

**on the surface**

9	Pedro Leão Neto e Pedro Bandeira
14	Robert Elwall
30	Beatriz Colomina
40	Christian Gänschert
48	Filip Dujardin
58	Edgar Martins
68	Daniel Malhão
72	Paulo Catrica
82	José Fernando Pereira
92	Hélène Binet
102	Juan Rodriguez
112	Pedro Gadanho
118	Carlos Machado
122	João Figueira
128	Sofia Tennaise
134	Diogo Seixas Lopes
140	Susana Ventura
146	Victor Silva
152	Luís Urbano
160	Joaquim Moreno

**LUÍS URBANO**

## PUREZA E PERIGO

Mary Douglas, no seu aclamado livro *Pureza e Perigo* (1966), estabeleceu a teoria da poluição social, que recupero para este texto dos tempos em que me ocupava com a arquitectura dos conventos de mulheres. O livro fornece termos que podem ser úteis quando se procura estabelecer intersecções formais, sociais ou culturais entre a arquitectura e o cinema, aquilo que me propus fazer aqui, e em que vou citar livremente Alexandre Alves Costa, Sérgio Fernandez, Paulo Rocha, Fernando Lopes, Alberto Seixas Santos, António Pedro Vasconcelos, João Mário Grilo, Jorge Figueira, entre outros.

O ponto de vista defendido por Mary Douglas é que há regras que protegem a sociedade do inclassificável, do impuro e do híbrido. Isto implica que há uma forma de bem estar social claramente delineada, pura, a que habitualmente se contrapõe um conjunto de objectos potencialmente ameaçadores, ou como ela lhes chama, poluidores. As formas puras podem ser distintamente traçadas, a sua complexidade reduzida a um conjunto de regras, os seus limites estão bem definidos. Pelo contrário, as formas poluídas são inclassificáveis, os seus limites são indefinidos, a sua natureza transgride as categorias estabelecidas.

O que vou aqui defender é que nos anos 60 em Portugal, quer o cinema quer a arquitectura, produziram objectos que transgrediram as regras estabelecidas, pondo em causa os valores instituídos, contribuindo para uma revolução cultural e social que, entre muitas outras coisas, levou ao fim do regime político vigente.

O cenário cultural em Portugal foi marcado desde os anos 30 por um imposto estilo pitoresco e rural que se espalhou do sistema de ensino à propaganda, passando pelo cinema e pela arquitectura, glorificando um país pobre mas feliz, a salvo das tragédias da Guerra mas também dos progressos da sociedade ocidental. Em meados dos anos 50, quer a arquitectura quer o cinema, encontravam-se em

circunstâncias semelhantes, em consequência do investimento do regime numa imagem de falso portugalismo, usando uma política de folclore, que se espalhou por todas as áreas culturais, mas que era particularmente visível nos filmes e edifícios promovidos pela ditadura.

Ainda que fosse perceptível uma produção arquitectónica moderna, quer em edifícios públicos quer privados, a arquitectura oficial reflectia as ideias de uma renacionalização dos edifícios, cujo modelo era aplicado nas estruturas públicas, desde escolas a estações de caminho de ferro, correios ou tribunais. O objectivo dessa política do Estado Novo era estabelecer uma imagem nacional harmonizada, inspirada num tradicionalismo artificial, fortemente rural e baseado num menu de elementos decorativos pitorescos.

O panorama no cinema não era muito diferente e grande parte dos filmes produzidos entre os anos 30 e os anos 60 lutavam pelo título de filme mais português do cinema português. Como todos sabem, os temas dessa pobre produção cinematográfica giravam em torno de comédias de bairro, fado, futebol, toiros e dramas históricos que glorificavam a nação.

A realidade era bem diferente do ideal que a propaganda apregoava. Grande parte da população vivia no campo em condições miseráveis, sobrevivendo através de um anacrónico sistema agrícola. O nível de vida nas cidades era menos duro mas a repressão e a censura marcavam o dia-a-dia.

Com a mudança de década para os anos 60, assistiu-se ao início de uma ruptura social, cultural e política. Um dos tipos de poluição social que Mary Douglas identifica no livro que referi no início, é o perigo que vagueia nas redondezas das fronteiras exteriores e que as pressiona. Desde o começo da década de 60 mais de um milhão de portugueses são atraídos para uma Europa em desenvolvimento acelerado, abandonando o país, muitas vezes clandestinamente. Cá dentro, as periferias das

grandes cidades atraíam uma enorme massa de população que deixava os campos em busca de melhores condições de vida. A população urbana começava a dar sinais de inquietação, primeiro na candidatura de Humberto Delgado, depois nas crises académicas de 62 e 69. Com os movimentos anti-coloniais a ganharem expressão pela Europa fora, o governo português escolhe a via militar a uma transição pacífica nas colónias africanas. Nesse mesmo período da década de 60, mais de 150 000 homens são mobilizados para o esforço de guerra e mais de 10 000 não regressa. E mesmo que a censura filtrasse muita da informação, os ecos do Maio de 68, da guerra do Vietname ou da Primavera de Praga não deixaram de se fazer sentir. O mesmo acontece com os movimentos internacionais de renovação no cinema e na arquitectura que, quer através das publicações especializadas quer através do contacto directo, influenciam fortemente toda uma geração de autores. No cinema, é paradigmático o caso da nova geração de cineastas que estuda no estrangeiro e que anseia por um novo cinema que se opusesse definitivamente aos filmes conformistas e sem conteúdo, afastando-se do populismo e da propaganda e propondo uma nova forma de denúncia e reflexão social.

Paulo Rocha estuda em Paris, no Instituto de Altos Estudos Cinematográficos, onde conhece António Cunha Telles, o produtor de quase todos os filmes do Cinema Novo e autor de alguns; estagia com Jean Renoir; vê toda a cinematografia que interessa e acompanha de perto a Nouvelle Vague. Fernando Lopes estuda em Londres, na London Film School, onde conhece Allain Tunner, Claude Goretta, Karel Reisz, Lindsay Anderson ou John Osborne, todos os Angry Young Men e geração do Free Cinema; estagia com Nicholas Ray em "Sombras Brancas" e vê também os filmes que não se viam em Portugal, sendo marcado fortemente pelo documentarismo inglês.

Na arquitectura, a vitalidade deste período deve-se a um clima singular, associado à Escola do Porto, que permitiu uma cultura arquitectónica atenta ao ar dos tempos, onde

Távora pontifica, participando nos últimos CIAM e trazendo as novidades da Europa. O mesmo se percebe em Lisboa, com o grupo à volta do Atelier Teotónio Pereira, onde Nuno Portas irrompe com uma precoce maturidade, através da crítica na revista *Arquitectura*. Dessas tendências internacionais, o neo brutalismo é talvez a expressão com maior repercussão, fazendo-se sentir fortemente na arquitectura portuguesa. O que não é de estranhar já que transporta consigo uma carga moral que é paradigmática do espírito do tempo e que víamos também no cinema daquele período. A expressão brutalista é a tradução formal de uma certa urgência de verdade que todos ambicionavam. No que diz respeito à importância das influências externas, podíamos também referir a viagem de Távora ao Japão e aos Estados Unidos; o facto de Manuel Vicente e Hestnes Ferreira terem trabalhado com Louis Kahn; as viagens de Nuno Portas e Teotónio Pereira a Itália onde estudam directamente a arquitectura que mais tarde os influenciará, por exemplo, no bairro de Olivais Sul ou na Igreja do Sagrado Coração de Jesus; ou a importância da exposição de arquitectura finlandesa em 1960 em Lisboa que revela imagens em muitos casos formalmente próximas das da nossa arquitectura vernacular. Todas estas influências exteriores marcam profundamente a transição para novas formas de encarar a arquitectura e o cinema. Voltando a Mary Douglas, um outro tipo de poluição social que identifica reside no perigo de transgredir as divisões internas de um sistema e os próprios limites dessas divisões internas. É o caso do novo-realismo dos filmes de Paulo Rocha e Fernando Lopes, que se contrapõem ao populismo do passado mas também a um neo-realismo demasiado politizado; ou de alguns objectos cinematográficos híbridos que se posicionam entre a ficção e o documentário, como *Belarmino*, *O Acto da Primavera* ou *Mudar de Vida*.

No caso da arquitectura, esta transgressão interna dá-se, por exemplo, com o Inquérito à Arquitectura Popular que, apesar de ser uma encomenda do Estado, revela uma

arquitectura que nada tem que ver com o pastiche e a mascarada incentivada pelo regime, e que caucionará uma arquitectura contemporânea sem renunciar à tradição, permitindo a uma nova geração de arquitectos ser simultaneamente moderna e popular.

Mas vejamos alguns casos de estudo.

Algumas das mais importantes obras de arquitectura dos anos 60 em Portugal exprimem o debate internacional de então, particularmente a revisão do estatuto da arquitectura moderna, integrando os apports do projecto orgânico de Bruno Zevi, a estratégia de continuidade de Ernesto Rogers e as premissas éticas e estéticas do Brutalismo. Falo, por exemplo, das obras de Távora; da Igreja do Sagrado Coração de Jesus de Teotónio Pereira e Nuno Portas, ou de algumas das primeiras obras de Álvaro Siza como a Cooperativa de Lordelo ou a Piscina de Leça. De igual modo, esta nova geração de arquitectos, atenta a uma nova adequação social e histórica, está também interessada em desenvolver, com novas coordenadas, que não as impostas até aí pelo fascismo, um processo nacional mais em consonância com as preocupações das novas arquitecturas de toda a Europa.

Em Lisboa, a Igreja do Sagrado Coração de Jesus (1962-76), é um edifício onde as polaridades da arquitectura deste período estão presentes, e que, como diz o próprio Nuno Portas, é uma das obras contemporâneas em Portugal que tem mais história atrás de cada forma, de cada signo. Na forma como deseja pertencer ao contexto sem deixar de evidenciar a sua modernidade, é uma arquitectura claramente urbana que cria espaços públicos de atravessamento e encontro. Na forma como integra sinais que estavam no ar, a Igreja procura uma arquitectura nova, socialmente interventiva, mais próxima dos seus utilizadores, com uma nova atitude perante a cidade. É uma arquitectura anti-monumental, onde se experimenta a desconstrução e a desmultiplicação dos volumes, numa relação inovadora com a rua. Brutalista na utilização dos materiais mas também na procura de uma verdade -

espacial e religiosa - que tem que ver com o presente e não com uma aspiração utópica de futuro, é uma obra de grande complexidade espacial, particularmente na utilização da luz natural e na forma como a audiência se relaciona com o sagrado.

A norte, Siza constrói as suas primeiras obras. A Cooperativa de Lordelo (1960-63), tal como Portas a descreve, é uma "arquitectura onde a ideia que a organiza fica tão eficaz e nuamente expressa, que é gritada ou imposta ao entendimento e ao comportamento dos seus utilizadores-espectadores, onde a arquitectura é pensada como proposta ecológica rudemente técnica, exprimindo directamente os valores do grupo humano." Siza assume a raiz brutalista não apenas eticamente mas também esteticamente, no uso do betão descoberto e na caracterização da volumetria, evidenciando o corte que estabelece com o contexto envolvente. O edifício tem uma organização centralizadora correspondente ao espírito da associação que alberga - uma cooperativa de produtos alimentares - impondo uma vivência de intensa relação em torno de um átrio de grande pé direito que funciona como elemento gerador dos diferentes espaços.

A Piscina das Marés (1961-66) é também uma arquitectura resultante dos debates da época, desde a referência wrigthiana ao despojamento cru do betão aparente. O tratamento epidérmico e, mais ainda, a organização plástica do espaço proposto, sem recurso a qualquer efeito que não tenha estreita correspondência com os materiais empregues e com as funções a que se destina, obedecem, mais uma vez, aos critérios de "verdade, objectividade e justa expressão do material e dos processos construtivos" que integram o suporte teórico da corrente brutalista. Siza monta uma mise-en-scène, com um exemplar cuidado nos enquadramentos, naquilo que deixa ver e naquilo que esconde, com um exímio controle da luz e com uma particular atenção ao movimento a que obriga os utentes. A partir da entrada, ao descermos a rampa de acesso, o contacto visual com o mar é gradualmente perdido, para

apenas ser restabelecido depois de cumpridas as necessárias obrigações: bilhete comprado, roupas mudadas, os pés lavados. Espaços com diferentes caracteres marcam a sequência de pausas nesse necessário percurso. A rampa vai alargando à medida que se desce até à bilheteira, ainda a céu aberto; um complexo sistema de corredores, de baixo pé direito, luz filtrada e uma crua estrutura de madeira dão forma aos balneários; saindo novamente para o exterior, o contacto com o ar livre é retomado entre paredes de betão descoberto que bloqueiam a vista do mar, 'fora de campo', que se pode ouvir mas ainda não ver. O fim deste percurso, que estabelece uma narrativa espacial, é marcado por uma zona de lava-pés novamente coberta, uma última pausa antes de redescobrir o mar, a areia e a piscina de água salgada.

No cinema, *Os Verdes Anos*, filme de 1963 de Paulo Rocha, marca o início do Novo Cinema, e é fruto de um outro modo de conceber a vida e as matérias do cinema como partes indissociáveis da mesma totalidade, configurando-se como a primeira resposta ao cinema do passado, com a mesma coerência, mas pondo em cena uma filosofia radicalmente oposta. E marcou também o surgimento de um novo tipo de espaço no cinema português, recentrando-o na paisagem urbana e abandonando uma visão predominantemente rural que marcara a cultura nacional. A cidade passou a ser um personagem tal como outros elementos no argumento.

Nos *Verdes Anos*, por detrás da perturbante história de amor entre dois jovens adultos, conta-se a história de dois campônios recém-chegados à cidade. Somos guiados através dos olhos de Júlio que vem para Lisboa viver com o tio e trabalhar como sapateiro, encontrando Ilda, mas que não se consegue enquadrar na cidade. Nos *Verdes Anos*, 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 novos bairros nas avenidas

novas, onde trabalham os dois personagens principais, e uma rural onde Júlio vive com o tio, lugar já ameaçado pelo crescimento da cidade.

A dicotomia entre o rural e o urbano é representada logo nos primeiros planos do filme, numa panorâmica de uma paisagem rural com Lisboa em fundo. É um espaço limite, ainda não urbano mas também já não rural. Quando terminam os títulos iniciais a câmara completa um movimento vertical mostrando primeiro um terreno arado, com alfaias agrícolas, acabando por revelar a presença próxima de modernos edifícios de habitação. Esta introdução é representativa do conflito mostrado no filme: a incapacidade dum homem do campo em se adaptar à sua nova vida na cidade, uma inadequação que marcou muitos outros portugueses que migraram para as grandes cidades em busca de melhores condições de vida.

Os diferentes personagens do filme têm funções distintas na narrativa e todos representam um diferente nível de integração na vida urbana. Ilda, a rapariga, vive fascinada pelos novos movimentos, na música e na moda, servindo de mediadora entre Júlio e a cidade. Através dela, Júlio descobre as novas avenidas, a nova cidade universitária, o novo aeroporto. Mas sem ela conhece também o lado escuro da cidade, a decadência e a boémia da vida nocturna, evidente na sequência em que tio e sobrinho se confrontam, e Júlio é salvo por um inglês que o leva do *Texas Bar*, mais tarde também filmado por Wim Wenders, pelas ruas e travessas escuras de Lisboa, acabando ambos a noite num prostíbulo. É a cidade como tentação e vício que Nuno Bragança, o autor dos diálogos, tão bem representou no romance *A Noite e o Riso*. Enquanto Ilda e o tio não se sentem excluídos na sua nova identidade urbana, Júlio sente-se estranho na cidade e procura conforto na ideia segura do casamento, que Ilda recusa. Embora procure encaixar-se na vida da capital é incapaz de lidar com a recusa da namorada, acabando por matá-la. É nesta aparente forma inocente de contar a história, que enganou a censura, que subjaz a ruptura silenciosa que o

filme representa, contrastando com o cinema oficial no modo como retrata a divisão social nos anos 60 em Portugal e os reais conflitos entre espaços antagonicamente diferentes. Embora não haja referências directas à ditadura, o filme é também 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, como na cena final em que Júlio é cercado por automóveis. Esta claustrofobia torna-se evidente na noite em Júlio chega a Lisboa e deambula pelo espaço central da acção do filme, surpreendendo-se com as montras, os escaparates dos cabeleireiros, pela visão de mulheres desacompanhadas em bares, sendo atraído para o interior do átrio envidraçado do edifício onde Ilda trabalha. Aí, num pequeno jardim interior com pássaros, uma metáfora arquitectónica do campo em que sempre viveu, Júlio parece esquecer-se que está na cidade. Surpreendido por Ilda, que chega no elevador, Júlio tenta escapar mas fica preso no interior do átrio, partilhando a condição dos pássaros com que brincara, mas também do país em que vivia.

Um ano depois, em Belarmino, Fernando Lopes produz, como já referi atrás, um documento híbrido entre a ficção e o documentário. O que interessa a Fernando Lopes é o próprio Belarmino, isto é, contar a história pessoal de um boxeur de Lisboa e nesse sentido opõe-se aos neo-realistas que nos seus filmes queriam cumprir um programa político. E que aliás criticaram o filme por ter ido buscar um personagem do lumpen e não um elemento da classe operária. Belarmino é uma metáfora do próprio Fernando Lopes mas também do que era o país naquele momento. O filme quer retratar a cidade de Lisboa, "trabalhei uma figura humana como se trabalha uma cidade", e quando hoje se vê Belarmino percebe-se o que era Lisboa naquela altura e nesse sentido o filme é quase antropológico, completando a parte de Lisboa que tinha ficado por filmar nos Verdes Anos.

Belarmino é uma injeção de realidade aplicada in-extremis no corpo doente do nosso cinema, espécie de Cavalo de Tróia por onde entrará inevitavelmente o cinema português dos anos 60. Fernando Lopes filma a realidade com todo o seu equívoco, pouso sobre a vida um olhar que lhe respeita a ambiguidade. O respeito por cada um implica também o respeito pela sua mentira, que é a consequência moral do respeito pela sua liberdade.

Belarmino é a certeza de um cinema novo, moderno no olhar e no sentir. Ao contrário dos Verdes Anos, que hesitava entre a proposta de uma modernidade e a procura de uma tradição na qual se pudesse integrar - e repare-se na semelhança com o que se discutia na arquitectura - Belarmino recusa conscientemente qualquer referência desse tipo para se lançar em terreno desconhecido. Belarmino é também paradigmático do cinema europeu dos anos 60, dividido entre a sede de uma inteligência crítica das coisas e a nostalgia de uma espontaneidade perdida. No espaço criado por este balançar entre extremos opostos, Belarmino é, no nosso cinema, o primeiro eco desse dilema, repartido entre um cinema-verdade e uma vontade de ficção.

A cena final é uma sublime e comovente confissão de 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. Os movimentos quotidianos de Belarmino, a lavar a cara e a beber numa fonte, são a extensão dos que executa no ringue, e em que ao clamor da multidão no final do combate, responde o marulhar da água da fonte. Como se toda a cidade, naquela manhã fria e triste, chorasse a desgraça daqueles que como ele caminham num passo miúdo sem ver as grades da prisão que os encerralam. Para concluir, diria que estes objectos cinematográficos e arquitectónicos - se quisermos continuar a usar a expressão de Mary Douglas - foram à sua maneira poluidores, estabeleceram uma ruptura com as regras

instituídas, dando um sinal entre muitos outros que os tempos estavam a mudar na sociedade portuguesa.

Nos Verdes Anos e em 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 amargos, sofisticados, que lidam com temas como o fracasso, a frustração, a impossibilidade do amor, as dificuldades de adaptação à vida na cidade, em que o único espaço de liberdade é a noite.

A arquitectura portuguesa de 60 é um exemplo da possibilidade de ser radicalmente moderno usando técnicas locais, ser contemporâneo utilizando tanto referências internacionais como regionais, quer no uso dos materiais, na invenção espacial ou na relação com a paisagem existente.

Na década de 60, quer a arquitectura quer o cinema lutaram simultaneamente contra estilos impostos por um regime anquilosado, procurando novas linguagens e identidades, sem perderem as suas raízes culturais mas também criticando o legado da modernidade. No fundo, o tema central era o mesmo na arquitectura e no cinema. Ambos tinham que lidar com as influências que vinham de fora, que utilizaram amplamente, mas também com uma vontade de reflectir as tradições locais e as ansiedades de uma população oprimida. E foi precisamente esta geração de arquitectos e cineastas dos anos 60 que ocupou o palco até hoje, marcando a paisagem cultural dos últimos cinquenta anos.

© 2012  
FAUP e autores

Editores:  
Pedro Leão Neto e Pedro Bandeira

Edição Gráfica:  
A.MAG editorial SL

Tipo de letra:  
Cambria

Impressão e Acabamento:  
Lusoimpress SA

Palavras Chave:  
arquitectura, fotografia, espaço público

Depósito legal:  
345279/12

ISBN:  
978-989-97825-1-8

Patrocínio exclusivo



**on the surface**