

A CIDADE CINEMÁTICA/ESPAÇO-LIMITE Joana Solla Sequeira ISCTE-IUL

A CIDADE CINEMÁTICA

a representação da cidade pelo cinema

JOANA SOLLA SEQUEIRA

Trabalho De Final de Mestrado 2015/2016

A CIDADE CINEMÁTICA



JOANA SOLLA SEQUEIRA

Trabalho Vertente Teórica 2015/2016

Escola de Tecnologias e Arquitetura

Departamento de Arquitetura e Urbanismo

Mestrado Integrado em Arquitetura

Joana Filipa Solla Sequeira

Trabalho de projeto submetido como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura

“A Cidade Cinemática – A representação da cidade pelo cinema”

Orientadora: Doutora, Teresa Madeira da Silva, professora auxiliar, ISCTE-IUL

“Sines, Indústria e Estrutura Portuária – Imaterialidade do Vazio, Centro de Investigação de Sines”

Tutor: Doutor, Pedro da Luz Pinto, Professor Auxiliar, ISCTE-IUL

Outubro, 2016

**“Cinema make us
aware of what it is to be
a human being. Take a
close look at the world.
It will lay bare for you
all it’s reality”**

(Andre Bazin, s.d)

AGRADECIMENTOS

Dedico este capítulo a todas as pessoas que de certa forma, contribuíram e acompanharam todo o meu percurso académico, me ouviram e me acompanharam nos meus extensos monólogos sobre arquitectura. Obrigado a todos os que me apoiaram nesta fase tão importante na minha vida e me apoiaram em concretizar um dos meus sonhos. Deixo um especial agradecimento:

À minha orientadora do trabalho de vertente teórica, Professora Teresa Madeira da Silva, que desde o início me guiou com toda a dedicação e preocupação. Não só referente, à sua orientação sobre o trabalho, mas também devido à sua enorme vontade em me ajudar a concretizar esta etapa.

Ao meu Professor de Projecto de Arquitectura, Pedro da Luz Pinto, pela sua evidente vontade de ensinar dia após dia. Pelo seu acompanhamento constante e dedicado sobre o trabalho de Projecto, mas também pelo seu voto de confiança sobre este trabalho e o seu apoio sobre todas as minhas ideias, tenham sido elas coerentes ou menos coerentes.

À amiga de longa data, Tatiana Garção, que em nada contribuiu, mas que me sempre manteve a par de todos os grandes acontecimentos. Obrigado pela tua contante tentativa em me tirar de casa e me mostrar os mais belos luxos de Lisboa.

À minha amiga Mariana Neto, que ao longo destes anos se tem vindo a revelar como uma alma gêmea do meu pensamento. Obrigado por partilhares comigo todo o tipo de teorias.

À minha amiga Bárbara Prudêncio, que me ajudou diariamente na tomada de “várias decisões importantes”. Obrigado por me mostrares um outro nível de amizade, que eu desconhecia.

À minha amiga Susana Gonçalves, que partilhou comigo muitos momentos e me ajudou nesta transição da minha vida.

À minha amiga Maria Carreira, que sempre que possível me defendeu durante o meu percurso académico.

Aos meus amigos, João Pereira, Francisco Alves, João Jesus e Chen Tao, por todos os momentos de paródia e descontração.

Por fim, quero deixar um especial obrigado à minha família. Em particular aos meus pais, que sempre me apoiaram em todas as dificuldades e me incentivaram a ser cada vez melhor. Um grande Obrigado.

RESUMO

A representação da cidade está presente desde o início do cinema. Isso mesmo é visto pelos primeiros filmes que foram produzidos pelos irmãos Lumière, quando escolhem captar momentos com o cinematógrafo, que retratam já, aspetos fundamentais da cidade industrial.

A cidade é protagonista em muitos filmes. Esta, passa a ser, não apenas, um cenário onde decorre uma história, mas também, uma narrativa quase poética, que normalmente, se relaciona com as problemáticas que são vividas na época em que é concretizado o filme.

O presente trabalho teórico, debate-se sobre a questão pela qual a cidade é representada no cinema e que tipo de críticas são apresentadas, na sua variedade. Como tal, o trabalho divide-se em três partes: a primeira que dita o início do cinema e da própria representação da cidade; a segunda, introduz dois casos de estudo, Metropolis e Os Verdes Anos, que focam a problemática que era vivida na sociedade, em respetivas épocas de realização; a terceira sugere, a forma de como esta crítica sobre a cidade representa na verdade, uma realidade temporal que era vivida pelos cineastas.

Estes filmes refletem dois modelos de cidade, o que os torna tão distintos e ao mesmo tempo tão próximos. Em diferentes temporalidades, ambos refletem, sem dúvida, problemas, sejam eles, sociais, económicos ou culturais.

Palavras-Chave: Cidade; Cinema; Metrópolis; Os Verdes Anos; Expressionismo Alemão; Novo Cinema Português.

ABSTRACT

The representation of the city is present since the beginning of cinema. We can clearly see that by the first movies produced by the Lumière brothers when they decided to capture moments that represented fundamental aspects of the industrial city.

The city is showcased in a vast number of movies, it stops being just the scenery where the story takes place but also starts representing an almost poetic narrative that usually is related with problems that are lived in the moment the film is being produced.

The present theoretical work debates over the question of to why the city is represented in cinema and what type of criticism is represented.

This work is divided in three parts, the first dictated the beginning of cinema and its own representation of the city, the second one introduces two cases of study, “The Metropolis”, and “The Green Years” that take focus on the problematic era that was lived in society in that respective time of the production. And last but not least the third, that suggests the way how this criticism over the city truly represents a temporal reality that was lived by the cineasts.

These movies reflect two views on the city and that's what makes them so different and at the same time so similar.

In two completely different times both reflect without a doubt over the problems the city had, being social, economical or cultural.

Keywords: City; Cinema; Metropolis; The Green Years; German Expressionism; Portuguese New Cinema.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Auguste e Louis Lumière (in <https://ligacultoficial.files.wordpress.com/2012/07/lumiere.jpg>, 2012)

Figura 2 – Cinematógrafo (in <http://i1.wp.com/www.sul21.com.br/jornal/wp-content/uploads/2013/12/20131227cinematograf-project3.jpg>, 2013)

Figura 3 – Cartaz de propaganda ao cinematografo dos irmãos Lumière (in http://cdn8.openculture.com/wp-content/uploads/2014/08/Cin%C3%A9matographe_Lumi%C3%A8re-1.jpg, 2014)

Figura 4 – A saída dos operários da Fábrica Lumière (in http://www.filmeb.com.br/sites/default/files/ob_5f9478_sortie-des-usines-lumiere.jpg, <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d4/Sortieusinelumiere.jpg>, http://www.grandpalais.fr/sites/default/files/user_images/30/91-1_sortie_dusine_1895.jpg)

Figura 5 – A chegada de um comboio à estação da Ciotat (in http://i.vimeocdn.com/video/501419320_1280x720.jpg, <http://philitt.fr/wp-content/uploads/2013/10/P1010312.jpg>, <http://www.blahcultural.com/wp-content/uploads/2015/12/arrivee-d-1-train-en-g-ii02-g.jpg>)

Figura 6 – Cenário produzido para a realização de Metropolis (in <http://www.shauntmax30.com/1167178-widescreen-wallpaper-metropolis.html>)

Figura 7 – Fritz Lang, cineasta alemão (in <http://theredlist.com/media/database/films/cinema/directors-/fritz-lang/039-fritz-lang-theredlist.jpg>)

Figura 8 – Nosferatu de Friedrich Wilhelm Murnau (in <https://i.ytimg.com/vi/UpvLArTjcjY/maxresdefault.jpg>)

Figura 9 – Cartazes publicitários ao filme (in <https://www.uow.edu.au/~morgan/graphics/metro10.jpg>, <https://www.uow.edu.au/~morgan/graphics/metro91.jpg>, <https://img.buzzfeed.com/buzzfeed-static/static/enhanced/webdr02/2013/1/16/7/enhanced-buzz-16779-1358339363-0.jpg>)

Figura 10 – Criadas nos Jardins Eternos (in https://www.deutsche-kinemathek.de/sites/deutsche-kinemathek.de/files/public/images/ausstellungen/complete-metropolis/02_3_f992_302.jpg)

Figura 11 – Nova Iorque, nos anos 20 (in <https://ephemeralnewyork.files.wordpress.com/2011/09/fifthave22ndstreet1975.jpg>)

Figura 12 – Freder, o mediador entre o cérebro (Joh Frederson) e as mãos (os trabalhadores) (in <https://spfilmjournal.files.wordpress.com/2013/06/screen-shot-2013-06-24-at-am-01-06-34.png>)

Figura 13 – Os trabalhadores da cidade de Metropolis a caminhar em direção às máquinas (in <http://metropolis1927.com/inc/img/9.jpg>)

Figura 14 – O “Coração” de Metropolis (in <http://www.shauntmax30.com/data/out/27/1167061-metropolis-backgrounds-tv-movies-gallery.jpg>)

Figura 15 – Maschinenmensch, o “robô-humano” (in <https://i.ytimg.com/vi/Q0NzALRjifl/maxresdefault.jpg>, http://s3.amazonaws.com/auteurs_production/images/film/metropolis/w1280/metropolis.jpg, http://www.doctormacro.com/Images/Posters/M/Poster%20-%20Metropolis_10.jpg, <https://cinema1544.files.wordpress.com/2013/10/eyes.jpg>, <http://www.myfilmviews.com/wp-content/uploads/2012/12/metro1.jpg>, <https://cinema1544.files.wordpress.com/2013/10/alarm.jpg>)

Figura 16 – Paulo Rocha, cineasta português (in <https://imagens1.publico.pt/imagens.aspx/741851?tp=UH&db=IMAGENS>)

Figura 17 – Terceiro encontro dos cineclubes em Lisboa (in <http://www.berardocollection.com/lightbox/137/137L/137-934L.jpg>)

Figura 12 – Belarmino, filme de Fernando Lopes, 1964 (in <http://2.bp.blogspot.com/-DJuMWeF5DG8/T6a8eJPXoTI/AAAAAAAAABdo/bmg9PmtDEds/s1600/lopes-belarmino.jpg>)

Figura 19 – A periferia com vista para a nova Lisboa (in http://www.midas-filmes.pt/uploads/imagens/488dc4a8a_013215280415.jpg)

Figura 20 – Júlio e Ilda (in http://i.vimeocdn.com/video/517844304_1280x720.jpg)

Figura 21 – A chegada de Júlio à estação de comboio do Rossio (in <http://www.elumiere.net/especiales/rocha/img/OS%20VERDES%20ANOS%202.jpg>)

Figura 22 – Ilda, deslumbrada pelas vestes da sua patroa (in <http://jornaldeca.pt/wp-content/uploads/2016/02/02.jpg>)

Figura 23 – Avenida dos Estados Unidos da América, Lisboa (in <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/12/37/a2/1237a225ec1d773edaf963dcf6e645fd.jpg>)

Figura 24– Janela horizontal, representativa da janela de sapateiro no filme (in http://66.media.tumblr.com/a24acf5be1362e8c2c5c9a4ae490b7cd/tumblr_inline_n619dgAjoB1qb94i0.jpg)

Figura 25– Júlio e Ilda, junto da cidade universitária (in <http://www.apaladewalsh.com/wp-content/uploads/2015/06/3.png>)

Figura 26 – Júlio, na tentativa de fugir é emboscado pelos carros que habitam a cidade (in <http://www.apaladewalsh.com/wp-content/uploads/2015/06/4.png>)

Índice geral

Trabalho Vertente Teórica	16
Trabalho Vertende Prática	155

Índice



19

Introdução

23

Auguste e Louis Lumière, as primeiras captações da cidade

31

La sortie de l'usine lumière à Lyon, 1895

35

L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat, 1895

41

Dois Casos de estudo

43

A cidade máquina, em Metrópolis

71

A cidade e o rural, em Verdes Anos

97

Considerações Finais

101

Bibliografia

105

Webgrafia

110

Filmografia

112

Anexos

1. Introdução

Desde os primórdios do cinema, no século XIX, que a representação da cidade está presente, seja de uma forma consciente ou inconsciente, no cinema. Assumindo o papel de protagonista, em alguns casos, a cidade é indispensável no decorrer da história do cinema e, por vezes na própria narrativa da história de um filme.

Com a criação desta arte foi possível ao ser humano testar novas experiências, produzindo novas sensações, através da reprodução de imagens e sons que nos levam até outra realidade, nunca antes alcançada dessa forma, por nenhuma outra arte. O cinema, traz-nos a capacidade de imaginar locais que nunca vivemos e vivenciar o espaço numa experiência virtual. Em termos espaciais, conduz-nos por uma nova linha de pensamento, surgindo uma outra forma de representar o espaço. Esta representação de um espaço, permite ao espectador, uma visualização completamente diferente da percepção usual, ao visitar determinado sítio, ou, que teria, através da fotografia ou da pintura.

O cineasta, como elemento diretivo, é capaz de expor ao espectador a sua própria percepção e reproduzir novos ambientes, que poderão ser irrealistas e revelar uma forma diferente de imaginar o espaço, a rua, a cidade. A busca de uma nova dimensão, é concretizada por esta arte como nunca antes foi conseguida, o cinema traz-nos sensações mais puras, que nos poderão levar a criar memórias de vários locais, sem sequer os termos visitados.

Pelo meu interesse pessoal sempre incidir sobre este género de questões, o fascínio sobre o papel que a cidade toma num filme foi algo que sempre tive curiosidade de questionar, e sobre tal esta investigação recai sobre essa temática. Existem já testadas várias representações de cidades imaginárias, utópicas, realistas, entre muitas outras, que nos levam a colocar certas questões. Por vezes realizando cuidadosas metáforas que expõem os problemas da sociedade na época, com intenção de os trazer à superfície para que todo o público os possa entender. É, portanto, essencial dirigir o enfoque deste trabalho sobre o tipo de questões que são colocadas e o que isso reflete sobre o filme reproduzido.

Tal como refere, Manuel Teixeira (1999), é pelo o cinema e a cidade estarem frequentemente relacionados, que qualquer que seja a representação da cidade no cinema, reflete sempre um espelho daquilo que acontece no momento em que é produzido o filme.

Existem, no entanto, várias formas de relacionar o cinema e a arquitectura. Não é uma ligação, estritamente directa, branco no preto, existem, portanto, imensas possibilidades de relação entre elas. Contudo, neste trabalho foi apenas abordada a questão de como o cinema consegue produzir uma crítica à cidade, ou, à sociedade que nela habita. Vemos assim a cidade, como uma personagem. 'A cidade' representa, não apenas o local onde se vive, mas numa relação mais simbólica, uma reflexão sobre a organização do tecido urbano, dos espaços que vivemos e porque é que vivemos esses espaços. O cinema obriga-nos a ver a cidade, na sua própria perspectiva, coloca o mundo em 'xeque'. Como tal, o presente ensaio teórico pretende analisar a relação que existe entre o cinema e a cidade, colocando a questão: que tipo de crítica é lançada à cidade através do cinema?

De modo a fazer uma contextualização ao tema, numa primeira fase, serão abordados dois dos filmes que foram produzidos pelos Irmãos Lumière: "La sortie de l'usine lumière à Lyon" e "L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat". A escolha parte da incrível focagem em aspetos fundamentais, relativamente ao funcionamento social das cidades.

A segunda parte, passa pela escolha de dois casos de estudo, reproduzidos em épocas e países distintos, que representam as preocupações de cada temporalidade. Ordenados cronologicamente, o primeiro filme que será abordado é o *Metrópolis* (1927), realizado por Fritz Lang e o segundo *Os Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha. Credo inicialmente, que a sua única relação se baseia na representação da cidade como um dos elementos principais da história, *there is more than meets the eye*. Estes filmes são absolutamente essenciais para a perceção de várias questões dominantes.

Numa terceira parte, e conseqüentemente no fim da análise feita aos dois casos de estudo, é colocada a questão essencial do trabalho que reside na crítica colocada aos dois modelos de cidade apresentados.

2. Auguste e Louis Lumière

as primeiras captações da cidade

Auguste e Louis Lumière, foram dois irmãos franceses, com dois anos de diferença, os quais foram responsáveis pela invenção do cinematógrafo, posteriormente, designados os inventores do cinema. Em “Os irmãos Lumière”, Carla Brito (2011) menciona que ambos nascem em Besançon, Auguste Marie Nicholas Lumière, irmão mais velho, nasce a 19 de Outubro de 1862 e passados dois anos, no dia 5 do mesmo mês nasce o seu irmão mais novo, Louis Jean Lumière.

Pela sua apetência, ser desde de sempre, voltada para a ciência e desenvolvimento de equipamentos, segundo refere Jonathan Walters (2002), começaram a trabalhar na empresa do seu pai, Antoine Lumière, que possuía um negócio de fabricação de equipamentos fotográficos em Lyon. O mesmo autor acrescenta que foi pela imediata cativação por este tipo de trabalho que Louis, se começa a interessar em experimentar os equipamentos que tinham sido produzidos pelo seu pai.

Segundo Lorena Sant’ Ana, o Cinematógrafo é acreditado por muitas pessoas como sendo um aprimoramento do aparelho desenvolvido por Thomas Edison¹. Foi realmente na tentativa de criar um equipamento, cujas características fossem melhores que o Kinetoscope, que Auguste e Louis se focaram, assim argumenta Alves Costa (1986). O autor realça que terá sido após uma noite em branco que Louis, teve a ideia de obturação da objectiva da máquina de filmar e projectar. Assim, no ano 1885 que apareceu o famoso Cinematógrafo².

¹ Thomas Alva Edison, nasceu em 1847 em Ohio, nos Estados Unidos. Dono de 1093 patentes, Thomas, embora não tenha andado na escola, é o inventor de muitos equipamentos como, o telefone, o microfone, a lâmpada elétrica incandescente, entre outros. Uma das suas grandes invenções, a lâmpada elétrica incandescente surgiu em 1879, para uso doméstico. (POWEL, Jim, 2008. Biografia_ Thomas Edison. Disponível em: ordemlivre.org/posts/biografia-thomas-edison, consultado em 01/12/2015)

² O cinematógrafo, patente registada pelos irmãos Lumière, em 1895. Dizem ter sido um equipamento melhorado da versão já antes inventada por Thomas Edison em 1888. Breviamente explicado como sendo uma câmara fotográfica que sobrepõe várias fotografias, criando uma sequência, que se traduz na ideia de movimento. O autor refere que o verdadeiro cinematógrafo terá sido inventado por Léon Bouly, que terá perdido a patente para os irmãos Lumière. (SILVA, Emerson, 2012. O Cinematógrafo dos Irmãos Lumière. Disponível em: ocinematografo.blogspot.pt/2012/10/o-cinematografo-dos-irmaos-lumiere.html, consultado em 02/12/2015)

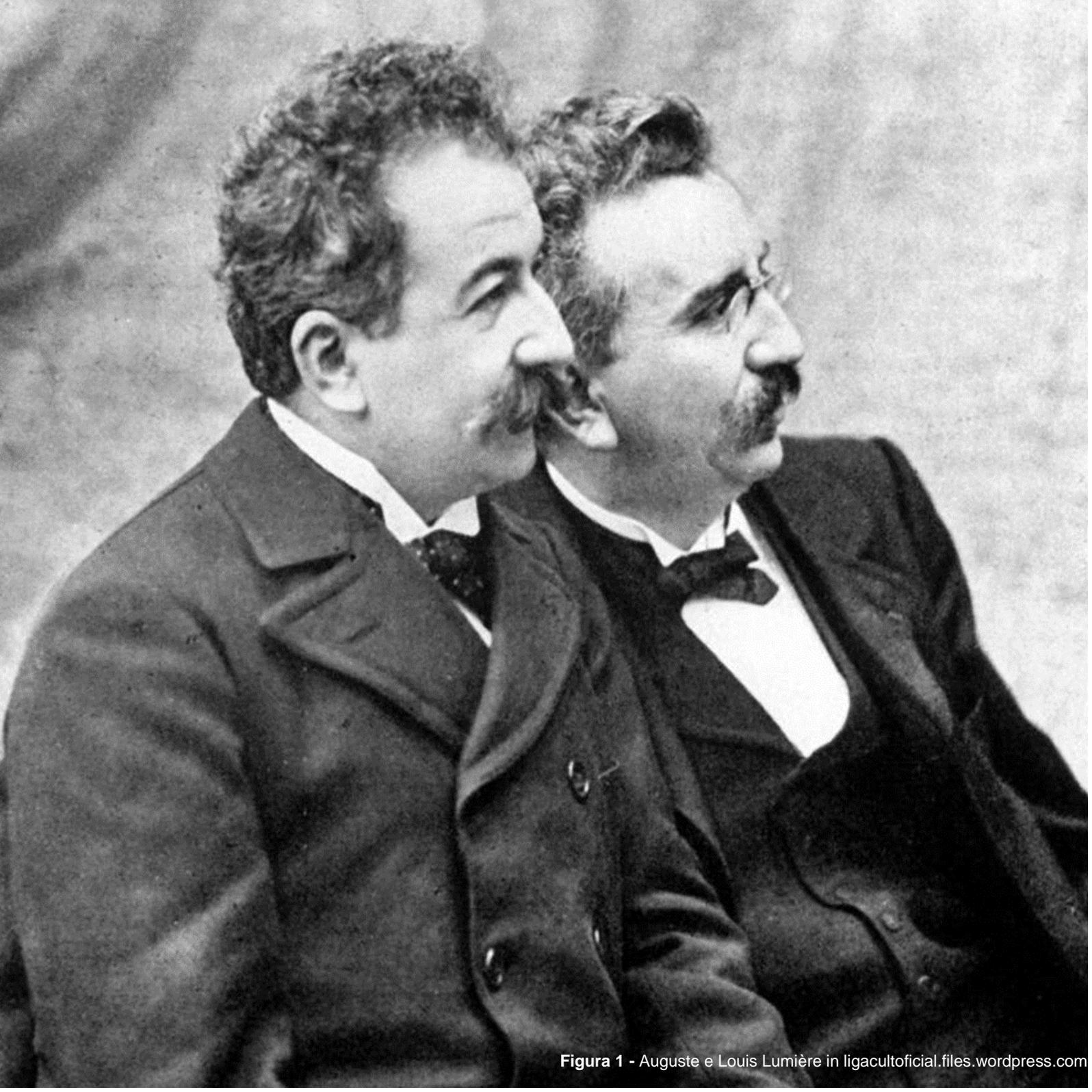


Figura 1 - Auguste e Louis Lumière in ligacultoficial.files.wordpress.com

Nesse mesmo ano, os irmãos Lumière, demonstraram ao público, este novo equipamento cinematográfico que, “captava imagens daquilo que decorria à sua frente” (Martins,2009:54). Carla Brito (2011) acrescenta que o programa da sessão consistia na projecção de dez filmes, começando com *La Sortie de l'usine Lumière*,³ em Paris, em Boulevard des Capucines, no Grand Café. Menciona ainda, que no ano seguinte, em 1886, decidiram viajar por vários países como: Bombaim, Londres e Nova Iorque; com a intenção de mostrar ao mundo a sua descoberta.

Para o teórico Siegfried Kracauer (1960) estes filmes, crescem a partir da fotografia. O próprio Alves Costa (1986) acrescenta que este aparelho, se trata de uma câmara fixa, que era colocada sobre um determinado local e captava sucessivas fotografias, chegando a quinze por segundo. Estes filmes, produzidos por estes dois irmãos, não tinham qualquer tipo de metáfora adjacente àquilo que estava a ser filmado, com ideia de transmitir algum tipo de história, mas o que os seduzia, era a curiosidade científica nessas imagens em movimento, refere Luís Urbano e citando: “o cinematógrafo dos irmãos Lumière virou-se deliberadamente para a rua, filmada na sua diversidade, mostrando ao espectador ainda virgem a imagem do seu habitat, a cidade” (Urbano, 2013: 69).

Também para Kracauer (1960), estes filmes divulgados tratavam-se, apenas, de capturas de momentos da vida quotidiana, cheias de movimento, de ruas, espaços públicos.

Luís Urbano (2013) declara que, como na altura, viajar era um luxo que nem toda agente podia usufruir, o cinema trouxe essa possibilidade, da percepção das cidades, como nunca antes tinham sido vistas, apenas por fotografias e pinturas. É com a invenção do cinematógrafo, que surge uma nova possibilidade de dar a conhecer a cidade.

³ A Saída da Fábrica Lumière em Lyon, tradução da autora.

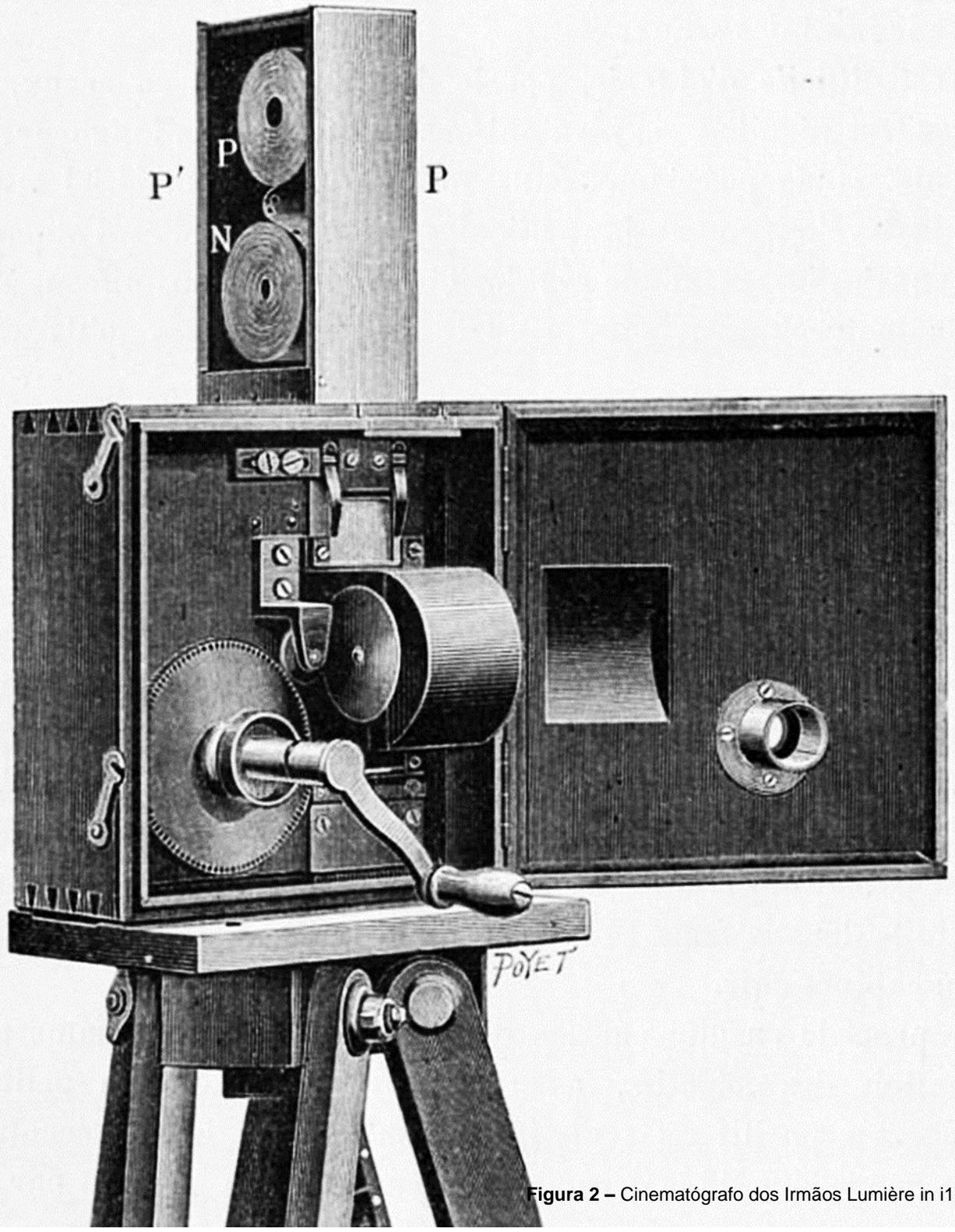


Figura 2 – Cinematógrafo dos Irmãos Lumière in i1.wp.com

“O movimento das pessoas e dos primeiros automóveis, numa arquitectura haussmaniana, era o tema dos primeiros filmes, mostrando o estado de desenvolvimento da sociedade ocidental. Os espectadores apreciavam particularmente as cenas de rua, fascinados pelo realismo da efervescência urbana em que eles próprios se reconheciam. Num comboio, num barco ou numa gôndola, as primeiras câmaras capturavam longos travellings de paisagens urbanas nas paradoxalmente, não é a própria arquitectura que interessa aos Lumière.” (Urbano, 2013: 69/70)

Como podemos constatar, foi desde a invenção do cinema que a representação da cidade está presente. Não será ao acaso, que os locais escolhidos pelos Lumière, retratam aspetos da cidade industrial. Posteriormente a esta breve introdução sobre a origem do cinematógrafo, a que deu origem aos primeiros filmes alguma vez vistos, pretende-se de seguida, expor dois dos filmes produzidos pelos irmãos Lumière: *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* e *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*. Neste primeiro capítulo, a intenção passa por rever estes dois filmes, e expor o conhecimento retirado desta observação, como também os elementos exibidos e a sua relação com a cidade nessa mesma época.

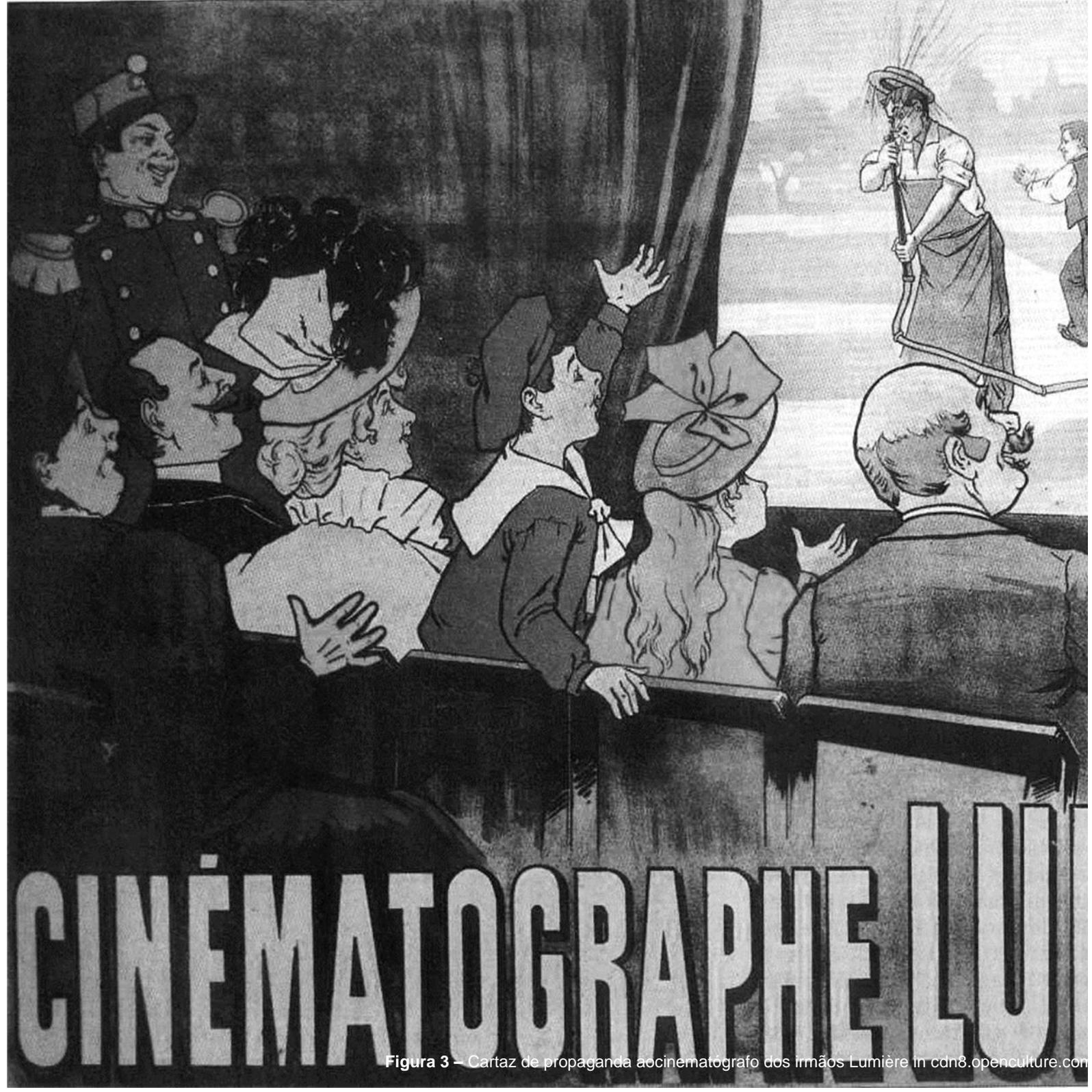


Figura 3 – Cartaz de propaganda aocinematógrafo dos irmãos Lumière in cdn8.openculture.com

2. Auguste e Louis Lumière

**LA SORTIE DE L'USINE LUMIÈRE
À LYON, 1895**

Foi exibido em 1985, pelos irmãos Lumière e segundo Carla Brito (2011), foi considerado o primeiro filme da história a ser exibido em público. Este filme foca a saída dos operários e operárias da fábrica Lumière e tem cerca de 46 segundos de fita.

O plano inicia-se com as portas fechadas da fábrica. São abertas por um homem e assim começa a grande movimentação de operários que saem da fábrica Lumière, em que maioritariamente são mulheres. Existem apenas duas saídas que fazem o “escoamento” dos operários, uma porta e um portão, em que são notadas diferenças de velocidade na saída dos trabalhadores. O plano do filme é cuidadosamente colocado exatamente na saída da fábrica e permanece nesse local até ao final do filme. Ao longo dos 46 segundos, existe sempre a ideia de movimento constante, de correria, na saída dos trabalhadores da fábrica. As pessoas saem a todas as velocidades, para todas as direcções, atravessando-se à frente umas das outras.

Muitos dizem que os irmãos Lumière, quando fizeram a primeira demonstração dos primeiros filmes da história, não tinham qualquer intenção na narrativa do filme exibido, mas sim, com o fim de demonstrar as funções do cinematógrafo. Para Ion Martea (2006), Louis Lumière não estava interessado apenas em filmar a cena, mas também em reproduzir, no primeiro filme da história, um início e o fim, que é dado com a abertura e o fechamento dos portões da fábrica.

“A abertura e encerramento dos portões da fábrica, foram os dois elementos que ele queria integrar, o que representa obviamente o início e o fim da imagem do filme. O processo de sair dos trabalhadores foi, portanto, destinado a representar a substância central do trabalho.” (Marteia, 2006)⁴

⁴ “The opening and closing of the factory gates were the two elements that he wanted to have integrated, representing quite obviously the start and the end of the film image. The workers' leaving process was therefore destined to represent the core substance of the work.” (Tradução da autora. Martea, Ion, 2006. “La sortie des usines Lumière [Leaving the Lumière Factory]”. Disponível em: <http://www.culturewars.org.uk/EF/ef7.htm>, consultado a 11/09/2016.)

O mesmo autor argumenta que, o que Louis procurava realmente era uma história, uma narrativa que se pudesse representar no seu filme, de 50 segundos. Repara que seria interessante perceber, se a representação dos actores tinha sido dirigida pelos Lumière, ou se era algo natural sem ensaio prévio. Ion crê, que o que Lumière realmente tenta explorar é o estado da sociedade na época. Para o mesmo autor, a produção cinematográfica dos irmãos Lumière, não tem nenhuma teoria que seja correctamente aplicada. Cada pessoa, poderá ver o filme e absorver algo diferente, desta curta metragem.

“Independentemente de qual é a teoria correcta, é inquestionável que não existiria nenhuma discussão se o filme não tivesse qualquer substância. Cada um de nós, pode observar algo muito particular, enquanto vê *A saída da fábrica Lumière*, tenha isso a ver com entretenimento, a evidência histórica, uma ligação emocional com nossas próprias vidas e status social, a nostalgia de outros tempos - tudo isto é retirado da história, que vive dentro da imagem do filme.” (Marteia, 2006)⁵

⁵ “Irrespective of what the correct theory is, it is unquestionable that a discourse would not have started if the film was without substance. Each of us can gain something quite meaningful while watching *Leaving the Lumière Factory*, be that entertainment, historical evidence, an emotional engagement with our own lives and social status, nostalgia for times gone - all of that is taken from the story that lives within the film image.” (Tradução da autora. Marteia, Ion, 2006. “La sortie des usines Lumière [Leaving the Lumière Factory]”. Disponível em: <http://www.culturewars.org.uk/EF/ef7.htm>, consultado a 11/09/2016.)

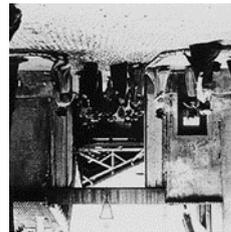


Figura 4 - A saída dos operários da Fábrica Lumière in www.filmeb.com.br,
upload.wikimedia.org, www.grandpalais.fr

2. Auguste e Louis Lumière

**L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE
DE LA CIOTAT, 1895**

Foi também, um dos primeiros filmes a ser exibidos pelos Lumière, na sequência dos dez filmes apresentados na *Boulevard de Capucines* em 1895.

Apresenta características distintas do primeiro filme, anteriormente referido. Foi gravado em perspetiva, ao contrário do *La sortie de l'usine Lumière à Lyon*, que foi filmado a abranger apenas um plano, o plano de saída da fábrica. A escolha do local onde é “implantado” o cinematógrafo, demonstra a vontade dos directores em capturar, quase por completo, de uma maneira mais realista a chegada de um comboio à estação. O plano abre com a chegada do comboio à estação, acompanhado de pessoas, que o seguem até à sua paragem. Nota-se uma grande densidade no plano, quando o comboio passa pelo cinematógrafo, apenas se vêem carruagens a passar e juntamente com elas a impaciência das pessoas começa a aumentar juntamente com o seu ritmo acelerado e passos inquietos. Quando o comboio pára, a azafama das pessoas começa, abrem-se todas as portas, as pessoas espreitam, as pessoas saem e a cena acaba.

Um dos rumores mais falados sobre este filme, é que terá sido inesquecível para os primeiros espectadores deste filme, assim refere Ion Martea (2006). Também Dan Colman (2008) acrescenta, que segundo se sabe, muitos dos espectadores saíram da sala, onde estava a ser exibido o filme, por acharem que o comboio ia sair da tela, na sua direcção. Hoje em dia, estamos muito acostumados a este tipo de sensação e segundo Ion Martea (2006):

“Os espectadores modernos, já estão habituados a ver um comboio a aproximar-se da tela; até mesmo a sensação de estar sobre os carris, e ver próprio comboio a vir na nossa direcção, mas ainda existe um certo espanto ao ver o filme dos Lumière, pela primeira vez. Uma das explicações pode ser que, tentamos, inconscientemente, reproduzir as sensações experimentadas pelo público original. É como se o filme nos oferecesse uma rara oportunidade de experimentar como era a vida há mais de um século atrás.”⁶ (Martea, 2006)

⁶“Modern audiences have long been accustomed to seeing a train approaching the screen; we even know how it feels to sit on the tracks, and see the train rushing over us, but there is still a certain amazement when watching the Lumière film for the first time. One explanation might be that we are trying unconsciously to reproduce the

Para Luís Urbano (2013), “o cinematógrafo dos irmãos Lumière virou-se deliberadamente para a rua, filmada na sua diversidade, mostrando ao espectador ainda virgem a imagem do seu habitat, a cidade.” (Urbano, 2013:69). O mesmo autor refere, que este era o principal tema dos primeiros filmes da história,

“No início da sua história, o cinema configurou-se como testemunho da realidade. Francesas ou estrangeiras, metrópoles, capitais ou simples aglomerados urbanos, as cidades não cessavam de mostrar a sua diversidade e, ao mesmo tempo, omnipresença. O movimento das pessoas e dos primeiros automóveis, numa arquitectura ordenada haussmaniana, era o tema dos primeiros filmes, mostrando o estado de desenvolvimento da sociedade ocidental. Os espectadores apreciavam particularmente as cenas de rua, fascinados pelo realismo da efervescência urbana em que eles próprios se reconheciam.” (Urbano, 2013:69)

É essencial refletir sobre a sua importância e relevância dada, face à representação da cidade no cinema. Embora, os irmãos Lumière, nunca refiram que tenham feito os seus filmes com intenção de produzir nenhum tipo de crítica. É curioso, nos dois exemplos dados, terem captado ambientes que acontecem em cidades e, por tal razão, foram esses os exemplos escolhidos. Se na própria invenção do cinema começam a surgir as primeiras representações da cidade, apenas vinte anos depois, desse ensaio produzido pelos irmãos franceses, é que o cinema focou novamente a cidade, assim refere Manuel Teixeira (1999). Também António Rodrigues (1996), volta a expor esta questão, quando refere que desde que o cinema existe, há uma forte tendência para a representação da cidade, mesmo nos filmes dos irmãos Lumière.

sensations experienced by the original audience. It is as if the film offers us a rare chance of experiencing life as it happened more than a century ago.” (Tradução da autora. Martea, Ion, 2006. “L'arrivée d'un train à la Ciotat (Arrival of a Train at La Ciotat)”. Disponível em: <http://www.culturewars.org.uk/EF/ef5.htm>, consultado a 11/09/2016.)

É interessante pensar, na possibilidade de escolha que os Lumière tiveram, quando quiseram exibir aos espectadores o resultado da sua criação. Não será, então por coincidência, que o local escolhido, retrata a vida dos trabalhadores de uma fábrica ou a chegada de um comboio a uma estação. Já referido anteriormente por Luís Urbano, eles tinham a intenção de filmar as ruas, o quotidiano que se vivia, na altura. Qual seria a melhor maneira, senão a filmar algo que evidenciasse a vida na época, a cidade industrial. Podemos supor, que terá sido este o objectivo destes irmãos, quando escolhem estas cenas cheias de movimento.



Figura 5 - A chegada de um comboio à estação da Ciotat in i.vimeocdn.com, philitt.fr, www.blahcultural.com.

3. Dois casos de estudo: Metropolis e Os verdes Anos

“Só a nova arte do cinema tinha verdadeiramente a possibilidade de representar a intensidade e a vibração da cidade moderna, representar o mundo dos sonhos, ambições, ilusões e fantasmas dos seus habitantes e as infinitas possibilidades – na maior parte das vezes entendidas negativamente – que a cidade oferecia.” (Teixeira, 1999: 34)

Na segunda fase deste trabalho serão abordados dois casos de estudo: *Metropolis* (1927) de Fritz Land e *Os Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha.

A escolha destes filmes, baseia-se na forma de como estes filmes se situam semelhantes um com o outro, mas também, como se mantêm distantes, da mesma forma. Temporalmente e fisicamente distantes, *Metropolis* e *Os Verdes Anos*, produzem críticas a duas cidades, uma delas utopicamente planeada por Fritz e a outra intocável, existente, por Paulo Rocha. Ambos expõem as ambiguidades e os problemas de ambas, e é pela sua díspar caracterização que foram escolhidos estes dois casos de estudo, um deles depois da primeira guerra mundial, alemão e o outro depois da segunda guerra mundial, Português.

Provoco esta citação de Luís Urbano (2013), que será mais tarde enquadrada, no fim da análise feita aos dois casos de estudo :

“No fundo, é a velha questão da dicotomia entre Babilónia e Jerusalém. Pergunto se estamos eternamente condenados à luta entre Babel, que é símbolo da pluralidade, da vida quotidiana, do tempo presente, sentida como coisa humana, em oposição à Sião da projeção do futuro, da utopia, da cidade ideal, da homogeneidade divina, da cidade de Deus. A Babel existe, é onde vivemos, é imperfeita, mas é real. É nela que nasce a utopia da cidade prometida, que ainda não existe, nem nunca existirá. Jerusalém é uma ambição poética; é, se quisermos, um projecto. Como nós arquitectos bem sabemos, ninguém vive em projetos e utopias têm dado mau resultado. Às vezes penso em Jerusalém, mas escolhi viver na Babilónia.” (Urbano, 2013:53)

3. Dois casos de estudo: Metropolis e Os verdes Anos

3.1 A CIDADE MÁQUINA, EM METRÓPOLIS

Metropolis, palavra de origem grega, cujo seu significado é Metrópole, é utilizada para caracterizar uma cidade, que seja considerada importante ou uma cidade principal de uma determinada região. Como sugere o título do filme, produzido por Fritz Lang em 1927, para Dretrich Neuman (1999) o seu foco é dirigido principalmente para a questão da cidade. Conforme o mesmo autor, o enfoque do filme aborda várias questões que lidavam com os problemas sociais, económicos e políticos da época, que terão dado o impulso para o grande sucesso deste filme, alemão. Refere que “METROPOLIS abordava a questão da pobreza nas cidades, os conflitos sociais, o choque de gerações, os vícios e virtudes da tecnológica e as dúvidas contemporâneas sobre o poder de redenção das religiões” (Neuman, 1999:109). Para Alfredo Suppia (2012), neste filme é visível a que a cidade, larga o seu papel secundário de cenário decorrente da acção, e passa a ser “um componente preponderante da narrativa” (Suppia, 2012:335).



Figura 6 - Cenário produzido para a realização de *Metropolis* in www.shauntmax30.com

FRITZ LANG E AS SUAS INFLUÊNCIAS

“Pessoalmente, penso que fiz os meus filmes com uma espécie de segurança sonâmbula. Fiz as coisas que me parecem correctas, ponto. E como disse antes, não tive ninguém, nenhum modelo, que quisesse seguir”⁷ (Fritz Lang em entrevista com William Friedkin, entrevista disponível em anexo, tradução da autora)

Fritz Lang, cineasta alemão, nasceu a 5 de Dezembro de 1890, em Viena. Esteve envolvido em pintura e, entre 1910 a 1914, decidiu viajar pela Europa, assim refere A. Nonymous. Mais tarde, por volta do ano de 1915, voltou a Viena para se alistar no exército, devido ao começo da primeira guerra mundial onde ficou gravemente ferido. Segundo o mesmo autor, terá sido nesta altura, enquanto recuperava do seu ferimento que terá escrito alguns dos argumentos para filmes. Pelo seu estado de saúde se ter agravado, voltou para casa e começou imediatamente a trabalhar num teatro, em Viena. Já em Berlim, teve um trabalho como escritor e director na UFA⁸ e mais tarde também trabalhou para a Neuro-Film AG⁹. Foi quando conheceu Thea Von Harbou¹⁰ que escreveu muitos dos guiões para os seus filmes, entre estes o *Metropolis* em 1927.

⁷ “I personally think that I made my films with the kind of sleepwalking security. I did things which I thought were right, period. And as I said I had nobody no model which I wanted to be like, you know?” (Fritz Lang em entrevista com William Friedkin, entrevista disponível em anexo)

⁸ A UFA ou Universum Film-Aktien Gesellschaft era uma empresa alemã, de produção de filmes. Fundada em Berlim, no ano de 1917, operou durante a época muda do cinema. Tinha o objetivo principal de promover a cultura Alemã, após a Primeira Guerra Mundial. (The Editors of Encyclopædia Britannica. “UFA German Film Ccompany”. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/UFA-German-film-company>, consultado em 20/06/2016)

⁹ A Nero-Film foi uma empresa de produção cinematográfica criada em 1925, por Richard Oswald e Heinrich Nebenzal. Fundada na Alemanha, em Berlim, vários cineastas ajudaram no seu desenvolvimento durante a República de Weimar, tais como, Fritz Lang e Georg Wilhelm Pbst, directores de vários filmes. A empresa acabou por parar de funcionar, após a tomada de poder do Partido Nazista. (Sem autor, 2013. “Nero-film”. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Nero-Film>, consultado em 20/06/2016)

¹⁰ Thea Von Harbou, nasceu em 1888 em Baviera, na Alemanha. Caracterizada como uma mulher feminista, defensora pelos direitos de igualdade entre os sexos, carregava um desejo de escrever e apenas com 14 anos já tinha publicado a sua primeira história. Em 1910, quando tinha apenas 22 anos, publica o seu primeiro romance. Envolve-se em vários trabalhos como escritora de argumentos para filmes, e é nesta altura que conhece Fritz

“Quando Adolf Hitler chegou ao poder, a indústria cinematográfica alemã transformou-se em ferramenta de propaganda ideológica, seguindo as ideias de Joseph Goebbels, o todo poderoso Ministro da Propaganda nazista. Thea von Harbou permaneceu leal à nova ordem política, enquanto Fritz Lang recusou-se a fazer propaganda para o nazismo.” (Ciapina, 1988: Prefácio)

Depois de ter saído da Alemanha, viveu em Paris durante um ano e mudou-se os Estados Unidos, por volta do ano de 1934, acrescenta A. Nonymous. Durante o período em que viveu nos EUA, esteve na direção de vários filmes americanos, e mais tarde, volta a Alemanha em 1950, onde produz os seus últimos filmes. Fritz Lang morre aos 85 anos, no dia 2 de Agosto de 1976, em Beverly Hills em Los Angeles.

Repetindo novamente as palavras de A. Nonymous, foi no período de tempo em que Lang recuperava do seu ferimento, que terá começado a idealizar alguns cenários para filmes. Não se sabe ao certo, se terá sido por esta razão que Fritz Lang terá desenvolvido o interesse em expressar o estilo expressionista nos seus filmes.

Lang, e os dois em conjunto, escrevem vários argumentos para vários filmes, dirigidos por Lang. Chegam a casar-se, mas pela a aproximação de Thea Von Harbou com o Partido Nazista, separam-se e esta permanece na Alemanha a escrever roteiros de vários filmes. (AHEARN William, 2012. “The Enigma of Thea von Harbou”. Disponível em: <http://www.williamahearn.com/thea.html>, consultado em 20/06/2016)



Figura 7 - Fritz Lang, cineasta alemão in theredlist.com

Este movimento, chamado Expressionismo, surge primeiramente na Alemanha com a sua derrota na Primeira Guerra Mundial. Para Yuri (2012), é pela Alemanha se encontrar num período de crise, pós-guerra e traumático para os alemães, estes, têm a necessidade de expressar os seus sentimentos de angústia, fracasso e medo,

O expressionismo “caracterizou a Alemanha por ter um estilo duro, arrojado e visualmente muito intenso.” (Amaral, 2000-2008). Segundo Alfredo Rubinato, é um reflexo da guerra que abre caminho para que sentimentos como o medo e o terror, fossem representados. Refere que “Povoado de incertezas e sombras, surgia, inclemente, um novo mundo, e o movimento expressionista, apoteose do indistinto e do vago, se transformaria na estética perfeita para esta realidade atroz.” (Rubinato, s.d)

Para Daniela Lima, os expressionistas tinham a necessidade de expressar as suas opiniões sobre o que estava a acontecer no presente. Assim,

“A partir de 1919, o cinema alemão adquire autenticidade narrativa. Utilizando cenários assimétricos, formas distorcidas, temas sombrios, contrastes exagerados de sombra e luz, personagens bizarros e excessiva dramaticidade, o cinema expressionista alemão é marcado pela originalidade e pela inovação na linguagem.” (Lima, s.d)

Neuman (1999), evidencia ainda mais a questão de que é nesta altura que o tema da cidade se começa a tornar fulcral, na representação cinematográfica. Isto deve-se muito ao facto de os princípios deste movimento passarem pela recriação de uma nova realidade e “valiam de recursos como a distorção e a deformação para expressar uma determinada visão do mundo.” (Lezo, s.d) Manuel Teixeira refere que em “*Metropolis*, de Fritz Lang, é outro dos primeiros em que este diálogo entre o cinema e a cidade se estabelece de uma forma mais nítida e efetiva” (Teixeira, 1999: 34).



Figura 8 - Nosferatu de Friedrich Wilhelm Murnau in i.ytimg.com

Segundo José D'Assunção Barros (2011):

“A Cidade-Cinema trazida por Metrópolis busca concretizar um modelo futurista, com base no imaginário da época a respeito de como seria o mundo dali a cem anos, e incorpora de maneira particularmente intensa certa ordem de contradições que parecem desnudar os medos de toda uma parcela da sociedade perante possibilidades que parecem se anunciar no contexto da implantação do fordismo e da urbanização desmedida.” (Barros, 2011:165)

O mesmo autor ainda refere, que era comum no cinema expressionista alemão a visão pessimista sobre o mundo, que retratasse as frustrações e medos, de uma época de crise na Alemanha. Importante será referir, que um dos medos que era vivido pela população, era a questão do aumento do desemprego, que seria conduzido pelo avanço da tecnologia, neste caso, a troca da mão-de-obra do ser-humano por máquinas, refere José Barros (2011).

Segundo refere Vladimir Soloch (s.d), para além de ser dada máxima relevância aos medos e às ambiguidades da época, não é apenas por essas razões que este filme é um claro exemplo do cinema expressionista alemão. O autor refere, que o movimento expressionista se reflete muito sobre o:

“(…) jogo muito expressivo dos personagens numa época em que o cinema é mudo: as expressões dos seus rostos fortemente maquilhados, os seus olhares os seus gestos são como palavras e o espectador compreende efetivamente o que se diz e os sentimentos dos personagens.” (Soloch, s.d:21)

A CIDADE EM METROPOLIS

Segundo João Berard da Costa (1996), *Metrópolis* foi considerado, na altura, o mais longo e caro filme da história da UFA, tinha cerca de duas horas e meia de duração. De forma a reduzir os gastos, a empresa decidiu encurtar para duas horas. Tendo estado em exibição a versão original, por apenas uma semana, em Berlim. O autor refere que, terá sido na altura em que Hitler subiu ao poder e o cineasta "(...) se recusou a colaborar com ele (emigrando) as cópias alemãs deste filme (apesar de tudo mais completas), como as de outros filmes do autor, foram destruídas." (Costa, 1996:34). Foram feitas várias reconstituições do que teria sido *Metrópolis*, na sua versão original, mas mesmo nas novas versões do filme, continuavam a faltar algumas das cenas filmadas por Fritz Lang. Foram recriadas várias,

"Versões ainda (nenhuma delas dura 2 horas e 30 minutos), com fotogramas a substituir sequências e sem equivalência exacta na versão de 1927. Talvez um dia.... Pelo menos, Enno Palatas ainda não desistiu de encontrar algures mais material para mais *Metropolis*." (Costa, 1996: 35)

É em 2008, que Jorge Mourinha (2008) lança a notícia, no *Diário de Notícias*, que tinha sido descoberta, em Buenos Aires, a versão original tal qual como a que tinha estreado em Berlim, em 1927. Esta cópia do filme foi descoberta por Paula Felix-Didier, que quando soube da sua existência, a terá levado para avaliação, na Alemanha, para que se pudesse confirmar que era a versão original do filme de Fritz Lang, assim descreve o autor do artigo.

O filme primeiramente visualizado, para a melhor percepção deste caso estudo, foi a versão mais recente de Buenos Aires, de 2008. Mais tarde, foi visualizada a versão reduzida de duas horas, para que fosse possível perceber a diferença entre as duas versões.

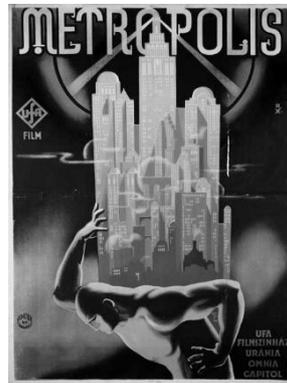


Figura 9 - Cartazes publicitários ao filme in www.uow.edu.au, img.buzzfeed.com

O enredo deste filme tem o seu enfoque na história de amor, que Freder desenvolveu por uma jovem rapariga, Maria, que aparece no Clube dos Filhos cercada de crianças, clamando “Estes são os teus irmãos”. Com curiosidade em relação ao aparecimento desta jovem misteriosa, Freder vai ter com o seu pai, Joh Fredeerson, o actual dirigente da grande cidade de Metrópolis. Este explica-lhe que tais pessoas pertencem às profundezas, juntamente com os trabalhadores que fazem com que toda a cidade de Metrópolis funcione. Chocado com a realidade subjacente à sua, Freder, vai à procura de Maria nas profundezas da cidade, onde está o cerne das máquinas. Confuso pelos caminhos das catacumbas vai parar ao encontro secreto de trabalhadores, em que a jovem incentiva a paz aos trabalhadores e que representa “uma espécie de padre Cristão para os trabalhadores” (Marques, 2009:21). Através de Rotwang, um amigo de longa data de Frederson, descobrem que o jovem se juntou à marcha dos trabalhadores e num acto de vingança, Frederson pede a Rotwang que produza um robô que se assemelhe a Maria. O que Frederson não sabia era que, Rotwang procurava vingança pela morte da sua amada Hel, falecida mulher de Frederson e inventa um robô que represente o apocalipse, com a intensão de destruir a cidade que Joh governava. Esta materialização de Maria, proclamava a destruição de Metrópolis, levando os trabalhadores a inundar a sua própria cidade, cegos pela vingança a Joh Frederson. É Freder, que se apercebe do plano de Rotwang e impede que a cidade dos trabalhadores se inunde, salvando os filhos dos mesmos e a verdadeira Maria. Na tentativa de derrotar Rotwang, o filho do governador de Metropolis, põe a sua vida em risco, o que deixa o seu pai desesperado de preocupação. Por se aperceber do resultado das suas acções, Frederson, aceita cooperar com os trabalhadores numa cidade mais justa.



Figura 10 - Criadas nos Jardins Eternos in www.deutsche-kinemathek.de

A maior produção feita até à data de grande empresa cinematográfica UFA, este filme segundo Bruno Marques (2009), é baseado na primeira visita que Fritz Lang fez a Nova Iorque, dado pelo seu fascínio pelos arranha-céus que lá tinha visto. O próprio Fritz Lang faz referência, ao seu fascínio pelas luzes e os grandes placares luminosos da cidade.

“Vi uma rua iluminada como se estivesse em plena luz do dia por luzes néon e, em cima das mesmas, anúncios luminosos de grandes dimensões a mexer, a girar, a piscar, ocasionalmente, em espiral ... algo que era completamente novo e quase como conto-de-fadas para um europeu naqueles dias ... os edifícios pareciam ser um véu vertical, cintilante, quase sem peso, um pano de luxo pendurado no céu negro para brilhar, distrair e hipnotizar. À noite, a cidade não deu a impressão de estar viva; viveu como as ilusões vivem. Eu sabia que tinha de fazer um filme sobre todas estas sensações”¹¹ (Lang apud KAES, 1993:146)

Neuman (1999) volta a repetir, que Fritz admite ter estado muito mais interessado na “representação visual da cidade do que no seu conteúdo visual” (Neuman, 1999: 110). O autor diz que é vivível nas suas intervenções sobre o guião, que a sua mulher produziu, para *Metrópolis*, o seu fascínio por este tema, que terá desenvolvido na sua viagem a Nova Iorque.

¹¹ “I saw a street lit as if in full daylight by neon lights and, tooping them, oversized luminous advertisements moving, turning, flashing, on and off, spiraling... something that was completely new and nearly fairy-tale-like for a European in those days... The buildings seemed to be vertical veil, shimmering, almost weightless, a luxurious cloth hung from the dark sky to dazzle, distract, and hypnotize. At night the city did not give the impression of being alive; it lived as illusions lived. I knew then that I had to make a film about all of these sensations” (Lang apud Kaes, 1993:146)



Figura 11 - Nova Iorque, nos anos 20 in ephemeralnewyork.files.wordpress.com

Fritz Lang declara na entrevista com William Friedkin, que quando produziu este filme adorou o resultado e que quando terminou, o odiou. Isto deve-se ao facto de não concordar com a existência de um intermediário entre o cérebro e as mãos (Frederson e os trabalhadores), que seria o coração (Freder).

“Quando eu o fiz, eu gostei. Quando o acabei, detestei, por uma razão muito simples. Porque a tese, da minha mulher, Thea Von Harbou, existe um intermediário entre o capital, o cérebro, e as mãos, os trabalhadores, e esse intermediário é o coração. Não acredito nisso.”¹² (Fritz Lang em entrevista com William Friedkin, entrevista disponível em anexo, tradução da autora)

Maria, desempenha um papel fundamental quando falamos sobre este assunto, pois foi ela, de entre conversas com os trabalhadores, que fazia crer aos mesmo, na existência de um mediador que terminasse com a função desmedida dos operários. Também para José Barros (2011) é Maria que:

“(…) promove nas Catacumbas reuniões regulares, nas quais busca divulgar as ideias pacifistas de que um dia viria até eles um “mediador” capaz de obter das elites uma vida mais digna e menos penosa para os operários. Esse salvador seria uma espécie de “coração mediador” que conseguiria um dia conciliar o “cérebro” (os industriais que regiam Metrópolis) com as “mãos que constroem” (os operários das profundezas). Através deste Messias se tornaria por fim possível a mediação entre o Céu e o Inferno, entre o mundo da superfície às profundezas da labuta operária.” (Barros, 2011:170)

¹² “Now when I made it, I liked it. When I finished it, I hated it for a very simple reason. Because the thesis, of my wife Thea Von Harbou, that's a go-between, between capital, the brain, and the hand, the workers should be the heart. I didn't believe it.”¹² (Fritz Lang em entrevista com William Friedkin, entrevista disponível em anexo)

Fritz Lang, conforme refere na entrevista, no fim dos anos 60, fez várias perguntas, em várias faculdades, sobre o que os estudantes achavam ser o principal problema da sociedade, ao que estes respondem como sendo: “uma sociedade comandada por computadores e que a coisa de que sentem falta nela é o coração”. Sobre isto, reflete que talvez ele próprio estivesse enganado e Thea Von Harbou estivesse certa, quando produziu o argumento para o filme.



Figura 12 - Freder, o mediador entre o cérebro (Joh Frederson) e as mãos (os trabalhadores) in <https://spfilmjournal.files.wordpress.com>

Fritz Lang, conforme refere na entrevista, no fim dos anos 60, fez várias perguntas, em várias faculdades, sobre o que os estudantes achavam ser o principal problema da sociedade, ao que estes respondem como sendo: “Uma sociedade comandada por computadores e que a coisa de que sentem falta nela é o coração”.¹³ (Fritz Lang em entrevista com William Friedkin, entrevista disponível em anexo, tradução da autora) Sobre isto, reflete que talvez ele próprio estivesse enganado e Thea Von Harbou estivesse certa, quando produziu o argumento para o filme.

De acordo com Dietrich Neuman (1999), foi Thea Von Harbou, que deu dimensão e sentimento ao argumento, exemplificando a cena em que Freder confronta o seu pai, com o que sentiu quando viu as profundezas de Metrópolis:

“E todas as máquinas, máquinas, máquinas, as quais, confinadas em seus pedestais, como de idades nos seus tronos em seus templos, dos lugares em que descansavam das quais foram emprestadas, vivendo sua vida como deuses: Sem olhos, mas vendo tudo, sem orelhas, mas ouvindo tudo, sem voz, mas, em si mesmas, uma boca proclamando – sem ser homem, sem ser mulher, e ainda gerando, receptiva e produtiva – sem vida, e ainda agitando o ar dos seus templos com uma interminável respiração da sua vitalidade. E, perto das máquinas-deuses, os escravos das máquinas-deuses: os homens que estavam como esmagados entre a companhia das máquinas e solidão das máquinas. Eles não tinham cargas para carregar: as máquinas carregavam as cargas. Eles não tinham que erguer e empurrar: as máquinas erguiam e empurravam. Eles não tinham nada mais para fazer além de eternamente fazer a mesma coisa, cada um em seu lugar, cada um em sua máquina. Divididos em períodos de breves segundos, sempre os mesmos movimentos nos mesmos segundos. Eles tinham olhos, mas estavam cegos exceto para uma coisa, a escala do manômetro. Eles tinham ouvidos, mas estavam surdos exceto para uma coisa, o assobio da sua máquina. Eles observavam e observavam, não tendo nenhum pensamento além de uma coisa: se sua vigilância vacilasse, então a máquina despertaria de seu sono fingido e começaria a correr, correr e desmanchar-se. E as máquinas, não tendo cabeça ou cérebro, com

¹³ “Is a computer government society and the thing that is missing is a heart.” (Fritz Lang em entrevista com William Friedkin, entrevista disponível em anexo, tradução da autora)

a tensão da sua vigilância, sugando e sugando os cérebros dos crânios paralisados de seus observadores, e com nada a dizer, sugando, nada a dizer até estarem com os crânios pendurados, não mais um homem e não ainda uma máquina, bombeados até secar, ocos, usados. E a máquina que sugou e engoliu a medula espinhal e o cérebro do homem e limpou os buracos em seu crânio com a suave, longa língua, com um suave assobio, a máquina brilhando em seu esplendor de veludo prateado, ungida com óleo, linda, infalível – Baal e Moloch, Huitziopochtli e Durgha. E você, pai, você pressiona seus dedos na pequena placa de metal azul próxima à sua mão direita, e sua grande, gloriosa, terrível cidade de Metropolis ruge, proclamando que está faminta por mais cérebro e medula humana frescos, e então a comida viva rola, como uma corrente, para salas de máquinas, que são como templos, e assim, sendo usados, são atirados para cima...” (Harbou, 1988:17)

Este grande diálogo de Freder com o seu pai, o cérebro de Metropolis, é evidenciado no volume que Thea Von Harbou, lançou em 1927, onde é salientada a importância da cidade maquinista, que funciona com o “sangue” dos trabalhadores, como comendo-os vivos. Muito se deve ao facto de os debates nesta altura serem acerca de várias questões, que para Neuman (1999), se focavam na forma de como se vivia na cidade no campo, como também a questão, da industrialização e produção em série com a produção agrária. Joanna Helm argumenta que *Metropolis* transmite uma preocupação contínua em mostrar aos seus espectadores, um futuro próximo, em que a industrialização e a produção em série irão desenvolver um papel cada vez mais significativo, diminuindo o valor do próprio ser-humano, escravo da sua própria criação. Para além de ser algo evidenciado pelas engrenagens das máquinas, também a criação de um robô, torna todo este argumento mais forte. Criado de forma a substituir um ser-humano, símbolo do caos e da desordem, Freder tem uma visão do “demónio” a erguer-se e é Maschinenmensch¹⁴ que tenta destruir a própria cidade de *Metropolis*.

¹⁴ Maschinenmensch, significa máquina-humana e é uma expressão alemã que surgiu para dar nome ao ser que foi produzido para o filme *Metrópolis*, pela personagem Rotwang. (Sem autor, s.d. “Maschinenmensch”. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Maschinenmensch_\(Metr%C3%B3polis\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Maschinenmensch_(Metr%C3%B3polis)), consultado em 22/07/2016)



Figura 13 - Os trabalhadores da cidade de Metropolis a caminhar em direção às máquinas in <http://metropolis1927.com>

O próprio Fritz refere “Mas eu tinha um grande interesse em máquinas.”¹⁵ (Lang apud Kaes, 1993:150 – Tradução da autora). Para Kaes, todo o filme é uma grande metáfora implícita sobre a máquina, que esconde o previsível desenrolar da história. Sem se saber ao certo, o que estas máquinas produzem ou como funcionam, os trabalhadores fazem-nas trabalhar, sem perceber sequer o porquê. Explica, que toda a cidade funciona como uma grande máquina, em que todas as peças são fundamentais para o seu funcionamento, até porque, quando existe a revolta dos trabalhadores, tudo começa a deixar de funcionar.

O autor refere que “Quando os trabalhadores se revoltam contra o seu estado desumanizado, são apresentados como engrenagens que funcionam mal nas máquinas da cidade.”¹⁶ (Kaes, 1993:151 – Tradução da autora)

Certo de que a Primeira Guerra Mundial, foi a principal “exposição” do grande potencial que a tecnologia poderia ter, Anton Kaes, refere que foi na guerra que existiram as primeiras demonstrações do poder das novas invenções e das novas armas. Aqui se reflete o domínio que a tecnologia tinha sobre o homem, já não era uma batalha justa de homem para homem, mas sim uma “competição assustadora de indústrias em a vitória resulta do sucesso do adversário que conseguir trabalhar mais rápido e impiedosamente”¹⁷ (Junger apud Kaes, 1993:154). O mesmo autor examina as imagens em que os trabalhadores de Metropolis marcham em ritmo lento, de uniforme que para ele simbolizam, uma memória da guerra, tal como os soldados que marchavam em luta contra a tecnologia. Refere ainda, que terá sido a primeira guerra em que foram as máquinas que decidiram o seu resultado, invés do próprio ser-humano, o causador. Também Alfredo Suppia (2012), acrescenta que o filme de Fritz Lang é impressionante pela sua “(...) geometria e a manipulação das massas” (Suppia, 2012:337), que são

¹⁵ “But I was very interested in machines.” (Lang apud Kaes, 1993:150 – Tradução da autora)

¹⁶ “When the workers rebel against their dehumanized status, they are presented as malfunctioning cogs in the city’s machinery” (KAES, 1993:151 – Tradução da autora)

¹⁷ “The war battle is a frightful competition of industries, and victory is the success of the competitor that managed to work faster and more ruthlessly.” (Junger apud Kaes, 1993:154 – Tradução da autora)

representadas pelos trabalhadores, que ao se moverem ao mesmo ritmo, formam uma espécie de organismo, sem qualquer tipo de entidade, para um determinado propósito. Para Luís Urbano (2013), “Um dos primeiros filmes a refletir o medo da cidade do futuro foi *Metropolis*” (Urbano, 2013: 49)

Metropolis, uma cidade incrivelmente funcional, organizada por níveis, representa então uma cidade futura, que evolui na vertical, formada por enormes arranha-céus com cintilantes luzes, assim referem os autores do ciclo integrado de cinema na FEUC. Segundo Alfredo Suppia (2012), *Metropolis* é uma cidade vertical, e isto representa no filme a dicotomia presente, na sociedade que habita esta metrópole. Comparando este filme ao *Blade Runner* (Ridley Scott, 1983), o autor refere que em ambos “(...) é no interior de algum arranha-céu que ocorre o conflito deflagrador da acção (...)”(Suppia, 2012:338), exemplificando que este momento terá sido, quando Maria invadiu o “Jardim dos prazeres”(Suppia, 2012:338), com todas as crianças, deixando Freder em choque. É evidente, em *Metropolis*, segundo o autor, a discrepância social que existe na grande metrópole controlada por Joh Frederson, quando nos mostra os grandes arranha-céus a trajetória do filme muda, para nos mostrar o subterrâneo da cidade, local onde habitam os trabalhadores que fazem funcionar a fonte de energia de Metrópolis. É clara a organização da cidade pela sua verticalização, que simbolizam, para Alfredo Suppia (2012), “(...) as classes oprimidas ou desfavorecidas relegadas a níveis inferiores, enquanto as classes dirigentes isolam-se em conforto bem acima da superfície” (Suppia, 2012:338).

“Mas trata-se também, tendo em conta a génese do filme, duma espécie de Super Nova lorque e não somente de uma cidade saída completamente do imaginário.” (Soloch, s.d: 25). Para estes autores, embora esta cidade seja caracterizada como futurista, existem representações que se assemelham à sociedade existente na época, mostrando o seu possível futuro, de uma maneira hiperbólica. Quando William Friedkin entrevista Fritz e lhe pergunta se os seus filmes se focam nos problemas sociais, este faz questão de dizer que sim, que é nos males sociais que tenta focar os seus filmes.

A complexidade deste filme não pode, nem deve ser levada de forma literal, existem inúmeros momentos em que nos transporta para diferentes realidades, realizando metáforas, um dos exemplos é quando é referido o conto da Torre de Babel¹⁸,

“A escolha da Torre de Babel como uma alegoria para essa nova linguagem universal do cinema mudo revela a tensão no âmago da alegoria de Lang (...) a releitura da Torre de Babel de von Harbou tem um certo poder; localizando a origem da dispersão da humanidade não no ciúme divino, mas na falência da unidade de trabalho, e assim da linguagem. (...)” (Gunning apud Suppia, 2012:342)

Para além da Torre de Babel, considerada como a catedral gótica produzida por Fritz Lang, assim refere Vladimir Soloch (2007-2008), também existe outro elemento notório: a casa de Rotwang. Também Marco Marques argumenta que é neste rogo de imagens que *Metropolis* representa três lugares de exclusão: as catacumbas, a catedral e “(...) a ‘pequena casa’, cega ao exterior e de escala distinta do contexto, habitada pelo personagem ‘vilão’ do filme, caracterizado pelo paganismo Positivista, na figura de cientista” (Marques, 2000:10).

Esta alegoria ao conto bíblico da Torre de Babel, simbolizado pelo monumento de onde Joh Frederson comandava toda a cidade, é para Alfredo Suppia (2012), o que direciona toda a história de *Metropolis*. É através desta metáfora que percebemos que Frederson, o semideus de Metropolis, começa a temer que exista uma revolta dos trabalhadores contra ele. Como tal, pede a Rotwang que crie algo que confunda a mente dos trabalhadores, para que essa revolta não exista.

Luís Urbano reflete que:

¹⁸ A torre de Babel é uma história Bíblica, que conta a história de um povo, em que todos falavam a mesma língua. Este povo decidiu criar uma cidade e uma torre que fosse a mais alta para conseguir chegar aos céus. Deus, decide parar com este desejo requerido pelos homens, que se achavam capazes de realizar tudo e confundiu a linguagem dos homens de forma a que esses não se pudessem entender e a construção da torre parasse. (ROSA, Luiz de, 2012. “Segundo alguns intérpretes da Bíblia, o episódio da Torre de Babel simboliza uma punição divina contra a ousadia do ser humano... “. Disponível em: <http://www.abiblia.org/ver.php?id=3613>, consultado em 25/07/2016)

“É um filme que utiliza fortes metáforas arquitectónicas, numa antevisão das cidades do futuro, onde os edifícios antigos dão lugar aos templos do trabalho, densos e desornamentados arranha-céus inspirados pela visita de Fritz Lang alguns anos antes a Nova Iorque.” (Urbano, 2013: 49)

Outro exemplo, que Fritz Lang, também utiliza para demonstrar *Metropolis*, como uma alusão a uma cidade do futuro, segundo José Barros (2011), é quando no filme vemos as imagens de aviões a sobrevoarem a cidade:

“O avião, particularmente nesta época em que os foguetes ainda eram sonhos tecnológicos, representa a altura máxima atingida pelo homem. Colocar aviões coando entre edifícios é uma ousadia imagética considerável, que cria um efeito que estica ainda mais a altura dos arranha-céus imaginados pelo cineasta.” (Barros, 2011:166)

Algo importante a referir é a forma de como a cidade é categorizada neste filme. É perceptível desde o seu início, desde as engrenagens aos ritmados passos dos trabalhadores, até ao clube dos filhos, a discrepância social que se encontra hierarquizada, por níveis, nesta cidade idealizada por Lang. A exibição da alta sociedade de Metrópolis, o local onde Freder corria, o Clube dos filhos e o grande estádio, demonstram o sinal de grandeza da classe onde se inseria o filho de Joh Frederson.

Ainda na entrevista de William Friedkin, coloca uma pergunta, sobre uma afirmativa de que Metropolis, se este filme terá sido realizado, sobre uma perspectiva de análise sobre as relações, entre as várias classes, sobre o próprio desenvolvimento do capitalismo na altura.



Figura 14 - O "Coração" de Metropolis in www.shauntmax30.com

No início do filme conseguimos ter a percepção desta disparidade, que existia entre as duas classes sociais, representadas no filme. Quando o sol batia nas grandes estátuas do estádio e o local era abrangente de iluminação, em contraponto, os trabalhadores, viviam no nível mais baixo de Metropolis, um local sombrio, que vive na sombra da cidade.

“Os que acabaram o trabalho avançam a um ritmo duas vezes menos rápido do que aqueles que os vão substituir, acompanhados de um tema musical de marcha fúnebre. A sequência seguinte é o seu oposto: sob o imenso céu azul, o inverso da exiguidade da cidade dos operários, as pessoas jovens, vestidas todas de branco, deslocam-se de maneira livre e distendida: o movimento dos jovens é horizontal e fundamentado (fazem corridas entre si) enquanto os trabalhadores naufragam nas profundidades da cidade subterrânea, cabeças baixas.” (Solocho, s.d: 20)

Isto torna com que toda esta cena inicial se destaque muito mais, e se evidencie ainda mais a diferença entre estes dois locais, um pouco como o Paraíso e o Inferno. Também para José Barros (2011), este filme representa o medo que era vivido pela população na primeira metade do século XX, quando refere:

“Todos os receios e temores de uma sociedade europeia diante de um mundo que começava a se superpovoar e a acenar com possibilidades de uso desumano da tecnologia parecem encontrar seu lugar neste ambiente simultaneamente sombrio e tecnologicamente fascinante que é construído por Fritz Lang.” (Barros, 2011:167)

Não se trata de ser representada uma cidade de uma forma realista, para Neuman (1999), o mais importante é que fosse representada de forma a que ilustrasse as “fobias e ambiguidades muito contemporâneas em relação às cidades” (Neuman, 1999: 112)

“Nenhum filme provocou até agora tantas críticas, tantas análises e tantas interpretações, pelo menos desde os anos 1980. Portanto, não nos podemos definitivamente fixar numa interpretação limitada do filme: pode-se ter em conta as diferentes análises da história e da sua conclusão, as metáforas, as alegorias, mas pode-se e deve-se, com efeito, também deixar-se deleitar pela contemplação inocente e

distante do filme. Porque a sentimentalidade ou a banalidade da história, por exemplo, nunca chega a fazer esquecer o esplendor das imagens.” (Soloch, s.d: 29)

No final do filme do cineasta alemão, podemos considerar que termine no oposto da tragédia esperada. Quando todos emergem para o Clube dos Filhos, segundo Márcia Lemos (2008), *Metropolis* sem funcionar, depende da união entre os trabalhadores e os comandos da metrópole. É neste papel, que Freder, o mediador que todos esperam, une os dois lados opostos, para uma *Metrópolis* mais justa e funcional. O mesmo autor ainda refere que:

“A mensagem pode parecer ingénuo e simples, mas a simplicidade não deixa de conter verdade e a verdade é que todos os projectos autoritários e repressivos, que negligenciam o ser humano e procuram a prosperidade de alguns à custa de muitos, acabam invariavelmente, por conduzir à sua própria ruína.” (Lemos, 2008)

A mesma autora refere também, que mesmo que Fritz Lang tenha rejeitado esta obra cinematográfica, no fim de a executar, esta obra continua com uma mensagem bastante actual, devido ao seu carácter simples. Outro autor que partilha da mesma opinião, é Philippe Lemieux (2007-2008) quando refere que: “Resumidamente, o que era uma visão de pesadelos em 1927 é uma realidade para muitos em 2001, e apesar da sua idade, o filme desenvolve uma problemática que é ainda actual hoje” (Lemieux, 2007-2008:59).

Metropolis, embora tenha sido criado na década de 1920, continua a gerar críticas e a ser estudado por vários teóricos, e continua a ser um filme muito actual, devido às problemáticas que expõe. Para Vladimir Soloch (s.d):

“A sociedade de hoje está saturada e poluída de instrumentos eletrónicos, informáticos e celulares, instrumentos sem os quais as cidades em que vivemos deixariam pura e simplesmente de funcionar. A ficção de uma época torna-se assim, por vezes, a realidade de uma outra.” (Soloch, s.d:30)

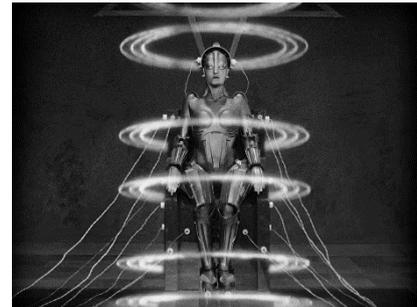
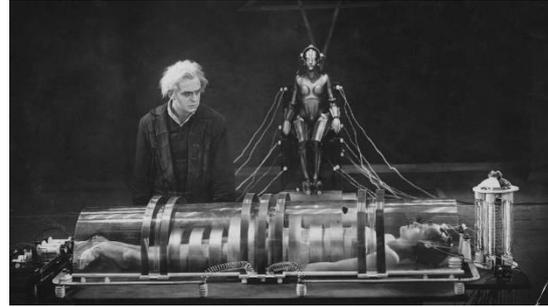


Figura 15 - Maschinenmensch, o “robô-humano” in i.ytimg.com, s3.amazonaws.com, www.doctormacro.com, www.myfilmviews.com, cinema1544.files.wordpress.com.

3. Dois casos de estudo: Metropolis e Os verdes Anos

3.2 A CIDADE E O RURAL, EM VERDES ANOS

O PIONEIRO DO NOVO CINEMA PORTUGUÊS

É aceite que, *Os Verdes Anos* foi o primeiro filme que marcou o início do Novo Cinema Português. Isto torna Paulo Rocha, num dos primeiros pioneiros deste novo movimento, quando estreia este filme, a 29 de Novembro de 1963.

Para Luís Urbano, a cidade toma o seu papel na história de *Os Verdes Anos*, como qualquer outro elemento presente. A cidade passa a ser vista como uma personagem, que também tem “acção” no desenrolar da narrativa que Paulo Rocha nos conta.

Estreado na década de 60, em Lisboa, *Os Verdes Anos*, põe em evidência as questões sociais pelas quais Portugal passava na época. Assim, como também questiona:

“(…) os valores morais 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.” (Urbano, 2013: 155)

Paulo Soares Rocha foi um cineasta português e um dos grandes impulsionadores do Novo Cinema Português. Nasceu a 22 de Dezembro de 1935 no Porto e estudou Direito na Universidade de Lisboa. Mais tarde o seu interesse desprende-se desta área e decide ir estudar realização no Instituto de Altos Estudos Cinematográficos, em Paris, assim refere Mário Torres (2012). Quando decide voltar a Portugal, segundo Joana Cardoso e Cláudia Carvalho (2012), tem o seu primeiro trabalho como assistente de Manoel de Oliveira, num documentário chamado *Acto de Primavera*. Estas autoras referem ainda que é nesse mesmo ano, 1963, que realiza uma das obras mais importantes para o cinema português, *Os Verdes Anos*, que assinala os primeiros passos do Novo Cinema. Já membro da Comissão instaladora da escola de Cinema, Paulo Rocha, torna-se o director, em 1973, do Centro Português de Cinema, onde permanece com esse cargo durante um ano. Passado um ano, em 1975,

tornou-se o adido cultural da Embaixada de Portugal em Tóquio, durante 8 anos. Ainda em Tóquio, instruiu-se sobre a vida do escritor, Wenceslau de Moraes¹⁹. Pela admiração para com este escritor, realizou dois filmes, sobre a sua vida, *A Ilha dos Amores* em 1982 e *a Ilha de Moraes* em 1983. Acabou por falecer aos 77 anos, como assim indica o título do artigo do Público “Morreu o Cineasta Paulo Rocha”, em Vila Nova de Gaia.

¹⁹Wenceslau José de Sousa de Moraes nasceu a 30 de Maio de 1854, em Portugal, Lisboa. Foi um oficial da Marinha e prestou serviço em vários países. Com 31 anos começa a viver em Macau, mas em 1898, devido ao seu grande fascínio pelo Japão, que se muda definitivamente. O período de tempo em que reside no Japão, é marcado pela sua função como escritor, e por se envolver com duas japonesas. Foi uma fonte importante para Portugal, sobre a cultura do Oriente. Faleceu em Tokushima, em 1929. (Sem Autor, 2012. “Wenceslau de Moraes”. Disponível em: <http://embaixadadeportugal.jp/pt/cultural/personalidades-historicas/wenceslau-de-moraes/>, consultado em 22/07/2016)

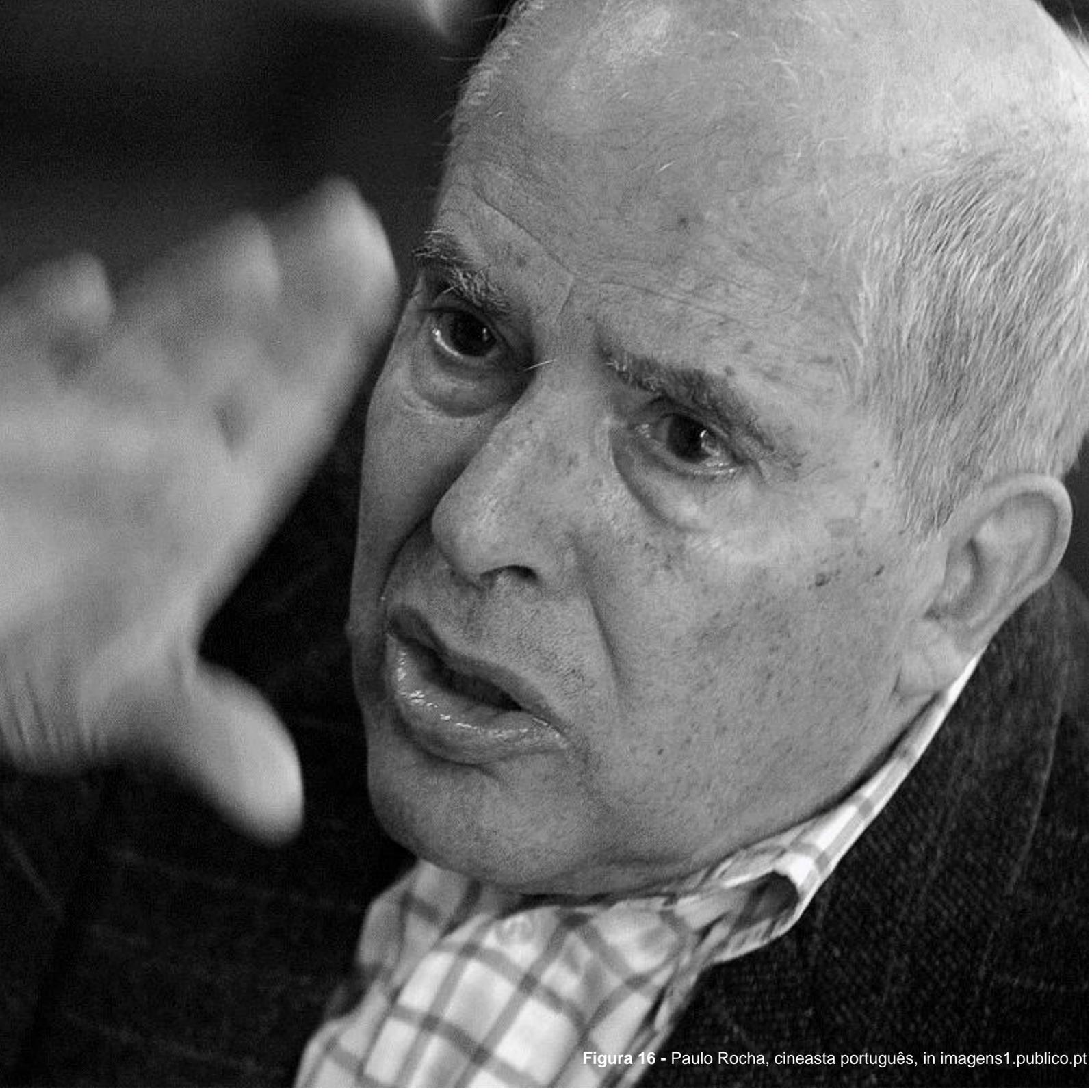


Figura 16 - Paulo Rocha, cineasta português, in imagens1.publico.pt

DO TRADICIONAL AO NOVO CINEMA PORTUGUÊS

Segundo Ana Tostões (1997), quando a segunda guerra mundial teve o seu fim, em 1945, todo o regime fascista entrou em crise, por ter sido derrotado na Europa. Em Portugal, o regime de Salazar enfraquece e é abalado quando são postos em causa os seus ideais, tanto em termos culturais, como sociais. Isto faz gerar um movimento creditado pelos novos regimes democratas que iam contra o regime de Oliveira Salazar, é então, no fim da guerra que a oposição ao regime começa a ganhar força e conseqüentemente, começam a aparecer mais apoiantes,

“Com o caminhar dos anos 50, para o regime que se modernizava no quadro de um crescente capitalismo que tendia cada vez mais a substituir provinciana economia rural, apostando no investimento de infraestruturas indispensáveis ao desenvolvimento e crescimento económicos, oscilando entre o Império e a nova penetração Internacional, era cada vez mais difícil reprimir o surto de expressão actual que rompia com o estilo arquitetónico nacionalista, que também para o próprio regime já não fazia o mesmo sentido defender.” (Tostões, 1997:41)

Face às duras críticas que se faziam sentir em relação ao cinema português nesta época, foi criado um fundo, chamado o Fundo de Cinema. Este fundo destinava-se, segundo Sofia Carvalho (2011), a financiar filmes portugueses, mas também, já nos anos 50, bolsas para que alguns cineastas pudessem ir estudar para o estrangeiro. Esta geração de jovens cineastas, terão sido os verdadeiros impulsionadores do Novo Cinema Português. Entre vários nomes, Paulo Rocha também foi estudar para o estrangeiro, embora que tenha sido por conta própria, refere a autora. Para Sofia Ribeiro (2011), estes jovens foram os responsáveis pela grande mudança que aconteceu no cinema português nos anos 60.

A large, stylized graphic of a human face is formed by a film strip. The film strip loops and curves to create the eyes, nose, and mouth. The background is a textured, greyish-white. On the right side of the image, there is a vertical film strip with the numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 visible.

30

encontro dos cine-clubes portugueses

A mesma autora argumenta, que foi com o filme de Paulo Rocha, *Os Verdes Anos*, que podemos dizer que se começam a ver, realmente, os primeiros vestígios desta nova geração promissora de cineastas, produtores e realizadores, referindo-se a esta fase como: “o corte com o cinema do passado.” (Carvalho, 2011:14)

Com o surgimento do Novo Cinema Português, surge uma alternativa ao que tinha sido o cinema tradicional, que vivia na sombra do regime Salazarista. Segundo Paulo Granja (2010), durante o Estado Novo, os filmes eram financiados para que fosse projetado o verdadeiro espírito português. Também Rouquette (2011) refere que no

“(…) regime do Estado Novo, a propaganda política em Portugal é intensa e constitui um elemento primordial para a legitimação e consolidação do regime salazarista. Neste contexto, o cinema constitui uma das áreas mais controladas, mas também mais utilizadas pelo governo para enquadrar as populações.” (Rouquette, 2011:7).

Tânia Correia (2015) descreve, que isto fez com que vários cineastas repensassem o processo da produção no Cinema Português. Para esta autora a expressão do cinema português, estava ligada à opressão exercida pela censura do Estado Novo, no Cinema Português.

Para Paulo Granja (2010), foi no seguimento dos novos movimentos Europeus, que a rutura com o cinema tradicional se dá, abrindo portas para um novo movimento, o Novo Cinema Português. Os cineastas que impulsionam esta nova forma de pensar, davam muita importância aos filmes que tinham sido produzidos por David Bordwell e Steve Neale. O mesmo autor ainda acrescenta que os interesses destes cineastas se baseavam

“(…) numa tensão sobre estilo visual, uma evidente presença do director e um certo tipo de realismo que é criado por personagens psicologicamente complexas com metas pouco definidas, acrescentando isto tudo a um aumento da sensação de ambiguidade. A cima de tudo, um cinema que é marcado pela

suposição de que um filme deveria ser a expressão da visão pessoal de um indivíduo sobre o mundo"²⁰
(Granja, 2010:62)

Esta nova geração de cineastas, para Maria Bello (2009), vivia angustiada pela realidade contemporânea que era vivida em Portugal, com o desejo de emergir nas novas culturas europeias.

“Esta geração é uma geração de resistência, uma geração de esquerda ou, pelo menos, inconformada. Tinham-se acabado os mitos do cinema anterior, porque tinham acabado os mitos do regime. A nova geração (...) não quer a possibilidade de um cinema de prestígio formal e vazio de conteúdo. Será pobre o seu cinema, mas é um cinema de resistência e de dúvida: a mesma juventude que os novos cineastas querem mostrar está a morrer e a sofrer em África, como vai acontecer com alguns dos próprios cineastas. O cinema, para o regime, não pode exprimir a grande dúvida nacional, por isso haverá que refugiar-se na pesquisa formal, na experiência, na alusão, nas entrelinhas, no desespero humano.” (Apud Bello, Maria do Rosário Lupi – Implosão do cinema português: duas faces da mesma moeda, p.23)

Pedro Neto (2013), argumenta que foram os filmes de Paulo Rocha (*Os Verdes Anos*) e o de Fernando Lopes (*Belarmino*), que geraram a quebra com o cinema do passado:

“*Belarmino*, a par d’*Os Verdes Anos* (Paulo Rocha, 1963), instalaram a ruptura no panorama cinematográfico português, distanciando-se assim dos cânones propagandísticos que o regime de índole fascista oferecia a uma população autoritariamente iletrada. Assiste-se ao nascimento do Cinema Novo, cunho bem distante do então contestado ‘Estado’. De um cinema do Regime – de narrativas menores, de bairro, de solidariedades e controlo mecânicos, salta-se para uma abordagem urbana – de indivíduos numa sociedade orgânica. O cinema português sai para a rua, ‘ocupa’ a cidade e assume uma posição.”
(Neto, 2013: 173)

²⁰ “(...) a stress on visual style, an overt directorial presence and a certain kind of realism created by psychologically complex characters lacking narrative, all adding up to a heightened sense of ambiguity. Above all, a cinema marked by the assumption that a film ought to be the expression of an individual’s personal vision of the world.” (Tradução da autora. Granja, 2010:62)

produtor: ANTÓNIO DA CUNHA TELLES

realizador: FERNANDO LOPES

fotografia: AUGUSTO CABRITA

música: MANUEL JORGE VELOSO

com a colaboração

do conjunto

do Hot Club de Portugal

com BELARMINO FRAGOSO



Já referido anteriormente, para muitos autores, *Os Verdes Anos*, foi um dos primeiros filmes que marcou o início do Novo Cinema Português. Isto torna Paulo Rocha num dos primeiros pioneiros deste novo movimento, quando estreia este filme a 29 de Novembro de 1963, nas salas de cinema em Lisboa. Produzido por António da Cunha Telles²¹, ganhou imediatamente um prémio, em 1964, no Festival Locarno, refere Sebastião Barata (2015).

A abertura do filme começa com as paisagens periféricas, rurais, com vista para a cidade de Lisboa. É perceptível por se erguerem, com um certo distanciamento, a praça do Areeiro, o que nos faz crer que a cidade e o rural já não se encontram muitos distantes.

O filme gira à volta da vida de Júlio, um jovem que vem do interior e se muda para a cidade à procura de um trabalho.

É o seu tio, Afonso, que o vem receber à cidade, mas por esquecimento, não o vai buscar à estação de comboios do Rossio. Nisto o jovem, com ar desnorteado, segue sozinho, à procura do seu novo local de trabalho, como ajudante de sapateiro. Com a demora do proprietário, acaba por ir sozinho explorar as redondezas e por acidente conhece Ilda. Ilda, uma criada de uma família burguesa, que ao contrário de Júlio, vive fascinada pela cidade e demonstra o fascínio pela vida que levam os seus senhores.

²¹ António da Cunha Telles, nasceu no Funchal, no ano de 1935 e é uma das personagens mais importantes, no arranque do Novo Cinema Português.

Vem estudar Medicina para Lisboa, mas percebe, segundo A Cinemateca Portuguesa, que é o cinema que o fascina. Então mais tarde, permanece na faculdade, ligado a actividades cinematográficas. Depois de ter conseguido a bolsa do Fundo do Cinema, vai para o Institut d'Hautes Études Cinématographiques, em Paris, onde conhece Paulo Rocha. E assim, produzem em conjunto *Os Verdes Anos* em 1963. Em 1964, produz *Belarmino*, com Fernando Lopes. Em Lisboa, depois de regressar de Paris, cria o Curso Universitário de Cinema Experimental. Esteve envolvido em vários filmes como realizador: *Kiss Me* (2004), *Pandora* (1996), *Vidas* (1984), entre outros; como produtor: *Os Verdes Anos* (1963), *Belarmino* (1964), *O Crime de Aldeia Velha* (1964), entre outros. (Cinemateca Portuguesa, 2014. António da Cunha Telles - Continuar a viver. Disponível em: http://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/ACT_-junho_julho_2014.pdf, consultado em 10/07/2016)



Figura 19 - A periferia, com vista para a nova Lisboa in www.midas-filmes.pt

O enredo do filme tem o seu enfoque no namoro de Ilda e Júlio. Numa tentativa forçada de o tenta transformar num homem moderno, Júlio, revela cada vez mais a sua incapacidade em se 'apaixonar' pela cidade e isso é notável em várias fases do filme, até quando expressa vivamente numa conversa com um estrangeiro: "Eu queria era ir-me embora!". Não se sente confortável nem na cidade, nem na província que vivia. O filme desenrola-se e termina em tragédia, quando Júlio, num acto impulsivo, mata Ilda, após esta recusar o seu pedido de casamento. Numa grande correria, após assassinar a sua namorada, é encarado por todos, quase como um julgamento. Com os olhares sentenciadores das pessoas, as luzes focam-se em Júlio, numa última cena, encarado por todos, existe quase um julgamento que o expõe perante o crime que acaba de cometer.

"Desconforto maior é aquele que se sente no fim do filme, quando já toldado por uma cidade tirana e complexa, que o refreava a ponto de o enlouquecer, correu para o meio do cruzamento da Av. dos EUA e a Av. de Roma, com as mãos sujas de sangue, e aí permaneceu encarcerado pelo trânsito, sem saber para onde fugir, depois de uma verdadeira descida em espiral." (Rodrigues, 2014)

Uma das curiosidades nunca antes produzidas no cinema português, referida por Liliana Rosa (2014), passa pela a escolha das personagens principais deste filme, Ilda e Júlio, que servem para mostrar ao público a existência de uma classe intermédia. É importante pensar na escolha destas duas personagens. Júlio, um ajudante de sapateiro, quando chega à cidade, entontecido com o barulho dos carros e com o movimento das grandes avenidas, apercebe-se que não encaixa neste novo ambiente, a que não está habituado a viver. Vive constantemente desenquadrado do espaço e dos habitantes da cidade, refere João Rosmaninho (2013).



Figura 20 - Júlio e Ilda in i.vimeocdn.com

Vindo do rural, o jovem, é a grande demonstração da opressão que era vivida na cidade, e Paulo Rocha "(...) viu na personagem de "Júlio" a possibilidade de diálogo com um momento específico de expansão urbana da cidade de Lisboa." (Rodrigues, 2014)

Com a busca em se tentar adaptar à nova vida na cidade, que tanto pretendia, este jovem, vive sempre numa inconstância sentimental, de se conseguir adaptar a um novo território, por existir sempre a presença da periferia rural, que o fazia lembrar a sua casa. É neste espaço que Júlio se encontra, que se sente bem consigo próprio, para onde vai quando os seus dilemas da cidade o perseguem. É neste jogo de sentimentos, que as personagens nos demonstram, o processo de adaptação à cidade moderna e ao novo território, refere Teresa Rodrigues (2014):

"Paulo Rocha retratou o processo de desterritorialização/reterritorialização de uma personagem à procura de um território que fosse material e simbolicamente o seu espaço, com o qual criasse um vínculo e onde pudesse integrar--se, reencontrando a sua identidade." (Rodrigues, 2014)

Na própria representação dos espaços, em que as personagens estão submetidas, vemos Júlio, como uma personagem que vive fechado, no próprio sítio onde trabalha, uma cave. "Júlio é dominado por um espaço que lhe dificulta os movimentos" (Rosa, 2014:109), para Liliana Rosa (2014), a personagem, está associada ao nível do chão, pelo facto da única vista que tem enquanto trabalha, é uma pequena janela horizontal. Paulo Rocha, filma um personagem, que tal qual como ele, se sente desamparado quando chega à cidade, refere João Rosmaninho (2013).



Figura 21 - A chegada de Júlio à estação de comboio do Rossio in www.elumiere.net

É notável o desconforto constante da personagem na sequência do filme, ao contrário de Ilda, que também se mudou para a cidade, à procura de uma vida melhor. Esta, vive fascinada pela ideia de visitar e conhecer Lisboa. Para Souto de Moura, Ilda, é considerada “uma mulher moderna. Até na maneira de vestir...” (Moura, 2014: 43). Enquanto Júlio se tenta encaixar na cidade (embora em vão), Ilda, vive na expectativa de conseguir ter uma vida melhor. Segundo Liliana Rosa (2014):

“Ilda é o reflexo de uma mulher “emancipada” que não encara o destino do casamento como a condição primordial para alcançar o respeito e a honra dentro do contexto social. O crime que advém dessa recusa revela não só a incapacidade de Júlio enfrentar sozinho a cidade, mas também, a enorme resistência e incompreensão face a esta posição da mulher na sociedade moderna.” (Rosa, 2014: 109)

Paulo Rocha não demonstra apenas o romance que era vivido entre os dois jovens, mas sim, a maneira de como as personagens lidavam com o ambiente Lisboa. Percebemos pela chegada de Júlio, à capital, a sua incapacidade de se ajustar à cidade. Pelo contrário, Ilda, apresenta um papel fundamental neste filme e esta personagem é para Luís Urbano (2013), uma recém-chegada à cidade, como Júlio, mas também é ela que o tenta inserir nos novos movimentos “servindo de mediadora entre Júlio e a cidade.” (Urbano, 2013:154)

Embora o próprio realizador do filme não o admita, quando diz que faz filmes para ele próprio, este filme retrata consciente ou inconscientemente uma crítica entre a cidade e o rural, menciona Paulo Cunha (2015), em Folha de Sala de “Os Verdes Anos”, “O país vivia uma transição conflituosa de um paradigma ruralista e nacionalista para um cosmopolitismo urbano, que o complexo drama individual de Júlio tão bem sugere” (Cunha, 2015). Mesmo que Paulo Rocha não tenha tentado impor uma leitura certa sobre o filme, como refere o autor anterior, este filme reflete problemas e ambições da sociedade naquela época.



Figura 22 - Ilda, deslumbrada pelas vestes da sua patroa in jornaldeca.pt

São precisamente nas imagens iniciais deste filme, que Tânia Correia (2015) diz se evidenciar esta dicotomia, sempre posta em causa, durante o filme. Para Francisco Valente (2012),

“Os *Verdes Anos* foi o olhar inaugural que mostrou que a lente, afinal, não serve para mentir e fazer uma ficção que distraia o nosso olhar. Serve para entrar pela verdade adentro e abrir a sua ferida, abrir os nossos olhos. E fazer ver que viver em Portugal, afinal, significa qualquer coisa.” (Valente, 2012)

Num país, dominado pelo Regime, Portugal, demorou um certo tempo até que o urbanismo moderno se começasse a revelar, assim refere Tânia Correia (2015). Mas também, que foi pelo facto do nosso país, não ter sido realmente afetado pela guerra, que nunca foi necessário um plano de reconstrução da cidade.

Foi no ano de 1946 que surge o grupo ICAT²², incentivado por Francisco Keil do Amaral (1910-1975)²³, cujo seu papel foi de extrema importância no 1º Congresso Nacional de Arquitectura em 1948.

“É a partir do Congresso Nacional de Arquitectura, em 48, que se sente emergir, segundos os vectores que ensaiámos caracterizar, uma nova geração e em paralelo uma vontade colectiva de mudança, de recusa consciente e mais teoricamente alicerçada, da “arquitetura do estado-novo” (Tostões, 1997:33)

²² Iniciativas Culturais Arte e Técnica foi uma organização fundada em 1946, por um grupo de arquitectos de Lisboa que pertencia à oposição do Regime do Estado Novo. (Iniciativas Culturais Arte e Técnica. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Iniciativas_Culturais_Arte_e_T%C3%A9cnica, consultado em 25/01/2016)

²³ Francisco Keil do Amaral, foi um arquitecto, e urbanista, nascido em Lisboa, em 1910. Destaca-se pelos seus ideais e convicções se afastarem dos desejos que o Regime do Estado-Novo, exigência que era feita na altura sobre os arquitectos. Estudou arquitectura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, e passado pouco tempo foi trabalhar no atelier do arquitecto Carlos Ramos. Em 1937, ganhou uma medalha de ouro na Exposição Internacional de Paris de 1937. Esteve envolvido em vários projectos de extrema importância como: o Parque de Monsanto, o Parque Eduardo VII, o Campo Grande, entre outros. Venceu o Prémio Municipal de Arquitectura no ano de 1951 e passados 11 anos ganhou um Prémio Valmor. Faleceu em Lisboa a 19 de Fevereiro de 1975. (Coelho, Fátima, 2010.)“Exposição Bibliográfica - Arq. Francisco Caetano Keil Coelho do Amaral, 1910-1975” Disponível em: http://www.oasrs.org/documents/11013/18319/BIB_BB_keil.pdf/f0cb1fb5-745c-407f-869c-aebe7a8f98ab, consultado em: 27/01/2016)

Para Correia (2015), foi em Lisboa, com as desapropriações de Duarte Pacheco, que foi possível existir um processo de renovação arquitectónica nos novos desenhos urbanos, que seguiam os princípios da Carta de Atenas. Foi neste seguimento que surgem os novos bairros, assim como o Bairro de Alvalade.²⁴

Para a autora, é nesta zona da cidade de Lisboa, que se dá também a revolução do cinema português. Refere que “de forma transversal aos filmes desta época, os conjuntos urbanos modernos de Lisboa em muito contribuíram para a caracterização dos personagens, assim como o seu lugar na cidade” (Correia, 2015:109).

É precisamente neste lugar, caracterizado pela sua modernidade, o palco do filme de Paulo Rocha. Os *Verdes Anos*, reflete, sobre as questões sociais, relacionadas com a crescente capital de Lisboa e é neste jogo fortemente carregado de metáforas, que as personagens, se tornam os “rostos de uma mesma cidade fragmentada, que se movem numa arquitectura em período de crítica, por reivindicar respostas às questões urbanas e sociais.” (Correia, 2015: 127).

²⁴ O plano de urbanização do Bairro de Alvalade foi inicialmente projectado por Faria da Costa em 1945 e proponha edifícios destinados a habitação social, chamadas as casas de renda económica. São aplicados os conceitos da arquitectura moderna como refere a autora Alexandra Alegre (s.d) “(...) unidade de vizinhança, a organização distributiva das funções e equipamentos, a hierarquização viária através de avenidas, ruas, impasses e caminhos de peões, a desprivatização do solo e a libertação do interior do quarteirão para espaço de uso colectivo”. Este bairro, continua a ser uma área qualificada da cidade de Lisboa, e os desenhos dos vários blocos de edifícios, são considerados ainda hoje, a nível arquitetónico, urbanístico, uma obra arquitectura moderna, por aplicar os conceitos modernos, tanto em termos de soluções arquitetónicas como em níveis de soluções de construção. (Alegre, Alexandra, s.d. “ Casas de Rendas Económicas das Células I e II do Plano de Urbanização de Alvalade - 1ª Experiência de Urbanização Integral” Disponível em: http://in3.dem.ist.utl.pt/msc_04history/aula_5_a.pdf, consultado em 30/01/2016.)



Figura 23 - Avenida dos Estados Unidos da América, Lisboa in s-media-cache-ak0.ppinimg.com

A representação do espaço é essencial para o desenrolar da narrativa em *Os Verdes Anos*. A representação do Bairro de Alvalade reflete no filme, um tipo de vivência diferente que não existia na restante da cidade de Lisboa. O bairro representante de um determinado tipo de paisagem social, a uma outra escala, quando é filmado em conjunto com a periferia, reforça ainda mais a separação que existia entre estes dois locais, a incapacidade de adaptação das pessoas, que viviam entre estas duas realidades, refere Rita Bastos (2014). Paulo Rocha ao inserir estas três personagens, Ilda, Júlio e o Afonso, representa várias formas que as pessoas têm de se relacionar com esta nova realidade existente em Lisboa.

É então partir desta paisagem urbana que Paulo Rocha, filma a Nova cidade de Lisboa, quando filma as cenas por baixo dos pilotis e a janela do sapateiro horizontal. Um dos exemplos, referidos por Eduardo Souto de Moura (2007), são estas cenas que Paulo Rocha filma nos novos bairros de Lisboa, debaixo dos pilotis, elogiando a apreciação que o cineasta produz ao movimento moderno, até pela forma de como a cidade é filmada pela janela da loja do sapateiro. Souto de Moura (2007), fica fascinado pela maneira de como o cineasta evidencia o movimento moderno e traços de uma arquitectura pós-inquérito, até à altura tão criticados.



Figura 24 - Janela horizontal, representativa da janela de sapateiro no filme in 66.media.tumblr.com



OMNIS ANIMA POTESTATIBVS SV-
PERIORIBVS SVBDITA SIT: NON EST
POTESTAS NISI A DEO: QVÆ
ORDINATAE SONT A DEO ORDINATAE
POTESTATES QVI RESISTIT PO-
TESTATI DEI ORDINATIONI RESISTIT.
QUI RESISTIT SVB-
DITAMEN ACQVIRVNT: NAM PRIN-
CIPES SVNT TIMORI BONI OPERIS.

ROMANOS XIII, 1-3

EX
TERNA

DE
CIVITATE
DEI

DE
ORDINE

DE
LIBERO
ARBITRIO

Figura 25 - Júlio e Ilda, junto da cidade universitária in www.apaladewalsh.com

É nesta possibilidade, de representar a cidade de Lisboa, tal qual como ela é, que o cineasta se foca quando realiza este filme, argumenta Rosmaninho. Quando, o autor, faz a comparação entre *Os Verdes Anos* e *O Sangue*, refere que: “Ambos arrancam numa ruralidade aparente onde a cidade não se vê logo mas permanece vizinha” (Rosmaninho, 2013: 164). Existe para Rosmaninho (2013), em *Os Verdes Anos*, um reconhecimento da paisagem, a localização do lugar é imediata, por conseguirmos ver as torres do Areeiro. Existe, portanto, aqui uma vontade de apresentar a cidade de Lisboa, a modernidade, como que uma expedição. Pelos caminhos, de Júlio e Ilda, pelas longas avenidas dos Estados Unidos e de Roma, até, à Cidade Universitária. É neste percurso das personagens, que podemos reparar em detalhe na presença da arquitectura moderna “de obra de arte total”, em que todas as artes são combinadas entre si, acrescenta Rosmaninho (2013).

Exatamente pelo filme se centrar sobre a visão de Júlio, a acção do filme passa sempre por evidenciar a contradição, entre a periferia rural, onde morava Júlio e a periferia urbana, que era construída pelos novos bairros e as novas avenidas de Lisboa, refere Luís Urbano (2013). O mesmo autor, afirma que ao concretizar este filme, Paulo Rocha põe em causa a ideia que ele próprio tinha da cidade, mostrando ao espectador a oposição entre o rural e o urbano “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.” (Urbano, 2013:154)

Sem que seja uma leitura evidente “Paulo Rocha explora as diversas camadas textuais para compor um filme que não quer expor ou impor uma leitura, mas potenciar as imensas leituras possíveis a cada espectador.” (Cunha, Paulo, 2015)

Este filme, passa para além da representação da arquitectura e sim, na minha opinião, por exhibir os problemas da cidade, e colocar a cidade sobre uma perspetiva diferente, neste caso a do cineasta. Segundo Eduardo Souto de Moura este filme foi caracterizado como um dos mais emblemáticos, do cinema português, por inserir meticulosamente cenários em que são filmadas as novas avenidas e bairros de Lisboa, evidenciando o movimento moderno, assim descreve o Arq. Souto de Moura.

Também para Rita Bastos,

“o filme reflete um olhar revolucionário sobre as avenidas novas e os edifícios modernos da periferia Lisboeta, estabelecendo assim uma autêntica ruptura na representação do bairro e da paisagem urbana da cinematografia portuguesa.” (Bastos, 2014:1) ²⁵

²⁵ “La película refleja una mirada revolucionaria sobre las avenidas novas y los edificios modernos de la periferia lisboeta, estableciendo así una auténtica ruptura en la representación del barrio y del paisaje urbano dentro de la cinematografia portuguesa.”(Tradução da autora. Bastos, Rita, 2014. “ENTRE LO RURAL Y LO URBANO”. Disponível em: www.acuartaparedes.com/barrio-paisaxe-os-verdes-anos/?lang=es, consultado em 05/07/2016



Figura 26 - Júlio, na tentativa de fugir é emboscado pelos carros que habitam a cidade in www.apaladewalsh.com

4. Considerações Finais

Mais uma vez voltamos à questão colocada por Luís Urbano, Jerusalém ou Babilónia?

Temos em *Metropolis*, uma cidade representativa, imaginária, criada por um cineasta. Esta cidade faz-nos crer num mundo melhor, quando nos leva até aos belos jardins, do Clube dos Filhos, ao estádio, numa riqueza fenomenal e monumental, excêntrica. Em *Os Verdes Anos*, temos uma cidade boémia, nos transporta, num sentimento semelhante, em perspetiva por uma vida melhor.

Estes dois casos de estudo, revelam semelhanças. Com isto quer dizer, não em termos comparativos de críticas, mas na direção em que a crítica é formada. No primeiro filme de Fritz Lang, enquanto se vivia numa constante angústia, no século XX, devido ao facto da Alemanha ter perdido a guerra, o país sofria de uma grave crise económica e social. Isto trouxe, aos artistas uma nova forma de expressão, o movimento expressionista, e é sobre este movimento que o filme *Metropolis* se insere. Este filme, transporta-nos para uma nova realidade, uma cidade inexistente que nos expõe os reais problemas, da cidade contemporânea de Fritz Lang. A cidade maquinista, que é transposta no filme, reflete um mundo regido por máquinas, cujos os seres humanos se tornam os seus escravos, escravos do capitalismo e das grandes entidades que comandam todo o sistema. Isto mesmo vinha a acontecer, com a industrialização das cidades. Podemos supor, que foi na primeira guerra mundial, em que realmente foi exposto o verdadeiro poder da máquina, invencível, que se transpunha a qualquer tipo de homem. O mesmo tipo de afirmação, é posta em causa no filme, quando vemos um exército de escravos a caminhar a ritmo de marcha em direção às máquinas, dominados pelo seu poder. Por nos mostrar duas realidades tão distintas, entre a alta sociedade e os trabalhadores de *Metropolis*, este filme, expõe os reais opostos que eram vividos nessa época. Esta dicotomia é representada, por um lado, pelos os que viviam no topo da alta sociedade em *Metropolis*, a vida no alto luxo e por isso, são filmados os grandes monumentos, como o estádio exuberante e os colossais arranha-céus. “A cidade alta, a dos terraços inacessíveis de Metropolis, é a dos bairros ricos; a cidade subterrânea simboliza a periferia industrial das cidades, recolhida num monstruoso subsolo. É nesta vertente que Metropolis é assustadora: estigmatiza uma realidade espacial, uma realidade social” (Marques, 2009:29)

Adverso a esta realidade, nas profundezas da cidade, um exército de escravos faz com que a cidade funcione. Esgotados, vivem como serventes de uma causa, que nem eles próprios compreendem. As condições precárias e a sobrelotação na cidade dos operários, são facilmente caracterizadas e perceptíveis, na reprodução de Fritz, quando recria estes dois modelos de cidade. Sem luz alguma, esta cidade vive na sombra da grande Metrópolis, onde vive a alta sociedade, felizes enquanto correm nos seus estádios, iluminados pelo esplendor das grandes estátuas.

Em *Os Verdes Anos*, a realidade é outra. É representada uma cidade existente, com limites e fronteiras, em que o cenário é a própria urbe da cidade. Vivia-se num país que habitava na sombra de uma ditadura que impunha limites, tanto na arquitectura como no cinema, e em todas as outras formas de cultura. Os filmes eram cingidos à representação imposta pelo regime salazarista. No filme *Os Verdes Anos*, foge-se aos cânones impostos pela ditadura e é declarada uma rutura cinemática em Portugal. Esta obra mostra-nos a opressão em que o país vivia, expondo de forma indireta quais eram os seus problemas, através de uma história. Uma história que conta, o romance impossível, num país oprimido, com vontade de crescer e de mudar. Mostra também a fragmentação da cidade Lisboa, que vivia num estado crítico de decadência cultural, social e económica.

Este filme faz sobre Lisboa, uma verdadeira visita guiada pela cidade, uma cidade moderna. Expondo alguns dos principais elementos da arquitectura moderna como: os prédios assentes em pilotis, a janela horizontal e também a questão da transparência. Isto é muito importante neste filme, tanto que Júlio, combate sempre contra as portas e os vidros, como que se fosse a representação da sua impossibilidade de se adaptar à cidade. Conta a história de um romance que acaba em tragédia, quando Júlio, por impulso mata Ilda. Esta apresenta-se como a sua mediadora dentro da cidade, que o tenta mudar para ser um homem moderno, um homem da cidade. No fim do crime, é exposto perante todos no café *Vá-Vá*, onde se encontra toda a geração de cineastas do Novo Cinema Português. Quando sai do café, em direcção à estrada, é emboscado por carros e encarado por todos, quase como uma forma de exílio, sobre o mesmo.

Ambos os filmes, representam problemáticas que eram vividas na época, com duras críticas perante a sociedade. Representam os dois, momentos de extrema importância para o cinema e, talvez seja por isso, que se tenham tornado tão emblemáticos e intransponíveis.

Metropolis é como que uma representação de Jerusalém, divina, inexistente, a cidade prometida de Deus. Em *Os Verdes Anos*, Lisboa representa a Babilónia, uma cidade cheia de imperfeições, mas que representa uma cidade real. É nesta cidade que existem problemas, sempre em torno de uma premissa que a torne melhor, em *Metropolis* vivemos no constante sonho, de uma cidade utópica.

5. Bibliografia

BARROS, José D'Assunção. "A Cidade-Cinema expressionista: uma análise das distopias urbanas produzidas pelo Cinema nas sete primeiras décadas do século XX." Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011. Pós-graduação em Comunicação e Informação.

BELLO, Maria do Rosário, 2009. "Implosão do cinema português: duas faces de uma mesma moeda" Universidade Aberta

CARVALHO, Sofia. "O caminho do cinema português: à procura da identidade nacional. Case study – a guerra colonial". Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2011.

CORREIA, Tânia Neves. "O lado solar do tempo do fascismo. Lisboa sob o olhar do Novo Cinema Português". Coimbra, Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra, 2015. Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura.

COSTA, Alves, 1986. "Da lanterna mágica ao cinematógrafo" Edição de Cinemateca Portuguesa

COSTA, João Bénard da, 1996 – Metropolis in AAVV, 1996 – As Folhas da Cinemateca – Fritz Lang. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

GRANJA, Paulo, 2010. "Paulo Rocha Os Verdes Anos (1962) and the New Portuguese Cinema", Portuguese Cultural Studies. pp. 61-68.

HARBOU, Thea Von. "Metropolis" Prefácio e Tradução: Alessandro Ciapina

KAES, Anton – "Metropolis: City, Cinema, Modernity" In, BENSON, Timothy O. – "Expressionist Utopias - Paradise, Metropolis, Architectural Fantasy". Los Angeles, Califórnia: Los Angeles County Museum of Art.

KRACAUER, Siedfried, 1960. "Theory of Film: the redemption of physical reality" Nova Iorque: Princeton University Press

LEMONS, Márcia. "A cidade, espaço de heterotopias : Metropolis, de Fritz Lang, um estudo de caso" Porto : Universidade do Porto. Faculdade de Letras. Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2008. Artigo em Revista Científica Nacional

MARQUES, Bruno Leonel. "Visões Urbanas. Uma história da cidade contada pelo cinema". Coimbra, Faculdade de Ciências e Tecnologias, 2009. Prova Final de Licenciatura em Arquitectura.

MARQUES, Marco. “A modernidade pelo olhar de Fritz Lang: A Constituição de Metropolis (1927) como caricatura à cidade moderna.” Universidade Lusíada, 2000. Dissertação Mestrado em Teoria da Arquitectura.

MARTINS, Paulo, 2009. “Os Primórdios do cinema documental” – Pág. 54-57. Instituto Politécnico de Leiria -

NETO, Pedro, 2013 - Lisboa ou Belarmino Fragoso: Espaço Político e existencial em ‘Belarmino. In URBANO, Luís - Revoluções. Arquitectura e Cinema nos anos 60/70 – Porto: AMDJAC

NEVES, José, 2014. “O lugar dos Ricos e dos Pobres no Cinema e na Arquitectura em Portugal” Porto: Dafne Editora.

NEUMAN, Dietrich 1999. “Cinema e Arquitectura - Antes e depois de METROPOLIS: o Cinema e a Arquitectura em Busca da Cidade Moderna, Cinemateca Portuguesa

RODRIGUES, António; COSTA, João Berard da; COSTA, José Manuel; OLIVEIRA, Luís Miguel; FERREIRA, Manuel Cintra, 1996. “As folhas da Cinemateca – Fritz Lang”, Cinemateca Portuguesa

RODRIGUES, Teresa Palma, 2014. “Ramiro Guerreiro: Revisitando os ‘Verdes Anos’.” Disponível em Revista Croma, Estudos Artísticos.

ROSMANINHO, João, 2013. “Revoluções. Arquitectura e Cinema nos anos 60/70 – Corre o Sangue em Os verdes Anos” Porto: AMDJAC

SOUTO DE MOURA, Eduardo, “O Lugar dos Ricos e Dos Pobres na no Cinema e na Arquitectura em Portugal - Os Verdes Anos” Porto: Dafne Editora.

SUPPIA, Alfredo, 2012. “A Babel do futuro: por uma tradução da architecture parlante de Metropolis e Blade Runner” in REMATE DE MALES. Dez.2012

TOSTÕES, Ana, 1997. “Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50” Porto: FAUP edições

TEIXEIRA, Manuel C., 1999. “Cinema e Arquitectura -” Cinemateca Portuguesa

URBANO, Luís, 2013. “Histórias Simples. Textos sobre arquitectura e cinema” Porto: AMDJAC

URBANO, Luís, 2013. “Revoluções. Arquitectura e Cinema nos anos 60/70” Porto: AMDJAC

6. Webgrafia

AHEARN William, 2012. "The Enigma of Thea von Harbou". Disponível em: <http://www.williamahearn.com/thea.html>, consultado em 20/06/2016

ALEGRE, Alexandra, s.d. "Casas de Rendas Económicas das Células I e II do Plano de Urbanização de Alvalade - 1ª Experiência de Urbanização Integral" Disponível em: http://in3.dem.ist.utl.pt/msc_04history/aula_5_a.pdf, consultado em 30/01/2016.

ALMEIDA, Cláudia, s.d. "A obra dos irmãos Lumière e o nascimento do cinema". Disponível em: <https://sites.google.com/site/arteprojectada2/aobradosirm%C3%A3oslumiere>, consultado em: 22/11/2015

AMARAL, Manuel. Fritz Lang, 2000-2008. "Fritz Lang". Disponível em: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://www.arqnet.pt/portal/biografias/fritz_lang.html&num=1&strip=1&vwsrc=0/. Consultado em 21/07/2016

ANA, Lorena Sant', s.d. "Há 119 anos os irmãos Lumière exibiram o primeiro filme da história." Disponível em: <http://lounge.obviousmag.org/biblioteca/2014/03/ha-119-anos-os-irmaos-lumiere-exibiram-o-primeiro-filme-ao-grande-publico-dando-inicio-a-magia-do-ci.html>, consultado em: 15/01/2016

A Nonymous, s.d. "Fritz Lang - Biography". Disponível em: <http://www.imdb.com/name/nm0000485/bio>, consultado em 21/06/2016

BARATA, Sebastião, 2015. "HOLLYWOOD, TENS CÁ DISTO?": OS VERDES ANOS (1963) "Disponível em: <https://espalhafactos.com/2015/03/31/hollywood-ca-disto-os-verdes-anos-1963/>, consultado em: 24/07/2016

BASTOS, Rita, 2014. "ENTRE LO RURAL Y LO URBANO". Disponível em: "<http://www.acuartaparedede.com/barrio-paisaxe-os-verdes-anos/?lang=es>", consultado em 05/07/2016

BRITO, Carla, 2011. "Os irmãos Lumière". Disponível em: <http://estoriasdahistoria12.blogspot.pt/2011/07/os-irmaos-lumiere.html>, consultado em: 31/11/2015

CARDOSO, Joana e CARVALHO, Cláudia, 2012. "Morreu o Cineasta Paulo Rocha". Disponível em: <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/morreu-o-cineasta-portugues-paulo-rocha-1578946>, consultado em 23/07/2016

CINEMATECA PORTUGUESA, 2014." ANTÓNIO DA CUNHA TELLES CONTINUAR A VIVER ". Disponível em "http://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/ACT_-_junho_julho_2014.pdf", consultado em 10/07/2016

COELHO, Fátima, 2010." Exposição Bibliográfica - Arq. Francisco Caetano Keil Coelho do Amaral, 1910-1975". Disponível em: http://www.oasrs.org/documents/11013/18319/BIB_BB_keil.pdf/f0cb1fb5-745c-407f-869c-aebe7a8f98ab, consultado em: 27/01/2016

CUNHA, Paulo, 2015. “Os nossos verdes anos”, <http://www.portopostdoc.com/home/noticias/view?id=25>, consultado em 27/03/2015.

YURI, s.d. “O expressionismo e o cinema”. Disponível em: <http://cafecomwhisky.com.br/o-expressionismo-e-o-cinema/>. Consultado em: 21/07/2016

ROSA, Luís, 2012. “Segundo alguns intérpretes da Bíblia, o episódio da Torre de Babel simboliza uma punição divina contra a ousadia do ser humano...”. Disponível em “<http://www.abiblia.org/ver.php?id=3613>”, consultado em 25/07/2016

HELM, Joanna, 2012. “Cinema e Arquitetura: “Metrópolis””. Disponível em: <http://www.archdaily.com.br/br/01-51763/cinema-e-arquitetura-metropolis>, consultado em 21/07/2016

LEMIEUX, Philippe, 2001 – “Metropolis: Uma leitura de síntese”. In Ciclo Integrado de Cinema, debates e colóquios na FEUC, 2007-2008 – “Metropolis – Um filme de Fritz Lang 1927”.

LEZO, Denize, 2010. “O Lugar das Idéias no Cinema: Arquiteturas e Cidades nos Filmes Expressionistas Alemães”, consultado em 22/07/2016

LIMA, Daniela s.d. Expressionismo Alemão. Metropolis - Fritz Lang. Disponível em:< <chrome-extension://oemmnclbldboiebnladdacbfmadadm/https://imagemovimento.files.wordpress.com/2009/05/expressi-onismo-alemao-metropolis.pdf>. Consultado em: 21/07/2016

MARTEA, Ion, 2006. “La sortie des usines Lumière [Leaving the Lumière Factory]”. Disponível em: <http://www.culturewars.org.uk/EF/ef7.htm>, consultado a 11/09/2016.

MARTEA, Ion, 2006. “L'arrivée d'un train à la Ciotat (Arrival of a Train at La Ciotat)”. Disponível em: <http://www.culturewars.org.uk/EF/ef5.htm>, consultado a 11/09/2016.

MOTA, Júlio, LOPES, Luís Peres e ANTUNES, Margarida, s.d.. “Metropolis: Um filme de Fritz Lang 1927”, Ciclo Integrado de Cinema, Debates e Colóquios na FEUC.

MOURINHA, Jorge, 2008. “Versão original de Metropolis descoberta em Buenos Aires”. Disponível em <http://www.publico.pt/culturaipilon/jornal/versao-original-de-metropolis-descoberta-em-buenos-aires-267508>, consultado em: 21/07/2016

POWEL, Jim, 2008. “Biografia_ Thomas Edison.” Disponível em: <ordemlivre.org/posts/biografia-thomas-edison>, consultado em: 01/12/2015

SOLOCH, Vladimir, s.d – “Lang, Metropolis e a dimensão política”. In Ciclo Integrado de Cinema, debates e colóquios na FEUC, 2007-2008 – “Metropolis – Um filme de Fritz Lang 1927”.

ROSA, Liliana, 2014 “O SUBTERRÂNEO CONTRAA ALTURA EM OS VERDES ANOS, DE PAULO ROCHA E EM SANGUE DO MEU SANGUE, DE JOÃO CANIJO” Disponível em: <http://aim.org.pt/atas/pdfs/Atas-IIIEncontroAnualAIM-11.pdf>, consultado em 02/07/2016

ROSA, Luiz de, 2012. “Segundo alguns intérpretes da Bíblia, o episódio da Torre de Babel simboliza uma punição divina contra a ousadia do ser humano... “. Disponível em: <http://www.abiblia.org/ver.php?id=3613>, consultado em 25/07/2016

ROUQUETTE, Maria, 2011. “O Cinema Português durante o regime do estado novo”, <http://pt.scribd.com/doc/49048550/O-Cinema-Portugues-durante-o-Estado-Novo#scribd>, consultado em 20/02/2016

RUBINATO, Alfredo, s.d. “O Despertar da Besta:A alma do expressionismo alemão e sua tradução estética no cinema”. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/01-10/expressionismoalemao.html>, consultado em: 21/06/2016

SILVA, Emerson, 2012. “O Cinematógrafo dos Irmãos Lumière”. Disponível em: ocinematografo.blogspot.pt/2012/10/o-cinematografo-dos-irmaos-lumiere.html, consultado em 02/12/2015

TORRES, Mário Jorge, 2012. “Paulo Rocha: o realizador que “viveu” cinema”. Disponível em: <https://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/paulo-rocha-referencia-incontornavel-de-um-cinema-livre-e-inconformista-1578955>, consultado em 20/06/2016.

THE EDITORS OF ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA, s.d. “UFA German Film Ccompany”. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/UFA-German-film-company>, consultado em: 20/06/2016.

VALENTE, Francisco, 2012. “Paulo Rocha olhava por nós”, <http://www.apaladewalsh.com/2012/12/paulo-rocha-olhava-por-nos/>, consultado em 27/03/2016

WALTERS, Jonathan, 2002. “Pioneers - Lumière Brothers”. Disponível em: http://www.earlycinema.com/pioneers/lumiere_bio.html, consultado em: 12/12/2015

“Pioneers – Lumière Brothers”. Disponível em: http://www.earlycinema.com/pioneers/lumiere_bio.html, consultado em 25/11/2015

“Nero-Film”. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Nero-Film>, consultado em 20/06/2016

“Universum Film AG”. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Universum_Film_AG, consultado em 20/06/2016

“Maschinenmensch (Metrópolis)”. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Maschinenmensch_\(Metrc3%B3polis\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Maschinenmensch_(Metrc3%B3polis)), consultado em 22/07/2016

“Wenceslau de Moraes“. Disponível em: <http://embaixadadeportugal.jp/pt/cultural/personalidades-historicas/wenceslau-de-moraes/>, consultado em 23/07/2016

“Iniciativas Culturais Arte e Técnica“. Disponível em:
“https://pt.wikipedia.org/wiki/Iniciativas_Culturais_Arte_e_T%C3%A9cnica”, consultado em 25/01/2016

7. Filmografia

La sortie de l'usine lumière à Lyon, 1895

L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat, 1895

L'arroseur arrosé, 1895

Le Déjeuner de Bébé, 1895

Le Voyage dans la lune, 1895

Metropolis, 1927

Os Verdes Anos, 1963

Berlarmino, 1964

Blade Runner, 1982

O Sangue, 1989

8. Anexos

8. Anexos

8.1. Anexo A - Fichas técnicas dos casos de estudo

Nome: Metropolis

Realização: Fritz Lang

Argumento: Thea Von Harbou, baseado numa história original de sua autoria

Direcção de fografia (Preto e Branco): Karl Freund e Gunther Rittau

Música: Gootfried Huppertz

Direcção artística: Otto Hunte, Erich Kettelhut e Karl Vollbrecht

Guarda-roupa: Aenne Willkomm

Efeitos Especiais: Eugen Schufftan

Escultura do “robot”: Walter Schultze-Mittendorf

Interpretação: Brigitte Helm (Maria – “Robot”), Gustav Frohlich (Freder), Alfred Abel (Joh Frederson), Rudold Klein-Rogge (Rotwang), Heinrich George (Groth, o contramestre), Theodor Loos (Josaphat), Fritz Rasp (Slim, o homem magro aos erivo de Frederson), Erwin Biswanger (Georg, o operário nº11811), Olaf Storm (Jan), Heinrich Gotho (o “mestre de cerimónias”), Hanns Leo Reich (Marinus), Margarete Lanner (mulher num automóvel), Max Dietze, Georg John, Walter Kuhle, Arthur Reinhard, Erwin Vater (operários), Grete Berger, Olly Boheim, Ellen Frey, Lisa Gray, Rose Lichtenstein, Helene Weigel (operárias), Beatrice Garga, Anny Hintze, Margarete Lanner, Hilde Woitscheff (mulheres dos jardins eternos), Fritz Alberti (o homem criador, na cena da Torre de Babel).

Produção: UFA

Produtor: Erich Pommer

Rodagem: 310 dias e 60 noites, entre 22 de Maio de 1925 e 30 de Outubro de 1926

Metragem original: 4189 metros

Mudo;

Estreia Mundial: Berlim, 10 de Janeiro de 1927, com acompanhamento musical, em partitura original de Gottfried Huppertz

Estreia em Portugal: Cinema de S. Luiz, a 7 de Abril de 1928.

Estreia em Portugal Versão remontada e musicada por Giorgio Moroder: Estúdio 444, a 25 de Janeiro de 1985.

(em, Folhas da cinemateca - Fritz Lang, 1996. Pág. 33-34)

Nome: Os Verdes Anos

Realização: Paulo Rocha

Género: Drama social

Assistentes de realização: Fernando Matos Silva, António Vilela, Olavo Rasquinho

Produtor executivo: António da Cunha Telles

Assistente de produção: António Carvalho da Costa

Secretária de produção: Maria Teresa de Vasconcelos

Director de fotografia: Luc Mirot

Assistente de imagem: Eduardo Ferros

Operador de câmara: Elso Roque

Ficha Artística: Rui Gomes (Júlio), Isabel Ruth (Ilda), Ruy Furtado (Raul), Harry Wheeland (o inglês), Paulo Renato(Afonso), Cândida Lacerda (patroa), Carlos José Teixeira (patrão), Irene Dine (prima), Óscar Acúrcio, Alberto Ghira, Rosa María Vázquez, José Vítor, Carlos Jesus Afonso, Carlos Rodrigues, Elisa Maria, Henriqueta Domingues, Manuel Bento, Manuel Reis, Olga Campos, Julio Cleto, Manuel de Oliveira, Carlos Alberto Dos Santos, Raul Dubini, Maria Helea,Victor Dias.

Rodagem: Abril e Maio de 1963

Chefe iluminador: Manuel Calos da Silva

Chefe maquinista: Manuel Rodrigues

Anotadora: Maria Teresa de Vasconcelos

Guarda-roupa: Rafael Calado (figurinista), Alda Cruz,

Caracterização: Manuel Fernandes

Cabeleireiro: Casimiro

Montagem: Margarethe Mangs

Assistentes de montagem: Emília de Oliveira, Isabel Marques, Noémia Delgado

Formato: 35 mm, 91', p/b

Duração:91 Minutos

Distribuidor: Vitória Filme

Estreia: 29 de Novembro de 1963, em Lisboa, nos cinemas São Luís e Alvalade.

(retirado de https://pt.wikipedia.org/wiki/Os_Verdes_Anos)

8. Anexos

8.1. Anexo B - Entrevista de Fritz Lang feita por William Friedkin em 21 e 24 de Fevereiro de 1975

WF: I'd like you to tell me if you would in detail, your experience on the day that Goebbels called you into the Ministry and offered you the job of official filmmaker for the Nazi Party and what happened subsequently.

FL: It's a long story.

WF: I hope so!

FL: Ah... I had finished the film "The Testament of Dr. Mabuse". In the film I had put into the mouth of Mabuse, when he steps into the body of another man, all Nazi slogans. And say yellow shirts came, they didn't have the black shirts in these days, with two guns right and left and said: "Mr. Goebbels will confiscate this film." I was a very haughty and said: "If you think you can confiscate the film of Fritz Lang in Berlin, do it." All right, they did it. Now I had some trouble the trouble was that's a company for who for which I made this film, had spent some money. And I tried to find a way to help some. And thought maybe that an interview with Goebbels would help so that's a confiscation, they would take over. So one day I got an invitation, meaning an order, to arrive to the Ministry... of Terror! To the Ministry of...

WF: Interior? Defense?

FL: No, of... Stop it.

WF: No it's ok, whatever.

FL: To the Ministry of Propaganda. Now you must understand one thing in these days. You have to have a stiff collar, a tuxedo, not a tuxedo. A cutaway.

WF: A cutaway coat.

FL: A waistcoat, pinstriped trousers. Which was in its way all very uncomfortable. I walked in to the Ministry of propaganda, and in the middle of the door was a big desk and again four people in yellow shirts that said: "What do you want?" I said: "Here's an invitation from the Ministry of Propaganda who

wants to talk with me.” Well they looked at it and said: “Look you're going on the corner and go along this corridor. And then you come to another corridor, and there's your goal.” I said: “Ok” So I walk this corridor. Was not very agreeable. The floor that great squares of cement, the walls were blank, no pictures, no inscriptions, you know?

WF: Yes.

FL: The windows were very hide that you couldn't look outside and on top of that where... How do you call it? When you couldn't go out through the window. And I walked and walked and walked on this, the cement squares and every step echoed constantly from the wall and back and so on. It was a disagreeable. So I come to the end of the corridor, and another corridor and there's the same thing, again a desk, again four people with guns in yellow shirts, the same procedure: “May go in this direction” It Happened three times. Finally, I came to a round room. It was very nice. And I didn't know what to do. So suddenly one of the door opens and out came a men most polite and said: “Mr. Lang, one moment. The Minister will be ready in a second. And in reality, in a minute or minute-and-a-half, he said it opens a door again and said: “Come in.” I walked in, it was a tremendous big room. And in one side at least four or five big windows, where you could look outside. Goebbels sat behind, a desk, very far away. He had black trousers and one of those yellow-green shirts, you know? And it's something very funny. Goebbels could turn unfriendliness like a faucet, he came out and stretch: “Mr. Lang so very, very, happy to see you. Here come sit down.” Ok, I sat down. And now I expect that said he would talk to me, why I had to put on the mouth, like a criminal, certain slogan's of the Third Reich.

WF: What where the slogans? Do you remember?

FL: Hitler has said: “We have...” No, not we: “The average citizen has to destroy the authorities which he created and then on these ruins, these ruins, we will create our realm of thousand years.” And I had Mabuse statement saying exactly the same, only: “When everything is destroyed on this ruins, I will create my realm of thousand years of crime.” Well I expected that the Minister would say something, but

it didn't. So I was waiting, and he spoke, and spoke, and suddenly he said: "The Fuhrer has seen your films." He didn't say which one. And then he said: "And he has said: 'This is the man who will give us the National socialistic film.'" In this moment to tell you the truth, I was a wet all over my body. Transpiration broke out of everything. I looked out of the window and there was... I don't know how you say it in English. You know a big, big post?

WF: Yes.

FL: Like you have this lamps on and there was a three side clock.

WF: Yes.

FL: And you could watch the clock. And I said: "How do I get out of here?"

WF: To yourself?

FL: To myself, naturally. I don't know what I said to Goebbels, help me God. But in essence I said I'm honoured.

WF: Didn't you tell them something about your mother?

FL: Wait a second. I said: "I'm honoured." And we talked and talked and I was looking at the clock and, it move, and move, and the only idea I had was: "How do I get out of here? Get to the bank, get some money and I will leave Germany." In a pause I said: "Mr. Minister do you know, my father belongs to a farming family and Aryan generations, but my mother she was born Catholic but she has Jewish parents." And Goebbels said: "Mr. Lang, we decide what an Aryan is." I bowed. I looked at the clock on my left, that went, and went, and went. And then he started to talk about the film. No, before he said: "Look, we want you to become the leader of the German film." Therefore, I said that thing about my mother. You know?

WF: Yes, what year was this by the way?

FL: 33, beginning of 33. I think it is March.

WF: Yes.

FL: End or beginning of March. And he said: "You would naturally, under my guides, become the leader of all the Germans films.", "I think that is wonderful Herr Minister." What else should I have said?

CORTE NA ENTREVISTA

WF: Okay, can we settle down now, please? Ok what did you say the Goebbels then?

FL: When?

WF: After he made you this proposition?

FL: You mean when he said to me: "We want you to become the leader of the German film." Yeah, I told you before, I had only one feeling, to get out of there. And the clock moved, and moved, and moved. And I said: "Herr Minister, I don't know if you know one thing. My father comes from an old peasant family, hundred and hundred years back. My mother was born Catholic but her parents were Jewish." So again he turned on, his charm and said: "Mr. Lang, we decide who is an Aryan." I said: "Thank you." What should I say? What could I say? I didn't want to end in a concentration camp. So I started to talk, and talk. And finally he came and started to talk about my last film, "The Testament of Dr. Mabuse". I looking out of the window and I saw that clock comes closer, and closer, to the moment where the banks were closed. You know?

WF: Yes

FL: So he said: "Look there's a scene, when the professor who runs the insane asylum in which Mabuse died, is driving home and suddenly near him appears Mabuse and tells him certain things. It's wrong, that's not good." and I listened and he said: "The professor has to be killed as a range of the audience." "Oh Herr Minister", I said: "That is a wonderful idea!" I thought it stinks, but what should I have said?

Well we talked, and talked, and talked, and finally the clock came to a point where I saw it was too late to go to the bank. Then with all his charm he said: "Goodbye. I will call you in one or two days, wait for me." I said: "Herr Minister, I'm most grateful and most honoured, bla bla bla." and walked out. I went to the bank, the bank was closed. So I went home. I lived in a place called Breitenbachplatz which on one side was surrounded from houses, but on the back of the houses where empty places were later could built others houses, you know? And I said to my servant Hans, he was polish: "I don't think in the next days I will find a job here in Germany." I had constantly worked in France and in England, so fortunately had a passport. I said: "You know, put in a big thing everything what I need for maybe a month, a month and a half." And then I had at home, I was collecting a small Japanese things called Nets...

WF: Netsuke.

FL: You said Netsuke, Netsuke's. And I had always five one-thousand Dollar notes. In these days, a thousand dollars, where 1.400 marcos, you know?

WF: Yes.

FL: So I took the five thousand one dollar notes and put them in my pocket. And as I looked out of the window in the bedroom, the whole house was surrounded by Nazis in yellow uniform. I said: "Oh Mister Goebbels didn't trust you." You see, today when you think better of this kind of things, you wouldn't think so, because you don't need 150/200 yellow shirts around the house to keep you, you know?

WF: Yes.

FL: But in these days, naturally and, under the influence of an hour-and-a-half talk with Goebbels, I said: "Hans, there is money. You go, which was called, Bahnhof Zoo." and said: "I meet you at eight o'clock. The train to Paris goes at eight o'clock. Buy one sleeping car and one or two things."

WF: Yes.

FL: Ok. Then I went to my sweetheart and said to her: “Look, you were once married to a Jew. You have two children. Nobody knows what may happen to you. Shall I take a part of your jewellery outside of Germany?” We talked it over and she said: “Yes.” And she gave me some of them. And I arranged it so that I arrived five minutes to eight o'clock, to the train. And my servant Hans was really nervous, running up and down, said: “Mr. Lang, where were you?” I said: “what is this excitement?” he gave me my pills. And I stepped into the car and we drove up and I said: “I will either telephone or Telegraph you, that you come after me.” Fine. Once I was inside the car I went to my department, my apartment...

WF: One moment. What were the Nazis doing surrounding your house?

FL: They had to maneuver.

WF: You found this out later?

FL: No.

WF: As you left the house...

FL: As I left the house, you know, they were all around. They didn't give a damn about myself. Then I left the house, they let me go.

WF: In other words it just so happened that they were on maneuver.

FL: Yes, it was a coincidence that on this afternoon or night time, they prepared for a night exercise or some kind of thing.

WF: But when you walked out the door, you thought they might just as well have arrested you?

FL: They might have. I thought so. But what could I've done?

WF: Yes.

FL: They would have arrested me inside or outside, that was the only way I could do.

WF: So you just left the house and, and you got into your car and went to the depot. Now you're on the ...

FL: No, I went to my girl...

WF: Went to your girlfriend and then to the ...

FL: To the depot. Now I knew exactly what I wanted to do with the jewellery. I went to another car. And I had some white tape. And I put the jewellery with the tape behind the toilet, you know? If something happened to me, it was not my car I don't give a damn. And then I went to my car to hide the five one thousand mark bills. I took at a razor blade and made the cut into the carpet. And then came the great disappointment: the carpet was glued to the floor. I couldn't put some money underneath. And what can you do? I didn't know what to do. But now it was ten o'clock, and I went to the dining room. I don't know how it is today, in these days was a big dining room and it was a small department where, when it was dining time you could sit there too.

WF: Yeah.

FL: But when it was after dining time the waitresses were sitting and had dinner. They knew me because I was constantly going to France or England, you know? They said: "How do you do Mister?" and I said: "How do you do?", "What do you want" Which I said: "Give me a Whisky with soda or water." And I set there and said: "What are you doing now is your five one thousand mark bills?" And suddenly I saw a little glass box on the wall.

CORTE NA ENTREVISTA

FL: Your question?

WF: I will, I'll just wait till it gets quiet. Okay. You were now in the dining car they have served you a drink, you're looking for a place to hide thousand...

FL: No, I was sitting at the dining car and didn't know anything. The waitresses were back towards me and I had my whiskey. And suddenly I looked up at the wall and was a little glass box. And in this glass box, was the book. The book of complaints meaning if somebody didn't like anything, you know?

WF: Yes.

FL: He took the book out, wrote in his complaints and put it back. So when nobody watched me, I took this book out, put my five one-thousand marked bills into it put it back. Paid the waitresses and said goodnight and went to my apartment. Now the train went, and went, and went. And I don't know how it is today in these days I think you stopped at Herbesthal. And you have to wait an hour and a half till you got into Belgium, you know? And during this time there was an inspection of your luggage.

WF: By whom?

FL: By the...

WF: By the police?

FL: No, no, no. By the railways.

WF: I see.

FL: But this time it was an inspection by the yellow shirts. So I was at the one end of the car and I heard some of the other end of the car knocking at the doors and said: "Open up! Passport control." Okay, they opened up... The next ones, and next ones, and the next ones, and the next ones. And then they came to the one next to me.

WF: The compartment next to you.

FL: Yeah, and in my compartment I was lying on my bed and I remember that always said to my actors: "If you wanna give a good act, try really to do what you are playing." So I started to snore. I didn't sleep.

I heard them in the next room: “Thank you.” Closing the door. I was waiting now they would go. They pass by. And I said: “Aha, Goebbels had somebody watching you when you left the house, and he had somebody watching you here on the train and just in three-quarters of an hour when that train is leaving for Belgium, they will arrest you.” Make a much too long story short, nobody came. So train left and still today, so help me God, I don't know why nobody came into my apartment. So then took the jewelry, next morning I took the five one-thousand dollar bills and I was in Paris. But I still don't know why nobody opens the door. That's it.

WF: How did you come to get into filmmaking? You, can you take me through some of that? You are a painter, an art student and being a painter...

FL: No, no. I run away from home. I think any decent human being should run away from home. And after different experience, I landed in Belgium. I had an affair with Eurasian and friends said: “You cannot go on like that.” And they send me to Brussels.

WF: You were born in Vienna.

FL: I am born in Vienna. And in Brussels that was an open not a restaurant, you know? A garden restaurant.

WF: Yes.

FL: And in the garden restaurant they had a screen. Then you paid, you saw the screen from the right side. If you didn't pay, or less pay you saw it from the reverse side. And there that I thought was the first time I saw a film.

WF: How old were you? When was that, about?

FL: 1917-18, such a time, I don't know exactly. The film dealt with the French Revolution. Later I went to Paris and I live in Paris. I painted. Many funny things happens, you know? Let me say for example I

had my easel in a street and painted the street. And an elderly lady came to me and said: "How much is such a picture?" I said: "You wanna buy it?" Very proud. She said: "Yes." I said: "Why, what is interesting?" She said: "You see, on the other side, there where you painted just now, is a hotel. I got into this Hotel, since 20 years, with man, every night." Okay. And also think I went to a bar and order a Martini. Which are liked already then, and I said: "Give me a very dry Martini." Well when he gave me some Martini, I drank like half of it and said: "Cof, Cof, cof, wait a minute, not so dry!" So he filled it up and I got one-and-a-half Martini for the same amount of money. And then I looked around and then I saw a good-looking girl sitting with an elderly man I went to the table and said: "Would you mind if I make a picture of the lady?" If he liked it or not, he had to say yes otherwise he would have hurt the girl. So I painted, this film as I sketch this film and gave it to her.

WF: Sketch the drawing.

FL: The drawing.

WF: Yes.

FL: And then I had a slight disappointment, you know? She looked at it and then folded it very smart, and put it in her boobs. And I got ten franks probably for the elderly gentleman. And then I forgot the name, it was a famous name who had a painting class. I was working there and then I looked at the film for the first time. And they made films about Arsenio Lupin, Rocambole. And since they were all criminals once which turned afterwards in good deeds, you know? Robin Hood. And I became interested because I made static pictures, and this were moving pictures. And then I started.

WF: Film was really, nothing then, no I mean it was kind of an artistic endeavour ,to be a painter but what was it to be a filmmaker? What?

FL: Wait, then came the war. I had a chance, of many, many troubles, to leave Paris, tt was the last train.

CORTE NA ENTREVISTA

WF: Okay, yes?

FL: Well I said that I got the last train from Paris to Germany. I had belonged to Jaurés group, who was assassinated. Was leftist group. I was arrested on the Belgian border, but then probably this was just the gesture. Anyway we escaped and I came to Germany. Now I have to go back to something. In Germany was an institution which was called Einjährig-Freiwillige, means “one year voluntary”. When you had absorbed a certain high school, then you were entitled to live to become a soldier and after a year you would have become a officer.

WF: This is about World War One?

FL: Yeah. And I had a hernia. So therefore I was a unable to become anything. So I had to be operated in between and now I came back and I had no hernia anymore. And so I finally I would I became a member of the Austrian army. I cheated. I had the feeling it was my duty to be in the Army, you know? So I had to wait till they're ready for me. And in the meantime I was working in a cabaret in a very stupid act. And in the Cabaret I made the acquaintance of a young men who was working in a bank and wrote songs. And one day he said to me: “Why don't you make pictures together?” I said fine. I still was under the influence as I said to you moving pictures, you know?

WF: Yes.

FL: Paintings I couldn't do any singles this time. So we started to write together after eight days I said to him: “Look I'll make you a proposition: you sell them and let me write them.” So we did. We sold one or two and then I had to go to the war. I was several times wounded, shoot me in the shoulder, and everything. And in 1918 I was sick and tired, and I came back and my nearsightedness, you know? Which I had cheated at the beginning when I told you I was thinking to be my duty to be in the war, you know?

WF: Yes.

FL: It help me and that didn't have to go to the trenches anymore. I stayed in the backcountry in Vienna. And one day I had a very, very wonderful sweetheart, a cabaretist, but that didn't have money. Wounded I lost everything. I had hundred 120 crowns. What can you do is that? So I was sitting in a cafe and I remember as if it would be today. On the corner of a billiards when a man came to me and said: "Please forgive me, Lieutenant." I was very haughty and said: "Who are you?" He said "My name is Peter Ostermeier. I'm a representative of the play, stage play 'Der Hias'." I said: "Yes, and...?", "I was wondering if the Lieutenant will take a part in it." So I said: "What would you pay?" And he said: "750 crowns." I had only 120. Sometimes in my life, I was getting a little intelligent not always not very often, but sometimes so I said: "That is very, very little." And he said: "More than a thousand we couldn't..." "Settled." Suddenly I had 1000 crowns. And then came a disappointment for him: he wanted me to play a German Oberlieutenant, you know? Somebody who is more than a Lieutenant.

WF: Yes.

FL: But I couldn't speak German in this way, I mean Prussian.

WF: About one second, cut here.

CORTE NA ENTREVISTA

FL: Do you ask me, or should I talk?

WF: No, just go ahead you know? We're ok? Yes...

FL: Well after I had my contract, it started the bad time for Mr. Ostermeier because I was supposed to play a Prussian officer, but I couldn't speak Prussian. I was always talking to my crew, which was three or four men which has become famous crew in the Austrian army, "Per du, per du" and so on. So he was forced to give me the main part in the picture.

WF: As a play?

FL: As a play. And main part in the play, I'm sorry. So I played it and it was a big success. Friends, which I didn't know at the beginning, meet me and you know the name of Erich Pommer?

WF: Yes.

FL: Erich Pommer was serving in Romania. I think in Secret Service I'm not sure. He was the head of Decla Bioscop. And they said to him: "You should look at this man, this is a good man for motion pictures." Erich Pommer came to Vienna. And I wore a monocle always and he said: "I don't wanna have anything to do with this haughty son of a bitch." They said: "Look but we have talked to Mr. Lang you have to talk with him." And he said: "Ok, I will talk with him. But that's all." Okay, so we started when the play was finished, that end at 22:00/22:30 and at four o'clock in the morning I had a contract with Decla Bioscop as a dramaturg.

WF: As a writer?

FL:As a dramaturg. A dramaturg is very hard to translate. No, a dramaturg is...

WF: Story...

FL: Story doctor.

WF: Yeah.

FL: And at the same time Germany was naturally dominating the War. He had promised me that I would have no trouble with the Austrian army. They would let me go, I mean, after I got my furlough of two months. Fine, so I went there. Many funny things. I checked films. I didn't have the slightest idea about film in these days. Despite that has written some and somewhere in the film, but I don't know anything about cutting or how long, and so on, you know? And one day suddenly two months later I got the letter from Vienna and a friend of mine said: "Look you have to come back or you'll be called to a court-

martial." I said: "They promised that will take me out of the army." They didn't do it. So I went to them and said so-and-so and said wait eight days. And then came my luck, the great revolution. And I had already in the end of 1918 a job, but the others didn't have any job, you know?

WF: Yes.

FL: And so I started.

WF: Let me ask you...

CORTE NA ENTREVISTA

WF: What was Germany like in the twenties? What is your recollection of that time and did the social factors, do you feel it got into your work or influenced it in anyway?

FL: It's very hard to say naturally in a certain way, probably it did. Maybe not at the beginning, you know? At the beginning, I wanted to make pictures. I wrote pictures in four days. In the evening, with a bottle of red wine. And in these days you wrote one scene on one piece of paper who said you could interchange, without rewriting everything, you know?

WF: Yes.

FL: I doctored, I told you on films. I've wrote films and wrote part for myself and I started to play. I became very friendly with Erich Pommer. The war was over so he came. He was a main part in Decla Bioscop and he had very important acquaintances in Paris. So one day I wrote the film, forgot the name, I said: "Look I want to make it." He said: "Alright." I shot the film in four days and from then on I became a director.

WF: Yes but you know what I'm getting at, what about Germany in the twenties? You recollection?

FL: Wait a second, I don't think that in these days, now we have 1918-19, that I very politically minded, you know? At a time when I wrote "Dr. Mabuse the Gambler" and the second film "Inferno", there were big posters all over Berlin, a skeleton dancing with the woman and the headline was: "Berlin, your dancer is death."

WF: "You're dancing with death."

FL: If it influences me I don't know. I personally think that I made my films with the kind of sleepwalking security. I did things which I thought were right, period. And as I said I had nobody no model which I wanted to be like, you know?

WF: Yes.

FL: And Eric Pommer was very nice to me.

WF: Let me ask you: other artists of that period like George Grosz who was working in Germany at the same time, was making drawings and paintings of the bloodshed, of the criminality, of the of the dissatisfactions, and evils of the Society, around him. Your films of that period all then slightly later right on up through "M", for 10 or 11 years we're dealing up to the 1933 when you left Germany, we're dealing with the social ills that we now look back on and see as the dissatisfaction that led to Nazism.

CORTE NA ENTREVISTA

WF: I mean if we look into the fact that you travelled with the police and some of the things that you saw.

Interrupção

WF: As we look back on your films that took place over a 10 year period they were both, they were prophetic of the Nazi, of the coming of the Nazi movement. They were prophetic of the depersonalization of man, the dehumanization, the robotization of man, of the criminality inherent in human nature. Most

of your films that are remembered, that still live from that period, I have dealt whether you admit to it or not, with the social evils of Germany through the twenties and thirties, is that is that correct?

FL: I can't agree with you. I was not thinking very much fully politically before I finished "Metropolis". It matured later, I don't know. Has I talked to you, I worked with the kind of sleepwalking security. I was married to Thea Von Harbou, became a German and what I wanted to do was, to make German films. Ah, let me say "Destiny", and then "Mabuse", and then "Metropolis" and so on. They were all legends or mysteries of Germany and so on. Probably, probably I was influenced when I made "Doctor Mabuse". You cannot live in a country which has lost the war without being influenced. And...

WF: Do you witness to any of the atrocities that we now know that took place in Germany with the rise of the Nazi movement?

FL: This came in 1933.

WF: What?

FL: The atrocity.

WF: What were some of the things happening at that time that you saw?

FL: The question is wrong. I think you mentioned that from time to time I was working with the Central Police Station on Alexanderplatz and that I met there...or I met not there, but through them, different murderers of us which mostly didn't live up to the Lombroso theories, you know? His big eyebrows and big shoulders. It's very peculiar. I was and still am opposed to capital punishment. One day we walked into an apartment house of a men was accused of murder. We found cut of hands under his bed. Another one, who never met, I had heard only about him, who made sausages out of wandering young people, you know? But as long as you haven't seen... what I saw, for example, let me see a woman in a small shop where you can buy food and cans and anything, you know?

WF: Yes.

FL: Lying killed over the table where she sells things. I don't know how you call it. And have blood drops into a sack of Mehl. How you call this white stuff from which you make bread and so on?

WF: Dough. Or flour.

FL: Yeah, flour. And the blood drop in, drops, drops. Only then you can understand by police is for capital punishment. I never was for capital punishment.

WF: You were travelling, tell me that again. You, you were traveling around with the police in Berlin and on...

FL: Not traveling, I was working with them. You see what the peculiar your time. Let me say: women who sold at night time vegetable, or anything good on big markets, at night time, in the morning to sat and drank champagne and ate something. And I met a lot of criminals and I was always very friendly with them. In "M" I had a whole group of criminals who helped me. Naturally the police shouldn't know about it.

WF: I want to get that clear that you....

CORTE NA ENTREVISTA

WF: Let's go back. You, you were going around with the policeman while they were making calls?

FL: From time to time, I was curious. I wanted to learn something about human beings. That's all. I never worked with some, I've never was a carrier pigeon or anything. I just wanted to learn.

WF: Then later of course you made, ah... a number of films about criminals.

FL: No, not about criminals. I have to go back to something. It's a beginning of my film carrier, if you wanna use this word, I believed in fate. Slowly, with the years, I didn't believe in fate anymore. Fate is

nothing that comes to you and you cannot escape. Faith is something that you make out of your life. And my last films, which I made in this country, would have dealt with this. When I was in the United States I met Siegfried Kracauer. I met him very often. He was expelled from Germany and he was working in the museum of modern art to write a book. I didn't know what. I never asked anybody anything about him personally. I saw him 12, 14 times. Was very friendly. When I read his book. I was shocked because it is untrue. There were one or two films during the twenties who may have had a relationship with the latest days of Hitler, you know?

WF: Yes.

FL: But not so filming industry, not "Mr. Murnau" or anybody else. It doesn't true. I think the Kracauer booked a lot of damage, especially for young people who believe in it. I became conscious of politics after I finished "Metropolis". Which I will tell you afterwards. And when you say my film deals with criminal, that's wrong. I tried to put my finger on certain social evils. I'm not a politician, so that I can't tell you how to change this evils, but I can point out to you that this evils exists. Let me say in my American films for example in... what was the first one...

WF: Fury?

FL: In Fury, it still exist a kind of lynching and I made it.

WF: Lynching, lynch mobs.

FL: Yeah. It is an evil, but I cannot change it. I can only point it out. And the same thing is to be, you only live once. And naturally I will admit one thing. You know, that here in the school's religion is not taught. How will you teach etiquette if not with religion? I'm not a religious man but ethic you learn only through religion.

WF: What ... you say, you are not fans, you're not interested in in criminality and yet there's the themes of all of your major films deal in some way with these social evils with murderers.

FL: The social evils, not the murderers. The social evils.

WF: Wasn't the message of "Metropolis" at the time could that not be taken as a Marxist kind of message? Looking back on it now.

FL: I don't know I haven't seen "Metropolis" since the long time.

WF: What's your feeling about "Metropolis" as a film?

FL: Now when I made it, I liked it. When I finished it, I hated it for a very simple reason. Because the thesis, of my wife Thea Von Harbou, that's a go-between, between capital, the brain, and the hand, the workers should be the heart. I didn't believe it. Then in the fifties, anonymously, I got some pages from the "Washington Post" in which the head of the corporations said he has seen "Metropolis" and he agrees it is important to have a heart for the workers, you know?

WF: Yeah.

FL: Still I said: "To hell with it!" But then, afterwards, in the end of the sixties, and I was from time to time working at universities, question-and-answer sessions and I asked the pupils: "What do you hate in the establishment?" They said that: "Is a computer government society and the thing that is missing is a heart." And suddenly I said probably I was wrong and Thea Von Harbou was right. It is important to have a heart for ...

WF: To mediate between the worker and society?

FL: Yeah.

WF: Which was really the message of "Metropolis".

FL: Yeah.

WF: The theme.

FL: Yeah.

WF: I think we'll stop here and I'll go into "Metropolis". The origins tomorrow...

FL: Okay, goodnight.

CORTE NA ENTREVISTA

WF: Started early this morning, I see. Mr. Lang, what about, I'd like to know if you could tell me the origins of "Metropolis". How the idea for that film occurred to you?

FL: I had finished "The Nibelungen" in Germany. And Eric Pommer, he has seen it was tremendous success all over Europa, took me to the United States. We couldn't land. I mean the boat landed in the docks, but we are still but the enemy aliens and for some reason of the other which I can't remember anymore exactly we are not permitted to leave the boat in the evening.

WF: Yes.

FL: So Eric Pommer, his wife and I, we were alone.

CORTE NA ENTREVISTA

WF: Well now what year was that, and what was the city that you saw?

FL: New York.

WF: Was New York city? From the boat?

FL: What?

WF: From the boat in the harbor.

FL: Yeah.

WF: And it was when? In about 1924?

FL: I think 1923 or 1924, I'm not exactly sure.

WF: Were you conscious of a... of anything like a Marxist theme to picture?

FL: No.

WF: Because you mentioned that you were pretty much of a left-winger at one time.

FL: No, no at this time.

WF: Earlier?

FL: Later.

WF: Later, yes.

FL: After "Metropolis".

WF: What about the criticism, that it presents a view of man in general, rather than the man in particular?

FL: Look. I think I shot in 34. Not quite sure, ah... 24, I cannot be sure about it. 24, 34, 44, 54, 64, it's 50 years ago. I was interested in the relationship of the working class to a kind of dictatorship. But I couldn't tell you more. 50 years is a long time, to remember these things.

WF: Was there any signs in Germany at that time which was of course little late to industrialization, where there any signs of an automated society approaching at that time as you remember?

FL: I don't think so, no but don't forget one thing. The war was over in 1918, end of 18 let me say, beginning of 19, right?

WF: Yes.

FL: 4, 5 years later, naturally, you felt something. There was certain political assassination which I didn't like. But, I myself didn't have any political straight opinion till I've finished "Metropolis". I like "Metropolis" when I was shooting it, and I told you already I didn't like it when I finished it because I think the end to go between, between capital, brain, and hand, the workers, should be the hardest, it was too easy.

WF: Simplistic you say.

FL: Huh?

WF: You felt, you feel now it's too simplistic? Or you felt?

FL: Too simple.

WF: Had you seen Hitler make any of his speeches before you did "Metropolis"?

FL: No. Not at all.

WF: Because you know the central character, the head of "Metropolis", is, when we look at it today it can, it almost seems as though Hitler had seen that character and modelled himself after this man.

FL: Look, it proves only that you have never seen or heard Hitler. Hitler, was a rabble-rouser. This man who played it was the very quiet man.

WF: I'm talking about his gestures mostly and the kind of arrogance and the strutting the way he moved and dealt with people. It's an impression I could be wrong...

FL: Wait a second. What about character? What about movement? What you mean impression? It was a man who believed, seemingly, and I repeated 50 years ago, who believes that a dictatorship of the light way.

WF: Yes.

FL: That's all.

WF: Now what about some of the technical effects in “Metropolis” which these were things obviously some of the automation that you depicted did they exist or were they purely out of you, were they designed out of your sleepwalking unconsciousness? Or did you copy ...

FL: Consciousness, not unconsciousness. I tell you one thing, different things are very peculiar. In these days the labs in Berlin didn't exist like it existed here. For example you couldn't say no: “I would like this and this put it into the lab, so the people of the lab will do it.” They have to do it in the camera.

WF: There were no opticals in other words.

FL: Huh?

WF: No opticals, possible.

FL: It didn't even have a big boom, nothing. I had a very, very good cameraman not Karl Freund, Gunther Rittau who died recently. Who was in his way a genius. You know, he's responsible for the change of the girl into the robot. You know?

WF: Yes.

FL: I told him: “Look, I remember there's a shot where you see the girl sitting and slowly a part of her becomes metal and the other part is still living.”

WF: Yes.

FL: I didn't want to have a straight dissolve, from a living person into a robot. Slowly, you know? A leg changed and other leg and then again. The downfall of Metropolis was painted.

WF: Yes.

FL: Frame by frame, you know? By one of the very clever members of my crew.

WF: What if you had the ability to use sound then, would you have used it in “Metropolis”?

FL: No, I tell you one thing. Many years later I made a film called “The woman in the Moon”. And one of the upper echelon of UFA... “Woman in the moon” was a Fritz Lang Film Corporation and UFA had to release it. And one of the higher echelon went, I think it was 29 or such a thing, to America and he saw the first Jolson films.

WF: Jolson?

FL: Yeah. And he said we wanna have some sound in the film. And I said no I will not do it. Because in my opinion, if you show a silent film and then come sound and then silent again, you kill the rhythm of the film. So I had a fight with UFA and UFA stopped paying the contract to my company.

WF: Is the only reason that you worked with sound subsequently the fact that you couldn't work without it?

FL: No, no. Not at all. I finished the film and my lawyer who afterwards became a national social...

CORTE NA ENTREVISTA

WF: You want me to ask you?

FL: Yeah.

WF: We were talking about the use of sound I had asked you if you would have used sound in “Metropolis” if it was available to you?

FL: No. Some years later I think 28 or 29, some of the higher echelon went to New York and just they saw the film of Jolson. And they came back and asked me to put in when the rocket started to the moon sound. And I said no because I had some feelings that it would disturb the rhythm of the film. So they broke they contract and didn't pay any penny anymore. And my lawyer told to me: “Fritz, you have to fulfil your contract exactly. You have to give three main crew man.” who worked with me in all my films, it's contrary to here. And an actress, Gerda Maurus, which I created as a star and so on and so on. And

I had to do it for nine months. And I won the case, but in the meantime something peculiar happened, I was sick, to here, and I wanted to become a chemist. Then came a man before man, which generally I wouldn't have spoken, you know? A so-called independent producer. I don't like producers, I don't know if you do, I don't. And he wanted me to make a film for him. Said: "No leave me alone, I don't want to make any films anymore." And he came, and he came, and he came, and nine months is a long time. So finally I said that will tell you one thing: "I will make a film for you, but you have nothing to do than to give me the money. You have no right about the theme, you have no right about the script, you cannot make any changes. I have to tell you which actors will be in the film and when the film is finished you have no right to cut, correct?" And he said yes. Otherwise the film "M", would have never be made. I was sick and tired about the big films like "Metropolis", you know? And so on. I wanted to have a personal film, a film that deals with one human being, with one social evil. And so I made "M".

WF: I'm gonna ask you about that, but we all right sound wise, or are you getting any problems? It's still okay? Okay. I've read that "M" was inspired by the Dusseldorf massacre.

FL: No, that is a lie. The fact is the following: I said to my wife Thea Von Harbou, they wanna make the ugliest crime. And we started to think about anonymous letters, you know? And then one day I said: "Listen darling, I have another idea. how about a child murderer?" And she accepted it. And then we started it. The film's script was ready long before they caught the murderer in Dusseldorf.

WF: But you, you made up the story obviously you created it, but...

FL: We both created...

CORTE NA ENTREVISTA

WF: Even though you made up the story of "M" it was not at the newspapers or anything, Mr. Lang, you did spend a lot of time with the police at the Alexandreplatz in Berlin.

FL: Yeah.

WF: Of your curiosity. Did any of that get into the subject of “M”?

FL: No, but I found out that theory of Lombroso, that the murderer has to be square shoulders and thick eyebrows, you know? And the audience bought it, and that didn't like it. On top of it, you know in one of this sleepwalking certainness security I tried to find an actor but nobody would believe that this could be a murderer. You know?

WF: Yes.

FL: Then found Peter Lorre. Peter Lorre came. I don't know where he was born he was working in a so-called “Stegreif-Theater”. That means he was an actor in a theatre, what it was all about and he made up the dialogue.

WF: Improvisational theatre.

FL: Huh?

WF: Improvised theatre. You and that Lorre hadn't made a film before “M”?

FL: No. And this was not in Berlin. This was outside.

WF: Where Lorre was working?

FL: Between I think Vienna and Pressburg, on the Hungarian side.

WF: But why did you choose him? Why did you go for this particular actor?

FL: Because I thought nobody would believe that a human being looking like Peter Lorre could commit horrible murders.

WF: You're talking about the roundness of his features as opposed to...

FL: He's all behaviour.

WF: What is Lombroso theory as you understand it?

FL: He was a big man, I told you, with thick eyebrows...

WF: Explain... I mean most people aren't familiar with Lombroso theory, the criminal aspect...

FL: Today anymore.

WF: What is it can you tell me?

FL: I just told it to you, that any murderer has to look with this big eyebrows and square shoulders and he looks like: "Ah, ahh. A Murderer."

WF: And you didn't believe that.

FL: No.

WF: Did the murderers you saw at the Alexanderplatz station...

FL: Not one looked like that.

WF: In other words most of them were, were not evil looking men or women?

FL: Maybe evil looking, but they were in a certain way normal-looking.

WF: So apart really of the idea behind "M" which was originally called: "Murderer amongst us" Wasn't that?

FL: Yeah.

WF: A part of the idea behind that was to disprove Lombroso theory?

FL: No, I didn't give a damn about it. I wanted to make a picture. Look you always think that there is a secret behind when you make a film. I don't think that I thought once during shooting the film about Lombroso.

WF: It's only later that you... Why, now let me, the murder itself, the molesting of the child, in the first sequence is never shown? There's a beautiful way you do it: Where you see the girl ball roll away and it stops and all...

FL: No, but no, no. The first time isn't it. When he stands in front of the poster...

WF: That's right and you see his shadow.

FL: Only the shadow?

WF: Yes, but I mean what I'm suggest, saying is, that you never really see the events that he's that he is committed.

FL: I wanna tell you one think, contrary, I hate to say that now, contrary to different directors I hate to tell American youth: "You can commit crime and go free afterwards." You know? One. Number two, I hate to show violence. I did it myself in one or two pictures, but mostly in one picture then Gary Cooper fought the fascists. No, but look...

Corte na Entrevista

WF: Mr. Polanski told me that he feels that if one is making a film about violence and murder one is compelled to show it. Otherwise it's like someone telling a dirty joke and leaving all the dirty words out. It's embarrassing.

FL: And?

WF: I'm asking, you know, why you feel, why you felt at the time that you chose not to show the murders, the results of what a child molester does but left it in the audience's mind instead.

FL: Because I think that's the audience became a collaborator of mine. I couldn't show 10 cases of the child murdered did to the child. It would be tasteless. I myself would have hated to show it. But by not showing it the whole audience everyone in the audience could think about the most terrible thing that she could imagine and therefore the whole audience became a collaborator.

WF: Is one of the ideas then to make the audience empathize with the murderer and understand them and see the positive...

FL: Not at all. Why? Just the contrary.

WF: I have the feeling, and seeing "M" that I understand, the way you present this man is not presented as a vile outcast of society, he is presented as it, for the first time I think in film, as a human being who commits actions that are out of his own control. As though fate has caused a quirk in him that made him become a murderer.

FL: Do you think that most murders are done from the beginning on, with intention to kill someone?

WF: No.

FL: Then you have the answer.

WF: But weren't you interested in making the audience empathize with the murderer to some extent?

FL: In which way?

WF: Understand him as a human being rather than condemn him as a killer?

FL: I don't know if the audience condemned him. I tell you one thing I told you before I don't like producers. The end of the film was... remember the Kangaroo court with all the criminals?

WF: Yes.

FL: Well, real criminals in front. And a hand goes on the shoulder of Peter Lorre and says: "In name of..." And in quick dissolve. And you saw the bench with the judge and he said: "Of the law ..." quick dissolve. And then you saw a scene which many, many years later, when I couldn't do anything anymore, the so called financier-producer of the film cut off the real end was: "In the name of the law" And then you saw three mothers, and one mother was the mother of the first child and she said: "This doesn't bring our children back to life. We have to watch our children much better." This was why I really made the film, was this one line: "You have to watch your children much better." and they cut off, period.

WF: Fritz, you used actual criminals in the kangaroo courts scene.

FL: Yeah.

WF: Why? And how did you, how are you able to get them to do that?

FL: I told you that I was interested in Alexanderplatz and so and I met a lot of criminals. And I asked them if they would like to work in a film of mine. Certain people said: "Fritz, we would like to, but we have never been photographed, we cannot afford it." And other people said, yes. So I paid them and they came. And that was a very peculiar thing. During the shooting, suddenly one came and said: "Look we have to leave. The police will be here in an hour. They've heard about it." And I said: "Do you have 15 minutes more time?" And he said: "Yes, 15 but not longer." I said: "No." So I shot two more scenes and then they left, the police came. Nobody was there.

WF: Why did you want to use actual criminals in that scene, Fritz do you recall? It was just for fun or did you...?

FL: No, maybe for my own believe in the kangaroo court. It gave it more truth.

WF: Did the criminals improvise their lines and that saying?

FL: That didn't have very much to say.

WF: Just the appearance of them.

FL: Yeah.

WF: It's an extraordinary sequence. The... do you feel looking back now, Fritz, that the some of those films from your German period present a bleak view of the universe?

FL: A what?

WF: A bleak, a depressing view...

FL: Of what?

WF: The universe, the world, human nature.

FL: If you look at a lot of film today don't they do the same thing?

WF: I'm not concerned with the films of today, I'm concerned...

FL: I'm asking you!

WF: Oh well almost totally, yes.

FL: And you see...

WF: Well this was 15 years ago.

FL: When you put your finger on something, on an evil, you're not the politician, you cannot change it. But if you put your finger on an evil which still exists. That's it, it's all what you can do.

WF: We're more concerned with the with the formal structure of a picture then...

FL: No, no. I don't know what you call a "formal structure". I think your question; the all your questions are: "Is that straight formula how to make a picture?" I don't think so.

WF: You seem, you go back in, and you say that you, you looking back all of your films were made as a kind of in a kind of sleepwalking certainty.

FL: Yeah.

WF: In "The girl and the moon", for example, when the rocket takes off he has a countdown.

FL: Yeah.

WF: There were no rockets to the moon at that time.

FL: No, I'll tell you one thing. Two things. A countdown if you start 1,2,3,4,5...

Corte na Entrevista

WF: In an interview you gave the few years ago, you mentioned that you dabbled in magic. You say you dabbled in a lot of things during the making the "Metropolis", but you dabbled in magic and that really the film is has to do among other things, with the battle between modern science and the occult.

FL: No, it's not quite correct. Any interview, is not correct. They, I, for the moment put something in which has nothing to do with your question? I hate to give interviews let me tell you why. I usually said when the director or maybe the word is better, film creator, makes the film and the film doesn't express what he wants to say, and he needs to give an interview to explain to an audience why and for, he's a lousy director and shouldn't make any films. He's films should speak for him. That is an interruption, now give me that question again.

WF: Did you were interested in magic and the occult?

FL: Look, originally when we had the idea to make “Metropolis” I wanted to show the fight of modern development against occultism. And we started to write. And when you remember “Metropolis”, there’s a scene where the seven deadly sins walk out of the church and so on and son on... I had all the ghostly, creatures, let me say, who sit on top of the church, you know, in Paris. Walking out, trying to find, to fight, modern development. And then came a scene, after the destruction, when the workers tried to repair the streets of Metropolis. When these occult ghosts, creatures, attracted by the fire came and watched. And I said, no. Today maybe I would do, it in these days I said: “No, I cannot do it.” Therefore on the door of Rotwang, the man who is opposed to the master of Metropolis, is a hexagon. It is not what most people have thought has a modern building. That’s it.

WF: I'm not, I'm not clear on the point that you made. I know there is a hexagon I know it is a six-sided stair, now five-sided star, but what is the point? I mean...

FL: The point is that I didn't dare to show the reaction of occult, ghosts, of devils, of, of, I don't know what to modern science in these days.

WF: Why not?

FL: Have you never made, when you made a picture, something that you didn't dare to do?

WF: No, I've never thought of it in those terms.

FL: Look is the same thing why I didn't make the murders but I didn't show the murders in “M”.

WF: You mean you're saying, you're saying that you didn't think the audience would accept it?

FL: Correct.

WF: In those days.

FL: Yeah.

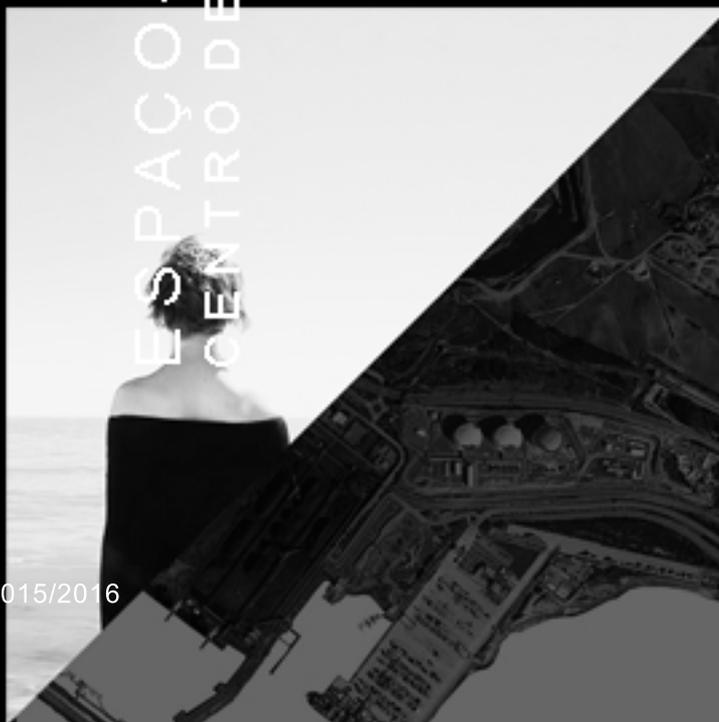
WF: What about the countdown scene on “Girl on the moon” that the...

FL: Two things. A countdown, if you start 1,2,3,4,5,6,7... you will never know where the end is, hum? Could end at 10, at 15, at 20, you don't know. But when you thought 10, 9, 8, 7, and you come to 0, then you know it's the end. So I invented the countdown. And there's another thing very peculiar about “The girl in the moon”. The astronauts of the fifth flight said, it was exactly what Fritz Lang showed in “The girl in the moon” then they came close to the moon.

WF: Ok. Cut.

(Retirado de in <https://www.youtube.com/watch?v=d9aqc19ekje>, transcrito na integra pela autora.)

ESPAÇO-LIMITE.
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO



JOANA SOLLA SEQUEIRA

Trabalho Vertente Prática 2015/2016

Índice

159

Introdução

165

Estrutura Urbana

171

Time Line

175

Estrutura Portuária e Industrial

179

Evolução do Porto

189

Plano de Expansão

193

Imaterialidade do Vazio,
memória descritiva

201

Projecto Individual, processo

217

Referência

221

Memória Descritiva

225

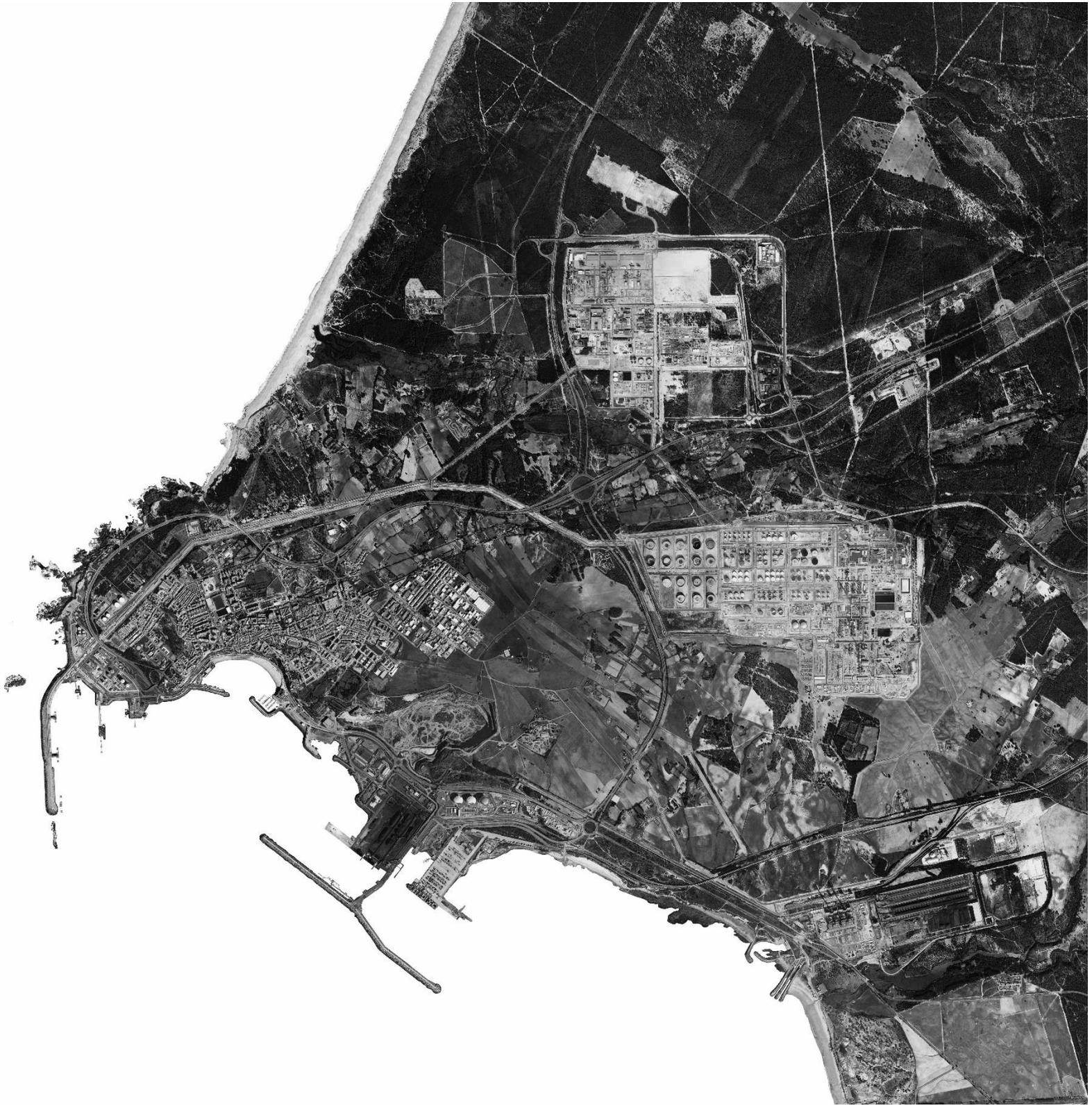
Desenhos Técnicos

238

Bibliografia

240

Anexos



1. Introdução

Sines, cidade de aspirações mundiais, é a cidade escolhida para as intervenções da Unidade curricular de Projeto Final de Arquitetura 2015/2016, acompanhando o “Concurso Universidades”, com o tema “Sines – Indústria e Estrutura Portuária”, integrado na programação da Trienal de Arquitetura de Lisboa 2016. O programa solicita uma visão estratégica em que o lugar de intervenção “deverá ser encontrado nos espaços de contacto entre a cidade e as diversas áreas do porto. A frente de praia, a lota e o fundeadouro de barcos de pesca, o espaço em torno dos limites da pedreira, a central termoelétrica em frente à praia de São Torpes, são espaços e programas que se encontram entre as estruturas existentes e a linha de costa, com grande potencial de transformação. Estes espaços podem vir a estabelecer outras possibilidades de relação com espaços de investigação e turismo dentro das 12 milhas náuticas disponíveis ao largo da costa e olhares específicos até hoje não considerados”.

Adotando o tema dos limites entre cidade e porto e indústria, o programa de trabalho proposto desliza, no entanto, para a faixa de limite da cidade de Sines para com o sistema infraestrutural e industrial do lado terra. Já em pleno planalto, é proposto aos grupos de trabalho a criação de um eixo programático catalisador da transformação desta faixa de território, que tenha a potencialidade de criar momentos de reorganização dos espaços edificados existentes, conferindo uma nova urbanidade a Sines. É, ainda, dada a liberdade de, “nos extremos a norte e sul, este sistema” se aproximar “e tocar a frente marítima, unindo-se ao sistema de espaços indicados no programa da Trienal, designadamente nas proximidades da pedreira e da zona portuária adjacente, culminando na marginal de mar de Sines, junto ao antigo café do Clube Naval de Sines.”. No programa do “Concurso Universidades”, são propostos alguns usos a desenvolver como sendo, atividades de alojamento turístico e instalações ligados ao ensino e à investigação sobre o mar e sobre as atividades industriais a ele ligadas. Por fim, procurando que o trabalho desenvolvido tenha uma dimensão crítica, cultural e material, o projeto terá como objetivo a criação de uma alternativa de “futuro por que valha a pena trabalhar”.

Numa primeira fase de análise, em grupo, foram estudadas as estruturas industrial e portuária em Sines e, a partir daí surge uma estratégia a ser seguida que, mais tarde, resulta num projeto de intervenção urbana a ser desenvolvido também em grupo. Numa fase mais avançada, com uma estratégia urbana já consolidada, são delineados os diversos programas a ser implantados e, individualmente, cada um destes programas arquitetónicos é desenvolvido, sem nunca esquecer a estratégia urbana anteriormente definida.



2.Estrutura Urbana

SINES, A CIDADE PISCATÓRIA

Desde a presença dos romanos, que Sines constitui um dos principais centros portuários. A sua paisagem e topografia natural formaram a baía de Sines, num porto de “bons fundos, propícios ao acolhimentos de embarcações de todos os calados, bem protegida dos ventos do quadrante norte e bordejada por alta escarpa facilitadora da defesa contra os perigos vindos do mar” (Marques, Quaresma & Patrício, s.d., p. 75). Estas características fomentaram o desenvolvimento de comunidades ligadas à faina e ao comércio portuário, que tornaram a pesca e a exportação de cereais, vinho e carvão nas principais atividades económicas de Sines (Câmara Municipal de Sines, s.d.).

Entre o séc. XIII e XIV, após a integração da povoação de Sines na Ordem de Santiago, registou-se o início da expansão do seu comércio marítimo e conseqüentemente um crescimento urbano significativo. Este desenvolvimento afirmou a independência de Sines relativamente a Santiago do Cacém, e permitiu a elevação da povoação siniense a vila, a 24 de Novembro de 1362, segundo carta régia de D. Pedro I. Face a esta expansão e à exposição propiciada pela situação geográfica da vila, iniciou-se a fortificação da baía de Sines, com a construção do Castelo, na 1ª metade do séc. XV, sendo concluído a 1480. Para além destas alterações registadas nas plantas do séc. XVII, também se observou um planeamento tardo-medieval, cuja malha urbana se expandiu de nascente para poente, tomando como eixo principal a ‘Rua Direita’. Este eixo estrutural, surgiu paralelamente à linha de costa e em direção à Ribeira/Calheta, que constituía um importante espaço na vida marítima de Sines. Deste modo, a expansão urbana da vila apresentava um aspeto fusiforme, caracterizado pelos arruamentos de padrão geométrico e pelos quarteirões longos e estreitos (Marques, Quaresma & Patrício, s.d.).

A atividade marítima estabeleceu-se como uma “(...) categoria numerosa e bem individualizada na sociedade siniense” (Marques, Quaresma & Patrício, s.d., p. 95), que contribuiu de forma essencial para o desenvolvimento de Sines. No entanto, o antigo porto da Calheta, que consistia

num abrigo natural rochoso, não correspondia às necessidades incitadas pelo aumento da atividade marítima, albergando apenas 10 a 12 embarcações. Assim, num contexto de campanha de obras de engenharia hidráulica que sucedia na ilha do Pessegueiro, em 1602, foi requerido ao rei, a extensão da Calheta para abrigar cerca de 60 barcos, de várias dimensões, com o intuito de promover melhores condições de segurança para os pescadores e suas embarcações, assim como aumentar o número de armações de pesca. Neste sentido, foram vários os projetos e estudos elaborados para a Calheta, por parte dos Eng. Alexandre Massai e Leonardo Turriano, nas duas primeiras décadas do séc. XVII, e pelos Eng. João Gabriel de Chermont e Diogo Correia da Mota, entre 1780-1790 (Quaresma, 2011). Contudo nenhum projeto foi concretizado, tornando a Calheta num espaço de risco para recolher as embarcações, devido ao constante fenómeno de assoreamento e desassoreamento, provocados pelo vento (Marques, Quaresma & Patrício, s.d.).

Em meados do séc. XIX, Sines apresentava-se à semelhança de outras vilas piscatórias do litoral português, com uma população de cerca de 2600 habitantes, cuja principal ocupação reside na faina marítima e na agricultura. Em 1834, Sines deixou de pertencer à Ordem de Santiago, e posteriormente durante a segunda metade do séc. XIX, a indústria surgiu como atividade económica complementar à pesca, com a instalação da indústria corticeira, conserveira e de pequenas fábricas de destilação.

Estimulada pelo desenvolvimento e expansão da indústria, da atividade marítima e da agricultura, a população siniense registou um aumento no início do séc. XX, contabilizando cerca de 4794 habitantes (Câmara Municipal de Sines, s.d.). Para além da indústria e da pesca, o turismo balnear constituiu uma das bases da economia de Sines ao longo do séc. XX, transformando a vila na “praia de banhos do Alentejo” (Câmara Municipal de Sines, s.d.). Rapidamente, na década de 70, Sines foi palco de uma grande transformação na sua paisagem natural, urbana e humana, com a instalação de um grande complexo portuário-industrial (Câmara Municipal de Sines, s.d.)





2.Estrutura Urbana

2.1 Time Line

► Concedida carta de elevação de Sines a vila (24/11).



► Constituição dumha confraria pelos pescadores de Sines.



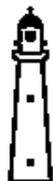
► Perição ao rei para ampliar a Calheta para acomodar maior número de barcos.

► A Calheta foi desassoreada e assoreada, por mando da Câmara de Sines.



► Projetos e levantamentos - Eng. João Gabriel de Chermont e Diogo Correia da Mota. Exportação de produtos: vinho, aguardentes, trigos, carvão, cortiça, rolha.

► Construção do edifício da Alfândega - Armazéns da Ribeira/Calheta.



► Construído o farol costeiro.

► Construção do depósito de água e trabalhos de canalização na vila.



► Início da construção da rede de esgotos.

1362

Séc. XVII

Séc. XVII
(primeiras
déc.)

Séc. XVIII
1ª metade

Séc. XIX
2ª metade

1872

1933

1940

1480



► Construção da Fortaleza/Castelo.

► Construção do edifício de armazenamento do sal - Armazéns da Ribeira/Calheta.

► Calheta foi objeto de obras - projeto de Eng. Leonardo Turriano e Alexandre Massai.

1680



► Término da construção do Forte do Revelim - Eng. João Rodrigues Mouro.

► Instalação da indústria corticeira e de conservas, de pequenas fábricas de destilação e artesanato.

1855



► Município é extinto e integrado em Santiago do Cacém.

► Instalação de luz elétrica no centro urba

1936



► Chegada do 1º comboio a Sines, com origem do Barreiro (14/09).

- ▶ Expansão para o Ocidente
- ▶ Marcelo Caetano quer criar complexo portuário industrial



- 1973
- ▶ Crise do petróleo
 - ▶ Início e construção da linha ferroviária de apoio ao porto.
 - ▶ 1ª fase de obras de construção do porto.



- 1977
- ▶ Termina a gestão do porto pelo GAS. Cria-se a Administração do Porto de Sines (APS).
 - ▶ Início das operações da refinaria e do porto industrial.



- 1980
- ▶ Explosão do petroleiro "Campeón".
 - ▶ Manifestações contra a construção da central da EDP.

- 1982
- ▶ 1ª "Greve Verde" do país (28/05).



- 1989
- ▶ Derrame do cruado do navio "Marão"
 - ▶ Ampliação do molhe este. Acessibilidades rodó-ferroviárias ao terminal de contentores.

- 2003
- ▶ Continuação da ampliação do molhe este.



- 2005
- ▶ Continuação da reabilitação das estruturas de betão do porto.
 - ▶ Infraestruturas terrestres do porto de recreio.
 - ▶ Construção do edifício do porto de recreio.
 - ▶ Infraestruturas rodoviárias, redes de abastecimento de águas, distribuição de gás da ZAL.
 - ▶ Construção do talude de retenção do parque de tançagem de hidrocarbonetos.

Déc.
60

1974

1978

1981

1989

2002

2004

2006

1971



- ▶ Criação do Gabinete da Área de Sines (GAS) - gestão do novo complexo industrial (11/06).
- ▶ Criação da cidade de Vila Nova de Santo André

- ▶ Vinda de um contingente de Retornados.



- 1979
- ▶ Inauguração do terminal de granéis Líquidos.
 - ▶ Molhe oeste é danificado por uma tempestade.
 - ▶ Foram iniciadas operações do terminal da petroquímica.

1986



- ▶ Gabinete da Área de Sines é extinto.

1997



- ▶ Vila de Sines é elevada a cidade (12/07).



- ▶ Novo terminal de contentores - Terminal XXI - inicia a operação (31/05).
- ▶ O Terminal de Gás Natural é inaugurado (20/04).
- ▶ Ampliação do molhe oeste.
- ▶ Criação das infraestruturas urbanas ZAL e da circulação rodoviária à ZAL.
- ▶ Reabilitação das estruturas de betão do porto.

3.Estrutura Portuária e Industrial

A concentração de grandes unidades industriais, impunha a criação de um porto oceânico com capacidade de receber e servir os grandes navios petroleiros, mineraleiros, graneleiros e cargueiros. Internacionalmente Portugal beneficiava com o fecho do Canal do Suez que permaneceu fora de funções até ao ano de 1975. A construção desta infraestrutura exigia condições naturais que possibilitassem a utilização ao máximo das instalações quer, “na recepção de matérias primas e exportação dos produtos fabricados e outros materiais” (Decreto-Lei nº 270/71 de 19 de Junho da Presidência do Conselho, 1971, 913).

“A estratégia definida assentava no conceito de “porto de águas profundas”, cujo conteúdo tinha em conta a dinâmica dos sistemas portuário e dos transportes na Europa Ocidental, estratégia que punha em evidência quer a transformação radical da geografia dos fluxos de mercadorias e das actividades portuárias quer as vantagens locais da costa portuguesa. A estas condições só alguns portos na Europa poderiam responder, nomeadamente no que refere às profundidades requeridas, já que na sua quase totalidade se encontravam localizados em estuários.” (Martins, 1987)

Caracterizado pelas suas águas profundas, o porto de Sines identifica-se como “porto industrial”, “porto comercial” e ainda “porto de transhipment”. Pois, são as várias condições estabelecidas relativamente ao abastecimento/escoamento de produtos específicos de indústrias localizadas no porto, com terminais associados; de infraestruturas e equipamentos que permitem as operações de transporte entre o cais e o navio; e de condições essenciais que contribuem para operar grandes volumes de carga, assim como assegurar a sua posterior distribuição, que transformam e qualificam o complexo portuário de Sines num dos portos principais internacionais. Depois de ponderadas opções como Alcochete, Setúbal e até Sagres, decidiu-se por Sines, devido às vantajosas condições naturais, à favorável orientação do litoral e à própria

localização geográfica do cabo de Sines. As unidades a serem instaladas neste grande complexo seriam: Refinaria, Petroquímica, Siderurgia e, outras unidades de capital intensivo.

A construção do porto teve início em 1973, cuja morfologia inicial apresentava o molhe Oeste com 2025m de comprimento, três postos de ancoragem, um terminal de produtos refinados, um sector da carga geral e o molhe sul, gerando uma futura base para o terminal mineraleiro. Esta configuração foi sofrendo inúmeras alterações, não só relativamente aos acessos e equipamentos marítimos, como também a uma expansão e desenvolvimento dos acessos terrestres e respetivas indústrias, como a ZAL e a ZIL.

Com o início da construção no novo complexo portuário e industrial, dá-se um choque a todos os níveis na vida. A implantação do complexo modificou profundamente a paisagem humana do concelho. Nas décadas de 50 e 60 os concelhos de Sines e Santiago do Cacém tinham perdido um quarto da população, devido em grande parte ao fenómeno da emigração para os grandes centros e estrangeiro. Com criação do porto e industria, a população da área de Sines aumenta 92%. Esse acréscimo deu-se nos centros urbanos, em contraste com o despovoamento rural devido à atração urbana e às expropriações. As transformações originadas pela instalação do complexo industrial começam por se sentir na própria paisagem. De um território com reduzidas marcas de intervenção do homem passou-se para um território reconfigurado por uma intensiva presença industrial.

Atualmente, o complexo portuário é composto pelos portos de Pesca, de Recreio e de Serviços, pelos Terminais de Granéis Líquidos (TGL) e petroquímico (TPQ), situados no molhe Oeste, e pelos Terminais Multipurpose (TMS), de Gás Natural (TGN) e dos Contentores (TXXI), no molhe Este.

Terminal Granéis Líquidos (TGL)

Formado em 1978.

Com 6 postos de acostagem. Abastecimento de navios.

Movimento simultâneo de diferentes produtos: Ramas, Refinados, LGP, Metanol e Nafta. Esteira de pipeline: movimentação dos produtos entre o porto e as ZILS.

Porto de Pesca

Formado por uma bacia interior.

Equipamentos: lota, fábrica de gelo, oficinas, combustível, abastecimento de água e energia.

Obras de melhoria: cais de aprestos, cais de descarga de peixe, rampa de varadouro.

Terminal Multipurpose (TMS)

Formado em 1992.

Com 4 cais de acostagem e um parque de armazenamento de carvão.

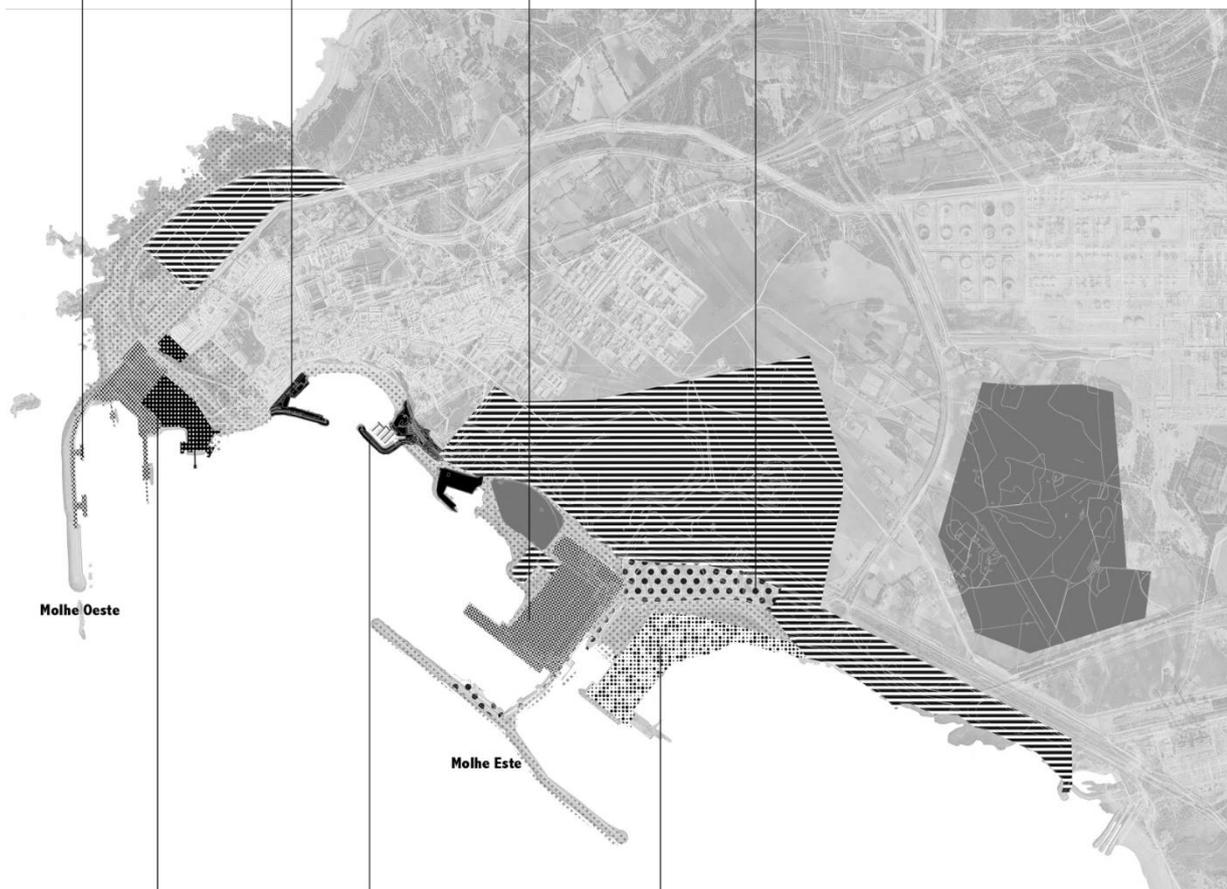
Principais mercadorias: granéis sólidos, carga geral e ro-ro. O seu transporte é feito através da ferrovia.

Terminal de Gás Natural (TGN)

Construído em 2003.

Com 1 posto de acostagem.

Produtos movimentados: Gás Natural Liquefeito.



Molhe Oeste

Molhe Este

Terminal Petroquímico (TPQ)

Construído em 1981.

Com 2 postos de acostagem e 1 parque de armazenamento (2 tanques criogénicos).

Produtos: Propileno, Etileno, Butadieno, Etanol, etc. A sua movimentação entre os navios e o complexo químico das ZILS é feito através do oleoduto.

Porto de Recreio

Único ponto de recreio ao longo da costa marítima entre Setúbal e o Algarve.

Capacidade: 230 lugares.

Equipamentos e facilidades: molhe de abrigo, cais de alagem, rampa de varadouro, grua móvel, retenção marginal, terraplenos, passadiços e "fingers" flutuantes.

Terminal XXI - Contentores

Formado em 2004.

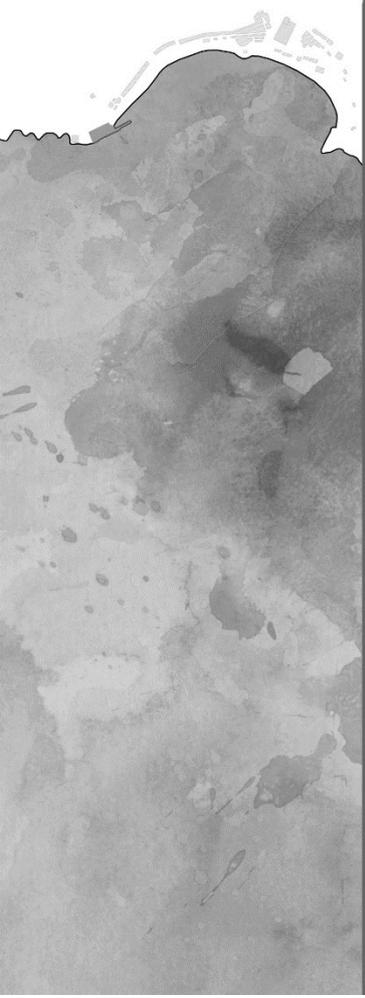
É o ponto principal da rede hinterland, com o eixo prioritário: Sines-Madrid-Paris.

3.Estrutura Portuária e Industrial

3.1 Evolução do Porto

Calheta | Porto de pesca

1900



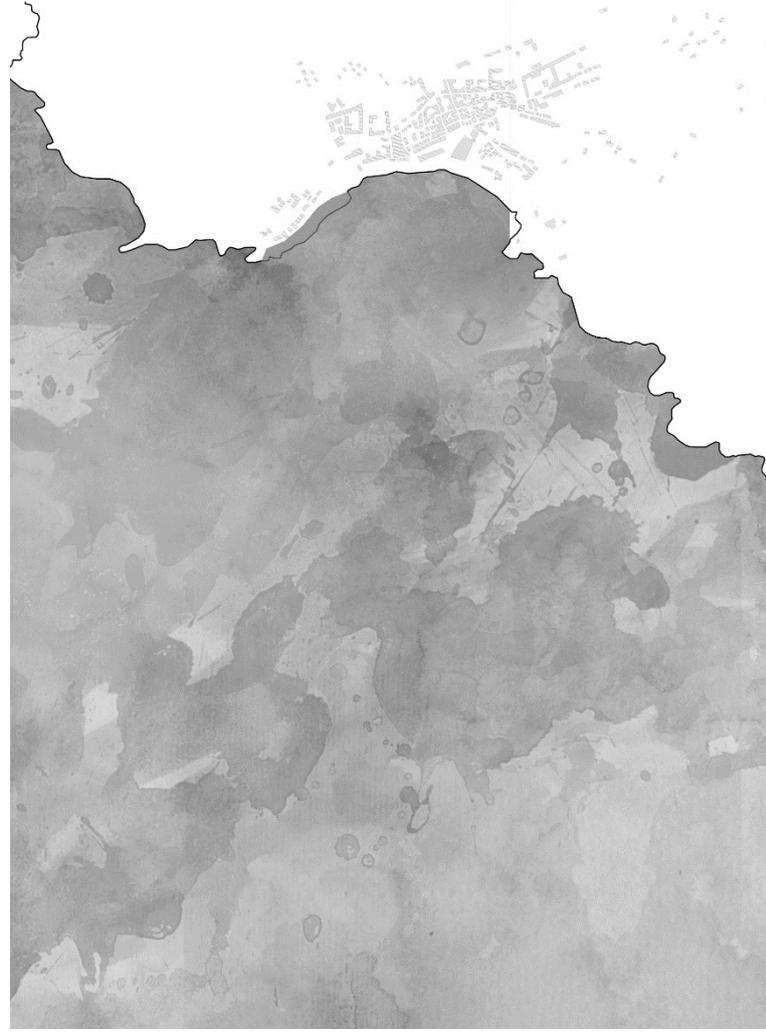
Ampliação da Calheta e
postos de acostagem

1925



960

Extensão da área marginal da
Calheta | Armazéns da Ribeira.



Porto industrial.
Molhe Oeste. Extensão do porto.
Terminal de Granéis Líquidos e
Petroquímico.

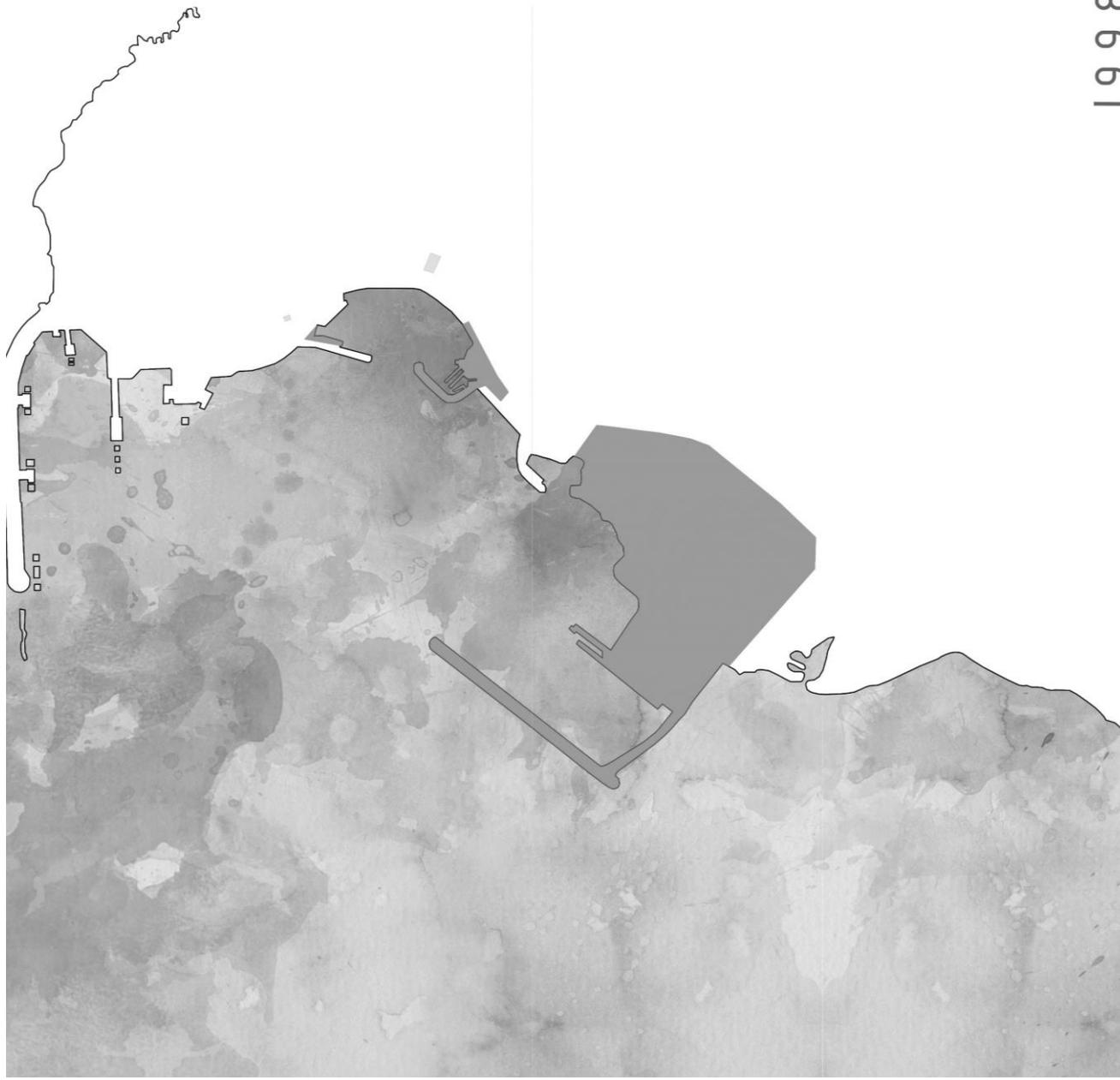


Porto industrial.
Desenvolvimento das infraestruturas
terrestres para a criação da ZAL.



Porto industrial.
Molhe Este. Terminal Multipurpose.
Porto de recreio. Ampliação do porto de pesca.

1998 / 2000



Porto industrial.
Terminal Gás Natural e respetivas
infraestruturas.
Desenvolvimento das ZAL correspondentes.
Porto de Serviços.



2015

Porto industrial.
Ampliação do Molhe Este.
Terminal XXI - Contentores.



3.Estrutura Portuária e Industrial

3.2 Plano de Expansão



Com vista na captação de mais e novos mercados a atuar no porto de Sines, a APS elaborou um conjunto de medidas com impacto em distintos horizontes temporais a operar nos vários terminais, Petroleiro, Multipurpose, XXI, bem como, nos portos de menor dimensão para recreio e pesca. Estas medidas são tomadas com a ideia de transformar Sines num Landlord Port em que todos os seus terminais são concessionados. A posição geográfica de Sines e o reconhecimento internacional da PSA são alavancas chave para a captura de novos acordos de transshipment e, no entanto, a obtenção destes requer a captação de tráfego hinterland o que requer investimento em acessibilidades de modo a complementar o volume de transshipments. Para isso planeia-se a eletrificação de linhas férreas, a criação de uma ponte ferroviária para Lisboa, linha direta até Madrid e as ligações a Badajoz e a Sevilha de modo a facilitar a distribuição das mercadorias a partir de Sines. Em 2004, o Terminal XXI operou cerca de 40 000 TEU's anuais e empregava cerca de 60 colaboradores. Terminou 2013 com perto de 1 milhão de TEU's movimentados e cerca de 530 colaboradores. Terminadas as obras de expansão, passará a ter 2 cais de acostagem com 940 metros e servido por 9 guas de cais. O parque receberá mais 11 guas de parque para um total de 26. O terminal estará apto para receber simultaneamente 2 mega porta contentores e aumentará a capacidade para 1700 mil TEU's. O número de colaboradores aumentará para cerca de 800. No futuro, a PSA conta aumentar a capacidade do TXXI para 2300 000 TEU's por ano e aumentará o comprimento do pórtico para 1146 metros. A criação destas medidas procura afirmar Sines como o grande porto da Península Ibérica e que este seja um fator de desenvolvimento económico nacional.

4. Imaterialidade do Vazio

4.1 Memória Descritiva

A LEITURA DA PAISAGEM URBANA

Com crescimentos desfasados, a expansão da cidade de Sines não acompanhou o ritmo acelerado da indústria portuária. Esta dessincronização de desenvolvimento por parte da cidade gerou uma colisão entre três sistemas, identificados pelo grupo como o sistema urbano, o sistema natural e o sistema industrial. É com base neste problema que se desenvolve a presente estratégia urbana, cujo principal objetivo procura relacionar os sistemas entre si através do (re)desenho da paisagem urbana e portuária, recorrendo à ferramenta da materialização do vazio, para a sua concretização. Assim, como premissa deste trabalho pretende-se determinar uma leitura coesa da cidade, como unidade urbana legível das características naturais e industriais adjacentes do sítio onde se insere.

Neste sentido, foram reconhecidos pelo grupo, dois eixos estruturais que apesar de constituírem os principais problemas da cidade, revelaram-se oportunidades para o desenvolvimento de duas propostas urbanas distintas, mas complementares.

Num primeiro momento, a pré-existência da linha férrea, num dos pontos centrais da cidade, e a ausência de um espaço legível como centro urbano e espaço de reunião, geram um eixo vazio no meio da estrutura urbana de Sines. Este eixo, apesar de constituir uma das principais artérias de circulação da cidade, transforma-se numa linha de rutura entre o passado (conjunto urbano histórico e consolidado), e o presente (conjunto urbano disperso, com novos equipamentos públicos), limitando futuras possibilidades de um desenvolvimento urbano coeso, que equacione a cidade como uma unidade de conjunto.

Num segundo momento, a leitura evolutiva do complexo portuário, permite observar o seu crescimento no sentido sul, acompanhando a linha de costa, assim como a identificação de alguns elementos da paisagem natural e industrial fundamentais na identidade da cidade de Sines, respetivamente a pedreira, a ZAL e o porto de recreio. Estes elementos caracterizadores da realidade atual de Sines manifestam uma fraca ou quase inexistente relação entre a cidade e

o porto. Deste modo, surge um segundo eixo vazio que evidencia a importância de desenvolver a cidade para o mar, e com a respetiva indústria, ou seja, este eixo manifesta a possibilidade do cruzamento entre os três sistemas referidos anteriormente, formulando uma nova oportunidade para a cidade de Sines.

A MATERIALIZAÇÃO DO VAZIO: PROPOSTA URBANA

A estratégia urbana proposta pelo grupo passaria numa primeira fase por desenhar a expansão da cidade do primeiro eixo até ao segundo, interagindo os dois novos sistemas de vazios, sempre com base no desenvolvimento da cidade em função das pré-existências portuárias e industriais. Contudo, devido à dimensão territorial exigida pelos dois eixos, este trabalho apenas se foca e desenvolve a proposta urbana relativa ao eixo do mar, que integra a pedreira, a parte do complexo portuário, a ZAL e a marginal a sul da praia Vasco da Gama.

Pretendendo aproximar a cidade do complexo industrial, de modo a afirmar a sua atual e potencial escala portuária, é proposto através do eixo de mar e água, o redesenho da linha de costa, que com um movimento de penetração para o interior da pedreira, oferece um novo ponto urbanístico de referência para a cidade de Sines.

Com o novo desenho da linha de costa, é proposto um novo espaço de marina, que se traduz na extensão da frente urbana balnear até ao Terminal Multipurpose e zona portuária de acesso restrito. Procura-se, assim, integrar a frente de mar com a ZAL e com a pedreira, transformando uma área desprovida de espaço urbano qualificado, num novo sistema de “espaços-lugares”, que proporcionam a transição entre a cidade e o porto.

Para o efeito, o atual espaço do porto de recreio é abrigado na nova marina, libertando uma área que permite o redesenho de um espaço de lazer aquático, como piscinas naturais, que através do aproveitamento das rochas já existentes possibilita a extensão e adequação da zona balnear a futuros usos. No seguimento do desenho da linha de costa, no novo espaço da marina,

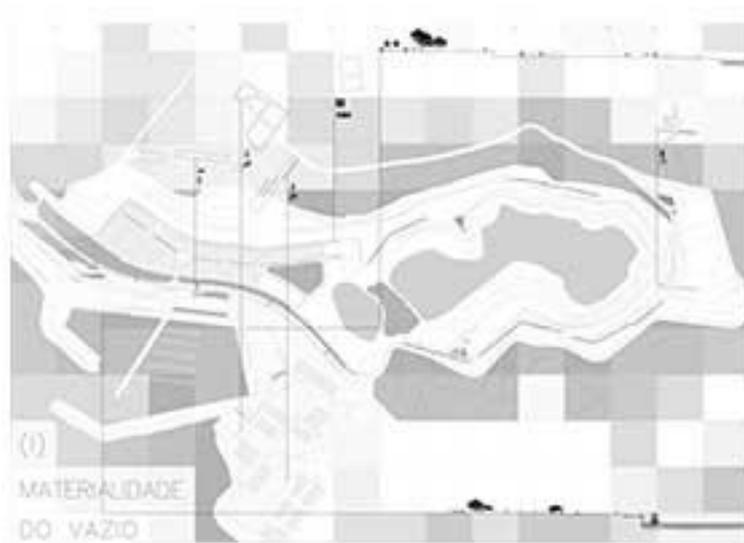
encontra-se uma bolsa de água que abriga as embarcações de recreio assim como o porto de serviços correspondente. Para este novo espaço, gerado em torno da marina é proposto um programa de turismo e lazer, de recreio marítimo e científico-industrial, que irão integrar e interagir diretamente com os atuais e futuros lotes da ZAL, subjugando-os a um redesenho de conjunto com o novo programa estabelecido pelo grupo, a fim de regenerar este espaço numa bolsa de turismo.

Simultaneamente transforma-se a pedreira, reconhecida como uma cicatriz, num acontecimento paisagístico excepcional, que para além de gerar um novo parque urbano, com um lago artificial, enfatizando a ligação visual com o mar, promove também uma continuidade espacial entre a frente marginal e industrial. Também, no espaço da pedreira serão realojados novos lotes para futura expansão da ZAL, que serão apoiados e impulsionados pela presença de um silo e de programa turístico-cultural. O parque urbano define-se, então, por três percursos, que se distinguem pelas suas funções, nomeadamente o percurso urbano de ligação à cidade e que permite a circulação rodoviária; o percurso verde nos patamares intermédios; e o percurso água, que se define pela relação entre o utilizador e o elemento de excelência do parque urbano, o lago.



PROPOSTA







5. Projecto Individual – Centro de Investigação

5.1 Processo

Segundo a proposta de grupo, o centro de investigação situa-se no espaço entre a marina, ZAL, o mar e o terminal multi-purpose. Um terreno plano, que se trata quase de um espaço intermédio entre o turismo e a indústria. Este edifício terá então de partir do princípio de que se trata de um espaço limiar, “entre-mundos”, em que os limites surgem a diferentes escalas e formas.

Estes limites que circundam este terreno, assumem um carácter muito forte, impondo regras que condicionam a implantação do projecto. Ao invés de pensar nestes limites como condicionantes, o conceito desta proposta, apodera-se destas fronteiras tornando-as ultrapassáveis, através de outras perspetivas, em que o terreno assume o conceito de espaço-limite. *“Em que as características se referem tanto ao sentido ontológico da existência e da origem da forma, como ao lado formativo fenomenológico e metafísico do limite que define o espaço arquitetónico.”*

A definição de limite está associada à capacidade de definir espaços, pela separação do meio construído e do não construído.

Desde o primeiro sinal da sua existência, a arquitectura teve de lidar com certas relações às quais sempre esteve sujeita, seja pela sua própria natureza, seja por lógicas impostas pelo meio pré-existente.

A arquitectura tem a capacidade de limitar e porta-se como mediadora de relações entre universos que se separa e é conformada pelo homem.

Segundo Lynch, os limites muitas das vezes, em vez de se assumirem como uma barreira em relação a algo, servem muito mais de uma costura que faz a união de espaços.

Existem, portanto, vários símbolos que associamos como limitadores de espaços: os muros, que adquirem a função de protecção; as vias, que são um elemento delimitante nas paisagens; a costa de uma praia, que faz a separação entre o mar e a terra; o declive de um terreno, que separa a terra em vários espaços, entre outros.

Um limite, pode, portanto, adquirir funções de barreira, organizador, mediador, entre muitas. Servem para que o homem possa conferir ordem ao caos, e são fundamentais na experiência urbana e na qualidade dos espaços públicos e privados.

LINHAS.

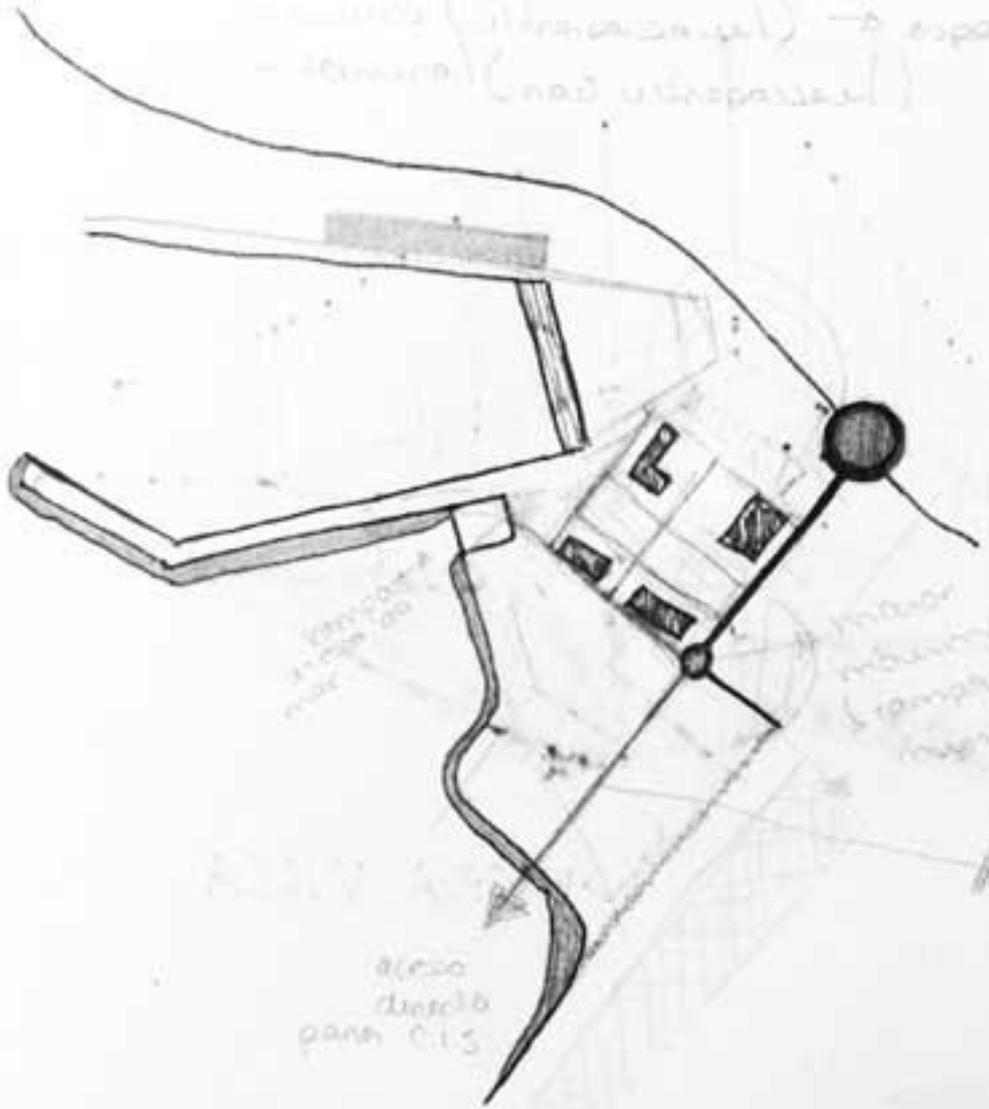
VIAS.

MAR.

MURO.



- strada (ultra-passajul) -> a spa
- strada (nad ultra-passajul)



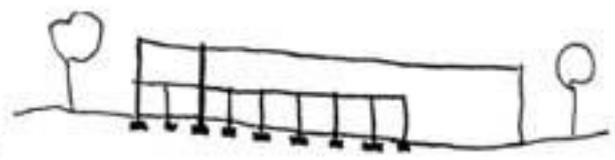
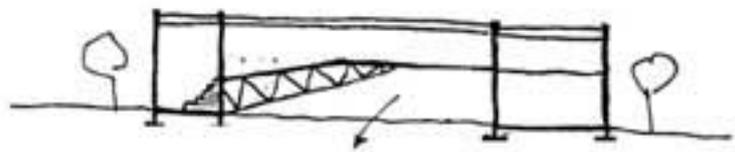
zona de...

zona de...

aceste...
pana la...

zona de...

a v

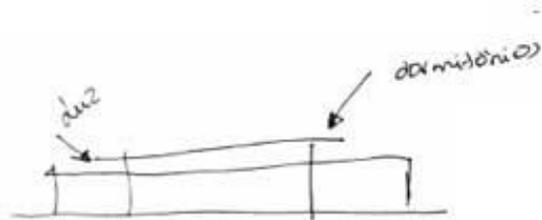
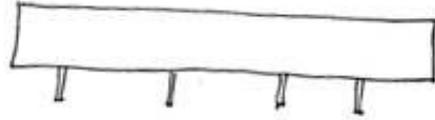


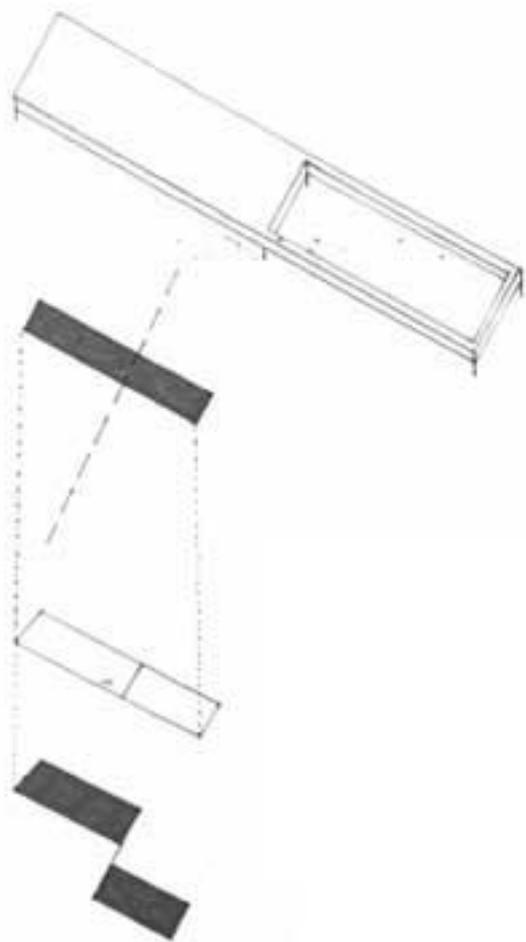
“ELEVADO.”

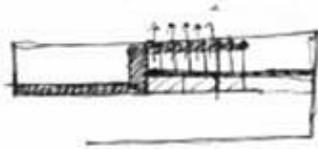
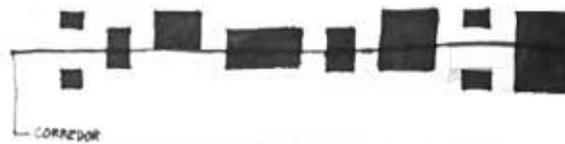
“PENDENTE.”

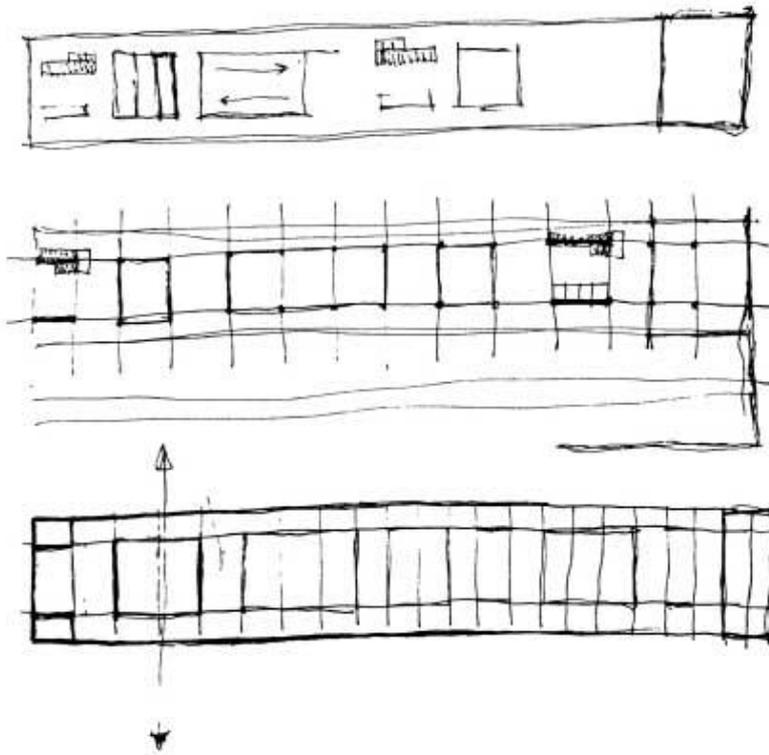
“SUSPENSO.”

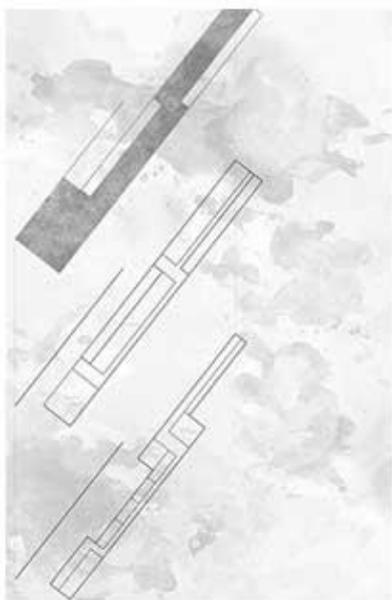
“FLUTUANTE.”

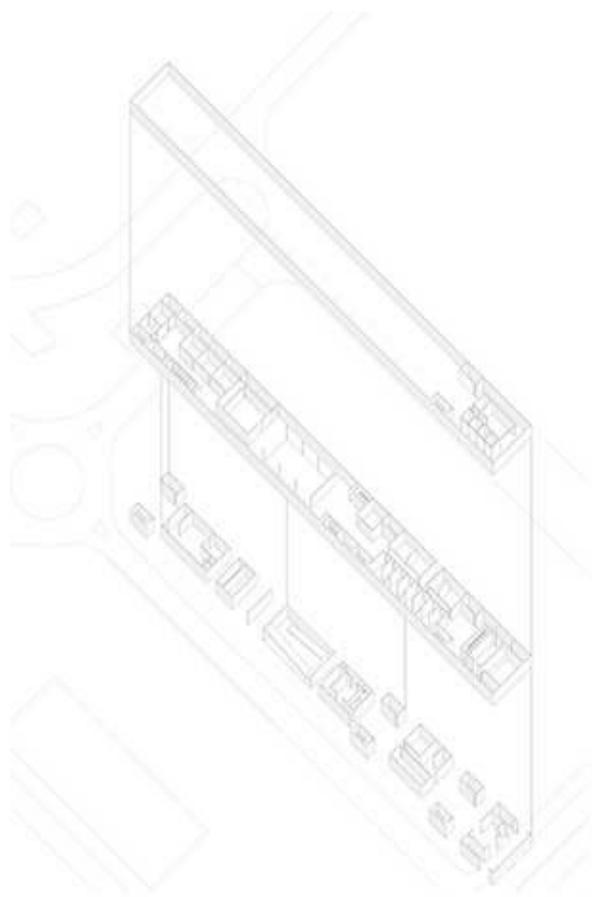


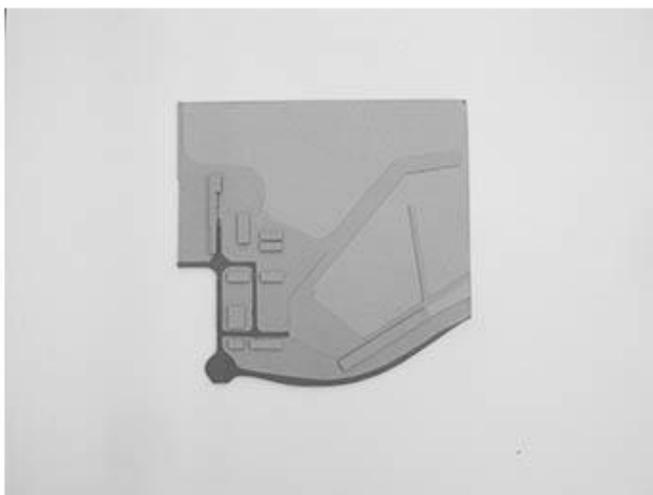
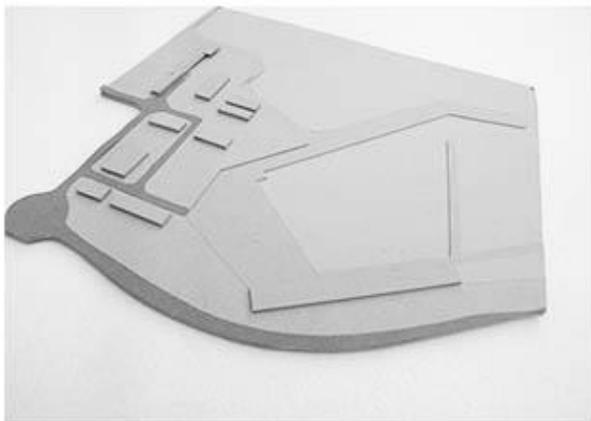














5. Projecto Individual – Centro de Investigação

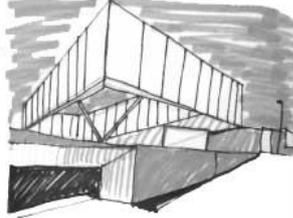
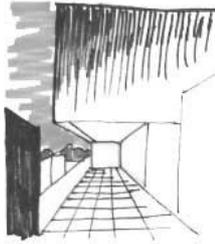
5.2 Referências

VILA

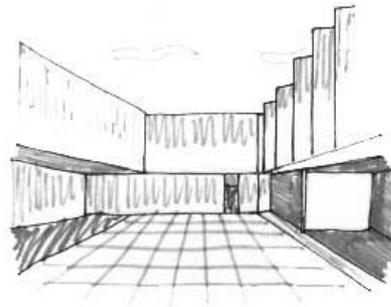
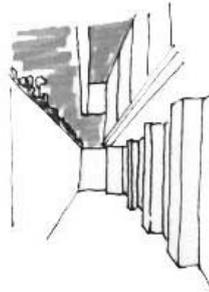
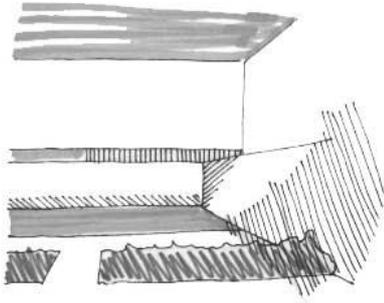
UTOPIA.

GONÇALO

BYRNE.



UTOPIA VILLA



5. Projecto Individual – Centro de Investigação

5.3 Memória Descritiva

O Centro de Investigação de Sines, tem a sua pesquisa direccionada para a biologia e para a geologia. Propõe criar um espaço mediador entre o Terminal e a Marina de Sines, tratado horizontalmente, com vista a cobrir a maior parte da área dada e de forma a reduzir a construção em altura. Tendo em conta a construção presente, nesta zona destinada à ZAL, o projecto não excede a cota máxima nos edifícios já existentes na zona.

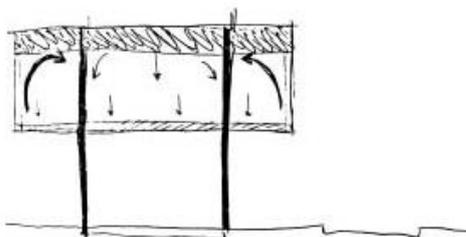
O edifício vive restringido pelos limites que são expostos pelo seu local de intervenção. Pela vontade de não ser cortada a ligação, diretamente, com o Terminal Multi-Purpose, o piso térreo é parcialmente liberado e organizado por vários blocos. Estes blocos, surgem com determinadas funções, em que a ideia principal permanece em que o visitante do local, tenha constantemente uma referência visual dos “grandes montes de carvão” que se encontram imediatamente após o local de intervenção. Termina com um muro, que abraça a rua, num gesto, que abre uma vista propositada sobre o mar. Organizado segundo a orientação da estrada, na sua horizontalidade, representa quase como um percurso para o espectador, que momentaneamente, tem visões de outra realidade de Sines. Sobre estes blocos, surge um piso com todas as fachadas cegas, excepto toda a zona laboratorial que tem vista directamente para o carvão. Toda a luz do edifício, é dinamizada com paredes afastadas, libertas de cobertura como um meio de transmissão de luz, para zonas específicas. Também o surgimento de várias claraboias, que vão criando incidências de luz. Este projecto assume um carácter bruto, de um piso cego, assente sobre vários blocos de betão aparente, que em certos momentos, se transparecem, na tentativa de recriar uma suspensão do piso superior.

O Centro está organizado no piso térreo, por três momentos de circulação para o piso superior, onde a entrada principal surge de forma díspar da restante, sendo o único momento do projecto, em que a estrutura se encontra à vista. Ainda no piso térreo, cada bloco desempenha uma função programática diferente, e neste piso estão dispostos, uma cantina/bar de apoio ao centro de investigação, vestiários de apoio ao auditório, um centro de documentação e informática, balneários de apoio aos investigadores e um armazém, com entrada de viaturas, que pretende

facilitar o transporte de materiais para os laboratórios. O Piso superior, é dividido pela sua entrada em duas alas: a ala teórica e a ala prática. A ala teórica é organizada pelas salas de aula de apoio à universidade de 1º e 2º ciclo, secretariado, gabinete do director, sala de reuniões e auditório. Na ala prática, uma sala prática de apoio à universidade, o laboratório de biologia e geologia, como também os gabinetes de apoio aos mesmo, duas salas de investigadores, como também a zona de armazenamento de reagentes. Num piso superior ao anterior, surgem dormitórios como forma de apoio aos investigadores do centro.

O exterior retém vários espaços de estacionamento, cobertos por “lajes” de betão, seguindo a mesma materialidade do edifício. Perto da vedação carvão/centro, surge vegetação, como forma dissimulação desta barreira física e visual.

A estrutura do edifício é assente sobre pilares de 30x60xm, que suportam as vigas que apenas existem no piso 1. Para evitar que a estrutura seja visível, as vigas existem apenas no piso superior, sendo que no piso térreo, não existem. A estrutura funciona segundo o seguinte esquema:



Como no piso superior existem 4 metros de consola nas extremidades, o peso da laje é transferido para as vigas do piso superior, e assim, o seu peso é transmitido pelos pilares para o chão.



A materialidade deste edifício constitui um papel muito importante na projeção visual de uma ideia, brutalista e como tal o edifício é em betão aparente com pigmentação cinzenta escuro com cofragem em madeira. O seu interior, as paredes são todas revestidas por reboco e gesso acartonado branco. O pavimento é maioritariamente revestido em betonilha afagada (autonivelante) e em linóleo.

5. Projecto Individual – Centro de Investigação

5.4 Desenhos Técnicos

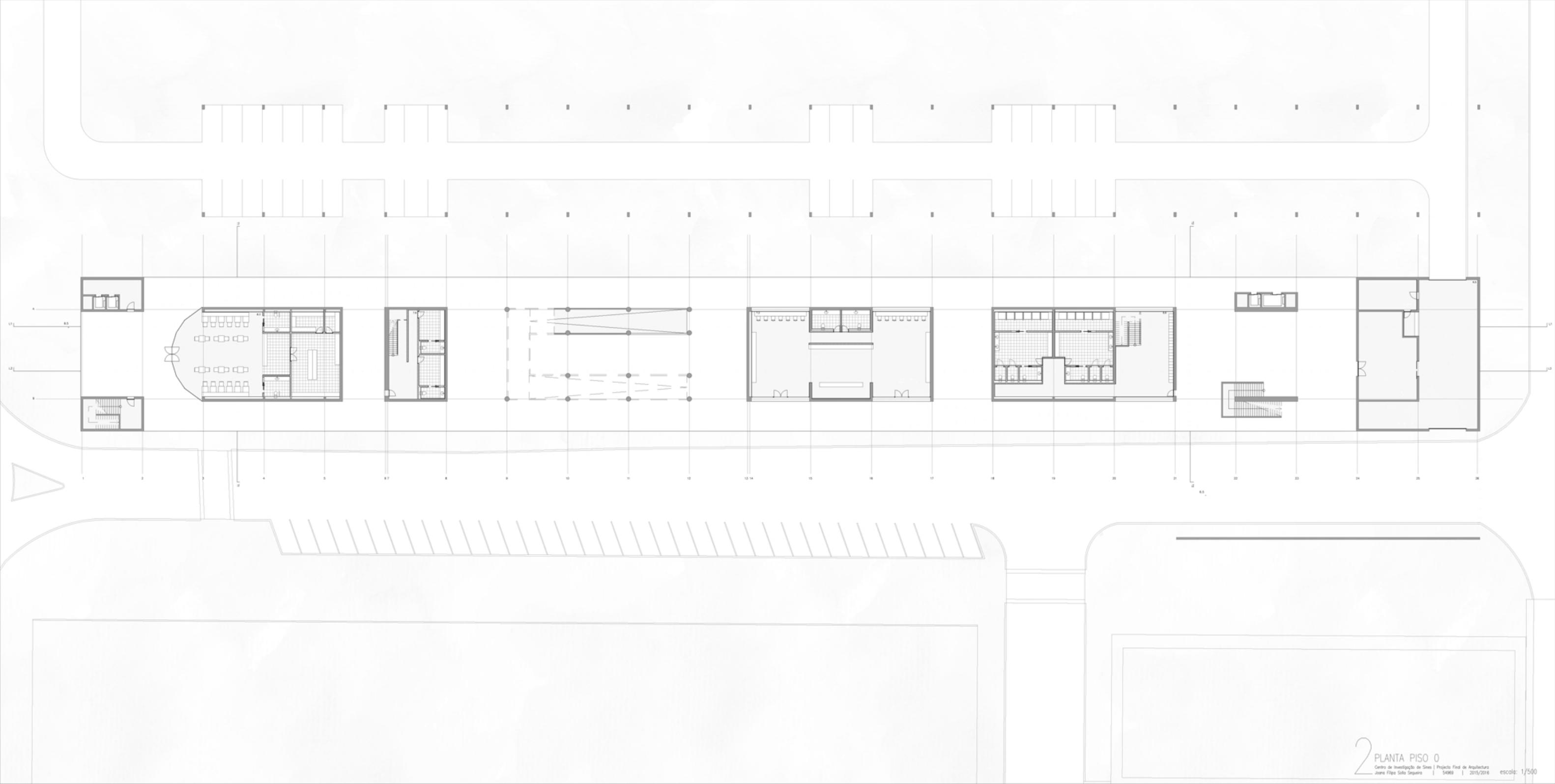


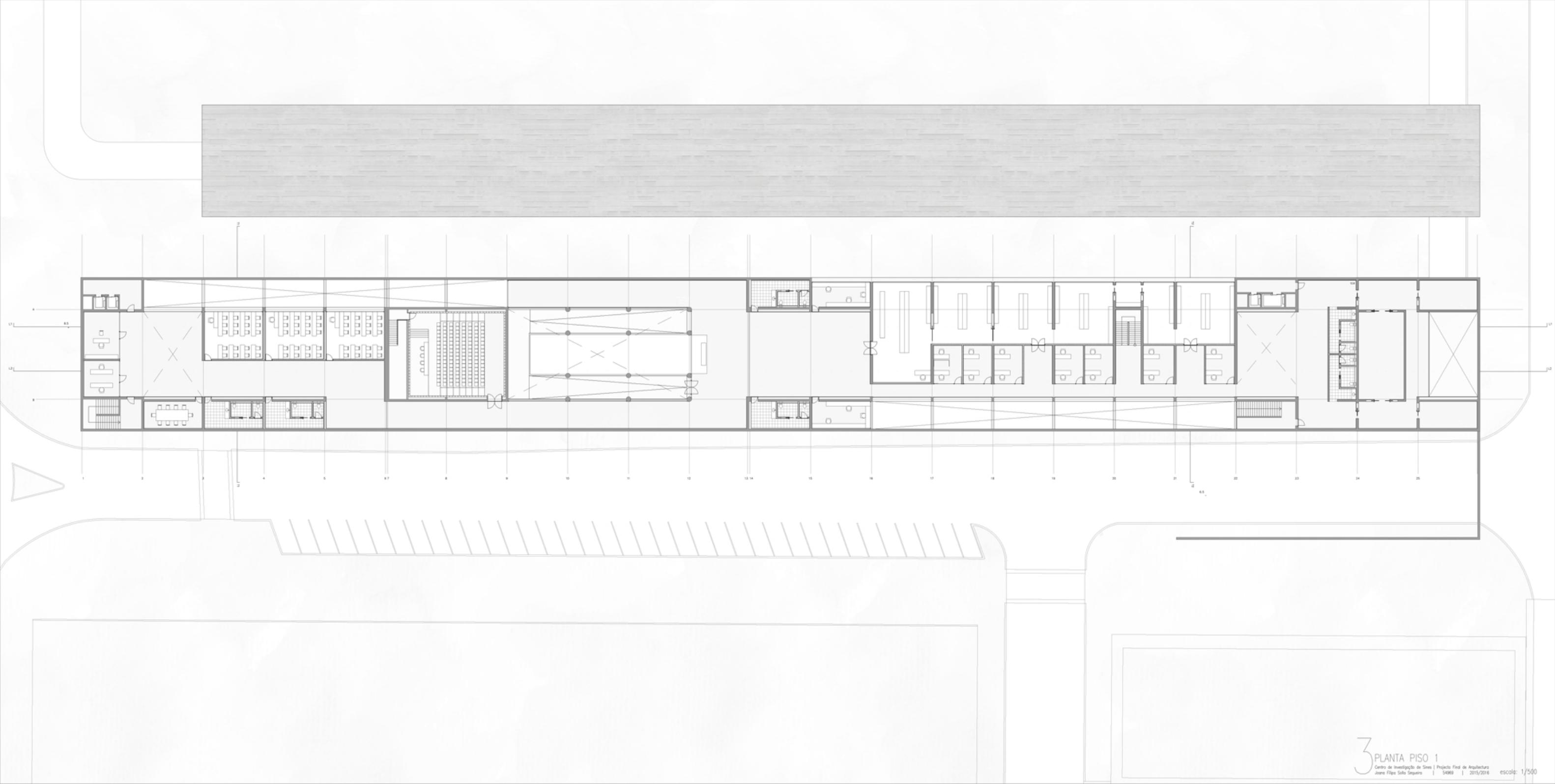
1

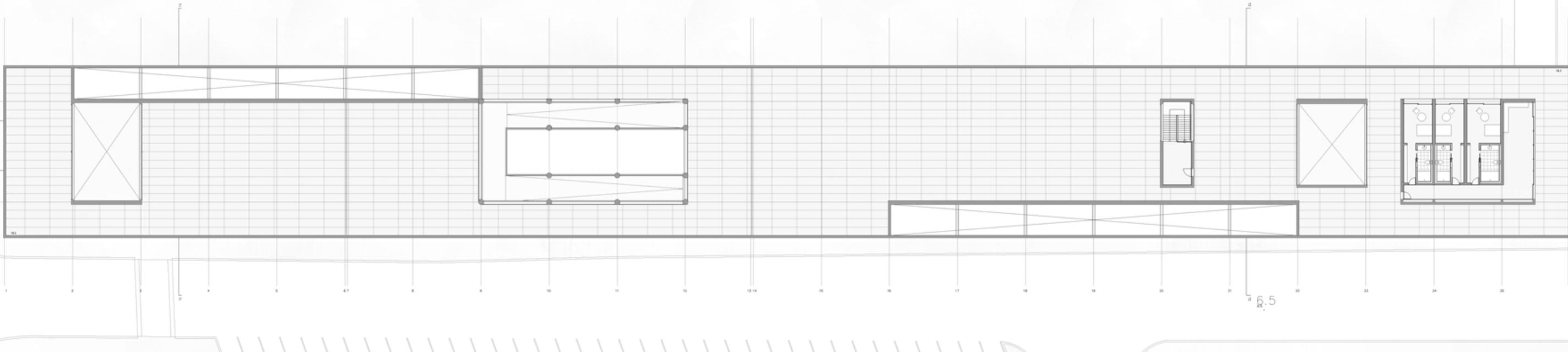
PLANTA DE IMPLANTAÇÃO
Centro de Investigação de Tópicos | Projeto Final de Arquitectura
João Filipe Silva Soares | 54869 | 2015/2016

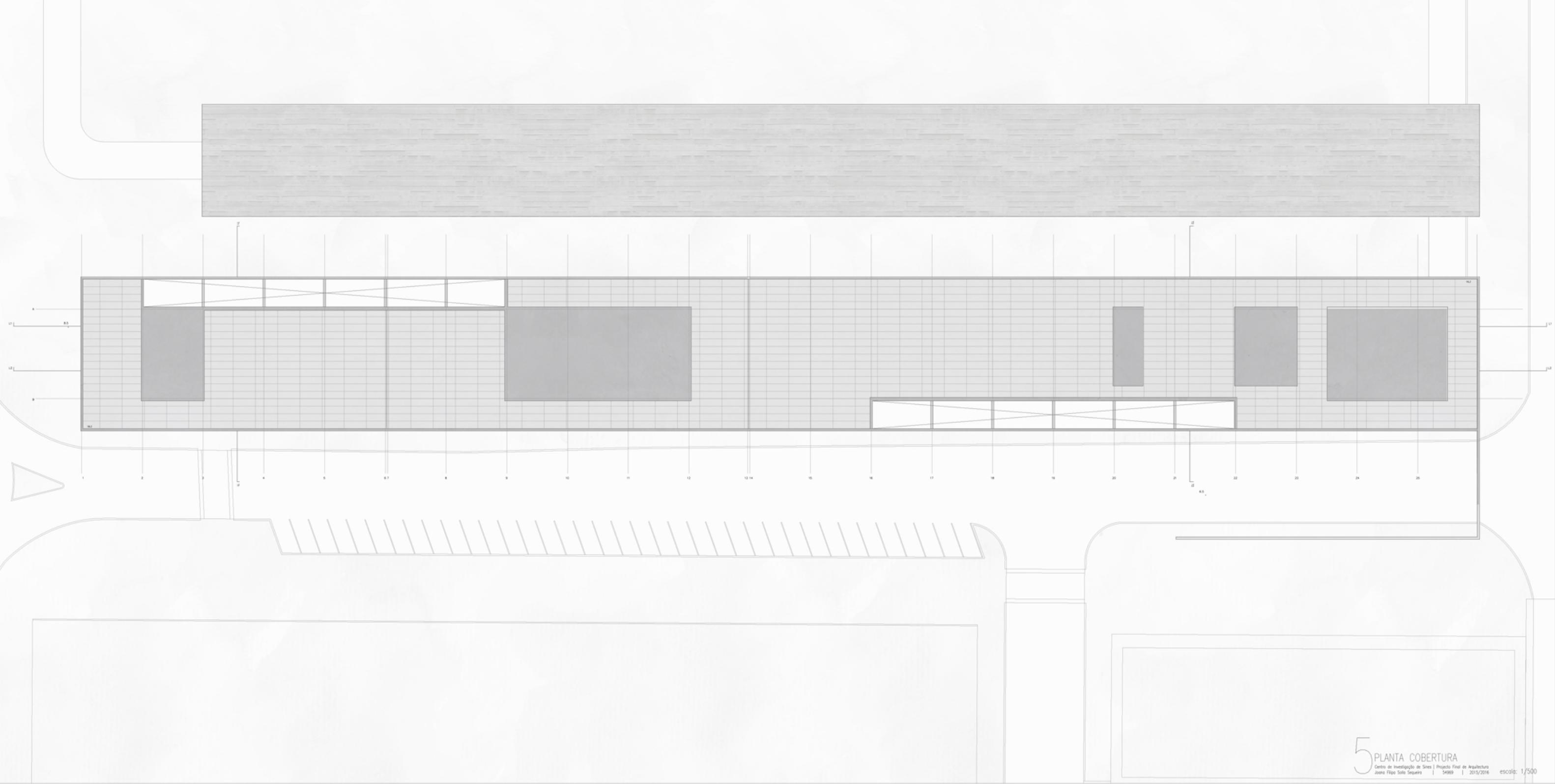
escala: 1/3000

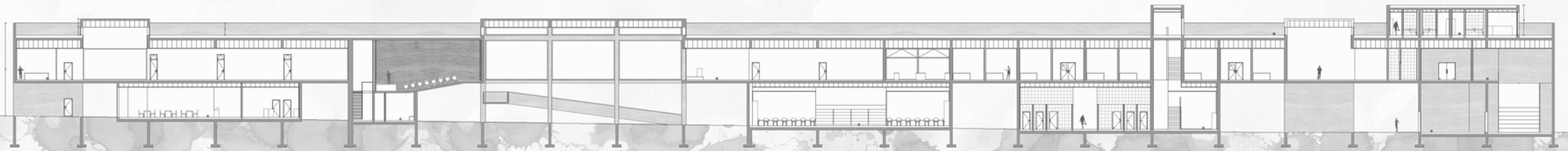
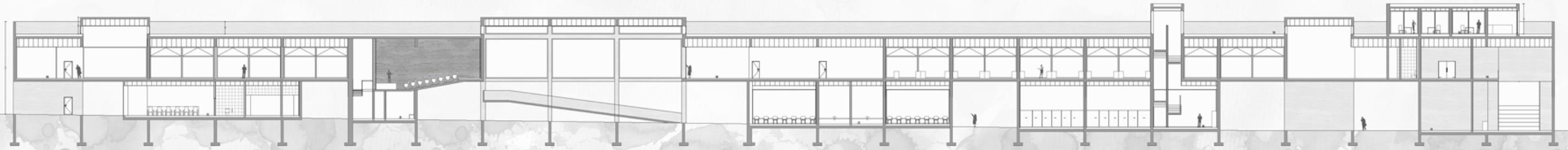








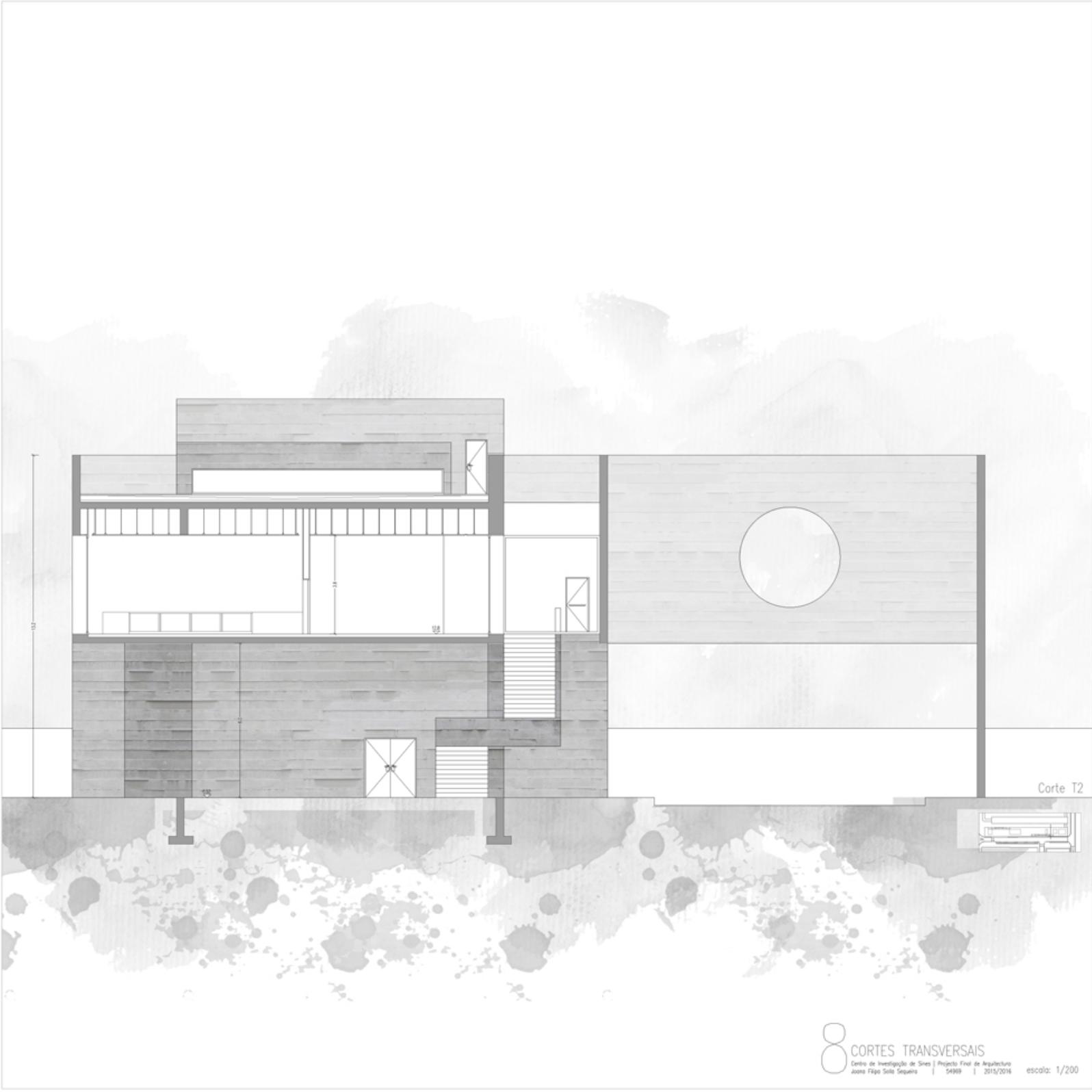






Corte T1

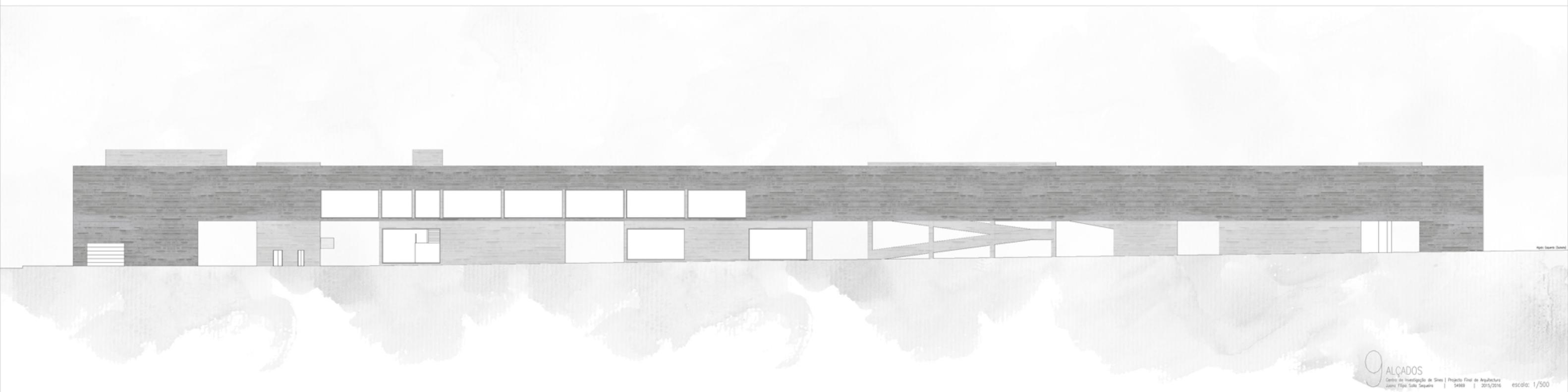
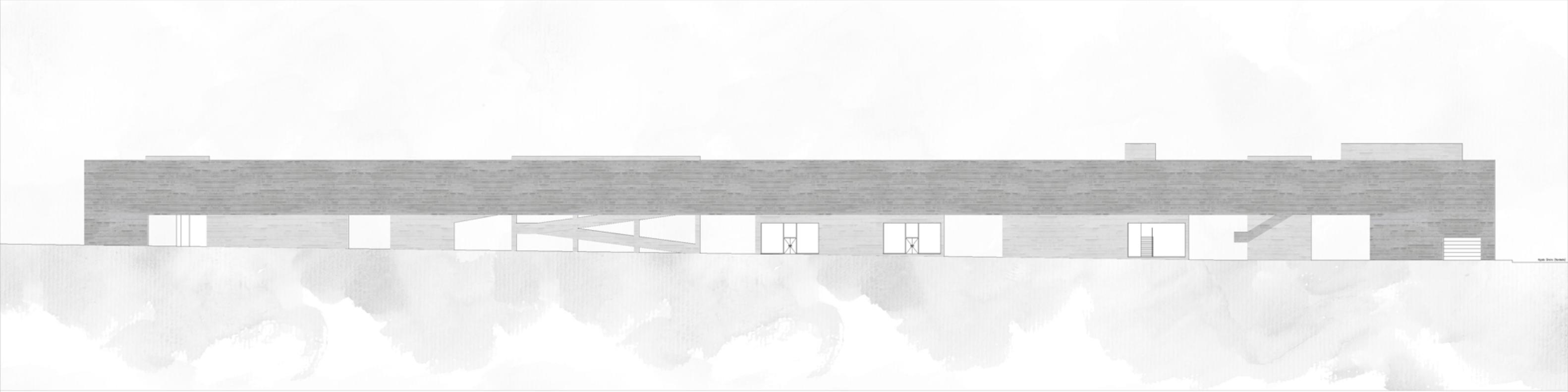


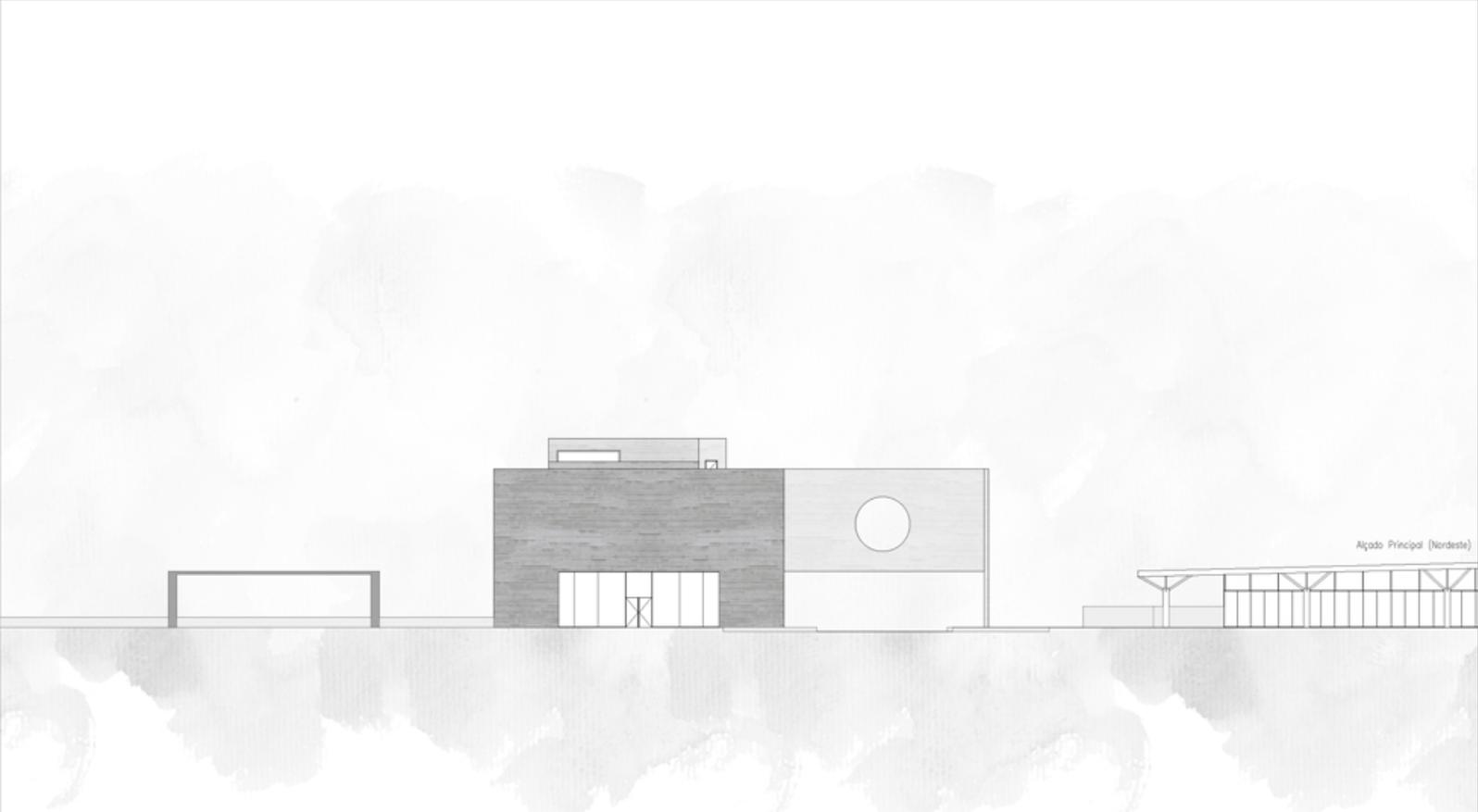


10

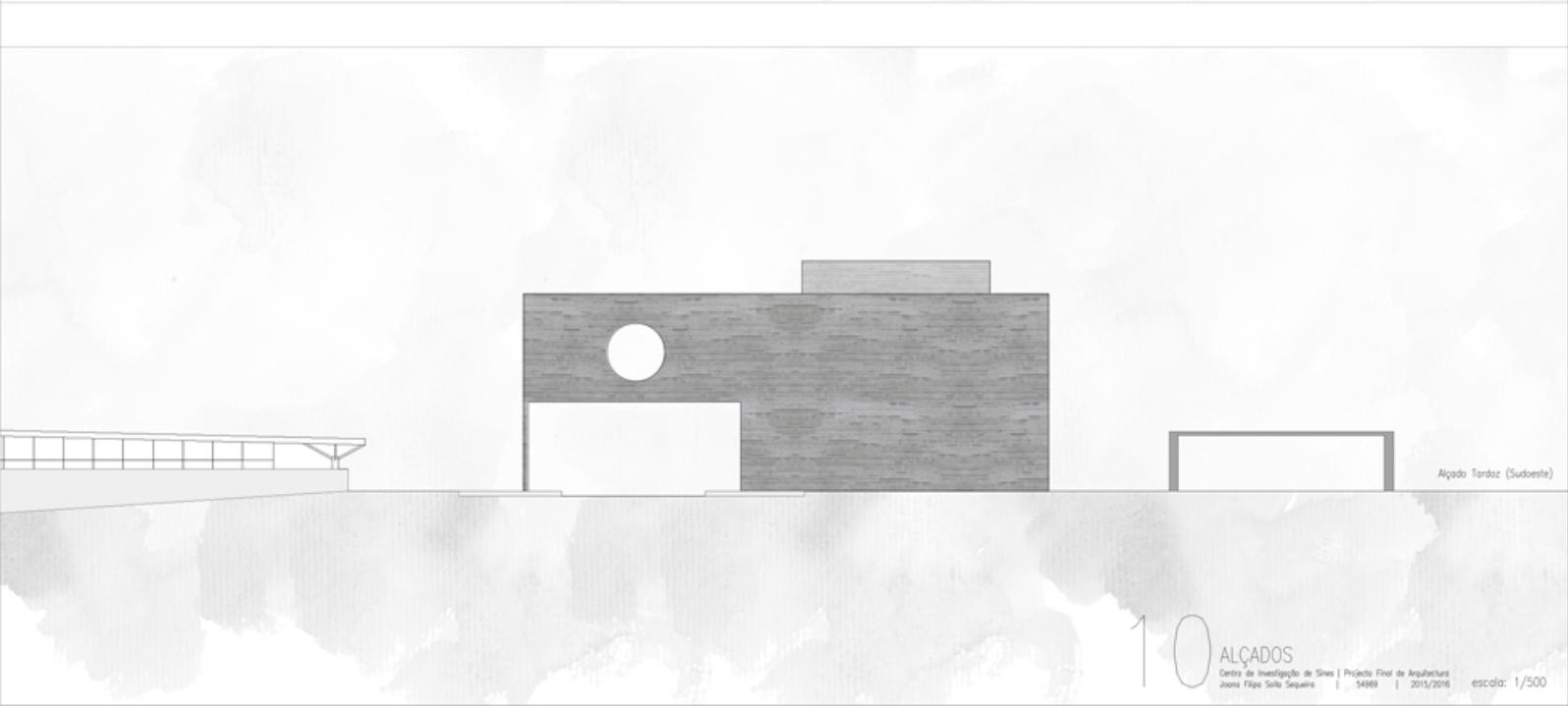
Corte T2







Alçado Principal (Nordeste)



Alçado Tordez (Sudoeste)

6. Bibliografia

Câmara Municipal de Sines. (s.d.) *História de Sines* [Online]. Disponível em:

<http://www.sines.pt/frontoffice/pages/311> [Acedido a 15.02.2016].

Marques, M., Quaresma, A. & Patrício, S. (s.d.) *O concelho de Sines: da fundação à época moderna*. Sines: Arquivo Municipal Arnaldo Soledade.

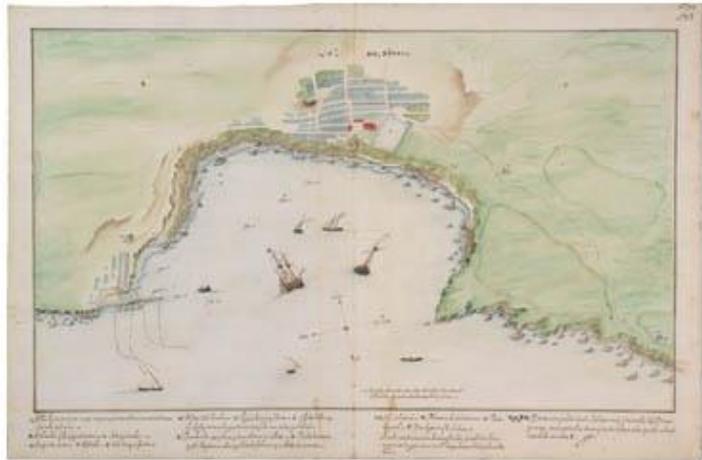
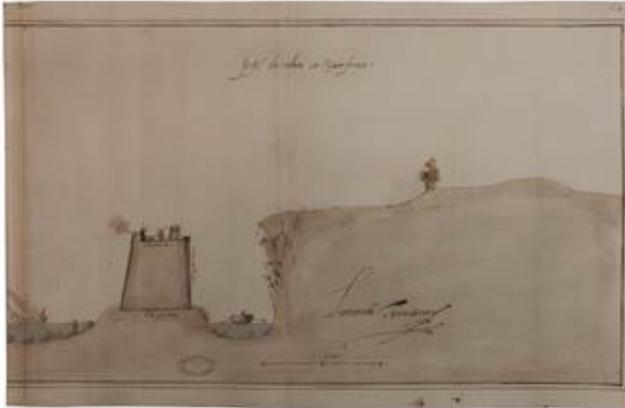
Quaresma, A. (2011) *Litoral alentejano: dois séculos de cartografia (XVII e XVIII)*. IV Simpósio LusoBrasileiro de Cartografia Histórica. Porto: Universidade do Porto.

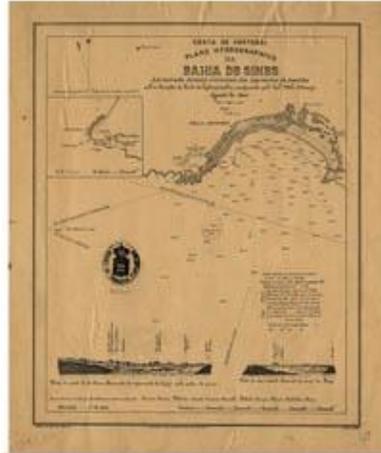
Silva, L. C. (1942-1946) *Ante-Projeto da Regularização e Embelezamento da Frente Marginal da Praia de Sines*. Lisboa.

7. Anexos

7. Anexos

7.1 Cartografia (Fornecida pela trienal)









7. Anexos

7.1 Enunciado

Projeto Final de Arquitetura | 2015/2016
5º ANO – Mestrado Integrado em Arquitetura

Conteúdo do
documento

Enunciado da vertente prática
turmas 5 E 6

Docente: Pedro da Luz Pinto

Kenneth Frampton afirmava em *Seven points for the millenium: an untimely manifesto* que com a queda do projeto Socialista no final do século XX, ao qual a arquitetura moderna estava tão intimamente ligada”, a profissão teria que procurar novas formas proficuas de envolvimento com a sociedade. Uma das possibilidades seria encarar a sociedade no seu todo como um cliente, e para tal, dizia que a educação de base em “design ambiental” de toda a sociedade seria um fator determinante para melhorar o entendimento dos próprios clientes, da sociedade, uma vez que a qualidade em Arquitetura é impraticável sem bons encomendadores. Ao mesmo tempo e em complemento, a própria profissão teria que rever os seus objetivos pedagógicos, equilibrando o treino profissional com uma responsabilidade ética e cultural, que seria proporcionada por uma formação mais abrangente dos futuros arquitetos. Frampton argumenta que a globalização, a tomada de consciência dos limites e da fragilidade do ambiente e dos recursos naturais, soçobrara o tecno-otimismo do século XX, cuja excessiva preponderância técnico-científica conduzira a uma disrupção entre civilização e cultura, levando ao crescimento desmesurado e desequilibrado dos aglomerados urbanos, com enormes implicações ambientais, ao ponto de se extinguir a própria capacidade de regeneração do ambiente construído pela edificação, surgindo agora a intervenção na estrutura ecológica e na paisagem, como estratégia redentora e como fator mais premente do que a edificação enquanto “objeto isolado”. Consequentemente, mais do que uma Arquitetura como acontecimento expressivo, o novo milénio necessita uma Arquitetura simultaneamente “contexto de cultura” e “expressão cultural em sim mesma”, pelo que uma abordagem acriticamente expressiva seria um ato redutor do “carácter sociocultural” da Arquitetura, que deverá antes ser, num contexto de crise política, económica e social, orientado não como um “produto-forma” mas cada vez mais como um “lugar-forma”, circunstancia participante de um processo contínuo de regeneração, uma autêntica “acupuntura urbana”. Estas ideias, de lugar-forma e de exaustão ideológica, económica e edificada, patente nos países do

Ocidente capitalista e industrializado, seria, como sabemos, acentuada pela Grande Depressão em 2008. Em paralelo, aspetos como a humanização da tecnologia, a utilização dos recursos da informatização para a participação social, prometem novos modelos de planeamento e de edificação, onde o projeto de arquitetura será porventura mais discutido e as decisões de programa e projeto mais participadas. No conjunto, estes temas transversais da contemporaneidade estarão presentes nos exercícios que agora lançamos.

TRIENAL DE LISBOA

A unidade curricular de Projeto Final de Arquitetura do 2ºciclo do MIA no ano letivo 2015/2016 acompanhará o desafio do “Concurso Universidades”, integrado na programação da Trienal de Arquitetura de Lisboa 2016, com o tema “Sines - Indústria e Estrutura Portuária”. O programa do concurso afirma que os Objetivos do exercício proposto se colocam no “limite entre a transformação poética e a experiência política e com um primeiro objetivo: conservar e multiplicar a potência produtiva do lugar”, organizando-se em quatro tópicos: Escala; Produção; Limites e Tempo. Da leitura destes tópicos, realçamos o contraste entre as realidades infraestruturais supralocais e a condição habitacional, ambiental e cultural do local. Conduzidos pela potência da atividade portuária, na definição do Tema, o programa lança uma série de questões iniciais, que se centram sobretudo no impacto extraordinário das infraestruturas logísticas, nas relações de fronteira e limite entre cidade e espaços industriais e na possibilidade, quer de partilha de espaços e usos, quer nas possibilidades de integrar a arquitetura nestes locais fortemente funcionais. Referindo-se ao Lugar, o programa destaca os blocos do Porto Industrial e Logístico; da Refinaria Sines- Galp; a Central Termoelétrica e o Centro Urbano de Sines. Para além das especificidades de cada um destes polos, o programa prévio realça que se resumem “na complementaridade de produção das diferentes estruturas, a compatibilização e partilha de novos programas, a transformação de espaços e a apropriação de terrenos expectantes”.

Solicitando uma visão “estratégica”, o programa avança que o lugar de intervenção “deverá ser encontrado nos espaços de contacto entre a cidade e as diversas áreas do porto. A frente de praia, a lota e o fundeadouro de barcos de pesca, o espaço em torno dos limites da pedreira, a central termoelétrica em frente à praia de São Torpes, são espaços e programas que se encontram entre as estruturas existentes e a linha de costa, com grande potencial de transformação. Estes espaços podem vir a estabelecer outras possibilidades de relação com espaços de investigação e turismo dentro das 12 milhas náuticas disponíveis ao largo da costa e olhares específicos até hoje não considerados”.

PROGRAMA E OBJETIVOS DE PFA

Adotando o tema dos limites entre cidade e porto e indústria, o programa de trabalho proposto desliza no entanto a partir dos extremos norte e sul da frente de mar da cidade, para a faixa em arco, de limite da cidade de Sines para com o sistema infraestrutural e industrial do lado terra, já em pleno planalto, almejando o desenvolvimento de uma visão estratégica, de consolidação das franjas e dos elos incompletos da cidade, numa faixa larga de território, delimitado exteriormente, através do conjunto semicircular das rodovias A26, N120-4 e N120- 1. Este longo corredor semicircular é encarado como uma oportunidade de agir sobre um conjunto de situações que se pensa poderão melhorar a atratividade urbana do planalto de Sines, simultaneamente mediando as relações de escala e de ambiente entre a realidade urbana e paisagística local e a sucessão de infraestruturas industriais circundantes. Propõem-se que o eixo programático catalisador da transformação desta faixa de território seja o projeto de um corredor infraestrutural urbano, que instale em paralelo ao sistema rodoviário e ao sistema de pipelines, um sistema de espaços públicos de circulação eminentemente pedonal e ciclável, cuja implantação, desenvolvimento e entrecruzamento com os sistemas urbano e de paisagem existentes, incluindo os eixos radiais de interligação ao centro de Sines com o território circundante, poderá ter a potencialidade de

construir momentos de reorganização dos espaços edificados existentes, conferindo uma nova urbanidade e pontuando, no momento e numa perspetiva de desenvolvimento, o sistema urbano, dando-lhe uma visão futuro, de conjunto, em forma de projeto de cidade e de arquitetura. O estabelecimento desta cintura corredor de espaço público semi-edificado, abre ainda para um conjunto de questões conexas ao atual momento cultural, económico e político, frente às quais deverá a arquitetura se posicionar e responder criticamente, na forma de projetos que correspondem a hipóteses de um futuro melhor para as comunidades. Referimo-nos a questões como o que fazer com áreas urbanas incompletas e fragmentadas, num momento de forte retração económica e populacional e de como aumentar a atratividade e revalorizar áreas degradadas, com escassos recursos públicos. Ao mesmo tempo, face à disponibilização de terrenos e à necessidade de completar espaços urbanos, pergunta-se que usos alternativos se podem convocar. Para além dos novos espaços de lazer, associados à atividade física, ao desporto e ao passeio, espera-se que os exercícios especulem sobre novas possibilidades produtivas, edificadas e paisagísticas para a cidade, seja pela produção de energia e de alimentos limpos, seja pela amenização ambiental da pegada urbanística tradicional, seja pela redefinição dos lotes e das tipologias edificadas tradicionais. Nos extremos norte e sul, este sistema poderá aproximar-se e toca a frente marítima, unindo-se ao sistema de espaços indicados no programa da Trienal, designadamente nas proximidades da pedreira e da zona portuária exclusiva adjacente, culminando na marginal de mar de Sines, junto ao antigo café do Clube Naval de Sines. Associado a estas questões transversais ao momento atual, a Trienal propõe usos a desenvolver, como sejam atividades de alojamento turístico e instalações ligadas ao ensino e à investigação sobre o mar e sobre as atividades industriais conexas. De referir ainda a necessidade de se cruzar e confrontar estes programas académicos com as estratégias e com os instrumentos de planeamento locais, nomeadamente com o Plano Diretor Municipal de Sines. Desta forma o âmbito dos trabalhos oscilará entre o Projeto Urbano e o Projeto de Arquitetura, incidindo na relação da cidade de Sines com a sua envolvente industrial e paisagística,

considerando a tradicionalmente trabalhada frente marítima, mas sobretudo incidindo na menos visível e menos intervencionada frente terrestre. Aceitando que a reestruturação do território e da própria arquitetura é uma construção social e económica, procura-se que o trabalho de projeto tenha a dimensão crítica, cultural e material, destes fatores estruturantes, que correspondem às lógicas produtivas de transformação do território e da arquitetura. Seja para as subverter ou seduzir, seja reduzindo-as ou ampliando-as seletivamente, seja com uma outra estratégia e um outro grau de relação crítica, o projeto terá como objetivo construir uma hipótese de futuro por que valha a pena trabalhar.

FASEAMENTO

O trabalho será anual, alicerçado num único exercício de fundo, organizado em fases sequenciais de projeto. Para cada fase será entregue um enunciado parcial, indicando o tipo e qualidade de trabalho a ser desenvolvido, assim como eventuais subfases e respetivos prazos de elaboração. Serão igualmente definidos objetivos de aprendizagem e critérios de avaliação. O faseamento corresponderá à seguinte organização:

Fase A: Análise, Programas e Estratégias Urbanas e Arquitetónicas

Trabalho de Grupo: Evolução e Estrutura Urbana e Fundiária; Evolução e Estrutura Portuária e Industrial; Evolução e Estrutura Natural Biofísica; Evolução e Estrutura Social e Económica; Iconografia e Tipologia Edificada.

Produção: Caderno em formato A4 e Apresentação multimédia.

Datas de Referência: Entrega a 8 de Outubro

Avaliação: Profundidade e rigor dos elementos produzidos, qualidade da apresentação, intensidade da participação.

Fase B: Plano de Estrutura Urbana

Trabalho de Grupo: a definir.

Produção: a definir, em redor das escalas 1:5000; 1:2000; 1:1000; 1:500.

Datas de Referência: a definir.

Avaliação: a definir.

Fase C: Projeto Urbano e Espaço Público

Trabalho de Grupo: a definir.

Produção: a definir, em redor das escalas 1:1000; 1:500; 1:200; 1:50; 1:20.

Datas de Referência: a definir.

Avaliação: a definir.

Fase D: Projeto de Arquitetura

Trabalho de Grupo e Individual: a definir.

Produção: a definir, em redor das escalas 1:200; 1:100; 1:50; 1:20; 1:2.

Datas de Referência: a definir.

Avaliação: a definir.

MÉTODOS

O método a exercitar será o de uma simulação, controlada e quando possível crítica, das condições da prática do projeto, tendo presente a liberdade de intervenção que o contexto académico permite. As ferramentas utilizadas serão predominantemente as da representação em arquitetura, entendidas como instrumentos, simultâneos, de concentração de dados analíticos e de experimentação de uma nova ordem material proposta. O trabalho consistirá em um contínuo

administrar de dúvidas, mediante um processo de trabalho com recurso sistemático ao desenho, nas suas múltiplas formas, livre, projetado, perspetivado, notado, diagramado ou maquetado. Outros meios de investigação/ experimentação, como a fotografia, a colagem, o vídeo e a sobretudo o texto, serão utilizados em função do curso dos trabalhos e dos interesses expressivos, quer dos projetos, quer dos projetistas. A sustentação das propostas residirá no rigor e no significado das suas metodologias e dos resultados de trabalho. Privilegiar-se-á um sistema de trabalho simultaneamente em grupo e individual.

AVALIAÇÃO

Os critérios de avaliação seguem o disposto na FUC na Unidade Curricular e pela normativa atinente do ISCTE-IUL. Ou seja, o acesso à prova final resultará da ponderação de 2 tipos de avaliação: 1. Contínua (50%) e implica a presença em aulas igual ou superior a 70%, a qualidade da participação nos debates e envolvimento sistemático no progresso de trabalho. 2. Periódica (50%) associada aos exercícios e organizada em etapas sequenciais. O acesso à Prova Final requer uma declaração da parte do docente-tutor onde é referido que o trabalho reúne as condições necessárias para ser apresentada e discutida em prova pública.

As datas de avaliação periódica corresponderão aos marcos de finalização das diversas fases do exercício, conforme o planeamento geral agora apresentado e conforme o programa específico de cada fase.

Cumulativamente, em cada fase serão explicitados os momentos e os critérios específicos de avaliação correspondentes.