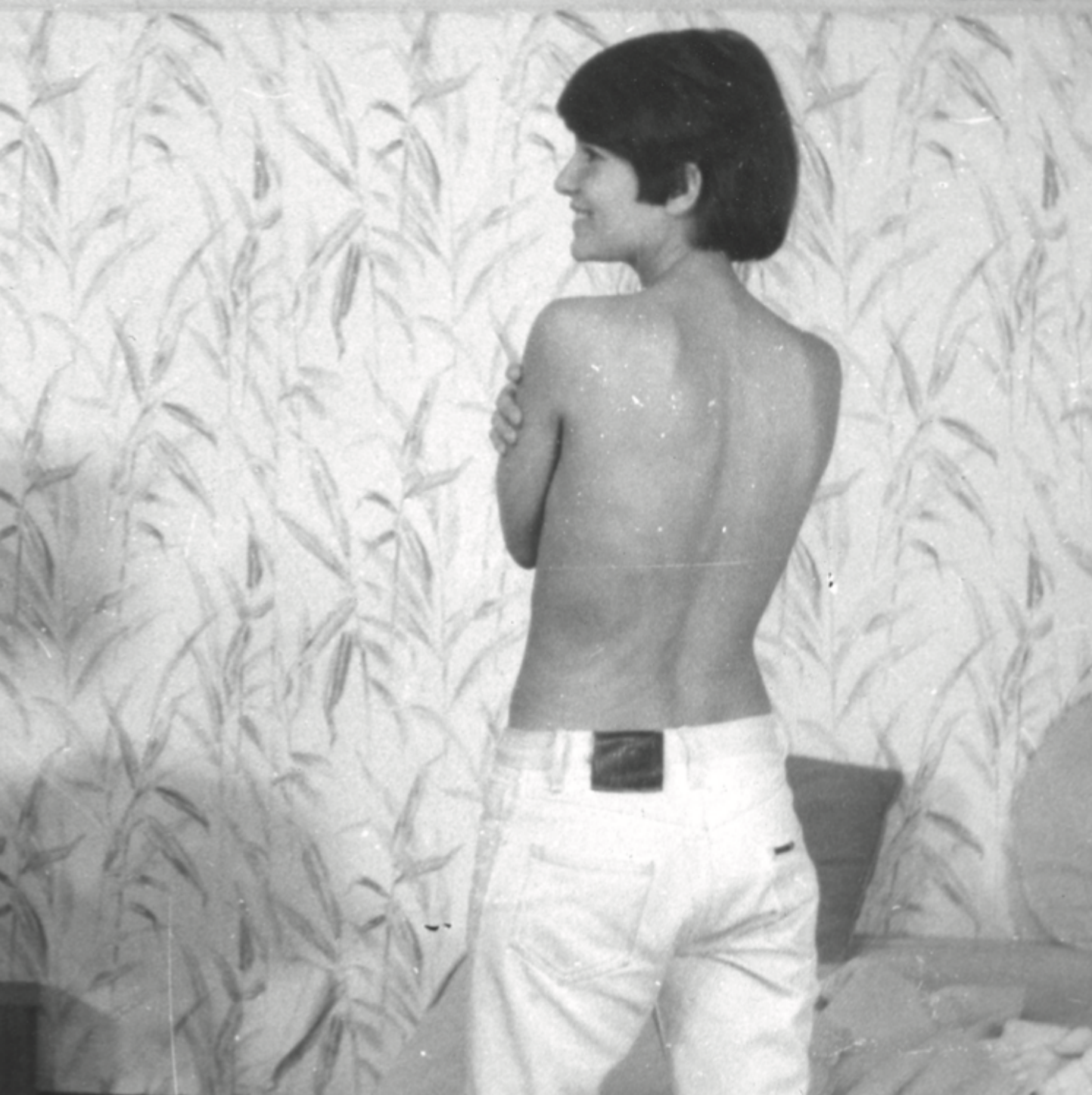


REVOLUÇÕES

ARQUITECTURA E CINEMA NOS ANOS 60/70



REVOLUÇÕES

ARQUITECTURA E CINEMA NOS ANOS 60/70

Textos de:

Alexandre Alves Costa

Pedro Baía

Francisco Ferreira

José Miguel Rodrigues

Manuel Graça Dias

Jorge Figueira

Tiago Baptista

Luis Urbano

João Rosmaninho

Pedro Neto

Miguel Tavares

Ana Resende

Carlos Machado

INTRODUÇÃO Luis Urbano	5
O TERRITÓRIO SAGRADO DO NOSSO EMPENHO Alexandre Alves Costa	9
INTERSECÇÕES OBLÍQUAS ENTRE O TEAM 10, A CULTURA ARQUITECTÓNICA PORTUGUESA E O CINEMA Pedro Baía	21
«SANS SOUVENIRS, SANS PROJETS»: SOBREPOSIÇÕES, A PARTIR DE 'LA JETÉE' DE CHRIS MARKER Francisco Ferreira	41
VICTOR PALLA, A DEFESA DA TRADIÇÃO E POSSÍVEL RELAÇÃO COM O CINEMA José Miguel Rodrigues	63
ALBARRAQUE E WEINSTEIN: DOIS DISCURSOS DE RUPTURA Manuel Graça Dias	87
OS FILMES POR FAZER: DOIS EPISÓDIOS DE CINEMA/ARQUITECTURA EM LUANDA E MACAU Jorge Figueira	127
O CINEMA MODERNO PORTUGUÊS Tiago Baptista	133

CIDADE COINCIDENTE	149
Luis Urbano	
CORRE 'O SANGUE' EM 'OS VERDES ANOS'	161
João Rosmaninho	
LISBOA OU BELARMINO FRAGOSO: ESPAÇO POLÍTICO E EXISTENCIAL EM 'BELARMINO'	173
Pedro Neto	
TROMPE L'OEIL: 'O RECADO' (1971), FONSECA E COSTA	179
Miguel Tavares	
'O MAL AMADO': RETRATOS ARQUITECTÓNICOS	189
Ana Resende	
UMA «SÍNTESE (IM)POSSÍVEL»: ÁLVARO SIZA, ARQUITECTURAS 1970-80	201
Carlos Machado	
FONTES E CRÉDITOS DAS IMAGENS	221
BIOGRAFIAS	225
INDEX	232

INTRODUÇÃO

O período entre 1960 e 1974 em Portugal foi marcado não só por relevantes acontecimentos históricos, como a guerra colonial, a emigração massiva, as agitações políticas e um vasto processo de urbanização, mas também pela emergência de importantes reconfigurações no campo da arquitectura e do cinema que mudaram a paisagem cultural dos últimos cinquenta anos.

Os Verdes Anos, o primeiro filme de Paulo Rocha, estreou em 1963 marcando o início do Novo Cinema e o aparecimento de um novo tipo de espaço no cinema português, recentrando-o na paisagem urbana e abandonando a visão predominantemente ruralista do ambiente cultural de meados do séc. XX. *Belarmino* (Fernando Lopes, 1964) ou *O Mal Amado* (Matos Silva, 1974) confirmarão esta tendência. A nova geração de cineastas, através de uma consciente política de autores, almejou, no período em estudo, uma autêntica ‘tomada do poder’, assegurando a quase totalidade da produção cinematográfica, a primazia da crítica e os destinos do próprio ensino do cinema, em grande parte graças ao papel preponderante da Fundação Calouste Gulbenkian. Ao mesmo tempo, uma inovadora abordagem da arquitectura estava a ser levada a cabo por uma nova geração de arquitectos. No Norte, Távora e Siza, ‘sob influência’ do *Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa* e através de obras como o Mercado de Vila da Feira, a Quinta da Conceição, a Casa de Chá ou a Piscina de Leça da Palmeira, tiveram um papel central na crítica ao movimento moderno, acompanhando, ou mesmo antecipando, o que se discutia internacionalmente. No Sul, Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas, com a Igreja do Sagrado Coração de Jesus, e Manuel Vicente, com a Casa Weinstein, não deixando de estabelecer uma continuidade, procuraram uma revisão dos mitos da ‘tradição moderna’, experimentando uma nova e mais complexa relação com o espaço urbano – o primeiro edifício integrando a rua no seu desenho, o segundo encenando novas possibilidades de organização interna e de uma outra leitura do ‘real’. Estes edifícios, são apenas alguns exemplos de arquitecturas concebidas de uma forma inovadoramente cinemática, onde o movimento e o enquadramento são elementos chave de projecto.

Neste livro reúnem-se reflexões que exploram as intersecções entre a arquitectura e o cinema e que foram apresentadas no Curso *Revoluções. Arquitectura e Cinema nos Anos 60*, organizado no âmbito do Projecto de Investigação Ruptura Silenciosa da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Os textos agora reunidos, que analisam as especificidades do panorama nacional mas também o contexto internacional, procuram debater de que forma a arquitectura e o cinema partilharam ideais, contextos, pressupostos, temas ou modos de produção. As abordagens passam por questões gerais, como o cruzamento entre a arquitectura moderna, o cinema

INTRODUÇÃO

e a cultura popular ou questões mais particulares como a crítica à cidade moderna e visões do futuro nos anos 60 e 70, a presença da cidade e da arquitectura no cinema português, o tema da ruína na arquitectura de Siza ou análises pormenorizadas de filmes com uma forte componente espacial como *Os Verdes Anos*, *Belarmino*, *O Mal Amado*, *O Recado*, *La Peau Douce* ou *La Jetée*.

O Projecto de Investigação *Ruptura Silenciosa. Intersecções entre a Arquitectura e o Cinema. Portugal, 1960–1974* estudou a proximidade entre os movimentos de renovação no cinema e na arquitectura que corporizaram uma nova visão do espaço e da cidade. A investigação foi feita sobre os objectos arquitectónicos e cinematográficos que estabeleceram uma ruptura silenciosa, dando um sinal das convulsões na sociedade portuguesa que levaram à revolução social e política de 1974 que fez capitular a ditadura. Cineastas e arquitectos circulavam nos mesmos meios e discutiam como as duas disciplinas se podiam influenciar mutuamente, não apenas culturalmente, mas como processos que lidam com o uso do espaço.

O Projecto de Investigação estabeleceu um fórum para investigadores que exploram a relação entre a história do espaço urbano, da arquitectura e das imagens em movimento, em Portugal mas também internacionalmente, partilhando reflexões a partir de um discurso filmico sobre a arquitectura assim como uma leitura espacial do cinema, cruzando as fronteiras das duas disciplinas. Provavelmente como nenhum outro método de visualização, as imagens em movimento conseguem representar os espaços urbanos e arquitectónicos como espaços ‘vividos’ e ‘habitados’. O cinema é muitas vezes encarado como um meio que, através da relação espaço/tempo, da *mise-en-scène*, dos personagens e do argumento, pode circunscrever importantes debates sobre a arquitectura e a vida urbana. As imagens em movimento têm a capacidade de criar um ‘sentido de lugar’, fenómeno não só relacionado com a matriz da realidade física do espaço que é filmado, mas também com a relação vivencial que estabelecemos com a luz, a cor, o som, a música e a estrutura narrativa.

Apesar da relação entre a arquitectura e o cinema ser objecto de investigação há já algum tempo, essa investigação estava, no entanto, dispersa e foi necessário aglutinar práticas e trocar experiências sobre as diferentes formas de abordar o tema e sobre os métodos a adoptar no estudo de duas formas de arte próximas, mas distintas. A ligação entre a arquitectura e o cinema é, assim, um campo rico para a pesquisa académica e o Projecto *Ruptura Silenciosa* procurou sistematizar essas afinidades de forma a construir uma base de trabalho comum que teve como principais resultados a investigação académica produzida pelos membros da equipa; a organização de conferências, seminários ou cursos; a realização de entrevistas aos principais protagonistas; a produção de curtas-metragens sobre os edifícios paradigmáticos do período em estudo; o lançamento da revista *JACK* e o livro que agora se publica.



VERDES ANOS

VERTES ANNÉES

REALISATION

PAULO ROCHA

INTERPRETES

**RUY GOMES
ISABEL RUTH**

PRODUCTION

CUNHA TELLES



CIDADE COINCIDENTE

fig. 1. François Truffaut durante as filmagens de *La Peau Douce*, 1963.

Em 1963 estreou o primeiro filme de Paulo Rocha, *Os Verdes Anos*; no ano seguinte, François Truffaut realizou *Angústia*, ou *La Peau Douce*, no seu título original. Este texto terá como foco central a presença da cidade nos dois filmes, particularmente no que se refere à oposição entre espaço rural e urbano, mas também a forma como a arquitectura, nomeadamente alguns espaços interiores, serve a narrativa. Abordarei, também, as semelhanças entre vários aspectos dos dois filmes: partilham o mesmo produtor, António da Cunha Telles; a cidade de Lisboa desempenha um papel importante em ambas as películas; as casas próprias dos realizadores são cenários centrais da narrativa; o tema revolve à volta da impossibilidade do casamento; ambos têm um final trágico num café; e as histórias dos dois filmes são baseadas em notícias de jornal. Paulo Rocha utilizou no argumento a notícia do assassinato de uma empregada doméstica por um sapateiro, na Avenida dos Estados Unidos da América, onde ele próprio vivia e Truffaut pegou na notícia de uma mulher que matou o marido na Rue de la Huchette com a arma de caça que este lhe oferecera.

Começarei pela quarta longa-metragem de Truffaut, filmada entre Outubro e Dezembro de 1963. *Angústia* foi tanto um fracasso de bilheteira como um insucesso crítico, tendo o próprio Paulo Rocha dito, à época, que o filme foi para ele uma grande tristeza e que Truffaut se «espalhou completamente». Mas passados quase 50 anos de relativa obscuridade, e depois de uma reedição numa nova cópia de 35 mm, o filme tem sido recuperado como uma das obras primas de Truffaut e da *Nouvelle Vague*. A história do filme conta-se rapidamente: um homem de família, Pierre Lachenay, cuja profissão de editor de uma revista literária requer que esteja sempre em movimento, voa para Lisboa onde dará uma conferência sobre Balzac e durante a viagem conhece Nicole, uma hospedeira de bordo que se torna sua amante. A mulher de Pierre descobre a traição do marido, e este sai de casa para viver com Nicole, que não partilha a sua intenção. Humilhado e sozinho, Pierre tenta voltar atrás, mas é morto no café que habitualmente frequenta pela mulher traída.

Ainda na fase de escrita do guião, a cidade para onde Lachenay viajava, e onde iniciará o romance com a hospedeira de bordo, era Milão, local que foi depois alterado para Lisboa por razões de produção, decisão que se deverá certamente ao papel de Cunha Telles. A conhecida repulsa de Truffaut por ambientes turísticos e pitorescos é perceptível no filme, como por exemplo nos planos do restaurante em Lisboa onde os dois amantes têm apenas como pano de fundo uma parede, ou no facto das filmagens de exterior serem reduzidas a um mínimo essencial: vemos um breve plano do aeroporto na chegada a Lisboa, onde o personagem é recebido pelo próprio Cunha Telles; assistimos à chegada ao hotel Tivoli, na Avenida da Liberdade, a dois passos da Cinemateca, mostrando-nos apenas um plano aproximado da entrada; observamos a saída do casal de amantes do restaurante no topo



fig.2. Françoise Dorléac e Jean Desailly, *La Peau Douce*, François Truffaut, 1964.

fig.3. Françoise Dorléac, *La Peau Douce*, François Truffaut, 1964.

fig.4. Françoise Dorléac e Jean Desailly, *La Peau Douce*, François Truffaut, 1964.

fig.5. Nelly Benedetti e Jean Desailly, *La Peau Douce*, François Truffaut, 1964.

do elevador de Santa Justa, em direcção às ruínas do Convento do Carmo; testemunhamos o seu passeio pela Travessa das Laranjeiras, com o elevador da Bica em fundo, caminhando em direcção ao hotel.

À excepção do corredor e do átrio do hotel Tivoli, é possível que as cenas interiores que se passam em Portugal tenham sido filmadas em estúdio, provavelmente em Paris. A circunstância de Truffaut mostrar em fundo cartazes turísticos do Algarve, do Douro e da Nazaré nas paredes do restaurante ou, ainda, um galo de Barcelos, deve-se mais à necessidade de indicar a localização da acção do que a qualquer vontade de mostrar imagens pitorescas de Portugal. Há, assim, uma quase recusa em mostrar os espaços, ou de, pelo menos, os tornar facilmente identificáveis; esses espaços são estranhamente confinados, como se fosse mais importante o que passa para lá daquilo que conseguimos ver. Exemplo disso é a sequência da conferência em Lisboa, em que apenas vemos os bastidores, e não o espaço onde Pierre falará; ou os espaços do hotel em que dominam as cenas em corredores e elevadores; ou, ainda, o percurso pela cidade, nocturno e limitado ao espaço interior de um automóvel.

Talvez a mais impressionante e distintiva característica de *Angústia* seja essa transposição da narrativa para um movimento constante no espaço. Como foi já referido, é numa viagem de avião que Pierre conhece Nicole, cujos constantes voos condicionam os seus encontros; é num elevador em movimento que trocam os primeiros olhares cúmplices; é através de um percurso no corredor do hotel que pressentimos que o seu romance vai mesmo acontecer; é quase sempre dentro de um automóvel que os vemos em Paris, impossibilitados de se encontrarem nos seus apartamentos. O único lugar onde experimentam alguma serenidade, o único espaço onde acreditamos que o seu amor é possível, é numa casa de campo onde passam um dia inteiro, depois de mais uma conferência de Pierre, e onde tiram as fotografias, com uma paisagem rural em fundo, que ditarão o final trágico de *Angústia*.

Durante todo o filme, estes amantes de Truffaut são constantemente sujeitos à pressão dos acontecimentos e dos espaços à sua volta, confrontando-se com obstáculos inesperados e caminhos impostos, que, no limite, condenam Pierre ao seu fatídico destino. A cidade é hostil ao seu relacionamento, empurrando-os para fora dela, e isso torna-se evidente no acidente no metro que atrasa a sua partida para Lisboa; na indecisão sobre o local onde poderão dormir juntos em Paris, não querendo ser descobertos pelo senhorio de Nicole mas sentindo desconforto na vulgaridade de alugar um quarto de hotel; ou na série de peripécias que impedem o seu encontro na cidade de província onde Pierre dará mais uma conferência. Ou a cena em que os amantes se encontram pela última vez, num apartamento ainda em construção, que Pierre pensa comprar para começar a sua nova vida com Nicole, mas onde abruptamente descobre que não é essa a sua vontade. O apartamento não tem ainda paredes exteriores, o que se pode ler como um espaço com ambições de futuro – ainda podia ser tudo – mas também como a imagem de uma ruína, a dele e a da sua família. É também um espaço limite, suspenso sobre a cidade, acima do seu movimento contínuo, pela primeira





vez longe do vai e vem que manteve o seu romance possível. A cena termina com Pierre, impotente, ainda no topo do edifício, a observar Nicole a retomar o seu lugar no movimento da cidade.

A cidade é também o lugar da impossibilidade do amor em *Os Verdes Anos*, primeira obra de Paulo Rocha, que se estreou em Lisboa a 29 de Novembro de 1963, quando *Angústia* estava ainda em rodagem. O filme marca o início do Novo Cinema, mas 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 até então a cultura portuguesa. A cidade passou, a partir do Novo Cinema, a ser um personagem, tal como outros elementos no argumento. Em *Os Verdes Anos*, por detrás de uma perturbante história de amor entre dois jovens adultos, conta-se a história de dois provincianos recém-chegados à grande cidade. Somos guiados através dos olhos de Júlio, que vem para Lisboa viver com o tio e trabalhar como sapateiro, mas que não se consegue enquadrar na cidade, onde encontra Ilda, uma empregada doméstica que trabalha nas redondezas.

Em *Os Verdes Anos*, Paulo Rocha filma as paisagens desoladas de uma Lisboa em construção, entre dois espaços aparentemente contraditórios: uma periferia urbana nos novos bairros das avenidas novas, onde trabalham os dois personagens principais; e uma periferia rural, onde Júlio vive com o tio, lugar já ameaçado pelo crescimento da cidade. A dicotomia entre rural e urbano é representada logo nos primeiros planos do filme, numa panorâmica de uma paisagem campestre com Lisboa em fundo. É um espaço limite, ainda não urbano mas também já não rural. 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 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. Pelo contrário, o tio de Júlio representa a imagem de um homem rendido à decadência da cidade, à boémia da vida nocturna, evidente na sequência do confronto no Texas Bar, mais tarde também filmado por Wim Wenders, e em que Júlio é salvo por um turista inglês que o leva pelas ruas e travessas escuras de Lisboa, acabando ambos a noite na companhia de duas prostitutas, cena que a censura se encarregou de cortar. Enquanto Ilda e o tio não se sentem excluídos na sua nova identidade urbana, Júlio sente-se estrangeiro 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 assassiná-la.

É nesta forma aparentemente 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

fig.6. (páginas 152-153)
Nelly Benedetti, *La Peau Douce*, François Truffaut, 1964.

fig.7. António da Cunha Telles, Isabel Ruth, Paulo Rocha e Rui Gomes durante as filmagens de *Os Verdes Anos*, 1963.



em Portugal e os reais conflitos entre espaços antagonicamente diferentes. Paralelamente a este questionamento dos valores morais que dominavam a sociedade de então, Paulo Rocha questiona também a ideia que se tinha da cidade, como uma comunidade de bairros fechados sobre si próprios, propondo uma nova forma de viver o espaço urbano, mostrando as periferias, as expansões da cidade, a multiplicidade dos lugares, o individualismo dos personagens. A presença da cidade em *Os Verdes Anos*, e a nova forma como é representada, são uma das imagens de marca do Novo Cinema português. Ao contrário das comédias dos anos 30 e 40, onde todas as personagens estavam integradas numa qualquer comunidade solidária, os protagonistas dos filmes da nova vaga portuguesa são indivíduos que a cidade marginalizou. Lisboa é aqui metáfora da prisão social que era o regime de Salazar e «o palco de um conflito que se exprime cinematograficamente pela segregação ostensiva dos protagonistas dos espaços e das vivências da cidade, retratada quer pelas ruas da Baixa, quer pelos novos bairros modernos das Avenidas de Roma e Estados Unidos da América»¹. «Em *Os Verdes Anos* os protagonistas encontram uma cidade opressora que os humilha e marginaliza constantemente, explorando ao máximo as suas vulnerabilidades e revelando, a todo o passo, o seu estatuto de dominados»². O filme partilhava com as novas vagas sul-americanas e europeias, onde se inclui a obra de Truffaut, «uma vontade de sair do estúdio e de filmar na rua, nos próprios locais onde se desenrolasse a acção, para fugir ao convencionalismo do cinema anterior, considerado demasiado afastado das enormes mudanças sociais e culturais trazidas pelos anos sessenta»³.

Ainda assim, os espaços arquitectónicos interiores assumem também uma importância central nos dois filmes. Em *Angústia*, a notável cena no corredor do hotel, que já referi, é particularmente emblemática da capacidade de Truffaut transmitir estados de alma através da linguagem visual e do uso

1. Baptista, Tiago, *A Invenção do Cinema Português*, Tinta da China, 2008, p.83.

2-3. Baptista, *A Invenção do Cinema Português*, 2008, p.94.



fig.8. Paulo Renato, Isabel Ruth e Rui Gomes, *Os Verdes Anos*, Paulo Rocha, 1963.

do espaço. Depois do primeiro encontro no elevador do hotel, Pierre caminha no corredor dos quartos, a câmara em ligeiro plongé, observando os sapatos, que Truffaut filma em curtos *travellings*, colocados do lado de fora das portas – um par de sapatos de homem ali, outro de mulher acolá, dois pares lado a lado – remetendo para a cena inicial no avião em que Nicole troca de sapatos por detrás de uma cortina, provocando o desejo de Pierre. A cena seguinte, quando Pierre já na penumbra do quarto telefona a Nicole convidando-a para sair, o que ela primeiro recusa mas depois aceita, é também exemplar no uso do espaço. Para mostrar o contentamento de Pierre, Truffaut filma o seu percurso pelo quarto, passando de umas divisões para as outras, abrindo portas e acendendo todas as luzes.

Os espaços de ambos os filmes partilham também algumas similaridades. Antes de mais porque, quer Paulo Rocha quer François Truffaut, utilizaram as suas próprias casas como espaço central dos filmes. A justificação pode ser simplesmente porque era mais barato e os espaços estavam disponíveis, mas é também possível que o tenham feito pelo facto de os filmes terem um carácter claramente autobiográfico. Rocha filma um personagem que, tal como ele, chega à capital e se sente desenraizado; Truffaut filma o percurso do fim de um casamento, quando ele próprio tinha acabado de se divorciar. Mas onde gostaria de me focar é no carácter quase teatral de dois espaços que podemos ver em cada um dos filmes e a forma como se pode perceber nesses espaços uma metáfora do próprio cinema. Um deles, em *Os Verdes Anos*, é o quarto dos patrões de Ilda, que Isabel Ruth transforma num palco, experimentando os diferentes vestidos da patroa para deslumbre do namorado; o outro, em *Angústia*, é a sala do apartamento da família Lachenay, organizada em dois níveis e com uma curiosa divisória móvel que, qual tela de um palco, sobe e desce permitindo a separação entre compartimentos.

Em *Os Verdes Anos*, Ilda transforma o quarto dos donos da casa numa *passerelle*, desfilando para Júlio e evidenciando a diferença cultural entre

fig.9. Isabel Ruth e Rui Gomes, *Os Verdes Anos*, Paulo Rocha, 1963.



ambos; ela rendida aos encantos da cidade e da vida pequeno-burguesa; ele, sentado aos pés da cama numa pequena cadeira, claramente em território desconhecido, fascinado mas ao mesmo tempo não escondendo a sua censura pela futilidade demonstrada pelo espectáculo de Ilda. A forma com Paulo Rocha filma os diferentes espaços da cena – o armário, o corredor e o quarto – merece também uma referência. Em primeiro lugar, Rocha filma o corredor como uma antecâmara do palco onde se vai desenrolar a acção. No fundodesse corredor, Ilda abre as cortinas para aceder ao quarto, e já dentro, volta a repetir o gesto de abrir cortinas, desta vez as das janelas que iluminarão o palco. E este dispositivo cénico, este constante abrir e fechar de cortinas, constitui uma metáfora do próprio espectáculo cinematográfico. Nesta sequência, há também um curioso jogo de espelhos em que vemos Ilda reflectida várias vezes, num dispositivo que permitiu alargar o espaço demasiado confinado do quarto. A própria posição da câmara, por vezes em pontos baixos, demonstra essa vontade de alargar o espaço visível, mas, ao mesmo tempo, a limitação que implica filmar em espaços reais, onde por vezes a câmara não tem recuo suficiente para enquadrar o espaço da acção.

Em *Angústia*, a forma como Truffaut usa o espaço do apartamento é também paradigmática de como a arquitectura pode servir a narrativa no cinema. Quem entra no apartamento, e depois de passar o átrio e descer um lance de escadas, encontra a sala de estar num nível inferior ao resto da casa. Com acesso a partir desse mesmo átrio de entrada existe uma pequena passagem para o quarto do casal, que por sua vez se abre através de uma janela para a sala de estar. Esta peculiar organização espacial é quase sempre filmada de cima, com os personagens a movimentarem-se de um nível para o outro. Nunca é um espaço calmo, há um constante movimentar de corpos, como se se tratasse de um palco. No filme de Truffaut, essa metáfora espacial do cinema é ainda mais evidente, já que a janela que separa o quarto da sala é um écran; mas esse écran separa também um espaço público, a sala onde



fig. 10. Paulo Renato e Rui Gomes, *Os Verdes Anos*, Paulo Rocha, 1963.

—
fig. 11. Rui Gomes, *Os Verdes Anos*, Paulo Rocha, 1963.

a família se reúne e que associamos à ordem da família, de um espaço privado, o quarto onde os problemas do casal se revelam, que associamos à desordem dos desejos, que é, no fundo, o tema principal do filme.

Para terminar, queria referir a curiosa semelhança entre o final dos dois filmes. Em *Os Verdes Anos*, Júlio, depois de assassinar a namorada, parte a mostra de um restaurante, o famoso Vá-Vá onde se encontrava a geração do Novo Cinema, e caminha pelo corredor com as mãos sujas de sangue para espanto dos clientes. Só aí, no confronto com aquele inesperado público, se parece aperceber das consequências do seu acto, correndo para a rua e sendo bloqueado por um conjunto de carros, corolário da força opressora da cidade.

Em *Angústia*, nos últimos minutos do filme, observamos Franca, a mulher de Pierre, já depois da confirmação da traição do marido, a atravessar Paris no seu carro em direcção ao restaurante onde Pierre habitualmente almoça. Franca entra com a arma escondida na gabardina, atira para cima da mesa as fotografias de Pierre e Nicole no seu encontro rural e dispara inapelavelmente. O último plano do filme é um *close-up* de Franca, primeiro com uma expressão sofrida mas depois a esboçar enigmaticamente um sorriso. Como se, tal como Júlio no Vá-Vá, só aí se apercebesse das consequências do seu crime mas ao mesmo tempo se sentisse libertada.

Nestas duas cenas finais há um plano quase similar, um *travelling* ao nível da cara dos dois personagens, que os acompanha ao longo do corredor do café, cruzando-se com os empregados de farda branca, a câmara a recuar à medida que os personagens avançam para um final inexorável. Terá Truffaut visto *Os Verdes Anos* enquanto filmava em Lisboa? Terá sido influenciado pela primeira obra de Paulo Rocha? Seria natural que, tendo vindo filmar a Lisboa e partilhando o mesmo produtor, quisesse ver os filmes mais recentes sobre a cidade. Não o sabemos, mas essa confirmação também pouco importa. Mais do que a confirmação de facto de que Rocha influenciou Truffaut, a evidência das coincidências nos dois filmes demonstram a mesma vontade de filmar a partir do real mas, principalmente, de utilizar de uma forma inovadora o espaço urbano e arquitectónico para contar histórias.

FICHA TÉCNICA

LIVRO

Produção: Ruptura Silenciosa

Edição: AMDJAC

Coordenação: Luis Urbano

Design Gráfico: Ana Palma Silva, Ana Resende

Impressão: Greca - Artes Gráficas

Tiragem: 500 exemplares

ISBN: 978-989-98494-0-2

Depósito Legal:

Porto, 2013

© Dos textos: Ruptura Silenciosa e Alexandre Alves Costa, Pedro Baía, Francisco Ferreira, José Miguel Rodrigues, Manuel Graça Dias, Jorge Figueira, Tiago Baptista, Luis Urbano, João Rosmaninho, Pedro Neto, Miguel Tavares, Ana Resende, Carlos Machado.

© Das imagens: Os autores

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte deste livro pode ser reproduzida por processo mecânico, electrónico ou outro, sem autorização dos autores.

PROJECTO

Coordenação do Projecto de Investigação

Ruptura Silenciosa: Alexandre Alves Costa e Luis Urbano

Ruptura Silenciosa

Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

Rua do Gólgota, 215

4150-755 Porto

www.rupturasilenciosa.com

Este livro foi financiado por Fundos FEDER através do Programa Operacional Factores de Competitividade – COMPETE e por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do Projecto de Investigação *Ruptura Silenciosa. Intersecções entre a arquitectura e o cinema. Portugal, 1960-1974*, com a referência FCT: PTDC/EAT-EAT/105484/2008.

