



IV Congresso  
História  
da Arte  
Portuguesa

Homenagem  
**José-Augusto  
França**

*Actas*

*Sessões Simultâneas (2.ª edição revista e aumentada)*

**2014**

**apha**  
associação portuguesa de  
historiadores da arte

**Título**

Actas do IV Congresso de História da Arte Portuguesa  
em Homenagem a José-Augusto França  
Sessões Simultâneas (2.ª edição revista e aumentada)

**Coodenação**

Begoña Farré Torras

**Revisão de texto**

Helena Roldão

**Colaboração**

Ughetta Molin Fop e Eloísa Rodrigues

**Propriedade**

APHA – Associação Portuguesa de Historiadores da Arte

© 2014 Autores e APHA

ISBN 978-989-20-4815-4

**apha**  
associação portuguesa de  
historiadores da arte

*IV congresso de História da Arte Portuguesa*  
*Em homenagem a José-Augusto França*

**Fundação Calouste Gulbenkian, 21 a 24 de Novembro de 2012**

Uma iniciativa da APHA – Associação Portuguesa de Historiadores da Arte

Comissão de Honra

António Costa  
Artur Santos Silva  
Eduardo Lourenço  
Emílio Rui Vilar  
Francisco José Viegas  
Jorge Sampaio  
José Mattoso  
Mário Soares  
Nuno Crato  
Nuno Portas

Comissão Organizadora

Maria Helena Barreiros  
Pedro Flor  
Raquel Henriques da Silva

Comissão Executiva

Begoña Farré Torras  
Isabel Falcão  
Joana Monteiro

Comissão Científica

Ana Tostões, Instituto Superior Técnico  
António F. Pimentel, Museu Nacional de Arte Antiga  
José C. Vieira da Silva, Universidade Nova de Lisboa  
Mário Barroca, Universidade do Porto  
Myriam A. R. de Oliveira, Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Raquel Henriques da Silva, Universidade Nova de Lisboa  
Sylvie Deswarte-Rosa, Centre National de la Recherche Scientifique-Lyon  
Vitor Serrão, Universidade de Lisboa  
Walter Rossa, Universidade de Coimbra

## ÍNDICE

|                                |          |
|--------------------------------|----------|
| <b>Nota à 2.ª Edição .....</b> | <b>8</b> |
|--------------------------------|----------|

**SESSÃO TEMÁTICA 1 – DA “ARTE COLONIAL” ÀS “ARTES E A EXPANSÃO”: DINÂMICAS RECENTES**

|   |           |
|---|-----------|
| <i>José Coelho de Noronha, arquiteto: um mestre lisboeta nas Minas Gerais setecentistas .....</i>                                   | <b>9</b>  |
| André Guilherme Dornelles Dangelo   |           |
| <i>Bom Jesus de Goa: a Igreja da Casa Professa como testemunho do trabalho missionário dos jesuítas na Índia .....</i>              | <b>16</b> |
| António Nunes Pereira   |           |
| <i>Um calígrafo/pintor de manuscritos em Vila Rica no século XVIII: reflexões sobre interlocuções culturais.....</i>                | <b>17</b> |
| Márcia Almada   |           |
| <i>Relay race with a silver statue: the interaction of the Portuguese Viceroy with an image of Saint Francis Xavier in Goa.....</i> | <b>27</b> |
| Urte Krass  |           |
| <i>A salvaguarda do património arquitectónico ultramarino durante o Estado Novo (1958-1974)....</i>                                 | <b>28</b> |
| Vera Félix Mariz  |           |

**SESSÃO TEMÁTICA 2 – ARTE CONTEMPORÂNEA EM CONTEXTO. ARTE PÚBLICA, NATUREZA E CIDADE**

|  |           |
|--|-----------|
| <i>Monumentos coloniais em tempos pós-coloniais. A estatuária de Lourenço Marques .....</i>  | <b>36</b> |
| Gerbert Verheij  |           |
| <i>Os sistemas de encomenda de Arte Pública do Estado Novo e a configuração de espaços de representação na cidade de Lisboa: o exemplo da zona marginal de Belém .....</i> | <b>46</b> |
| Helena Elias   |           |
| <i>A basílica da Santíssima Trindade do Santuário de Fátima: a nova paisagem artística da Cova da Iria .....</i>   | <b>54</b> |
| Marco Daniel Duarte  |           |
| <i>Financiamento privado na Arte Pública .....</i>   | <b>64</b> |
| Sónia Isabel Santos da Rocha   |           |

**SESSÃO TEMÁTICA 3 – AS ARTES DECORATIVAS NO ESPAÇO PORTUGUÊS**

|   |           |
|---|-----------|
| <i>Os “Panos da Índia” em Portugal: integração e consumo dos artigos têxteis asiáticos na sociedade portuguesa dos séculos XVI a XVIII.....</i> | <b>72</b> |
| Maria João Pacheco Ferreira   |           |
| <i>As artes decorativas na capela de S. João Baptista: significado teológico-político.....</i>  | <b>82</b> |
| Elisabete Correia Campos Francisco  |           |
| <i>Fragmentos da indumentária fúnebre do arcebispo Dom Gonçalo Pereira: entre lampassos, bordados e passamanaria .....</i>                      | <b>87</b> |
| Paula Monteiro, Ana Claro, Cristina Dias, António Candeias  |           |
| <i>Os inventários dos bens de D. Filipa de Sá, condessa de Linhares (c. 1542-1618) .....</i>  | <b>98</b> |
| Cátia Teles e Marques   |           |

**SESSÃO TEMÁTICA 4 – A CASA NOBRE PORTUGUESA NO RESCALDO DOS SOLARES PORTUGUESES**

|   |     |
|---|-----|
| <i>O palácio do Monteiro-Mor e a visão da arquitectura civil lisboeta na primeira metade de Setecentos por João Gomes da Silva (1671-1738), 4.º conde de Tarouca.....</i>     | 99  |
| Maria João Pereira Coutinho   |     |
| <i>“Eu em todas tinha vontade de fazer aposento segundo a terra.” (Re)definições da habitação nobre tomando a Casa de Sortelha como perspectiva (séculos XVI e XVII).....</i> | 110 |
| Luísa França Luzio  |     |
| <i>A casa do Barão de Quintela na Rua do Alecrim .....</i>  | 111 |
| Inês Pais Gonçalves   |     |
| <i>O Palácio de Estoi, obra de Manuel Caetano de Sousa? .....</i>   | 121 |
| José Eduardo Horta Correia  |     |
| <i>O núcleo de “escadas reais” e a formação de um modelo de palácio barroco: de João Antunes a André Soares .....</i>   | 122 |
| Helder Carita   |     |

**SESSÃO ABERTA 1 – JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA: O LEGADO CRÍTICO E HISTORIOGRÁFICO**

|   |     |
|---|-----|
| <i>A resistência do objecto à história da arte contemporânea: sobre a persistência do legado de José-Augusto França na escrita da história da arte em Portugal.....</i> | 133 |
| Mariana Pinto dos Santos  |     |
| <i>O lugar da crítica da arte na obra de José-Augusto França: cruzamentos e mediações (1947/1977) .....</i>   | 134 |
| Cristina de Sousa Azevedo Tavares   |     |
| <i>O significado da obra de José-Augusto França na leitura da arquitetura do século XX português .....</i>  | 141 |
| Rui Jorge Garcia Ramos  |     |
| <i>(Re)Ver Machado de Castro e João José de Aguiar .....</i>  | 148 |
| Miguel Figueira de Faria  |     |
| <i>Lisboa levantada do chão.....</i>  | 162 |
| Renata Malcher de Araujo  |     |

**SESSÃO TEMÁTICA 5 – CROSSING BORDERS – HISTÓRIA, MATÉRIAS E TÉCNICAS ARTÍSTICAS**

|  |     |
|--|-----|
| <i>Crear en cera, una obsesión constante por un material metafórico .....</i>  | 175 |
| Alicia Sánchez Ortiz   |     |
| <i>Ângelo de Sousa: documentar obra e criar documentos.....</i>  | 180 |
| Paula Parente Pinto  |     |
| <i>Um contributo da Conservação e Restauro para o estudo da escultura monumental em barro cozido policromado do Real Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça – os escultores .....</i> | 188 |
| André Varela Remígio, João Pedro Veiga, Carlos Moura   |     |
| <i>A técnica e a cor do romantismo pelas mãos de Tomás de Anunciação .....</i>   | 200 |
| Diogo Sanches, Ângela Ferraz, Tatiana Vitorino, Leslie Carlyle, Márcia Vilarigues, Rita Macedo, Maria João Melo  |     |
| <i>Um códice modernista: Amadeo e La Légende de Saint Julien l’Hospitalier .....</i>   | 208 |
| Ana Margarida Silva, Cristina Montagner, Márcia Vilarigues, Rita Macedo, Maria João Melo, Marcello Picollo, Adelaide Miranda, João A. Lopes  |     |

|   |     |
|---|-----|
| <i>No ateliê do pintor naturalista: espaços, equipamentos e materiais</i> ..... | 217 |
| Ângela Ferraz, Leslie Carlyle, Rita Macedo                                      |     |

|   |     |
|---|-----|
| <i>Os azuis na pintura de Nuno Gonçalves</i> .....                | 225 |
| José Mendes, António João Cruz, António José Candeias, José Mirão |     |

#### **SESSÃO TEMÁTICA 6 – HISTÓRIA DA CIDADE: NOVAS FRONTEIRAS EPISTEMOLÓGICAS PARA O SÉCULO XXI**

|  |     |
|--|-----|
| <i>Columbano Bordalo Pinheiro, a cidade e o interior burguês</i> ..... | 232 |
| Manuel Villaverde  |     |

|  |     |
|--|-----|
| <i>Lisboa no Cinema Novo Português</i> ..... | 241 |
| Luís Urbano                                  |     |

|   |     |
|---|-----|
| <i>Interrogar e divulgar a Cidade: o passado activo de Lisboa</i> ..... | 246 |
| Paula André   |     |

|  |     |
|--|-----|
| <i>“Cidade e Espectáculo” : um modelo de laboratório em história da cidade</i> ..... | 251 |
| Maria Alexandra Gago da Câmara, Helena Murteira                                      |     |

|  |     |
|--|-----|
| <i>Pensar a cidade e a sociedade: Lisboa</i> ..... | 260 |
| Mafalda Teixeira de Sampayo, Teresa Marat-Mendes   |     |

#### **SESSÃO TEMÁTICA 7 – HISTORIOGRAFIA E CRÍTICA DA ARTE EM PORTUGAL**

|  |     |
|--|-----|
| <i>Les Arts en Portugal by Count Atanazy Raczyński - New Approach to the Legacy of Early Art History in Portugal</i> ..... | 269 |
| Dorota Molińska  |     |

|   |     |
|---|-----|
| <i>El Greco en el Modernismo portugués: de la influencia intuida a la copia directa</i> ..... | 274 |
| Antonio Trinidad Muñoz  |     |

|  |     |
|--|-----|
| <i>Estética de Almada Negreiros: Mestres e fundamentos filosóficos</i> ..... | 275 |
| Maria de Fátima Lambert  |     |

|   |     |
|---|-----|
| <i>A crítica de arte debaixo de fogo: “serviço de utilidade” ou “moral de combate”? O I Encontro dos Críticos de Arte (1967) e os escritos de António Areal</i> ..... | 284 |
| Catarina Rosendo  |     |

#### **SESSÃO TEMÁTICA 8 – MUSEUS, EXPOSIÇÕES E COLECÇÕES**

|   |     |
|---|-----|
| <i>O acervo de pintura portuguesa da pinacoteca da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro: considerações sobre a sua constituição e suas funções</i> ..... | 290 |
| Arthur Valle, Camila Dazzi  |     |

|  |     |
|--|-----|
| <i>A “viragem” museológica. O Estado Novo apropria-se dos Palácios Nacionais</i> ..... | 297 |
| Maria de Jesus Monge, Luís Filipe da Silva Soares                                      |     |

|   |     |
|---|-----|
| <i>Projecto adiado: o Museu de Arte Contemporânea, em Lisboa. 1934-1943</i> ..... | 298 |
| João Paulo Martins  |     |

|  |     |
|--|-----|
| <i>João Couto e a formação dos conservadores dos museus, palácios e monumentos nacionais (1935-1962)</i> ..... | 299 |
| Maria Madalena Cardoso da Costa  |     |

|   |     |
|---|-----|
| <i>Como se forma uma museóloga? Contributos para o estudo de Maria José de Mendonça (Museu Nacional de Arte Antiga, 1933-1938)*</i> ..... | 312 |
| Sofia Lapa  |     |

**SESSÃO ABERTA 2 – TEMAS DE ARTE MEDIEVAL**

|   |     |
|---|-----|
| <i>Speaking with hands in Medieval visual culture. The imaging of gesture language in the Lorvão Apocalypse</i> ..... | 323 |
| Alicia Miguélez Cavero  |     |
| <i>As gárgulas e os livros sobre os “peccados comuns e geeraes a todos os estados”</i> .....                          | 324 |
| Catarina Fernandes Barreira   |     |
| <i>A microarquitectura nos túmulos de D. Pedro e D. Inês de Castro</i> .....  | 333 |
| Francisco Teixeira  |     |
| <i>La muerte de la Reina de Portugal en Zaragoza en 1498: duelo, patronazgo artístico y ajuar doméstico</i> .....     | 339 |
| Begoña Alonso Ruiz  |     |
| <i>“Um bom e fermoso paço do concelho” no “milhor e mais nobre lugar da uila”</i> .....                               | 348 |
| Luísa Trindade, Caroline Aragão Cabral  |     |

**SESSÃO TEMÁTICA 9 – PORTUGAL E A EUROPA 1500-1800: PRESENÇAS E INFLUÊNCIAS**

|  |     |
|--|-----|
| <i>A circulação de formas, modelos, teorias e proporções pela via da tratadística: as experiências efetuadas nos claustros portugueses do Renascimento</i> ..... | 359 |
| Ana Duarte Rodrigues   |     |
| <i>Reflexos da tratadística na arte beneditina portuguesa</i> .....  | 371 |
| Eva Sofia Trindade Dias  |     |
| <i>La policromía barroca en la Catedral de Tui. Maestros portugueses (1695-1742)</i> .....   | 382 |
| Francisco Javier Novo Sánchez  |     |
| <i>“Las Salesas Reales”, lugar de encontro para as culturas artísticas espanhola e portuguesa em tempos de Dona Maria Bárbara de Bragança</i> .....              | 391 |
| Iván Rega Castro   |     |
| <i>Tracce sull'apprendistato romano dei pittori portoghesi al tempo di João V: i taccuini di João Ströberle (1741-1742)</i> .....                                | 401 |
| Sabina de Cavi   |     |

**SESSÃO TEMÁTICA 10 – O RETRATO**

|  |     |
|--|-----|
| <i>Rostos da Lusitânia: uma introdução ao retrato escultórico na Antiguidade Clássica e Antiguidade Tardia no actual território português</i> .....                | 402 |
| Filomena Limão   |     |
| <i>“Tirados assaz bem ao natural”: pistas para pensar a concepção de retratística na arte medieval através da tumulária feminina trecentista em Portugal</i> ..... | 409 |
| Joana Ramôa Melo   |     |
| <i>Estrategia familiar y prestigio cortesano en los retratos de Don Manuel de Moura y Corte Real, II marqués de Castel Rodrigo</i> .....                           | 421 |
| David García Cueto   |     |
| <i>Retratos do actor como celebridade. Contaminação entre a pintura e o teatro nos retratos de David Garrick</i> .....   | 428 |
| Maria Carneiro   |     |
| <i>Crise do retrato: dissolução ou deslocamento do género? O estranho caso de Lourdes Castro ...</i>   | 435 |
| Bruno Marques  |     |

**SESSÃO TEMÁTICA 11 – “VAI E VEM”: QUESTÕES DE CULTURA VISUAL**

|  |     |
|--|-----|
| <i>Para além da “arte”: habitus e imagem</i> .....   | 442 |
| Maria Inês Afonso Lopes  |     |
| <i>Da poesia plástica ao pensamento visual: inquérito de um possível trajecto</i> .....        | 448 |
| Emília Pinto Almeida   |     |
| <i>Panofsky e a tradição da Bildwissenschaft, para lá do cerco ao método iconológico</i> ..... | 454 |
| Maria Coutinho   |     |
| <i>Regimes escópicos. Da descontinuidade da visão aos limites da visualidade</i> .....         | 462 |
| Sílvia Pinto   |     |

**SESSÃO ABERTA 3 – PÚBLICO E PRIVADO, DO ANTIGO REGIME À MODERNIDADE**

|   |     |
|---|-----|
| <i>O Colégio Real de São Paulo em Coimbra e a definição do tipo de colégio secular</i> .....  | 469 |
| Rui Lobo  |     |
| <i>A emergência da arquitetura pública na 2.ª metade do século XVIII. Novas tipologias: José da Costa e Silva (1747-1819) e a encomenda do Hospital Militar de Runa (1792).</i> ..... | 480 |
| José de Monterroso Teixeira   |     |
| <i>O que Cirilo não sabia sobre Giovanni Grossi e os outros estucadores suíços em Lisboa</i> .....  | 490 |
| Isabel Mayer Godinho Mendonça   |     |
| <i>“Beckford Hill” ou quinta de Monserrate. Um projecto inspirado pelo sentido do lugar.</i> .....  | 499 |
| Maria João Neto   |     |
| <i>O design de interiores domésticos em Portugal: (re)interpretar e (re)inventar face à condição da modernidade. O espaço quotidiano projectado como um todo.</i> .....               | 500 |
| Mónica Romãozinho   |     |

**SESSÃO ABERTA 4 – ARQUITECTURA PORTUGUESA**

|  |     |
|--|-----|
| <i>Super-realismo, ou o involuntário surrealismo de Cassiano Branco</i> .....  | 509 |
| Paulo Tormenta Pinto   |     |
| <i>O Enigma da Hora: surrealismo e arquitectura portuguesa</i> .....   | 516 |
| Jorge Figueira   |     |
| <i>A Construção do Quotidiano: Arquitectura ‘Bread-and-butter’ no Sul de Portugal, 1925-1950</i> ..  | 518 |
| Ricardo Agarez   |     |
| <i>Casas de emigrantes e insurreição estética no “berço” da Nação. Imagens, representações e discursos sobre a paisagem em Portugal.</i> ..... | 526 |
| Isabel Lopes Cardoso   |     |
| <i>O Inquérito à Arquitectura Regional: contributo para uma historiografia crítica do Movimento Moderno em Portugal</i> .....                  | 535 |
| Maria Helena Maia, Alexandra Cardoso   |     |

|                                |     |
|--------------------------------|-----|
| <b>ÍNDICE DE AUTORES</b> ..... | 553 |
|--------------------------------|-----|

|                     |     |
|---------------------|-----|
| <b>APOIOS</b> ..... | 554 |
|---------------------|-----|



**Nota à 2.ª Edição**

A presente publicação recolhe versões revistas e aumentadas das comunicações apresentadas nas Sessões Simultâneas do IV Congresso de História da Arte Portuguesa em Homenagem a José-Augusto França, que teve lugar na Fundação Calouste Gulbenkian de 21 a 24 de Novembro de 2012. Trata-se, portanto, da segunda edição destas Actas, cuja primeira edição foi publicada no CD entregue aos participantes e público do Congresso junto com o livro de resumos.

As comunicações aqui contidas seguem a ordem do programa de trabalhos do Congresso, estando portanto organizadas em sessões temáticas e com indicação da data de apresentação.

No caso dos autores que optaram por não publicar neste volume a versão revista da sua comunicação, aparece em seu lugar apenas o resumo da mesma, desde que aprovado pelo autor.

Foram uniformizadas as listas bibliográficas que aparecem no fim de cada comunicação, tendo-se deixado no entanto à escolha dos autores a norma de referência bibliográfica utilizada no texto e nas notas de rodapé, bem como a adopção ou não do Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

**Errata**

As imagens que acompanham os textos *Rostos da Lusitânia: uma introdução ao retrato escultórico na Antiguidade Clássica e Antiguidade Tardia no actual território português* (p. 402) e *O que Cirilo não sabia sobre Giovanni Grossi e os outros estucadores suíços em Lisboa* (p. 490) foram originalmente omitidas por erro e aparecem agora no fim do volume, nas páginas 447-449 e 450-452 respectivamente.

**22 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 6 – HISTÓRIA DA CIDADE: NOVAS FRONTEIRAS EPISTEMOLÓGICAS PARA O SÉCULO XXI***Lisboa no Cinema Novo Português*<sup>1</sup>**Luís Urbano**

Faculdade de Arquitectura, Universidade do Porto

Em 1996, José-Augusto França escreveu o artigo “Lisboa no Cinema Português” para a *Revista de Comunicação e Linguagens*, em que analisava a presença da cidade no cinema ao longo de quase um século. Neste texto, procurarei fazer uma reflexão mais detalhada sobre o papel desempenhado pela cidade de Lisboa no Novo Cinema Português, no período que vai de 1959 a 1974. Essa presença não é apenas cenográfica, ou “física”, para utilizar a expressão de José-Augusto França; pelo contrário, adquire, nos filmes da *nova vaga portuguesa*, evidentes significados políticos, “morais”. Os exemplos que usarei – *Os Verdes Anos*, *Belarmino*, *Domingo à Tarde*, *Perdido Por Cem*, *O Cerco* e *Meus Amigos* – , quase todas primeiras obras dos novos cineastas, servirão como pretexto para analisar e explorar a presença da cidade de Lisboa nesses filmes dos anos sessenta e setenta do século XX.

Houve, naquele período, um deslumbramento pelas paisagens antiurbanas, às vezes rurais, vistas como lugares possíveis para reinventar uma identidade para o país. Esses lugares foram objecto de uma procura constante de novas linguagens que permitiram reconfigurar a herança moderna a partir dos *novos realismos*, reconhecendo as qualidades de uma paisagem e de uma cultura que emanava de um enquadramento geográfico, político, social e económico particular. Mas, ao mesmo tempo, assistiu-se a um regresso aos valores da cidade tradicional, ao reconhecimento das qualidades do centro histórico, à redescoberta da relação com a rua e com a sua imprevisibilidade.

A tendência para essa marcada dualidade entre rural e urbano no Novo Cinema Português começou por se evidenciar em *O Pão* (Manoel de Oliveira, 1959), documentário em que há um constante movimento entre planos de vistas urbanas e planos de paisagens rurais. O percurso em torno do fabrico do pão serve de pretexto para mostrar as diferenças abissais entre dois mundos, que por vezes se cruzam, mas são manifestamente opostos. O ritmo acelerado da cidade de Lisboa, no percurso do padeiro (em que aparece já um plano dos edifícios no cruzamento da Avenida dos Estados Unidos da América com a Avenida de Roma, que mais tarde será o lugar central de *Os Verdes Anos*), é montado em paralelo com o processo industrial do fabrico do pão, acentuando o contraste com os lentos processos rudimentares utilizados no mundo rural. Em *Dom Roberto* (Ernesto de Sousa, 1962), que alguns críticos consideram o filme precursor do Novo Cinema Português, a Lisboa antiga dos pátios está já em desagregação, como se só fosse possível habitar a cidade quando esses microcosmos contidos e encerrados estão abandonados e em ruína. Citando França, “*Dom Roberto* foi, com Lisboa pobre e amada, a marca lírica possível duma charneira do cinema português”<sup>2</sup>.

Mas o filme que unanimemente marca o início do Novo Cinema é *Os Verdes Anos* (1963), primeira obra de Paulo Rocha, em que surge um novo tipo de espaço no cinema português, recentrando-o na

<sup>1</sup> Texto apresentado no IV Congresso de História da Arte Portuguesa: Homenagem a José-Augusto França, 21 a 24 de Novembro de 2012, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa e entretanto publicado na revista *Rossio. Estudos de Lisboa*, n.º 3, Maio 2014, pp. 196-203. (<http://www.cm-lisboa.pt/publicacoes-digitais/portematica?pub=770>).

<sup>2</sup> França, José Augusto, “Lisboa no Cinema Português (1896-1990)” in *Revista de Comunicação e Linguagens*, n.º 23, Dezembro 1996, Lisboa, p. 186.

paisagem urbana e abandonando uma visão predominantemente rural que marcara a cultura nacional até então. A cidade moderna passou a ser uma personagem, tal como outros elementos no argumento, ainda que numa visão pessimista, já que é representada como intrinsecamente hostil à personagem principal, que vive num lugar que simbolicamente anuncia a expansão urbana de Lisboa. “O conflito mais evidente do filme é o da corrupção da cidade, que Paulo Rocha filma tão bem, sempre discreta mas, justamente, mostrando esse bairro de Alvalade que vai empurrando os campos para trás.”<sup>3</sup> Paulo Rocha filma as paisagens desoladas de uma Lisboa em construção, entre dois espaços aparentemente contraditórios, e digo aparentemente porque ambos são periferias: uma urbana, os bairros das Avenidas Novas, onde trabalham as duas personagens principais, e uma rural, onde Júlio vive com o tio, lugar já ameaçado pelo crescimento da cidade.

As personagens em *Os Verdes Anos* têm funções distintas na narrativa e todos representam um diferente nível de integração na vida urbana. Ilda, a empregada doméstica, vive fascinada pelos novos movimentos, na música e na moda, servindo de mediadora entre Júlio e Lisboa. Através dela, Júlio, um sapateiro, descobre as novas avenidas, a nova cidade universitária, o novo aeroporto. Mas sem Ilda conhece também o lado escuro da cidade, a decadência e a boémia da vida nocturna, evidente na sequência em que se confronta com o tio no Texas Bar, mais tarde também filmado por Wim Wenders, sendo Júlio salvo por um forasteiro que o leva pelas ruas e travessas escuras de Lisboa, acabando a noite num bordel, cena que a censura evidentemente cortou.

Embora não haja referências directas à ditadura, o filme é um retrato da difícil situação da população portuguesa de então. *Os Verdes Anos* é o filme que melhor retrata Lisboa e Portugal “como espaços de frustração e claustrofobia, onde tudo agoniza numa morte lenta, sem qualquer saída”<sup>4</sup>. Visto desse ângulo, é o retrato mais político de um país que matava longamente. “O último plano do filme – o confronto entre Júlio e os carros de faróis acesos, visto do alto de um desses grandes prédios da cidade – é sobretudo a imagem de um animal acossado e perdido no labirinto de uma experiência urbana absurda.”<sup>5</sup>

Depois de *Os Verdes Anos*, em 1964, surge *Belarmino*, a longa-metragem de estreia de Fernando Lopes. O filme foi igualmente produzido por António da Cunha Telles, o produtor de quase todos os filmes do Novo Cinema, ainda incutido do espírito empreendedor daqueles inícios de sessenta que rapidamente se desvaneceu. “*Belarmino* é o filme de um homem livre, que começa e acaba do lado de fora das grades de uma prisão simbólica”<sup>6</sup>: o primeiro plano apresenta as redes de um ringue de boxe e o último mostra a grade de uma varanda que aprisiona a imagem e os lisboetas. “Dentro dessa gaiola, que é uma certa Lisboa”, vive Belarmino e o filme “é a história de um prisioneiro que se julga livre, contada por um homem que tem consciência de que certos horizontes risonhos não são mais do que um muro de vergonha”<sup>7</sup>. Cito Gérard Castello-Lopes, amigo de Fernando Lopes, e um dos grandes fotógrafos de Lisboa. Tal como *Os Verdes Anos*, o filme foi rodado inteiramente na capital e Belarmino é a personagem mimética da cidade nos anos sessenta: pobre, derrotado, mas cheio de esperança. *Belarmino* é também a redescoberta da verdadeira Lisboa, do seu fascínio e da sua torpeza. O filme quer retratar a cidade – “trabalhei uma figura humana como se trabalha uma cidade”, disse Fernando Lopes – e quando hoje se vê *Belarmino*, percebe-se a Lisboa daquele tempo. Nesse sentido, o filme é quase antropológico, completando a parte da cidade que tinha ficado por filmar em *Os Verdes Anos*. “Ao dirigir o filme, tive a ideia de realizar uma película que agarrasse na realidade e permitisse contar

<sup>3</sup> Vasconcelos, António-Pedro, *Paulo Rocha. O Rio do Ouro*, Cinemateca Portuguesa, 1996, p. 148.

<sup>4</sup> Costa, João Bénard da, *Histórias do Cinema*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, p. 120.

<sup>5</sup> Prado Coelho, Eduardo, *Vinte Anos de Cinema Português, 1962-1982*, Biblioteca Breve, Vol. 78; Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1983, p. 17.

<sup>6</sup> Castello-Lopes, Gérard, “Fernando Lopes por Cá”, Cinemateca Portuguesa, 1996, p. 109.

<sup>7</sup> *Idem*.

a evolução de um indivíduo dentro da cidade e explicar até que ponto essa cidade influenciou esse indivíduo. Por isso, *Belarmino* é uma película lisboeta, toda rodada em *décors* naturais.”<sup>8</sup>

*Belarmino* é a certeza de um novo cinema. “Ao contrário de *Os Verdes Anos*, que hesitava entre a proposta de uma modernidade e a procura de uma tradição na qual se pudesse integrar, *Belarmino* recusa conscientemente qualquer referência desse tipo para se lançar em terreno desconhecido.”<sup>9</sup> Fernando Lopes soube, sem lhe sublinhar os efeitos, ultrapassar o assunto do filme: a vida lisboeta de um *boxeur* falhado. O olhar que pousou em Belarmino passa para lá deste e revela toda uma realidade social. É a vadiagem, lisboeta vadiagem, irresponsável e ligeira, o que vemos em Belarmino, quando este vagueia pela Barros Queirós, pela Suíça, pela Avenida dos Restauradores e vai até à porta do Éden, olhar para as raparigas da alta e dar palmadas a outros rapazes que por ali matam o tempo. A cena final do filme é uma sublime e comovente confissão dessa vadiagem – “não são engenheiros nem arquitectos que vão para o boxe, são homens como eu, vadios”, diz Belarmino – “arrancada num segundo de fraqueza e sinceridade, num dos mais belos momentos de todo o cinema português, com esse espantoso Rossio final, retrato exactíssimo de uma cidade triste”<sup>10</sup>. Os movimentos quotidianos de Belarmino, a beber e a lavar a cara numa nostálgica fonte *Wallace*, são a extensão dos que executa no ringue, e em que ao clamor da multidão no final do combate responde o marulhar da água na fonte. Como se toda a cidade, naquela manhã fria, chorasse a desgraça daqueles que como ele caminham num passo miúdo, sem ver as grades da prisão que os encurralam. Em *Os Verdes Anos* e *Belarmino*, os primeiros filmes (talvez os últimos) que uma geração ousou reivindicar, há dois mundos que colidem, espacialmente, socialmente, economicamente, metáforas de um país fora do tempo, que agonizava lentamente. São retratos sofisticados mas amargos, que lidam com temas como o fracasso, a frustração, a impossibilidade do amor, as dificuldades de adaptação à vida na cidade e em que o único espaço de liberdade era a noite.

A presença da cidade não tem em *Domingo à Tarde* (1965), a primeira longa-metragem do arquitecto António de Macedo, a mesma relevância que assume noutros filmes do Novo Cinema. *Domingo à Tarde* é um filme voltado para os espaços interiores, planos e despidos, responsáveis por uma atmosfera perturbadoramente fria. No entanto, podemos dizer que se trata de um filme urbano, e a prová-lo está o contexto em que se insere e que observamos da janela do hospital onde se passa parte da acção inicial do filme. Mas, como se percebia em *Os Verdes Anos*, e até em filmes estrangeiros como *La Peau douce*, que François Truffaut filmou parcialmente em Lisboa em 1964, há também em *Domingo à Tarde* um indício de que o casal protagonista prefere refugiar-se no campo para os seus encontros amorosos, como se a cidade quisesse expulsar os amantes. É curioso verificar que nos filmes referidos, a viagem de automóvel para a periferia rural ganha quase sempre algum destaque. No caso particular de *Domingo à Tarde*, constitui uma das cenas mais importantes do filme, quando Clarisse acelera exageradamente o automóvel para que Jorge experiencie, tal como ela, o medo da morte. Com outros filmes partilha também o entendimento da cidade consolidada como um lugar de vício, de perdição, de “má vida”, mas paradoxalmente livre. É num desses bares nocturnos da Lisboa antiga que Clarisse procura consolo após tomar consciência do seu grave estado clínico.

*Perdido por Cem* (1972) é a estreia na longa-metragem de António-Pedro Vasconcelos, que assistiu, como crítico ou autor de curtas-metragens, ao nascimento de um cinema que prometia mudar o panorama português. Talvez por isso o filme apresente um enorme entusiasmo em explorar as temáticas lançadas pela nova geração e em experimentar as novas técnicas (foi o primeiro filme português com som directo), mas também a estética da *nouvelle vague* francesa. A história repete-se: um jovem vindo da província não encontra o seu lugar na cidade de Lisboa, mais uma vez espaço de vício e perdição, procurando conforto num amor obsessivo de final trágico. Porém, a personagem principal de *Perdido por Cem* parece mover-se com maior destreza, apesar dos obstáculos que vai

<sup>8</sup> Lopes, Fernando, *Semana do Novo Cinema Português*, Cineclube do Porto, 1967, p. 42.

<sup>9</sup> Seixas Santos, Alberto, *Fernando Lopes por Cá*, Cinemateca Portuguesa, p. 112.

<sup>10</sup> *Idem*.

sucessivamente enfrentando. Esse desencanto é também o reflexo da geração de António-Pedro Vasconcelos, o que faz de Artur uma personagem relativamente neutra, nem reflexo de uma crítica lúcida, nem de uma revolta agressiva. “A procura de um novo olhar sobre a cidade, e mais tarde sobre o mundo rural, tem que ver com a necessidade que nós tínhamos de descobrir um país que nos estava oculto e de o dar a ver.”<sup>11</sup> Apesar da discutível montagem (os diálogos do quotidiano, ao jeito de Godard, prolongam-se por vezes de forma exagerada, aumentando desnecessariamente a duração total do filme), *Perdido por Cem* é um dos filmes obrigatórios do Novo Cinema, uma crónica pertinente de uma Lisboa sem esperança, em que a câmara confessional mas inquieta é a personificação de uma geração.

*O Cerco* (1969), de António da Cunha Telles, é um dos exemplos em que a liberdade trazida pelos novos meios técnicos, a que se junta a falta de recursos e uma imensa vontade de fazer cinema de forma diferente, resulta numa ruptura com a cinematografia do passado. *O Cerco*, o primeiro filme de Cunha Telles como realizador, é marcado, por um lado, pela “ausência de pedantismo e de pose, a recusa do truque artístico para assombrar o salão. E, por outro, por um genuíno interesse e um certo sentimento da matéria filmada (pessoas e cenários), mas também um autêntico poder de comunicação.”<sup>12</sup> Não por acaso, foi talvez o único verdadeiro sucesso de bilheteira do Novo Cinema. O modelo narrativo contraria a economia da narrativa clássica, demorando-se em cenas mortas só pelo prazer de observarmos Maria Cabral, a actriz revelada pelo filme. Cunha Telles escolhe os cenários reais das ruas e da cidade, uma das marcas irrecusáveis da *nouvelle vague*, preservando assim um certo sabor a documentário, que era também uma tendência nos anos sessenta. O produtor de quase todos os filmes da primeira fase do Novo Cinema, agora realizador, utilizou as técnicas do cinema directo, como os planos sequência ou a câmara ao ombro, estabelecendo, como referiu Leonor Areal, uma espécie de olhar triplo: por um lado, e pela constante proximidade física da câmara à protagonista, vemos o mundo através dela; por outro, assumimos o papel de quem a vê e de quem a deseja voyeuristicamente; e finalmente vemos como ela se vê a si própria, nos constantes planos em que se olha ao espelho<sup>13</sup>. “*O Cerco* é antes de mais um corpo; depois uma paisagem. O corpo é o de Maria Cabral, a paisagem é Lisboa. Num caso como noutro, Cunha Telles apostou na diferença e na espontaneidade. Maria Cabral foi um caso único no cinema português com uma face de luminosa fotogenia”, há quase um obsessão por esse rosto, “de tal modo que o realizador, através da câmara, quase aparece como um outro personagem, também ele apaixonado. Esse corpo inscreve-se na paisagem de Lisboa”, que, apesar de menos carregada negativamente como nos filmes de Rocha ou Lopes, “não deixa de ir minando, como uma entidade viva, as aspirações de Marta, colocando-a à mercê dos outros”<sup>14</sup>. E ao contrário de *Os Verdes Anos* ou *Belarmine*, há n’*O Cerco* uma variação do estatuto de classe, agora claramente retratando uma burguesia de evidentes vivências urbanas.

O segundo filme de Cunha Telles como realizador, *Meus Amigos* (1974), mostra essencialmente como a falta de liberdade e a opressão da ditadura eram invasivas da vida pessoal de cada um. E a própria arquitectura representada no filme é disso exemplo, com os protagonistas a moverem-se em casas isoladas por paredes ou janelas sempre fechadas. À generalizada falta de liberdade na sociedade, corresponde uma falta de liberdade espacial, como se tivessem assumido a sua condição de presidiários, numa espécie de versão cinematográfica da prisão domiciliária. *Meus Amigos* pretendia ser uma nova crónica melancólica das vidas lisboetas, da rotina palavrosa dos “nossos vencidos da bica”, da ressaca das crises académicas de 62. É um filme longo, por vezes penoso, com quase três horas de duração e planos tão longos que se aproximam da provocação. Apresenta também uma grande austeridade nos enquadramentos fixos, o oposto, como vimos, de *O Cerco*, em que a câmara

<sup>11</sup> Vasconcelos, António-Pedro, entrevista conduzida por Luís Urbano a 20 de Janeiro de 2013.

<sup>12</sup> Valente, Vasco Pulido, “Retrato de Um Primitivo Português (Com Senhora)”, in Catálogo do 27.º Festival Internacional de Cinema — Figueira da Foz, 1998, pp. 171-73.

<sup>13</sup> Areal, Leonor. 2011. *Cinema Português – Um País Imaginado*. Vol. I – Antes de 1974. Lisboa: Edições 70, p. 410.

<sup>14</sup> Ferreira, Manuel Cintra, “Folhas da Cinemateca”, *Pasta* 60, pp. 189-190.

se movia constantemente. Há quase um apagamento do papel do realizador, como se apenas tivesse decidido colocar a câmara e deixar a vida seguir, e nesse sentido o filme é-lhe tão alheio como a qualquer outro. Como escreveu Eduardo Prado Coelho, é um filme “que se deixa morrer aos poucos, que prepara fria e deliberadamente o seu suicídio colectivo. E há nessa morte em silêncio, a angústia em nós de nada sabermos explicar o que se passa, de tudo ficar cada vez mais do lado de lá, intransitivo e enclausurado, terrivelmente só”<sup>15</sup>. Trata-se evidentemente do beco sem saída em que se encontrava Portugal e nesse sentido é um retrato do fim da esperança, que ainda se sentia n’*O Cerco*.

Estes dois filmes de Cunha Telles marcam também um regresso à cidade, quase sempre Lisboa, temporariamente abandonada para uma incursão dos realizadores do Novo Cinema no mundo rural, e relembro aqui *Acto da Primavera* (Manoel de Oliveira, 1963), *Mudar de Vida* (Paulo Rocha, 1966), *Pedro Só* (Alfredo Tropa, 1971), *Uma Abelha na Chuva* (Fernando Lopes, 1972) ou *A Promessa* (António de Macedo, 1973), todos rodados em cenários rurais. Os dois filmes de Cunha Telles, além de um retrato da sociedade urbana no período que antecedeu a Revolução de 1974, em que se percebe nas personagens o desencanto sentido no Portugal de então, são também um registo dos espaços de uma Lisboa em final de ciclo. Em *O Cerco*, os diversificados espaços filmados, alternando interiores arquitectónicos e espaços públicos de Lisboa, conjugados com a música de António Victorino d’Almeida e a candura de Maria Cabral, deixam uma memória da cidade perdurável por longo tempo. Em *Meus Amigos*, a cidade apenas se pressente através do modo de vida das personagens e de espaços interiores que sabemos existirem apenas em ambiente urbano. É a arquitectura que desempenha um papel central na narrativa já que quase todas as filmagens são feitas em interiores de apartamentos, dando um retrato dos espaços utilizados por uma burguesia culta, muito politizada e em clara perda de identidade, acentuando a claustrofobia em que se encontrava Portugal.

Mas este regresso confirma uma visão algo desencantada da vida, da cidade e do país, amena n’*O Cerco* mas absolutamente definitiva em *Meus Amigos*. Nestes filmes, como em *Os Verdes Anos* e *Belarmino*, Lisboa é quase sempre hostil, como se não houvesse alternativa à forma de representação da capital nesses anos de ditadura e repressão. “A cidade, se houvesse liberdade, tinha sido representada de forma diferente. Lisboa é uma cidade lindíssima mas nós filmávamos uma cidade que oprimia e não uma cidade que libertava. Funcionava como uma metáfora e a cidade era um intérprete dessa opressão.”<sup>16</sup> Com a excepção de *Belarmino*, em que, apesar da hostilidade da cidade, o *boxeur* retratado por Fernando Lopes se mexe como num ringue, esquivando-se aos sucessivos golpes da vida, a cidade de Lisboa no Novo Cinema é quase sempre centrífuga, afastando as personagens para fora dela, muitas vezes em direcção à periferia. Isso é evidente no que acontece aos personagens de *Os Verdes Anos* ou *Perdido Por Cem*, e n’*O Cerco* Maria Cabral acaba o filme à deriva num cacilheiro, com Lisboa em fundo, como se já não houvesse lugar para ela na cidade.

<sup>15</sup> Coelho, Eduardo Prado, *Cinéfilo* 25, Lisboa, 1974, p. 16.

<sup>16</sup> Vasconcelos, António-Pedro, entrevista conduzida por Luís Urbano a 20 de Janeiro de 2013.

**ÍNDICE DE AUTORES**

- Adelaide Miranda, 208  
Alexandra Cardoso, 535  
Alicia Miguélez Cavero, 323  
Alicia Sánchez Ortiz, 175  
Ana Claro, 87  
Ana Duarte Rodrigues, 359  
Ana Margarida Silva, 208  
André Guilherme Dornelles Dangelo, 9  
André Varela Remígio, 188  
Ângela Ferraz, 200, 217  
António Candeias, 87  
António João Cruz, 225  
António José Candeias, 225  
António Nunes Pereira, 16  
Antonio Trinidad Muñoz, 274  
Arthur Valle, 290  
Begoña Alonso Ruiz, 339  
Bruno Marques, 435  
Camila Dazzi, 290  
Carlos Moura, 188  
Caroline Aragão Cabral, 348  
Catarina Fernandes Barreira, 324  
Catarina Rosendo, 284  
Cátia Teles e Marques, 98  
Cristina de Sousa Azevedo Tavares, 134  
Cristina Dias, 87  
Cristina Montagner, 208  
David García Cueto, 421  
Diogo Sanches, 200  
Dorota Molińska, 269  
Elisabete Correia Campos Francisco, 82  
Emília Pinto Almeida, 448  
Eva Sofia Trindade Dias, 371  
Filomena Limão, 402  
Francisco Javier Novo Sánchez, 382  
Francisco Teixeira, 333  
Gerbert Verheij, 36  
Helder Carita, 122  
Helena Elias, 46  
Helena Murteira, 251  
Inês Marques, 46  
Inês Pais Gonçalves, 111  
Isabel Lopes Cardoso, 526  
Isabel Mayer Godinho Mendonça, 490  
Iván Rega Castro, 391  
Joana Ramôa Melo, 409  
João A. Lopes, 208  
João Paulo Martins, 298  
João Pedro Veiga, 188  
Jorge Figueira, 516  
José de Monterroso Teixeira, 480  
José Eduardo Horta Correia, 121  
José Mendes, 225  
José Mirão, 225  
Leslie Carlyle, 200, 217  
Luís Filipe da Silva Soares, 297  
Luís Urbano, 241  
Luísa França Luzio, 110  
Luísa Trindade, 348  
Madalena Serro, 87  
Mafalda Teixeira de Sampayo, 260  
Manuel Villaverde, 232  
Marcello Picollo, 208  
Márcia Almada, 17  
Márcia Vilarigues, 200, 208  
Marco Daniel Duarte, 54  
Maria Alexandra Gago da Câmara, 251  
Maria Carneiro, 428  
Maria Coutinho, 454  
Maria de Fátima Lambert, 275  
Maria de Jesus Monge, 297  
Maria Helena Maia, 535  
Maria Inês Afonso Lopes, 442  
Maria João Melo, 200, 208  
Maria João Neto, 499  
Maria João Pacheco Ferreira, 72  
Maria João Pereira Coutinho, 99  
Maria Madalena Cardoso da Costa, 299  
Mariana Pinto dos Santos, 133  
Miguel Figueira de Faria, 148  
Mónica Romãozinho, 500  
Paula André, 246  
Paula Monteiro, 87  
Paula Parente Pinto, 180  
Paulo Tormenta Pinto, 509  
Renata Malcher de Araujo, 162  
Ricardo Agarez, 518  
Rita Macedo, 200, 208, 217  
Rui Jorge Garcia Ramos, 141  
Rui Lobo, 469  
Sabina de Cavi, 401  
Sílvia Pinto, 462  
Sofia Lapa, 312  
Sónia Isabel Santos da Rocha, 64  
Tatiana Vitorino, 200  
Teresa Marat-Mendes, 260  
Urte Krass, 27  
Vera Félix Mariz, 28

**APOIOS**

**mecenas**



**com o apoio**



**FUNDAÇÃO  
CALOUSTE  
GULBENKIAN**

