fundo, como se já não houvesse lugar para ela na cidade.

Notas

- 1 França, J-A. 1996, p. 186.
- 2 Vasconcelos, A.P. 1996; p. 148.
- 3 Costa, J.B. 1991, p. 120.
- 4 Prado Coelho, E. 1983; p. 17.
- 5 Lopes, G.C.. p. 109.
- 6 Lopes, G.C. . p. 109.
- 7 Lopes, F. 1967. p. 42.
- 8 Seixas Santos, A. (1996) . p. 112.
- 9 Seixas Santos, A. (1996) . p. 112.
- 10 Vasconcelos, A.P; entrevista realizada a 20 de janeiro de 2013. <http://vimeo.com/jackbackpack/antonio-pedrovasconcelos>
- 11 Valente, V.P. 1998
- 12 Areal, L. 2011, p. 410.
- 13 Ferreira, M.C.; “folhas da cinemateca”; pasta 60; p. 189-190.
- 14 Coelho, E.P. 1974; p.16.
- 15 Vasconcelos, A.P; entrevista realizada a 20 de janeiro de 2013. <http://vimeo.com/jackbackpack/antonio-pedrovasconcelos>

Bibliografia

- Areal, L. (2011) *Cinema Português – Um País Imaginado*, Vol.I, Antes de 1974. Lisboa: Edições 70
- Coelho, E.P. (1974). Sobre os meus amigos. *Cinéfilo*, nº25, p.16
- Costa, J. B. (1991). *Histórias do Cinema*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda
- Ferreira, M. C. (.). Critica ao Cerco. In Texto CP, *Folhas da Cinemateca*, pasta 60 (p.189-190) Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- França, J-A. (1996). Lisboa no Cinema Português (1896-1990). *Revista de Comunicação e Linguagem*, nº23, p.181-188
- Lopes, F. (1967). Belarmino. In Cineclubes do Porto, *Semana do Novo Cinema Portugues* (p. 23). Porto: Cineclubes do Porto
- Lopes, G. C. (1979). Belarmino. In Cinemateca Portuguesa, *Fernando Lopes por Cá* (p.109). Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Prado Coelho, E. (1983). *Vinte Anos de Cinema Português, 1962-1982*, Biblioteca Breve, Vol.78. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa
- Seixas Santos, A.(1979). Belarmino e o Cineasta. In Cinemateca Portuguesa, *Fernando Lopes por Cá* (p.111-112). Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Valente, V.P. (1998). “Retrato de Um Primitivo Português (Com Senhora)”. In *Catálogo do 27o Festival Internacional de Cinema — Figueira da Foz*. p. 171-73.
- Vasconcelos, A.P. (1996). Carta aberta a Paulo Rocha. In Cinemateca Portuguesa, *Paulo Rocha. O Rio do Ouro* (p.148-149). Lisboa: Cinemateca Portuguesa





249