



Estórias da Arquitectura Portuguesa

Uma reflexão em torno de imagens que a arquitectura constrói, o cinema fixa e o povo ordena.

Estórias da Arquitectura Portuguesa

Estórias da Arquitectura Portuguesa

Uma reflexão em torno de imagens que a arquitectura constrói, o cinema fixa e o povo ordena.

Duarte Nuno Almeida Alves da Silva

(duarte.nuno.silva@gmail.com)

Prova Final de Licenciatura em Arquitectura orientada pelo Arqº Jorge Figueira

Departamento de Arquitectura | Faculdade de Ciências e Tecnologia

Universidade de Coimbra

2007

à família,
aos amigos,
ao Professor Abílio Hernandez, que esteve na origem deste trabalho
e ao Professor Jorge Figueira, que o soube encaminhar.

SUMÁRIO

13 **ARGUMENTO**

MEMÓRIA

29 **Genérico**

39 **Narrativa**

41 Cenário: cidade Douro, Faina Fluvial

51 Cenário: rio Vale Abraão

63 Cenário: região Cinco Dias, Cinco Noites

71 **Desenlace**

73 1. A construção do lugar

81 2. Regionalismo e património

DESLOCAMENTO

103 **Genérico**

115 **Narrativa**

117 Cenário: cidadela Rasganço

127 Cenário: metrópole Os Verdes Anos

137 Cenário: império A Costa dos Murmúrios

147 **Desenlace**

149 3. Símbolos físicos do poder

157 4. Alienação

RUPTURA

Genérico	177
Narrativa	187
Cenário: território Os Mutantes	189
Cenário: periferia Ossos	199
Cenário: centro Alice	209
Desenlace	219
5. Ao volante, entre a aldeia e Nova Iorque	221
6. A arquitectura lança algumas pistas	231

CRÉDITOS FINAIS 249

FILMOGRAFIA 257

BIBLIOGRAFIA 261

ARGUMENTO

O cinema é mais que a arte do século vinte. É outra parte da mentalidade do século vinte. É o mundo visto a partir de dentro. Atingimos um determinado ponto da história do cinema. Se uma coisa pode ser filmada, então o cinema está implícito nessa coisa. É aqui que nos encontramos. O século vinte está no cinema. Temos de perguntar a nós próprios se existirá em nós algo mais importante do que o facto de estarmos constantemente no cinema, constantemente a observar-nos a nós próprios. O mundo inteiro está no cinema, a todo o momento.¹

Na génese dos textos que se seguem está a vontade de estabelecer relações entre a arquitectura e o cinema, extraindo desse encontro tudo menos inesperado alguns dados significativos que de outro modo não se apresentariam voluntariamente. No final de um percurso académico recheado de *contaminações*, de eventos, situações ou simples necessidades operativas que motivaram aproximações a outras disciplinas complementares à arquitectura, entendeu-se a realização deste estudo como um acto de continuidade e, ao mesmo tempo, de um certo refinamento dessas tendências.

A um objecto de fascínio de longa data, as aulas de cinema na fase tardia do curso vieram emprestar o suporte teórico e o conhecimento histórico que permitiram o aprofundamento de noções correntes, de *vulgo espectador*, motivando inclusive a elaboração de um exercício prático - a produção de uma média-metragem de ficção - no âmbito da disciplina. Essa experiência de aproximação à linguagem cinematográfica foi muito instrutiva, especialmente no que se refere ao processo de estruturação do espaço fictício para o desenrolar da narrativa. A planificação dos *cenários* forçou um novo olhar sobre uma série de lugares que já se conheciam e a pesquisa de outros que servissem as necessidades do filme. As reflexões

produzidas nesse contexto vieram de algum modo enriquecer a percepção geral das relações espaciais, da distância entre objecto e sua representação, das *qualidades do lugar*.

O interesse em voltar a um campo anteriormente explorado foi o motivo central na escolha do tema para este trabalho, elevando a ambição a níveis condizentes com a finalidade de um estudo do género. A profusão de livros publicados nos últimos tempos sobre as relações entre arquitectura e cinema, desde colectâneas - como *Architecture and Film*², cujos textos exploram temas tão variados como o *set design* (desenho de cenários), os filmes de Jacques Tati ou o urbanismo na saga *Guerra das Estrelas* - a trabalhos académicos - *Arquitectura e cinema: da câmara escura a celebration 34747*³, que Luís Urbano escreveu num enquadramento semelhante a este - obrigou a alguma consideração sobre a especificidade do assunto a desenvolver dentro dessa temática. Após algumas hesitações, e segundo uma vontade de desbravar terrenos pouco explorados, elegeu-se como objecto principal de análise o cinema português

O país dos filmes

O cinema português tem representado desde as suas origens um caso à parte no que diz respeito à produção cinematográfica corrente internacional. As mutações que se têm produzido na sétima arte, desde a invenção do cinematógrafo pelos irmãos Lumière, há mais de cem anos - do ímpeto documentarista inicial até aos *blockbusters* de Verão, passando pelo *studio system* e pelo *star system*, sem esquecer

as correntes ditas *alternativas* europeias - poucas marcas têm deixado no tecido cinematográfico português. À multiplicidade de géneros fílmicos e assuntos abordados no cinema de hoje opõe-se uma insistência, uma obsessão nacional em filmar aquilo que é invisível, mas se sente, uma certa melancolia dos lugares e dos ambientes, compondo pequenos quadros que, expostos em conjunto, formariam um *videomall* significativo da imagem do país, por oposição à abstracção de um mapa do território português.

Esta aparente impermeabilidade às influências externas pode, numa primeira fase, ser explicada pelas características próprias de um país pequeno, predominantemente rural, encerrado em si mesmo (aqui falamos da primeira metade do século XX), reproduzido num conjunto de películas de então, cujos temas - e títulos até, como se pode comprovar em *O Fado* (1923), *Fátima Milagrosa* (1927), *Gado Bravo* (1934) ou *A Aldeia da Roupa Branca* (1938) - não fogem muito dessa imagem de fados e futebóis, pescadores e monarcas, pastores e merceeiros, santos e religiões (ou religião). O pendor inicial nacionalista do cinema português encontra-se mesmo nos nomes das primeiras produtoras nacionais como a *Portugal Filmes* ou a *Portugália Filmes*, que trabalhavam uma matéria nova que, segundo a lei de 1933 poderia “ser utilizada com grande proveito para a Nação”⁴. Durante o Estado Novo esta direcção foi fortemente encorajada, como era de supor, usando-se o cinema como veículo de propaganda da “alma colectiva” e instituindo-se mesmo leis de protecção ao cinema que fosse “representativo do espírito português”⁵. No início dos anos sessenta surge um conjunto de novos cineastas mais susceptíveis

ao cinema que se fazia no estrangeiro, almejando constituir um novo corpo para uma produção cinematográfica portuguesa mais virada para o exterior, que abordasse temas *modernos* e, muitas vezes, fracturantes, por lidarem com assuntos necessariamente diferentes do que a tradicional exaltação dos valores nacionais e descrições mais ou menos comuns da *vida portuguesa*. O estágio que alguns dos elementos desta nova vaga - Paulo Rocha, Fernando Lopes - fazem em escolas de cinema no estrangeiro, possibilita-lhes, além de novos conhecimentos técnicos, o contacto com cinematografias novas e vibrantes - o neo-realismo italiano, a *nouvelle vague*, o realismo britânico - que vão ter influência determinante no que eles próprios fazem quando regressam a Portugal. Há um forte desejo de “ruptura estética-ideológica”⁶ com o cinema português da primeira metade do século, que vai funcionar como motor para a realização de uma série de filmes não-alinhados com a tradição vigente, inventando-se assim o *Novo Cinema Português*. Os ecos da aceleração das transformações sociais experimentadas na Europa a partir dos anos 60, resultado de um período de estabilidade alargado após a última grande guerra, fazem-se sentir também na formação de uma consciência social crítica por parte destas novas gentes do cinema.

Há, nesta fase, uma descoberta do poder do cinema como instrumento de análise política do país através da exploração simbólica de situações mundanas e casos de vida. O que é interessante perceber aqui é que o tema central destes filmes continua a ser Portugal, apenas a abordagem se alterou, deixando o olhar contemplativo de outrora em busca de uma interrogação mais profunda sobre a

questão nacional e o crónico *mal de vivre*, a *tradição melancólica*, como se lhe refere Paulo Filipe Monteiro em *Portugal: Um Retrato Cinematográfico*⁷.

É nessa constância temática, “um magnífico espelho daquilo que vivemos”⁸, que reside o especial interesse da produção cinematográfica portuguesa. Mais do que as outras grandes artes, é precisamente o cinema que tem sabido construir uma imagem do país que se constitui como referência maior, na impossibilidade de compormos um quadro definitivo e completo do Portugal que temos (funcionando como um fenómeno de excepção no país da *não-inscrição*, como José Gil lhe chama, onde “nada acontece, nada se inscreve - na história ou na existência individual, na vida social ou no plano artístico”⁹). A obsessão com a questão da identidade nacional é desde tempos longínquos tema recorrente na obra de uma série de escritores, desde as crónicas de Fernão Lopes até à obra de Fernando Pessoa, passando pelos *Lusíadas* e desaguando nas actuais interrogações que Saramago levanta nos seus livros mais recentes. É portanto natural que essa expressão de dúvida, esse questionamento, seja transposto para o cinema (aliás, muitos dos filmes realizados em Portugal são adaptações cinematográficas de romances), utilizando-o como elemento cristalizador deste sentimento.

A poética das imagens

Num país *um pouco mais pequeno do que o* [estado americano do] *Indiana*¹⁰, de dimensão diminuta, mesmo que comparado com as nações europeias vizinhas, podemos, mesmo assim, inverosimilmente, encontrar diferentes cenários e cartografias

específicas que, na sua variedade, nos permitem traçar uma paleta de ambientes bastante diversificada e até complexa, na estrutura hierárquica de lugares que o formam. Ao cruzar estas noções geográficas do sítio com as vidas dos seres que os habitam e percorrem e, a uma escala mais alargada, com os acontecimentos decisivos de ruptura/evolução da história portuguesa mais recente, produzimos uma série de imagens-conceito que nos ajudam a fixar momentos de formação de uma identidade (não sabemos se é *nacional* ou comum a todo um *povo português*, mas não é isso que interessa aqui).

Aproveitando as *localizações reais* constroem-se filmes que exploram a sua carga simbólica, muitas vezes reinventada, misturando ficção e realidade, se ainda nos apercebemos das diferenças – “(...) habitamos as ficções tal como habitamos as casas. E de ficção para ficção deambulamos no espaço público das cidades.”¹¹. Os cineastas exploram a arquitectura do sítio como génese (ou, pelo menos, catalizador) dos sentimentos dos protagonistas, ou como memória inventada de sítios e épocas que nunca havemos de conhecer, mas julgamos lembrar - “O mapa material (demográfico, comunicacional, urbanístico) do nosso país modificou-se e, com ele, o mapa dos nossos investimentos afectivos. A paisagem é um corpo. Mas o horizonte espiritual do nosso povo inteiro (...) continua a ser o de antigamente, não tendo sequer integrado as transformações da cartografia do espaço físico e do tempo.”¹². A *fiel* reconstituição histórica das grandes produções americanas é trocada aqui por um desenho de ambientes mais ou menos desligados desse rigor representativo, possibilitando uma liberdade maior na composição de alegorias

plenas de sentidos e significados encobertos, a descobrir pelo espectador.

Memória, Deslocamento e Ruptura

O objecto deste estudo são os filmes que ilustram melhor essa vontade de fazer um cruzamento significativo entre tema, lugar e discurso narrativo, procurando, através de uma análise aprofundada, dissecar métodos, intenções e resultados (ou a imagem que fica para o espectador) desse processo. Navegando por águas turvas, entre a realidade, as suas representações e a percepção popular, toma-se como *âncora* a arquitectura portuguesa do Século XX, utilizando-a para estruturar o trabalho em três capítulos que sinalizam três momentos distintos da sua história recente.

O primeiro deles, *Memória*, compreende, genericamente, os momentos iniciais do Século XX e arrisca decompor várias imagens do país que se confundem com a sua identidade. Analisam-se temas como a topografia, a arquitectura popular, a relação com o património construído ou o regionalismo crítico. O trajecto inicia-se com a fundação da cidade do Porto, segue pelo vale do Douro vinhateiro e *desagua* nas montanhas de Trás-os-Montes.

Deslocamento, o capítulo seguinte, ambienta-se na era do Estado Novo, especialmente nas décadas de cinquenta e sessenta, para ilustrar um momento de forte dinâmica arquitectónica e o efeito de *décalage* que produziu sobre alguns lugares. A abordagem reparte-se entre grandes projectos governamentais de urbanismo, obras públicas, habitação ou equipamentos e exemplos de arquitectura

modernista. Parte-se da Cidade Universitária de Coimbra rumo à nova metrópole Lisboaeta, seguindo depois de avião para as cidades de Moçambique, nos confins de um efémero *Império*.

O derradeiro capítulo, *Ruptura*, procura olhar o momento actual, investigando os fenómenos que decorrem da globalização e os seus efeitos no território, nas cidades e nos seus habitantes, assinalando algumas arquitecturas que se procuram reinventar a si próprias no meio do caos da vida contemporânea. Aqui a progressão faz-se em *zoom*, partindo de um quadro do território português para se deter apenas no centro de Lisboa, depois de passar por várias periferias.

À volta de cada um dos capítulos constroem-se *estórias* a partir da observação de filmes (três por capítulo) que partilham assuntos, épocas e temas arquitectónicos semelhantes. No sentido de sistematizar o processo de trabalho, desenvolveu-se uma estrutura comum a todos eles, tomando de empréstimo termos *cinematográficos*: *Genérico* faz uma introdução geral do tema de análise; *Narrativa* contextualiza o cenário de cada um dos filmes que compõem o capítulo e ilustra os vínculos entre ficção e realidade; *Desenlace* opera sobre os dados recolhidos previamente para construir uma espécie de conclusão onde se apresentam várias hipóteses argumentativas.

História e Estórias

Este estudo discorre sobre as relações várias entre o país, os lugares que o formam, a arquitectura que eles produzem e que neles se produz, as pessoas

que os percorrem e o olhar do cineasta que sistematiza tudo isto. Não existe a ambição de fazer um retrato completo da arquitectura portuguesa no Século XX, mas antes investigar certos aspectos factuais que no seu conjunto compõem uma fictícia linha temporal adequada à noção de arco narrativo que se pretende construir com este trabalho.

Notas:

1. Don DeLillo, *Os Nomes*, Porto: Público Comunicação Social, 2002
2. Mark Lamster (ed.), *Architecture and Film*, New York: Princeton Architectural Press, 2000
3. Luís Urbano, *Arquitetura e cinema: da câmara escura a celebration 34747*, Coimbra : [s.n], 1998
4. Paulo Filipe Monteiro, “O fardo de uma nação”, *Portugal: Um Retrato Cinematográfico. Portugal: A Cinematographic Portrait*, Lisboa: Número – Arte e Cultura, 2004, pág.30
5. Paulo Filipe Monteiro, “O fardo de uma nação”, *Portugal: Um Retrato Cinematográfico. Portugal: A Cinematographic Portrait*, Lisboa: Número – Arte e Cultura, 2004, pág.31
6. Aníbal Tavares, “Em defesa de uma “ecologia” para o cinema português”, *Portugal: Um Retrato Cinematográfico. Portugal: A Cinematographic Portrait*, Lisboa: Número – Arte e Cultura, 2004, pág.184
7. Paulo Filipe Monteiro, “O fardo de uma nação”, *Portugal: Um Retrato Cinematográfico. Portugal: A Cinematographic Portrait*, Lisboa: Número – Arte e Cultura, 2004, pág.51
8. Manuel Mozos, *Cinema Português? 100 Anos de Cinema Português, diálogos com João Bénard da Costa*, 1996
9. José Gil, *Portugal Hoje: O Medo de Existir*, Lisboa: Relógio D’Água, 2004, pág.15
10. *Slightly smaller than Indiana*, documentário realizado por Daniel Blaufuks, 2006
11. Nuno Artur Silva, “Geração X - Punch Drunk Lovers Lost in Translation”, *Jornal Arquitectos*, Nº214, Lisboa, Janeiro-Março 2004, pág.4
12. José Gil, *Portugal Hoje: O Medo de Existir*, Lisboa: Relógio D’Água, 2004, pág.58



[MEMÓRIA]



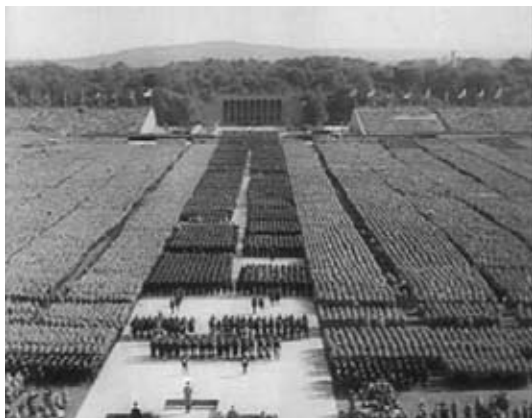
GENÉRICO

Estaremos porventura todos a pensar o mesmo país, a sentir as mesmas memórias, a identificarmo-nos com a mesma ideia de território comum?¹

Mais do que propriamente desenvolver uma narrativa, certos filmes tendem a centrar-se no desenho de uma atmosfera evocativa, onde julgamos encontrar retratos *verídicos* de vários lugares que compõem uma paisagem portuguesa plural. O cinema pode ser um valioso exercício de reflexão sobre a realidade, destacadamente quando escolhe acercar-se dos cânones do documentário. Essa abordagem aproximada ao campo antropológico, ou etnográfico, está muitas vezes ligada à recuperação de tempos distantes e realidades que não existem mais, no caso de Portugal, “um tempo arcaico que ainda seria possível ao cinema registar e preservar em lugares isolados (...) quase sempre Trás-os-Montes (...), último reduto do que em todos os outros lugares se perdeu”².

Documentos, arquitecturas e sinfonias

O documentário já foi utilizado como panfleto político, com intenções mais (os filmes de Leni Riefenstahl inseridos na propaganda nazi na Alemanha dos anos 30, como *Olympia - Os Deuses do Estádio*, de 1938 - ou *Triumph des Willens - O*



Triumph des Willens (1935) | *Mannabatta* (1921)

Triunfo da Vontade, de 1935) ou menos (os recentes filmes-denúncia realizados por Michael Moore, como *Roger & Me* (1989), *Bowling for Columbine* (2002), *Fahrenheit 9/11* (2004) e *Sicko* (2007)) sérias e serve recorrentemente como instrumento de análise da sociedade (*Lisboetas* (2004), filme de Sérgio Tréffaut, sobre Lisboa e a sua crescente população imigrante, ou a ambiciosa série televisiva de António Barreto e Joana Pontes, *Portugal, um Retrato Social* (2007)).

Ao mesmo tempo, e à imagem do que acontece noutros países, também em Portugal vários autores se têm servido do cinema de base documental em tempos recentes para explorar temas de arquitectura. Edgar Pêra serve-se da curta-metragem para executar um roteiro sobre a obra de Cassiano Branco em *A Cidade de Cassiano* (1991) e, em *Stadium (Phantas Mix)* (2005)), para encenar um cenário pós-apocalíptico no Estádio Municipal de Braga, projectado por Eduardo Souto de Moura. Daniel Blaufuks filma *Paisagens Invertidas* (2002), “documentário sobre a arquitectura portuguesa e paisagem urbana através de nove edifícios”³, uma encomenda da *Ordem dos Arquitectos* para ser apresentada em 2002 no *Congresso Mundial de Arquitectura*, em Berlim.

Há também um outro tipo de objecto fílmico documental, mais próximo ao conceito de *obra de arte*, que elabora criativamente e expressivamente sobre a realidade, produzindo resultados tendencialmente mais abstractos. Neste segmento inserem-se as denominadas *sinfonias urbanas*, produzidas no contexto do surgimento de vários movimentos artísticos durante os primeiros anos do Século XX. Aqui, os cineastas procuram capturar *a vida da cidade*, filmando-lhe os

habitantes, as estruturas urbanas marcantes e o ritmo (frenético) do dia-a-dia - que é dado, sobretudo, pela expressão do movimento de máquinas - incorporando na linguagem fílmica influências de movimentos artísticos contemporâneos como o expressionismo, o cubismo ou o futurismo. Esta esteticização ambiciosa produz para o ambiente urbano em questão uma imagem iconográfica triunfante, daí o emprego de uma metáfora musical na sua designação por *sinfonia urbana*. Nova Iorque (*Mannabatta*, 1921) e Berlim (*Berlin: Die Sinfonie der Grobstadt*, 1927) sofreram esse *tratamento* às mãos, respectivamente, de uma colaboração entre o pintor Charles Sheeler e o fotógrafo Paul Strand, e do realizador Walter Ruttmann.

Manoel de Oliveira iria inspirar-se nestas e noutras (*O Homem da Câmara de Filmar*, 1929, de Dziga Vertov) visões para, durante três anos, editar imagens recolhidas na zona em que o Douro desemboca no Porto, documentando a actividade diária da faina na Ribeira. *Douro, Faina Fluvial* (1931), o resultado desse processo criativo, é um filme conseguido na sua dimensão artística, mas também no modo como consegue fixar um ambiente urbano muito específico (no lugar e na época) do encontro da encosta com o Douro. É, ao mesmo tempo, um primeiro exemplo do papel relevante que o cinema, como criação artística, teve em Portugal na constituição de uma imagem abstracta do país.

Identidade

Em 1912, Teixeira de Pascoaes, propunha “a saudade como tema estruturador



Stadium (Phantas Mix) (2005) | *Paisagens Invertidas* (2002)



Mapa do Reino Português no Século XIII

central do carácter nacional português²⁴ e essa deixa parece ter ecoado na componente saudosista do olhar de muito do cinema (documental e ficcional) que se faz em Portugal, um olhar com que o espectador se sente identificado, associando-o às *origens*. Deste modo vai-se construindo mentalmente um imaginário partilhado pelos dois extremos do mundo do cinema (o criador e aquele que usufrui a criação), que simula um *país real*, ou pelo menos como pensamos que ele terá existido - “a imagem do país que temos é muito construída pelo cinema (...), o cinema português (...) foi capaz de filmar muita coisa ao mesmo tempo: um país muito longínquo no tempo, na História, etc”²⁵.

Este olhar inquisitivo do cinema tem como precedência os processos de interrogação sobre uma possível *identidade nacional*, produzidos sobretudo no campo literário, que ocorrem no virar do Século XIX para o Século XX. Em 1894, ainda antes do surgimento do movimento saudosista encabeçado por Teixeira de Pascoaes, Teófilo Braga publica *A Pátria Portuguesa. O Território e a Raça*, obra em que, procurando traçar o perfil do *português típico*, destaca como uma das qualidades do seu carácter a “fácil adaptação ao meio”²⁶. Esta observação não pode ser separada da noção de território que está presente desde há muito num país cujas fronteiras se consolidam no Século XIII, enquanto que muitas outras nações europeias apenas assumem a sua configuração geográfica actual no período que se segue à II Guerra Mundial. Decorrendo dessa prolongada estabilidade física do território, existe uma tendência leviana para simplificar as características específicas e variadas do país, criando para ele um retrato abstracto

e unidimensional capaz de complementar a busca do carácter identitário do povo português.

Portugal apresenta uma enorme variedade de paisagens devido à sua posição geográfica, ao relevo acentuado, à riqueza da vegetação e a um clima de características mediterrânicas (...) mas, apesar desta variedade, as paisagens em Portugal apresentam uma significativa unidade de concepção resultante de uma cultura comum a todas as regiões do país.⁷

A raiz dessa identidade assenta, como aqui refere Gonçalo Ribeiro Telles, mais numa *unidade na diversidade* das várias paisagens do que numa imagem homogénea do país. As principais cisões ocorrem no contexto da dicotomia Norte-Sul, duas grandes áreas geográficas a que correspondem topografias tendencialmente opostas - com as ocasionais excepções - bem como estruturas sociais, económicas e culturais distintas. A região Norte do país parece ser o objecto preferencial de estudo para o cinema de investigação geográfica, talvez por ser recordada sempre como berço ancestral da nação - desde a fundação do *Condado Portucalense* até ao arranque para Sul da reconquista.

Retratos

Mais de sessenta anos depois de *Douro, Faina Fluvial*, Manoel de Oliveira recupera o rio Douro como elemento central de uma narrativa que se desenrola mais uma vez nas suas encostas. *Vale Abraão* (1993) percorre uma zona, a região do *Alto Douro Vinhateiro*, em que o rio parece ser a matriz que une os demais elementos



Cinco Dias, Cinco Noites (1996) | *Vale Abraão* (1993) | *Douro, Faina Fluvial* (1931)

sobre os quais o filme se debruça: a (sinuosa) linha de caminho-de-ferro, as casas de quinta, os socalcos das vinhas, etc. Alguns anos depois, José Fonseca e Costa adapta para o cinema *Cinco Dias, Cinco Noites* (1996), um conto de Manuel Tiago - pseudónimo de Álvaro Cunhal - ambientado em terras fronteiriças do Norte e cuja rodagem se escolheu centrar na região de Montalegre, Trás-os-Montes.

Se *Cinco Dias, Cinco Noites* pode ser entendido quase como uma viagem *exploratória* - a fotografia e os enquadramentos buscam e enaltecem o relevo dos montes, omnipresentes - a uma região que conserva ainda muitas das características da época que o filme encena, *Vale Abraão* é a expressão da visão de um *autor*, Manoel de Oliveira, sobre uma realidade concreta, tal como *Douro, Faina Fluvial*, já o tinha sido, de uma outra realidade não tão distante - partilhando os dois filmes uma imagem romanceada do Douro. No fundo, temos aqui três possíveis retratos de paisagens que povoam o imaginário ancestral português: Trás-os-Montes, as encostas do Douro e o *Porto antigo*. A sua importância referencial pode ser aferida pelo interesse que houve em classificar os dois últimos como *Património Mundial* - atribuição da UNESCO - respectivamente, em 2001 - *Região do Alto Douro Vinhateiro* - e 1996 - *Centro Histórico do Porto*. A exploração visual que José Fonseca e Costa e Manoel de Oliveira conduzem sobre estes três *lugares* proporciona-nos uma série de novas pistas para a desconstrução de certas *imagens feitas* que ocupam o inventário mental da paisagem portuguesa, ajudando-nos a perceber melhor os elementos que constituem a razão da força dessas imagens.

A invenção da memória

Não é possível construir nem viver de uma *imagem* nacional asséptica, à margem de toda a hipótese ideológica, ou, se prefere, de qualquer preconceito explícito. Mas justamente por isso, nada é mais necessário do que rever, renovar, suspeitar sem tréguas as *imagens* e os *mitos* que nelas se encarnam inseparáveis da nossa relação com a pátria que fomos, seremos, e de que essas imagens e mitos são a metalinguagem onde os nossos discursos se inscrevem.⁸

Seguindo a sugestão de Eduardo Lourenço e, do mesmo modo que no final dos anos cinquenta o *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal* desmistificava a existência de um arquétipo da *casa portuguesa*, demonstrando a diversidade dos modelos de habitação que se podem encontrar nas diferentes zonas do país, também o cinema pode, a outra escala, fazer alguma luz sobre uma série de *lugares portugueses* cuja existência se situa algures entre a memória e a realidade. Por isso se apresentam aqui três filmes representativos de uma tendência próxima ao documentário, carregados de matéria que possa facilitar uma análise das relações entre o sítio (o *topos*, a região) e a arquitectura, procurando nas suas especificidades a origem e os significados destes retratos localizados do país.

NARRATIVA



Douro, Faina Fluvial (1931)

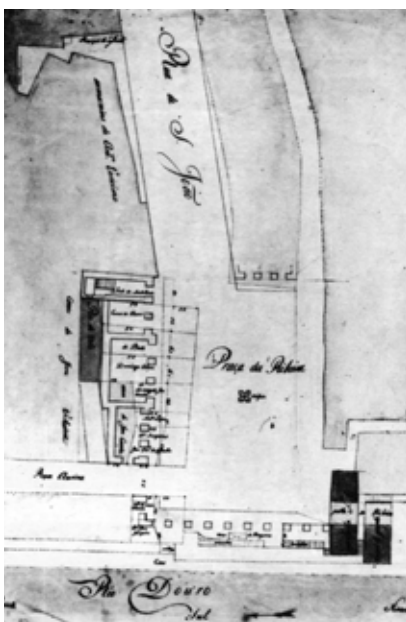
Cenário: Cidade

Porto, inícios do Século XX

O Porto é (...) filho do Norte inteiro.⁹

Na origem da formação dos dois centros urbanos mais importantes do país estão processos distintos. Ao passo que Lisboa deve grande parte da sua condição metropolitana à vontade de um Governo em afirmar-lhe a condição de capital de um vasto império intercontinental, o Porto, segundo centro urbano mais importante do país, tem alicerçado o seu crescimento urbano, desde tempos remotos, no estabelecimento de uma complementaridade regional com os pólos habitacionais que o circundam. A dinâmica deste enclave do litoral norte português tem como principal ponto de referência a cidade do Porto, lugar onde um rio que atravessa toda a região norte vai encontrar o mar.

À fundação do povoado remonta já essa ligação estreita ao Douro, fundamental para o estabelecimento de rotas comerciais em torno da estrutura urbana que se vai desenvolvendo a partir de uma colina (hoje, o Morro da Sé), cuja configuração topográfica se adequa aos interesses defensivos do povo fundador. O facto de se localizar geograficamente no ponto de cruzamento entre o rio Douro e a via romana que ligava Braga a Olissipo confere-lhe uma assinalável importância estratégica, que vai sendo reforçada através dos anos, no decurso das batalhas da reconquista cristã¹⁰. Pouco antes da formação do reino português, em 1112, a sua administração é entregue à Igreja, momento que marca o início da expansão



Burgo velho na época medieval | Reformulação da Praça da Ribeira (Século XVIII)

da cidade em direcção ao rio, *descendo* a encosta. Estabelece-se assim uma relação crescente de proximidade entre os povoados das duas margens, administradas por entidades distintas: o Bispado (do lado do Porto) e o poder régio (do lado de Gaia).

Através dos séculos o rio assume-se como veículo fundamental para o desenvolvimento de actividades económicas em ambas as encostas, em grande parte ligadas à produção vinícola. A contínua expansão deste negócio leva a que, já no Século XVIII, surja a necessidade de renovar o cais fluvial do Porto, na margem direita do Douro, obra inserida num conjunto de transformações urbanas delineadas por João de Almada, governador militar indigitado pelo Marquês de Pombal para estruturar o desenvolvimento da cidade. Além de uma necessária reformulação da Praça da Ribeira, João de Almada planeia também novas linhas de expansão para a cidade (correspondem, hoje em dia, ao traçado das Ruas de Cedofeita, do Almada e de Santa Catarina) apontando-as a Norte e criando uma praça, o *Campo de Santo Ovídio* (actual Praça da República) como ponto de referência para o limite da expansão.

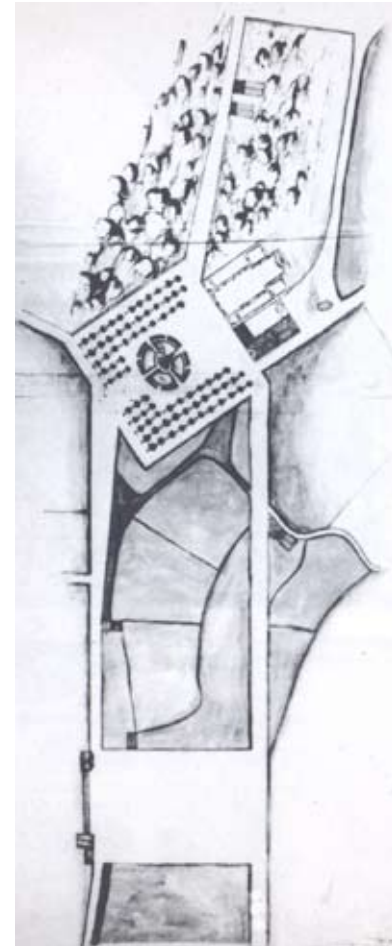
Apesar deste crescimento para Norte, a cidade continua a estar *amarrada* ao Douro, organizando-se a partir da forte dinâmica urbana do binómio encosta-rio. Será apenas no início do Século XIX que o Porto vai começar a olhar para o mar, despertado pelos acontecimentos em torno das lutas liberais¹¹ que evidenciam a necessidade estratégica de urbanizar também a orla marítima. A abertura da Avenida da Boavista, partindo do *Campo de Santo Ovídio*, vai criar uma ruptura

na expansão da cidade para Norte, avançando para Ocidente, em direcção ao Atlântico. O centro urbano do Porto começa então a deslocar-se, da inicial zona envolvente do Morro da Sé, adjacente ao rio, para uma área mais a Norte, onde se irá fixar definitivamente no início do Século XX, na actual Praça da Liberdade.

O rio, porém, continua a exercer a sua influência sobre a cidade. A construção da primeira travessia pedonal estável sobre o Douro, a Ponte Pênsil (1843), vem vulgarizar a ligação entre as duas margens. É o início de um processo de *humanização* do traçado do rio, fruto da intervenção tecnológica produzida pelo homem sobre uma natureza em estado bruto.

A travessia ferroviária é assegurada em 1877, pela construção da Ponte D. Maria Pia. Alguns anos mais tarde, em 1886, surge a Ponte D. Luís, dotada de dois tabuleiros que permitem a ligação entre Porto e Gaia, simultaneamente, à cota baixa e à cota alta. A configuração da ponte em dois níveis é, ao mesmo tempo, indício da vitalidade urbana que se verifica à época nas margens inferiores do Douro e visão premonitória do futuro desenvolvimento urbano do Porto (e Gaia) que se vai processar à cota superior. Quando a população do Porto atinge os 200.000 habitantes, em 1911, já a dinâmica urbana da cidade se transferiu para um novo centro, *mais acima*, distanciando-se do rio e das fundações medievais, situação para que contribui em muito a penetração da linha de caminho-de-ferro no interior da cidade, com a construção da Estação de São Bento, em 1900.

Durante a primeira metade do Século XX a zona ribeirinha perde gradualmente a gravidade que em tempos detinha e a cidade vai-se habituando a esquecer a sua



Campo de Santo Ovídio (1764)



Douro, Faina Fluvial (1931)

existência, ocupada com os planos de expansão para a zona ocidental e outras áreas suburbanas. O volume das actividades económicas dependentes do rio entra também em queda acelerada e as estruturas urbanas do centro histórico vão-se degradando, “servindo progressivamente para albergar, em condições sub-humanas (...) uma população que a cidade marginalizou”¹².

Douro, Faina Fluvial, Manoel de Oliveira (1931)

O Douro, rio português, possui uma vida própria característica, que justifica a sua paisagem marginal e as atitudes da gente que em sua volta trabalha.¹³

Em 1931, Manoel de Oliveira finaliza a produção do seu primeiro filme como realizador, um documentário de curta-metragem, cuja génese se deve, em grande parte, ao visionamento prévio de *Berlin: Die Sinfonie der Grobstadt*. O desejo de Oliveira em produzir para o Porto um objecto semelhante, leva-o a reduzir a procura dos elementos com que possa construir esse *quadro vivo* à zona ribeirinha da cidade. *Douro, Faina Fluvial* é uma meta-narrativa de curtos dezassete minutos, durante os quais várias imagens icónicas são invocadas: a silhueta da margem direita do Douro, onde sobressaem as torres da Sé; as íngremes ruas do centro histórico que desaguam na Praça da Ribeira; as *ameaçadoras* pontes de ferro e aço que ligam as duas margens; o vigor *maquinista* do comboio; o rio, razão de ser de todos eles.

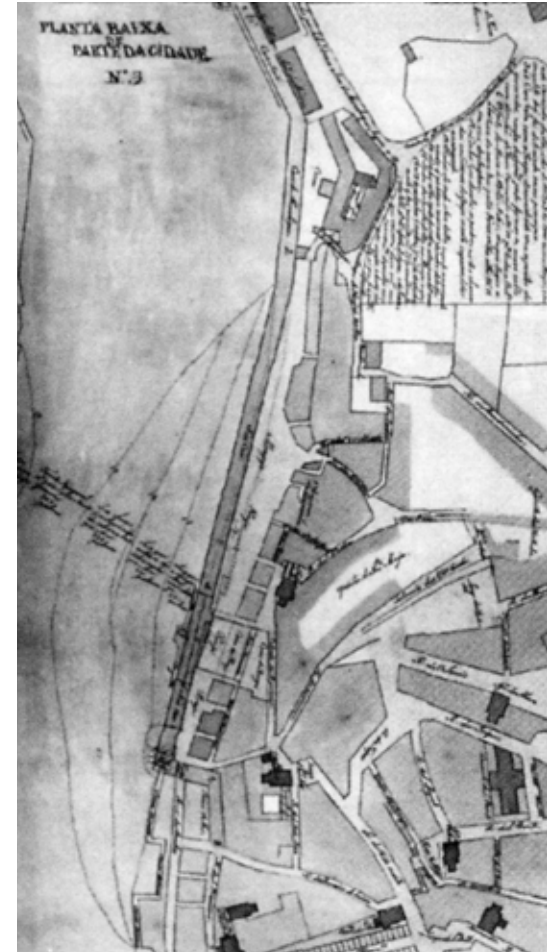
Existem também pessoas. O filme faz da sua actividade em torno do Douro o

motivo central da acção. A rotina diária da faina transforma-se numa amálgama de corpos, entre animais, pessoas e embarcações, todos eles num movimento contínuo dado pelo ritmo da montagem, convertendo-os num composto orgânico que, de algum modo, acaba por desaguar no cais da ribeira, preenchendo todos os espaços disponíveis.

Casas, permanência

A suposta *recriação* de um ambiente urbano muito específico de *Douro, Faina Fluvial* é realizada em contracorrente com a involução que ocorre na zona a partir de meados do Século XIX. Oliveira tenta fixar toda uma sociedade ligada ao rio que vai desaparecendo à medida que a actividade económica fluvial se transfere para outros locais: à criação de uma nova Alfândega, em Miragaia, sucede, em 1895, a construção do Porto de Leixões, onde se vai concentrar a maior parte do comércio fluvial.

No Porto, a cidade antiga perde a sua dinâmica funcional, ficando reduzida a mero núcleo habitacional. Ao mesmo tempo, o forte incremento da população da cidade durante os primeiros anos do Século XX vai trazer novos problemas de alojamento, nomeadamente para as classes mais carenciadas, onde se conta um grupo considerável de gente de concelhos vizinhos que trabalha na cidade durante a semana. Constroem-se novas *ilhas* um pouco por toda a cidade - bairros de habitação operária promovidos por pequenos empreendedores, de recursos limitados, com interesse em financiar casas baratas para a sua mão-de-obra, cujos



Planta de reordenamento da zona ribeirinha, António José Borges (1822)



Edifício na zona da Ribeira-Barredo adaptado para albergar mais habitantes

primeiros exemplos remontam ao Século XIX - que aproveitam o espaço livre no interior de quarteirões e, no núcleo histórico, reaproveitam-se os edifícios em altura, maximizando a sua capacidade para distribuir por sucessivos pisos o maior número de famílias possível, naquilo que ficou conhecido como *colmeia* ou *casa de malta*¹⁴.

Para fixar uma imagem urbana do conjunto dos edifícios residenciais do burgo medieval há que retroceder até ao Século XVIII, altura em que a *Junta de Obras Públicas*, instituída em 1762 por João de Almada, impõe medidas regularizadoras para as construções particulares, na senda do conjunto de várias transformações arquitectónicas que decorrem durante um período de especial prosperidade económica na cidade. No centro histórico as casas continuam a repartir as funções comercial (de loja ou armazém) e habitacional entre o piso térreo e o superior, respectivamente (tendencialmente são habitações de apenas dois pisos). Nas directivas da *Junta* dedica-se uma especial atenção às fachadas, cujo desenho deve corresponder a uma das normas-padrão propostas, de modo a que o edifício se insira numa lógica de quarteirão, ou de alinhamento de rua. A paleta de materiais construtivos continua a ser bastante limitada, aplicando-se o ferro forjado e o reboco nas fachadas, apesar do aproveitamento estrutural cada vez mais frequente da pedra em substituição da ripa¹⁵, acompanhando, em alguns casos, a subida das *cérceas*.

Em *Douro, Faina Fluvial* Oliveira filma estas casas, primeiro em *picado*, debruçando-se da ponte D.Luís, para depois, em progressão telescópica, descer até às

íngremes calçadas da ribeira, onde registra algumas cenas do quotidiano local. Aqui, a câmara alterna entre o nível da rua, demorando-se a fixar um conjunto de pequenos detalhes significativos - entre grupos de gente sentada a conversar à porta de casa e a roupa a secar nos estendais, cujo menear ao vento remete para a leve ondulação do rio - e um *contra-picado* que a partir *de baixo* vai buscar o céu por entre o esguio espaço entre os beirais das casas. Tudo isto remete para uma composição visual feita de formas humanas e arquitectónicas que se complementam entre si, “conceptualizadas como objectos, volumes, massas que compõem o quadro e nele ocupam um lugar de significação pré-determinado”¹⁶ e que o filme faz por tentar aproximar em termos antropomórficos. Dessa aproximação resulta um retrato da zona ribeirinha que toma o rio como matriz referencial de um carácter orgânico que parece revestir todos os seus elementos, desde a irregularidade das coberturas das casas até aos fumos da rotina diária que se libertam no ar. Almada Negreiros ilustrou esse quadro de forma poética:

O cenário (...) é dos mais pitorescos que os meus olhos viram: a Ribeira (...) Desde aquele cais a cidade sobe sempre em todas as direcções (...) o rio parece ter metido pelo mais alto de um monte que ficou dividido. Tudo isto faz com que o cais nos dê a estúpida impressão de estar enterrado. (...) No cais as pessoas são bem as das respectivas casas. A aglomeração de gente é como a do casario.¹⁷

Pontes, movimento

A esse olhar sobre a ocupação *pacífica* da encosta do Douro, quase como se as casas



Douro, Faina, Fluvial (1931)



Douro, Faina Fluvial (1931)

(e as gentes) houvessem brotado naturalmente da terra naquela pendente junto ao rio, Oliveira contrapõe aqui e ali enquadramentos das duas pontes metálicas que sobrevoam o rio, vigorosas irrupções da “poesia moderna do ferro e do aço”¹⁸. Essas pontes, D. Maria Pia (1877) e D. Luís (1886) são os dois exemplos mais significativos do (reduzido) impacto da arquitectura do ferro no Porto.

Durante todo o século XIX desenvolvem-se entre a Grã-Bretanha, a França e os E.U.A. sucessivas pesquisas em torno da aplicação do ferro (depois, o aço) na engenharia estrutural, tendo como *leitmotiv* inicial a necessidade de vencer vãos mais extensos. Nesse sentido, a ponte ferroviária D. Maria Pia, que Gustave Eiffel projecta para a travessia do Douro, é uma das realizações mais inovadoras da época, elaborando inventivamente sobre as potencialidades do aço.

O próprio transporte ferroviário é um dos principais impulsionadores do desenvolvimento da construção metálica. Na segunda metade do Século XIX, o ferro começa também a surgir na construção civil, uma transição possibilitada pela generalização da produção de elementos pré-fabricados. No Porto, a utilização de estruturas metálicas em edifícios reduz-se a uns quantos projectos da segunda metade do Século XIX, a maior parte deles relacionado com actividades económicas dependentes do rio: na *Alfândega Nova* (1859), o ferro é utilizado nos pilares da biblioteca; no *Palácio da Bolsa* (1861-1910) surge no *Pátio das Nações*; no *Palácio de Cristal* (1865) e no *Mercado Ferreira Borges* (1885) é o principal elemento estrutural.

No filme de Oliveira a arquitectura do ferro surge primeiro como presença

isolada, em tomadas de vista de ambas as pontes sobre o Douro, para depois ir estabelecendo progressivamente, através de enquadramentos comuns, um contraponto com o carácter orgânico da actividade junto ao Cais da Ribeira, numa celebração do (agora já velho) confronto *homem versus máquina*. Na sua toada triunfante, em dadas alturas *Douro, Faina Fluvial* quase que parece ser um decalque das imagens - o bulício das gentes; o comboio; as pontes recortadas contra o céu; até mesmo um avião, que surge fugazmente - projectadas por Marinetti no seu *Manifesto Futurista* (1909):

Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommosa: (...) canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche; le stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano; (...) i ponti simili a ginnasti giganti che scavalcano i fiumi, balenanti al sole con un luccichio di coltelli; i piroscafi avventurosi che fiutano l'orizzonte (...) e il volo scivolante degli aereoplani, la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta.¹⁹



Douro, Faina, Fluvial (1931)



Vale Abraão (1993)

Cenário: Rio

Vale do Douro, 1950-1980

E fez-se o vinho, o vinho fez os homens e os homens fizeram o Douro.²⁰

Percorrendo cerca de 850 quilómetros entre a sua nascente, na Serra de Urbião, em Espanha, e o ponto em que desagua no Atlântico, no Porto, o Douro é, ao longo da sua extensão, um rio de perfil geográfico inconstante, carregado de acentuados contrastes. A Nordeste, depois de ajudar a delimitar a fronteira entre os dois países ibéricos, penetra definitivamente em Portugal, rasgando “um vale profundo e aberto”²¹ desde Barca de Alva até ao encontro final com o mar, pouco mais de duzentos quilómetros que sinalizam uma das mais reconhecíveis fracturas visível a olho nu no mapa do território Português.

As propriedades climáticas eminentemente mediterrânicas do vale do Douro favorecem excepcionalmente a produção agrícola, constituindo-se como um factor de atracção para a fixação de povoados nas suas margens, remontando as primeiras ocupações estruturadas (tanto quanto se sabe) à época da romanização, por alturas do Século III. As primeiras civilizações - depois dos romanos o vale é dominado, sucessivamente, por suevos, visigodos e muçulmanos, até ao Século XI e à reconquista cristã - escolhem as zonas mais favoráveis do vale (ou sejam, planas) na base da encosta, junto ao rio, para introduzir o cultivo de produtos que as condições excepcionais do vale potenciam: o vinho, o azeite e os cereais.

Desde a estabilidade governativa, alcançada no Século XII, e através dos tempos,



Mapa da região do Douro, pelo Barão de Forrester

a produção vitícola vai-se generalizando um pouco por todo o Douro e surge a dada altura a necessidade de ampliar a área de cultivo, estendendo o seu perímetro para lá das margens do rio, subindo até ao topo das colinas que o ombreiam. Para tal há que vencer um enorme obstáculo, o pronunciado declive das suas íngremes encostas. A solução encontrada, a construção de um sistema de socalcos constituído por terraços suportados por muros de xisto, pedra abundante na região, é uma obra monumental que vai transformar a imagem do vale, *humanizando-o*. Essa transformação é depois completada com a (necessária) construção de barragens, e numa outra escala, com a progressiva implantação de um sistema interligado de estruturas de apoio à vinha, desde as casas de quinta até aos cais fluviais, passando por armazéns, lagares, etc.

A crescente importância da produção vitícola para a economia da nação, assumindo-se como uma das suas exportações principais, vai obrigar o Estado, na senda das políticas reformistas de incentivo à produção nacional desenvolvidas pelo Marquês de Pombal, a intervir na regulamentação de todo o negócio do vinho, instituindo em 1756 a *Companhia Geral da Agricultura das Vinhas do Alto Douro*, que começa por demarcar uma região produtora, a primeira do género no mundo. Até 1921 vão-se sucedendo novas delimitações da *Região Demarcada do Douro*, acompanhando a evolução dos meios de produção e de transporte, mas mantendo “uma forte continuidade face aos princípios orientadores que exerceram, tanto na mentalidade popular, como na das elites, uma forte carga simbólica, constituindo um elemento-chave da identidade regional.”²²

Vale Abraão, Manoel de Oliveira (1993)

(...) o canto do mundo: um pesado rio cavado nos rochedos, a humanização das paisagens naturais, o arredondado maternal das colinas gigantes. É o vale Abraão, espaço único e circunscrito, a miniatura, sem pequenez, de todo o Universo.²³

Vale de Abraão é o nome, de inspiração bíblica, que designa uma das zonas onde o rio Douro, a meio caminho do seu percurso para Oeste sobre território português, escava os rochedos para prosseguir até ao mar. Augustina Bessa-Luís transpôs essa denominação para o título de um romance publicado em 1991. *Vale Abraão* toma a região do Alto Douro vinhateiro como plano de fundo para uma intriga que se desenvolve durante cerca de três décadas, desde meados dos anos cinquenta, em torno da estrutura social que *domina* o vale do Douro através do controlo da actividade económica principal: a produção vitícola.

Em 1993, Manoel de Oliveira adapta o romance de Augustina ao cinema, tomando-lhe o título e o processo narrativo, mas amplificando-lhe a visão sobre um lugar que parece revestir-se de características especiais que o tornam único. Na apropriação narrativa de Oliveira, recupera-se desde logo no plano inicial do filme a metáfora bíblica do *Vale Abraão* como uma possível visão reduzida do paraíso perdido, construindo-se uma espécie de cosmogonia particular em que o Douro é o elemento matricial. O rio, na sua omnipresença (outra referência ao divino) é o fio condutor que agarra os demais lugares em que o filme se apoia para formar uma reconstituição do ambiente da época. O elo que une diversos



Vale Abraão (1993)

fragmentos do seu percurso, capturados bastas vezes pela câmara de Oliveira em *travellings* laterais, a partir da linha de caminho-de-ferro que acompanha o traçado sinuoso do Douro.

Quintas

Os motivos principais do olhar de Oliveira são uma série de casas de quinta, referência maior no esquema de implantação urbana que estrutura o vale do Douro. Até há algumas décadas atrás, a região organizava-se em função de uma hierarquia ditada pela actividade vitícola. No topo dessa hierarquia, as casas de quinta, pertença de famílias ligadas à produção do vinho, tomam muitas vezes o gosto por uma pretensão *apalaçada*, assemelhando-se a solares. O realizador soube aproveitar as propriedades descritivas do romance de Augustina Bessa-Luís na caracterização da arquitectura do vale, que se demonstram neste excerto retirado do romance:

Em Vale Abraão estava a casa de Carlos Paiva. Nada de orgulhar ninguém; um amontoado de sobrados, de pequenas salas e alcovas e eidos que se foram juntando, como para se aquecerem, e que resultara num incongruente encosto de telhados e goteiras, portas esconsas e janelas desiguais. (...) o lugar (...), sinistro, com o estradão resvaladiço de cascalho até ao rio e um padrão das velhas demarcações postado a uma esquina como uma sentinela.²⁴

No outro extremo do espectro social encontram-se construções destinadas

aos trabalhadores do vinhedo: as *cardenhas*, espécie de barracos com condições mínimas de alojamento. Pelo meio, as estruturas funcionais de apoio à produção - os armazéns, os lagares - e, claro, a própria vinha, organizada em patamares, taludes ou “ao alto”²⁵. Tudo isto servido por uma rede própria de caminhos que tomam a direcção das curvas dos socalcos, aqui e ali rasgados por vias perpendiculares ao rio e que desembocam em embarcadouros fluviais, por onde se descarregam as pipas de vinho que hão-de seguir de barco pelo Douro até ao Porto. Estas características muito particulares fazem com que as quintas do vale do Douro se possam considerar como um verdadeiro subsistema urbano de organização espacial, condição que é devidamente ressaltada no primeiro volume de *Arquitectura Popular em Portugal*:

(...) de um lado, o tipo dispersivo que caracteriza a vizinha zona baixa do Douro e, por outro, as concentrações, ora de feição vincadamente castreja, ora aglutinadas pelo processo de trocas comerciais. No todo, estas diferenças jogam plasticamente, num conjunto que nos parece menos estranho do que uma análise atenta os fará ter.²⁶

Em *Vale Abraão*, Manoel de Oliveira vai saltando por vários desses subsistemas, entre ficção e realidade, reaproveitando alguns locais que, de facto, *estão lá* - como a Quinta do Vesúvio - e inventando para outros uma imagem fiel ao espírito do romance de Augustina, através de exemplos que lhes são próximos. O olhar do filme estende-se ao longo do trajecto do Douro, fragmentando a continuidade do vale ao fixar-se momentaneamente num certo grupo fixo de paragens - como



Armazém de vinho | Junta de bois transportando as pipas | Barco Rabelo



1. Solar da Rêde | 2. Quinta da Pacheca | 3. Quinta do Monsul

apeadeiros do comboio que segue paralelo ao rio. Enumeram-se alguns desses lugares, seguindo um trajecto contra a corrente, desde Ocidente: o Solar da Rêde (no filme, o *Solar do Viço*), a Quinta da Pacheca (o *Paço das Jacas*), a Quinta do Monsul (*Quinta de Vale Abraão*) e a Quinta do Vesúvio, já perto do limite Oriental da *Região Demarcada do Douro*.

A arquitectura do vinho

A construção do espaço ficcional de *Vale Abraão* é uma reconstituição do ambiente do Douro vitícola entre as décadas de cinquenta e oitenta, mais anos, menos ano. Um lugar onde o automóvel é, inicialmente, um ser quase ausente. Aqui, o meio de locomoção essencial será o comboio, como o genérico inicial do filme de Oliveira ilustra. O barco reserva-se para esporádicos passeios de lazer, agora que o caminho-de-ferro subsistiu os rabelos no transporte do vinho entre as quintas e os armazéns, junto à foz do Douro. Esta forma muito particular de lhe percorrer os espaços confere ao vale uma leitura a dois tempos, entre o movimento contínuo do barco sobre as águas do rio e a segmentação em excertos das paragens do comboio, mas seguindo sempre o curso do rio.

Em *Vale Abraão* a narrativa visual adopta técnicas próprias do cinema clássico, antecipando todas as mudanças de cena com tomadas de vista desde o exterior das casas de quinta em que a sequência se desenrola, ou então, filmando o trajecto de comboio correspondente à deslocação simulada dos personagens de um local para outro. Sinalizam-se as casas como objectos isolados na paisagem das

encostas do Douro, deixando entrever nas diferenças entre estilos arquitectónicos a diversidade do carácter das personagens que as habitam. Aliás, como o romance deixa perceber quando descreve o *Romesal*,

(...) um paredão corrido, com seis janelas de guilhotina e dois portões de armazéns por baixo. Os soalhos, assentes em vigas de castanho, deixavam pelas frinchas o odor fermentado dos lagares.²⁷

, a *Caverneira*,

(...) um amontoado de paredes e telhados, resultado de obras nunca acabadas. (...) uma estranha combinação de torreões e escadas, de quartinhos quadrados e mansardas onde dormiam crianças (...)²⁸

ou a *Casa das Jacas*,

(...) grande moradia ao estilo espanhol, como um dormitório de freiras, de estilo hospitalar.²⁹

Essa diversidade é transposta para o interior das casas, não se podendo atribuir ao conjunto uma tipologia específica de organização espacial, além da nítida separação entre funções - a produção é normalmente reservada ao piso térreo e a residencial ocupa os restantes - e da divisão entre aposentos destinados aos patrões e ao pessoal de serviço. Numa análise aos espaços que formam as casas



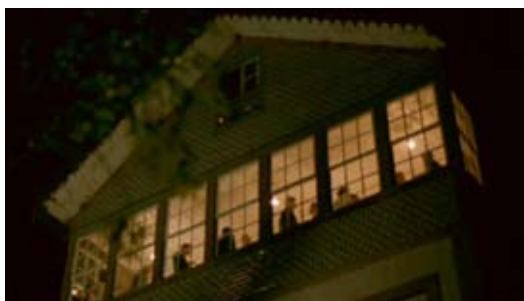
Vale Abraão (1993)



de quinta apontam-se, todavia, alguns elementos que se repetem amiúde. Um deles é a varanda, local privilegiado para olhar o Douro, como se o rio emane um tal magnetismo que obrigue a casa a voltar-se na sua direcção. Em *Vale Abraão* essa atracção é várias vezes insinuada por cenas que se desenrolam no interior dessa divisão, umas vezes envidraçada, outras não. Implicitamente, a certa altura do filme, mesmo o narrador discorre sobre *a condição arquitectónica* da varanda em *voz-off*:



Não se sabe porque teve tanto crédito na arquitectura rural e urbana. É uma espécie de ventre que se projecta numa demonstração de poder e afectação de desejo. Serve para cortejar o mundo e dar provas das condições do indivíduo. Tanto permite um olhar que avalia até ser pecaminoso (...) como é um lugar de aprazível pausa.³⁰



A importância da varanda deriva dessa necessidade de uma comunicação visual permanente com o Douro. No filme, o rio imiscui-se até nas cenas de interiores, enquadrando grande parte das vezes as personagens através de janelas abertas para o vale. Esta construção visual *em profundidade* utiliza eficazmente o segundo plano para traçar um mapa das referências marcantes da paisagem, sejam “socialcos, quintas e ancoradouros”³¹, a “vista para o comboio que vai para o Porto”³² ou simplesmente algo tão imaterial como “os primeiros raios de um sol ardoroso”³³.

Religião

Outro elemento importante nas casas de quinta, muitas vezes presença central na casa, é o oratório, um móvel em madeira ricamente trabalhada destinado a albergar o santo padroeiro da família. A sua presença repete-se na maior parte das habitações da época, das casas mais modestas aos solares mais extravagantes, numa manifestação da importância do credo religioso na época, variando apenas a riqueza da sua execução. As casas de quinta mais abastadas possuem, aliás, capela própria, à qual se atribui o nome da família, prova da sua devoção religiosa e, ao mesmo tempo, símbolo de ostentação burguesa para a alta sociedade do Douro. Manifestações mais populares de devoção a vários santos e santas, a quem se reza essencialmente para assegurar uma viagem segura pelo rio, podem ser encontradas ao longo das suas margens, em nichos ou retábulos abrigados por lapas rochosas.

Na paisagem duriense surgem aqui e ali construções dispersas ligadas ao culto religioso, pequenas igrejas que se situam muitas vezes em lugares de difícil acesso. Estão normalmente relacionadas com pequenas povoações, que erguem estes locais de devoção recorrendo essencialmente a um saber empírico que mistura “conceitos locais e [conceitos] estranhos”³⁴, originando resultados díspares na sua integração com a envolvente. A influência da arquitectura religiosa na definição da paisagem construída do Alto Douro remonta ao Século XII e ao surgimento das primeiras comunidades religiosas na região. Fixam-se nas proximidades do rio, um pouco mais para o interior, construindo mosteiros e dedicando-se também à exploração vitícola. Tudo isto ajuda a perceber melhor a importância da presença



Vale Abraão (1993)



religiosa na região, que se manifesta em várias escalas, desde elemento decorativo - no interior das casas - a referência *urbana* - a igreja como edifício central do povoado - inscrevendo na paisagem um grupo de referências complementares à *ordem maior* de organização do espaço que decorre do sistema de produção vitícola.



Cinco Dias, Cinco Noites (1996)

Cenário: Região

Trás-os-Montes, primeira metade do Século XX

A região transmontana é marcada por vários conjuntos montanhosos extensos, encontrando-se entre eles as serras do Barroso e do Marão, que caracterizam uma paisagem agreste à qual o homem teve que se adaptar para dela extrair a sua subsistência. O estabelecimento das populações fez-se - como noutras regiões, mas aqui ainda mais acentuadamente - em função da implantação de um sistema económico de base agrícola, responsável pela cadeia de movimentos de troca que estrutura aquele território. O comboio, que vai emprestar uma nova dinâmica a zonas mais a Sul, próximas do rio Douro no início do Século XX - com a construção da *Linha do Douro* - nunca chega a penetrar eficazmente nas regiões mais interiores, privando-as assim dos benefícios de que o acesso massificado se faz acompanhar.

Os materiais utilizados na construção das casas, muros ou outras estruturas que apoiam os afazeres diários ou o trabalho nos campos, são os da região, destacadamente o xisto de que se compõe a grande parte dos solos, mas também o granito, que prolifera em algumas zonas mais a Oeste. Ambos são usados para erguer as paredes que conformam o espaço de habitações cobertas por telhados de colmo (mais vistos na região do Barroso) ou lousa. As casas têm normalmente dois pisos, o térreo destinado à guarda de animais e o superior à habitação propriamente dita, com as condições mínimas que a escassez de meios

permite. O modo como se distribuem em aglomerados por um território muito vasto contribui para uma integração fluida no ambiente circundante, denotando-se apenas aqui e ali alguns tipos excepcionais de construção - “interferências estranhas de carácter senhorial ou religioso”³⁵.

A população que habita a região é, no final da primeira metade do Século XX, uma população tendencialmente envelhecida, em virtude de um muito significativo surto de emigração que ocorre no país entre 1900 e 1930 e afecta principalmente as zonas mais *deprimidas*, como é o caso. À altura a região é uma das mais pobres do país, dependendo excessivamente (a actividade de cerca de três quartos da população³⁶) de uma agricultura de proveitos pouco estáveis. O governo do Estado Novo vai acabar por aproveitar esta realidade, transfigurando-a num símbolo de orgulho pátrio, um Portugal ruralista, pobre, mas *honrado*, construindo todo um discurso ideológico em torno de um *bucolismo idílico*³⁷ que ainda hoje infecta a memória do país.

Cinco Dias, Cinco Noites, José Fonseca e Costa (1996)

Olhando o filme (...) penso nas coisas muito antigas de que este país é feito, na força e no carácter da terra e da sua gente (...)³⁸

Cinco Dias, Cinco Noites vive essencialmente do acompanhamento dos movimentos de dois homens que, no final dos anos cinquenta, percorrem o interior transmontano em trajectórias tangenciais à fronteira com Espanha, último

entreve à fuga de um deles, que o outro orienta. Durante os cinco dias e as cinco noites do título, os dois, o *passador* - espécie de contrabandista, que na época de repressão ditatorial se encarregava de fazer gente saltar a fronteira para Espanha - e o seu cliente, vão saltando de um lado para o outro, por entre uma variedade de terras sem nome, onde pernoitam algumas vezes em casas de aldeia, outras em celeiros, mas também em grutas escavadas em zonas rochosas ou mesmo ao relento, no meio de uma natureza em estado selvagem.

Antes mesmo entrar na acção, o realizador sente necessidade de contextualizá-la desde logo, para tal inserindo uma legenda informativa no início do filme: “Norte de Portugal, 1949”³⁹. Os protagonistas partem do Porto, no comboio, seguindo depois para Este, pela *Linha do Tâmega* e até ao seu término. Daí, e após uma curta viagem num autocarro que faz a ligação a lugares mais interiores - onde o caminho-de-ferro não chega - chegam à zona de Montalegre, nas imediações da fronteira, por onde permanecem, tendo todavia o cuidado de mudarem ligeiramente de poiso todos os dias, como a condição clandestina aconselha. O filme é rodado inteiramente nessa zona, num triângulo entre as povoações de Bouças, Grelos e a menos anónima Montalegre, à parte da sequência inicial, recriada numa gare de comboios no Alto Alentejo.

Escala humana e escala natural

O filme de Fonseca e Costa, possuidor de um olhar que procura muitas vezes o *pitoresco* de uma região que pouco terá mudado nos últimos cinquenta anos,



Cinco Dias, Cinco Noites (1996)



percorre uma série de sítios na zona da Serra do Barroso, entre aldeias ou meros *lugares* que nem isso o são, as casas *tradicionais* em construção de granito, lousa ou xisto que os preenchem, os caminhos que as ligam e um ou outro (raro) sinal de *civilização* - a paragem de autocarro no centro da povoação é um deles. Numa área montanhosa, marcada por muitos acidentes topográficos, a maior parte das povoações escolhe instalar-se no espaço abrigado das meias encostas. São núcleos isolados que se articulam com a paisagem local em função das actividades económicas - agricultura, pecuária - que constituem a base da auto-suficiência daquelas populações.

Por essa mesma razão, na peculiar estrutura organizacional de tais lugares têm tanta importância os aglomerados de casario e as ruas irregulares, sinuosas, *atravancadas* que os entremeiam quanto os espigueiros ou os caminhos de cabras - em alguns casos estes últimos são mesmo o principal elemento estruturante do conjunto de casas na aldeia⁴⁰. As construções alongam-se segundo a direcção das ruas, “constituindo um todo homogéneo (e variado)”⁴¹, resultando numa escala que nunca chega a concorrer com a magnitude da paisagem envolvente, como é devidamente evidenciado no *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal*:

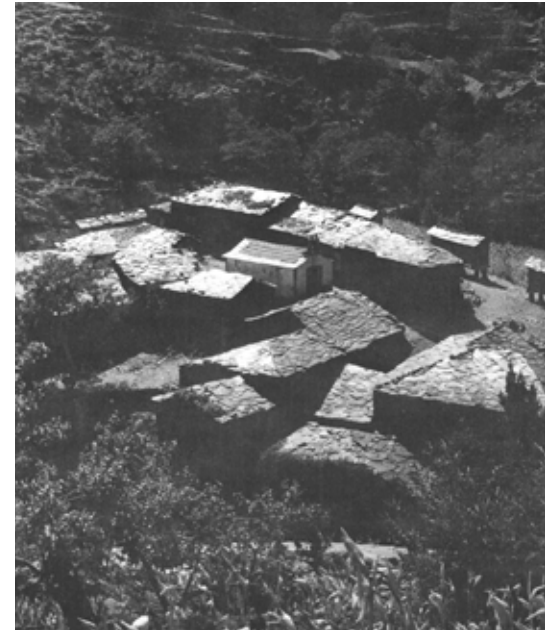
(...) tudo aquilo que poderia dar uma escala humana é absorvido e dilui-se em conjuntos de outra ordem de grandeza.⁴²

Nos trabalhos do *Inquérito*, no final da década de cinquenta, a equipa responsável

pela análise à região transmontana escolheu um número alargado de casos de estudo - de povoações, entenda-se - distribuídos pelos (actuais) distritos de Vila Real e Bragança. Os resultados obtidos permitem perceber a variedade de arquitecturas que *apenas numa só região* (das várias) do território português se podem encontrar. Isto, apesar da equidade em termos dos materiais disponíveis para a construção - o solo da região é, geralmente, de xisto, periodicamente, de granito - e dos modos de vida daquelas populações, ocorrendo as diferenças mais visíveis na oposição entre um Nordeste mais *interior* e uma zona mais próxima da influência do Minho.

Casa celular

Hoje em dia, apesar das enormes transformações que ocorreram nas últimas décadas no território português, há regiões de Trás-os-Montes que continuam a estar bastante isoladas do resto do país, condição que se comprova num pequeno facto, quase anedótico, relatado numa reportagem sobre *Cinco Dias, Cinco Noites*: muitos populares só se aperceberam que um filme estava a ser rodado na região após terem sido informados por familiares que vivem no estrangeiro. O filme ilustra esse isolamento no modo como capta o ambiente *fantasmagórico* das ruas desertas daquelas aldeias, ocasionalmente suspenso pela saída do gado para os campos que marca a rotina diária de trabalho, ou pela chegada do autocarro, acontecimento que promove os únicos ajuntamentos populares, mais frequentes em época de romaria, das gentes que já ali não vivem, ao padroeiro da terra.



A aldeia de Montes, 1961 | Cinco Dias, Cinco Noites (1996)



Cinco Dias, Cinco Noites consegue também captar o contraste entre essa *não-vivência* do espaço público da aldeia e uma certa intensidade na vida que se processa no interior das casas. Durante o filme, nas visitas que os dois protagonistas vão fazendo a várias dessas habitações, é possível observar como se repete um espaço central à casa que concentra em si praticamente todas as actividades diárias, servindo simultaneamente de cozinha, sala de jantar e de estar, de espaço de trabalho (para quem não o faz no campo, como as *tecedeiras*, que o filme também mostra) e às vezes, até, de quarto de dormir.

Como o *Inquérito* refere, esse espaço é, no caso geral, a única divisão da casa, onde se pode sentir “o ciclo das vinte e quatro horas de cada dia a perpassar da forma de sempre”⁴³. As funções distribuem-se de forma algo organizada, as mais sensíveis procurando a proximidade dos nichos que (pouco) iluminam uma divisão dominada pela penumbra. Existem ainda alguns elementos que se destacam, influenciando a percepção de uma certa hierarquia espacial vigente, na maior parte dos casos, uma grande mesa de madeira com aplicações múltiplas (comer, trabalhar, etc) e um pote suspenso do tecto que sinaliza a zona de preparação das refeições.

DESENLACE



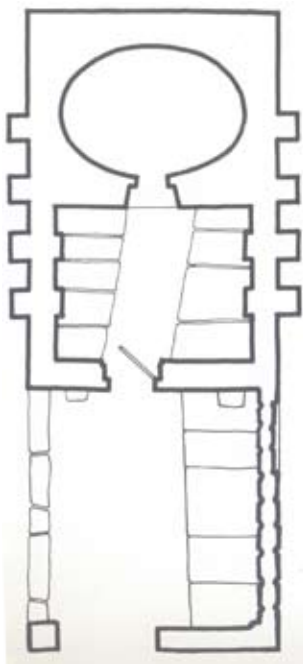
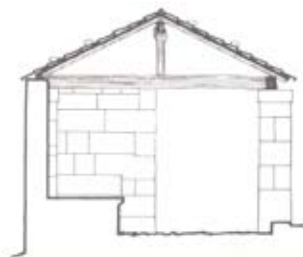
Cinco Dias, Cinco Noites (1996)

1. A construção do lugar

A arquitectura nasce quando o homem luta, avança no pensamento e no conhecimento, inicia o seu processo de domínio da terra. E a ambição dele é tão justamente desmedida que não aspira apenas ao domínio da terra mas ao do universo (...)⁴⁴

Douro, Faina Fluvial, Vale Abraão e Cinco Dias, Cinco Noites têm o condão de, por entre as coordenadas dos seus processos narrativos, evocar uma série de imagens reconhecíveis - em alguns casos icónicas, até - de lugares que são produto de uma intervenção estruturada do homem sobre o território. Desde tempos imemoriais a necessidade de explorar a terra para lhe garantir a subsistência tem obrigado o homem a pensar em ambiciosos projectos para vencer condições particularmente adversas. Na sua execução, alguns deles conseguem rivalizar com os elementos naturais da paisagem, introduzindo num sistema tradicionalmente orgânico uma nova dimensão artificial e estranha. É o caso de intervenções pontuais, como pontes, barragens ou túneis que, num gesto ousado, parecem aproximar-se mais à escala dos montes que à dos homens. Por outro lado, da simples ocupação do território resulta uma reinterpretação do lugar baseada na criação de um sistema sustentável que comporte necessidades fundamentais, desde o alojamento até às redes de transporte. Do cruzamento entre estes dois sistemas, um *intrusivo*, outro, *inclusivo* - isto é, na forma como se relacionam com o sítio - nasce a imagem do lugar.

Olhando para os momentos iniciais do Século XX, nessa definição de lugar cabe



Perfil e planta de forno colectivo em Santo André, 1961

concerteza um centro urbano como o Porto, mas também, mais para o interior do país - e por razões que já se evocaram - uma área que se estende ao longo de pouco mais de sessenta quilómetros de rio. Num período inicial, esse rio, o Douro, é ao mesmo tempo força motriz da expansão urbana da cidade e eixo dinamizador do desenvolvimento regional na área da produção vitícola duriense, em função da actividade económica que ambos partilham.

Paisagem humana

Entretanto, a região transmontana, a Norte do vale do Douro, é um caso à parte, cuja proximidade geográfica com aqueles outros dois lugares pouco influi no seu desenvolvimento. A arquitectura que povoa os seus montes e vales é o resultado de vários processos individualizados de apropriação do território, pequenos aglomerados populacionais que formam uma “paisagem humana local”⁴⁵, como se lhe refere no primeiro volume de *Arquitectura Popular em Portugal*:

Os recortes da paisagem ganham quase feição tão familiar como as casas, e nem se chega a saber bem se os montes foram feitos pelos homens, ou se o homem foi feito para a montanha.⁴⁶

A forma e a estrutura urbana desses povoados variam de caso para caso, em função das qualidades topográficas do lugar onde se vão instalar - junto a um ribeiro, numa encosta, num pequeno planalto - não se podendo estabelecer uma regra geral de organização. Existem, todavia, alguns elementos urbanos que se

repetem de uns para os outros, estruturas de apoio que servem toda a comunidade da aldeia e por isso ganham uma posição de destaque no conjunto, sendo um ponto de convergência de caminhos, como é o caso do forno colectivo.

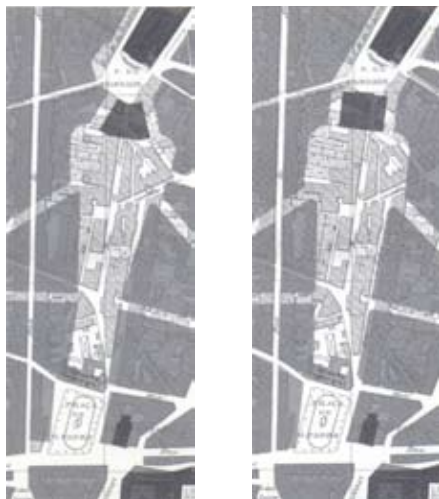
Em *Cinco Dias, Cinco Noites* é perceptível este esquema de distribuição das casas segundo o lugar, que o filme ilustra com dois exemplos distintos: uma primeira povoação situada numa encosta, provavelmente de rocha granítica, como o material utilizado nas paredes das casas sugere – “nas montanhas de granito encastelam-se os montes de pedra, de granito”⁴⁷ - um outro aglomerado que se estende num verde planalto e onde dominam já o xisto e o colmo. Ambos se integram harmoniosamente na paisagem que os circunda, introduzindo-lhe novos elementos que “perduram na lembrança de quem passa tanto como os extensos lameiros e os altos montes que recortam o fundo da paisagem.”⁴⁸

Urbano e natural

No Porto, a dinâmica industrial, em franco crescimento desde meados do Século XIX, vai retirar ao comércio do vinho o lugar central de influência sobre a expansão e o ordenamento da cidade. Daí decorre um afastamento do rio, tanto no plano *físico* como no plano simbólico. A necessidade de estruturar a cidade em torno do seu novo centro, à cota elevada, leva, numa fase inicial, à concepção de vários estudos de regulamentação urbana, datando o primeiro deles de 1914. Desta iniciativa camarária resulta posteriormente um convite ao arquitecto e urbanista inglês Barry Parker para desenhar o elemento que se constituiria como o *coração*



Cinco Dias, Cinco Noites (1996)



do Porto em anos subsequentes, a *Avenida dos Aliados* (1915-1917), projecto que seria parcialmente alterado alguns anos depois por Marques da Silva. Mais tarde, em 1938, surge o primeiro plano de urbanização da cidade, pensado por um grupo de arquitectos italianos convidados pelo município, que segue uma lógica de zonamento para a projectar o desenvolvimento futuro da urbe.

Por entre esta sucessão de estudos urbanísticos para o Porto da primeira metade do Século XX é possível discernir, justamente pela ausência de influência nos mesmos, que o Douro não detém mais a importância central de outrora como elemento estruturante do crescimento da cidade. De certo modo, o rio retoma aqui a sua condição de mero acidente geográfico, empecilho que é necessário resolver para estabelecer uma relação complementar entre dois pólos urbanos que se vão afirmando em margens opostas, pois à entrada do Século XX, Gaia representa já um terço dos (cerca de) 300 000 habitantes que se repartem pelas duas cidades junto à foz do Douro.

O “grande gesto urbano”⁴⁹, da ponte *D. Luís* em estabelecer uma travessia superior, mantendo uma ligação à cota baixa, fica esquecido no passado, tal como o efémero movimento da arquitectura do ferro que afirmara a *pujança moderna* do Porto. As várias pontes de betão que se lhe vão seguir durante todo o Século XX não partilham o mesmo carácter *salomónico* do seu desenho. A vivência da(s) cidade(s) transfere-se definitivamente para a cota alta. A *Praça da Ribeira* é agora apenas uma aparição fugaz numa travessia sobre o rio, que entretanto se banalizou, desde a *Arrábida* (ponte construída em 1963) até ao *Freixo* (1995).

Plano de Barry Parker para a zona central do Porto, 1915 |
Variante proposta por Marques da Silva, 1915 | Perspectiva da
proposta de Giovanni Muzio

A imagem do vale do Douro entre o Porto e Gaia comporta assim dois níveis de leitura, que operam a escalas diferentes: uma escala maior, de confronto, entre a expressão *em bruto* dos elementos naturais (o vazio do rio e o declive das encostas) e tecnológicos ou artificiais (a tensão horizontal das pontes) e uma escala menor, de proximidade, entre o rio e a ocupação humana das suas margens imediatas. A primeira relaciona-se com o *fazer cidade*, neste caso, a área metropolitana bipolar que se ergue entre o Porto e Gaia (mais tarde agrupará outras centralidades como Matosinhos, Maia, Valongo ou Gondomar) absorvendo o rio, sobrepondo o *layer* urbano ao *layer* natural. A última remete para o núcleo fundador dessa mesma cidade. Do cruzamento entre os dois sistemas resulta uma imagem mais complexa do que impressões iniciais, *en passant* por uma das pontes, deixam perceber, como esta descrição *enfatuada* de Manuel Graça Dias:

Inesperadamente, por um momento, um quadro, uma antevisão angustiante: o Porto. Enorme, a mais bela cidade que cai num rio do mundo; esse rio, o brilho da luz que cai com a cidade, o espigão dos Clérigos; um forte, intenso ruído que *vemos* desprender-se da calote de névoa envolta, a Foz, ao fundo, o mar. (...) manchas de pedra, serpentes de estradas de *Entre-os-rios*, socalcos que se esbatem da cidade; passamos à velocidade perfeita para admirarmos e vemos como à volta de um rio o homem largou confiança e cultura.⁵⁰

O comboio e o rio

A fabricação castiça de *Douro, Faina Fluvial* vive essencialmente dessa imagem pré-contemporânea de um bairro histórico que perdura como memória da genealogia



As pontes sobre o Douro



Extracto de mapa dos Caminhos-de-Ferro Portugueses, 1895 |
O vinho transportado em carruagens passa na estação de Peso
da Régua | Os socalcos numa quinta

urbana do Porto. Em *Vale Abraão*, a abordagem é um pouco diferente, para lá de evidentes questões de estilo cinematográfico. No vale do Douro Oriental, os socalcos das colinas continuam ainda hoje a ser o elemento mais reconhecível de um espaço que estabelece a sua identidade a partir do redesenho artificial da sua topografia original, apesar das interferências intermitentes de um certo descontrolo urbano de pequenas cidades que se vão afirmando a medo ao longo do curso do rio. A construção narrativa de *Vale Abraão* não necessita de grandes contorcionismos de câmara para encenar o que lhe interessa, o espaço das quintas, das vinhas, de pequenas povoações dispersas e do rio, claro.

Se no primeiro filme o Douro é caracterizado como um *lugar*, uma presença fundadora, no último é antes um referencial, em relação ao qual os personagens se movimentam em um dos dois únicos sentidos possíveis: a favor ou contra a corrente. A insistência em sequências filmadas a partir do comboio em movimento demonstra a necessidade de utilizar o rio para unir todos esses fragmentos da paisagem duriense, validando a noção do vale do Douro como lugar.

A *Linha do Douro*, construída entre 1870 e 1887 para estimular o desenvolvimento da região e prontamente adoptada pelos produtores de vinho como meio ideal para o seu transporte, adapta-se ao curso sinuoso do rio, oferecendo uma perspectiva de leitura contínua do vale que antes apenas era possível a quem viajava de barco. Além disso, o comboio traz novos elementos para a composição da paisagem. A cadência constante de estações e apeadeiros introduz uma dimensão métrica, uma *escala* de percurso. Os túneis e as pontes ferroviárias são elementos pontuais

- *acidentes de percurso* - que se estabelecem em relação com a topografia acidentada, completando esse sistema integrado. O caminho-de-ferro irá posteriormente, desde o início do Século XX e até 1938, lançar ramificações para o interior, acompanhando a direcção de vários afluentes do Douro e assim alargando a rede de influência da actividade vitícola a regiões próximas.

O comboio sobrepõe-se ao rio, substituindo-lhe parte da influência no desenvolvimento da região, para tal emulando o sinuoso traçado orgânico do curso de água. É um dos exemplos maiores de uma abordagem *inclusiva* ao território, retirando proveito máximo dos elementos topográficos naturais para servir as necessidades da ocupação humana. Ao mesmo tempo, esculpir as encostas do Douro para erguer muros de xisto que suportam os terraços da vinha, ou regularizar o veio do rio em alguns pontos particularmente difíceis, são transformações que não comprometem essencialmente a imagem natural do vale, antes a complementam a partir de uma intervenção humana estruturada que o reorganiza num “ecossistema específico centrado na vinha”⁵¹. Através da intervenção humana a paisagem ganha uma *identidade*, despertando desde logo sentimentos análogos à condição humana, tal como em *Vale Abraão* Oliveira busca características maternais no arredondado das colinas do Douro⁵². É essa inscrição de significados nos lugares que os transforma em sítios memoráveis.





Cinco Dias, Cinco Noites (1996)

2. Regionalismo e património

Two inseparable conditions arise in the present, one that gathers a critical awareness of the past, the other that projects to the future. That architectural practices always stand on the threshold of these two conditions is both sobering and empowering.⁵³

O debate que ocorre em Portugal, desde finais do século XIX, sobre a possibilidade de existência de um tipo específico português de habitação popular consistente em todas as regiões do país vai intensificar-se durante as décadas de quarenta e cinquenta do século seguinte. Nessa altura um grupo de jovens profissionais de arquitectura começa a publicar vários artigos em revistas da especialidade onde contestam a ideologia dominante de um arquétipo de casa tradicional, filiado nas sistematizações produzidas por Raul Lino, arquitecto português formado entre a Inglaterra e a Alemanha. O governo de Salazar via com bons olhos as tentativas de Lino em *renacionalizar a casa portuguesa*⁵⁴ e adoptaria mais tarde o seu modelo como expressão oficial de uma Arquitectura de Estado, aplicando-o a diversos edifícios públicos, desde escolas a estações de caminho-de-ferro, como parte da refundação de uma imagem nacional homogénea.

Esse grupo contestatário de jovens arquitectos, de certa forma apadrinhado por Keil do Amaral e onde se destacam figuras como Fernando Távora ou Nuno Teotónio Pereira, vai propor ao governo a realização de uma investigação aprofundada sobre a habitação popular extensível ao país (continental) inteiro. O *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal* divide Portugal em seis zonas, a cada



Casa-tipo, Raul Lino, 1933 | Edifício dos correios de Fafe,
Adelino Nunes

uma atribuindo uma equipa constituída por três arquitectos cujo dever é efectuar a recolha de diversos elementos de contextualização da área: fotografias, desenhos técnicos, esquissos, esquemas urbanos, etc.

Desse trabalho de campo que se prolonga durante cerca de três anos, entre 1955 e 1958, resulta a publicação do livro *Arquitectura Popular em Portugal*, em 1961. O *Inquérito* desmistificará a visão redutora daquilo que Raul Lino entende como a verdadeira habitação popular, e cujos elementos principais enumera ao longo de vários escritos dedicados ao seu estudo, como *A Casa Portuguesa*, ensaio de 1929 ou *Casas Portuguesas*, livro de 1933. Na primeira dessas publicações, *A Nossa Casa*, “espécie de guia prático de arquitectura”⁵⁵ publicado em 1918, Raul Lino enumera uma série de elementos característicos:

(...) alpendre (...) caiação, tanto a branco como a cores (...) telha manual (...) beiral “à portuguesa” (...) chaminés - “hospitaleiras e fartas”.⁵⁶

A geração de arquitectos que participa nos trabalhos do *Inquérito*, com bases no *Movimento Moderno*, mas operando criticamente sobre o mesmo, vê o movimento da *casa portuguesa* como um dos principais entraves à evolução da prática arquitectónica em Portugal, uma tentativa de cristalizar um *estilo nacional*. A divulgação dos resultados do *Inquérito* será o ponto de partida para um processo de auto-análise que vai obrigar o país a renovar o olhar sobre a diversidade do seu património construído. Vai também possibilitar a um grupo de jovens arquitectos

a compreensão de referências necessárias à construção do património futuro, facultando-lhes o "aproveitamento erudito"⁵⁷ dos elementos vernaculares da arquitectura regional.

Desse grupo, Fernando Távora é um dos nomes a destacar, produzindo a partir de finais da década de cinquenta um conjunto de projectos em que articula a arquitectura moderna, "a única que poderemos fazer sinceramente"⁵⁸, e a popular, fonte de "grandes lições quando devidamente estudada"⁵⁹ - como se comprova no *Inquérito. A Casa de Ofir* (1957) é um projecto-charneira no contexto da arquitectura portuguesa, iniciando um trajecto que vai tornar Távora numa referência central da *Escola do Porto*. A casa, como descreve Peter Testa,

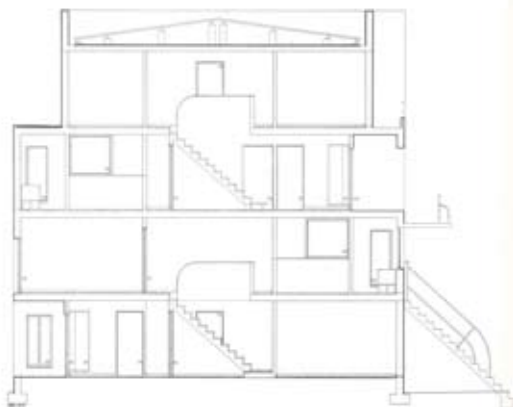
(...) implanta-se calorosamente agarrada ao terreno, propondo uma simplicidade orgânica na exploração da tranquilidade do espaço, concentrada na relação da construção/paisagem, na articulação de inflexões subtis na sua geometria, na combinação de novas e tradicionais tecnologias e materiais, demonstrando um delicado poder de síntese e de harmonia.⁶⁰

Regionalismo crítico

Em meados do século XX encontram-se ecos deste processo revisionista um pouco por toda a Europa, desde o "regionalismo heterogéneo"⁶¹ do *grupo R*, em Barcelona, até ao trabalho teórico e prático de Vittorio Gregotti, em Milão, além do surgimento de expressões semelhantes em outros países como a Finlândia ou a Inglaterra. Em 1981 o arquitecto Alexander Tzonis e a historiadora Liane Lefaivre, numa análise retrospectiva, condensam pela primeira vez todas essas



Casa de Ofir, Fernando Távora, 1957. Planta e fotografia do exterior



Habitação no *Bairro da Bouça*, Álvaro Siza. Perfil | Casa Barragan, Luis Barragan. Fotografia do interior

tendências numa única denominação: *regionalismo crítico*. Alguns anos mais tarde, Kenneth Frampton vai produzir vários ensaios em que pega no termo, alargando a abrangência - citando o trabalho de Siza, Barragan, Ando e outros mais⁶² - e define-o, entre outros epítetos, como “uma arquitectura conscientemente delimitada que, em vez de enfatizar a construção como um objecto independente, faz a ênfase incidir sobre o território”⁶³.

O regionalismo crítico opera uma revisão sobre os códigos do *Movimento Moderno*, deslocando a base do projecto para a identidade cultural do sítio, estabelecendo uma relação de manipulação com as referências locais (o lado popular) através da arquitectura e, ao mesmo tempo importando referências internacionais (o lado erudito) para construir uma metalinguagem própria⁶⁴. A experiência adquirida ao longo desse processo será particularmente importante no âmbito de intervenções de requalificação sobre património descaracterizado, quando existe a necessidade de reconstruir essa identidade cultural.

Casas em vias de extinção

A equipa do *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal* responsável pelo estudo da zona de Trás-os-Montes e Alto Douro identifica três tipologias distintas nas *casa rústica* nas regiões mais interiores, para lá da zona de influência do vale do Douro. As diferenças têm a ver com a complexidade de elementos que a constituem, entre a casa com pátio - interior ou exterior - a casa *média*, que se estabelece em continuidade com outras através de um alpendre lateral e a simples *loja*, de uma

única divisão. A arquitectura de qualquer uma delas é o resultado de um processo de depuração construtiva que apenas faz ressaltar excepcionalmente um ou outro elemento que se distingue pela sua expressividade⁶⁵.

No Nordeste transmontano as casas constroem-se com paredes de xisto, abundante na região, e cobrem-se de lousa, que por vezes é também revestimento de fachadas, utilizando-se a madeira em *entrançados* que ligam os vãos. Na zona do Barroso, a Oeste, domina a construção em granito, “mais ou menos trabalhado”⁶⁶ com coberturas de colmo, substituído em casos excepcionais - como no forno da aldeia, por razões óbvias - por lajes também de granito. O colmo prende-se à cobertura através da disposição de um conjunto de paus entrecruzados - as *latas*⁶⁷ - que acompanham o declive das duas águas, amarrando-se aos beirais. A madeira aparece também nas varandas, introduzindo “contra a dureza crua da pedra (...) notas suaves”⁶⁸.

Ao recriar ambos os exemplos como cenários da sua narrativa, a equipa de produção de *Cinco Dias, Cinco Noites* não teve que se esforçar muito para atingir uma *fidelidade* à época que tem muito a ver com o estado de conservação das casas utilizadas na rodagem. Os próprios materiais de construção asseguram essa condição de durabilidade e as já referidas escassas alterações naquela região transmontana permitiram simular uma realidade de há mais de cinquenta anos.

As características de *autenticidade* que se perderam, entretanto, foram convenientemente repostas pela produção, como no caso da intrusão da telha nas coberturas, disfarçado pela sobreposição de camadas de colmo que o material



Elemento de granito trabalhado numa casa em Tourém, 1961



Cinco Dias, Cinco Noites (1996) | *Latas em Pitões das Júnias*, 1961

cerâmico viera substituir. Essa obsessão com o *realismo* chegou inclusive ao modo como a película do filme (o celulóide propriamente dito) foi revelada, aplicando-se um tratamento especial capaz de fidelizar o mais possível a imagem à época da acção⁶⁹.

O resultado final desta busca pelo autêntico evoca uma reserva de *portugalidade*, do género que o Estado Novo promovia como exemplar - veja-se o concurso para a *Aldeia mais portuguesa de Portugal* que ocorre em 1938 - apoiando-se na construção de uma imagem que Françoise Choay entende como *objecto museológico*:

(...) la ville ancienne, menacée de disparition (...) conçue comme un objet rare, précieux pour l'art et pour l'histoire (...)⁷⁰

A preservação do património

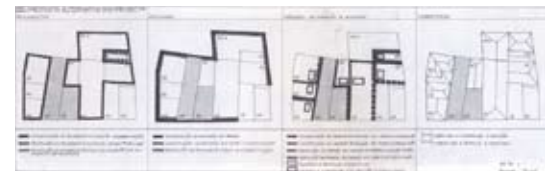
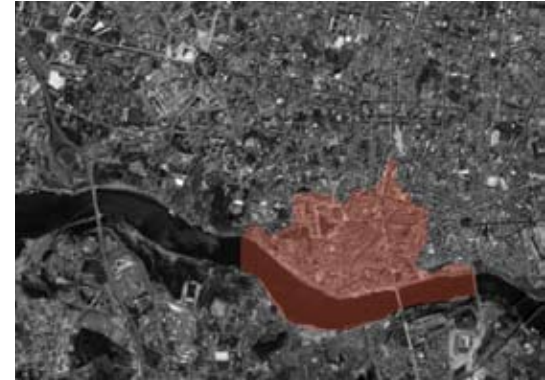
Em 1996 o *Centro Histórico do Porto* é declarado pela UNESCO como *Património Mundial*. Alguns anos mais tarde, em 2001, é a vez do *Alto Douro Vinhateiro* alcançar o mesmo estatuto, “pela sua riqueza natural, paisagística, cultural e histórica”⁷¹. Ambas as classificações são motivadas pelo interesse em preservar a imagem de duas paisagens que enfrentam distintas ameaças à sua existência. No núcleo histórico do Porto, a degradação das condições de habitabilidade, que se arrasta desde inícios do século XX. No Douro Oriental, a descaracterização da paisagem, provocada pela substituição parcial dos sistemas tradicionais de cultivo da vinha e pela introdução da mecanização; e a construção de elementos estranhos ao contexto cultural que deriva da inexistência de uma regulamentação

urbana comum a povoados adjacentes.

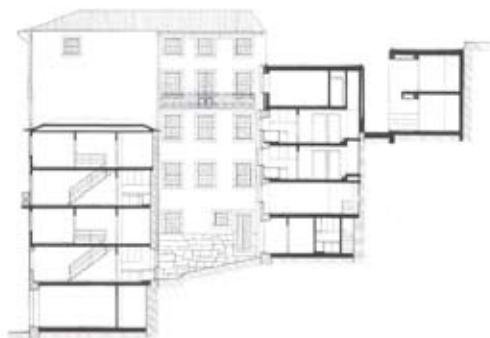
A reabilitação da Ribeira

No Porto, a zona da Ribeira era vista desde há algum tempo como uma área marginalizada da cidade, ocupada na sua maioria pelas classes sociais mais baixas. O urbanista francês Robert Auzelle, numa perspectiva higienista radical, propõe mesmo a demolição de toda a zona, no seguimento de estudos que empreende para o município durante as décadas de 50 e 60. Em sentido contrário, surge mais uma vez a figura de Fernando Távora, que em 1969, enquanto empregado aos serviços do município, sugere um plano de cariz reabilitador, não *demolidor*, para a área do Barredo. Este estudo não chega a seguir em frente mas servirá como base metodológica para a actuação futura do *Comissariado para a Renovação Urbana da Área Ribeira-Barredo*, criado pelo governo em 1974, no seguimento de novas políticas sociais na área da arquitectura (entre as quais o processo SAAL) que resultam da transição para a democracia.

O CRUARB pensa primeiro em resolver o problema da população excedentária da Ribeira, que se acumula em edifícios oitocentistas e setecentistas⁷² decadentes e sobrelotados. Das cerca de 3000 pessoas que vivem na Ribeira, 1750 são deslocalizadas para novos bairros de habitação social projectados na periferia, como por exemplo o do Aleixo. Num período posterior ocorrem os estudos para a requalificação da área afectada, inicialmente, sob a forma de uma experiência arquitectónica e social inovadora⁷³ até 1976. Posteriormente, e até ao fim da



Área classificada no Porto como Património Mundial | Plano de Auzelle para a zona da Ribeira, 1954 | Estudo de reabilitação de edifício no Barredo, Fernando Távora, 1976



Projecto na Rua dos Mercadores, Bernardo Ferrão | Edifícios no Barredo antes e depois da renovação

década de oitenta, as intervenções no tecido urbano da Ribeira-Barredo tomam direcções díspares, muitas vezes contraditórias entre si, caindo frequentemente no *pastiche*⁷⁴.

No início da década de noventa é criada a *Fundação para o Desenvolvimento do Centro Histórico do Porto*, que vai reorganizar o processo de requalificação de uma área de intervenção que entretanto tinha sido expandida, abrangendo agora todo o centro histórico. Coloca-se uma nova ênfase na relação da zona com o rio e com a outra margem. Dessa percepção tardia sobre a complexidade da área histórica do Porto surge a proposta de candidatar a área a *Património Mundial*, o que acontece em 1996. Executam-se projectos para o Bairro da Sé, Barredo e Miragaia, onde se consegue atingir um ponto de equilíbrio entre a preservação de dados preexistentes e a construção de novos elementos.

Ao intervir com sucesso no núcleo histórico degradado, o Porto vai recuperando parte da sua imagem própria, que durante muito tempo foi construída exclusivamente sobre essa zona fundadora. Hoje, mais do que sempre, esse retrato pitoresco tirado a partir de Gaia que *Douro, Faina Fluvial* tão bem immortalizou, necessita de se constituir como referência identitária. Um pouco de lastro para uma cidade que se organiza em função de novas e múltiplas centralidades e que vive no interior de limites cada vez menos estacionários. A classificação de *Património Mundial* é, portanto, uma iniciativa fulcral para o desenvolvimento de rotinas de preservação dos elementos urbanos da zona antiga da cidade e para uma reconstrução informada dos mesmos.

Turismo no Douro

No Douro, seis anos depois da classificação da UNESCO ter reconhecido a sua importância como *paisagem cultural evolutiva e viva*, continua por fazer quase tudo. A região continua a ser uma das mais pobres do país - o seu PIB *per capita* equivale aproximadamente a dois terços da média nacional⁷⁵ - e o êxodo da população em direcção às cidades do litoral continua a ser uma constante. Uma das causas desse estagnamento é precisamente o facto de a economia regional depender quase em exclusivo do negócio vitícola. Ao mesmo tempo e, apesar da construção em tempos mais recentes de importantes infra-estruturas de apoio - nomeadamente na questão das acessibilidades - não há uma aposta consistente da administração pública na afirmação das potencialidades da região do Douro.

As excepções a este imobilismo têm provindo essencialmente da iniciativa privada, entre proprietários de quintas no Douro e grupos imobiliários (muitas vezes estrangeiros) que começam a apostar na vertente turística da região, usando como chamariz justamente o conjunto de predicados exclusivos que lhe valeram a classificação como *Património Mundial*. Esse aproveitamento turístico organiza-se, fundamentalmente, em duas vertentes: a recuperação do património, readaptando-o para servir outros fins, como na transformação de casas de quinta em estalagens de turismo rural com uma componente temática; a construção de novos edifícios destinados à hotelaria, que na sua implantação, quase sempre junto ao Douro, buscam as *características autênticas* da paisagem, oferecendo-as ao cliente como plano de fundo para o pequeno-almoço tomado no quarto. Numa



Hotel *Aquapura Douro* nas imediações de Peso da Régua.

Fotografia do interior | Durante a construção

reportagem recente no *Público* sobre a abertura de uma unidade hoteleira de luxo no vale do Douro, a frase de introdução diz tudo:

Já se imaginou a levantar-se, abrir a janela do quarto e ter à sua frente a paisagem única do vale do Douro, com o rio a seus pés?⁷⁶

No fundo temos aqui um sistema composto por duas linguagens distintas, aparentemente contraditórias entre si, a primeira, uma linguagem de ambição *típica* que recupera elementos enraizados na tradição e a última, uma linguagem estranha ao território, não-referencial. Muitas vezes, porém, a reconstrução das casas de quinta, em busca da *autenticidade* que lhes subjaz *em espírito*, segue o caminho de uma intervenção acrítica e pré-formatada que não contempla a diversidade das arquitecturas durienses, originando expressões do género *pastiche*. A variedade tipológica da casa de quinta no Douro pode ser parcialmente examinada no conjunto de exemplos que Manoel de Oliveira selecciona para figurar em *Vale Abraão*, segundo as indicações do romance que o filme adapta.

Uma nova função

Por outro lado, começam a surgir no Douro alguns projectos inovadores para a construção de edifícios de apoio à vinha, nomeadamente, adegas. Álvaro Siza projecta para a Quinta do Noval uma adega (já construída) em que utiliza como revestimento o xisto e a cortiça, numa clara referência a materiais da produção vinícola, respectivamente, uma pedra abundante na região e um material utilizado

no fabrico dos recipientes. António Leitão Barbosa concebe uma outra adega em “duas naveas paralelas de xisto e ferro”⁷⁷ na Quinta da Touriga Chã, em Vila Nova de Foz Côa, enquanto que João Paulo Seródio e Isabel Furtado têm outras duas adegas presentemente em construção no Douro.

Mais do que garantias de construção de “edifícios bem desenhados e funcionais”⁷⁸ estas interferências da arquitectura contemporânea na paisagem duriense vêm trazer-lhe um valor acrescentado, entrando “num território que era até aqui um dos bastiões do conservadorismo”⁷⁹. Ocorre um efeito imediato de mediatização em torno dessa arquitectura tornada acontecimento - que não será na maior parte dos casos a *arquitectura espectacular* de Gehry, como o hotel que desenha para o grupo vitícola *Marquês de Riscal*, na região da Rioja, em Espanha - emulando o que acontece noutros países com regiões vitícolas que souberam aproveitar antes essa tendência, construindo, por exemplo, *museus do vinho* encomendados a outros arquitectos famosos.

O surgimento de um equipamento como o *museu do vinho*, muitas vezes instalado num edifício recuperado, é um sinal particular que prenuncia simbolicamente a transição funcional de toda uma paisagem. Da função produtiva tradicional, passou-se à função representativa. O património está pronto para ser consumido pelos turistas.

O mesmo acontece em estações de caminho-de-ferro desactivadas que são convertidas em núcleos museológicos, como é o caso em Arco de Baulhe, local da rodagem de *Cinco Dias, Cinco Noites*. O encerramento, em 1990, de uma grande



Adega na Quinta da Touriga Chã, António Leitão Barbosa.
Alçado | Fotografia do exterior | Hotel na Rioja, Espanha,
Frank Gehry



troço da *Linha do Tâmega* - ramificação da *Linha do Douro* - que entrava no interior da região transmontana esvaziou de funções uma série de estações e apeadeiros que se posicionavam ao longo do trajecto do comboio. Ao mesmo tempo, sem o comboio, a zona perdeu um importante vector de desenvolvimento.

Resta a função museológica de estruturas reaproveitadas como a de Arco de Baulhe. Todo este sistema de turismo se baseia em relações *irónicas*. O filme de Fonseca e Costa escolhe simular uma estação de caminho-de-ferro numa... estação de caminho-de-ferro desactivada que, por sua vez, simula um modelo de estação de caminho-de-ferro. Subindo o tom da ironia, noutras estações abandonadas esse modelo adoptado pelo Estado Novo a partir do protótipo da *casa portuguesa* de Raul Lino, vai encontrar finalmente os seus *residentes*, quando as populações próximas decidem reivindicar para sua habitação aquele espaço desaproveitado.

Notas:

1. João Gomes da Silva, “A Paisagem - Ideia ou Experiência?”, *Jornal Arquitectos*, Nº206, Lisboa, Maio-Junho 2002, pág.13
2. Paulo Filipe Monteiro, “O fardo de uma nação”, *Portugal: Um Retrato Cinematográfico. Portugal: A Cinematographic Portrait*, Lisboa: Número – Arte e Cultura, 2004, pág.58
3. excerto da sinopse do filme, (www.laranjaazul.com)
4. João Leal, *Etnografias Etnografias Portuguesas (1870-1970): Cultura Popular e Identidade Nacional*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000, pág.91
5. João Mário Grilo, *Número Magazine*, Nº8
6. João Leal, *Etnografias Etnografias Portuguesas (1870-1970): Cultura Popular e Identidade Nacional*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000, pág.87
7. Gonçalo Ribeiro Telles, “A Perca da Complexidade da Paisagem Portuguesa”, *Jornal Arquitectos*, Nº206, Lisboa, Maio-Junho 2002, pág.74
8. Eduardo Lourenço, *O Labirinto da Saudade*, Lisboa: Gradiva, 2005 (1978), pág.73
9. François Guichard, “O Porto no Século XX”, *História do Porto*, Porto: Porto Editora, 1994, pág.526
10. Manuel Luís Real e Rui Tavares, “Bases para a compreensão do desenvolvimento urbanístico do Porto”, *Porto a património mundial: processo de candidatura da cidade do Porto à classificação pela Unesco como Património Cultural da Humanidade*, Porto: Câmara Municipal do Porto, 1993, pág.64
11. Manuel Luís Real e Rui Tavares, “Bases para a compreensão do desenvolvimento urbanístico do Porto”, *Porto a património mundial: processo de candidatura da cidade do Porto à classificação pela Unesco como Património Cultural da Humanidade*, Porto: Câmara Municipal do Porto, 1993, pág.72
12. José Gomes Fernandes, “Antecedentes que levaram à criação do CRUARB”, *Porto a património mundial: processo de candidatura da cidade do Porto à classificação pela Unesco como Património Cultural da Humanidade*, Porto: Câmara Municipal do Porto, 1993, pág.94
13. texto no filme *Douro, Fauna Fluvial*

14. Maria do Carmo Serén e Gaspar Martins Pereira, “O Porto oitocentista”, *História do Porto*, Porto: Porto Editora, 1994, pág.395
15. Manuel Luís Real, “Elementos sobre o valor histórico e patrimonial da área proposta”, *Porto a património mundial: processo de candidatura da cidade do Porto à classificação pela Unesco como Património Cultural da Humanidade*, Porto: Câmara Municipal do Porto, 1993, pág.54
16. Fausto Cruchinho, “O expressionismo segundo Manoel de Oliveira”, *Expressionismus*, Coimbra, 1994
17. Almada Negreiros, “A Ribeira”, *O sentimento do Porto: antologia. A feeling for Oporto: anthology*, Porto: Campo das Letras, 2000, págs.92-93
18. José Régio, citado por Luís de Pina, *História do cinema português*, Mem Martins: Pub. Europa-América, 1986, pág.68
19. Filippo Tommaso Marinetti, “Manifesto del futurismo”, (www.it.wikisource.org)
20. António Barreto, *Douro*, Lisboa: Inapa, 1993
21. Paula Bordalo Lema e Fernando Rebelo, *Geografia de Portugal: Meio Físico e Recursos Naturais*, Lisboa: Universidade Aberta, 1996, pág.130
22. *Candidatura do Alto Douro Vinhateiro a Património Mundial*, (www.espigueiro.pt/douro-vinhateiro)
23. Olivier Seguret, “Um quadro sensual e sereno”, *Libération*
24. Augustina Bessa-Luís, *Vale Abraão*, Lisboa: Guimarães Editores, 1991, pág.42
25. *Candidatura do Alto Douro Vinhateiro a Património Mundial*, (www.espigueiro.pt/douro-vinhateiro)
26. *Arquitectura Popular em Portugal: 1º Volume*, Lisboa : Associação de Arquitectos Portugueses, 1988, pág.187
27. Augustina Bessa-Luís, *Vale Abraão*, Lisboa: Guimarães Editores, 1991, pág.37
28. Augustina Bessa-Luís, *Vale Abraão*, Lisboa: Guimarães Editores, 1991, pág.159
29. Augustina Bessa-Luís, *Vale Abraão*, Lisboa: Guimarães Editores, 1991, pág.159
30. Augustina Bessa-Luís, *Vale Abraão*, Lisboa: Guimarães Editores, 1991, pág.120

31. Anabela Branco de Oliveira, “Socalcos do Douro: o Douro de Oliveira e de Augustina”, *Comunicação no II Encontro Internacional História da Vinha e do Vinho no Vale do Douro*, 14-17 Outubro 2004, pág.1
32. Augustina Bessa-Luís, *Vale Abraão*, Lisboa: Guimarães Editores, 1991, pág. 90
33. *Arquitectura Popular em Portugal: 1º Volume*, Lisboa: Associação de Arquitectos Portugueses, 1988, pág.187
34. *Arquitectura Popular em Portugal: 1º Volume*, Lisboa: Associação de Arquitectos Portugueses, 1988, pág.196
35. *Arquitectura Popular em Portugal: 1º Volume*, Lisboa: Associação de Arquitectos Portugueses, 1988, pág.126
36. *História de Portugal: Vol. 7: O Estado Novo, 1926-1974*, Lisboa: Estampa, 1993, pág.53
37. *História de Portugal: Vol. 7: O Estado Novo, 1926-1974*, Lisboa: Estampa, 1993, pág.53
38. José Fonseca e Costa, “Nota de intenções”, Março 2006, (www.madragoafilmes.pt)
39. texto no filme *Cinco Dias, Cinco Noites*
40. *Arquitectura Popular em Portugal: 1º Volume*, Lisboa: Associação de Arquitectos Portugueses, 1988, pág.130
41. *Arquitectura Popular em Portugal: 1º Volume*, Lisboa: Associação de Arquitectos Portugueses, 1988, pág.134
42. *Arquitectura Popular em Portugal: 1º Volume*, Lisboa: Associação de Arquitectos Portugueses, 1988, pág.140
43. *Arquitectura Popular em Portugal: 1º Volume*, Lisboa: Associação de Arquitectos Portugueses, 1988, pág.135
44. Alexandre Alves Costa, “A arquitectura escreve a sua própria paisagem”, *Jornal Arquitectos*, Nº217, Lisboa, Outubro-Dezembro 2004, pág.8
45. *Arquitectura Popular em Portugal: 1º Volume*, Lisboa: Associação de Arquitectos Portugueses, 1988, pág.171
46. *Arquitectura Popular em Portugal: 1º Volume*, Lisboa: Associação de Arquitectos Portugueses,

1988, pág.172

47. *Arquitectura Popular em Portugal: 1º Volume*, Lisboa: Associação de Arquitectos Portugueses, 1988, pág.171

48. *Arquitectura Popular em Portugal: 1º Volume*, Lisboa: Associação de Arquitectos Portugueses, 1988, pág.174

49. Alexandre Alves Costa, em entrevista a Manuel Graça Dias, *Ao volante, pela cidade*, Mirandela: João Azevedo, 1986, pág. 203

50. Manuel Graça Dias, “Pontes”, *Vida Moderna*, Mirandela: João Azevedo, 1992, págs.48-49

51. Gaspar Martins Pereira, “O Alto Douro vinhateiro: uma Paisagem Cultural Evolutiva Viva”, *Jornal Arquitectos*, Nº206, Lisboa, Maio-Junho 2002, págs.79-87

52. Olivier Seguret, “Um quadro sensual e sereno”, *Libération*

53. Jeremy Till, “Architecture in space, time”, *Architectural Design*, Nº124-Architecture & anthropology, London: Academy Editions, 1996, pág.13

54. João Leal, *Etnografias Portuguesas (1870-1970): Cultura Popular e Identidade Nacional*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000, pág.113

55. João Leal, *Etnografias Portuguesas (1870-1970): Cultura Popular e Identidade Nacional*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000, pág.117

56. Raúl Lino, citado em João Leal, *Etnografias Portuguesas (1870-1970): Cultura Popular e Identidade Nacional*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000, pág.118

57. José Esteves com Victor Mestre, “A partir de uma conversa com o arquitecto Silva Dias a propósito do inquérito à arquitectura regional portuguesa”, *Jornal Arquitectos*, Nº 218-219, Lisboa, Janeiro-Junho 2005

58. Ana Tostões, “Um composto e uma mistura: homenagem a Fernando Távora”, *Jornal Arquitectos*

59. Ana Tostões, “Um composto e uma mistura: homenagem a Fernando Távora”, *Jornal Arquitectos*

60. Peter Testa citado por Bernardo Ferrão, “O Antigo e o Moderno na arquitectura de Fernando

Távora”, *Fernando Távora, Percurso*, pág.16 in *Jornal Arquitectos*

61. Kenneth Frampton, *História Crítica da Arquitectura Moderna*, São Paulo: Martins Fontes, 2000 (1997), pág.397

62. Kenneth Frampton, *História Crítica da Arquitectura Moderna*, São Paulo: Martins Fontes, 2000 (1997), págs.381-397

63. Kenneth Frampton, *História Crítica da Arquitectura Moderna*, São Paulo: Martins Fontes, 2000 (1997), pág.396

64. José Capela, “Regionalismo: Crítico?”, *Jornal Arquitectos*, N°207, pág.88

65. *Arquitectura Popular em Portugal: 1º Volume*, Lisboa: Associação de Arquitectos Portugueses, 1988, pág.174

66. *Arquitectura Popular em Portugal: 1º Volume*, Lisboa: Associação de Arquitectos Portugueses, 1988, pág.176

67. *Arquitectura Popular em Portugal: 1º Volume*, Lisboa: Associação de Arquitectos Portugueses, 1988, pág.178

68. *Arquitectura Popular em Portugal: 1º Volume*, Lisboa: Associação de Arquitectos Portugueses, 1988, pág.178

69. Filipa Melo, “Noites de Estrelas”, *Visão*, 14 Março 1996

70. Françoise Choay, *L'Allégorie du Patrimoine*, Paris: Éditions du Seuil, 1996, pág.142

71. *Candidatura do Alto Douro Vinhateiro a Património Mundial*, (www.espigueiro.pt/douro-vinhateiro)

72. Francisco Barata Fernandes, “Centro Histórico - O processo CRUARB”, *Porto 1901-2001: Guia de Arquitectura Moderna*, Porto: Ordem dos Arquitectos (SRN): Livraria Civilização Editora, 2001, pág.2

73. Francisco Barata Fernandes, “Centro Histórico - O processo CRUARB”, *Porto 1901-2001: Guia de Arquitectura Moderna*, Porto: Ordem dos Arquitectos (SRN): Livraria Civilização Editora, 2001, pág.3

74. Francisco Barata Fernandes, “Centro Histórico - O processo CRUARB”, *Porto 1901-2001:*

Guia de Arquitectura Moderna, Porto: Ordem dos Arquitectos (SRN): Livraria Civilização Editora, 2001, pág.4

75. Celeste Pereira, “Douro continua a ser das regiões mais pobres do país”, *Público*, 10 Setembro 2006, pág.15

76. Sérgio C. Andrade, “Um hotel na margem do sonho”, *Público/P2*, 22 Julho 2007

77. Sérgio C. Andrade, “A moda das adegas desenhadas por arquitectos famosos”, *Público/P2*, 15 Junho 2007

78. Sérgio C. Andrade, “A moda das adegas desenhadas por arquitectos famosos”, *Público/P2*, 15 Junho 2007

79. Sérgio C. Andrade, “A moda das adegas desenhadas por arquitectos famosos”, *Público/P2*, 15 Junho 2007



[DESLOCAMENTO]



GENÉRICO

(...) o afastamento do lugar de origem, produzido pela mobilidade, implica, por um lado uma multiplicação dos pontos de vista e, por outro, uma relação reflexiva com os lugares.¹

Júlio deixa a província para ir trabalhar como sapateiro em Lisboa. Eva Lopo chega à Cidade da Beira, Moçambique, para casar com Luís *Galex*. Edgar vem de parte desconhecida para se fascinar por Coimbra, ao primeiro contacto com a cidade. *Os Verdes Anos* (Paulo Rocha, 1963), *A Costa dos Murmúrios* (Margarida Gil, 2004, a partir do romance homónimo de Lídia Jorge) e *Rasganço* (Raquel Freire, 2001) são três filmes construídos a partir da relação que a personagem principal desenvolve com o lugar.

Optando por ambientar as suas narrativas em *cenários reais* – respectivamente, a Lisboa em mutação dos anos 60; os últimos anos de Moçambique sob domínio português; a Coimbra da Universidade e dos espaços da *vida académica* – a noção de *lugar* ganha uma invulgar coerência formal nos três filmes, assumindo um papel preponderante na definição do rumo dos acontecimentos, em momentos superando uma dimensão puramente estéctica - ou a simples função de enquadramento - para se tornar numa *personagem* com interferência directa na acção.



Des Cabinet Des Doctor Caligari (1920)

Os protagonistas de cada um destes três filmes partilham uma condição comum: estão longe de *casa* - casa, neste caso significando o local que deixam para rumar a um novo destino. O despoletar da acção que comanda a narrativa é causado por esta mudança de ambiente, em qualquer um dos casos significativa: n' *Os Verdes Anos*, da província para a capital; n' *A Costa dos Murmúrios*, do continente para África; em *Rasganço*, de lado incerto para a Coimbra estudantil. Simultaneamente - e associadas à deslocação - há transformações importantes a ocorrer na vida pessoal de cada um dos personagens, tornando-os mais susceptíveis a quaisquer tipos de influências exteriores.

Neste contexto, o tratamento do espaço pelos cineastas, em cada um dos três filmes, procura salientar esse estranhamento mútuo entre indivíduo e envolvente, jogando com a composição dos planos para o demonstrar. Grande parte das cenas é construída através da projecção simbólica de um antagonismo entre estes dois personagens principais, explorando a inserção da figura humana no ambiente urbano como motivo plurisignificante.

Urbanismos distópicos

Estes processos de encenação não são mais que uma actualização contemporânea, se bem que mais subtil e localizada, de um modo de fazer cinema introduzido pelos cineastas alemães do pós-guerra inseridos no movimento expressionista. Em *Des Cabinet Des Doctor Caligari*, filme de 1920, o realizador Robert Wiene constrói todos os cenários em cartão pintado para ter liberdade total na composição do

espaço claustrofóbico e desregrado – grande parte das vezes multi-perspéctico - em que se movimentam os actores e que, no final, se revela como produto da imaginação do personagem central, um louco. Aqui, pela primeira vez, o *décor* ganha um *corpo* e completa a prática fílmica, como o faz notar Anthony Vidler num artigo:

No longer an inert background, architecture now participated in the very emotions of film.
The surroundings no longer surrounded, but entered the experience as presence.²

As experiências, essencialmente plásticas, de cineastas como Wiene ou F.W. Murnau - autor de obras como *Der Golem* (1915), *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922) ou *Sunrise: A Song of Two Humans* (1927) - na manipulação do espaço fílmico continuam a servir de inspiração para alguns produtos recentes, como é o caso de *Dark City* (1998), do realizador australiano de ascendência grega Alex Proyas, para dar um exemplo mais facilmente reconhecível.

Dark City cita indirectamente o trabalho cenográfico e os temas explorados por Wiene em *Das Cabinet Des Doctor Caligari*, pois a premissa central da narrativa é a existência de um conjunto de seres que têm o poder de reconfigurar o espaço, usando a mente para operar um conjunto de maquinaria escondida sob a superfície, que desencadeia transformações nos edifícios e nas ruas, todos os dias reinventando uma cidade que funciona como campo de experiências sobre o comportamento humano. O filme de Proyas explora temas introduzidos nas obras literárias de Eugène Zamiatyn (o romance *Nós*, publicado inicialmente



Dark City (1998)

em 1921), Aldous Huxley (*Admirável Mundo Novo*, 1932), George Orwell (*Mil-novecentos-e-oitenta-e-quatro*, 1949), ou Ray Bradbury (*Fahrenheit 451*, 1953), entre outras. Qualquer um destes livros recorre à figura de um governo autoritário omnipresente ou outra corporação semelhante para criar uma distopia, usando a ficção para projectar um futuro negro e opressivo, alimentado pelas preocupações reais da primeira metade do Século XX com a progressiva transformação de alguns projectos políticos emergentes – destacadamente, o nacional-socialismo germânico e o comunismo soviético - em movimentos totalitários.

A reorganização compulsiva da imagem da cidade, que tem lugar todas as noites - não existe o dia em *Dark City* - à mesma hora é um dispositivo de controlo sobre os seus habitantes, que joga com a alteração permanente das referências espaciais para observar as alterações do comportamento humano. Num mundo de ficção é possível praticar este *urbanismo hiperacelerado*, jogar *as coisas* contra as pessoas (e não o contrário) e observar as suas reacções.

Utilizando a liberdade transformadora que a ficção proporciona e o cinema completa visualmente, os cineastas jogam com as relações entre indivíduos e edifícios, cidades ou ambientes urbanos, reconfigurando habilmente as variáveis e as amplitudes das suas interações. Encenando as histórias de aventura, crime, paixão ou intriga do costume, mas carregando-as com um subtexto bastante mais complexo e abrangente. Este plano de fundo, uma vez desvendado, é, geralmente, um terreno percorrido pelas preocupações próprias da época que o autor deseja explorar em segundo campo, sejam as interrogações existencialistas sobre a

inteligência artificial em *Blade Runner* (realizado em 1982 por Ridley Scott a partir do romance de Phillip K. Dick, publicado em 1968, *Do Androids Dream of Electric Sheep?*) ou a alienação do homem no mundo moderno, tema que atravessa o trabalho do realizador italiano Michelangelo Antonioni, especialmente na trilogia *L'Avventura* (1960), *La Notte* (1961) e *L'Eclisse* (1962),

Nesta muito particular corrente cinematográfica - se é que podemos falar verdadeiramente em filiação, quando referimos uns quantos filmes que partilham um certo número de características comuns - o papel romanceado do protagonista como *herói* da narrativa é trocado pela utilização da solitária figura humana como receptáculo vazio, que vai sendo preenchido por inquietações correntes da sociedade. Ao identificar-se com o personagem central, a sociedade experimenta uma espécie de catarse colectiva, ou, para voltar a citar Vidler,

(...) space as threat, as harbinger of the unseen, operates as medical and physical metaphor for all the possible erosions of bourgeois bodily and social well being.³

Três “portugais”

Nesse encontro entre a liberdade criativa do meio e o realismo dos lugares filmados, reside o especial interesse de uma análise que procura descodificar os processos de ficcionalização que *mascam* questões essenciais para a compreensão de uma série de acontecimentos relevantes e estruturantes da evolução da sociedade através do Século XX. Reduzindo o espectro dessa análise a Portugal, como convém neste caso, e elegendo o período de governação do Estado Novo como



L' Eclisse (1962) | *L' Avventura* (1960) | *Blade Runner* (1982)



ocorrência principal e momento marcante dessa era, várias obras cinematográficas produzidas no nosso país oferecem pistas para um estudo do tema.

Entre elas, *Os Verdes Anos*, *A Costa dos Murmúrios* e *Rasgaço* ganham um destaque especial, por escolherem centrar-se em lugares concretos - Lisboa, as cidades moçambicanas da Beira e Maputo e, finalmente, Coimbra - que ao mesmo tempo são exemplos paradigmáticos da actuação do (e durante o) governo de António de Oliveira Salazar na área da intervenção urbana, seja, respectivamente, na expansão da capital do *império*, no desenvolvimento de metrópoles coloniais, ou na reconstrução e ampliação da universidade mais antiga do país.

Tendo como ponto de partida os traços narrativos que estes filmes partilham, desde as motivações da sua personagem central até às particularidades presentes na encenação de algumas sequências, e cruzando esses dados com o conhecimento disponível sobre a evolução urbana de cada um dos lugares retratados, podemos enriquecer a nossa percepção comum sobre aquilo que nos rodeia. Situando-nos no espaço entre a realidade das coisas construídas e a ficção das estórias produzidas sobre elas, temos uma vista privilegiada da relação entre homem e construído, permitindo-nos compreender melhor, tanto a intenção do projectista, quanto a imagem que a sociedade retém do seu resultado e o cineasta, por sua vez, captura e transforma, enquanto catalizador num processo colectivo de construção mental do lugar.

Para isso em muito contribui o detalhe que os três filmes seleccionados colocam na composição de cada uma das cenas, apenas possível através do conhecimento

profundo do sujeito (o sítio), do meio demográfico e da época em questão. Paulo Rocha, Margarida Cardoso e Raquel Freire, os realizadores, conquistaram essa percepção através das suas experiências de vida. E se o primeiro se limitou a capturar o ar dos tempos em Lisboa, para *Os Verdes Anos*, já a produção de *A Costa dos Murmúrios* teve trabalho acrescido na reconstituição de alguns locais da Beira e de Maputo mencionados no livro de Lídia Jorge – de certo modo facilitada pela acentuada quebra do desenvolvimento urbano que se verificou em Moçambique a partir da descolonização do território. A abordagem de *Rasganço* é também muito significativa. O filme de Raquel Freire não retrocede até à era do Estado Novo, optando por encenar uma narrativa contemporânea, mas restringe de tal forma o olhar da câmara aos espaços mais reconhecíveis da *academia*, sempre em torno da Universidade, que dir-se-ia que, em Coimbra, o tempo não passou - e continua a não passar - desde a refundação do núcleo universitário, e o filme navega num tempo cronológico difuso e difícil de situar ajustado à imagem pseudo-romântica que normalmente se associa à cidade, como Jorge Figueira explica em *Para uma Coimbra não Sentimental*:

O problema de Coimbra é, como se sabe, o do sentimentalismo. O sentimentalismo afecta a cultura e o quotidiano coimbrãos, carregando os lugares-comuns de uma circular vitalidade, mesmo quando a poética da cidade, a haver alguma, já há muito se deslocou das margens do Mondego.⁴

Arquitecturas e governantes

Longe de fornecerem respostas definitivas ou soluções unívocas para um entendimento completo da intervenção do Estado Novo nos domínios da arquitectura e do urbanismo em Portugal, estes três filmes são um excelente arquivo de situações, lugares ou memórias, que, analisadas em conjunto, podem ajudar a esclarecer o impacto que algumas das mais significativas realizações de quatro décadas de regime ditatorial produziram no país e na sua população, processos em que a figura do arquitecto desempenha um papel central, como colaborador ou crítico.

NARRATIVA



Cenário: CidadelaCoimbra, 1943 – 1992⁵

Eu não sou só uma cidade. Sou uma estufa. Uma reserva natural para estudantes, onde eles vivem em plena liberdade.⁶

A imagem de Coimbra como *cidade do conhecimento* há muito se cristalizou no senso comum, servindo durante largos anos como elemento mor de propaganda para um aglomerado urbano de média dimensão, que encontrou justamente nessa função educadora, com raízes ancestrais, o principal suporte para a atracção (e constante renovação) de populações e conseqüente expansão urbana e demográfica. A Universidade de Coimbra – nas suas várias localizações e encarnações - foi sempre o motor central deste movimento e, ao mesmo tempo, o eixo gravitacional em volta do qual a cidade se organiza, operando a sua influência a partir do *campus* que domina a zona da Alta.

Os estudantes universitários, estimados em trinta e cinco mil – a universidade conta com cerca de vinte e dois mil alunos, distribuindo-se os restantes por outras instituições do ensino superior - continuam, hoje em dia, a ser os principais actores do espaço urbano em Coimbra, compondo a partir das suas rotinas e descobertas – cerca de 60% dos estudantes universitários estão deslocados - a hierarquia dos lugares que formam a cidade e os percursos que a organizam. Esta *psicogeografia*, ou construção mental do sítio, apoia-se num conjunto de edifícios simbólicos (a Universidade é a referência maior), espaços públicos (Praça da República, Largo

da Sé Velha, Jardim da Sereia ou o Jardim Botânico) e centros de actividades culturais, ou de lazer (as várias *Repúblicas* de estudantes, o Teatro Académico de Gil Vicente ou o Edifício da Associação Académica, entre outros).

A tradição que acompanha o percurso académico em Coimbra, desde os rituais iniciáticos da *praxe* até à conclusão do curso, simbolizada na cerimónia do *rasganço*, é uma invenção - recuperando alguns procedimentos da desaparecida *Polícia Universitária* - que pretende instituir um universo social singular e exclusivo na comunidade universitária coimbrã, entretanto reproduzido um pouco por todo o país, em outras universidades ou institutos politécnicos. Estabelecem-se ritos de passagem, cerimónias que assinalam os vários estágios na formação dos *doutores*, e que, no conjunto das apropriações que fazem dos lugares, criam uma mitologia à volta da *vida académica* que pressupõe um enraizamento profundo do indivíduo (ler estudante).

Rasganço, Raquel Freire (2001)

Raquel Freire, que frequentou a Universidade de Coimbra e chegou a ocupar o cargo de vice-presidente na Associação Académica, conhece bem o ambiente da cidade e utilizou-o como componente essencial na construção da narrativa para a sua primeira longa-metragem, *Rasganço*, estreada em 2001. No filme, a Universidade é o cenário-referência para grande parte da acção, acompanhando as descobertas que o protagonista vai fazendo sobre a cidade e os seus estudantes. O recurso a outros lugares alimenta-se da geografia mental já referida, seguindo

uma coerência formal no tratamento dos espaços abordados e, mais importante ainda, uma lógica de continuidade espacial que qualifica o ambiente, ajustando-se ao tom da narrativa. Ajudando a tudo isto, a realizadora opta por empregar uma linguagem surrealizante na composição, afastando-se de um registo realista ou documental para enveredar por campos mais poéticos, onde é possível inscrever nos espaços simbolismos e associações variadas.

A sequência inicial de *Rasganço* reproduz *in loco* o trajecto sobre o eixo principal da cidade universitária de Coimbra, emulando o efeito cenográfico (pode-se dizer que existe aqui um pleonasma – o cinema opera sobre uma cenografia projectada) produzido pela sucessão dos edifícios das faculdades e pela própria axialidade do percurso. Edgar, o protagonista, um forasteiro recém-chegado à cidade, inicia a aproximação à Alta subindo a escadaria monumental, que, na sua escala excessiva, enfatiza o movimento ascendente e prenuncia o momento de chegada à Praça D. Dinis, instante decisivo e revelador da monumentalidade do conjunto dos edifícios que dominam o promontório. A praça é pontuada por uma estátua do rei com o mesmo nome - fundador da Universidade - que sublinha a axialidade da artéria maior do *campus*⁷ e enquadra, em fundo, a *Porta Férrea*, derradeiro elemento central que a visão alcança e por onde se acede ao desafogado *Pátio das Escolas*.

Edgar entra nas instalações da Faculdade de Direito e segue na direcção de sons que denunciam uma cerimónia a ocorrer num pequeno claustro contíguo – um *rasganço*. Aí, no final do percurso, conhece uma rapariga, por quem mais tarde se



Rasganço (2001)



Rasganço (2001)

apaixona. Nesse momento começa a enamorar-se por Coimbra, também.

Edgar repete o trajecto que centenas de estudantes fazem todos os dias, mas que para ele é a introdução a um novo mundo, o *microcosmos* da academia de Coimbra. À medida que vai conhecendo melhor esse mundo, o filme traça eficazmente um mapa das suas referências espaciais, num tom decididamente não-realista de que se serve para contaminar grande parte das cenas - particularmente na primeira meia hora, que documenta o enamoramento de Edgar pela cidade - com uma aura de pitoresco.

Esse período inicial acompanha-o enquanto percorre, fascinado, a *via sacra* da introdução ritualística do estudante universitário: atravessa a Porta Férrea; presencia uma serenata junto a uma república; namora no Penedo da Saudade; observa o ensaio de uma peça no Teatro de Gil Vicente; contempla Coimbra desde o miradouro de Santa Clara (“a melhor vista da cidade”); assiste a um concerto, nos claustros da Faculdade de Psicologia, de uma lista concorrente à direcção da Associação Académica; sobe à Torre da Universidade, entre outros acontecimentos marcantes.

Aproveitando alguns dos *emblemas* da cidade, reconhecíveis mesmo para quem nunca esteve em Coimbra, *Rasganço* constrói uma espécie de fábula (especialmente credível para esse grupo específico) sobre um meio social exclusivo - a sociedade coimbrã, representada no conjunto de personagens estereotipadas (destacadamente, as femininas) que compõem o elenco - que se move num espaço, também ele restrito, a Universidade, símbolo físico do seu

domínio sobre a cidade.

A colina em cima da colina

No início da década de quarenta, a necessidade de remodelação da Universidade de Coimbra juntava-se à vontade do governo em erigir um modelo de ensino que afirmasse em todos os aspectos o poder da sua ideologia oficial. O processo de formação de uma mitologia *gloriosa* para o país passava, entre outras coisas, pela instrumentalização do sistema educativo como veículo para a promoção e interiorização do projecto político do Estado Novo. O controlo exercido sobre o ensino superior ambicionava tornar a Universidade numa “corporação orgânica ao serviço do regime”, formando uma elite de futuros dirigentes para o país.

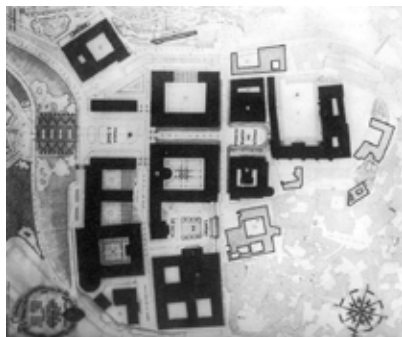
Em 1937, Salazar defendia - em consonância com o relatório da primeira comissão nomeada em 1934 para estudar a localização da Cidade Universitária de Coimbra - a instalação dos novos edifícios na Alta da cidade, por acreditar que aí se reuniam as melhores condições para estabelecer um núcleo monofuncional e suficientemente coeso que se autonomizasse do restante tecido urbano. Uma ambição comprovada por este excerto dos seus *Discursos*:

Isolar a colina sagrada só activa para o estudo na doce e calma atmosfera coimbrã.¹⁰

Seguindo as orientações gerais definidas por Duarte Pacheco, que, após uma visita a Coimbra, deixara de encarar o processo em curso como uma mera remodelação das instalações, promovendo a edificação de um conjunto significativo de



Alta antes da intervenção | Demolições durante o período de construção da Cidade Universitária



edifícios novos e de grande escala, em ruptura com o traçado urbano da Alta, Cottinelli Telmo desenhou entre 1941 e 1942 um primeiro plano para a Cidade Universitária. Mais tarde seria substituído à frente dos trabalhos por Cristino da Silva. O plano para a Cidade Universitária de Coimbra propunha a demolição da grande maioria dos edifícios existentes, *limpando* o espaço para estabelecer uma enorme plataforma de nível como base para a implantação racional, quase planimétrica, dos novos edifícios. Fazia-se *tabula rasa* sobre o tecido urbano existente e no seu lugar surgia uma *cidadela* baseada numa arquitectura - dos edifícios e do desenho urbano - remanescente do neo-classicismo monumental de inspiração fascista, uma seqüela *à portuguesa* dos *campus* de Madrid, Roma ou Berlim.



O espaço disponível não era, porém, o suficiente para uma realização tão marcante quanto, por exemplo, os 320 hectares abrangidos pelo plano do engenheiro Modesto López Otero para a Cidade Universitária de Madrid (1928). Restringido a uns *miseros* dezassete hectares¹¹ no topo da colina coimbrã, ficou um esboço desse monumentalismo glorificador que o regime almejava como símbolo do seu poder, e que desaguou, afinal, na imagem algo grotesca - que persiste até hoje - do conjunto de volumes de grande escala que encimam a colina, dominando a cidade, como o faz notar Álvaro Siza numa entrevista recente:

O que impressiona ali é que (...) a topografia não contou nada. (...) Faz impressão. Há prédios que parecem maiores que a própria colina, em cima da colina.¹²

“Zona Universitária Exclusiva”

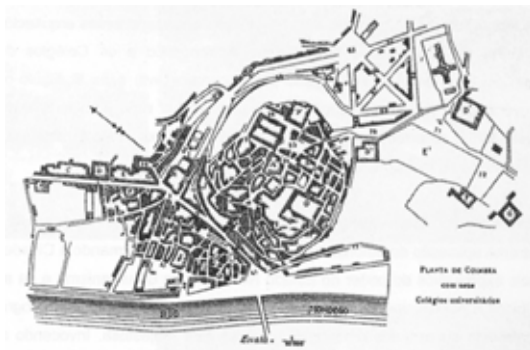
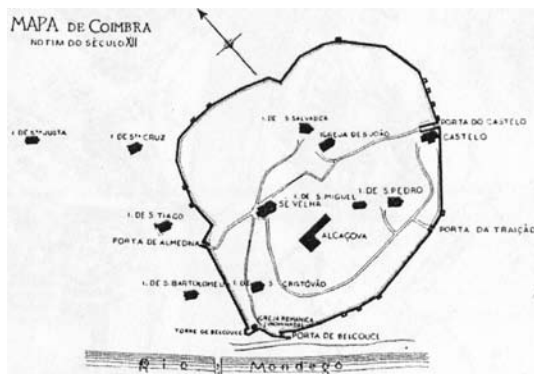
Mesmo se, em *Rasgaço*, as necessidades narrativas e o próprio processo estilístico invocam, por vezes, a manipulação na inserção do *plano pitoresco* - como aqui já se referiu anteriormente - o modo como a câmara retrata o planalto académico e os espaços tentaculares que o complementam – as repúblicas, o Penedo da Saudade ou o Teatro de Gil Vicente, entre outros *ex-libris* – aproxima-se de um registo realista. Em vez de uma simples enumeração dos vários espaços-cenário que compõem esse *microcosmos*, o filme - mais concretamente, a realizadora, Raquel Freire, fazendo uso de um conhecimento efectivo do lugar - insere-os num contínuo visual, qualificando cada um deles, hierarquizando o seu conjunto, estruturando os percursos que neles se inscrevem e os que os interligam e delimitando claramente uma *zona universitária exclusiva*.

Tanto a escala como a disposição racional do conjunto dos edifícios da Universidade negam o relacionamento com a envolvente urbana que o precede, devedora da ocupação casuística própria do bairro tradicional. A Cidade Universitária é como que uma *ilha* sobrelevada, cujo carácter restrito vem de longe, pois já nos tempos das ocupações romana ou árabe as condições topográficas excepcionais da Alta provaram servir eficazmente, em termos defensivos.

No século XII a cidade estruturava-se em dois pólos, a Alta e a Baixa, correspondendo-lhes uma hierarquia social que destinava às classes mais favorecidas a zona mais elevada da cidade, de acesso dificultado, em grande parte, pela construção da cerca do Convento de Santa Cruz, a norte da colina,



Rasgaço (2001)



Coimbra nos finais do Século XII | Coimbra e os seus colégios universitários no Século XIX

limitando as entradas à porta de Almedina e às couraças. A situação altera-se apenas no final do século XIX, com o surgimento da Avenida Sá da Bandeira, na sequência da demolição da cerca do Convento, “criando uma acessibilidade muito forte pelo *outro lado* da Alta”¹³.

A construção da Cidade Universitária rompe com esta matriz urbana bipolar baseada na relação plurifuncional entre Alta e Baixa¹⁴. O planalto perde o seu carácter urbano tradicional e a população é deslocalizada para novos bairros de habitação na periferia da cidade, criados especificamente para o seu alojamento, como o Bairro Norton de Matos. A Alta isola-se do resto da cidade como conjunto urbano ensimesmado, recusando relações de escala próximas com a textura urbana que a envolve, situação que perdura até hoje.

A Alta sobrevive, pois, como espaço universitário, mas não como verdadeira “Cidade-Universitária”, nem exactamente, até ao momento, como espaço de ligação da Universidade à cidade (“Universidade-Cidade”), como sucede em Salamanca. Sobrevive em boa parte, como colina sagrada, já não isolada e só activa para o estudo (...), mas, ainda assim contraditoriamente separada e ao mesmo tempo junta à cidade.¹⁵

Deslocamento

Em *Rasganço*, Edgar, ambicionando fazer parte desse mundo *académico*, dos espaços ligados à Universidade - um mundo construído - refugia-se durante a maior parte do tempo, porém, num mundo bucólico, de jardins, grutas e riachos

- um mundo *natural* - recorrendo a locais ermos e pouco frequentados, onde encontra o isolamento que muitas vezes ambiciona. Para recriar este ambiente, utilizam-se cenários genéricos na composição de uma imagem bucólica, que a linguagem (aqui) assumidamente não-realista do filme ajuda a transformar num todo coerente. Passeios nocturnos filmados nos jardins da *Quinta das Lágrimas*, em Coimbra, são colados a sequências diurnas capturadas nas margens de um riacho, a centenas de quilómetros, algures nos arredores de Lisboa¹⁶. *Rasganço* vai alternando esses dois espaços antagónicos que compõem o cenário de fundo, acompanhando as (frustradas) tentativas do seu personagem principal na adaptação ao ambiente *académico*.





Os Verdes Anos (1963)

Cenário: Metrópole

Lisboa, inícios da década de 60

(...) havia um assunto que eu em Lisboa conhecia muito bem: o do provinciano que chega à cidade e não se dá com ela (...)”¹⁷

No final da primeira metade do século XX, Lisboa era a capital de um país que tinha mantido a sua neutralidade durante a Segunda Guerra Mundial, tendo escapado por isso mesmo à reconstrução maciça operada em algumas metrópoles europeias, como Londres ou Berlim, locais de grandes transformações urbanas. A estabilidade governativa de uma ditadura que conduzia os destinos do país desde a década de vinte permitia planificar, de uma forma espaçada e ponderada, “a metodologia própria para o funcionamento das cidades (...) para se proceder à reorganização da cidade portuguesa”¹⁸.

Este processo de renovação e expansão urbana teve especial incidência, como é natural, em Lisboa, segundo a direcção inicial de Duarte Pacheco - à altura acumulava o cargo de Ministro das Obras Públicas e Comunicações do Governo com o de Presidente da Câmara Municipal - atingindo o corolário na década de sessenta - já depois da sua morte em 1943 - com a consolidação dos novos bairros de habitação colectiva que viriam a formar uma nova orla periférica da capital, comumente designada por *Cidade Nova*. Depois da abertura das *avenidas novas* (Avenida da Liberdade, Avenida Fontes Pereira de Melo e Avenida da República) nos princípios do século XX, a construção, entre outras, das urbanizações de



Olivais

Alvalade (1945), Olivais-Norte (1959), Olivais-Sul (1961) e Chelas (1966) completaria a transformação de Lisboa numa cidade moderna, “contemporânea de outras capitais europeias, entre bairros planeados e higiénicos”¹⁹.

A cidade em reforma acolhia cada vez mais novos habitantes, na sequência de um processo de *modernização demográfica* assente nos fluxos migratórios internos entre interior e litoral. Lisboa era o principal pólo de atracção para as populações que deixavam a província, favorecendo-se assim o desenvolvimento urbano e suburbano do país, em detrimento da ruralidade dominante até então. No Portugal da primeira metade do século XX, o grande incremento nos números da migração dos campos para as cidades do litoral - mais tarde suplantado pelo fenómeno da emigração em massa para o estrangeiro - permitiu a cidades como Porto e Lisboa dar um grande “salto quantitativo”²⁰ em termos de população, ganhando um carácter verdadeiramente metropolitano.

As novas populações vieram ocupar predominantemente as áreas periféricas em expansão, onde novos edifícios de habitação colectiva formavam uma frente urbana debruçada sobre os campos em redor de Lisboa. A consistência formal da maior parte destes novos conjuntos - produto de uma linguagem arquitectónica moderna e, em certa medida, devedora das regras de planeamento urbano introduzidas pela Carta de Atenas - e a inusitada escala das intervenções - distanciando-se claramente do modelo de habitação unifamiliar promovido até então pelo governo - criaram, em cada um dos locais de implantação, um contraste acentuado com os terrenos virgens adjacentes que formavam o perímetro da

cidade.

Como resultado desta metamorfose acelerada das áreas não-urbanizadas, a vivência nestes novos bairros oferecia aos residentes uma dupla-condição: viver na cidade, olhando através da janela o campo, ali ao lado. No caso dos que chegavam da província, um olhar muitas vezes transformado numa melancólica nostalgia pelo que haviam deixado para trás.

Os Verdes Anos, Paulo Rocha (1963)

Paulo Rocha baseou-se em alguns aspectos da sua própria experiência como estudante deslocado em Lisboa para escrever o argumento d' *Os Verdes Anos*, filme rodado em 1963, cujo enredo anda em volta da relação entre dois jovens que trocaram a província pela capital. O filme coloca-se no ponto de vista do rapaz, um recém-chegado, dividindo o espaço da acção entre duas faces contraditórias da mesma cidade: o seu local diário de trabalho - “(...) as Avenidas Novas e arredores.”²²¹ - e o sítio onde pernoita - “(...) as arribas das azinhagas debruçadas sobre a cidade nova.”²²². O protagonista enceta ao longo do filme um processo de progressiva rejeição do ambiente urbano, incutido visualmente através de uma encação muito cuidadosa que joga com as diferenças entre os dois ambientes, o campestre e o citadino, e o seu efeito na bipolarização dos sentimentos do rapaz.

Nos instantes iniciais do filme, Júlio, chegando a Lisboa de comboio, aguarda que o tio o venha receber à estação, em vão. Decide aventurar-se com as malas pelas



Os Verdes Anos (1963)



ruas de uma cidade que desconhece, abordando um transeunte que se prontifica a ajudá-lo, acompanhando-o à morada que o rapaz indica. É conduzido através de um túnel até ao metropolitano, enquanto o seu benemérito discorre sobre as transformações que vêm ocorrendo em Lisboa num tom optimista, que contrasta com o monólogo oferecido pelo tio de Júlio na sequência inicial do filme.

Quando chega à superfície, está já no centro da *moderna* Lisboa das Avenidas Novas. O efeito de estranheza experimentado por Júlio à chegada é exponenciado pela viagem de metro, que, no seu trajecto subterrâneo, executa um movimento para ele desconhecido, a *trasladação directa* de um local (a estação dos caminhos-de-ferro) para outro (o centro de Lisboa), impossibilitando a apreensão de quaisquer referências espaciais para o recém-chegado formar uma ideia da cidade.

Novos cidadãos

Os Verdes Anos utiliza essa narrativa do rapaz do campo recém-chegado a Lisboa - como tantos outros, à altura - para ilustrar o fascínio pelo novo mundo de uma grande cidade a descobrir, um *macrocosmos*. Esse mundo ficcionado é povoado por personagens que ainda não lhe pertencem em absoluto, que vêm de diferentes sítios, mas de um mesmo espaço genérico, o *interior*. Todos lutam pela sua integração, cada um deles representando os vários estádios da adaptação ao ambiente metropolitano.

Ilda, a rapariga por quem Júlio se enamora, funciona como uma personagem mediadora na relação que se vai estabelecendo entre ele e a cidade. Com ela

passeia pelas *Avenidas Novas* - ziguezagueando por entre os pilares dos novos edifícios de habitação colectiva - ou nas suas margens, percorrendo a *acrópole* do Instituto Superior Técnico, como se de um verdadeiro recinto monumental se tratasse. As repetidas conversas que trocam sobre uma visita ao Aeroporto - que nunca se chega a concretizar - reflectem esse apetite pela descoberta da cidade através do contacto com os seus símbolos, sendo o Aeroporto a encarnação material mais *extravagante* do carácter contemporâneo da grande metrópole.

Afonso, o tio do rapaz, é a imagem do homem integrado na cidade, um artesão que adaptou o seu saber tradicional à técnica industrializada do progresso, incorporando painéis de azulejos nas fachadas dos novos edifícios de habitação, nas paredes de lojas ou de cafés. Apesar de viver em Lisboa há bastante tempo, continua a votar-lhe uma certa desconfiança (que pode ser confundida por perspicácia urbana - *urban savvy*) nomeando com desdém os modernos bairros de habitação que vê surgir da janela de sua casa.

Cidade nova e cidade velha

A necessária expansão de Lisboa, decorrente do incremento populacional, leva o Ministro Duarte Pacheco, titular da pasta das Obras Públicas e Telecomunicações do governo de Salazar, a recorrer pela primeira vez aos serviços de urbanistas, para resolver o problema da reorganização da capital, bem como de outras cidades portuguesas. Mais tarde, em 1938, quando Duarte Pacheco assume a presidência da Câmara de Lisboa, chama Étienne De Groer para substituir o



Os Verdes Anos (1963)



Plano Director Municipal de Lisboa, de Groer, 1948 | Plano do
Bairro de Alvalade, Faria da Costa, 1945

urbanista francês Alfred Agache, de partida para o Brasil. De Groer defendia uma visão para a cidade inspirada no modelo de *cidade-jardim* desenvolvido por Ebenezer Howard. Em 1948 este urbanista russo apresentava o *Plano Director Municipal de Lisboa*, cujo partido inicial se baseava na “urbanização de diferentes sectores definidos no interior do tecido urbano da capital, procurando que as relações urbanas desenvolvidas entre estes se inserissem numa organicidade controlada”²³.

O *Bairro de Alvalade*, planeado em 1945 por Faria da Costa, arquitecto da Câmara Municipal, inseria-se no *Plano De Groer*, prevendo a instalação de 45 000 pessoas no sector norte/oriental da cidade. Este primeiro bairro de promoção pública destinado à habitação social introduzia o modelo da visão de Duarte Pacheco para uma nova Lisboa, baseado na elaboração de vários *Planos de Embelezamento* para a cidade como método de construção da imagem de força e coerência formal que deveriam ser associadas ao governo e à nação. Como refere Nuno Grande em *O verdadeiro mapa do universo*,

A Cidade Nova devia, aos seus olhos, ser um produto da integração entre traçado e edificação (...) porque só isso permitiria criar uma imagem urbana una, monumental e identificadora do regime, à luz de um novo tempo.²⁴

Nesse mesmo *Bairro de Alvalade*, numa cave com vista (apertada) para as *Avenidas Novas*, Júlio passa os dias empregado como aprendiz de sapateiro, fixando apenas um pequeno pedaço da *cidade nova* através da moldura de uma reduzida janela de

rés-do-chão. Júlio mantém um certo distanciamento em relação à cidade que o acolhe, indo viver com o tio às portas dos novos bairros lisboetas em construção, entre “a mistura de velhas quintas em ruína, de ribeiras secas entre canaviais”²⁵. É aí, numa zona de perfil (ainda) rural que se sente *em casa*, por aproximação aos elementos referenciais que guarda na memória da verdadeira casa que deixou para trás, na província, quando decidiu rumar a Lisboa.

A sequência inicial do filme é exemplar na forma como ilustra a discrepância entre esse ambiente campestre e o perfil da *cidade nova* que se vai erguendo mesmo ali à frente: um *travelling* que se inicia num plano fechado sobre campos cultivados a perder de vista e vai percorrendo uma série de motivos bucólicos – uma velha ponte sobre um riacho, um homem montado numa carroça a percorrer uma estrada de terra batida - até revelar, com um movimento final, o *Bairro de Alvalade* no horizonte próximo. Todos os dias, no trajecto entre casa e trabalho, Júlio atravessa uma fronteira, de transição áspera, entre a ruralidade e a cidade consolidada, como tantos outros que naquela altura chegavam a Lisboa e se instalavam na periferia, em urbanizações ilegais ou bairros de lata²⁶.

Habitação mínima

O modelo de *casa de família* - baseado na habitação unifamiliar - que o regime vinha defendendo há muito, como elemento nuclear para uma sociedade ideal, apoiada em modelos de organização de aldeia inseridos na cidade²⁷, provava ser inútil na resolução dos problemas de alojamento das classes menos favorecidas.



Os Verdes Anos (1963)

Projectos-tipo das *Casas Económicas*

No Gabinete Técnico de Habitação, criado pela Câmara Municipal de Lisboa no início da década de cinquenta, técnicos de diferentes especialidades (arquitectos, engenheiros, urbanistas, sociólogos, paisagistas) trabalhavam para resolver o problema crescente do alojamento.

A renovação do parque habitacional da cidade apoiava-se na mistura de dois processos complementares de transformação urbana adaptados às diferentes zonas de intervenção e apoiados por legislação específica criada para o efeito. No núcleo consolidado da cidade, numerosos imóveis vinham sendo demolidos e, conseqüentemente, substituídos por outros de superior capacidade de alojamento (normalmente através do aumento do número de pisos), uma condição essencial expressa na lei 2030²⁸, que despoletara todo este processo, impondo o congelamento das rendas. Nas zonas da periferia em expansão, o Município procedia à expropriação de terrenos (introduzida por uma outra lei instituída na mesma altura) tendo em vista a construção de novos bairros de habitação colectiva, emulando um método que já tinha sido experimentado com sucesso nas instalações do Instituto Superior Técnico, de Pardal Monteiro, cuja construção se iniciara em 1927.

O Gabinete Técnico de Habitação promovia a construção de uma série de bairros sociais, onde se ia instalando “uma classe média emergente”²⁹. Todavia, grande parte da população – nomeadamente os sectores mais pobres, que fugiam da miséria da vida rural – via-se forçada a recorrer à habitação clandestina, ocupando barracas em zonas remanescentes da cidade, como Chelas ou Amadora

(neste último caso observa-se uma taxa de crescimento populacional superior a 250% no decénio compreendido entre 1950 e 1960³⁰) ou na margem sul do Tejo. Sem condições para aceder às *Casas Económicas*, desenvolvidas pelo Município em conjunto com o Ministério das Obras Públicas, aos habitantes das barracas e urbanizações clandestinas da periferia foram destinadas as *Casas para Famílias Pobres*, habitações pré-fabricadas de carácter (supostamente) temporário.

Deslocamento

Júlio pertence também a essa classe desfavorecida que se instala às portas da cidade, em zonas que conservam ainda características eminentemente rurais, contrastando vivamente com os modernos bairros de habitação que vão avançando ao seu encontro. Essa cidade moderna e progressista, só a habita temporariamente, de dia, enquanto trabalha, pois ao fim de todas as tardes regressa sempre ao seu casebre de pedra no meio de uma qualquer quinta desactivada.





A Costa Dos Murmúrios (2005)

Cenário: Império

Maputo e Cidade da Beira, Moçambique, finais da década de 60

São todos personagens deslocados: (...), os militares vivem “em casas mobiladas por outros”; os autóctones, expatriados pela guerra e pela discriminação branca.³¹

O império colonial português, consolidado no final do século XIX, era promovido pelo governo de Oliveira Salazar como um conjunto de províncias ultramarinas e um estado central que formavam uma “nação pluricontinental e pluri-racial”³², “sem qualquer traço de dominação formal da metrópole”³³, incutindo no imaginário popular uma fusão entre nação e império, na tentativa de proteger este último, numa primeira altura, da cobiça das nações europeias em guerra e, mais tarde, da influência das insurreições independentistas a ocorrerem um pouco por todo o continente africano, à medida que os processos de descolonização avançavam. Salazar encarava África como um prolongamento natural do território continental português.

Em Moçambique, e apesar de todas estas precauções, a guerra colonial acabou por eclodir no início dos anos sessenta, época em que surgem os primeiros movimentos organizados a lutar pela independência do território anexado. Com a maior parte dos combates a desenrolarem-se no Norte do país, nas ruas das grandes cidades litorais, Lourenço Marques (actualmente Maputo), a capital, e na Cidade da Beira, importante centro urbano costeiro, mantinha-se a placidez de todos os dias.



Avenida Pinheiro Chagas em Lourenço Marques

No início da segunda metade do século XX, estas duas cidades destacavam-se no mapa do desconexo território moçambicano, assumindo o papel de postos avançados do poder central. Lourenço Marques, tal como Nova Lisboa (actualmente Huambo) em Angola, constituiu-se como uma oportunidade para o Estado português criar uma metrópole a *partir do nada*³⁴, segundo um ambicioso e geométrico plano dos finais do Século XIX:

(...) uma rectícula de ruas paralelas e perpendiculares, dez num sentido (norte-sul) e oito noutra (este-oeste), foi a matriz inicial, prosseguida para nascente até à Ponta vermelha e à Polana ao longo dos anos 10 e 20 do século XX, primeira fase de verdadeira construção urbana da cidade.³⁵

O Estado cedo percebeu a importância na planificação do desenvolvimento e expansão sustentada das duas metrópoles moçambicanas, produzindo para esse efeito vários *Planos de Urbanização* que começaram a ser implementados a partir da década de trinta. À entrada dos anos sessenta, Lourenço Marques e a Beira eram já duas metrópoles imperiais africanas onde se respirava um certo ambiente cosmopolita - longe do cinzentismo castrador que se vivia em Portugal – próprio de uma sociedade mais liberal que se formara, entretanto, com a acumulação da riqueza nas cidades devido à centralização do poder na minoritária população branca.

Ao progressismo desta sociedade em busca de afirmação colectiva, veio juntar-se a vontade de uma série de jovens profissionais de arquitectura – parte da

“geração do Congresso de 1948”³⁶ - que não encontravam em Portugal o espaço para praticar uma arquitectura *menos constrangida* - do que a corrente *oficial* de inspiração monumental neo-classicista, promovida pelo governo – e devedora do modernismo. O menor controlo governamental exercido sobre a arquitectura nas colónias permitia uma liberdade crescente no desenvolvimento de soluções mais *arrojadas* na concepção de edifícios públicos, moradias, conjuntos de habitação colectiva ou mesmo estruturas comerciais e industriais, ajudando a transformar a Beira e Lourenço Marques em povoações com um carácter urbano acentuado, ilhéus de civilização que desenham alguns perfis verticais no contínuo horizontal da árida planície africana.

A Costa dos Murmúrios, Margarida Cardoso (2005)

Adaptando o romance de Lídia Jorge, Margarida Cardoso realizou *A Costa dos Murmúrios* (2005) recorrendo às experiências - que realizadora e escritora partilham - da vida em Moçambique durante o período da guerra colonial. O livro centra-se nos pressentidos últimos anos do conflito e aborda a condição de uma jovem que chega do continente para casar com um oficial do Exército Português, estabelecendo-se na Cidade da Beira. O filme explora a paisagem moçambicana - a praia e toda a costa, a cidade ou os subúrbios - num tom realista próximo do documental, apoiado numa reconstituição histórica notável que joga com os *décors* e os lugares para evocar, umas vezes, um ambiente cosmopolita decadente, outras, a imensidão e o exotismo do continente africano, filtrados sempre através



Avenida 24 de Julho em Lourenço Marques



A Costa Dos Murmúrios (2005)

do olhar indiscreto da protagonista.

Abrindo com uma sequência de imagens de arquivo, *A Costa dos Murmúrios* enquadra desde logo um lugar - África colonial, Moçambique, Cidade da Beira - e uma época - os últimos anos da ocupação colonial portuguesa, no final da década de sessenta, início da de setenta - simulando a aproximação de um avião (e de um passageiro, em particular) ao enigmático continente africano. Ao desembarque na pista do aeroporto vão-se sucedendo filmagens de exteriores, que caracterizam o ambiente urbano da Beira: vegetação luxuriante, praias paradisíacas, caóticos mercados de rua e construções coloniais de início do século que contrastam com edifícios modernistas perfilados ao longo de amplas avenidas apinhadas de automóveis.

Subrepticiamente, no mesmo tom do início do filme, entramos dentro de um autocarro - deixando as imagens de arquivo e penetrando definitivamente na acção - onde uma jovem espreita através da janela a Beira pela primeira vez. Nos seus olhos há um deslumbramento que encontra eco um pouco mais tarde nas entusiásticas declarações de um comandante do exército que comparece ao casamento dela, Eva Lopo, com o alferes Luís Alves:

Pensam que África é uma floresta virgem (...) mas isso é um erro.³⁷

Ainda é cedo para ter verificado mas verá que esta é uma das poucas regiões ideais do globo! Admire a paisagem, e verá que para ser perfeita só faltam uns quantos arranha-céus junto à costa. (...) Com uns vinte arranha-céus a costa seria perfeita!³⁸

Desbravar, construir, modernizar

A deixa, produzida por um personagem secundário - pertencente ao *establishment* local – é em boa medida reveladora do empenho progressista (e sonhador) que orientava a presença portuguesa em África, encorajada pelas direcções do governo central, que citava frequentemente os verbos “desbravar, construir e modernizar”³⁹ na questão do desenvolvimento das colónias. A muito pouco significativa expressão dos movimentos anticolonialistas em Portugal durante os primeiros tempos do Estado Novo e o modo como este defendia a “necessidade de preservar a imagem da nação (...), dos anos de ouro das Descobertas”⁴⁰ ajudaram a imbuir os colonos portugueses desse espírito modernizador, capaz de transformar uma pequena cidade - em 1910 contava apenas 499 casas e 3400 habitantes - como a Beira numa verdadeira metrópole urbana.

Particularmente importante foi o decénio entre 1945 e 1955, período em que o crescente aumento do investimento na industrialização e a aposta na construção de estruturas de apoio administrativo, equipamentos socio-económicos, instalações sanitárias e portos marítimos⁴¹ provocou um surto de expansão urbana nunca visto nas colónias. Este ciclo de rápido crescimento seria retomado a partir de 1960, estimulando-se a concentração de habitantes em centros urbanizados “dotados de equipamentos mínimos”⁴², como forma de potenciar o enraizamento da população e promover uma ocupação mais homogénea do território, assente numa rede de cidades de média dimensão. Deste modo o Estado Novo procurava consolidar efectivamente a presença portuguesa em África, resistindo às pressões



A Costa Dos Murmúrios (2005) | Esplanada na Praça 7 de Março
em Lourenço Marques

da época no sentido da descolonização e recusando abrir mão do seu *império*, em contracorrente com outras potências ultramarinas que iam abandonando progressivamente os territórios que ocupavam no continente africano.

África minha

À chegada a Moçambique Eva Lopo encontra um novo mundo, aliás, todo um continente. Aos seus olhos, o exotismo da paisagem Africana contrasta agudamente com o *cinzentismo* do país que deixou para trás. Na Beira, é acolhida pela sociedade local, uma sociedade mais aberta, com alguns arremedos cosmopolitas, possibilitados pela distância libertadora em relação à *pátria-mãe*. Os dias são passados em idas à praia, passeios, festas, restaurantes de marisco ou bares onde se experimentam sofisticados *cocktails*. As mulheres dos militares usam vestidos estampados *na moda* e vivem em moradias modernistas com vista para o mar.

Atirada para o meio deste cenário idílico que os portugueses se esforçavam por construir em Moçambique, Eva não se restringe às suas coordenadas, porém. Ao mesmo tempo que cumpre o roteiro dos hábitos mundanos, mostra também apreço pela espontaneidade natural daquela terra e das suas pessoas. Esse fascínio leva-a a descer às ruas, onde contacta com zonas menos superficiais da cidade, conhece bares de gosto duvidoso ou visita o *caniço*, onde reside a grande parte dos habitantes da Beira.

Ao contrário do seu marido, Luís, ou do capitão deste, Forza Leal - personagens

que simbolizam, de certa maneira, o *modus operandi* português em África - Eva admira o que existe de genuíno naquela terra. A certa altura, numa discussão sobre a guerra que entretanto se vai travando no Norte de Moçambique, o capitão Forza Leal sintetiza claramente no seu discurso o espírito reformador dos colonos:

Esta terra pertence às pessoas que fazem qualquer coisa dela. As pessoas que aqui vivem e lutam por ela.⁴³

Arquitectura e progresso

Aos olhos dos que chegavam de Portugal, do continente *civilizado*, as colónias eram um território virgem, em bruto, que lhes cabia desenvolver e industrializar, aproveitando as suas potencialidades naturais. Tudo isto em *benefício* dos indígenas, dos quais se promovia a integração natural numa única “nação pluri-racial”⁴⁴, pois Salazar defendia que “Moçambique ou Angola eram tão portuguesas quanto o Minho ou a Beira”⁴⁵.

Os milhares de quilómetros de distância para o *centro de comando do império*, em Lisboa, permitiam o desenvolvimento de algumas orientações inovadoras na construção desse pedaço de pátria comum, algo aliviado do peso da matriz referencial do regime. O desafio da intervenção num território tão vasto evocava também uma visão diferente para a resolução dessa questão - mais inclinada para a inovação e para a modernidade do que a prática tradicionalista enraizada em



A Costa Dos Murmúrios (2005) | Caniço de Lourenço Marques.
Uma rua | Fotografia aérea



Mapa *Portugal Não é um País Pequeno* | Plano Geral de Urbanização da Beira

Portugal - impulsionada pela iniciativa privada⁴⁶.

Moçambique beneficiava, ao mesmo tempo, de uma maior proximidade com o mundo anglófono e de uma menor dependência (do que outras colónias africanas como, por exemplo, Angola) em relação à sede do império colonial. Este ia encomendando sucessivos *Planos de Urbanização* que procuravam estruturar a expansão organizada de cidades como a Beira ou Maputo, mas o controlo do regime restringia-se a esse nível de ordenamento urbano. Os jovens profissionais de arquitectura que se fixavam no território tinham alguma liberdade para desenvolver aproximações ao *Estilo Internacional*, apoiados numa construção em betão armado que tinha já atingido a maturação qualitativa.

Arquitectos como Nuno Craveiro Lopes e Alberto Soeiro, formados no Porto, ou Amâncio Miranda Guedes (mais conhecido por Pancho Guedes), que cursou na África do Sul, deixaram em Moçambique uma produção rica em exemplos dessa experimentação modernista, desde edifícios de habitação colectiva, edifícios públicos, equipamentos culturais ou industriais até moradias, projectadas essencialmente para servir a classe média-alta. Aqui, o modelo tradicional da *casa portuguesa* é preterido em favor de um tipo aproximado à arquitectura brasileira modernista de então, muito mais adequado às condições climáticas da região e, ao mesmo tempo, mais inovador, como convém a uma sociedade progressista.

Deslocamento

N^o *A Costa dos Murmúrios* conseguimos entrever essa arquitectura - ou o que dela

resta, pelo menos - principalmente nas cenas que se desenrolam no interior da casa onde vivem o capitão Forza Leal e a sua esposa, Helena, uma das muitas moradias modernistas da Beira. Eva, a protagonista, recusa transferir-se do hotel onde se instalou provisoriamente, à chegada, para uma moradia semelhante, renegando uma situação de isolamento semelhante à que Helena pratica em sua casa. Permanecendo no hotel, prolonga a condição de forasteira numa terra que lhe é estranha, adiando indefinidamente o início de um processo de enraizamento.



DESENLACE



3. Símbolos físicos do poder

Houve no salazarismo concreto (...) uma tentativa para adaptar o país à sua natural e evidente modéstia. Todavia, a glosa do relativo sucesso desta tentativa é que não foi nada modesta (...)⁴⁷

A Alta Universitária de *Rasgaço*, a *cidade nova* d' *Os Verdes Anos* ou o urbanismo colonialista d' *A Costa dos Murmúrios* são, na sua essência, três retratos distintos de um mesmo projecto ambicioso, delineado pelo Estado Novo no âmbito da “restauração cultural”⁴⁸ do país, que procurava recuperar a imagem *gloriosa* de outrora - do período áureo do império ultramarino português - através de um vasto programa de obras públicas. As linhas oficiais de orientação deste processo arquitectónico baseavam-se na recuperação dos valores tradicionais, num gesto *voltado para dentro* que renegava o modernismo internacional. Ao mesmo tempo, porém, as afinidades ideológicas com alguns projectos políticos contemporâneos - os nacionalismos em Espanha, Itália ou na Alemanha - exerciam uma influência importante na construção dessa *arquitectura de estado*.

Todo este processo se vai desenvolvendo a partir de orientações aparentemente díspares. A arquitectura monumental de grandes projectos públicos significativos como o Instituto Superior Técnico (1927) ou a Universidade de Coimbra (1943) cruza-se com o *micro-urbanismo* do género cidade-aldeia implementado nos bairros sociais - de habitação unifamiliar - do Alvito (1938) ou da Encarnação (1948), projectados por Paulino Montez. Se a casa, raiz fundamental de uma



Instituto Superior Técnico, Porfirio Pardal Monteiro, 1935 |
Bairro Social da Ajuda

identidade portuguesa, se vai basear em modelos tradicionalistas, de carácter rural, os projectos públicos mais ambiciosos procuram uma opulência condigna e, em certa medida, intimidatória, através da aproximação a um neo-classicismo despojado, (apregoadamente) *moderno* e internacional (em Novembro de 1941, o título do catálogo de uma exposição nazi sobre arquitectura alemã apresentada por Albert Speer em Lisboa traduzia “Nova - *Neue* - Arquitectura Alemã” por “Moderna Arquitectura Alemã”⁴⁹).

Numa época em que a expressão individual é permanentemente vigiada, em Portugal, o regime percebe a importância da relação entre o indivíduo e o espaço, servindo-se dessa ligação para instituir mecanismos de controlo que jogam com a manipulação de escalas para introduzir simbolismos nos próprios edifícios, entre o conceito de familiaridade nas fileiras de *casas portuguesas* alinhadas ao longo de uma qualquer rua da cidade e o autoritarismo figurado na imponência de um conjunto monumental isolado, monofuncional e auto-referencial. Esta subalternização do construído à doutrina propagandística, a uma imagética sintetizada pelo regime, não é, porém, um exercício totalitarista à imagem dos processos anti-vanguardistas desencadeados no nazismo ou no estalinismo⁵⁰.

Uma questão de escala

Em Portugal, *país de brandos costumes*, é também modesto o carácter das transformações empreendidas pelo regime inseridas no programa de uma ditadura que se queria, acima de tudo, silenciosa. Encarando a moderação como

virtude fundamental, é natural que, apesar de toda a propaganda produzida em sua glorificação, mesmo as realizações mais ambiciosas do Estado Novo se revelem diminutas em comparação com os grandes projectos de obras públicas que antecederam a Segunda Guerra Mundial em Itália ou na Alemanha.

A escala proto-monumental de alguns edifícios públicos desse período não deixa, todavia, de impor algumas marcas distintivas no território urbano. N' *Os Verdes Anos*, Júlio e Ilda passeiam por um Instituto Superior Técnico deserto, numa tarde de fim-de-semana. A *moderna acrópole*⁵¹ do I.S.T., cuja construção se finalizou em 1935, incorpora algumas tendências modernistas de Pardal Monteiro num desenho urbano monumental, à escala da cidade, que o destaca da restante envolvente.

No filme de Paulo Rocha, a hábil utilização do plano picado e contra-picado no enquadramento das duas figuras humanas naquele espaço insinua a ausência de uma relação de escala entre eles. Enquanto vagueiam por entre pilares que se prolongam a toda a altura da fachada, sobem largas escadarias de acesso aos edifícios, ou contemplam, mistificados, enormes painéis de azulejos que evocam todo um passado glorioso, o ritmo da *cidade nova* que atravessa a maior parte do filme, suspende-se e Júlio e Ilda penetram num hiato temporal. Na sua dimensão singular, a *pequena cidade* desocupada do I.S.T. invoca a presença imaterial do poder do Estado, emulando métodos próximos aos da religiosidade. Paulo Rocha, numa entrevista, descreveu esse momento significativo do filme:

Em toda a sequência da cidade universitária, as duas personagens percorrem-na como se tratasse de um templo da sabedoria com os seus deuses mudos.⁵²



Os Verdes Anos (1963)



Estatuária na Cidade Universitária de Coimbra

Religião, cenografia do poder e outras paisagens pitorescas

Louis Kahn escreveu certa vez que

Monumentality in architecture may be defined as a (...) spiritual quality inherent in a structure which conveys the feeling of its eternity, that it cannot be added to or be changed.⁵³

Em Coimbra, o planalto académico remete para a ideia clássica de acrópole, substituindo, neste caso, os templos da religião pelos do saber. O movimento ascendente que introduz *Rasgaço* é sintomático do percurso individual em direcção, não ao divino, mas a uma outra *entidade superior*, de qualquer modo, um processo de sobrelevação. Ultrapassado o último degrau da majestosa escadaria de acesso, o contacto com a arquitectura monumental do recinto universitário é um momento mistificador, que *produz* para aquele espaço uma solenidade adequada à sua ocupação pela actividade intelectual⁵⁴.

As referências a esse *saber* integram-se numa dimensão alegórica, que atinge expressão máxima nos objectos decorativos encomendados a diversos artistas para ornamentar as instalações da Cidade Universitária. Nos frescos, estátuas, ou painéis que complementam os edifícios e o espaço público, os temas repartem-se entre a antiguidade clássica e o culto das grandes personalidades e dos grandes feitos da história e da cultura portuguesa. Aqui, arquitectura e artes decorativas fundem-se ao serviço da representação simbólica de uma ideologia de estado. Percorrer - tal como Edgar o faz em *Rasgaço* - o recinto da Cidade Universitária

de Coimbra é atravessar um mundo figurado que se apoia nos edifícios para construir uma cenografia representativa da imagem do estado. Este cenário encontra os seus figurantes mudos na estatuária, cujas dimensões sobre-humanas e austeridade formal se relacionam directamente com a rigidez e a monumentalidade dos edifícios das faculdades, renegando assim a presença da escala humana.

O cinema, porém, partindo como sempre da realidade para elaborar ficção, concede momentaneamente às suas personagens uma dimensão grandiosa, à altura do mundo que habitam, quando à noite as sombras amplificadas dos trajas académicos surgem projectadas nas fachadas dos edifícios. Aí, as paredes de uma Cidade Universitária deserta e iluminada a meia-luz são o papel de cenário que enquadra as movimentações nocturnas de um conjunto de vultos grotescos e expressionistas.

De volta ao período diurno, no espaço entre as construções da Alta Universitária enfiamentos visuais procuram no horizonte próximo referências à imagem bucólica, ruralista e conservadora que se colou à cidade nos inícios do século XX, “abrindo perspectivas sobre o rio Mondego e as encostas verdejantes”⁵⁵. Contemplando Coimbra desde cima, a vista demora-se em variados motivos pitorescos que evocam a *beleza* intrínseca da cidade e o seu papel inspirador como “matriz espiritual da nação”⁵⁶. Em sentido oposto, vista *cá de baixo*, na sua imponência ao mesmo tempo categórica e deselegante, a Cidade Universitária é uma actualização para a era moderna do edifício como símbolo de afirmação do



Rasgão (2001)



poder do estado autoritário, à semelhança do papel referencial das fortificações na época medieval.

Monumentality (...) always embodies and imposes a clearly intelligible message. It says what it wishes to say yet it hides a good deal more: being political, military, and ultimately fascist in character, monumental buildings mask the will to power and the arbitrariness of power beneath signs and surfaces which claim to express collective will and collective thought.⁵⁷



Os Verdes Anos (1963)

4. Alienação

Se é verdade que os valores políticos associados à arquitectura oficial do Estado Novo não resvalarão tão cedo para o esquecimento, é igualmente claro que o sentimento generalizado de alienação, experimentado em face de muita da arquitectura modernista não só em Portugal, deverá ser igualmente reconhecido.⁵⁸

A expressão do poder do Estado Novo insinuou-se na consciência popular (e, mais tarde, na memória colectiva) através, entre outras acções, da instrumentalização dos edifícios públicos, construídos num *estilo oficial*, de expressão classicizante, que ainda hoje podemos recordar em hospitais, complexos desportivos ou no vasto número de tribunais de província construídos durante esse período. Mesmo a designação oficiosa de *Palácio de Justiça* ganha à época um significado acrescido, induzindo mentalmente uma ligação directa ao poder central (a sede do *império*, ou para acompanharmos a alegoria, do *reino*) que se sobrepõe à relação com o poder local, sinalizando assim a presença vigilante do Estado. Uma outra estrutura arquitectónica reconhecível da altura, as torres de vigia, que ainda subsistem um pouco por todo o país nas imediações de estruturas militares ou outros recintos do estado, são vestígios menos polidos dessa preocupação evidente do *longo braço do governo* no estabelecimento de “mecanismos de controlo físico”⁵⁹.

A repressão silenciosa que percorre a era ditatorial em Portugal condiciona os fenómenos de interacção social, que são constantemente alvo de uma vigilância encoberta e, aparentemente, branda. O salazarismo impossibilita “a expressão



Escola Primária | Palácio da Justiça de Évora, 1959, Carlos Ramos | Cartaz de Propaganda do Estádio Nacional

das forças da vida”⁶⁰ e milhares de portugueses começam a abandonar esse país, onde se vem anulando o espaço público e a existência se transformou em trauma⁶¹, tentando a sua sorte em outros da Europa.

Se Júlio, no início d’ *Os Verdes Anos*, chega a Lisboa para encaminhar a sua vida, procurando escapar da falta de oportunidades e da miséria do campo, na parte final do filme já comenta a possibilidade, numa fuga para a frente, de *dar o salto* para o estrangeiro, goradas que vão sendo as suas esperanças em se adaptar à vida na cidade. O sufoco invisível que parece atravessar todo o período do Estado Novo, encontra, por vezes, nos edifícios modernistas da cidade um aliado improvável para o acentuar desse *estranhamento* experimentado por muitas das gentes que chegavam a Lisboa.

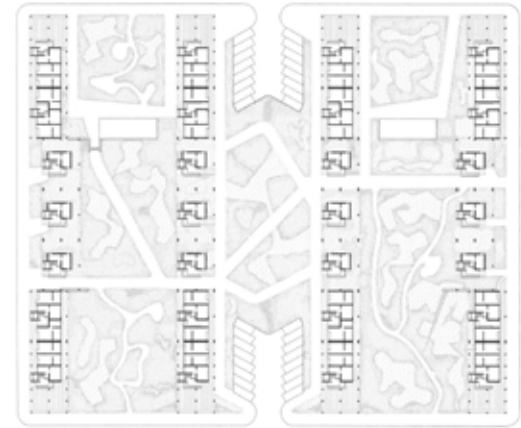
(...) ponho-me a olhar para os prédios (...) e penso o que aquela gente toda paga para estar lá dentro. Sai-lhes mais caro o dormir que o comer!⁶²

Modernismo alienígena

À entrada da década de cinquenta, uma nova geração de arquitectos projectava para Lisboa uma série de blocos de habitação colectiva, como parte de um processo de urbanização da cidade impulsionado pela Câmara Municipal. O deslocamento da encomenda para o município, em lugar do Governo, permitiu nesses projectos uma aproximação às linguagens do *Movimento Moderno*, fugindo aos condicionalismos próprios da *arquitectura de estado*. A importância tutelar do Bloco de Habitação de Marselha projectado por Le Corbusier entre 1947 e 1953

é perceptível em vários edifícios que surgem nesta década, concentrando-se a maioria dos exemplos ao longo ou nas imediações de dois eixos fundamentais da cidade (e do *Plano de Alvalade*): a Avenida dos Estados Unidos da América e a Avenida do Brasil.

Formosinho Sanchez e Ruy d’Athouguia projectam entre 1949 e 1951 para a Av. Frei Miguel Contreiras uma série de quatro blocos em paralelo, subvertendo a lógica de quarteirão. Este conjunto viria a ficar conhecido como *Bairro das Estacas*, numa alusão popular aos *pilotis* que sustentam os quatro pisos dos edifícios destinados à habitação colectiva. Um pouco mais a Norte, no cruzamento das Avenidas de Roma e dos E.U.A., surge, em 1953, um conjunto de quatro blocos de treze pisos, projectados por Filipe Figueiredo e Jorge Segurado, que, na sua disposição espacial, desenham um quadrilátero enviesado em relação às duas avenidas, instituindo uma invulgar praça. Em 1955 e 1958, respectivamente, são construídos novos conjuntos habitacionais na Av. dos E.U.A. (projecto a cargo de Pedro Cid, Manuel Laginha e Vasconcelos Esteves) e na Av. do Brasil (por Jorge Segurado). Ambos os projectos se inspiram nos princípios da *Carta de Atenas*, dispondo os blocos de habitação perpendicularmente às vias e implementando espaços verdes entre os edifícios, interligando-os através de percursos pedonais autonomizados do tráfego automóvel. Mais a Sul, em zonas não contempladas no *Plano de Alvalade*, há que referenciar também os blocos de habitação sobre plataformas que acompanham o desnível do terreno, criando uma galeria comercial térrea voltada para a rua, no conjunto da Av. Infante Santo



Bairro das Estacas, Formosinho Sanchez e Ruy d’Athouguia, 1949-1951. Planta térrea | Fotografia do exterior



Conjunto Habitacional na Avenida Infante Santo, Alberto Pessoa, Hernâni Gandra e João Abel Manta, 1955. Perfis |

Fotografia do exterior | *Os Verdes Anos* (1963)

(1955, Alberto Pessoa, Hernâni Gandra e João Abel Manta) e a “forte presença urbana”⁶³ do *Bloco das Águas Livres* (1952 a 1956, Nuno Teotónio Pereira e Bartolomeu Costa Cabral).

Ratoeiras...

Numa sequência relevante de *Os Verdes Anos*, Júlio é atraído para um pequeno jardim interior que um desses edifícios modernistas (possivelmente um dos blocos de habitação colectiva do cruzamento entre as Avenidas de Roma e dos E.U.A.) alberga no seu piso térreo, envidraçado. Desconhecendo o elementar mecanismo de funcionamento da porta, num instante vê-se, também ele, enclausurado naquele lugar, partilhando a condição das aves do jardim que momentos antes admirava. Aqui, há uma perversão funcional (essencialmente simbólica) do edifício moderno, que se transforma em ratoeira, utilizando o vidro como material, simultaneamente, de sedução e reclusão. Eduardo Prado Coelho, na crítica que escreveu, à altura, sobre o filme, faz ressaltar essa dupla qualidade:

A cidade é perversa porque propõe os objectos como objectos *desejáveis* ao mesmo tempo que institui entre nós e esses objectos uma *distância* intransponível.⁶⁴

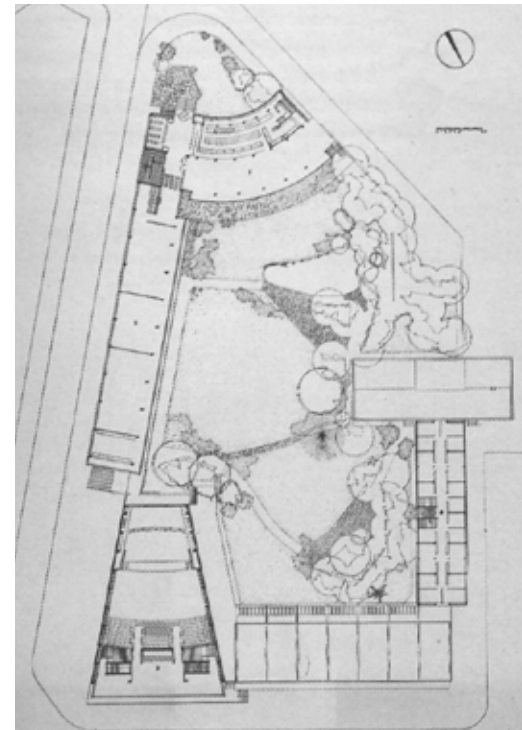
...aquários...

Também em *Rasgão* há uma fixação em torno do simbolismo da (i)materialidade do vidro, recorrendo a espaços que a ele vão buscar uma boa dose da sua carga

iconográfica. O Teatro de Gil Vicente, inserido no conjunto das instalações académicas projectadas por Alberto Pessoa entre 1957 e 1959, é talvez o exemplo mais relevante, no filme, desse processo de mistificação.

O T.A.G.V. corresponde a um momento singular na construção das instalações universitárias em Coimbra, um momento totalmente distinto da *gravidade* classicista da Escadaria Monumental, mesmo ali ao lado. A execução do Teatro e dos restantes edifícios da Associação Académica é o instante que *inaugura* o modernismo na Universidade, um instante deslocado para o sopé da colina. Tanto pela sua localização, como pela sua configuração espacial, em esquema de quarteirão - que organiza as várias secções fragmentando o programa em diferentes corpos (cantinas, teatro, serviços administrativos, etc) que se dispõem em torno de um jardim e são interligados por uma série de percursos interiores e exteriores - como pela própria linguagem arquitectónica - que abraça alternativas contemporâneas, em detrimento do que se vinha fazendo *mais acima*, na colina - o conjunto do T.A.G.V. e dos edifícios da Associação Académica consegue o que até hoje permanece interdito aos edifícios da Alta, a concretização de um relacionamento com a cidade através de uma integração efectiva no ambiente urbano. Se a Universidade é *propriedade* do poder, as instalações da Associação Académica pertencem indubitavelmente aos estudantes, que não hesitam em tomá-las para si desde logo, atingindo esta ligação afectiva de posse uma expressão emblemática durante a crise académica de 1969.

No Teatro de Gil Vicente, uma dupla fileira de portas em vidro convida à



Edifícios da Associação Académica de Coimbra, Alberto Pessoa, 1957-1959. Alçado | Planta



entrada, para, no piso superior, voltar a oferecer a rua através da enorme janela envidraçada do bar, que se debruça sobre o espaço central da cidade, a Praça da República. Em *Rasganço*, esse percurso, um movimento livre e complementar entre exterior e interior, é negado a Edgar quando um grupo de estudantes lhe barra a entrada no Teatro. No (significativo) plano seguinte, que enquadra a janela do bar, o vidro revela simbolicamente a sua ambivalência, deixando, ao mesmo tempo, transparecer o descontentamento de Edgar, lá fora, e o da sua namorada, no interior. Este processo segregacionista volta-se a repetir numa outra sequência do filme, desta vez no *Bar das Matemáticas*, localizado na parte posterior do edifício da Faculdade de Ciências, construído para albergar o Departamento de Matemática da Universidade. Num ambiente nocturno, mais uma vez o vidro deixa transparecer o ambiente de festa através dos vultos que surgem enquadrados pelas janelas da fachada nascente do edifício e, mais uma vez, é negada a entrada a Edgar.

A narrativa de *Rasganço* aproxima entre si os edifícios da Universidade para construir o cenário *académico* em que o filme se apoia, ultrapassando as questões de estilo (do neo-classicismo ao modernismo) e de identidade (da relação dos estudantes com as instalações da A.A.C. à expressão do poder nos edifícios da Alta) que historicamente lhes são inerentes. Na transposição para a ficção, estudantes e poder são aliados na invenção de uma entidade, a *academia*, que governa sobre toda a Universidade e sobre a grande parte da cidade que é perceptível no filme. Mesmo uma estrutura secular e *ideologicamente insuspeita* como o Jardim Botânico

assume a dado ponto do filme uma dimensão física marcante, quando Edgar, em fuga, se vê sitiado pela sua cerca. Aqui, as grades em ferro forjado dos portões do Botânico são, para lá de barreira física, também uma expressão simbólica da fronteira entre os dois mundos em que Edgar se movimenta e da reclusão em que vivem os habitantes da “colina sagrada”⁶⁵ que é a Cidade Universitária.

...e gaiolas

Nº *A Costa dos Murmúrios* é perceptível um outro fenómeno de reclusão social, de expressão um pouco diferente aquele que *Rasganço* nos dá a ver. Este fenómeno centra-se nas famílias dos militares do Exército Português, que eram deixadas para trás, em cidades como Beira ou Maputo, enquanto os destacamentos do Exército partiam para prolongadas operações de combate no Norte de Moçambique, durante a guerra colonial. Para muitas destas famílias, as memórias dessa época têm pouco a ver com a exuberância da paisagem africana, como é o caso da realizadora Margarida Cardoso:

Fiz um filme de interiores porque a minha África sempre foi castanha, a África dos interiores onde vivia, já que, devido à guerra, era uma terra que me estava proibida.⁶⁶

As minhas recordações são de interiores, escuras, porque passava muito tempo dentro de casa.⁶⁷

Os familiares dos militares que chegavam às colónias para se lhes juntar



Rasganço (2001)

hospedavam-se, nos primeiros tempos, em hotéis e residenciais, para depois, com o prolongar da estadia, se fixarem em moradia própria. Para a sociedade cosmopolita que se vai formando no ambiente metropolitano das duas maiores cidades de Moçambique, a casa é um dos elementos mais significativos na afirmação do seu progressismo. A vivenda modernista vai, de certa maneira, ocupar, em Moçambique, o lugar que o bloco de habitação colectiva preenche, em Lisboa, como presença ostentativa do *status* de uma emergente classe média-alta.



Durante a década de cinquenta sucede-se um vasto número de projectos para habitações unifamiliares (e também para alguns edifícios de habitação colectiva) repartidos essencialmente entre Maputo e a Beira. Percorrendo as suas ruas, nos dias de hoje, é possível observar um extenso arquivo de exemplares da arquitectura moderna, na sua expressão mais pura e acrítica. Tanto a insularidade colonial como as influências culturais de nações vizinhas como a Rodésia ou a África do Sul contribuíram para uma certa *cristalização do moderno* na prática arquitectónica em Moçambique, renegando quase sempre as evoluções internacionais revisionistas do *Movimento Moderno* que, no final dos anos cinquenta, encontraram eco no trabalho de uma nova geração de arquitectos em Portugal.

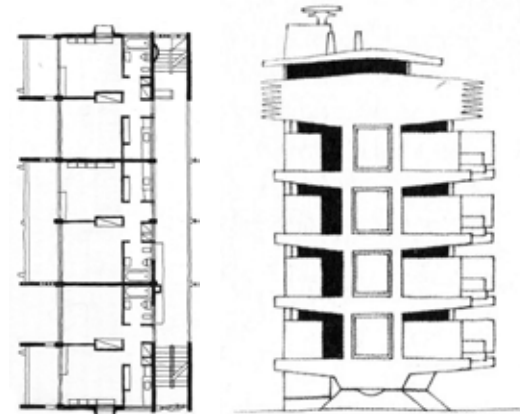
Em Moçambique, os maiores desvios em relação à linguagem moderna encontram-se na originalidade da obra de Pancho Guedes, em Maputo, e nas várias influências que Bernardino Ramalhete - formou em 1962 o Gabinete de Arquitectura e Urbanismo (G.A.U.), com Paulo Sampaio, depois G.A.U.D.

Casa Eduardo Pereira, Beira, João Garizo do Carmo, 1953.
Esquisso da fachada | Casa Deolinda Pinho, Beira, João Garizo
do Carmo, 1954

(Gabinete de Arquitectura, Urbanismo e Decoração), aquando da morte deste último e subsequente entrada de Naya Marques - incorpora nos seus projectos para a Beira. Dois edifícios de habitação colectiva assentes em *pilotis*, *O Leão Que Ri* (1956-1958) e *Prometheus* (1951-1953), ambos construídos em Maputo, são conquistas maiores da prática arquitectónica de Pancho Guedes, que parte dos pressupostos racionalistas do modernismo para se deixar contaminar por temas africanos e aproximações à arte nova⁶⁸. Na Cidade da Beira, Bernardino Ramalhete coordena um vasto número de projectos, desde equipamentos públicos a blocos de habitação, em cuja concepção se podem observar influências de várias tendências internacionais posteriores ao *Movimento Moderno*, entre a visível inspiração no neo-brutalismo da *Igreja do Macuti* (1961) e alguns apontamentos do revisionismo italiano no *Edifício Lopes Duarte* ou na *Casa Francisco Branco* (ambos datados de 1968)⁶⁹.

Fascínio, repulsa, reclusão

O filme de Margarida Cardoso move-se por entre as coordenadas do *roteiro modernista* de Moçambique, alternando entre dois registos distintos na apropriação visual que sobre ele opera. Numa primeira fase, casas, restaurantes, hotéis e outros edifícios são peças constituintes do cenário de sonho que é prometido nos instantes iniciais do filme. Num momento posterior, à medida que a narrativa avança, a figura humana vai sendo empurrada cada vez mais para um segundo plano, surgindo subalternizada em relação à presença do elemento construído.



Prometheus, Maputo, Pancho Guedes, 1951-1953. Planta-tipo | Alçado lateral | O Leão Que Ri, Maputo, Pancho Guedes, 1956-1968. Fotografia do exterior



A Costa Dos Murmúrios (2005)

Várias sequências surgem carregadas por uma tensão física latente, sugerida pela composição do plano. Muitas vezes Eva é apenas uma silhueta enquadrada pelas janelas de vidros multicolores do seu quarto de hotel. Numa outra sequência, permanece na penumbra, filtrada por um *brise-soleil*. O filme progride do exterior para o interior e dos tons vivos da paisagem africana, “um país amarelo como o whiskey”⁷⁰, para ir escurecendo progressivamente, à medida que se aproxima do fim. Para Helena, a esposa do capitão Forza Leal, as paredes fenestradas da sua moradia modernista em frente ao mar são as grades da prisão simbólica em que escolhe viver em reclusão quando o marido se ausenta. Este isolamento auto-imposto atinge uma dimensão burlesca - fazendo lembrar o espírito crítico de um outro filme que faz comédia sobre temas da vida (e da arquitectura) moderna(s), *Playtime* (1967), de Jacques Tati - num plano em que Helena surge debruçada sobre uma janela da casa para comunicar com alguém no exterior.

Perdidos

Mais que outras sequências, também elas significativas, d’ *A Costa dos Murmúrios*, a aparição de Helena à janela de sua casa é um momento de ironia sobre o desfazamento entre a ambição progressista de uma sociedade colonialista e a realidade da situação na colónia africana. A *invenção* de uma vida moderna para o ambiente colonial, através da implantação dos seus elementos fundamentais - desde a criação de uma estrutura urbana até à apropriação de hábitos mundanos, passando pelo estabelecimento de redes de serviços e pela construção de espaços

habitáveis para o florescimento de núcleos familiares - arrasta consigo patologias inerentes à condição moderna - ansiedades, sentimentos de alienação - que não poderiam estar mais deslocadas no esparsos cenário africano.

De volta a Portugal, olhando os personagens que percorrem as ruas de Lisboa em *Os Verdes Anos*, encontramos também sintomas dessa incompatibilidade entre indivíduos e ambiente urbano, como se a cidade ou os seus edifícios pudessem incorporar em si algo da cartilha de repressão silenciosa que o regime ditatorial instituiu. Entre o *estranhamento* da arquitectura moderna (carente de referências *ancestrais* para toda uma nova geração que chegava da província) dos novos blocos de habitação colectiva e a submissão ao cenário ascético (porque, afinal de contas, estamos num país profundamente religioso) do urbanismo proto-monumental do Instituto Superior Técnico, para os seres deslocados na (da) grande cidade, a solução parece ser a fuga para esse lugar que surge frequentemente na mitologia popular portuguesa, *o estrangeiro*.

Ou, em alternativa, regressar ao campo, a um idealizado reino bucólico composto por pequenas ilustrações vivas de cenas rurais, longe dos *monos da Alta*⁷¹ e dos *aquários para estudantes*⁷² da Cidade Universitária, na Coimbra de *Rasgaço*. A expressão de um possível individualismo surge condicionada pelos elementos marcantes do poder do Estado - na arquitectura neo-classicista dos edifícios do *campus* - e da força de uma comunidade estudantil aparentemente fechada sobre si mesma, que ocupa os edifícios modernistas da Universidade.

Notas:

1. Filomena Silvano, “Lugares em Trânsito”, *Jornal Arquitectos*, N°206, Lisboa, Maio-Junho 2002, pág.15
2. Anthony Vilder, “The Explosion of Space: Architecture and the Filmic Imaginary”, *Film Architecture: Set Designs From Metropolis to Blade Runner*, Munich, New York: Prestel, 1996, pág.15
3. Anthony Vilder, From The Architectural Uncanny: Essays on the Modern Unhomely”, *Architecture Theory Since 1968*, Cambridge: The MIT Press, 1998, págs.746
4. Jorge Figueira, “Para uma Coimbra não Sentimental”, *Arquitetura Moderna Portuguesa: 1920-1970*, Lisboa: IPPAR, 2004, pág.59
5. 1943 - ano das primeiras demolições na Alta de Coimbra com vista à execução do plano da Cidade Universitária; 1992 - início da construção dos primeiros edifícios do Pólo II da Universidade de Coimbra
6. excerto da sinopse de *Rasgão*, (www.madragoafilmes.pt/rasganco)
7. No artigo publicado no *Diário de Coimbra* de 1 de Janeiro de 1950, “A Antevisão da Praça da Porta Férrea”, pode-se ler “uma grande artéria (...) com vinte e cinco metros de largura (...) e com cem metros de extensão”
8. diálogo do filme *Rasgão*
9. Nuno Rosmaninho, *O Princípio de uma Revolução Urbanística no Estado Novo: os Primeiros Programas da Cidade Universitária de Coimbra (1934-1940)*, Coimbra: Minerva, 1996, pág.33
10. António de Oliveira Salazar, citado por Luis Reis Torgal, “Coimbra, “Cidade Universitária” ou “Cidade (e) Universidade””, *Monumentos: revista semestral de edifícios e monumentos*, N°8, Lisboa: D.G.D.M.N.
11. Nuno Grande, “A Cidade como um Ford”, *Jornal Arquitectos*, N°218-219, Lisboa, Janeiro-Junho 2005, págs.264-266
12. entrevista a Álvaro Siza, *edj*, N°4, Coimbra: edarq, 2001, pág.6
13. Gonçalo Byrne, “Coimbra, “cidade do conhecimento”: a Alta Universitária e o programa

Polis”, *Cidade Sofia: Cidades Universitárias em Debate*, Coimbra : EDARQ-Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2005

14. Nuno Grande, *O verdadeiro mapa do universo. Uma leitura diacrónica da cidade portuguesa*, Coimbra: edarq, 2002, pág.127

15. Luis Reis Torgal, “Coimbra, “Cidade Universitária” ou “Cidade (e) Universidade”, *Monumentos: revista semestral de edifícios e monumentos*, N°8, Lisboa: D.G.D.M.N.

16. Raquel Freire, no comentário áudio do DVD de *Rasganço*

17. entrevista a Paulo Rocha, *Paulo Rocha: o Rio do Ouro*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1996, pág.55

18. Carla Paulo, *Estado Novo: a Institucionalização de uma Política Urbanística*, Coimbra: [s.n.], 2000, pág.20

19. Nuno Grande, “A Cidade como um Ford”, *Jornal Arquitectos*, N°218-219, Lisboa, Janeiro-Junho 2005, pág.265

20. Nuno Portas, “A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação” in ZEVI, Bruno, *História da Arquitectura Moderna*, Lisboa: Arcádia, 1970-1973, pág.738

21. entrevista a Fernando Lopes, *Paulo Rocha: o Rio do Ouro*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1996, pág.52

22. entrevista a Paulo Rocha, *Paulo Rocha: o Rio do Ouro*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1996, pág.53

23. Carla Paulo, *Estado Novo: a Institucionalização de uma Política Urbanística*, Coimbra: [s.n.], 2000, pág.56

24. Nuno Grande, *O verdadeiro mapa do universo. Uma leitura diacrónica da cidade portuguesa*, Coimbra: edarq, 2002, pág.123

25. entrevista a Paulo Rocha, *Paulo Rocha: o Rio do Ouro*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1996, pág.53

26. Nuno Portas, “A Arquitectura da Habitação no Século XX Português”, *Arquitectura do Século XX: Portugal*, Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1997, pág.118

27. Sandra Neto, “Casas sim! Barracas não!”: *O Problema da Habitação _um ensaio crítico*, pág.32
28. Nuno Portas, “A Oportunidade do IAPXX e uma Interpretação dos Anos 40”, *Inquérito à Arquitectura Portuguesa do Século XX em Portugal*, pág.59
29. Nuno Grande, “A Cidade como um Ford”, *Jornal Arquitectos*, Nº218-219, Lisboa, Janeiro-Junho 2005, pág.266
30. “Portugal depois da guerra: Estado velho, mundo novo”, *História de Portugal: Vol. 7: O Estado Novo, 1926-1974*, Lisboa: Estampa, 1993, pág. 425
31. António Cabrita, “África fantasma”, *Expresso*
32. Nuno G. Monteiro e António Costa Pinto, “A Identidade Nacional Portuguesa”, *Portugal Contemporâneo*, Lisboa: Dom Quixote, 2005, pág.61
33. Nuno G. Monteiro e António Costa Pinto, “A Identidade Nacional Portuguesa”, *Portugal Contemporâneo*, Lisboa: Dom Quixote, 2005, pág.61
34. José Manuel Fernandes, “Algumas grandes obras da arquitectura e do urbanismo português do século XX”, *Arquitectura do Século XX: Portugal*, Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1997, pág.125
35. José Manuel Fernandes, “Algumas grandes obras da arquitectura e do urbanismo português do século XX”, *Arquitectura do Século XX: Portugal*, Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1997, pág.125
36. José Manuel Fernandes, *Geração africana : arquitectura e cidades em Angola e Moçambique, 1925-1975*, Lisboa: Livros Horizonte, 2002, pág.13
37. diálogo do filme *A Costa dos Murmúrios*
38. Lídia Jorge, *A Costa dos Murmúrios*, Porto: Público Comunicação Social, 2002, pág.9
39. José Manuel Fernandes, *Geração africana : arquitectura e cidades em Angola e Moçambique, 1925-1975*, Lisboa: Livros Horizonte, 2002, pág.16
40. Valentim Alexandre, “O Império Colonial”, *Portugal Contemporâneo*, Lisboa: Dom Quixote, 2005, pág.86
41. Maria Clara Mendes e (...), “Os Planos Urbanísticos no Contexto Africano: a Experiência Portuguesa”, *Ar: Cadernos da Faculdade de Arquitectura da UTL*, Nº5, Lisboa: F.A.UTL.
42. Maria Clara Mendes e (...), “Os Planos Urbanísticos no Contexto Africano: a Experiência

Portuguesa”, *Ar: Cadernos da Faculdade de Arquitectura da UTL*, N°5, Lisboa: FA.U.T.L.

43. diálogo do filme *A Costa dos Murmúrios*

44. António Costa Pinto e Nuno G. Monteiro, “A Identidade Nacional Portuguesa”, *Portugal Contemporâneo*, Lisboa: Dom Quixote, 2005, pág.61

45. Eduardo Lourenço, *O Labirinto da Saudade: Psicanálise mítica do destino português*, Lisboa: Gradiva, 2005 (1978), pág.47

45. José Manuel Fernandes, *Geração africana: arquitectura e cidades em Angola e Moçambique, 1925-1975*, Lisboa: Livros Horizonte, 2002, pág.22

46. António Albuquerque, *Arquitectura moderna em Moçambique: inquérito à produção arquitectónica em Moçambique nos últimos vinte e cinco anos do império colonial português*, Coimbra: [s.n.], 1999, pág.41

47. Eduardo Lourenço, *O Labirinto da Saudade: Psicanálise mítica do destino português*, Lisboa: Gradiva, 2005 (1978), pág.33

48. Nuno Portas, “A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação”, *História da arquitectura moderna*, Lisboa: Arcádia, 1970-1973, pág.714

49. José Manuel Fernandes, *Português Suave: Arquitecturas do Estado Novo*, Lisboa: IPPAR, 2003, pág.35

50. Nuno Portas, “A Oportunidade do IAPXX e uma Interpretação dos Anos 40”, *LAPXX: Inquérito à Arquitectura Portuguesa do Século XX em Portugal*, Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2006, pág.54

51. Ana Tostões, “Arquitectura Moderna Portuguesa: os Três Modos”, *Arquitectura Moderna Portuguesa: 1920-1970*, Lisboa: IPPAR, 2004, pág. 111

52. entrevista a Paulo Rocha, *Paulo Rocha: o Rio do Ouro*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1996, pág.57

53. Louis Kahn, “Monumentality”, *Architecture Culture 1943-1968 : a documentary anthology*, New York: Rizzoli, 2000, pág.49

54. Nuno Rosmaninho, *O Poder da Arte: o Estado Novo e a Cidade Universitária de Coimbra*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 2006, pág.230

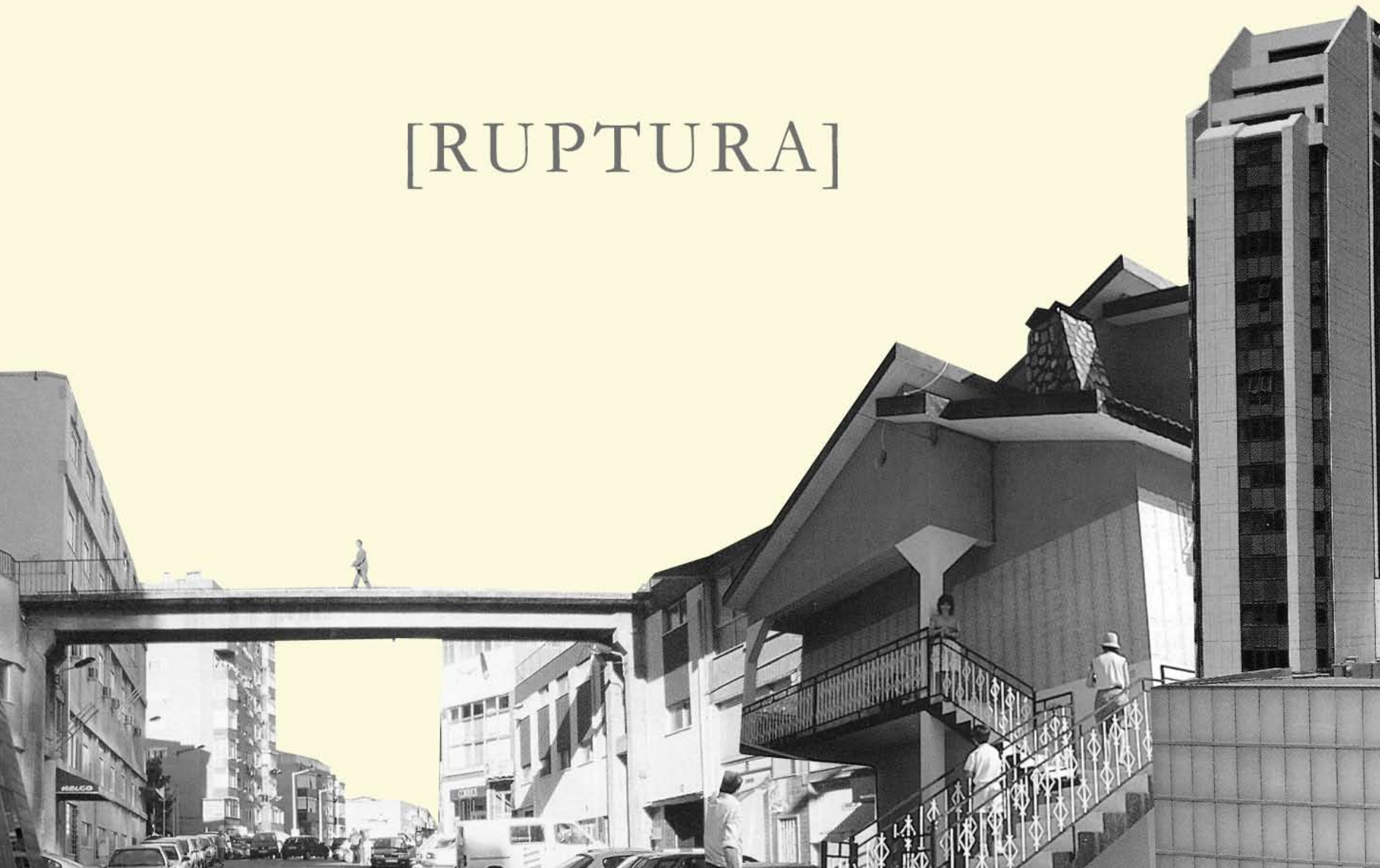
55. Nuno Rosmaninho, *O Poder da Arte: o Estado Novo e a Cidade Universitária de Coimbra*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 2006, pág.310
56. Nuno Rosmaninho, *O Poder da Arte: o Estado Novo e a Cidade Universitária de Coimbra*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 2006, pág.71
57. Henri Lefebvre, “From The Production of Space”, *Architecture Theory Since 1968*, Cambridge: The MIT Press, 1998, págs.183-184
58. Wilfried Wang, “A Arquitectura do Século XX em Portugal: A Modernidade como Fonte de Orgulho e Melancolia *LAPXX: Inquérito à Arquitectura Portuguesa do Século XX em Portugal*”, Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2006, pág.48
59. Wilfried Wang, “A Arquitectura do Século XX em Portugal: A Modernidade como Fonte de Orgulho e Melancolia”, *LAPXX: Inquérito à Arquitectura Portuguesa do Século XX em Portugal*, Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2006, pág.48
60. José Gil, *Portugal Hoje: O Medo de Existir, Lisboa: Relógio D’Água*, 2004, pág.140
61. José Gil, *Portugal Hoje: O Medo de Existir, Lisboa: Relógio D’Água*, 2004, pág.140
62. diálogo do filme *Os Verdes Anos*
63. Miguel Pedreiro, *Lisboa-cidade moderna*, Coimbra: [s.n.], 1999, pág.27
64. Eduardo Prado Coelho, *Vinte anos de cinema português: 1962-1982*, Lisboa: ICALP, 1983, pág.19
65. Luís Reis Torgal, , “Coimbra, “Cidade Universitária” ou “Cidade (e) Universidade”, *Monumentos: revista semestral de edifícios e monumentos*, N°8, Lisboa: D.G.D.M.N.
66. entrevista a Margarida Cardoso, “África delas”, *O Independente*
67. entrevista a Margarida Cardoso, “África delas”, *O Independente*
68. José Manuel Fernandes, *Geração africana: arquitectura e cidades em Angola e Moçambique, 1925-1975*, Lisboa: Livros Horizonte, 2002, pág.52
69. António Albuquerque, *Arquitectura moderna em Moçambique: inquérito à produção arquitectónica em Moçambique nos últimos vinte e cinco anos do império colonial português*, Coimbra: [s.n.], 1999, pág.129
70. diálogo do filme *A Costa dos Murmúrios*
71. Jorge Figueira, “(introdução)”, *SMS:2002: a nova visualidade de Coimbra*, Coimbra: Edições ASA,

2002-2003, pág.16

72. Raquel Freire, no comentário áudio da edição DVD de *Rasgão*



[RUPTURA]



GENÉRICO

À entrada do Século XXI, numa era em que *globalização* deixou de ser um mero palavrão utilizado como chavão para explicar todas as maleitas associadas a uma angustiante *condição de fim-de-milénio* que parece perdurar para lá do ano dois mil, o papel das ciências sociais é, mais do que nunca, essencial para a construção de uma percepção mais profunda sobre as complexidades inerentes à vida contemporânea e, por arrastamento, sobre o que se entende como *espaço*, entidade metafísica que tem experimentado ao longo das últimas décadas uma série de transformações, entre o estrutural, o conceptual e o aparente. Tomando o fenómeno da globalização decorrente da generalização do capitalismo à escala mundial como ponto de partida para a sua análise, do campo da Sociologia, Filosofia, Antropologia, Economia ou Geografia têm brotado numerosos estudos que buscam aprofundar noções superficiais sobre elementos ditos *arquitectónicos*, como *lugar*, *território*, *metrópole*, *periferia* ou *centro*. É na intersecção entre as várias disciplinas e no cruzamento desses dados (outrora) palpáveis com conceitos tendencialmente mais abstractos (e hoje cada vez mais importantes) como *tempo*, *distância* ou *imagem* que surge uma nova gramática urbana, “um léxico de novos elementos”¹ sobre os quais se traça o mapa possível de uma geografia

em constante mutação.

Os resultados de estudos do género têm provado ser tão mais esclarecedores quanto o aumento do grau de contaminação entre disciplinas que não há muito tempo se tomavam por observatórios estanques, com um campo de acção exclusivo e perfeitamente delimitado. A arquitectura, em parte também ciência social, utiliza cada vez mais estes saberes paralelos para reorganizar ciclicamente as ferramentas de que dispõe para intervir no espaço em benefício da ocupação humana. Desde a antropologia, que desmascara os cada vez mais omnipresentes *não-lugares*² até à economia, que permite entender melhor o funcionamento das grandes metrópoles, onde a ordem das corporações multinacionais parece ter substituído o planeamento urbano de génese modernista³, passando pelo papel de suporte teórico que a filosofia muitas vezes desempenha para a arquitectura, como na escrita de Lefebvre, Derrida, Virillio, entre outros. A sociologia e o estudo do comportamento das populações. A geografia, uma já *antiga aliada* da arquitectura.

O cinema como disciplina complementar

Junte-se agora o cinema, não uma ciência, mas uma arte. Ou melhor, também um instrumento de análise ao serviço da arquitectura e do urbanismo, papel que tem desempenhado durante todo o século XX, entre, por exemplo, a influência das sinfonias urbanas na criação da imagem da cidade moderna e a importância do movimento neo-realista italiano na formação da consciência social (e socialista)

dos arquitectos das décadas de cinquenta e sessenta⁴. Numa era em que *a planta do planeta inteiro* está à distância de um clique no *Google Earth*, o interesse especial do cinema para a arquitectura será (entre outros) o de produzir pequenas vinhetas animadas sobre aqueles lugares que o satélite percorre num *tempo real* simulado, dando a terra como um abstracto corpo esférico (e achatado). Talvez seja este o derradeiro e mais completo *efeito especial* que Paul Virillio não adivinhava ainda em 1984, quando dissertava sobre o papel das tecnologias de informação na solução dos problemas de representação num mundo cada vez mais *virtual*.

Constructed space is (...) not simply the result of the concrete and material effect of its structures, its permanence and its architectonic or urbanistic references, but also the result of a sudden proliferation, an incessant multiplying of special effects, which, with consciousness of time and distance, affects perception of the environment.⁵

Numa sociedade em que a criação de *lugares* tem sido substituída por uma produção ininterrupta de imagens sem *lastro* espacial, “deambulando erráticamente (...) em redor do planeta”⁶, traficadas entre a internet, os circuitos internos de video-vigilância, o turismo massificado ou demais redes tentaculares do fenómeno globalizante, o cinema poderá ajudar a cartografar esta paisagem desconstruída, colocando significado nos fragmentos dispersos que a compõem. Capturando-lhe as subtilezas, de modo a que a arquitectura possa produzir respostas mais ajustadas, mais eficientes (menos *globais*, mais *híbridas*, como diria Rem Koolhaas⁷) para a cada vez maior diversidade de situações com que se confronta actualmente.



O arquitecto holandês não esconde, aliás, a importância do cinema para a formação da sua abordagem ao *projecto*, à semelhança de outros reconhecidos teóricos contemporâneos como Bernard Tschumi, Coop Himmelblau ou Jean Nouvel, numa tendência que nos últimos anos tem sido transposta para o ensino da arquitectura⁸, não sendo excepção o caso de Coimbra.

Cinema e arquitectura

O cinema instalou-se definitivamente nas escolas de arquitectura, facilitando a percepção de alguns fenómenos da vida contemporânea, como a alienação do indivíduo num mundo *sobremoderno*⁹ onde a cidade *clássica* desapareceu¹⁰, tema que percorre grande parte da obra do cineasta alemão Wim Wenders, desde a sua trilogia de *road movies* - *Alice in the Cities* (1973), *Wrong Move* (1975) e *Kings of the Road* (1976) - em que o realizador filma os personagens em viagem pela sua Alemanha natal como se esta fosse a imensa planície americana, até *Paris, Texas* (1984), rodado nos E.U.A. entre o deserto, a cidade e os subúrbios de Los Angeles. Ou como a generalização do *world cinema* nos anos noventa trouxe para o centro das atenções espaços marginais ou periféricos (em relação a uma perspectiva Ocidental), muitas vezes através da observação dos movimentos migratórios e da diáspora, em lugares *longínquos* como o Irão rural de *A Vida e Nada Mais...* (1991) de Abbas Kiarostami, ou próximos, mas *tendencialmente invisíveis*, como a periferia de Paris em *La Haine* (*Ódio*, Mathieu Kassovitz, 1995). Até um recente *blockbuster* como *The Matrix* (Larry e Andy Wachowsky, 1999) tem algo a dizer

sobre as políticas do espaço, tomando ao de leve os escritos de Jean Baudrillard em torno do conceito de *hiperrealismo*¹¹ para construir uma narrativa em que o mundo se revela afinal um gigantesco *efeito especial* (utilizando mais uma vez as palavras de Virillio) concebido por uma entidade que se intitula a si própria como *o Arquitecto*.

O caso português

Em Portugal, vem-se formando desde os anos noventa uma nova vaga de cineastas que se tem debruçado sobre temas que descolam da obsessão histórica com a questão identitária nacional, dirigindo a sua atenção para temas mais globais ou mundanos e, em certa medida, mais *realistas*, próximos de uma análise antropológica ou sociológica contemporânea. Talvez por isso mesmo, nesses filmes a noção clássica de cenário é uma premissa ilegítima.

Pedro Costa filma os seus *docudramas depressivos* no ambiente de anarquia controlada de bairros sociais ou ilegais, guetos urbanos da periferia de Lisboa - *Ossos* (1997), *O Quarto de Vanda* (2000) e *Juventude em Marcha* (2006) - povoados por personagens que não são mais que os seus próprios habitantes. Teresa Villaverde recorre também a não-actores para compor a maioria do elenco de *Os Mutantes* (1998), *road movie* com poucos automóveis mas uma vasta gama de *paisagens portuguesas*, desde bucólicas aldeias transmontanas até anónimas estações-de-serviço, passando por lugares mais esquecidos de Lisboa. *Alice* (2005), primeira longa-metragem realizada por Marco Martins, ambienta-se também na capital



Ossos (1997) | *Os Mutantes* (1998) | *Alice* (2005)

portuguesa, mas afasta-se de uma imagem proto-turística para encenar uma cidade “glauca e monótona, de uma anonimato nómada”¹², percorrida continuamente em ciclos diários por um protagonista que se confunde com as multidões que se movimentam na azáfama diária da vida na metrópole contemporânea.

Os Mutantes, *Ossos* e *Alice* são três filmes que no modo como capturam a realidade contemporânea de lugares, rotinas, ou acontecimentos, permitem formar uma imagem das novas questões emergentes que decorrem fundamentalmente do fenómeno da globalização. Questões como a desumanização das metrópoles, a proliferação dos *não-lugares*, a fragmentação do território, a transformação da imagem da cidade - entre o global e o local - a importância crescente da mobilidade ou a polarização socio-económica e os *guetos urbanos*. No fundo, vários olhares sobre as alterações no território e no meio urbano português que criam novos modelos de espaço não-referenciáveis, desconstruindo a paisagem portuguesa, ao mesmo tempo que os sentidos se multiplicam e “as figuras de estilo e de retórica sucedem-se sem uma estrutura aparente”¹³. Ou, parafraseando José Gil:

(...) estamos a viver tempos de mudança (...) auto-estradas rasgaram o espaço das comunicações rodoviárias (...) o espaço do corpo expandiu-se e, com ele, a arquitectura e o urbanismo.¹⁴

NARRATIVA



Os Mutantes (1998)

Cenário: Território
Portugal Continental

Para melhor perceber a complexidade da realidade física do Portugal de hoje é necessário recuar ao Século XX, período durante o qual se observam as transformações mais importantes para a definição da sua morfologia actual. Nos seus estudos pioneiros sobre o território português o geógrafo Orlando Ribeiro recua bastante mais no tempo, indo até ao momento da *gênese*, se assim podemos dizer, para invocar a muito particular condição geográfica do país continental, entre o mediterrâneo e o atlântico, como razão maior dos contrastes civilizacionais que se verificam entre o Norte e o Sul do país¹⁵.

Esta perspectiva divisiva, nos dias de hoje ainda invocada a propósito um pouco de tudo, é efectivamente uma condição *real* durante o Portugal da primeira metade do Século XX. Numa época em que a mobilidade das populações é muito reduzida, antes da cobertura proporcionada pelas *estradas nacionais* e da generalização do transporte individual, a identidade territorial constrói-se em torno dos fenómenos de proximidade¹⁶. O governo presidido por Salazar aproveita a existência destas condições para estabelecer um modelo de território baseado numa imagem genérica, ruralista e tradicionalista, extensível a todo um país gerido pelo poder central, representado na sua capital.

Durante a década de sessenta, seguindo a tendência internacional de modernização social e económica, o tecido litoral do país atravessa uma fase de



Plano de Urbanização de Aveiro, 2007

forte industrialização. Criam-se novos empregos, que atraem as populações do interior, originando um movimento migratório de larga escala. O litoral urbaniza-se e o estado vê-se na necessidade de o dotar de novas infra-estruturas. Por outro lado, também há que notar a importância da iniciativa privada, no contexto do surgimento das primeiras grandes empresas imobiliárias, que aproveitam o crescimento exponencial da construção civil¹⁷. O país encontra uma nova dicotomia funcional na oposição entre um interior rural e subdesenvolvido e um litoral urbano e progressivo.

O estertor dos últimos anos de ditadura e o atribulado período de transição para um estado democrático são factores que vão condicionar as transformações num território português carente de figuras de planeamento para lá dos *Planos de Urbanização* (PU) e dos *Planos de Pormenor* (PP), instrumentos vocacionados essencialmente para as cidades. Em face dessa ausência, as periferias dos grandes centros urbanos vão crescer de forma descontrolada, casuística, muitas vezes através da construção ilegal ou clandestina. Por outro lado, em 1986 a adesão de Portugal à Comunidade Europeia e o subsequente acesso a fundos europeus, vão permitir resolver progressivamente o problema de uma rede de comunicações viárias ultrapassada e ineficaz mas, ao mesmo tempo, o impacto de novas infra-estruturas como auto-estradas e cinturas externas vai perverter a estruturação do território, operando sobre o vazio de planificação extra-citadina para tomar os controlos da evolução da forma urbana¹⁸.

Na sequência destes desenvolvimentos, é criada em meados da década de oitenta

a figura do *Plano Director Municipal* (PDM), uma tentativa ambiciosa de recuperar as rédeas sobre o território através de um (inérito) alargamento do planeamento a “todo o território concelhio, urbano, urbanizável e rústico”¹⁹. A instituição dos PDM revela-se, por si só, insuficiente para a resolução de todos os novos problemas relacionados com a crescente urbanização de um país em franco desenvolvimento económico nas décadas de oitenta e de noventa. Estabelecem-se então novas figuras legais capazes de complementar a função estratégica dos PDM, incidindo fundamentalmente na questão da variedade de escalas da intervenção. No topo dessa escala surge o *Plano Regional de Ordenamento de Território* (PROT). Na sua base, classificações como *Área de Construção Prioritária* (ACP) ou *Área de Desenvolvimento Urbano Prioritário* (ADUP).

A aplicação e posterior generalização dos instrumentos de planeamento a todo o país possibilitam a emergência de “novos pólos de atracção regional”²⁰ para lá da conjuntura do litoral urbanizado. Nos últimos vinte anos, à medida que as auto-estradas iam cobrindo os territórios mais insulares, desenvolveu-se no interior um conjunto de cidades de dimensões médias, apesar de Portugal continuar a ser um dos países da União Europeia com mais baixos índices de urbanização²¹. Estas cidades revelam-se capazes de atrair populações - apresentando inclusive em alguns casos índices de crescimento demográfico superiores aos das áreas metropolitanas²² - e estabelecer novas relações de influência com o território rural que as cerceia. O Portugal de hoje não é mais um território construído por oposições, sejam elas entre Norte e Sul ou interior e litoral, mas sim, segundo a



Portugal como *arquipélago de ilhas*



Os Mutantes (1998)

definição de João Ferrão, um *arquipélago de ilhas*²³ onde

As aglomerações urbanas e respectivas bacias de emprego imediatas, não raro de características rurais, constituem as ilhas desse arquipélago, ligadas entre si por auto-estradas, sistemas de transporte público inter-cidades e redes de comunicação e cooperação institucional de base urbana que ignoram os espaços intersticiais que as separam.²⁴

Os Mutantes, Teresa Villaverde (1998)

A narrativa do filme *Os Mutantes* reparte-se em duas, entre o acompanhamento das peripécias de uma rapariga grávida, Andreia, e as desventuras vividas a dois entre o pai do filho que ela traz no ventre, Ricardo e o seu amigo Pedro. Os três fazem parte de um grupo mais alargado sobre o qual o filme se debruça, composto de adolescentes e miúdos que ocupam os dias entre entradas e saídas (fugas) de lares de reinserção social espalhados pelo país. O filme de Teresa Villaverde segue o percurso paralelo e os sucessivos desencontros dos dois grupos centrais à história por entre a vida que levam nas ruas, sem rumo, entre assaltos e mergulhos no rio, viagens clandestinas de comboio e visitas a parques de atracções decrépitos.

Estes miúdos, sem referências familiares sólidas, não conseguem também encontrar uma *filiação* nos lugares que visitam, obrigando-se a permanecer continuamente em movimento, reinventando as suas identidades à medida do caminho. A paisagem do filme serve-se de fragmentos de lugares anónimos para estabelecer as coordenadas de um *road movie*, não-linear e com poucos automóveis, mas sempre em constante movimento, entre instituições de acolhimento decadentes

perdidas na província, ruas escuras e degradadas, bairros de lata, estações de serviço sempre iguais ou cafés de beira de estrada. Numa perspectiva abrangente, que deriva, ao mesmo tempo, das diferentes raízes dos três protagonistas centrais - Andreia vivia em Lisboa, Ricardo, num bairro ilegal da Margem Sul e Pedro, numa aldeia algures entre a Beira e Trás-os-Montes - e da já referida incapacidade de qualquer um deles se fixar definitivamente num dado sítio, a câmara de *Os Mutantes* debruça-se tanto sobre o pitoresco do *Portugal profundo*, como os lugares esquecidos na vastidão da metrópole lisboeta.

A capital é uma espécie de núcleo central invisível, um lugar mais do que tudo sugerido, através do uso recorrente de imagens menos *mainstream* do que o habitual, imagens de espaços abandonados pela população dita *corrente* e consequentemente ocupados por figuras de menos (ou nenhuns) recursos - nos quais se inclui a maior parte dos personagens do filme - com a excepção do significativo plano final, longos minutos que acompanham Pedro, o único *mutante* que sobrevive ao desenrolar dos acontecimentos, vagueando pela baixa pombalina. O Portugal interior, (ainda) ruralizado, é dado essencialmente pela caracterização da aldeia de Pedro, que se serve de elementos *icónicos* como a praça onde as pessoas se juntam para conversar, o adjacente *café central* ou a própria casa onde Pedro vive com os pais.

Estes dois lugares, a metrópole e a aldeia, representam os dois extremos na gradação de paisagens que *Os Mutantes* atravessa, seguindo a rota dos espíritos nómadas que determinam o avanço da acção. Entre os dois o filme coloca um



Os Mutantes (1998)



vasto conjunto de breves impressões sobre fragmentos dispersos do território, que a qualidade aleatória das transições narrativas, saltando frequentemente entre as histórias das várias personagens, ajuda a transformar numa visão particular de um país já de si *esquizofrénico*, ou como prefere Nuno Grande, um país de

(...) distintos estratos (infra)estruturais que não se articulam, não se conjugam, não se compreendem, apenas coexistem indiferentemente na paisagem (...).²⁵

Paisagem em mutação

Em Portugal, as grandes infra-estruturas como viadutos, nós de auto-estrada ou cinturas externas, que pela sua dimensão se constituem como elementos marcantes do território, surgem cada vez mais deslocados do contexto local em prol da maximização tecnológica da sua eficiência, *descolando da paisagem*²⁶ e consumando definitivamente o divórcio da engenharia com a arquitectura e o urbanismo. Ao mesmo tempo, as cidades perdem a sua *boa forma*²⁷ em face do descontrolo da expansão urbana característico dos países do Sul da Europa, baralhando-se as tradicionais noções de *centro*, *periferia* e *limite*.

Para lá das áreas metropolitanas, a disseminação da disciplina arquitectónica na generalidade do país que ocorre a partir de meados da década de oitenta, vai trazer para zonas mais interiores o trabalho de jovens profissionais de arquitectura, abrindo novas perspectivas sobre programas há muito consolidados. O carácter *pitoresco* de muitas cidades, assente em elementos herdados do *medieval* (a malha), do *gótico* (o comércio tradicional) ou do *fascismo* (grande parte dos equipamentos

públicos)²⁸ vê-se, de súbito, conspurcado por grandes *mamarrachos* que se erguem para acolher novas populações onde antes nada existia. A habitação unifamiliar perde também o seu carácter tradicional, dando lugar à *vivenda*, que muitas vezes, devido à crescente carência de espaço no centro da cidade, vai invadir terras virgens ou áreas de cultivo nas proximidades²⁹. De súbito, na província

(...) tudo deixou de ser oitocentistamente bucólico e as graciosas casas saloias com cozinha separada bem como as austeras lojas de aves e estrume transmontanas têm vindo a ser substituídas por blocos de geometria afiada, brilhantes ou texturados, percorridos por variados azulejos, incompreensíveis escadas, tortos telhados.³⁰

Este apanhado satírico de Manuel Graça Dias ilustra de forma descomprometida a faceta mais imediatamente perceptível dos processos de transformação da paisagem actualmente em curso. As novas condições de mobilidade e comunicação permitem o acesso a toda uma nova gama de recursos construtivos previamente inacessíveis, ao mesmo tempo acelerando a formação de novos pólos urbanos em áreas previamente dominadas pela ocupação rural. A expansão periférica destas novas cidades vai *engolir* progressivamente os aglomerados rurais envolventes, acabando com distinções definitivas entre cidade e campo.

O sucessivo desaparecimento de todos estes elementos físicos de suporte e organização do território de gestação *espontânea* leva o estado a recorrer à criação de instrumentos legais, desenvolvendo planos de regulação com âmbitos variados, na tentativa de, pelo menos, estruturar as expansões futuras dos tecidos urbanos.





Vivenda, Labuçães

A convivência entre essas figuras de planeamento revela-se, no entanto, pouco sadia para o território, pois apesar de abordarem escalas distintas, há planos “que se assemelham e sobrepõem nos conteúdos e efeitos jurídicos”³¹ e não se estudam convenientemente opções de nível estratégico e infraestrutural, limitando-se o interesse apenas à “delimitação dos usos e volumetria dos solos”³².

Pela estrada fora

O *falbanço* do planeamento deixa o país *entalado* entre os últimos resquícios de uma ruralidade *fora-de-tempo* que o Estado Novo fez por perpetuar e a explosão do liberalismo económico que impõe uma nova ordem transnacional em que os grandes centros urbanos integram uma rede global de cidades³³. À entrada do século XXI Portugal é um território “expectante e carente”³⁴, especialmente de referências a partir das quais se construíram as “identidades de base regional”³⁵ que formavam a estrutura territorial do país.

A estória dos *mutantes*, um grupo de inadaptados crónicos em busca das suas identidades, é uma excelente analogia para a situação do território português. O país que os protagonistas do filme de Teresa Villaverde escolhem para viver é um lugar *em movimento*, entre a aldeia e a metrópole. O filme vive das descobertas que a estrada permite. Os únicos momentos em que os personagens se mostram verdadeiramente felizes são quando viajam, de cabelos ao vento, na parte de trás de uma carrinha de caixa aberta, numa carruagem de comboio, no banco traseiro do carro com a cabeça de fora da janela ou encostados à amurada de um

cacilheiro. No fundo não fazem mais do que substituir a velha e *estática* ordem das cidades, das vilas, da própria topografia, pela via libertária e (ilusoriamente) infinita das redes de comunicação.



Ossos (1997)

Cenário: Periferia

Lisboa, *Área Metropolitana*

O fenómeno da suburbanização, *a maior das criações do nosso tempo*³⁶, tem um incremento explosivo no período que se segue à Segunda Guerra Mundial, alastrando rapidamente desde a sua *região fundadora*, a América do Norte, até às grandes cidades da Europa. A maior parte dos habitantes dos subúrbios são pessoas que abandonam a cidade em busca de um novo modo de vida³⁷, fugindo aos crescentes problemas urbanísticos que resultam do crescimento demográfico nas grandes metrópoles e da redistribuição de actividades nos territórios adjacentes³⁸, provocada por um aumento geral da mobilidade.

Em Portugal, a partir da segunda metade do Século XX, o governo vai construir novas estruturas viárias e de transportes que, numa primeira fase, vão servir principalmente as áreas de influência da capital. Às várias estradas lançadas segundo o eixo Lisboa/Cascais, ainda na década de quarenta, que introduzem pela primeira vez os movimentos pendulares, sucedem-se os trabalhos de construção da linha de metropolitano, nos anos cinquenta - cujos primeiros estudos são encomendados aos arquitectos Falcão e Cunha e Keil do Amaral - e, no decénio seguinte, da ponte sobre o Tejo, uma peça fundamental no desenvolvimento urbano de novos territórios a Sul de Lisboa³⁹, potenciando assim a emulação simétrica do fenómeno de crescimento suburbano que já se verifica a Norte desde há algum tempo.



Notícia da *Ponte Salazar* sobre o rio Tejo

Entre as décadas de sessenta e oitenta, o processo de suburbanização da periferia de Lisboa intensifica-se, à medida que se generaliza a utilização do transporte privado. Ao mesmo tempo, os promotores imobiliários aproveitam o vazio deixado pelo progresso da desindustrialização para construir empreendimentos habitacionais do tamanho de *pequenas cidades*, mas muito distantes de uma vocação urbana condizente.

No início da década de noventa, o estado português acha por bem intervir sobre a expansão das áreas urbanas do Porto e de Lisboa, para tal estabelecendo uma nova delimitação administrativa, a *Área Metropolitana*. Esta iniciativa é o primeiro reconhecimento de uma nova realidade emergente nas duas maiores cidades portuguesas: a transposição de uma estrutura funcional *clássica* baseada no eixo centro/periferia para uma lógica *alargada* de rede intermunicipal de influências entre diversas áreas urbanas estabilizadas e situadas na coroa envolvente da cidade consolidada⁴⁰.

Em Lisboa, o modelo radiocêntrico, desde sempre base das relações da metrópole moderna com os territórios envolventes, começa-se a dispersar, dando lugar a “uma nova cidade híbrida e indiferenciada”⁴¹ formada por uma periferia estruturada e *alimentada* pelas vias de circulação. Por aí se vão multiplicando novos centros terciários em torno de *estruturas-âncora* como *shoppings*, pólos de ensino universitário ou plataformas intermodais de transporte⁴², que competem com o núcleo referencial da cidade antiga no sistema cruzado de centralidades que forma o novo mapa metropolitano.

Ossos, Pedro Costa (1997)

(...) vimos cá trabalhar todos os dias, voltamos cá para dormir. Mas a cidade, onde se vive? Assim prosseguimos, passando de uma periferia a outra. Perguntamos finalmente o caminho para sair da cidade. Voltamos a percorrer a enfiada de subúrbios disseminados. Cai a noite.⁴³

Pedro Costa inicia com *Ossos* um périplo filmado por aquele que foi um dos mais populados bairros clandestinos da periferia de Lisboa, o *Bairro das Fontainhas*, na Amadora, mesmo às *portas* da capital. Essa visão extremamente realista da vida dos seus habitantes - um cinema que *vive* o mundo que filma - interceptada ocasionalmente por *conteúdos* narrativos, será complementada em dois filmes posteriores: *O Quarto de Vanda* (2000), rodado no mesmo bairro ao mesmo tempo que ele ia sendo demolido - na sequência de um (à altura mediático) projecto governamental de *erradicação de barracas* e consequente realojamento de moradores - e *Juventude em Marcha* (2006), que acompanha a sua nova vida nos bairros de promoção social que vêm ocupar, formando-se assim um tríptico que oferece um olhar único sobre as diferentes fases (e diferentes lugares) percorridas por uma população tendencialmente invisível.

Os momentos iniciais de *Ossos* introduzem desde longo um dos temas centrais ao filme, a oposição entre dois mundos que os personagens ocupam alternadamente, segundo a noite, que dedicam à vivência comunitária e ruidosa no bairro, ou o dia, passado no centro de Lisboa, executando serviços domésticos em casas vazias



Ossos (1997)



e silenciosas. Ligando os dois à razão de duas deslocações por dia, o autocarro é o pêndulo mediador da não-relação entre os dois mundos, favorecendo o transbordo anónimo de populações de um lugar para outro. Se, para a *burguesia estabelecida*⁴⁴ os bairros têm apenas uma existência abstracta, para os habitantes desses mesmos bairros o centro é um local irreal, que se sabe momentâneo e onde se sentem deslocados. O filme de Pedro Costa ilustra magistralmente essa condição, insistindo na utilização de planos *paralelos* em que os personagens repetem a mesma situação em ambientes diferentes - quando abrem a porta do elevador, na cidade e, depois, no bairro, a do portão enferrujado da construção tosca a que chamam casa; quando desempenham as tarefas domésticas no ambiente asséptico de uma casa no centro e depois na cozinha escura e degradada da sua barraca - ou em planos de conjunto formalmente semelhantes mas com resultados opostos, como no contraste entre uma sequência do movimento humano *anónimo* na Praça da Figueira, na Baixa de Lisboa e uma festa de rua no *Bairro das Fontainhas*.

Periferias diferentes, periferias iguais

O bairro retratado no filme é um de três conjuntos residenciais de construção clandestina que se vieram erguer na Venda Nova, freguesia da Amadora, onde na década de quarenta se instalara um importante parque industrial, entretanto desactivado na sequência dos processos de desindustrialização na periferia nas décadas de oitenta e noventa. As *Fontainhas*, o *Bairro Estrela d' África* e o *Bairro 6*

de Maio foram crescendo essencialmente a partir do momento da descolonização, ao ritmo da dinâmica migratória de um país que necessitava cada vez mais de trabalhadores para áreas como a construção civil. Durante a década de oitenta consolidam-se uma série de bairros clandestinos na periferia em redor de Lisboa, desde a Amadora até à Margem Sul, perante a indiferença geral das autarquias.

Esta realidade é o outro lado do *subúrbio genérico classe-média* que ocupa grande parte da *Área Metropolitana de Lisboa*, formado por grandes zonas residenciais, “dormitórios à distância exacta de um passe social num qualquer comboio suburbano”⁴⁵, que acolhem maioritariamente populações dependentes da actividade terciária no centro. A mobilidade é o garante da manutenção e crescimento de ambos os tipos urbanos, estabelecendo necessárias relações de complementaridade com o centro. Na *periferia privilegiada*, o automóvel é o elo fundamental da ligação da vivência quase monofuncional do subúrbio a vivências mais metropolitanas; na *periferia clandestina*, o transporte colectivo é o meio que permite as deslocações entre o trabalho, muitas vezes no centro, no sector dos serviços - em 1993, cerca de 30% da população activa dos três bairros⁴⁶ - ou na construção civil - quase metade da população activa⁴⁷ - coincidentemente em muitos desses novos conjuntos habitacionais dos subúrbios e a residência nos bairros clandestinos.

A periferia expande-se como uma *mancha d’óleo*⁴⁸ à razão do esvaziamento populacional do centro, acentuando as assimetrias que sempre existiram entre os dois e que estão na base da formação do território urbano heterógeno⁴⁹ que é a



As três grandes áreas de influência funcional da *Metrópole de Lisboa*

A.M.L.. Na tentativa de mapear uma estrutura metropolitana mais significativa do que a delimitação administrativa de *Área Metropolitana*, o sociólogo Vitor Matias Ferreira propõe a existência da *Metrópole de Lisboa*⁵⁰, uma área de “significativa continuidade espacial”⁵¹ que se organiza fundamentalmente em três grandes áreas de influência funcional: uma área central (concelhos de Lisboa, Oeiras e Cascais); uma cintura metropolitana em torno do centro constituída por concelhos das margens Norte e Sul, respectivamente, desde Sintra até Vila Franca de Xira e desde Almada até Moita; uma área extra-metropolitana, para lá dessa cintura (Mafra, Alcochete, Setúbal, etc).

Os habitantes das *Fontainhas*, do *Estrela d’África* ou do *6 de Maio* pertencem a essa *primeira periferia* consolidada de Lisboa, tal como os residentes que vêm ocupar grandes empreendimentos imobiliários construídos em Loures, Odivelas ou no Barreiro. Também nos números da sua ocupação se aproximam estes núcleos habitacionais: entre os mega-empreendimentos para dez mil pessoas construídos por um só promotor⁵² e a *época áurea* em que no *Bairro das Fontainhas* viviam, segundo algumas estimativas, cerca de doze mil residentes. As semelhanças ficam-se por aqui. A distância entre as condições económicas dos respectivos habitantes e o próprio contexto de ilegalidade e segregação cultural em que se inserem os bairros clandestinos condicionam o modo como ambos definem a identidade dos seus lugares.

Construindo e destruindo a localidade

Bairros como o das *Fontainhas* compõem-se essencialmente de ruas sinuosas e apertadas, ladeadas por barracas de alvenaria onde pontuam algumas moradias inacabadas, um mundo secreto com ruas “como as de Cabo Verde”⁵³. As condições de saneamento, distribuição eléctrica ou salubridade são deficientes ou inexistentes. A diáspora que ocupa estes bairros - grande parte dos que aí vivem são imigrantes africanos de primeira e segunda geração - estabelece estruturas sociais e urbanas próprias, baseando-se em relações de vizinhança e proximidade que as afinidades culturais entre habitantes ajudam a cultivar.

Ao mesmo tempo, os bairros projectam uma imagem distinta para o exterior e no seu interior. A percepção a partir do exterior é reduzida: muitas sequências de *Ossos* mostram automóveis a passar ao largo das *Fontainhas*, nunca penetrando no seu interior, delimitando assim uma invisível linha de fronteira. Por outro lado, o filme demonstra também a dinâmica comunitária que rege o funcionamento interior do bairro, a fluência entre espaço público e privado que os torna praticamente indistinguíveis. Pedro Costa compara o *Bairro das Fontainhas* a um *casbah*, “uma fortaleza cheia de vida”⁵⁴, onde a rodagem de *Ossos* teve de se adaptar à exiguidade dos espaços e seguir compromissos tácitos sobre *quando* e *o que* filmar.

Hoje, tudo isso deixou de existir. Na década de noventa, o estado decide intervir sobre os problemas de habitação nas áreas metropolitanas de Lisboa e Porto através da criação do *Programa Especial de Realojamento* (PER), destinado



Ossos (1997)



à recolocação em alojamentos condignos de famílias que residem em bairros ilegais e/ou clandestinos. A esta iniciativa seguem-se outras de cariz mais específico, tentando combater alguma ineficácia observada na aplicação do PER e complementar o seu âmbito através de uma maior articulação com os municípios da periferia, como é o caso da venda de habitação a custos controlados.

Urbanismo imaginário

Pedro Costa regressa às *Fontainhas* pouco menos de uma década depois de *Ossos* para encontrar apenas um baldio, depois de completa a demolição das barracas que formavam o bairro. O futuro daquele lugar certamente passará pela construção de mais uma urbanização qualquer, à semelhança do que acontece à volta. Muitos dos personagens que povoam *Ossos* foram instalados em vários bairros sociais dispersos pelo concelho da Amadora. Indo ao encontro dos seus *actores*, o realizador visita um desses novos bairros de realojamento, o *Casal da Boba* e, o contacto com aquelas “novas casas brancas (...) aquele *décor* meio fantasma, sem vida, sem cafés, sem comércio”⁵⁵ é o pretexto para a realização do seu mais recente filme, *Juventude em Marcha*, crónica do deslocamento daquelas gentes num novo mundo que não sentem como seu. Resta-lhes procurar aquilo a que o antropólogo Arjun Appadurai chama o *imaginário social*, fenómeno da globalização que não atinge apenas os mais desfavorecidos:

As muitas populações deslocadas, desterritorializadas e em trânsito que constituem as etnopaisagens actuais estão empenhadas na construção da localidade como estrutura de sentimentos, muitas vezes perante a erosão, dispersão e implosão dos bairros enquanto formações sociais coesas.⁵⁶



Alice (2005)

Cenário: CentroLisboa, *Concelho*

Os limites administrativos daquilo que se entende hoje como o *Concelho de Lisboa* são ainda o resultado da demarcação, em 1903, de uma área de aproximadamente 84 quilómetros quadrados, marcados para Norte, a partir da cidade ribeirinha *refundada* no Século XV, aquando do processo de transferência do Paço Real para a baixa Lisboa ordenado por D.Manuel I, que inventa assim um novo centro para a cidade⁵⁷. Mais tarde e na sequência da destruição provocada na zona pelo terramoto de 1755, a intervenção urbanística supervisionada pelo Marquês de Pombal desenha sobre as ruínas uma grelha regular de quarteirões formados por edifícios rigorosamente desenhados que se prolongará como *programa-tipo*⁵⁸ de reconstrução da Baixa até meados do Século XIX.

A partir dos últimos anos desse século abrem-se desde a cidade encostada ao rio avenidas apontadas a Norte - primeiro a Avenida da Liberdade, depois as chamadas *Avenidas Novas* (1904) - que vão possibilitar a urbanização de novos territórios não-centrais adjacentes às vias⁵⁹. A extensão da cidade para lá do centro referencial de Quinhentos é um processo que se consolida através de várias décadas até aos anos setenta durante a ditadura fascista, nomeadamente através da herança da visão progressista de Duarte Pacheco para o planeamento urbano da cidade⁶⁰.

Na década de cinquenta surgem os primeiros subúrbios a Norte, em consequência



Gravura de Lisboa no Século XVII | Plano do Século XVIII para a reconstrução da Baixa, Eugénio dos Santos e Carlos Mardel | Principais vias de Lisboa no início do Século XX

da evolução do transporte colectivo e da falta de alojamento na cidade para as novas populações que chegam dos meios rurais, formando-se núcleos urbanos à entrada da cidade⁶¹. Durante os anos sessenta a população da cidade cresce rapidamente, instalando-se nas zonas em expansão, onde ocupa novos bairros de habitação colectiva projectados pela iniciativa camarária no âmbito de vários Planos de Urbanização ou, em outros casos, instalações bem menos notáveis⁶². Após o final da ditadura e algumas tentativas tímidas do(s) novo(s) poder(es) em intervir na construção do espaço civil, a década de oitenta vai colocar a ênfase da construção essencialmente na iniciativa privada, impulsionada por um *boom* económico à escala mundial. Em Lisboa, a dinâmica da construção da cidade depende cada vez mais dos interesses da especulação imobiliária, que se aproveita da inépcia das figuras de planeamento criadas na década de sessenta para executar grandes investimentos por antecipação, regularizados quase sempre *a posteriori* através da execução de “planos de pormenor e estudos urbanísticos avulsos”⁶³. Ao mesmo tempo, as grandes operações imobiliárias possibilitam a sedimentação de vários pólos urbanos na cintura periférica da cidade, atraindo populações que vão deixando progressivamente o centro para este ser ocupado por serviços públicos e privados, um processo de “terciarização urbana”⁶⁴ que emula com algumas décadas de atraso o que ocorre noutros países da Europa. O sector de serviços avançados, conhecido pela sigla FIRE - banca, seguros e imobiliário⁶⁵ - instala-se no centro de Lisboa em busca das condições excepcionais e da legitimação simbólica do lugar para aí erguer edifícios marcantes e consistentes

com o prestígio da instituição, que se encomendam a *arquitectos de prestígio*. Entretanto, os restantes edifícios do centro vão-se degradando e com eles, as condições e opções de habitabilidade, levando o concelho de Lisboa a perder quase um terço da população no período compreendido entre os anos de 1981 e 2001⁶⁶.

Nos últimos anos a iniciativa camarária tenta lutar contra este estado de coisas na cidade, através do estudo de várias acções de reabilitação urbana, seguindo - uma vez mais tardiamente - o exemplo do movimento *back to the city* iniciado em várias cidades europeias que se debatem com os mesmos problemas⁶⁷. No início da década de noventa é instituído o programa *VALIS - Valorização de Lisboa*, onde se identificam várias áreas estratégicas de intervenção no interior da cidade. Aí se incluem algumas zonas habitacionalmente desertificadas do centro destinadas a ser alvo de processos de reabilitação. Estas iniciativas avulsas não conseguem, todavia, inverter a tendência de *periferização do centro* que continua a dominar a evolução tanto de Lisboa, como do Porto, cidades que “ganharam a forma de um *donut*: ocas no centro e sobrepovoadas no exterior”⁶⁸.

Alice, Marco Martins (2005)

Em *Alice*, filme de Marco Martins, Lisboa ganha a forma de uma metrópole desumanizada, preenchida de automóveis e multidões apressadas que percorrem ruas cinzentas e descontextualizadas (pela utilização de planos médios ao nível da rua), do comboio para o metro, para o aeroporto, para o emprego ou para



Alice (2005)

casa. Como diz o realizador, numa entrevista: “é um filme que, na sua natureza, podia ser filmado noutra cidade.”⁶⁹. Há uma intenção deliberada em transformar essa cidade, através dos enquadramentos, da fotografia, da repetição de imagens, num cenário urbano anódino, “incapaz de acolher ou criar personagens”⁷⁰, onde um pai repete todos os dias, desde que a filha desapareceu, uma rotina que julga voltar a pô-lo de novo na pista de Alice.

No filme, essa descontextualização decorre em boa parte da redução, nas cenas de exteriores, a dois enquadramentos-tipo da cidade: o plano médio ao nível da rua e as perspectivas aéreas sobre as vias, a partir dos (terraços, varandas, janelas dos) edifícios, como olhares de câmaras de vigilância. Neste último caso, surgem pontualmente, em segundo plano, alguns elementos urbanos iconográficos da cidade (monumentos como o *Arco da Rua Augusta* e a *Estátua do Marquês de Pombal*, ou arquitecturas marcantes como os blocos de habitação colectiva no cruzamento da *Avenida dos E.U.A.* e *Avenida de Roma*) para, todavia, assegurar uma geografia mental minimamente reconhecível, ou, como Marco Martins o põe:

(...) não queria estabelecer ordens de lugares (...) que as pessoas pensassem: ah, ele agora está no Saldanha e agora está na Baixa... havia um aspecto labiríntico na cidade. Queria filmar a cidade de uma forma abstracta e claustrofóbica.⁷¹

A tendência do filme para a abstracção não invalida, porém, após uma observação cuidada, a identificação dos lugares que o percurso pedonal - o momento central do filme que estabelece o ritmo da narrativa - repetido pelo pai da criança

diariamente cruza. Mário, um habitante dos subúrbios, dedica as manhãs e as tardes a palmilhar o centro de Lisboa, entre a *Baixa Pombalina*, a *Praça D. Pedro IV*, a *Avenida da Liberdade*, o *Marquês*, as *Avenidas Novas*, etc. Se em *Alice* esse centro se revela muito distante da imagem *provinciana*⁷² que Lisboa habitualmente mostra no cinema, a *culpa* não se pode atribuir apenas ao engenho da câmara de Marco Martins, mas igualmente ao processo de descaracterização da zona nobre da capital em curso desde há algum tempo.

O lugar do centro

Noutros tempos, em Lisboa como noutras grandes cidades da Europa, o centro confundia-se com a própria imagem da cidade, em função das suas qualidades patrimoniais, simbólicas e historicistas, do efeito de atracção que exercia sobre as populações e como local primordial da interacção pública. O centro era, portanto, o local de excelência para a produção de uma “identidade urbana”⁷³, um lugar que em Lisboa se compreende genericamente no “longo eixo do Cais do Sodré/Terreiro do Paço/Saldanha/Campo Grande”⁷⁴. Hoje em dia, em consequência da crescente dispersão urbana policêntrica sobre um território cada vez mais alargado possibilitada pelo aumento exponencial da mobilidade, fenómeno característico das grandes áreas metropolitanas, o esvaziamento populacional do centro parece acompanhar-se também da perda de referências que lhe concediam a condição de âncora da estrutura urbana da cidade.

Esta realidade, que não é de todo nova, começa a ser percebida em círculos



Eixo central de Lisboa



Edifício do *Diário de Notícias*, Pardal Monteiro

não imediatamente relacionados com os agentes de transformação física da cidade. Há bem pouco tempo, por ocasião das eleições antecipadas para a Câmara de Lisboa, um suplemento de um jornal diário português dedicava um extenso artigo - com direito a chamada de capa - aquilo que chama “uma cidade que falece”⁷⁵, recolhendo opiniões, tanto de moradores da área central da cidade, como de arquitectos, sociólogos e historiadores, sobre um fenómeno que sintetiza no título *estatisticamente* elucidativo *Lisboa - 559 mil habitantes*⁷⁶.

Entre esse artigo e outros textos dedicados ao assunto que têm proliferado nos últimos tempos, apontam-se diversos erros de intervenção que têm contribuído para o agravamento do estado das coisas, como as iniciativas de recuperação do parque habitacional degradado, que não passam muitas vezes da limpeza ou de uma nova pintura das fachadas que julgam esconder o mau estado de conservação do edifício por detrás, no fundo, eco de “uma certa ideologia patrimonial fachadista”⁷⁷ que se observa também nos processos de reabilitação de muitos *centros históricos* um pouco por todo o país. Ou a arquitectura dos edifícios das artérias centrais da cidade, como a Avenida da Liberdade, que - para lá de alguns exemplos interessantes ainda dos anos sessenta - é “um mostruário de soluções constringedoras que não permitem sequer falar de arquitectura”⁷⁸:

(...) um dos mais belos centros históricos da Europa está a desaparecer sob os golpes das picaretas (...) os palácios neoclássicos de Lisboa vão sendo esvaziados apressadamente, como caixas de sardinhas, para serem substituídos, na confusão, por objectos artificiosos, de baixa qualidade arquitectónica.⁷⁹

A instalação do sector terciário nos edifícios do centro da cidade entra em colisão com a estrutura urbana do *tecido oitocentista* que vem ocupar, devido aos desfasamentos existentes tanto entre programas como entre tipologias⁸⁰. Por outro lado, a arquitectura dos novos edifícios construídos pelas grandes corporações financeiras multinacionais oscila entre a estética do espectáculo de um *edifício-imagem* pronto a consumir, ainda na senda de alguns excessos pós-modernistas dos anos oitenta e a inexpressividade de fachadas de vidro repetindo-se *ad nauseam* ao longo da rua. Neste último caso, é possível sentir as influências do fenómeno da globalização na apropriação de uma linguagem que Hans Ibelings qualifica de *supermodernista*⁸¹: a redução ao limite da *caixa vazia* modernista, transformando-a num “vácuo controlado”⁸², adequado ao *espaço de fluxos*⁸³ - de pessoas, de capital, de informação - que é a arquitectura da metrópole contemporânea, nas palavras de José Gil,

(...) um espaço vago e fluente, onde os corpos circulam livremente, sem trajectos visíveis pré-determinados (...) liso, sem obstáculos, aparentemente sem regras, onde o aleatório e o imprevisito parecem possíveis.⁸⁴

Movimento perpétuo

Em *Alice* o recurso periódico a sequências ambientadas em locais de passagem tais como entradas de metro, estações de comboio, parques de estacionamento ou terminais de aeroporto permite demonstrar a existência de um fluxo espacial contínuo esvaziado de significados e referências que, na sua semelhança



Edifício Heron Castilho



tecnocrática, estes *não-lugares* definem e que hoje em dia é, segundo Marc Augé, uma “componente essencial de toda a existência social”⁸⁵. Num ciclo que se repete uma e outra vez, sem final aparente à vista, Mário protagoniza uma espécie de versão extrema da rotina *casa-emprego-casa*, intercalada em alguns momentos-chave por *flashbacks* que contextualizam a narrativa do filme. Na sua estrutura formal, *Alice* não faz mais do que reproduzir os ditames de uma vida que, nas grandes metrópoles, “passa cada cada vez mais pelos lugares de transição”⁸⁶. Isso está explícito desde logo nos primeiros sons que se ouvem no filme penetrando as paredes da casa suburbana de Mário, sons de automóveis que cruzam vias rápidas a grande velocidade ou da chegada de comboios a uma estação que se pressente próxima.

Do mesmo modo, os espaços interiores que Mário visita na cidade são apenas breves interlúdios na sua constante deambulação por Lisboa. Numa sociedade globalizada que privilegia a mobilidade acima de tudo, a essência do lugar vai-se perdendo à medida que se abatem as noções cartesianas clássicas, substituídas por um *espaço de fluxos* ou aquilo a que Manuel Castells chama *sociedade em rede*⁸⁷. Em Lisboa, até os grandes investimentos infraestruturais no centro, como o recente túnel rodoviário do Marquês, parecem ser apenas mais uma maneira de escoar rapidamente as pessoas para os subúrbios⁸⁸. As relações entre população e sítio deterioram-se e o processo de *deterritorialização*⁸⁹ adensa-se.

A matriz⁹⁰

Pela madrugada adentro, sentado em frente a um complexo sistema caseiro de *homevideo* que reproduz as filmagens das várias câmaras de vigilância que espalhou pela cidade, Mário, observa uma versão condensada do dia que passou. Nos monitores, o espaço da cidade é apenas uma mera articulação de cenários, os transeuntes, actores de uma vida urbana que se transformou, às mãos de Mário, numa estrutura virtual, um *urbanismo cinemático*⁹¹ que tenta fazer algum sentido sobre esses fragmentos desconexos de cidade. Em *Alice*, o único lugar *estabilizado* é, ironicamente, o espaço ficcional e cenografado da peça de teatro que Mário, como actor, habita todos os dias ao início da noite.



Alice (2005)

DESENLACE



Fotograma de *Slightly smaller than Indiana* (2006)

5. Ao volante, entre a aldeia e Nova Iorque

Portugal é hoje um território em profunda transformação, uma mistura do que foi com uma ideia de América (...) ⁹²

Os carros seguem pela estrada fora. Placas com nomes de localidades marcam o ritmo da viagem, indicando aqui e ali motivos de interesse que um dia, com mais tempo, se há de visitar. As cidades transformaram-se em museus, afastadas pela optimização das vias de comunicação e dos transportes ⁹³ e evocadas por iconografia formatada num painel que sinaliza a sua presença física, a quilómetros de distância. As estações-de-serviço, com a sua arquitectura estandardizada, que serve tanto para a planície alentejana, como para o montanhoso nordeste transmontano, como para a periferia anónima, substituíram as cidades como pontos de paragem no percurso. Os momentos de pausa são agora breves suspensões no movimento, nunca se chegando a abandonar o espaço contínuo da estrada, em que todos são *mutantes*:

(...) as auto-estradas são invenções contemporâneas condicionadoras de comportamentos e emoções tão intensos quanto os das praças e das ruas de outrora (...) são comportamentos de outra sociologia. ⁹⁴

Por algumas vezes o percurso sobrevoa vales profundos, atravessando viadutos que rivalizam com a topografia natural daqueles lugares. Noutras, contorna

o relevo de montanhas, revelando lá em baixo pequenas povoações que aí se instalaram há séculos e pouco mudaram desde então. Outros sítios mudaram imenso, como a visão periférica do condutor dá a perceber, e não é coincidência que essa impressão se fortaleça à medida que se penetra no interior da periferia (passe o paradoxo) das grandes (e das não tão grandes - hoje em dia o fenómeno do esvaziamento do centro também se verifica nas cidades médias⁹⁵) cidades: parques industriais e *outlets* que se erguem onde antes nada existia; mega-urbanizações que se erguem onde antes existiam indústrias; subúrbios que se estendem ao longo da estrada ao ponto de não se conseguirem distinguir os limites entre cidades vizinhas.

Uma falha na actualização do sistema GPS induz em erro o condutor, que se depara com o final abrupto daquele troço de auto-estrada, à espera ainda da presença oficial do *Ministro* para inaugurar os quilómetros que faltam.



Urbanismo de estrada

Em Portugal, a rede de estradas é o esqueleto de um país que cresceu ao longo da EN1 e depois da A1⁹⁶, seguindo a bonança dos fundos europeus. A imagem do território português no momento de viragem para o Século XXI é o resultado de um processo de urbanização desordenado que se desenvolve a partir da década de sessenta e que altera significativamente a estrutura demográfica - em quarenta anos a taxa de população residente em centros urbanos duplica, de 20% para 40% - e a própria rede urbana do país, originando grandes desequilíbrios entre regiões⁹⁷.

Apenas em 1998 o governo português estabelece uma política de ordenamento do território e do urbanismo, criando os *Planos Regionais de Ordenamento do Território* (PROT) como medida de controlo no estabelecimento de directrizes estratégicas para as várias regiões do país. Apesar disso, em 2005, somente um quarto dos concelhos de Portugal Continental se encontra abrangido por PROT.

O estado tenta agora regular sobre um processo de que se demitiu há muito, a dinâmica do desenvolvimento urbano. Hoje em dia essa dinâmica pertence quase exclusivamente à iniciativa imobiliária privada, cuja mentalidade de mercado baseada no retorno imediato do investimento não contempla a planificação a longo prazo. As novas formas urbanas que vão surgindo predominantemente na periferia são, mais do que qualquer esboço de planeamento racional, resultado de oscilações do mercado.

A função eminentemente residencial destas zonas, construídas como *grandes depósitos* de populações, condiciona o estabelecimento de uma urbanidade própria. A carência de estruturas que comportem funções complementares (serviços...), ou de elementos fundamentais, como ruas ou praças dignas desse nome, transforma extensas áreas da periferia em espaços, de certa forma, *marginais*, por onde conjuntos de edifícios vão alastrando como *paliteiros*⁹⁸.

Junto às margens da cidade vão-se instalando empreendimentos destinados a uma classe média emergente. Muitos deles têm nomes apelativos como *Malvarosa Parque*, *Varandas do Tejo*, *Fórum Oeiras* ou *Casas do Lago*, tentando estabelecer uma identidade própria que conjugue referências ao sítio com predicados



arquitectónicos algo extravagantes (uma praça central é um *fórum*, uma pequena bolsa de água é um *lago*, um conjunto de árvores é um *parque*). A qualidade arquitectónica destes conjuntos oscila frequentemente entre a mediocridade e o delírio *kitsch*⁹⁹, inserindo pelo meio algumas referências (que se prefiguram como) *minimalistas* ou *modernas*, entendidas como mais-valias para o cliente.

Sub-urbes

Em *Alice*, essa imagem de um *conjunto de paliteiros* é invocada num plano subjectivo que indica a urbanização na periferia onde Mário mais do que viver, pernoita. O motivo central do enquadramento é uma *ilha* de blocos de habitação, que surge isolada no meio de uma zona de ocupação rural onde se distinguem algumas construções de expressão mínima. O trânsito infernal das primeiras horas da manhã parece brotar daquele conjunto de edifícios directamente para a estrada que os há-de ligar ao centro de Lisboa.

Estrada que passa ao largo de outras zonas residenciais, também elas marginalizadas, bairros sociais que se erguem para realojar gente de menores recursos que antes ocupava habitações clandestinas ou provisórias. Gente como os personagens de *Ossas*, que deixam casas que eles próprios construíram para trás, esboços de ocupação do território com que procuram reivindicar para si aquele lugar. No filme de Pedro Costa um longo *travelling* sobre a estrada, acompanhando a sequência de fachadas dessas casas, permite perceber, na variedade de arquitecturas *populares* de recurso - o uso de materiais que estão *à mão*, os número das portas pintados onde

não se consegue discernir uma *casa* - os distintos pedaços de vida que formam a estrutura comunitária do *Bairro das Fontainhas*.

A demolição de pequenos *microcosmos urbanos* como este e o *upgrade* das condições de habitação dos seus antigos residentes, por si só não se fazem acompanhar da transposição efectiva das barreiras que continuam a remeter estas populações para a exclusão social, sejam elas o desemprego ou a precariedade geral das suas condições de vida. As responsabilidades podem-se apontar aquilo que Álvaro Domingues qualifica como a

(...) obsolescência de uma política e de uma forma urbana (o plano racional e funcionalista que produziu as barras e as torres residenciais) e de um certo modo de política de habitação social (...)¹⁰⁰

e cujo exemplo mais significativo se pode observar nos subúrbios das grandes cidades francesas, como o documentam acontecimentos recentes.

Cidades de plástico

Portugal, (...) antes mesmo de possuir um espaço público começou já a edificar o espaço “liso” (democrático) e fechado do urbanismo dos grandes centros comerciais e dos debates no ciberespaço.¹⁰¹

Indiferentes a tudo isto, os carros avançam para o centro. E encontram um cenário



Ossos (1997)



Palácio da Junqueira, simulação tridimensional | Edifício Panoramic, maquete

não tão diferente da periferia que ficou para trás, invadido por empreendimentos que aproveitam o esvaziamento do parque edificado e a multiplicação de *vazios urbanos*, deixados pela demolição de estruturas industriais, ou por outros factores que condicionam a ocupação material daqueles lugares. Em plena *Avenida da Liberdade*, o *Palácio da Junqueira* recupera um palacete do Século XVIII para aí instalar um conjunto de vinte e cinco fogos *onde se liga o passado ao presente*¹⁰². Na zona dos Olivais, o edifício *Panoramic* promete ao seu inquilino-alvo “beneficiar da centralidade de Lisboa com a qualidade de vida com que sempre sonhou”¹⁰³. A grande maioria destes conjuntos habitacionais aposta num conceito do género *condomínio privado*, condicionando a fruição de um espaço que noutros tempos era público - que pertencia à cidade - e transformando-o numa peça fragmentada do meio urbano em que se insere.

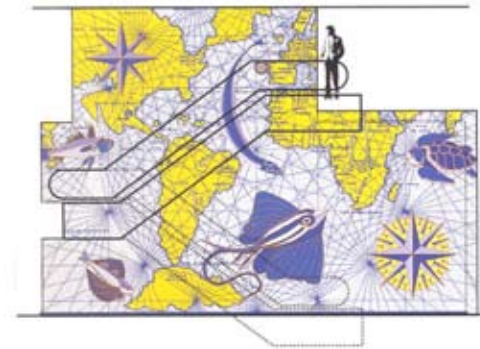
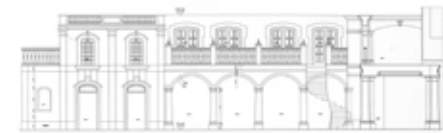
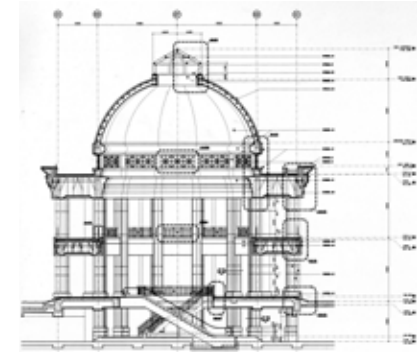
Da periferia chegam também os grandes centros comerciais. Se para muitos habitantes dos subúrbios as ruas e praças interiores do *shopping* são as únicas possibilidades de uma vivência pública¹⁰⁴, para a cidade contemporânea é o efeito polarizador da estrutura comercial que o transforma numa *actualização* dos monumentos da cidade histórica¹⁰⁵. Na década de oitenta, a construção das *Amoreiras* em Lisboa marca, com o seu sucesso, o arranque definitivo do fenómeno dos centros comerciais em Portugal, após algumas tentativas frustradas. O modelo que se impõe, o de uma “cidade-estúdio mais *expressiva* que a cidade real”¹⁰⁶, vai fazer escola numa série de estruturas construídas em anos subsequentes na periferia das duas maiores cidades do país, alargando-se mais tarde

a outros núcleos urbanos importantes. No centro, o *shopping* é o melhor amigo do automóvel, acolhendo-o *generosamente* em grandes áreas de estacionamento subterrâneas enquanto o condutor está ocupado a *consumir*. Pouca gente utiliza os acessos térreos para peões. À chegada, abandona-se o espaço hermético do automóvel para entrar no espaço hipercontrolado do centro comercial. A cidade ficou lá fora, talvez motivo de um ou outro olhar de esguelha pela janela na viagem de regresso à casa suburbana.

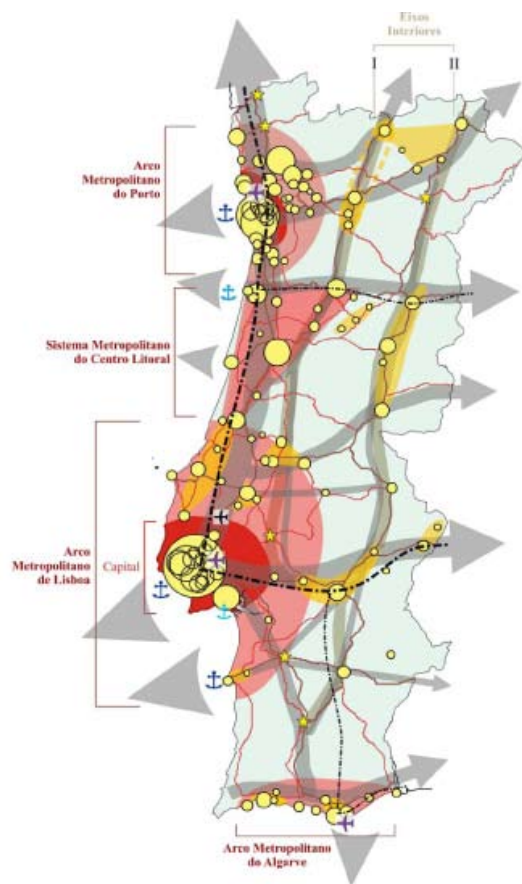
Centro, metrópole, nação e megapolis

Nas grandes cidades, a descaracterização do centro progride segundo a nova ordem de multinacionais, que se sobrepõe ao lastro de uma identidade construída através de processos historicistas. Enquanto as ruas dedicadas ao comércio vão sendo invadidas por cadeias internacionais de lojas e restaurantes que com eles trazem modelos de ocupação pré-formatados, numa cenografia da *estética shopping*¹⁰⁷ aplicada à rua *oitocentista*, muitos dos edifícios-sede de corporações financeiras internacionais são, para Hans Ibelings, meros *contentores de vácuo*¹⁰⁸, povoando os *Central Business Districts* de metrópoles que abandonam a matriz da *cidade-máquina* modernista e a noção de espaço controlado que lhe é inerente, para a trocar por aquilo que Christine Boyer descreve em *Cybercities* como

(...) a free floating membrane of connectivity and control encircling the globe in ultra-rapid fashion and enabling a new economic order of multinational corporations to arise.¹⁰⁹



Colombo, perfil do acesso ao metro | Via Catarina, alçado de uma rua interior | Colombo, estudo de imagem gráfica



Sistema urbano e acessibilidades de Portugal Continental

Os efeitos da globalização vão progressivamente apagando ou escondendo as características que permitem às grandes metrópoles europeias distinguirem-se entre si. A cidade clássica transforma-se aos poucos em mais um elemento do território urbano omnipresente¹¹⁰ ou então, nos casos de maior dinâmica, assume uma nova forma territorial que concorre com a própria figura da nação, a região metropolitana, que se organiza em articulação com outras estruturas semelhantes, num arquipélago ligado por redes internacionais e globais. Em Portugal é possível encontrar duas dessas *novas espacialidades macrorregionais*¹¹¹: a aglomeração metropolitana do Porto, que se estende, *grosso modo*, desde Viana do Castelo a Santa Maria da Feira e do Porto a Peso da Régua, e que engloba, para lá do Porto, outros núcleos urbanos de grandes dimensões - como Braga ou Guimarães - e com tendência para se articular com a região da Galiza, a Norte; a região de Lisboa, nomeadamente os eixos Lisboa-Sintra e Lisboa-margem Norte, onde se situam os concelhos com as maiores densidades de população.

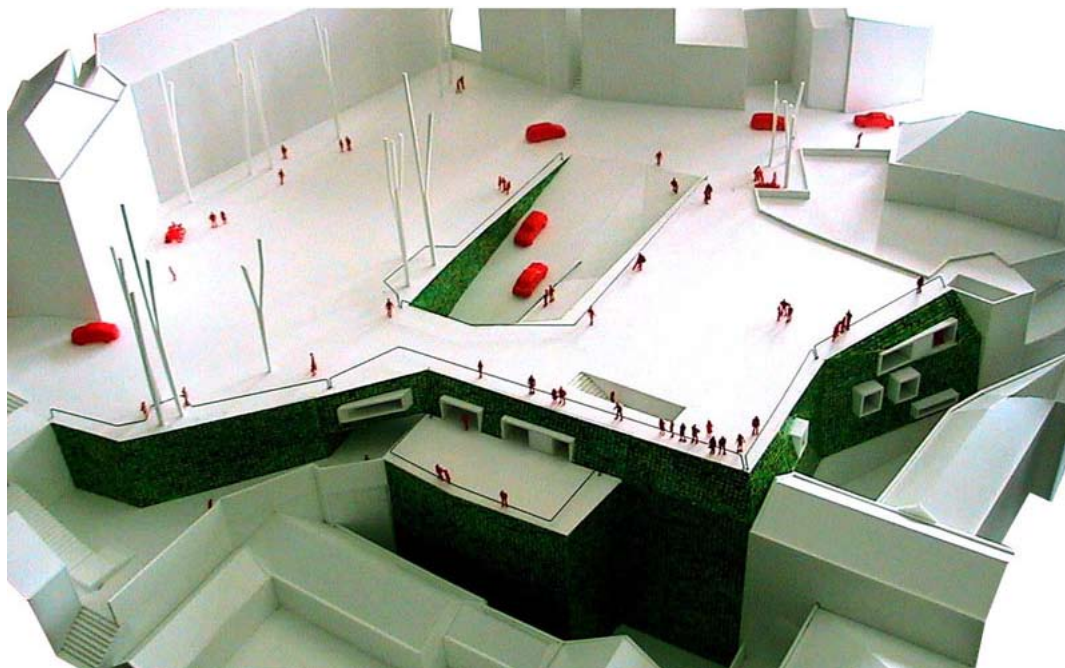
Extrapolando a escala nacional, Rem Koolhaas prenunciava em 1994¹¹² a formação de uma gigantesca *área metropolitana virtual* de sessenta milhões de habitantes, ligando cidades em França, no Reino Unido, na Alemanha e na Bélgica. Esta nova mega-estrutura *extra-urbana* e supranacional seria o fruto das condições excepcionais de mobilidade proporcionadas pela cobertura geral da rede de comboio de alta velocidade (vulgo *TGV*) e pela abertura (há muito anunciada) do *Canal da Mancha*. Lille, uma cidade francesa como outras, torna-se de um momento para o outro, por mera casualidade geográfica, o centro de gravidade dessa estrutura,

e onde o *OMA* vai desenvolver numa área de intervenção de aproximadamente 120 hectares, o *Euralille*, um gigantesco complexo infraestrutural capaz de servir todas as necessidades logísticas da rede que se organiza à sua volta, em si mesmo uma *cidade instantânea*.

O tempo substitui a distância como dado geográfico fundamental. A forma da cidade é agora uma entidade inconstante, dependente das diferentes velocidades dos movimentos que a atravessam e definem¹¹³. A vida transferiu-se decididamente para o automóvel:

Today the road transcends its function as a connector and becomes both a treshold and a place. If the space of the car is sometimes an office, home, or place of courtship, then the roadscape becomes the space where we live.¹¹⁴





Silo Automóvel das *Portas do Sol*, Lisboa, S'A Arquitectos, 2003-2005. Maquete

6. A arquitectura lança algumas pistas

E nós ficamos calados, entretidos com os objectos de qualidade com que as chamadas *arquitecturas de autor* vão pontuando um território inundado pela mediocridade.¹¹⁵

No prefácio do *Inquérito à Arquitectura do Século XX em Portugal*, publicado em 2006, Helena Roseta refere, logo no início, que “o sentimento generalizado seja o de que o país *está destruído*”¹¹⁶. A realização do *I.A.P.XX*, que implicou um levantamento exaustivo realizado por várias equipas distribuídas pelas regiões do país, é uma medida fundamental como instrumento para a preservação do *bom* património edificado. Os espécimes que acabaram documentados no livro (no *cd-rom* e no *site*) são os casos excepcionais que provam a regra geral de um parque arquitectónico cada vez mais desinteressante. A especulação imobiliária instaurou uma *ditadura de mercado* que gera sucessivamente edifícios inexpressivos e fragmentos de urbanidade - *arquitectura estatística*¹¹⁷, como Koolhaas se lhe refere -, contando com a convivência de sistemas de planeamento urbano ineficazes e desajustados da realidade actual.

Esta paisagem desconstruída é o resultado de um processo acelerado - condensado nas últimas três décadas - de transição entre uma estrutura eminentemente rural e uma organização tendencialmente urbana. A arquitectura que hoje se faz em Portugal está cada vez mais confinada a “autores, programas e objectos de excepção”¹¹⁸, referências isoladas que por si só não são capazes de resolver a problemática de tudo aquilo que se encontra à sua volta. Como pergunta mais

uma vez Helena Roseta, “pode a melhor arquitectura conviver com o pior território?”¹¹⁹.

A resposta a esta questão passa necessariamente pela aposta numa produção arquitectónica que consiga intervir *sobre* o território, enfrentando a multiplicidade de situações com que se depara e apoiando-se em instrumentos legais que saibam ler, compartimentar, hierarquizar ou entrecruzar os diferentes *layers* de actuação. Desmistificar lugares-comuns, abandonar projectos-modelo, compreender tanto a história, como a contemporaneidade ou o futuro daqueles lugares, propor soluções diferentes, complexas ou híbridas, que sejam capazes de lançar “uma nova inteligência sobre espaços de conflito”¹²⁰. De se definirem como os *lugares contemporâneos* de que Ignasi de Solà-Morales fala:

(...) una fundación coyuntural, un ritual del tiempo yu en el tiempo, capaz de fijar un punto de intensidad propia en el caos universal de nuestra civilización metropolitana.¹²¹

Organizando o território

Nos últimos anos, e na ressaca do falhanço - o chumbo em referendo - de uma primeira e tímida investida na mudança das políticas administrativas do território, que propunha, em termos latos, a passagem de um sistema de decisão centralizado no poder estatal para uma maior autonomia administrativa das várias regiões do país, têm-se multiplicado de Norte a Sul os agrupamentos regionais de municípios, formados essencialmente como reacção a essa ordem de eventos. Tanto a *Associação de Municípios do Vale do Ave* como a entidade semelhante

referente aos Municípios do *Vale do Douro Norte* ou ainda a do *Oeste* (no litoral centro) são compostas por cidades próximas, de dimensão média ou pequena, que se organizam em rede para formar uma estrutura territorial capaz de reivindicar a importância estratégica que, isoladas, manifestamente não apresentam.

Ao mesmo tempo, o Estado, depois do percalço com o projecto de *regionalização*, tem procurado descentralizar a sua intervenção no território, apostando na requalificação de diversos pólos urbanos por todo o país, desde *Bragança até Lagos*, através do *Programa Polis*. O *Polis* tem como (saudável) ambição “melhorar a qualidade de vida nas cidades”¹²², intervindo a nível urbano e ambiental, melhorando as acessibilidades, construindo novos equipamentos ou recuperando outros, deixando uma marca significativa, que deverá ser posteriormente ampliada pela actuação das autarquias. O problema do *Polis* está na sua orientação ideológica, que Jorge Figueira entende como “uma lógica imediatista e populista”¹²³, de querer *semear* em todo o lado frentes de água aprazíveis à vista e ao gosto *ecológico*, ignorando o verdadeiro problema que afecta as cidades portuguesas: a falta de densidade¹²⁴.

Neste momento o Governo parece estar empenhado em resolver também esse problema. O recém-instituído PNOPT (*Programa Nacional da Política de Ordenamento do Território*) traz com ele uma nova geração de planos de ordenamento territorial que apostam em instrumentos capazes de combater o *duplo esvaziamento* - do centro e, mais recentemente, de algumas periferias - que se observa nas cidades portuguesas, incitando à “construção e à compactação”¹²⁵, mas também à



Programa Polis. Plano de intervenção na frente ribeirinha de Viana do Castelo



Centro Comercial *Dolce Vita*, Miraflora, Promontório
Arquitectos, 2002. Fotografia do exterior | Pormenor da
fachada

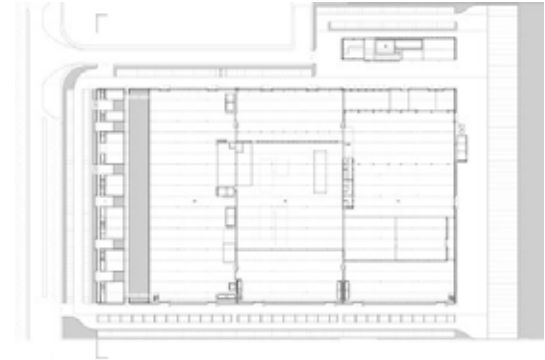
reabilitação de edifícios devolutos no centro. A actuação do PNOPT visa travar a dispersão urbana, contendo os limites das cidades para que elas se possam construir de uma forma mais equilibrada, desenvolvendo-se de modo a ganhar um peso maior no território que lhes permita associarem-se entre si para formar as redes urbanas que estruturam o país.

Mudando a face da(s) periferia(s)

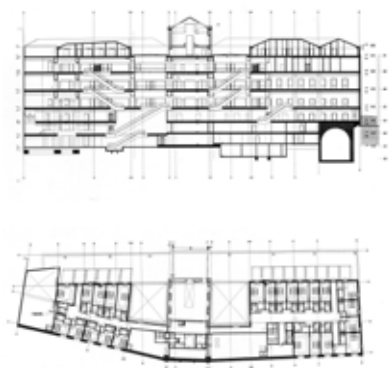
Pelo território vão-se multiplicando as grandes estruturas comerciais e/ou industriais que, querendo-se ou não, fazem parte da construção da imagem da paisagem, visíveis desde a estrada. Os centros comerciais, antes concentrados preferencialmente na periferia das grandes cidades, começam agora a avançar também para a província; as estruturas industriais continuam a crescer em parques periféricos criados para o efeito, tornando-se virtualmente indistinguíveis umas das outras no seu modelo pré-fabricado de caixa rectangular, cobrindo um *open-space* optimizado para a produção e nada mais. As excepções acontecem, porém, como o provam dois projectos recentes: a reconversão de uma estrutura preexistente e uma construção de raiz. Estes exemplos desconstroem de certa maneira as noções que (em Portugal) surgem normalmente associadas a edifícios de carácter *menos nobre*, como é o caso de um centro comercial ou de uma unidade industrial. Chegou o tempo dos arquitectos intervirem no sistema de consumo¹²⁶. Em Oeiras, o *shopping Dolce Vita* de Miraflora, parte de uma cadeia que detém já mais de uma dezena de unidades semelhantes espalhadas por todo o país,

encontrava-se - apesar de ser um edifício relativamente recente – fisicamente degradado e, falha ainda mais grave neste segmento particular, *financeiramente insolvente*¹²⁷. A *Promontório Arquitectos*, encarregue da sua requalificação, em 2002, soube revitalizar a imagem do *shopping* operando com um orçamento reduzido, apostando na renovação da pele do edifício com a instalação de uma grelha de metal que se sobrepõe à fachada existente e incorpora em si própria - através de grandes caracteres de texto que ocasionalmente formam o nome do centro comercial - uma função apelativa. O *shopping* deixa de ser uma entidade abstracta de consumo e passa a existir também *por fora*, ganhando uma identidade.

Em Palmela, os arquitectos *Guedes+deCampos Associados* projectam uma nova unidade industrial destinada ao fabrico de componentes para automóveis, inserida no complexo da *Autoeuropa*. O projecto para a *Unidade de Transformação Inapal Plásticos* segue os trâmites da modulação e da utilização de materiais pré-fabricados, mas reapropria-se deles para desenhar uma arquitectura que se organiza em torno de rotinas espaciais - “as relações funcionais, os fluxos de matéria-prima, as movimentações dos produtos acabados, os percursos dos funcionários, os regulamentos”¹²⁸. A estrutura divide-se em três núcleos autónomos, que incluem uma área social e um pátio/jardim, e que são cobertos por um grande manto metálico ondulado e expressivo que diferencia aquela unidade industrial das demais.



Unidade de Transformação Inapal Plásticos, Palmela,
Guedes+deCampos Associados, 2004-2005. Planta | Fotografia
do exterior



Recuperando e dinamizando o centro

O centro de Lisboa vive de uma população que apenas o ocupa temporariamente durante as horas de serviço, abandonando-o todos os finais de tarde em direcção a residências suburbanas. O automóvel consolida a periferia à medida que vai *desertificando* o centro¹²⁹. O défice de função residencial e a carência de uma estratégia de dinamização do espaço público transformam as zonas mais interiores da cidade num “espaço residual entre centros comerciais que agonizam”¹³⁰.

Desde o início da década de noventa têm-se produzido, à escala urbana, algumas intervenções pontuais que, fazendo uso de uma perspectiva esclarecida, procuram reconstruir uma cidade a meio caminho entre a história e a contemporaneidade, naquilo a que Nuno Grande chama a *arqueologia da forma urbana*¹³¹. Na recuperação da zona ardida (no incêndio de 1988) do *Chiado* na *Baixa Pombalina*, dirigida por Álvaro Siza, o precedente histórico ganha uma nova dimensão: com a introdução de novos programas - habitação, serviços, uma estação de metro - conseguida através da adaptação das características morfológicas dos edifícios *oitocentistas*, dos quais se recriam as tipologias; com o redesenho de áreas exteriores, muitas vezes residuais, transformando-as em espaços colectivos de fruição pública que acrescentam qualidade à vivência urbana.

Numa outra vertente, um conjunto de projectos específicos para o centro de Lisboa parece apostado em minar a tradicional antipatia entre a cidade interior e o transporte privado. Os grandes parques de estacionamento subterrâneo, no fundo escavações no subsolo para *esconder* os automóveis, tornaram-se em muitos casos

Recuperação da zona sinistrada do Chiado em Lisboa, Álvaro Siza. Perfil longitudinal | Planta interior | Início das obras de requalificação

- como consequência da frustração de perspectivas de ocupação exageradamente optimistas por parte do mercado - estruturas vazias e abandonadas, não mais que ocos sob a superfície da cidade. Ao mesmo tempo, subsistem no centro muitos edifícios desactivados - ocos acima da superfície - à espera de algum tipo de reaproveitamento funcional.

No âmbito de um projecto curatorial desenvolvido pela *ExperimentaDesign 2003*, várias equipas de arquitectos foram convidadas a desenhar silos de estacionamento para o centro de Lisboa. Esta iniciativa puramente conceptual foi posteriormente apadrinhada pelo Município, que seleccionou três projectos desse grupo para serem efectivamente construídos, após um aprofundamento das noções desenvolvidas nessa primeira fase, juntando-lhes um quarto projecto, formando-se assim o *Projecto SAL* (Silos Automóveis de Lisboa).

Dos quatro projectos, este último, a cargo do atelier *Appleton & Domingos* para a Calçada do Combro, é o parque menos *público*, consagrando-se em exclusivo à função de contentor de automóveis encerrado por quatro paredes. O silo dos *S'A Arquitectos*, por outro lado, *arrasta* a população para a sua cobertura, reformulando o miradouro das *Portas do Sol* como uma praça pública sobreposta ao parque e revestindo a fachada exposta com elementos orgânicos. Subindo o nível de complexidade, o projecto dos *E-Studio* para um silo instalado no antigo *Mercado do Chão do Loureiro* propõe uma estratégia de revitalização capaz de contaminar a zona envolvente, algo marginalizada, dotando o edifício de vários espaços culturais e um restaurante no piso superior. Finalmente, o caso do silo



Silo Automóvel das *Portas do Sol*, Lisboa, S'A Arquitectos, 2003-2005. Fotomontagem | Silo Automóvel da Calçada do Combro, Lisboa, Appleton&Domingos, 2005



dos CVDB para a zona da Graça é o mais sintomático do carácter híbrido de uma arquitectura determinada a desconstruir a teia de complexidades inerentes ao ambiente urbano actual. Ao conceberem um programa multidisciplinar - estacionamento, cafetaria, espaço público e habitação - os CVDB concentram num só edifício uma série de actividades capazes de enriquecer uma envolvência *inóspita* e, no limite, estabelecer um degrau intermédio entre as qualidades paisagísticas e monumentais da zona e a urbanidade banal que a envolve¹³².

Recuperar a cidade perdida no *vortex globalizacional* é reconstruir a sua imagem, *inventando* uma nova identidade para o centro através de projectos de arquitectura e de urbanismo capazes de consolidar os programas transversais que evocam uma condição de centralidade. Noutros termos, compreender a história para escrever entre as suas linhas uma nova narrativa, pouco tradicional, e com múltiplos finais.

Notas:

1. Álvaro Domingues, “Novas paisagens urbanas”, *Jornal Arquitectos*, Nº206, Lisboa, Maio-Junho 2002, pág.111
2. Marc Augé, *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, 90 Graus, 2005 pág.xx
3. M. Christine Boyer, *Cybercities: visual perception in the age of electronic communication*, New York: Princeton Architectural Press, 1996, pág.18
4. Jean-Pierre le Dantec, “Non Lieux”, *Visions urbaines: villes d'Europe a l'ecran*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1994, pág.92
5. Paul Virillio, “The Overexposed City”, *Architecture Theory Since 1968*, Cambridge: The MIT Press, 1998, pág.547
6. Ignasi de Solà-Morales, *Diferencias. topografia de la arquitectura contemporánea*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003, pág.119
7. Rem Koolhaas, “Whatever Happened to Urbanism?”, *Theories and manifestoes of contemporary architecture*, Chichester: Academy, 1997, pág.306
8. Juhani Pallasmaa, *The Architecture of Image: Existencial Space in Cinema*, Helsinki: Rakennustieto (Building Information Ltd), 2001
9. Marc Augé, *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, 90 Graus, 2005
10. Hans Belings, *Supermodernismo: arquitectura en la era de la globalización*, Barcelona: Gustavo Gili, 1998, pág.83
11. Jean Baudrillard, *America*, New York: Verso, 1999 (1988)
12. Eduardo Prado Coelho, “A imagem vazia”, *Público*, 6 Outubro 2005
13. Álvaro Domingues, “Novas paisagens urbanas”, *Jornal Arquitectos*, Nº206, Lisboa, Maio-Junho 2002, pág.115
14. José Gil, *Portugal Hoje: O Medo de Existir*, Lisboa: Relógio D'Água, 2004, pág.58
15. Orlando Ribeiro, *Portugal o Mediterrâneo e o Atlântico*, Lisboa: João Sá da Costa, 1993
16. João Ferrão, “Portugal, três geografias em recombinação”, *Lusotopie*, Nº2, 2002, pág.154

17. Teresa Salgueiro, *A cidade em Portugal: uma geografia urbana*, Lisboa: Afrontamento, 1992, pág.249
18. Rogério Vieira de Almeida, “De 1976 ao Final de Século. Convergências, Divergências e Cruzamentos de Nível”, *Arquitectura do Século XX: Portugal*, Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1997, pág.80
19. Nuno Portas, A Regulação Urbanística da Arquitectura”, *Jornal Arquitectos*, Nº226, Lisboa, Janeiro-Março 2007, pág. 226
20. Jorge Gaspar, *Cidades médias e o ordenamento do território. O caso da Beira Interior*, Lisboa: Faculdade de Letras de Lisboa, 2000, pág.ix
21. Margarida Souza Lôbo, “Cultura Urbana e Território”, *Arquitectura do Século XX: Portugal*, Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1997, pág.111
22. Jorge Gaspar, *Cidades médias e o ordenamento do território. O caso da Beira Interior*, Lisboa: Faculdade de Letras de Lisboa, 2000, pág.ix
23. João Ferrão, “Portugal, três geografias em recombinação”, *Lusotopie*, Nº2, sítio, 2002, pág.155
24. João Ferrão, “Portugal, três geografias em recombinação”, *Lusotopie*, Nº2, sítio, 2002, pág.155
25. Nuno Grande, “Inútil Paisagem”, *Arquitectura e Não*, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2005, pág.33
26. Nuno Grande, “Inútil Paisagem”, *Arquitectura e Não*, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2005, pág.33
27. Álvaro Domingues, “Os novos mapas das cidades”, *edj*, Nº4, Coimbra: edarq, 2001, pág.88
28. Jorge Figueira, “Portugal, que urbanidade?”, *Agora que está tudo a mudar. Arquitectura em Portugal*, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2005, pág.20
29. Teresa Salgueiro, *A cidade em Portugal: uma geografia urbana*, Lisboa: Afrontamento, 1992, pág.201
30. Manuel Graça Dias, “Arquitectura Popular”, *Vida Moderna*, Mirandela: João Azevedo, 1992, pág. 210
31. Nuno Portas, A Regulação Urbanística da Arquitectura”, *Jornal Arquitectos*, Nº226, Lisboa, Janeiro-Março 2007, pág.228
32. Nuno Portas, A Regulação Urbanística da Arquitectura”, *Jornal Arquitectos*, Nº226, Lisboa,

Janeiro-Março 2007, pág. 228

33. João Ferrão, “Portugal, três geografias em recombinação”, *Lusotopie*, N°2, sítio, 2002, pág.157

34. Jorge Figueira, “A ordem das dunas nunca será uma política urbana”, *Agora que está tudo a mudar. Arquitectura em Portugal*, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2005, pág.26

35. João Ferrão, “Portugal, três geografias em recombinação”, *Lusotopie*, N°2, sítio, 2002, pág.157

36. Alexandre Alves Costa, “A Cidade, o Subúrbio e o resto. A Terra”, *Alexandre Alves Costa: Candidatura ao Prémio Jean Tschumi: ULA 2005*, Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2006, pág.41

37. Edward Soja, *Postmetropolis : critical studies of cities and regions*, Malden : Blackwell Publishing, 2002, pág.115

38. Teresa Salgueiro, *A cidade em Portugal: uma geografia urbana*, Lisboa: Afrontamento, 1992, pág.81

39. Paulo Tormenta Pinto, “Os transportes em Lisboa - do aeroporto à ponte 25 de Abril”, *Arquitectura Ibérica*, N°9, Casal de Cambra: Caleidoscópio, pág.46

40. Nuno Grande, *O verdadeiro mapa do universo. Uma leitura diacrónica da cidade portuguesa*, Coimbra: edarq, 2002, pág.165

41. Nuno Grande, *O verdadeiro mapa do universo. Uma leitura diacrónica da cidade portuguesa*, Coimbra: edarq, 2002, pág.167

42. Álvaro Domingues, “Os novos mapas das cidades”, *edqj*, N°4, Coimbra: edarq, 2001, pág.87

43. Alexandre Alves Costa, “A Cidade, o Subúrbio e o resto. A Terra”, *Alexandre Alves Costa: Candidatura ao Prémio Jean Tschumi: ULA 2005*, Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2006, pág.41

44. Serge Kaganski, comentário na edição DVD de *Ossos*

45. Nuno Grande, “Um novo mapa”, *Arquitectura & Não*, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2005, pág. 37

46. Centro de Estudos para a Intervenção Social, *Diagnóstico Social da Freguesia de Venda Nova*, pág.7

47. Centro de Estudos para a Intervenção Social, *Diagnóstico Social da Freguesia de Venda Nova*, pág.7

48. Vitor Matias Ferreira, Vitor Matias, “Lisboa, um projecto para a metrópole?”, *Cidades Comunidades e Territórios*, N°7, Lisboa: CET/ISCTE, ano, pág. 74

49. Vitor Matias Ferreira, Vitor Matias, “Lisboa, um projecto para a metrópole?”, *Cidades*

- Comunidades e Territórios*, N°7, Lisboa: CET/ISCTE, ano, pág. 74
50. Vitor Matias Ferreira, Vitor Matias, “Lisboa, um projecto para a metrópole?”, *Cidades Comunidades e Territórios*, N°7, Lisboa: CET/ISCTE, ano, pág. 75
51. Vitor Matias Ferreira, Vitor Matias, “Lisboa, um projecto para a metrópole?”, *Cidades Comunidades e Territórios*, N°7, Lisboa: CET/ISCTE, ano, pág. 75
52. Paulo Santos Silva, “Mobilidades, sobre questões de mobilidade em territórios emergentes da AML”, *Planeamento: Revista de Urbanismo e Ordenamento do Território*, N°3, Aveiro: A.P.P.L.A.
53. Cristina Piccino, entrevista a Pedro Costa, *Il Manifesto*, 3 Setembro 1997
54. Óscar Faria, entrevista a Pedro Costa, *Público/Ípsilon*, 24 Novembro 2006
55. Óscar Faria, entrevista a Pedro Costa, *Público/Ípsilon*, 24 Novembro 2006
56. Arjun Appadurai, *Dimensões culturais da globalização: a modernidade sem peias*, Lisboa : Teorema, 2004, pág.263
57. Nuno Grande, *O verdadeiro mapa do universo. Uma leitura diacrónica da cidade portuguesa*, Coimbra: edarq, 2002, pág.50
58. Nuno Grande, *O verdadeiro mapa do universo. Uma leitura diacrónica da cidade portuguesa*, Coimbra: edarq, 2002, pág.103
59. Teresa Salgueiro, *A cidade em Portugal: uma geografia urbana*, Lisboa: Afrontamento, 1992, pág.83
60. conferir no capítulo prévio, *Deslocamento*
61. Teresa Salgueiro, *A cidade em Portugal: uma geografia urbana*, Lisboa: Afrontamento, 1992, pág.84
62. conferir no capítulo prévio, *Deslocamento*
63. António Oliveira das Neves, *Planeamento estratégico e ciclo de vida das grandes cidades: os exemplos de Lisboa e de Barcelona*, Oeiras: Celta Editora, 1996, pág. 8
64. Vitor Matias Ferreira, “Lisboa, um projecto para a metrópole?”, *Cidades Comunidades e Territórios*, N°7, Lisboa: CET/ISCTE, ano, pág.73
65. Edward Soja, *Postmetropolis : critical studies of cities and regions*, Malden : Blackwell Publishing, 2002, pág.223
66. *Anuário Estatístico da Região de Lisboa* 2004, Lisboa: Instituto Nacional de Estatística, 2004

67. Vitor Matias Ferreira...[et al.], *Lisboa, a metrópole e o rio : a centralidade e requalificação das Frentes de Água*, Lisboa: Editorial Bizâncio, 1997, pág.112
68. Paulo Miguel Madeira, “Nova geração de planos de ordenamento de território”, (www.publico.pt)
69. entrevista a Marco Martins, *Premiere*, Outubro 2005
70. Vasco Câmara, “Lisboa a desaparecida”, *Público/Y*, 7 Outubro 2005
71. entrevista a Marco Martins, *Premiere*, Outubro 2005
72. Marco Martins, “Once upon a time in another Lisbon”, (www.cineuropa.org)
73. Álvaro Domingues, “Metamorfoses do Centro: dinâmicas de transformação da condição central”, *Planeamento: Revista de Urbanismo e Ordenamento do Território*, N°3, Aveiro: A.P.P.L.A.
74. Nuno Portas, *Cidade feita e refeita escritos, 1963-2004*, Guimarães: DAAUM-Departamento Autónomo de Arquitectura da Universidade do Minho, 2005, pág.188
75. Ricardo Carvalho, “Da cidade que falece”, *Público/Ípsilon*, 6 Junho 2007, pág.7
76. Kathleen Gomes, “Lisboa - 559 mil habitantes”, *Público/Ípsilon*, 6 Junho 2007, pág.5
77. Alexandre Alves Costa, “coimbra: um novo mapa”, *edcj*, N°4, Coimbra: edarq, 2001, pág.32
78. Ricardo Carvalho, “Da cidade que falece”, *Público/Ípsilon*, 6 Junho 2007, pág.9
79. Antonio Angelillo, “Europa: tempo de balanços”, *Jornal Arquitectos*, N°218-219, Lisboa, Janeiro-Junho 2005, pág.148
80. Nuno Grande, *O verdadeiro mapa do universo. Uma leitura diacrónica da cidade portuguesa*, Coimbra: edarq, 2002, pág.166
81. Hans Ibelings, *Supermodernismo: arquitectura en la era de la globalización*, Barcelona: Gustavo Gili, 1998
82. Hans Ibelings, *Supermodernismo: arquitectura en la era de la globalización*, Barcelona: Gustavo Gili, 1998, pág.62
83. Iain Borden, “Thick Edge: Architectural Boundaries and Spatial Flows”, *Architectural Design*, N°124-Architecture & anthropology, London: Academy Editions, 1996
84. José Gil, *Portugal Hoje: O Medo de Existir*, Lisboa: Relógio D'Água, 2004, pág.126

85. Marc Augé, *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, 90 Graus, 2005, pág.99
86. Nuno Grande, “Um novo mapa”, *Arquitectura & Não*, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2005, pág.37
87. Manuel Castells, *A Sociedade em Rede*, São Paulo: Paz e Terra, 1999
88. Rui Tavares, citado por Kathleen Gomes, “Lisboa - 559 mil habitantes”, *Público/Ípsilon*, 6 Junho 2007, pág.5
89. Edward Soja, *Postmetropolis : critical studies of cities and regions*, Malden: Blackwell Publishing, 2002, pág.151
90. o título é uma aproximação ao significado de *matriz* no filme com o mesmo nome: uma rede virtual de lugares controlada apenas por uma pessoa ou entidade
91. Paul Virillio, “The Overexposed City”, *Architecture Theory Since 1968*, Cambridge: The MIT Press, 1998, pág.547
92. Nuno Portas, *Cidade feita e refeita escritos, 1963-2004*, Guimarães: DAAUM-Departamento Autónomo de Arquitectura da Universidade do Minho, 2005, pág.186
93. Marc Augé, *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, 90 Graus, 2005, pág.64
94. Manuel Graça Dias, “Auto-estradas”, *Vida Moderna*, Mirandela: João Azevedo, 1992, pág.21
95. Paulo Miguel Madeira, “Nova geração de planos de ordenamento de território”, (www.publico.pt)
96. Nuno Grande, “Um novo mapa”, *Arquitectura & Não*, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2005, pág.37
97. *A Sociedade em Rede em Portugal*, Porto: Campo das Letras, 2005, pág.64
98. Nuno Portas, *Cidade feita e refeita escritos, 1963-2004*, Guimarães: DAAUM-Departamento Autónomo de Arquitectura da Universidade do Minho, 2005, pág.186
99. Nuno Teotónio Pereira, “A arquitectura manipulada, hoje como ontem ou da ditadura do regime à ditadura do mercado”, *Jornal Arquitectos*, Nº 218-219, Lisboa, Janeiro-Junho 2005,

pág.233

100. Álvaro Domingues, “(Sub)úrbios e (sub)urbanos - o mal estar da periferia ou a mistificação dos conceitos?”, *Revista da Faculdade de Letras*, N°X/XI, xxx, pág.7
101. José Gil, *Portugal Hoje: O Medo de Existir, Lisboa*: Relógio D’Água, 2004, pág.128
102. (www.lardoccelar.com)
103. (www.lardoccelar.com)
104. Nuno Portas, *Cidade feita e refeita: escritos, 1963-2004*, Guimarães: DAAUM-Departamento Autónomo de Arquitectura da Universidade do Minho, 2005, pág.186
105. Nuno Grande, *O verdadeiro mapa do universo. Uma leitura diacrónica da cidade portuguesa*, Coimbra: edarq, 2002, pág.74
106. Jorge Figueira, “Cogumelos substitutos”, *Agora que está tudo a mudar. Arquitectura em Portugal*, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2005, pág.30
107. Álvaro Domingues, “Metamorfoses do Centro: dinâmicas de transformação da condição central”, *Planeamento: Revista de Urbanismo e Ordenamento do Território*, N°3, Aveiro: A.P.P.L.A.
108. Hans Ibelings, *Supermodernismo: arquitectura en la era de la globalización*, Barcelona: Gustavo Gili, 1998, pág. 89
109. M. Christine Boyer, *Cybercities: visual perception in the age of electronic communication*, New York: Princeton Architectural Press, 1996, pág.18
110. Hans Ibelings, *Supermodernismo: arquitectura en la era de la globalización*, Barcelona: Gustavo Gili, 1998, pág.83
111. João Ferrão, “Portugal, três geografias em recombinação”, *Lusotopie*, N°2, 2002, pág.157
112. Rem Koolhaas, “Beyond delirious”, *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architectural theory 1965-1995*, New York: Princeton Architectural Press, 1996, pág. 334
113. Wim Nijenhuis, “City frontiers and their disappearance”, *Architectural Design*, N°108-The Periphery, London: Academy Editions, 1994, pág.14
114. Alex Wall, “The dispersed city”, *Architectural Design*, N°108-The Periphery, London: Academy Editions, 1994, pág.10

115. Nuno Teotónio Pereira, “A arquitectura manipulada, hoje como ontem ou da ditadura do regime à ditadura do mercado”, *Jornal Arquitectos*, Nº 218-219, Lisboa, Janeiro-Junho 2005, pág.232
116. Helena Roseta, “Em busca da arquitectura portuguesa do século XX”, *LAPXX: Inquérito à Arquitectura Portuguesa do Século XX em Portugal*, Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2006, pág.11
117. Rem Koolhaas, “Toward the contemporary city”, *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architectural theory 1965-1995*, New York: Princeton Architectural Press, 1996, pág.330
118. Álvaro Domingues, “Os novos mapas das cidades”, *edj*, Nº4, Coimbra: edarq, 2001, pág.89
119. Helena Roseta, “Em busca da arquitectura portuguesa do século XX”, *LAPXX: Inquérito à Arquitectura Portuguesa do Século XX em Portugal*, Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2006, pág.14
120. Jorge Figueira, “A ordem das dunas nunca será uma política urbana”, *Agora que está tudo a mudar. Arquitectura em Portugal*, Casal de Cambra: Caleidoscópico, 2005, pág.26
121. Ignasi de Solà Morales, Ignasi de, *Diferencias. topografia de la arquitectura contemporánea*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003, pág.125
122. (www.polis.maotdr.gov.pt)
123. Jorge Figueira, “A ordem das dunas nunca será uma política urbana”, *Agora que está tudo a mudar. Arquitectura em Portugal*, Casal de Cambra: Caleidoscópico, 2005, pág.24
124. Jorge Figueira, “A ordem das dunas nunca será uma política urbana”, *Agora que está tudo a mudar. Arquitectura em Portugal*, Casal de Cambra: Caleidoscópico, 2005, pág.25
125. Paulo Miguel Madeira, “Nova geração de planos de ordenamento de território”, (www.publico.pt)
126. Alex Wall, “The dispersed city”, *Architectural Design*, Nº108-The Periphery, London: Academy Editions, 1994, pág.11
127. (www.promontorio.net)
128. *Habitar Portugal, 2003/2005*, Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2006
129. Ricardo Carvalho, “Da cidade que falece”, *Público/Ípsilon*, 6 Junho 2007
130. Luís Urbano, “Periferia, Eclipse, Ódio”, *Jornal Arquitectos*, Nº 218-219, Lisboa, Janeiro-Junho

2005, pág.278

131. Nuno Grande, *O verdadeiro mapa do universo. Uma leitura diacrónica da cidade portuguesa*, Coimbra: edarq, 2002, pág.173

132. Pedro Gadanho, “Silo automóvel com habitação”, *Jornal Arquitectos*, N°222, Lisboa, Janeiro-Março 2006, pág.86

CRÉDITOS FINAIS

(e a possibilidade de uma sequência)

(...) cinema illuminates the cultural archeology of both the time of its making and the era that it depicts.

Juhani Pallasmaa, *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*

Numa observação final que encerra a abordagem de assuntos tão díspares quanto os que preenchem os capítulos precedentes, põe-se de parte a hipótese de formular uma conclusão que aglutine todas essas realidades em torno de uma *teoria da conspiração* nunca antes imaginada. Até porque os vários *Desenlaces* são, em si próprios, uma espécie de momento conclusivo para cada um dos capítulos. Existem, porém, alguns dados significativos que se foram manifestando durante as várias fases do processo de concepção destes textos e cuja proeminência importa agora discutir.

Iconografia e cristalização do moderno

O desmoronar do conceito de identidade que acompanha o sentido de progressão dos três capítulos encontra uma resistência pontual em alguns elementos que se repetem de uma época para outra. Edifícios ou simples lugares cuja importância referencial e imutabilidade através dos anos fizeram por colocá-los na consciência colectiva de cidades e populações.



O caso dos blocos de habitação colectiva no cruzamento das Avenidas dos E.U.A. e de Roma, em Lisboa, é sintomático desse processo de formação de iconografia. Talvez pelas qualidades plásticas do jogo de volumes nas suas fachadas, ou pelo invulgar desenho da praça que o conjunto define. Ou, noutra vertente, por ter albergado o *Vává*, café onde na década de sessenta se juntava grande parte da *movida* lisboeta, onde se incluíam cineastas como Fernando Lopes ou o próprio Paulo Rocha.

O filme *Os Verdes Anos* vive muito da presença daqueles quatro edifícios, convocando-a através de vários enquadramentos que buscam o seu perfil recortado contra o céu como um dos ícones da nova arquitectura modernista que povoa a cidade. Planos semelhantes aos que Marco Martins filma para *Alice* quarenta anos depois, numa zona urbana já consolidada, evocando uma imagem distante da Lisboa em transformação de meados do Século XX. Os edifícios projectados por Filipe Figueiredo e Jorge Segurado são agora um pedaço do *roteiro modernista* da cidade, parte de uma arquitectura cuja consistência formal lhe permitiu insinuar-se como momento de construção da imagem da cidade, cristalizando em si toda uma época. *Alice* busca nesses edifícios uma referência, tal como o faz com os monumentos históricos da cidade, que coloca muitas vezes em segundo plano.

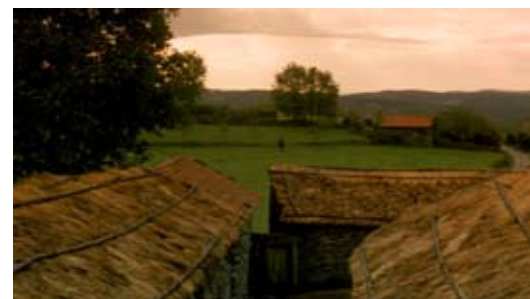
Fora de campo e de época

A definição do espaço ficcional de cada um dos filmes analisados passa por uma

cuidadosa planificação dos *cenários reais* que os enquadram, capaz de produzir uma verosimilhança aparente entre (por exemplo) a Cidade da Beira *circa* 1970 e a sua *versão* filmada em 2000. A maior parte das vezes este processo depende simplesmente do cuidado posto nos enquadramentos de câmara, que se abstêm de captar as transformações mais recentes.

No caso da rotação d' *A Costa dos Murmúrios*, essa tarefa foi simplificada pelo afrouxamento das grandes operações urbanas e da dinâmica de construção em Moçambique, no período que se seguiu à descolonização. A redução do espaço narrativo limita-se à escolha, por entre o vasto conjunto de *espécimes* da arquitectura modernista, dos que se adaptam melhor à ideia de *vida de sonho* que percorre a fase inicial do filme. O facto de tanto *Cinco Dias, Cinco Noites* como *Vale Abraão* terem como motivo central a *paisagem natural* - no primeiro caso, imbuída de alguns elementos perfeitamente integrados e, noutro, reestruturada por uma operação de grande escala que não subverteu as suas características morfológicas - tornou também mais fácil a caracterização desses espaços da primeira metade do Século XX, havendo aqui e ali a necessidade de improvisar algumas soluções - a contenção nos enquadramentos sobre cidades cada vez menos *pitorescas* como Régua ou Lamego, em *Vale Abraão*, ou a fabricação dos telhados de colmo em *Cinco Dias, Cinco Noites*.

Em Coimbra, *Rasganço* limita-se aos lugares do *imaginário académico* para filmar uma estória que se poderia passar na época dictatorial. Na construção da simbologia de uma Universidade que estende os seus tentáculos a todos os lugares do filme, não



Cinco Dias, Cinco Noites (1996) | *Vale Abraão* (1993)

cabe uma estrutura recente como o Pólo II, sem qualquer ligação - arquitectónica e conceptual - à ideologia do Estado Novo, e cujo plano orientador pretende o oposto do espaço monofuncional que ainda sobrevive na Alta (prevêem-se algumas alterações nos próximos tempos, a ser implementado o projecto de reconversão da zona, da autoria de Gonçalo Byrne).



Os Mutantes e *Alice* repartem entre si Lisboa, encenando duas cidades distintas a partir da mesma matéria disponível. O filme de Marco Martins, ultrapassado o estigma inicial de uma abordagem pouco *luminosa* – que contrasta com a visão comum do cinema sobre Lisboa – revela afinal os mesmos lugares de sempre, centrando-se à volta da *Baixa*. *Os Mutantes*, por outro lado, escolhe locais menos públicos, conhecidos apenas pelo grupo de personagens que neles procura refúgio, ou espaços degradados, como a (entretanto desaparecida) *Feira Popular*.



Em *Os Ossos*, Pedro Costa movimenta-se entre essas duas faces da cidade, a visível e a invisível, distanciando-se porém de qualquer tentativa de encenação. O cinema profundamente humano de Costa despe-se de artificialismos para acompanhar as trajectórias dos seus personagens onde quer que eles o levem. A estória não se esgota ao fim daquela hora e meia, continuando para lá do final do filme e da demolição do bairro clandestino que é o seu espaço central.

Sequelas

Como exercício final, e à moda do *trailer* à saída do cinema que desvenda já algumas imagens do próximo capítulo da saga, resta pensar no que estes filmes

não foram e no que poderiam ser se houvesse que actualizar as suas estórias para o momento presente. Tomam-se dois exemplos para ilustrar os novos elementos de referência a partir dos quais funcionaria essa hipótese puramente ficcional.

A nova versão de *Douro, Faina Fluvial*, sinfonia urbana comprometida a dar uma imagem viva do Porto em 2007, trocaria o rio pelo metro como sistema nervoso central da cidade. A visão do perfil das torres da Sé, evocando a fundação do povoado original, seria substituída por vários enquadramentos do recorte excêntrico da *Casa da Música*, que de todas as vezes mostrariam um objecto diferente e em permanente diálogo com os elementos que o envolvem.

Em Coimbra, a sequela de *Rasgaço* voltaria à *academia*, mas desta vez sob a forma de uma comédia de enganos, o primeiro deles tendo lugar quando o protagonista, um caloiro recém-chegado à cidade, confunde a torre do *Fórum Coimbra* com a *Cabra* e se tenta matricular em Direito ao balcão de uma cadeia de *fast-food*. O filme acompanha as peripécias da sua adaptação a uma cidade que desconhece e uma vida repartida entre o *Pólo I*, o *Pólo II* e os novos pólos de consumo massificado da cidade.



FILMOGRAFIA

Casos de estudo:

Douro, Faina Fluvial, Manoel de Oliveira (1931)
Os Verdes Anos, Paulo Rocha (1963)
Vale Abraão, Manoel de Oliveira (1993)
Os Mutantes, Teresa Villaverde (1998)
Cinco Dias, Cinco Noites, José Fonseca e Costa (1996)
Ossos, Pedro Costa (1997)
Rasgão, Raquel Freire (2001)
A Costa dos Murmúrios, Margarida Cardoso (2005)
Alice, Marco Martins (2005)

Outros filmes:

Der Golem, F.W. Murnau (1915)
Des Cabinet Des Doctor Caligari, Robert Wiene (1920)
Mannabatta, Charles Sheeler e Paul Strand (1921)
Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, F.W. Murnau (1922)
Berlin: Die Sinfonie der Grobstadt, Walter Ruttmann (1927)
Sunrise: A Song of Two Humans, F.W. Murnau (1927)
O Homem da Câmara de Filmar, Dziga Vertov (1929)
Triumph des Willens (O Triunfo da Vontade), Leni Riefenstahl (1935)
Olympia (Os Deuses do Estádio), Leni Riefenstahl (1938)
L'Avventura, Michelangelo Antonioni (1960)
La Notte, Michelangelo Antonioni (1961)
L'Eclisse, Michelangelo Antonioni (1962)
Playtime, Jacques Tati (1967)

- Alice in the Cities*, Wim Wenders (1973)
Wrong Move, Wim Wenders (1975)
Kings of the Road, Wim Wenders (1976)
Blade Runner, Ridley Scott (1982)
Paris, Texas, Wim Wenders (1984)
Roger & Me, Michael Moore (1989)
A Cidade de Cassiano, Edgar Pêra (1991)
A Vida e Nada Mais..., Abbas Kiarostami (1991)
La Haine (Ódio), Mathieu Kassovitz (1995)
Dark City, Alex Proyas (1998)
The Matrix, Larry e Andy Wachowsky (1999)
O Quarto de Vanda, Pedro Costa, (2000)
Bowling for Columbine, Michael Moore (2002)
Paisagens Invertidas, Daniel Blaufuks (2002)
Fahrenheit 9/11, Michael Moore (2004)
Lisboetas, Sérgio Tréffaut (2004)
Stadium (Phantas Mix), Edgar Pêra (2005)
Slightly smaller than Indiana, Daniel Blaufuks (2006)
Juventude em Marcha, Pedro Costa (2006)
Sicko, Michael Moore (2007)

BIBLIOGRAFIA

- AAVV, *Architecture and Film*, New York: Princeton Architectural Press, 2000
- AAVV, *Anuário Estatístico da Região de Lisboa* 2004, Lisboa: Instituto Nacional de Estatística, 2004
- AAVV, *Arquitectura do Século XX: Portugal*, Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1997, catálogo publicado por ocasião da exposição “Arquitectura do século XX: Portugal”
- AAVV, *Arquitectura Moderna Portuguesa: 1920-1970*, Lisboa: IPPAR, 2004
- AAVV, *Arquitectura Popular em Portugal: 1º Volume*, Lisboa: Associação de Arquitectos Portugueses, 1988
- AAVV, *A Sociedade em Rede em Portugal*, Porto: Campo das Letras, 2005
- AAVV, *Habitar Portugal, 2003/2005*, Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2006
- AAVV, *História de Portugal: Vol. 7: O Estado Novo, 1926-1974*, Lisboa: Estampa, 1993
- AAVV, *História do Porto*, Porto: Porto Editora, 1994
- AAVV, *LAPXX: Inquérito à Arquitectura Portuguesa do Século XX em Portugal*, Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2006
- AAVV, *Le cinéma portugais*, Paris: Centre Georges Pompidou/L’Equerre, 1982
- AAVV, *Lisboa, a metrópole e o rio: a centralidade e requalificação das Frentes de Água*, Lisboa: Editorial Bizâncio, 1997
- AAVV, *Paulo Rocha: o Rio do Ouro*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1996
- AAVV, *Porto a património mundial: processo de candidatura da cidade do Porto à classificação pela Unesco como Património Cultural da Humanidade*, Porto: Câmara Municipal do Porto, 1993
- AAVV, *Porto 1901-2001: Guia de Arquitectura Moderna*, Porto: Ordem dos Arquitectos (SRN): Livraria Civilização Editora, 2001
- AAVV, *Portugal Contemporâneo*, Lisboa: Dom Quixote, 2005
- AAVV, *Portugal: Um Retrato Cinematográfico. Portugal: A Cinematographic Portrait*, Lisboa: Número – Arte e Cultura, 2004
- AAVV, *Retrato Territorial de Portugal* 2004, Lisboa: Instituto Nacional de Estatística, 2004
- ALBUQUERQUE, António, *Arquitectura moderna em Moçambique: inquérito à produção arquitectónica em Moçambique nos últimos vinte e cinco anos do império colonial português*, Coimbra: [s.n.], 1999.

- APPADURAI, Arjun, *Dimensões culturais da globalização: a modernidade sem peias*, Lisboa : Teorema, 2004
- AUGÉ, Marc, *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, 90 Graus, 2005
- BANDEIRINHA, José António, *Quinas vivas: memória descritiva de alguns episódios significativos do conflito entre fazer moderno e fazer nacional na arquitectura portuguesa*, Porto: FAUP, 1996
- BARRETO, António, *Douro*, Lisboa: Inapa, 1993
- BAUDRILLARD, Jean, *América*, New York: Verso, 1999 (1988)
- BENEDITO, Sílvia, *Expressão: fascista?: o percurso da cidade universitária de Coimbra como expressão de uma arte política*, Coimbra : [s.n.], 1999
- BESSA-LUÍS, Augustina, *Vale Abraão*, Lisboa: Guimarães Editores, 1991
- BOYER, M. Christine, *Cybercities: visual perception in the age of electronic communication*, New York: Princeton Architectural Press, 1996
- COELHO, Eduardo Prado, *Vinte anos de cinema português: 1962-1982*, Lisboa: ICALP, 1983
- CHOAY, Françoise, *L'Allégorie du Patrimoine*, Paris : Éditions du Seuil, 1996
- DELILLO, Don, *Os Nomes*, Porto: Público Comunicação Social, 2002
- DIAS, Manuel Graça, *Ao volante, pela cidade*, Mirandela: João Azevedo, 1986
- DIAS, Manuel Graça, *Vida Moderna*, Mirandela: João Azevedo, 1992
- FERREIRA, Natália, *Quintas do Douro. As Arquitecturas do Vinho do Porto*, Porto: FLUP, 1999
- FERNANDES, José Manuel, *Arquitectura Portuguesa: temas actuais*, Lisboa: Cotovia, 1993
- FERNANDES, José Manuel, *Geração africana : arquitectura e cidades em Angola e Moçambique, 1925-1975*, Lisboa: Livros Horizonte, 2002
- FERNANDES, José Manuel, *Lisboa: arquitectura & património*, Lisboa: Livros Horizonte, 1989
- FERNANDES, José Manuel, *Português Suave: Arquitecturas do Estado Novo*, Lisboa: IPPAR, 2003
- FIGUEIRA, Jorge, *Agora que está tudo a mudar. Arquitectura em Portugal*, Casal de Cambra: Caleidoscópico, 2005
- FRAMPTON, Kenneth, *História Crítica da Arquitectura Moderna*, São Paulo: Martins Fontes, 2000
- GASPAR, Jorge, *Cidades médias e o ordenamento do território. O caso da Beira Interior*, Lisboa: Faculdade

- de Letras de Lisboa, 2000
- GIL, José, *Portugal Hoje: O Medo de Existir, Lisboa: Relógio D'Água*, 2004
- GRANDE, Nuno, *Arquitectura e Não*, Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2005
- GRANDE, Nuno, *O verdadeiro mapa do universo. Uma leitura diacrónica da cidade portuguesa*, Coimbra: edarq, 2002
- GREGOTTI, Vittorio, *Território da Arquitectura*, São Paulo: Perspectiva, 1994
- HALL, Peter, *Cities in civilization : culture, innovation, and urban order*, London: Phoenix Giant, 1999
- IBELINGS, Hans, *Supermodernismo: arquitectura en la era de la globalización*, Barcelona: Gustavo Gili, 1998
- JORGE, Lúcia, *A Costa dos Murmúrios*, Porto: Público Comunicação Social, 2002
- LEAL, João, *Etnografias Portuguesas (1870-1970): Cultura Popular e Identidade Nacional*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000
- LEMA, Paula Bordalo; REBELO, Fernando, *Geografia de Portugal: Meio Físico e Recursos Naturais*, Lisboa: Universidade Aberta, 1996
- LINO, Raúl, *Casas Portuguesas: alguns apontamentos sobre o arquitectar de casas simples*, Lisboa: Cotovia, 1992.
- LOURENÇO, Eduardo, *O Labirinto da Saudade: Psicanálise mítica do destino português*, Lisboa: Gradiva, 2005 (1978)
- MACHADO, Roberto, *Coimbra no mapa do regime em dois edifícios representativos : a consolidação - Portugal dos Pequenitos : a arquitectura das ditaduras cidade universitária de Coimbra : Portugal é Lisboa e o resto... é Estado Novo*, Coimbra: [s.n.], 2005
- MORAIS, João Sousa, *Maputo: património da estrutura e forma urbana: topologia do lugar*, Lisboa: Livros Horizonte, 2001
- NETO, Sandra, *"Casas sim! Barracas não!" - O Problema da Habitação _um ensaio crítico*, Coimbra: [s.n.], 2005
- NEVES, António Oliveira das, *Planeamento estratégico e ciclo de vida das grandes cidades: os exemplos de Lisboa e de Barcelona*, Oeiras : Celta Editora, 1996

- NONELL, Anni Gunther, *Porto 1763/1852: a construção da cidade entre despotismo e liberalismo*, Porto: FAUP, 2002
- PALLASMAA, Juhani, *The Architecture of Image: Existencial Space in Cinema*, Helsinki: Rakennustieto (Building Information Ltd), 2001
- PAULO, Carla, *Estado Novo: a Institucionalização de uma Política Urbanística*, Coimbra: [s.n.], 2000
- PEDREIRO, Miguel, *Lisboa-cidade moderna : arquitetura de habitação colectiva, 1949-1953 : “Bairro das estacas”, conjunto habitacional para a Av. EUA, blocos no cruzamento da Av. EUA com a Av. de Roma, conjunto habitacional da Av. EUA, conjunto habitacional da Av. do Brasil, conjunto habitacional da Av. Infante Santo, “Bloco das Águas Livres”*, Coimbra: [s.n.], 1999
- PINA, Luís de, *História do cinema português*, Mem Martins: Pub. Europa-América, 1986
- PORTAS, Nuno, *Cidade feita e refeita escritos, 1963-2004*, Guimarães: DAAUM-Departamento Autónomo de Arquitectura da Universidade do Minho, 2005
- RIBEIRO, Irene, *Raul Lino, Pensador Nacionalista da Arquitectura*, Porto: FAUP, 1994
- RIBEIRO, Orlando, *Portugal o Mediterrâneo e o Atlântico*, Lisboa: João Sá da Costa, 1993
- ROSMANINHO, Nuno, *O Poder da Arte: o Estado Novo e a Cidade Universitária de Coimbra*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 2006
- ROSMANINHO, Nuno, *O Princípio de uma Revolução Urbanística no Estado Novo: os Primeiros Programas da Cidade Universitária de Coimbra (1934-1940)*, Coimbra: Minerva, 1996
- SALGUEIRO, Teresa, *A cidade em Portugal: uma geografia urbana*, Lisboa: Afrontamento, 1992
- SANTOS, José Coelho dos, *O Palácio de Cristal e a Arquitectura do Ferro no Porto em meados do séc. XIX*, Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1989
- SOJA, Edward, *Postmetropolis : critical studies of cities and regions*, Malden : Blackwell Publishing, 2002
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Diferencias. topografia de la arquitectura contemporánea*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003
- TOSTÕES, Ana, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, Porto: FAUP, 1997
- TRIGUEIROS, Luís; SAT, Cláudio, *Raul Lino: 1879-1974*, Lisboa: Editorial Blau, 2003
- ZEVI, Bruno, *História da arquitectura moderna*, Lisboa: Arcádia, 1970-1973

Artigos:

- ANDRADE, Sérgio C., “A moda das adegas desenhadas por arquitectos famosos”, *Público/P2*, 15 Junho 2007
- ANDRADE, Sérgio C., “Um hotel na margem do sonho”, *Público/P2*, 22 Junho 2007
- ANGELILLO, Antonio, “Europa: tempo de balanços”, *Jornal Arquitectos*, Nº218-219, Lisboa, Janeiro-Junho 2005, págs.145-148
- BLOOMER, Kent C.; MOORE, Charles W., “Body, Memory and Architecture”, *Theories and manifestoes of contemporary architecture*, Chichester: Academy, 1997
- BORDEN, Iain, “Thick Edge: Architectural Boundaries and Spatial Flows”, *Architectural Design*, Nº124-Architecture & anthropology, London: Academy Editions, 1996
- BRANDÃO, Pedro, “O eclipse da arquitectura sem arquitectos”, *Jornal Arquitectos*, Nº 218-219, Lisboa, Janeiro-Junho 2005, págs.46-51
- BYRNE, Gonçalo, “Coimbra, “cidade do conhecimento”: a Alta Universitária e o programa Polis”, *Cidade Sofia: Cidades Universitárias em Debate*, Coimbra : EDARQ-Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2005
- CÂMARA, Vasco, “A expulsão do paraíso”, *Público*, 21 Maio 1993
- CÂMARA, Vasco, “Lisboa a desaparecida”, *Público/Ípsilon*, 7 Outubro 2005
- CAPELA, José, “Regionalismo: Crítico?”, *Jornal Arquitectos*, Nº207, Lisboa
- CARVALHO, Ricardo, “Da cidade que falece”, *Público/Ípsilon*, 6 Junho 2007
- CHITCHEGLOV, Ivan, “Formulary for a new urbanism”, *Architecture Culture 1943-1968 : a documentary anthology*, New York: Rizzoli, 2000
- COELHO, Eduardo Prado, “A imagem vazia”, *Público*, 6 Outubro 2005
- COLLEYN, Jean-Paul, “La Ville-Rythme: Les Symphonies Urbaines”, *Visions urbaines: villes d'Europe a l'écran*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1994
- COSTA, Alexandre Alves, “A arquitectura escreve a sua própria paisagem”, *Jornal Arquitectos*, Nº217, Lisboa, Outubro-Dezembro 2004, págs.8-15

- COSTA, Alexandre Alves, “A Cidade e a Acrópole”, *Monumentos: revista semestral de edifícios e monumentos*, N°8, Lisboa: D.G.D.M.N., págs.100-102
- COSTA, Alexandre Alves, “A Cidade, o Subúrbio e o resto. A Terra”, *Alexandre Alves Costa: Candidatura ao Prémio Jean Tschumi: ULA 2005*, Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2006
- COSTA, Alexandre Alves, “Arquitectura Portuguesa (1)”, *Jornal Arquitectos*, N° 218-219, Lisboa, Janeiro-Junho 2005, págs.205-215
- COSTA, Alexandre Alves, “coimbra: um novo mapa”, *edj*, N°4, Coimbra: edarq, 2001, págs.30-35
- COSTA, Sandra, “Escultura Monumental”, *Monumentos: revista semestral de edifícios e monumentos*, N°8, Lisboa: D.G.D.M.N., págs.78-81
- CRUCHINHO, Fausto, “O expressionismo segundo Manoel de Oliveira”, *Expressionismus*, Coimbra, 1994
- DANTEC, Jean-Pierre le, “Non Lieux”, *Visions urbaines: villes d'Europe a l'ecran*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1994
- DOMINGUES, Álvaro, “Metamorfoses do Centro: dinâmicas de transformação da condição central”, *Planeamento: Revista de Urbanismo e Ordenamento do Território*, N°3, Aveiro: A.P.P.L.A.,ano , págs.19-25
- DOMINGUES, Álvaro, “Novas paisagens urbanas”, *Jornal Arquitectos*, N°206, Lisboa, Maio-Junho 2002, págs.110-115
- DOMINGUES, Álvaro, “Os novos mapas das cidades”, *edj*, N°4, Coimbra: edarq, 2001, págs.86-91
- DOMINGUES, Álvaro, “(Sub)úrbios e (sub)urbanos - o mal estar da periferia ou a mistificação dos conceitos?”, *Revista da Faculdade de Letras*, X/XI
- ESTEVES, José; MESTRE, Victor, “A partir de uma conversa com o arquitecto Silva Dias a propósito do inquérito à arquitectura regional portuguesa”, *Jornal Arquitectos*, N° 218-219, Lisboa, Janeiro-Junho 2005
- FARIA, Óscar, “Entrevista a Pedro costa”, *Público/Ípsilon*, 24 Novembro 2006

- FERNANDES, José; Manuel; JANEIRO, Maria de Lurdes, “Estruturas Urbanas da Expansão Portuguesa em África, até ao século XIX, uma síntese”, *Ar: Cadernos da Faculdade de Arquitectura da UTL*, Nº5, Lisboa: F.A.U.T.L., págs.26-37
- FERRÃO, João, “Portugal, três geografias em recombinação”, *Lusotopie*, Nº2, sítio, 2002, págs.xx
- FERREIRA, Vitor Matias, “Lisboa, um projecto para a metrópole?”, *Cidades Comunidades e Territórios*, Nº7, Lisboa: CET/ISCTE, págs.71-87
- FIGUEIRA, Jorge, “(introdução)”, *SMS:2002: a nova visualidade de Coimbra*, Coimbra: Edições ASA, 2002-2003
- FIGUEIRA, Jorge, “História da arquitectura: no frigorífico, depois do supermercado”, *Jornal Arquitectos*, Nº 218-219, Janeiro-Junho 2005, págs.248-252
- FIGUEIRA, Jorge, “Quadratura do círculo”, *A Noite em Arquitectura*, Lisboa: Relógio D’Água, 2007
- GADANHO, Pedro, “Silo automóvel com habitação”, *Jornal Arquitectos*, Nº222, Lisboa, Janeiro-Março 2006, pág.86
- GOMES, Kathleen, “Lisboa, 559 mil habitantes”, *Público/Ípsilon*, 6 Junho 2007
- GRANDE, Nuno, “A Cidade como um Ford”, *Jornal Arquitectos*, Nº218-219, Lisboa, Janeiro-Junho 2005, págs.264-266
- GREGOTTI, Vittorio, “Architecture, environment, nature”, *Architecture Culture 1943-1968 : a documentary anthology*, New York: Rizzoli, 2000
- ISOZAKI, Arata, “Invisible City”, *Architecture Culture 1943-1968 : a documentary anthology*, New York: Rizzoli, 2000
- JONES, Peter Blundell, “An Anthropological View of Architecture”, *Architectural Design*, Nº124- Architecture & anthropology, London: Academy Editions, 1996
- KAHN, Louis, “Monumentality”, *Architecture Culture 1943-1968 : a documentary anthology*, New York: Rizzoli, 2000
- KOOLHAAS, Rem, “Beyond delirious”, *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architectural theory 1965-1995*, New York: Princeton Architectural Press, 1996

- KOOLHAAS, Rem, "Toward the contemporary city", *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architectural theory 1965-1995*, New York: Princeton Architectural Press, 1996
- KOOLHAAS, Rem, "Whatever Happened to Urbanism?", *Theories and manifestoes of contemporary architecture*, Chichester: Academy, 1997
- LEFEBVRE, Henri, "From The Production of Space", *Architecture Theory Since 1968*, Cambridge: The MIT Press, 1998, págs.176-188
- LOBO, Rui, "Coimbra: evolução do espaço urbano", *ecdj*, Nº3, Coimbra: edarq, ano,
- LOURO, Margarida, "O desejo e o território", *Jornal Arquitectos*, Nº206, Lisboa, Maio-Junho 2002, págs.116-120
- MARINETTI, Filippo Tommaso, Manifesto del futurismo
- MENDES, Maria Clara e (...), "Os Planos Urbanísticos no Contexto Africano: a Experiência Portuguesa", *Ar: Cadernos da Faculdade de Arquitectura da UTL*, Nº5, Lisboa: F.A.U.T.L.
- MONIZ, Gonçalo Canto, "Arquitectos e políticos. A arquitectura institucional em Portugal nos anos 30", *DC Papeles*, Nº13-14, Barcelona: Departament de Composició Arquitectónica UPC, Outubro 2005, págs.68-79
- MORAIS, João Sousa, "Património Urbano de Maputo: notas sobre o quadro edificatório", *Ar: Cadernos da Faculdade de Arquitectura da UTL*, Nº5, Lisboa: F.A.U.T.L., ano, págs.68-77
- NEGREIROS, Almada, "A Ribeira", *O sentimento do Porto: antologia. A feeling for Oporto: anthology*, Porto: Campo das Letras, 2000, págs.92-92
- NEVERS, Camille, "Os fantasmas de Ema", *Cahiers du Cinema*, Nº 466, Abril 1993
- NIJENHUIS, Wim, "City frontiers and their disappearance", *Architectural Design*, Nº108-The Periphery, London: Academy Editions, 1994
- NORBERG-SCHULZ, Christian, "The Phenomenon of Place", *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architectural theory 1965-1995*, New York: Princeton Architectural Press, 1996
- OLIVEIRA, Anabela Branco, "Socalcos do Douro: o Douro de Oliveira e de Augustina", *Comunicação no II Encontro Internacional História da Vinha e do Vinho no Vale do Douro*, 14-17 Outubro

2004

PEREIRA, Celeste, “Douro continua a ser das regiões mais pobres do país”, *Público*, 10 Setembro 2006

PEREIRA, Gaspar Martins, “O Alto Douro vinhateiro: uma Paisagem Cultural Evolutiva Viva”, *Jornal Arquitectos*, N°206, Lisboa, Maio-Junho 2002, págs.79-87

PEREIRA, Nuno Teotónio, “A arquitectura manipulada, hoje como ontem ou da ditadura do regime à ditadura do mercado”, *Jornal Arquitectos*, N° 218-219, Lisboa, Janeiro-Junho 2005, págs.232-234

PICCINO, Cristina, “entrevista a Pedro Costa”, *Il Manifesto*, 3 Setembro 1997

PINTO, Paulo Tormenta, “Os transportes em Lisboa - do aeroporto à ponte 25 de Abril”, *Arquitectura Ibérica*, N°9, Casal de Cambra: Caleidoscópio

POLO, Alejandro Zaera, “Order out of chaos: the material organisation of advanced capitalism”, *Architectural Design*, N°108-The Periphery, London: Academy Editions, 1994

PORTAS, Nuno, “A Habitação Colectiva nos Ateliers da Rua da Alegria”, *Jornal Arquitectos*, N° 218-219, Lisboa, Janeiro-Junho 2005, págs.261-263

PORTAS, Nuno, “A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação” in ZEVI, Bruno, *História da Arquitectura Moderna*, Lisboa: Arcádia, 1970-1973

PORTAS, Nuno, “A Regulação Urbanística da Arquitectura”, *Jornal Arquitectos*, N°226, Lisboa, Janeiro-Março 2007, págs.18-21

PORTAS, Nuno, “Lisboa: dos debates às realizações”, *Público*, 4 Agosto 2007

RENOV, Michael, “Toward a Poetics of Documentary”, *Theorizing Documentary*, London: Routledge, 1993

ROSMANINHO, Nuno, “A Cidade Universitária de Coimbra e o Estado Novo. O Espaço Disponível”, *Monumentos: revista semestral de edifícios e monumentos*, N°8, Lisboa: D.G.D.M.N., págs.72-77

SEGURET, Olivier, “Um quadro sensual e sereno”, *Libération*

SILVA, João Gomes da, “A Paisagem - Ideia ou Experiência?”, *Jornal Arquitectos*, N°206, Lisboa,

Maio-Junho 2002, págs.12-14

SILVA, Nuno Artur, “Geração X - Punch Drunk Lovers Lost in Translation”, *Jornal Arquitectos*, Nº214, Lisboa, Janeiro-Março 2004, págs.4-7

SILVA, Paulo Santos, “Mobilidades, sobre questões de mobilidade em territórios emergentes da AML”, *Planeamento: Revista de Urbanismo e Ordenamento do Território*, Nº3, Aveiro: A.P.P.L.A., págs.105-113

SILVANO, Filomena, “Lugares em trânsito”, *Jornal Arquitectos*, Nº206, Lisboa, Maio-Junho 2002, pág.15

TELLES, Gonçalo Ribeiro, “A Perca da Complexidade da Paisagem Portuguesa”, *Jornal Arquitectos*, Nº206, Lisboa, Maio-Junho 2002, págs.73-78

TILL, Jeremy, “Architecture in space, time”, *Architectural Design*, Nº124-Architecture & anthropology, London: Academy Editions, 1996, págs.9-13

TORGAL, Luís Reis, “Coimbra, “Cidade Universitária” ou “Cidade (e) Universidade”, *Monumentos: revista semestral de edifícios e monumentos*, Nº8, Lisboa: D.G.D.M.N., págs.10-13

TOSTÕES, Ana, “Um composto e uma mistura: homenagem a Fernando Távora”, *Jornal Arquitectos*

URBANO, Luís, “Periferia, Eclipse, Ódio”, *Jornal Arquitectos*, Nº 218-219, Lisboa, Janeiro-Junho 2005, págs.278-280

VIDLER, Anthony, “From The Architectural Uncanny: Essays on the Modern Unhomely”, *Architecture Theory Since 1968*, Cambridge: The MIT Press, 1998, págs.746-757

VIDLER, Anthony, “The Explosion of Space: Architecture and the Filmic Imaginary”, *Film Architecture: Set Designs From Metropolis to Blade Runner*, Munich, New York: Prestel, 1996, págs.xx

VIRILLIO, Paul, “The Overexposed City”, *Architecture Theory Since 1968*, Cambridge: The MIT Press, 1998, págs.542-550

WALL, Alex, “The dispersed city”, *Architectural Design*, Nº108-The Periphery, London: Academy Editions, 1994

Internet:

BLAUFUKS, Daniel, “Viagens na minha terra (memórias de uma rodagem)”

(www.danielblaufuks.com)

IORDANOVA, Dina, “Displaced? Shifting Politics Of Place And Itinerary In International Cinema”

(www.sensesofcinema.com)

MADEIRA, Paulo Miguel, “Nova geração de planos de ordenamento de território”

(www.publico.pt)

MARTINS, Marco, “Once upon a time in another Lisbon”

(www.cineuropa.org)

Alto Douro Vinhateiro: candidatura a património mundial

(<http://www.espigueiro.pt/douro-vinhateiro>)

Amor de Perdição - Páginas de Cinema Português

(www.amordeperdicao.pt)

Atalanta Filmes

(www.atalantafilmes.pt)

Câmara Municipal de Lisboa

(www.cm-lisboa.pt)

Consultan

(www.consultan.com)

Gabinete Coordenador do Programa Polis

(www.polis.maotdr.gov.pt)

Google Scholar

(scholar.google.com)

Habitar Portugal 2003/2005

(habitarportugal.arquitectos.pt)

Lar Doce Lar

(www.lardocelar.com)

Madragoa Filmes

(www.madragoafilmes.pt)

Office for Metropolitan Architecture

(www.oma.nl)

Promontorio Architecture

(www.promontorio.net)

S'A Arquitectos

(sa-arquitectos.com)

The Internet Movie Database

(www.imdb.com)

Yale Architecture Film Society | Yale School of Architecture

(www.architecture.yale.edu)

