

A torre da música

SUMA

A presença de Lisboa no cinema português

Quatro olhares (anos 30-60)

Luís Cardiga Santos

Projeto Final de Arquitetura

2016-2017

ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa
Escola de Tecnologias e Arquitetura
Departamento de Arquitetura e Urbanismo
Mestrado Integrado em Arquitetura

Vertente Prática A torre da música - SUMA
Tutor Pedro Pinto | Professor Auxiliar, ISCTE-IUL

Vertente Teórica A presença de Lisboa no cinema português – Quatro olhares (anos 30-60)
Orientadora Paula André | Professora Auxiliar, ISCTE-IUL

Outubro 2017

Índice Geral

Agradecimentos	7
Vertente Prática	9
Vertente Teórica	79

À professora Paula André e professor Pedro Pinto, pelo constante apoio, entusiasmo e boa disposição demonstrados nos respectivos trabalhos aqui desenvolvidos.

À Rita, João, Paulo, Tiago, Afonso, Rafael e Vitor, assim como tantos outros, que sempre me aturaram e estiveram presentes com as suas enormes amizades ao longo destes últimos anos.

Ao meu irmão pela sua compreensão, amizade e apoio.

Aos meus pais, por serem quem são, e terem feito tudo o que poderia ser feito para que este momento fosse concretizável.

Vertente Prática

Proposta de grupo. Alenquer um Manifesto	12
Proposta inividual. A torre da música - SUMA	35

Alemquer.

ALEMquer

1. Resumo histórico
2. BASTA PUM BASTA
(um manifesto)
3. Intervenção geral
4. Intervenções específicas
5. Conclusões

Um Manifesto

1. resumo histórico

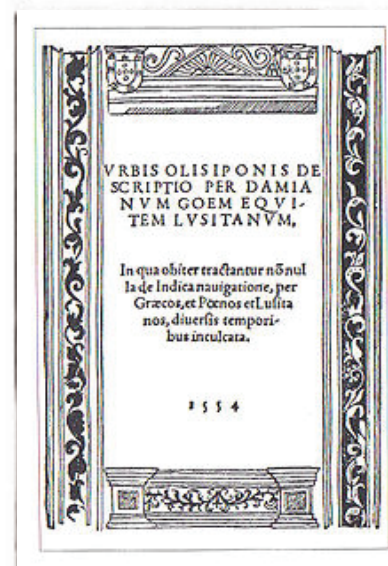
1.
Os vestígios construtivos existentes no lugar que é hoje a vila de Alenquer permitem assertar a existência de habitações desde a Pré-História, no Castro da Ota e no Castro da Pedra do Ouro.
À ocupação romana, que inclui Alenquer no sistema defensivo dos vales interiores do Tejo, segue-se a ocupação árabe. A reconquista católica acontece apenas no século XII (ao lado), de onde datam os primeiros mapas que assinalam Alenquer.
A construção do Convento de S. Francisco (figura 1), ainda no século XII, na cota alta do território, determina o surgimento das primeiras edificações. Estas edificações vão crescendo, começando a descer na direcção da margem direita do rio. O Castelo de Alenquer (figura 2) terá sido construído na mesma altura. O século XIII assiste à construção de duas Igrejas, a de S. Pedro (figura 3) e a da Várzea (figura 4), que ajudam a consolidar a construção na cota baixa. A Rainha D. Isabel continua este trabalho de consolidação, ao mandar construir, em 1320 a Igreja do Espírito Santo (figura 5). É a mesma rainha quem manda construir, já na margem esquerda do rio, a Igreja de Triana (figura 6).



2.

Em 1501, na Quinta do Barreiro nasce Damião de Góis (figura 1), que haveria de tornar-se diplomata ao serviço da Corte Portuguesa na Flandres e na Holanda. Quando a Igreja da Várzea arde, é ele quem manda reconstruí-la. Góis mantém uma forte ligação a Alenquer. Na sua obra mais popular, a «Descrição da Cidade de Lisboa» de 1554 (figura 2), inclui uma passagem sobre Alenquer em que nos é possível confirmar o estado da construção à data: Na base de Alenquer pois a parte principal dela está situada no cume de um monete bastante alto - nasce um rio, derivado de vários veios de água subterrâneos, muito ameno e abundante em pescaria, flanqueado de arvoredo em ambas as margens, que produz sombras agradáveis, durante o sol do meio-dia e os fortes calores, às quais uma boa parte dos habitantes se acolhem.

Em 1527, é construída a Igreja da Misericórdia (figura 3). O primeiro atravessamento registado sobre o rio em 1571 - trata-se da Ponte do Espírito Santo. Dela, resta apenas um marco, hoje conservado num jardim próximo do lugar original (figura 4). Em 1623 conta-se ainda a construção do Oratório de Santa Catarina (figura 5). Em 1655, é construído um hospital, anexo à Igreja do Espírito Santo. Por outro lado, começam a registar-se habitações em volta da Igreja de Triana e, na margem oposta do rio, a demolição de troços do muro do castelo, também para construir habitações. Em 1730, a Igreja do Espírito Santo é reconstruída. Em 1755, o Terramoto de Lisboa destrói vários edifícios, incluindo a Igreja de S. Pedro e a Igreja da Misericórdia.



3.

A construção de edifícios industriais em Alenquer remonta ao início do século XIX. Em 1803 é construída a Fábrica de Papel (figura 1), que aproveita o leito do rio e ocupa o lugar que, hoje, é uma das entradas na zona central da vila.

Entre 1832 e 1855, alguns habitantes de Alenquer envolvem-se activamente na vida política do país e, em 1855, constitui-se o Concelho de Alenquer. Durante o processo, o marco da Ponte do Espírito Santo é vandalizado, escrevendo-se nele a divisa de Manuel Bernardo Costa Cabral, «Rainha e Carta».

A construção de edifícios industriais é retomada em 1870 com a Fábrica da Chemina (figura 2) onde se fabricavam lanifícios, a que se segue, em 1889, a construção da Fábrica da Romeira (figura 3).

Em 1890 são construídos os Paços do Concelho (figura 4), actual Palácio Municipal, com desenho revivalista ao estilo romântico. Em certo sentido, pode afirmar-se que Alenquer foi profundamente marcado pelas principais convulsões sociais, políticas e artísticas do século XIX, nomeadamente a parca industrialização de Portugal (que só tardiamente participa da Revolução Industrial) e a proliferação da arquitectura romântica (de que o Palácio Municipal é testemunho).

A partir do século XX, registam-se essencialmente reabilitações: Igreja da Várzea (1901), Igreja de S. Pedro (1941) e Convento de S. Francisco (1986).



2. um manifesto*

BASTA PUM BASTA

Uma geração que consente que as suas decisões sejam tomadas por quem não conhece a sua realidade é uma geração que nunca o foi. Os partidos políticos e as forças económicas têm desde há muito dominado o crescimento ou a estagnação das malhas urbanas, da vida das comunidades e do ambiente construído. Uma geração que nem deseja tomar para si estas decisões é uma geração de cegos. De meios-cegos.

Os partidos políticos e económico saberá gramática, matemática, saberá estratégia, saberá fazer ceias para cardeais, saberá tudo menos determinar o crescimento dos lugares ainda que tenham o poder de o fazer e o façam mesmo.

Morra o poder não democrático, morra! ➡PIM!

O poder autocrático veste-se mal! O poder usa ceroulas de malha! O poder é apolítico! O poder é económico!

Morra o poder, morra! ➡PIM!

Os habitantes precisam de tomar as rédias do seu próprio habitat! A população precisa de estruturas que possam crescer e mudar e estar prontas para quando tudo muda e quando tudo fica igual. A população precisa de dizer ao poder que a cidade é de todos e que o poder é só um autómato que deita para fora o que a gente já sabe que vai sair.

A nossa arquitectura precisa de apelar às populações, não ao poder. O poder é o escárnio da consciência. As populações precisam de levar a sua consciência a sério e tomar posse do seu ambiente construído. As populações precisam de edifícios e cidades que façam mais do que figura. As populações precisam de edifícios e cidades que incitem à mudança, não à estagnação. As pessoas foram feitas para crescer. As sociedades foram feitas para crescer. As nossas cidades estão feitas para estagnar e manter o poder no poder.

Morra o poder, morra! ➡ PIM!

Basta PUM basta! As populações precisam de condições para crescer e emancipar-se do poder. E os arquitectos precisam de deixar de ser contínuos do poder e trabalhar como partes de uma comunidade, que nunca deixam de ser. Os arquitectos precisam de começar a vestir-se bem e a não usar ceroulas de malha.

Morra o poder! Morra! ➡ PIM!

grupo 1
responsáveis pela
estrutura
fundiária

Afonso Carvalho | Hugo Lopes Martins | João Cunha Borges | Luís Santos

* Manifesto escrito com uma mão amiga de José de Almada-Negreiros, poeta d’Orpheu futurista e tudo.

3. Intervenção geral

Alenquer é uma vila onde existe tudo. Tudo! As reminiscências da Idade Média, a antiga Judiaria, as igrejas renascentistas, a presença romântica do Paço Municipal, as primeiras construções modernas - principalmente em habitação, bem como as estruturas pós-modernas como seja o Tribunal. As épocas históricas deixaram marcas que, congregadas, são Alenquer.

Mas Alenquer tem falta de espaço público!

Alenquer é refém das suas encostas que em tempos lhe foram fortaleza!

Alenquer só tem crescido a cavalo do investimento privado, e o investimento privado sozinho a cavalo é um burro impotente.

Alenquer tem falta de conectividade. Andar a pé em Alenquer é um exercício de escalada!

É preciso refazer Alenquer!  PIM!

Alenquer precisa de espaços públicos, lugares de paragem, espaços que a comunidade possa usar ou não usar mas que estejam abertos a todos.

Alenquer precisa de revalorizar o seu património, integrando-o na malha urbana.

Alenquer precisa de edifícios qualificados que criem acontecimentos na vila e tragam pessoas de fora.

Alenquer precisa de estar na Área Metropolitana de Lisboa sem deixar de ser Alenquer.

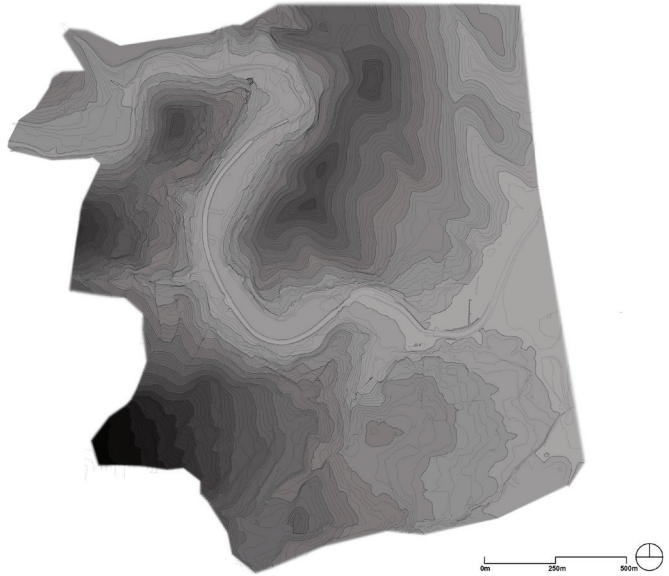
Alenquer precisa de se reencontrar com a sua origem, o rio. Alenquer precisa de um leito de rio que seja um leito de rio, e não uma vala a separar as duas margens em vez de as unir. Alenquer precisa que a EPAL não lhe leve toda a água.

Morte à EPAL!  PIM! Ou no mínimo um bocadinho menos de vida!

Alenquer precisa de ser uma vila dos seus habitantes, não uma vila onde se vai vivendo e onde a esperança do Aeroporto da Ota não seja a única forma de se começar a levantar betão!

Alenquer tem um rio que a atravessa e que pode unir as duas margens, ainda que de momento as separe. A partir do rio, as colinas foram sendo ocupadas com construções de vários tipos. Com o contracto celebrado com a EPAL, a maior parte do volume de água do rio não chega ao leito, pelo que este se encontra quase sempre vazio.

Assim, o nosso projecto para Alenquer começa por uma revalorização dupla do rio: por um lado, o leito volta a ser enchido, mas, por outro, o leito não chega a ser totalmente inundado, e é aproveitado como gerador de espaços de utilização pública. Dessa forma, o contrato com a EPAL pode ser apenas revisto (em vez de rejeitado) mas ganhar uma articulação mais pensada com o ambiente construído da vila.



hipsometria



espaços devolutos ou abandonados



património religioso existente



património industrial existente

No leito do rio são introduzidas plataformas cuja utilização é, à partida, sazonal. Durante o inverno, o caudal do rio e a pluviosidade juntar-se-ão para que o rio encha e as plataformas fiquem submersas. Durante os meses secos, o caudal terá tendência a diminuir e baixar, deixando as plataformas acessíveis e utilizáveis. Esta solução permite a criação de espaços de paragem ou permanência, necessariamente públicos, especialmente importantes para um território marcado de forma tão intensa por declives.

Alenquer passa a mudar de acordo com as estações do ano! O espaço público diminui por efeito da natureza quando os habitantes têm menos necessidade dele!

Os alenquerenses merecem procrastinar sem terem que se fechar em casa!  PIM!

esquema da reestruturação das pontes

Ao mesmo tempo, o leito do rio é entendido como matriz de leitura do território. A partir dele, e particularmente às cotas mais baixas, vão surgindo algumas das intervenções específicas. Todas elas procuram gerar espaço público, que possa articular-se com o percurso que ladeia ambas as margens do rio. Todas as intervenções feitas nas imediações do rio pressupõem também programas públicos, de forma a aumentar potencialmente a afluência. São ocupados especialmente terrenos desqualificados ou sobrantes, que assim são chamados a reintegrar a estrutura urbana de Alenquer.

Esta é também uma forma de reconceptualizar o rio. Nesse sentido, algumas das suas pontes são reestruturadas, criando novas distribuições de percursos, que criam uma rede simultaneamente mais complexa mas mais adequada ao tipo de usos que o edificado já tem ou passa a ter no contexto desta intervenção. Algumas das pontes são mantidas, enquanto outras são alteradas ou bipartidas. Desta forma, o rio passa a ser menos uma barreira e mais um elemento dotado de interesse enquanto caracterizador do lugar e agregador de espaços públicos disseminados.

O rio foi o princípio e não pode ser o fim de Alenquer!  PIM!



Outra componente importante desta intervenção é a utilização de estruturas que não se encontram de momento em uso. Uma parte significativa destas é reconvertida em silo de estacionamento. Assim, criam-se vários pequenos silos distribuídos pelo espaço, de forma a que os carros deixem de ser estacionados na via pública.

Por outro lado, foi necessário remover algumas estruturas que, além de uma utilização nula ou parca, apresentam mais desvantagens do que vantagens. Esta solução parece ter dupla vantagem: por um lado, liberta espaço público e, por outro, confere um novo uso a edifícios que o não têm, garantindo a sua manutenção.

Tratando-se de um programa que não exige intervenções especialmente invasivas no interior, no futuro qualquer dos edifícios usados para estacionamento pode ser utilizado para outro programa, deslocando-se o estacionamento para outros edifícios que entretanto tenham deixado de ser usados. Trata-se essencialmente de uma estratégia que assume o uso de cada edifício específico para estacionamento como provisório e adaptável.

esquema de demolições

No contexto das intervenções, também se procurou que cada projeto específico fosse um motor de criação de novos caminhos, a maioria deles pedonal. Entendeu-se que uma reestruturação completa da rede viária seria importante, mas que não poderia ser feita sem intervenções de grande impacto sobre a massa edificada - uma boa parte da qual permanece em uso.

Assim sendo, procurou-se posicionar as intervenções individuais estrategicamente, fornecendo não apenas novos percursos, mas também novas razões para percorrê-los.

Nesse sentido, as intervenções específicas devem ser entendidas como elementos que procuram reforçar ou mesmo iniciar uma lógica de conectividade e circulação que procura lidar com a geomorfologia, por um lado, e com os pontos mais significativos da malha urbana, por outro.

Assim, verificam-se intervenções em zonas problemáticas - quer por estarem vazias, quer por se encontrarem em estado não qualificado - que exigem uma forma de integração no contexto da vila.

intervenções específicas (incluindo novos percursos pedonais)





4. intervenções específicas

1. A norte da vila de Alenquer surge um percurso que revela o passado. Foi a partir do castelo que se espalhou a urbe e é sobre a ruína deste que recai a depressão visível da encosta oeste, numa área que aos poucos se rege pela desertificação e a falta de cuidado.

A muralha do castelo é apenas uma sugestão, uma certeza apagada. É algo arruinado mas irrefutável, que nos mostra que outrora algo de imponente surgira nesse terreno, que o que está ferido foi outrora protegido e dignificado.

É a partir desta ruína que se cria a porta de Alenquer – porta esta que se estende a quem vem de Norte, pela Estrada Nacional 9. O verde reduz o impacto das diversas construções danificadas, engolindo os seus destroços lentamente até que se percam da memória de quem lembra a sua imponente.

Este exercício parte por contrabalançar a existência desta devastação com intervenções pontuais – no castelo de Alenquer, à volta da sua muralha, no quarteirão arruinado da Travessa do Castelo, das traseiras da Câmara Municipal de Alenquer (onde se encontram as Escadinhas do Município) até descer ao Rio Alenquer, alterando o posicionamento da segunda ponte mais a Norte, recolocando-a no remate urbano do Largo Rainha Santa Isabel onde, no seguimento, se criam programas de apoio à mesma (tanto do lado da Avenida dos Bombeiros Voluntários como no já falado Largo), trilhando depois até à Rota dos 5 Moinhos, utilizando precisamente a estrutura existente do moinho e da casa do moleiro anexa, ambas em estado deplorável, para colmatar este percurso com um ponto de miradouro para a vila e de união da vila que, para este mesmo lado, pouco desenvolveu, deixando que a mancha arbórea permanecesse como ponto de observação e nunca como ponto de lazer.

2. Tendo como base uma suposta valorização da frente ribeirinha dentro da vila de Alenquer, através da alteração do perfil do rio, é proposto o realojamento da Sociedade União Musical de Alenquer (SUMA), por esta se situar em leito de cheia e obstruir o passeio ribeirinho, junto ao Jardim Vaz Monteiro. Um novo edifício, situado mais a norte, no vale entre as Escadinhas da Mesquita e a Calçada Francisco Carmo, irá comportar para além das instalações da SUMA, uma Escola de Música, que articuladas com o Auditório Municipal Damião de Góis, situado nas vizinhanças deste novo local, procurará um rejuvenescimento cultural e social no centro da vila de Alenquer.

3. Sendo a Rua das Guerras um dos principais eixos de circulação em Alenquer, correndo paralela ao rio, é supreendente a presença inconsequente da Travessa de S. Benedito, que começou a ser traçada perpendicularmente, em direcção a um terreno de grande declive, mas que permite um acesso directo à cota mais alta. Trata-se de um arruamento traçado para dar acesso a um bloco de apartamentos - entretanto quase abandonado e cuja demolição é aqui proposta - e a possibilidade de aproveitar a baixa densidade construtiva da área para criar a ligação à cota alta nunca foi aproveitada.

Assim, é na Travessa de S. Benedito que é implantado um novo edifício - um Centro de Documentação - que é também utilizado como origem de uma rede de pequenos parques, consistindo em plataformas pensadas como espaços de paragem ou permanência, articulados por um sistema livre de rampas pedonais, que permitam criar conexões estratégicas entre edifícios já existentes, e que possa crescer no sentido de vir a abranger também futuras alterações no território. Este sistema articula o Jardim de Infância com a Escola Primária, a cota baixa com a cota alta, o centro da vila com alguns núcelos residenciais toscamente ligados. Mais ainda, este sistema permite controlar a água resultante da precipitação no inverno, direccionando-a para lagos e espelhos de água distribuídos por alguns dos parques. Esta opção permite descarregar a água no leito do rio, criando uma segunda ligação (não percorrível, mas simbólica) entre a cota alta e a cota baixa.

4. Na zona do Parque da Romeira faz-se uma reconversão do seu espaço urbano enquanto uma das zonas ribeirinhas da proposta de grupo, valorizando mais os seus marcos patrimoniais, como a Fábrica da Romeira no seu enquadramento no alargamento do rio, a reconversão do espaço na zona da Igreja Matriz de Alenquer como um lugar mais enquadrado com o rio e a entrada da margem norte da vila de Alenquer e a reconversão da zona do Aqueduto Alviela como uma ligação directa entre Alenquer e Paredes. O Parque da Romeira também sofre grandes alterações nos seus limites com o rio alterado, sendo agora um espaço mais adjacente aos edifícios existentes e alargando o seu comprimento actual até a uma nova ponte proposta, esta fazendo uma ligação directa com o Alenquer Bar Café (ABC).

Entretanto, no sentido de revalorizar o rio em conjugação deste destaque patrimonial, faz-se uma mudança radical na imagem de Alenquer, alterando e questionando a implantação da Urbanização Horta d'el Rei enquanto barreira visual da vila; do rio e do parque, a eliminação de alguns edifícios prejudiciais em zonas-chave desta valorização (como os armazéns ao lado da Fábrica da Romeira e o edifício junto à Igreja Matriz de Alenquer), e da reconversão da ponte existente no parque onde passa o Aqueduto Alviela, reconvertendo não só no seu aspecto original antes da sua modificação, como também evidenciar a sua presença com a alteração do rio. Ao dar a continuidade desta revalorização do local e de evidenciar o troço do aqueduto enquanto passagem acessível de um lado ao outro das casas de água existente (sifão 29 do Aqueduto Alviela), e de completar a ligação proposta do projecto de grupo, faz-se um novo edificado adjacente ao troço visível do aqueduto com um programa complementar de um Centro Interpretativo do Vinho e da Vinha para evidenciar a historicidade que a região tem com o tema da vinicultura.



Conclusões

Alenquer apresenta uma situação a vários títulos complexa. Complexa, porque por um lado apresenta um manancial de oportunidades para a regeneração da malha urbana e da massa edificada, enquanto por outro lado, muitas das deficiências que se verificam a esses níveis são devidas quer a estratégias fragmentárias de construção, quer às dificuldades colocadas pelo próprio território.

O crescimento da vila enquanto entidade construída não é, de facto, fácil. Justamente por isso, Alenquer justifica a criação de uma estratégia geral que preveja uma implementação ao longo de todo o território ou, no mínimo, que agregue os pontos mais importantes da paisagem e do edificado, de forma a lançar uma estrutura urbana que possa ser continuada pela própria população.

Este tipo de intervenção de que Alenquer parece carecer não pode ser resolvido apenas de acordo com as oportunidades proporcionadas pelo poder económico ou pelas avaliações - necessariamente estratégicas e transversais - levadas a cabo pelo poder político.

Em certo sentido, Alenquer tem características que tornam premente a criação de estruturas construídas pensadas de forma geral e abrangente, que se desliguem pelo menos parcialmente do interesse privado ou do interesse económico.

Em nosso entender, estes só poderão crescer e singrar em Alenquer a partir do momento em que a própria estrutura urbana tenha viabilidade para proporcionar uma experiência de vida urbana mais alargada e menos condicionada pela geomorfologia.

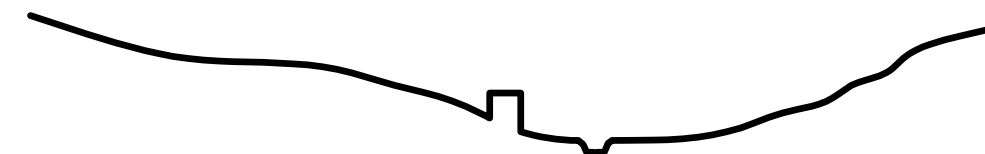
O objectivo da intervenção geral, bem como das intervenções específicas, é fomentar estas mesmas condições. Assim, a definição de pontos de interesse (quer através dos pontos já existentes, quer através da criação de pontos novos) e a sua articulação por meio de vias pedonais são os pontos mais importantes e que, cremos, terão um impacto mais alargado na vida da vila.

É preciso tornar Alenquer mais circulável!  PIM!



A torre da música

SUMA





Fotografia Aérea do local de intervenção e património revelante adjacente

O lugar

O vale entre a Encosta da Mesquita e a Calçada Francisco Carmo sempre foi caracterizado por ser um dos vazios urbanos e consequente espaço verde dentro do núcleo central da vila de Alenquer. Estando confinado numa topografia bastante acentuada, característica da vila, esta encosta destaca-se por ter adjacente a si, edifícios com um enorme peso histórico e arquitetónico desta região, nomeadamente os Paços do Concelho, a Casa da Torre, futuro Museu Hipólito Cabaço a sudoeste, a Igreja de S. Pedro, a antiga Igreja do Espírito Santo, o Auditório Municipal Damião de Góis, e ainda do outro lado do rio o Centro Paroquial.

Este espaço é um dos poucos locais não edificadas - verdes dentro da própria vila velha, todavia, não lugar público dentro desta centralidade, pese embora vazio e não confinado na sua totalidade por edificações. Isto por estar entregue em parte a privados, com pelo menos uma habitação, mas também por albergar outras atividades concessionadas - um pequeno grupo de hortas sociais, distribuídas pela Câmara Municipal de Alenquer, que não permitem o acesso público ao espaço livre interior do vale-encosta ou tão pouco participam num qualquer circuito público de atravessamento do vale-encosta, que deste modo se encontra fechado, como um beco, interior, pese embora a sua abertura visual e não edificada.



Vista Aérea Alenquer, 1945



Vila Alta e Vila Baixa, 1941



Encosta entre a Calçada Francisco Carmo e as Escadinhas da Mesquita, 1941



Encosta entre a Calçada Francisco Carmo e as Escadinhas da Mesquita, 1941



Vista das Escadinhas da Mesquita



Vista da Calçada Francisco Carmo



Vista da Câmara Municipal de Alenquer



Vista da Estrada Nacional 1



Identificação de expropriações

Proposta de Intervenção

Tomando como pressuposto a inevitável necessidade de realojamento das instalações da Sociedade União Musical Alenquerense (SUMA), por as atuais se situarem em cima do leito de cheia, bloqueando o espaço público ribeirinho e num edifício que não participa do espaço público, é proposto o seu realojamento em novas instalações, mais a norte, junto ao rio Alenquer, no fecho do vale entre a Encosta da Mesquita e a Calçada Francisco Carmo.

Esta localização para a construção do novo edifício da SUMA junto ainda a vantagem de o localizar adjacente ao atual Auditório Municipal Damião Góis, o qual, com escassa programação poderia beneficiar e auxiliar as atividades da SUMA.

É igualmente sugerido pelo projeto que fosse considerada a intervenção no edifício devoluto da antiga pensão, hoje em ruínas, situada na Calçada Francisco Carmo, com o intuito de a transformar em residências artísticas. Pensa-se que estes três edifícios congregados – Damião Góis, SUMA e Residências, poderiam auxiliar potencialmente ao rejuvenescimento cultural do centro de Alenquer.

Participando desta estratégia é proposta a recuperação e abertura da encosta da Mesquita enquanto espaço público, tornando-se esta ação um dos pontos que julgamos essenciais para um impacto mais alargado sobre este território. Isto porque para além de permitir o usufruto de um vazio interior da vila, que poderá ser atravessado auxiliando as conexões entre vila alta e vila baixa de Alenquer, a sua reconversão em espaço aberto à população permite que o novo edifício da SUMA (e restantes edifícios adjacentes de carácter público) fiquem agregados a um local público com uma escala singular.

Quanto ao programa a edificar, a SUMA, para além de ligada à atividade filarmónica, e com um peso histórico significativo em Alenquer, poderá também albergar novos espaços de formação - escola de música, juntando formação musical com a atividade filarmónica.

Quanto à implantação e morfologia do edifício da SUMA, é proposto um edifício em torre.

Esta singular morfologia, no contexto da vila e em parte no contexto de um programa deste género, justifica-se dada a topologia própria deste lugar e o significado, cultural, da própria SUMA:

- Por um lado, permite uma menor pegada de implantação, abrindo a possibilidade de mais espaço público no plano térreo, facilitando a ligação entre a cota do rio e o acesso à-desde a encosta (interligando a margens do Alenquer);

- Por outro, sendo um vale ensombrado do período da tarde, dada exposição e configuração da encosta, a SUMA ganharia uma presença singular, iluminada, nesse período do dia;

- Dada a topografia acidentada da encosta e a escala miúda do casario circundante, a configuração em torre permite um contraste forte, apenas comparável ao do edifício dos Paços do Concelho, que, no entanto, não é ultrapassado em presença, dada a altura da SUMA não alcançar a plataforma de embasamento deste, e dada a proporção e peso relativo da SUMA não diminuírem a presença física deste, mas antes, dada a relação das implantações, estabelecer uma relação de continuidade – a SUMA na vila baixa, a Câmara na vila alta;

- Sendo a SUMA uma instituição cultural de utilidade pública, julga-se adequado, simbolicamente, que se constituia como um novo marco urbano e arquitetónico na vila.

Notar que a nova torre da SUMA encontra-se implantada na via ribeirinha, no local aproximado da antiga fábrica real de papel. A memória deste já desaparecido longo edifício está desvanecida. Atualmente a frente de rua está preenchida por edificado diverso, encobrendo por completo a visualização da encosta da Mesquita, isto através da presença de algumas habitações unifamiliares, uma coletiva, mas também de uma oficina e de um supermercado em atual estado de abandono.

A materialização da nova SUMA necessitaria da expropriação deste último edifício e de uma habitação presente na encosta. A libertação destes dois lotes permitiria a localização do novo edifício junto ao rio, recuado em relação ao plano da rua, estabelecendo uma nova praça na zona baixa, a que corresponderia uma outra nova praça na margem oposta, frente ao atual Centro Paroquial.

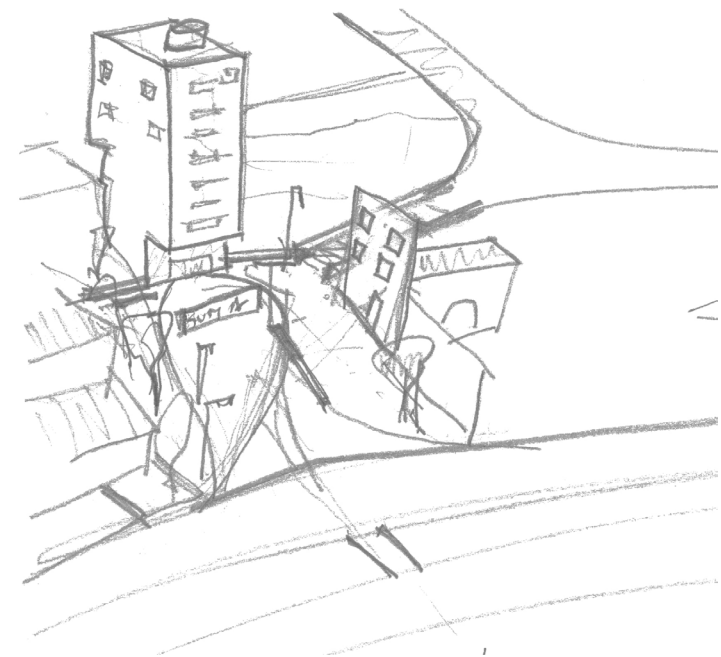
O recuo da SUMA e correspondente nova praça permitirá por em descoberto uma antiga torre de treino do antigo quartel dos bombeiros voluntários de Alenquer, que agora é chamada a realizar o limite norte deste novo espaço público, mediando com algum mistério a escala da torre da SUMA e a escala do casario adjacente.

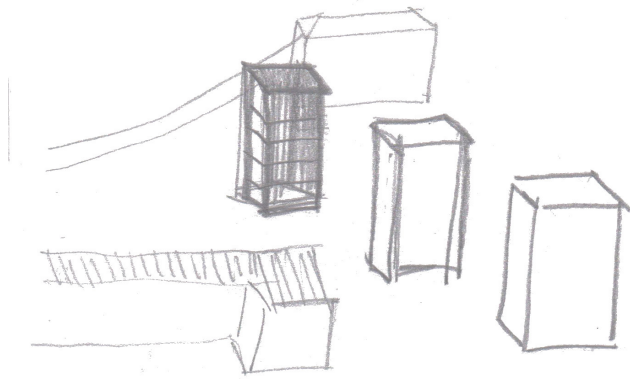
Esta torre da música pretende assim, para além de albergar programa, ser um elemento que dialoga com as escalas de diversos edifícios marcantes na vila de Alenquer, como são num primeiro plano o Paços do Concelho e a Casa da Torre, e ainda num segundo momento o Convento de São Francisco. Com esta ambição procura repovoar a frente ribeirinha e assinalar o espaço público na encosta poente.

Sendo uma torre e simultaneamente espaço de ensaio e de ensino, o programa contém duas receções a níveis distintos: uma junto à via ribeirinha e outra mais elevada a meia encosta. O conjunto de salas de aula/ensaio tem implícita uma não separação de programas entre a SUMA e a escola, podendo estas ser utilizadas por ambas as vertentes desta instituição. Para além destas salas, tanto individuais como de grupo, diferenciadas pelo tipo de instrumentos, este contém também um salão para o ensaio de grupo, uma zona administrativa e de professores, e um bar, localizado no último piso.

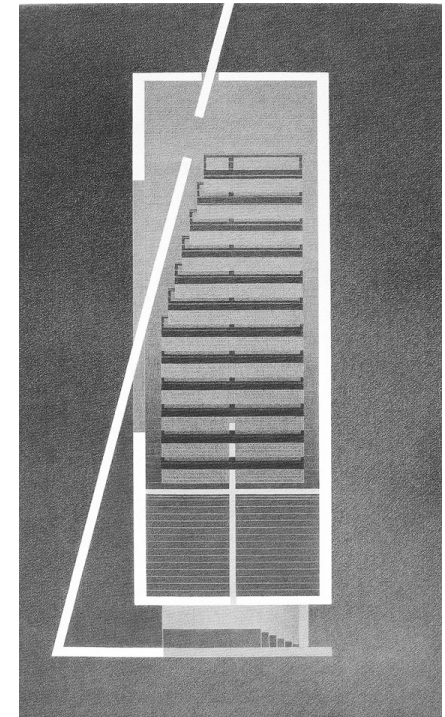
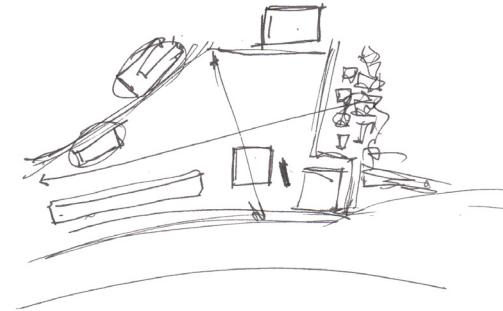
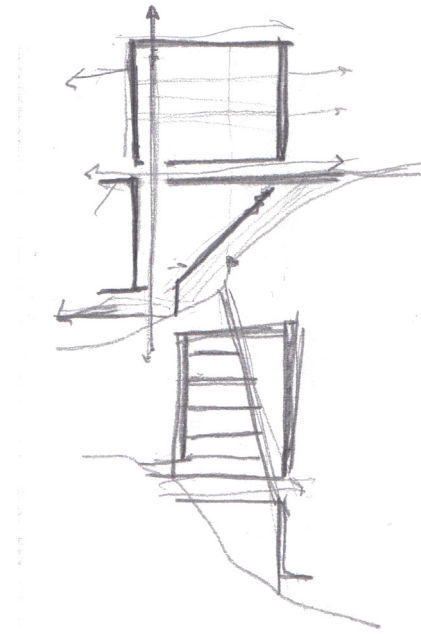
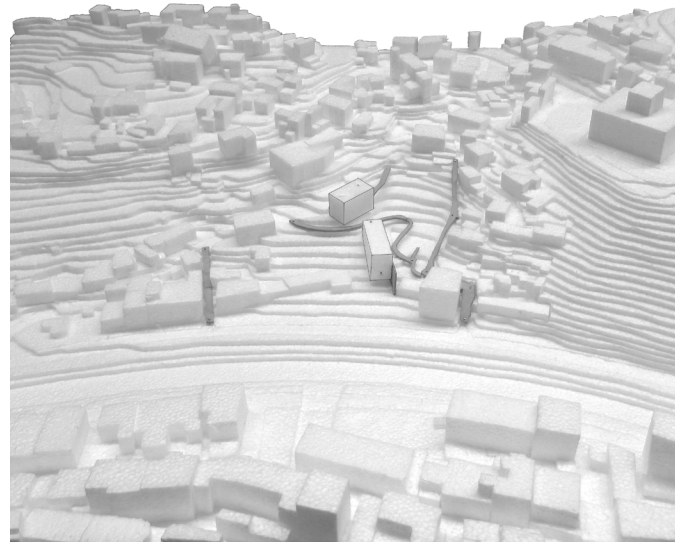
Com a presença de uma torre, elemento que por si só evidente, o projeto propõe uma proporção e materialidade que acentuam o carácter de torre. Para tal a torre é em betão aparente e os vãos são pequenos e contidos, secundarizando-se face aos planos de betão.

No interior toda a organização começa e acaba numa escadaria circular, de onde todo os pisos se compreendem, dada as dimensões domésticas de cada piso. A presença interna das escadas cilíndricas, em betão, em contraste com a geometria paralelepípedica da torre, também em betão, remetem-nos para um imaginário medieval, de torres de castelos, perdidos, como o de Alenquer.

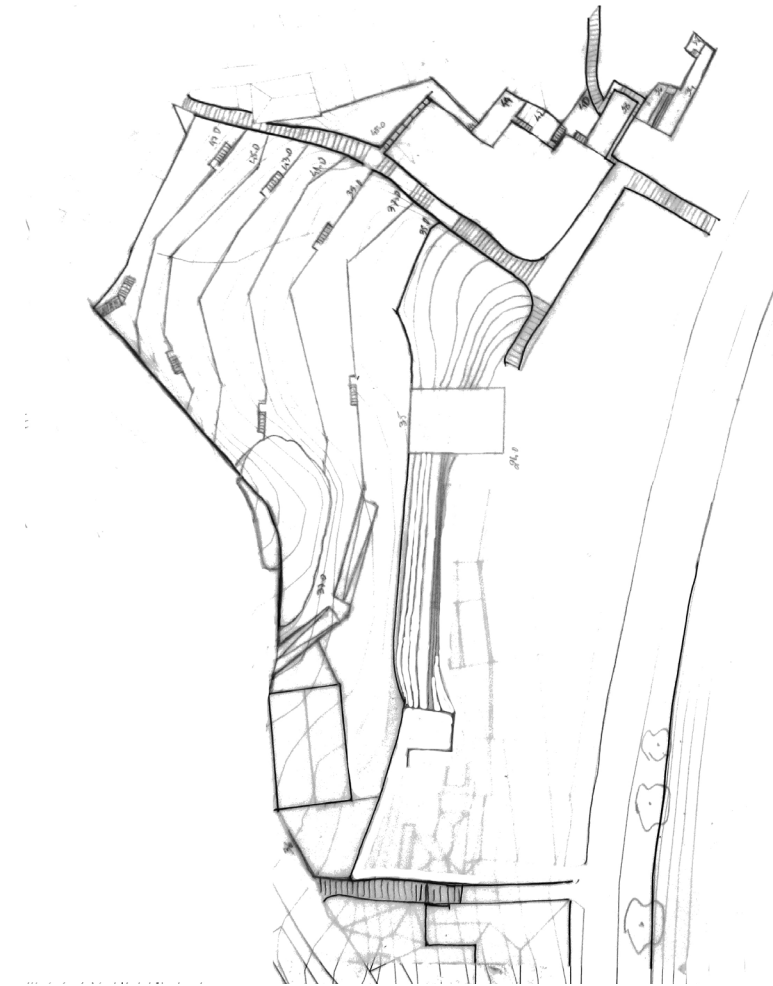
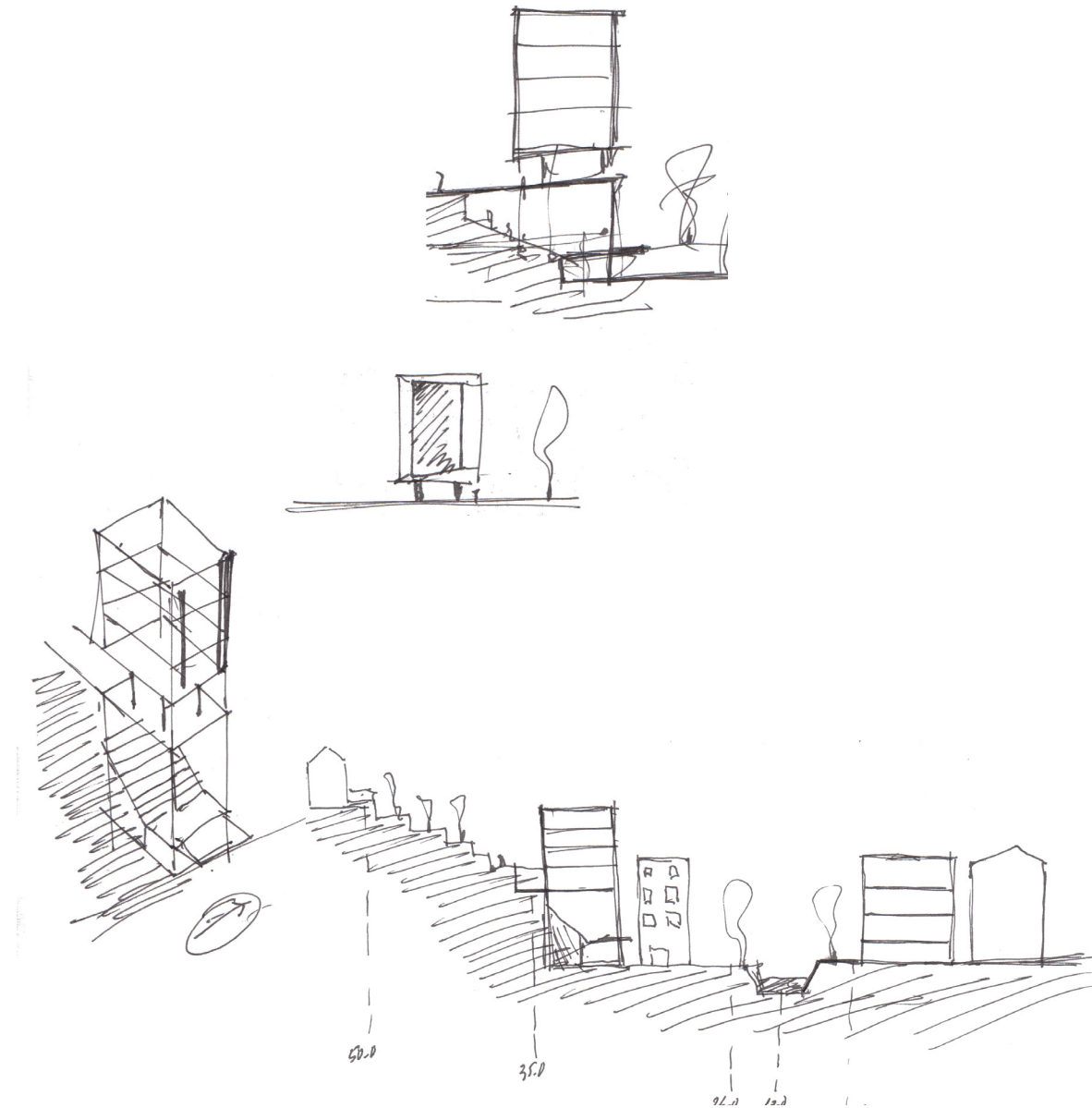


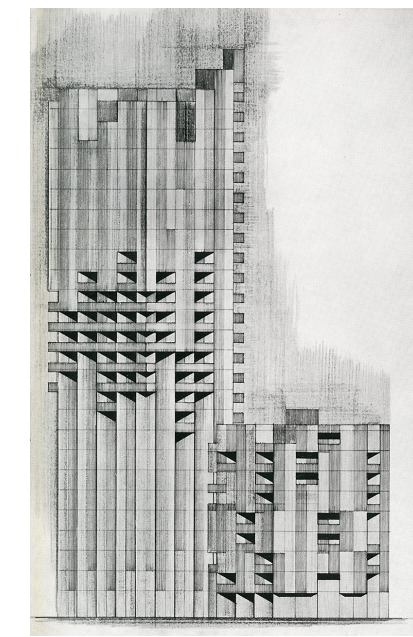
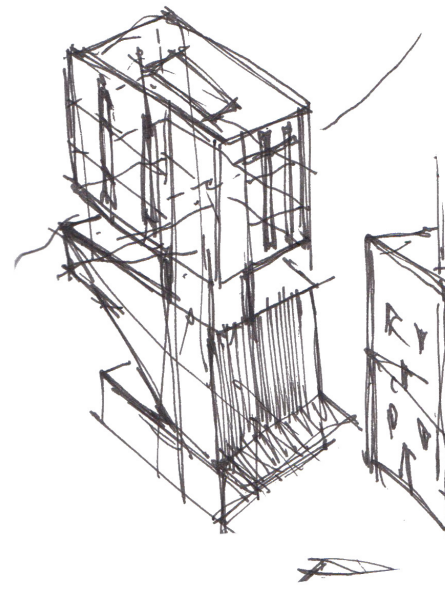
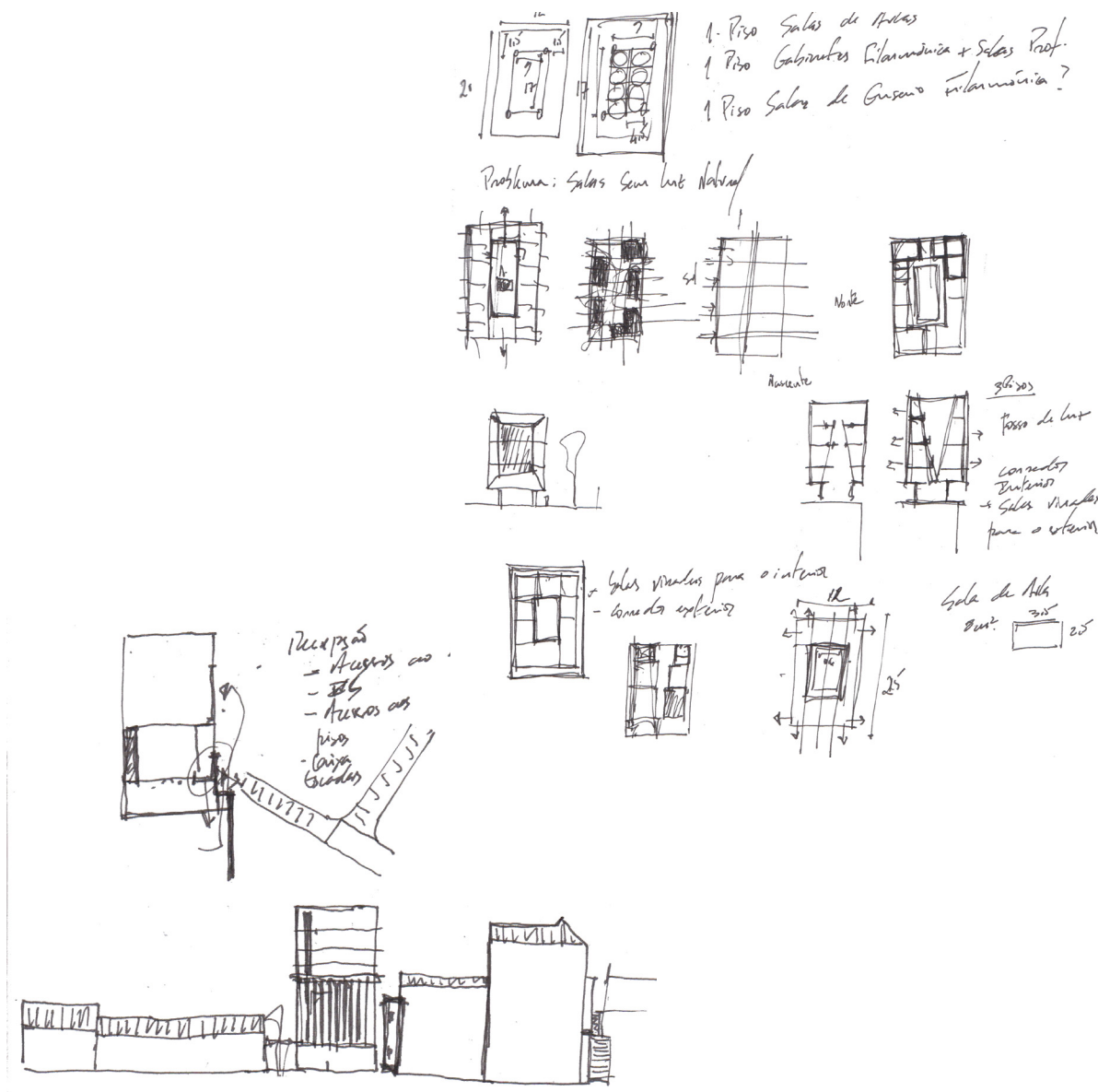


Las Torres de Satélite, Luis Barragán, 1958

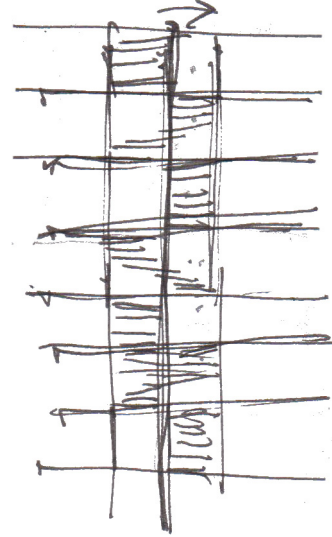
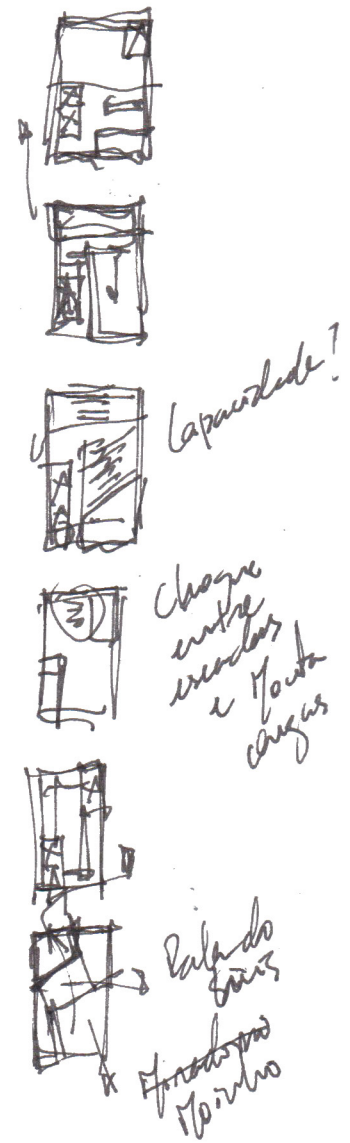


Church of Light, Tadao Ando, 1989

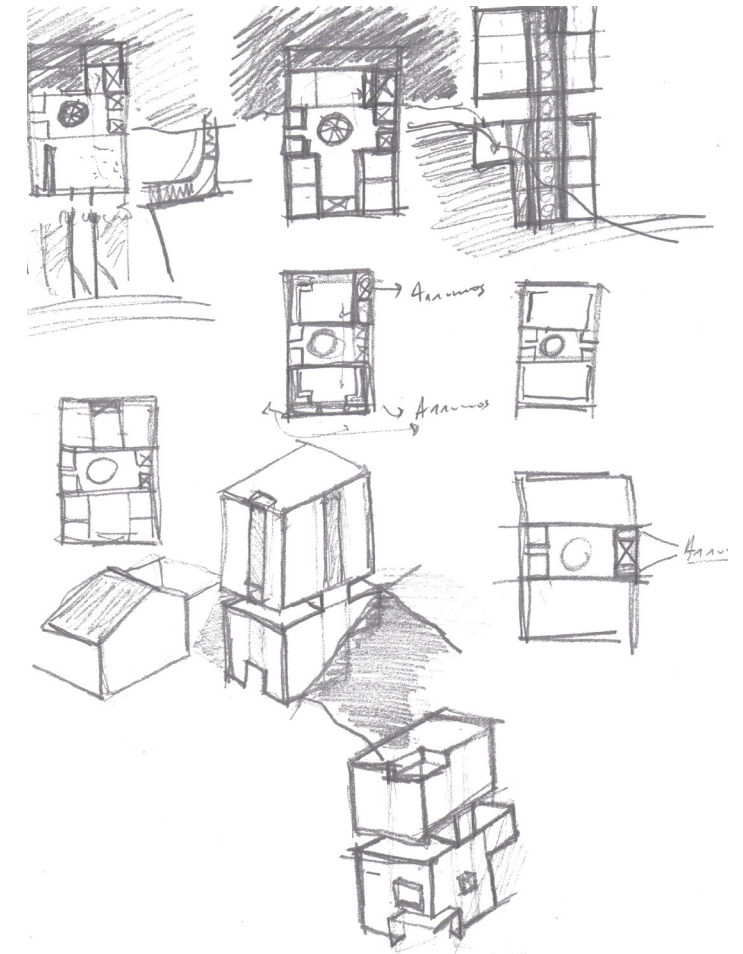
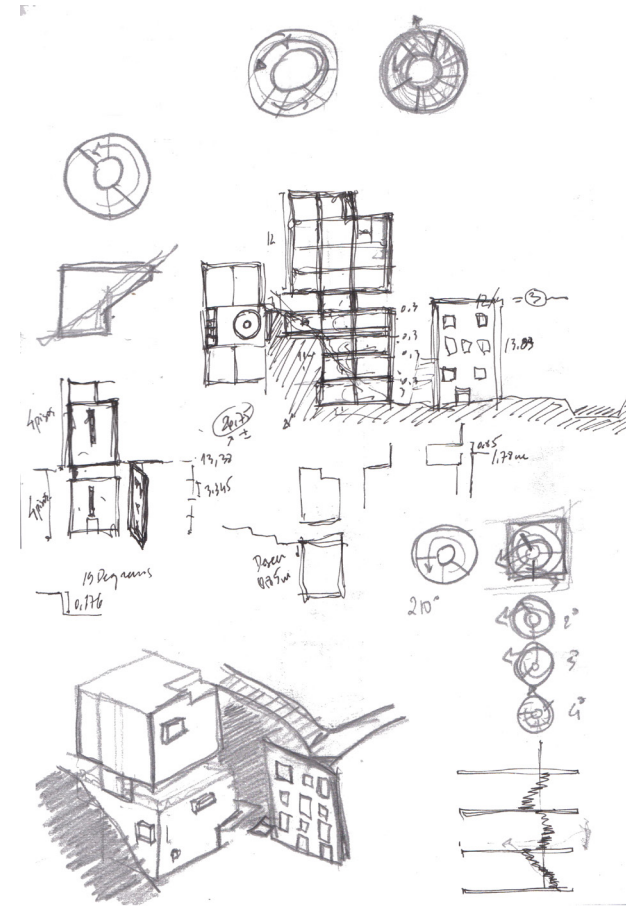


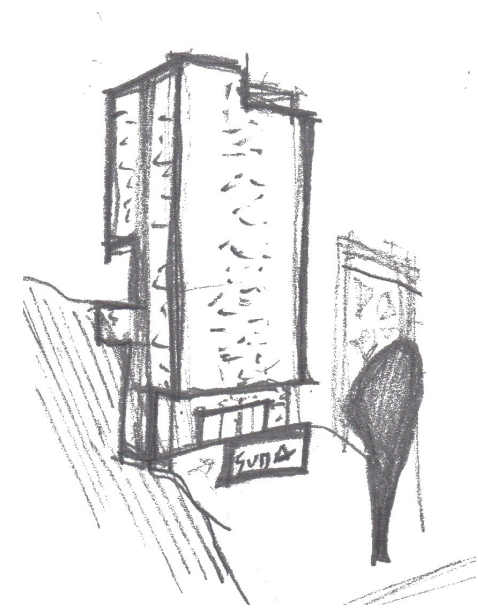
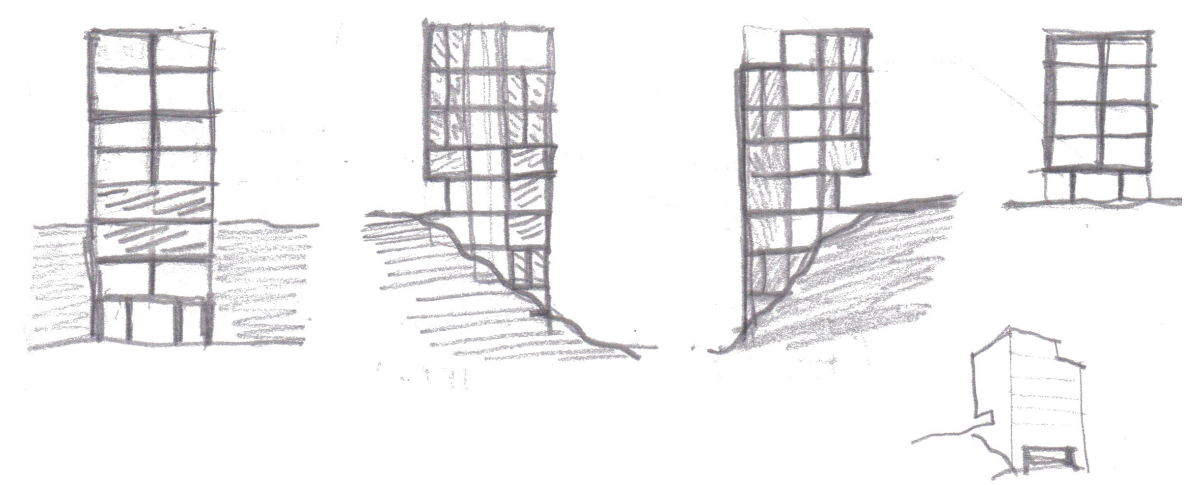
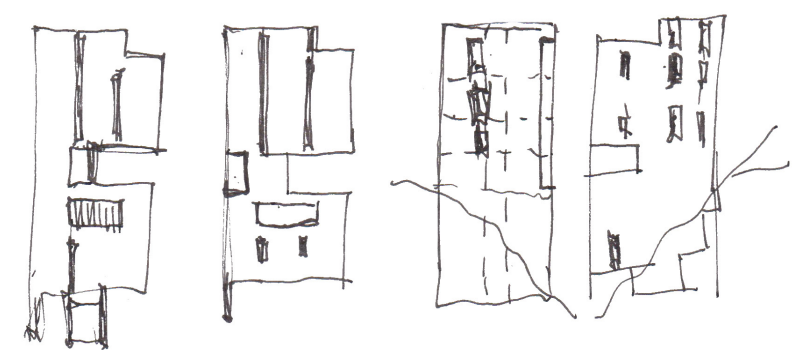
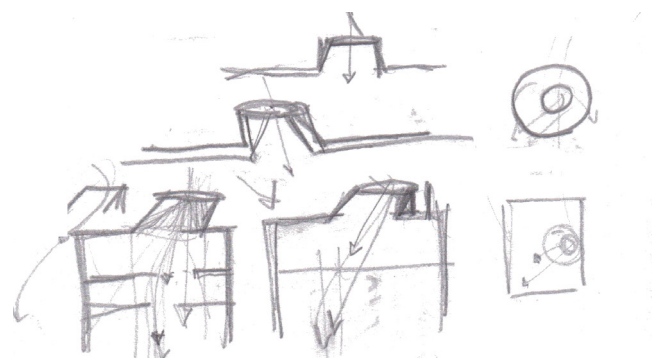


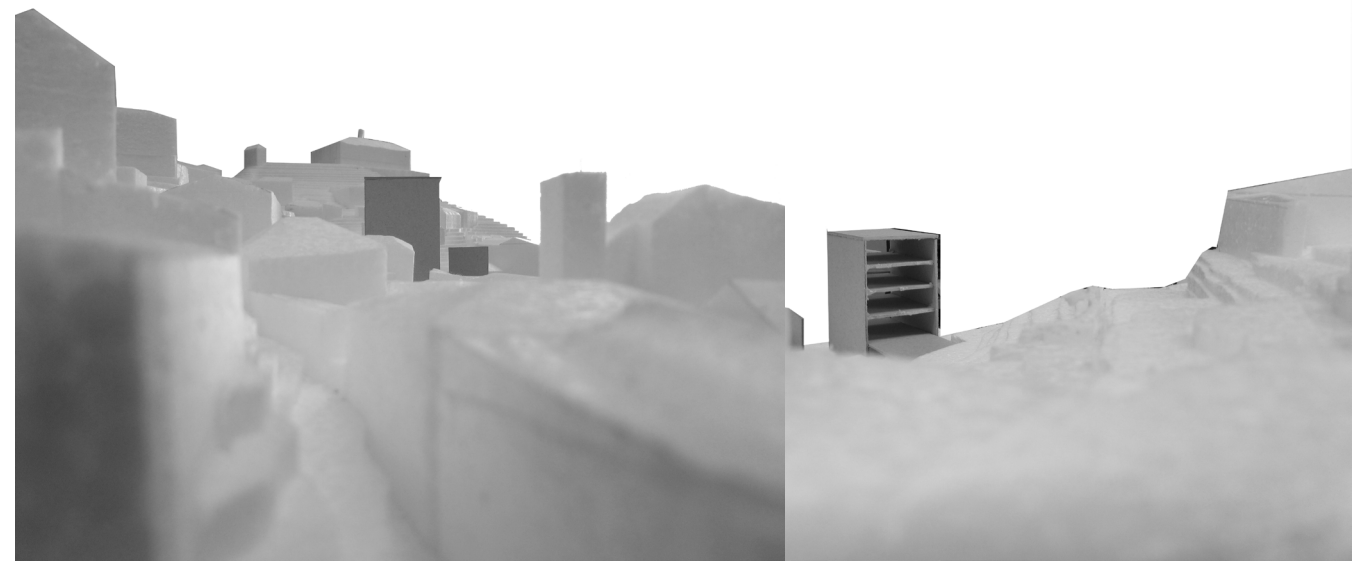
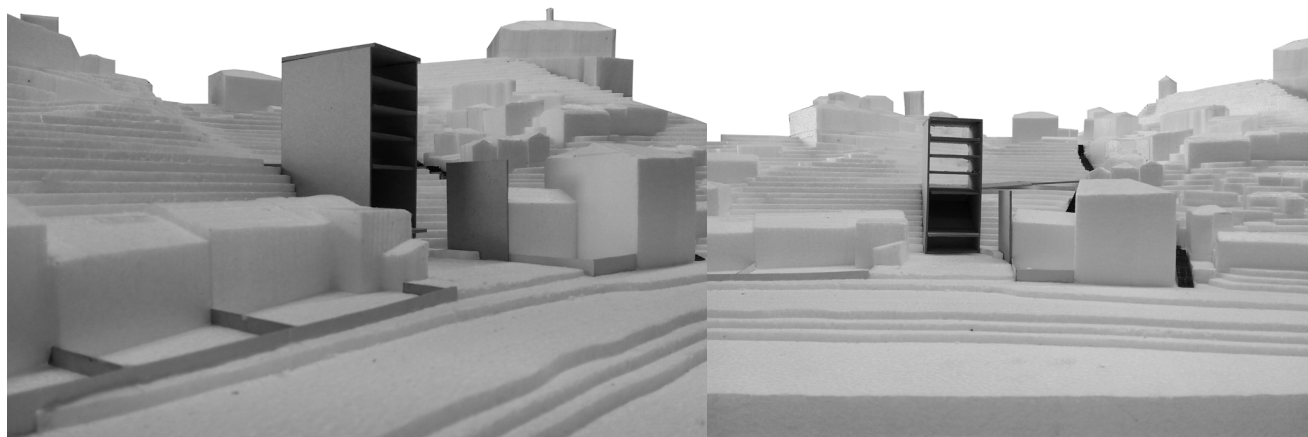
Concrete Prison, Gian Paolo Valenti, 1962

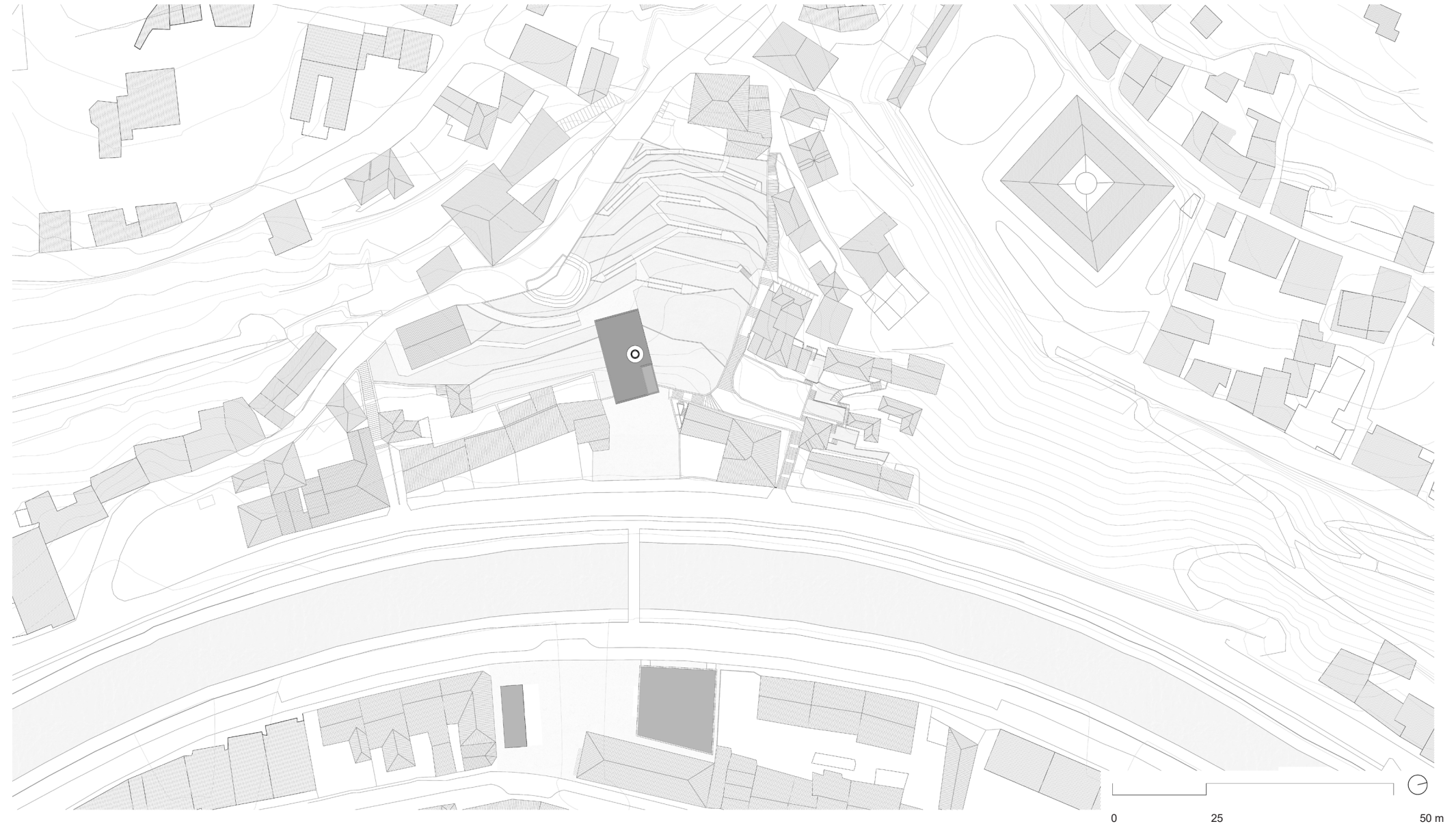


Casa Leme, Paulo Mendes da Rocha, 1970

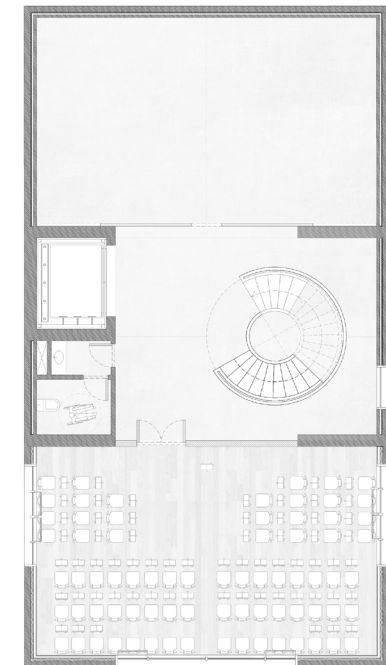
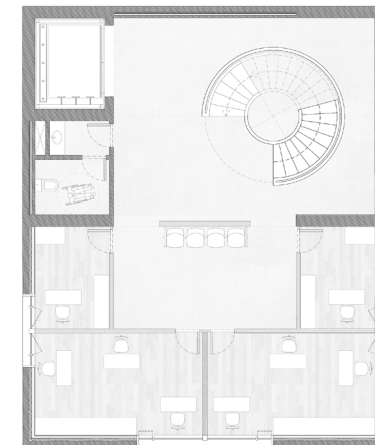
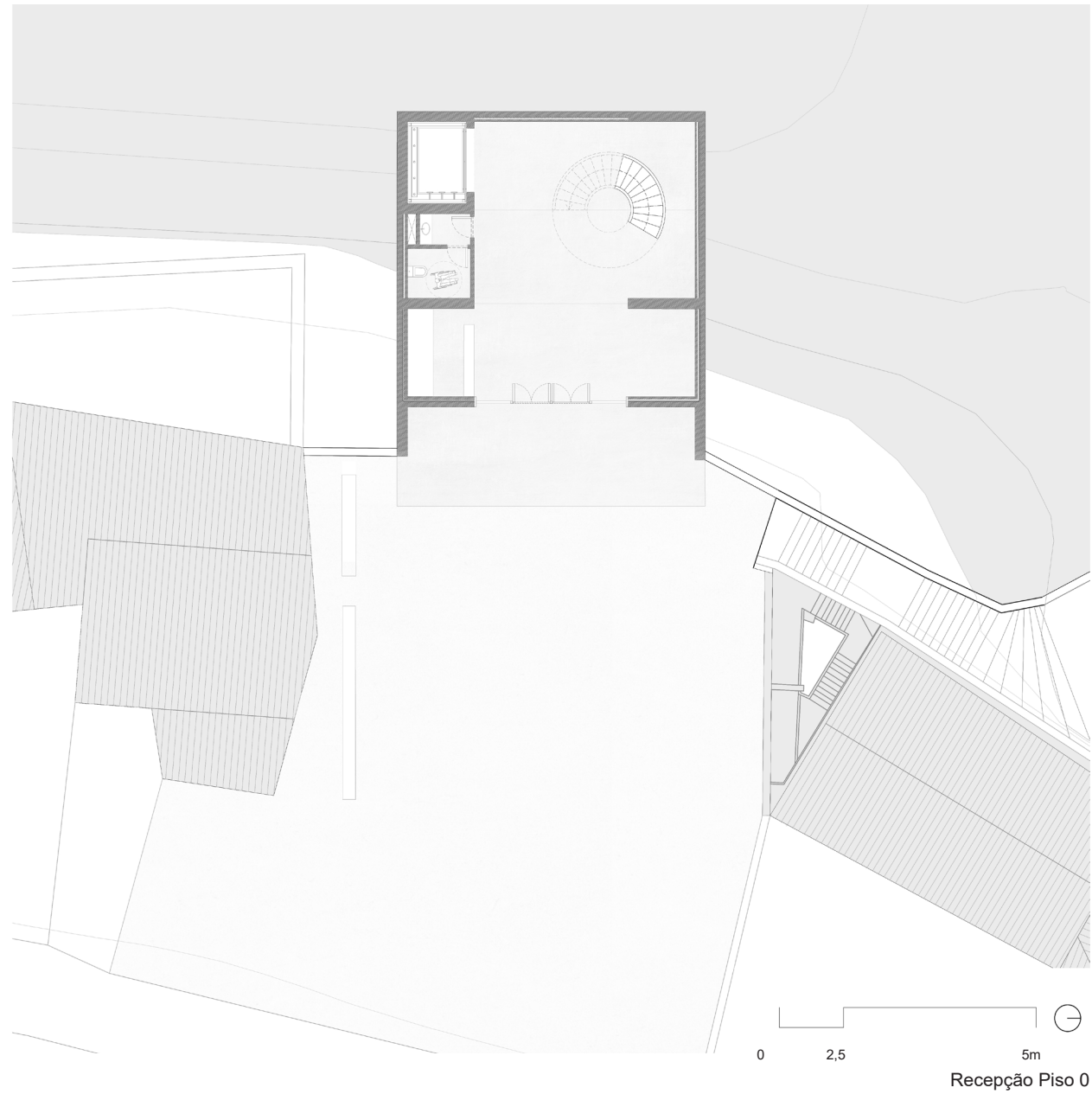


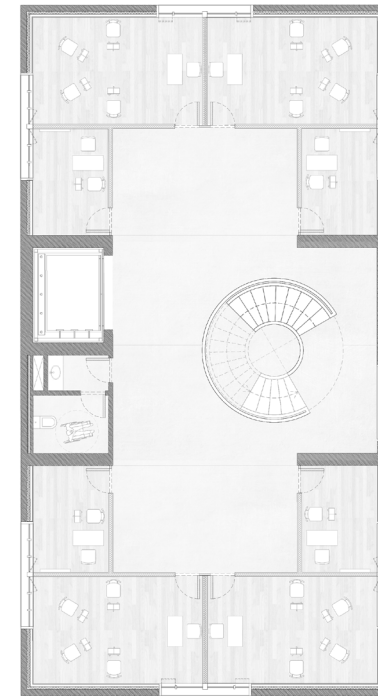
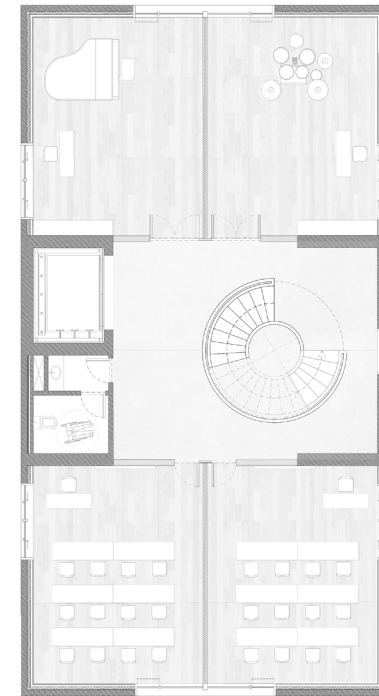
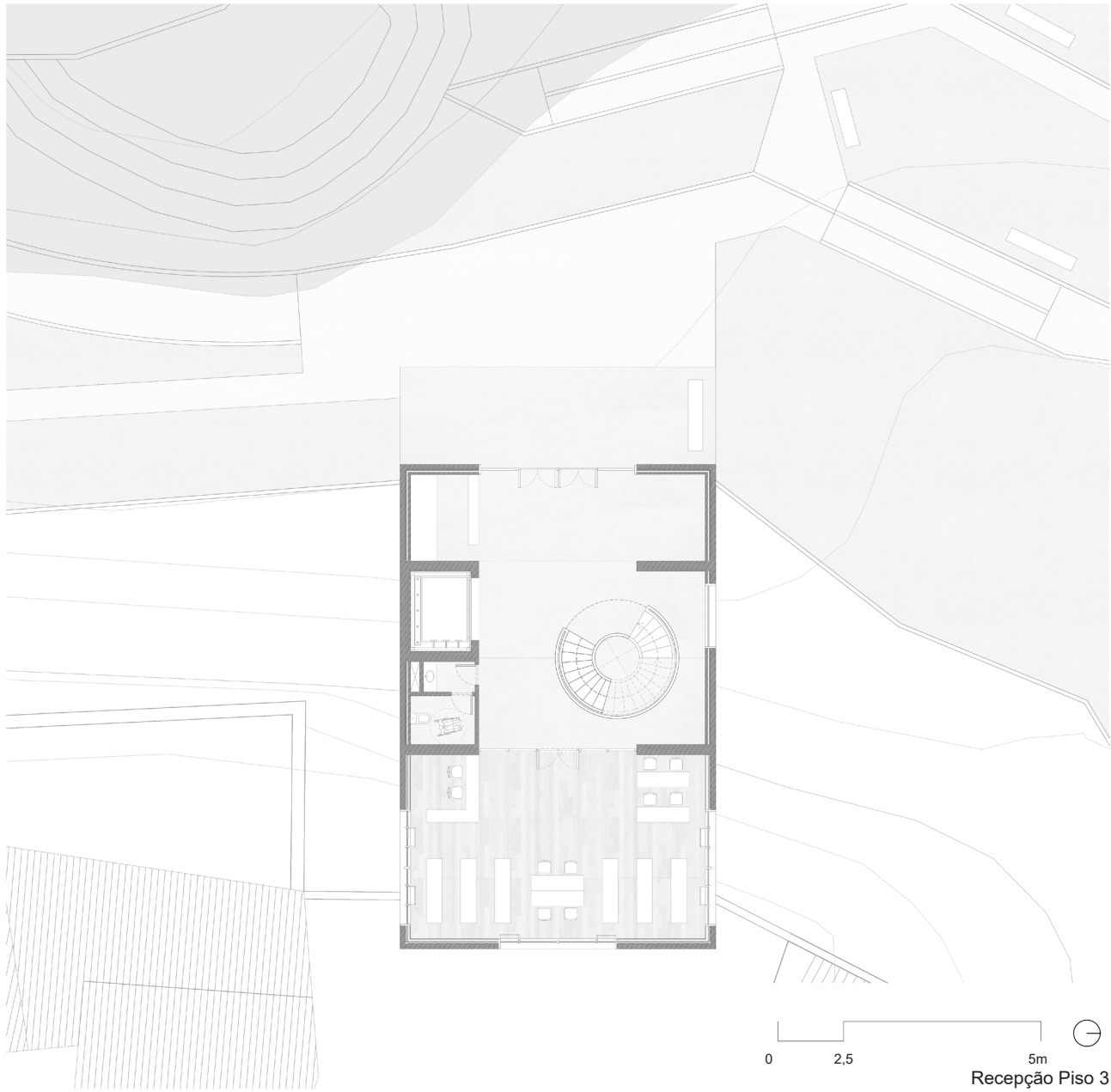




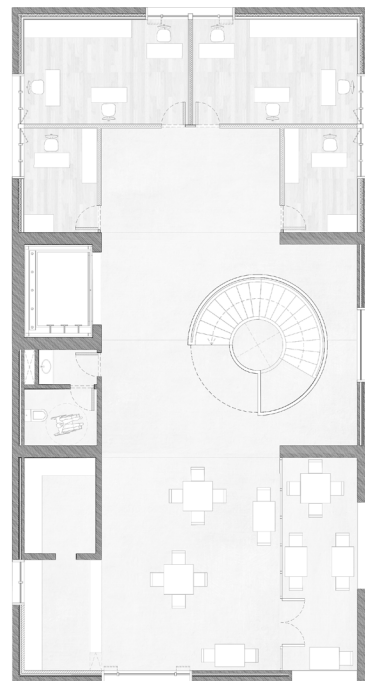
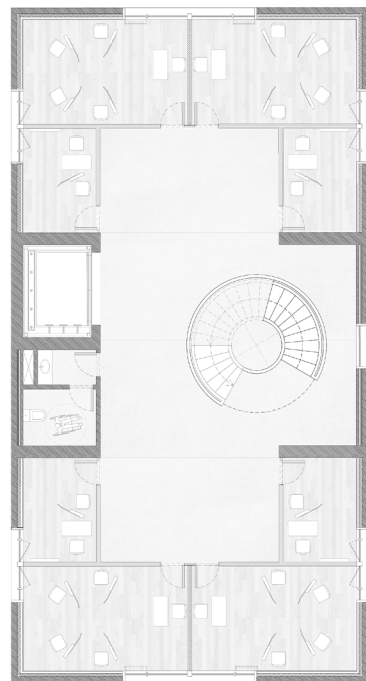


Implantação



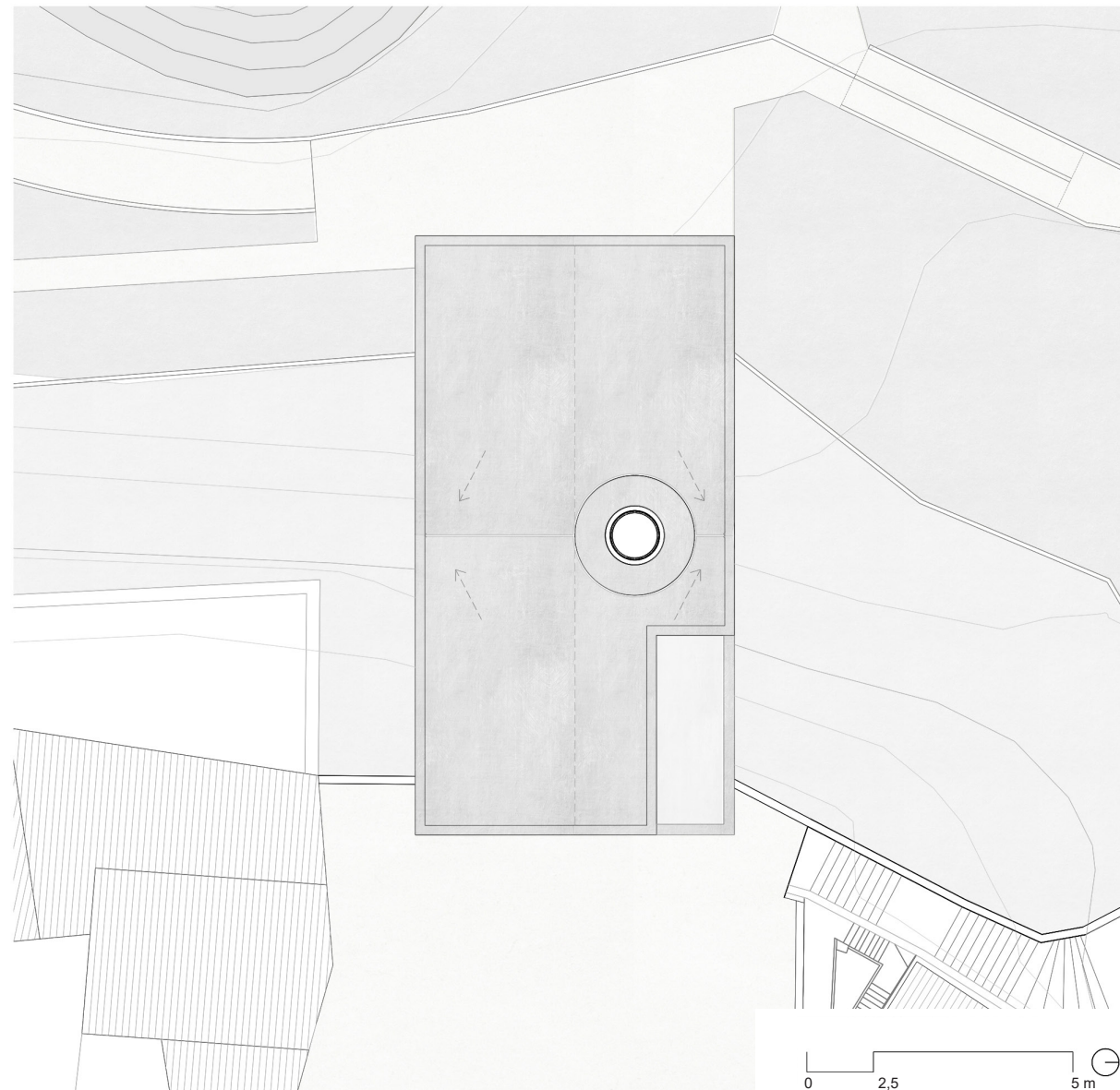


0 2.5 5m
Pisos 4 e 5



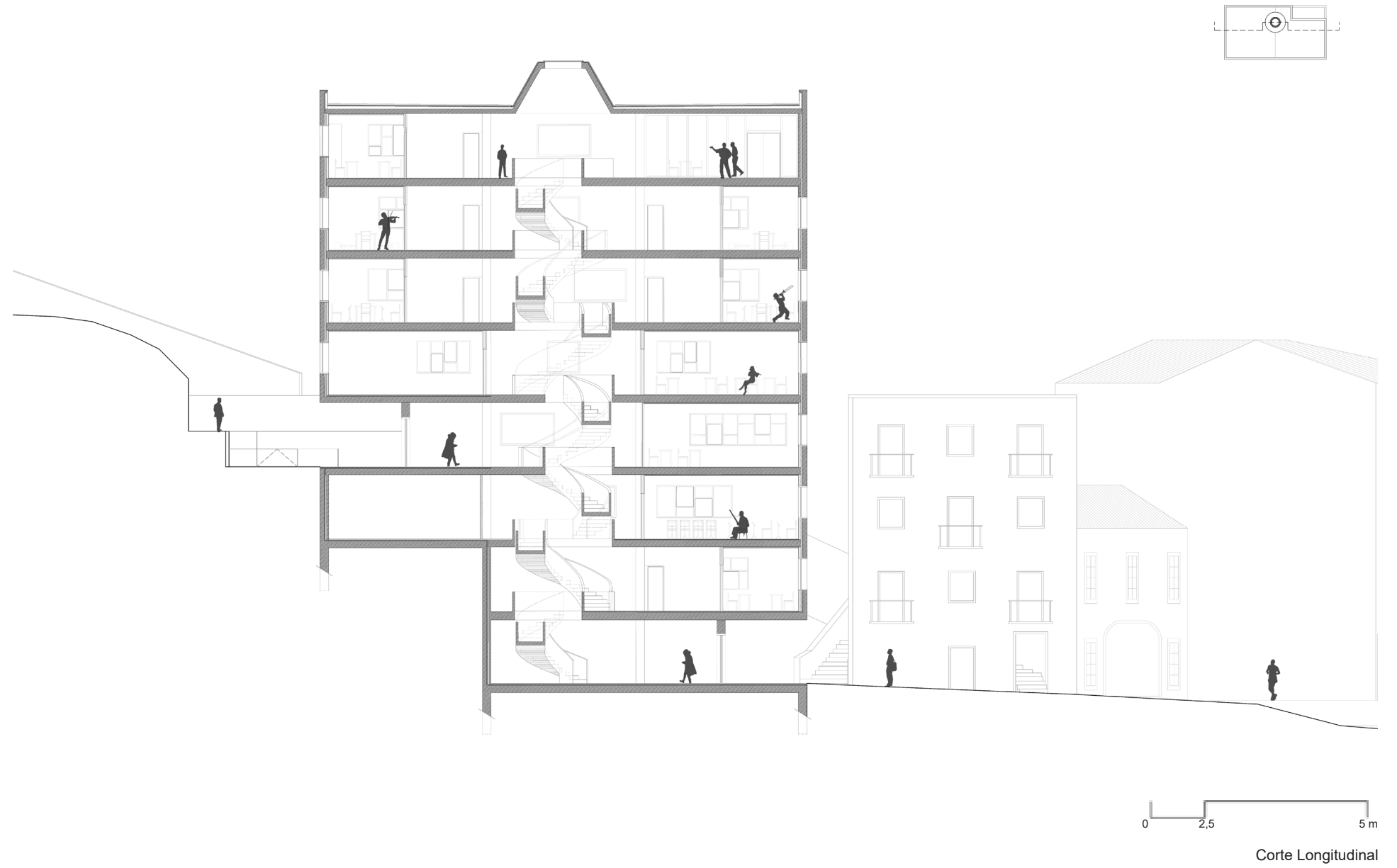
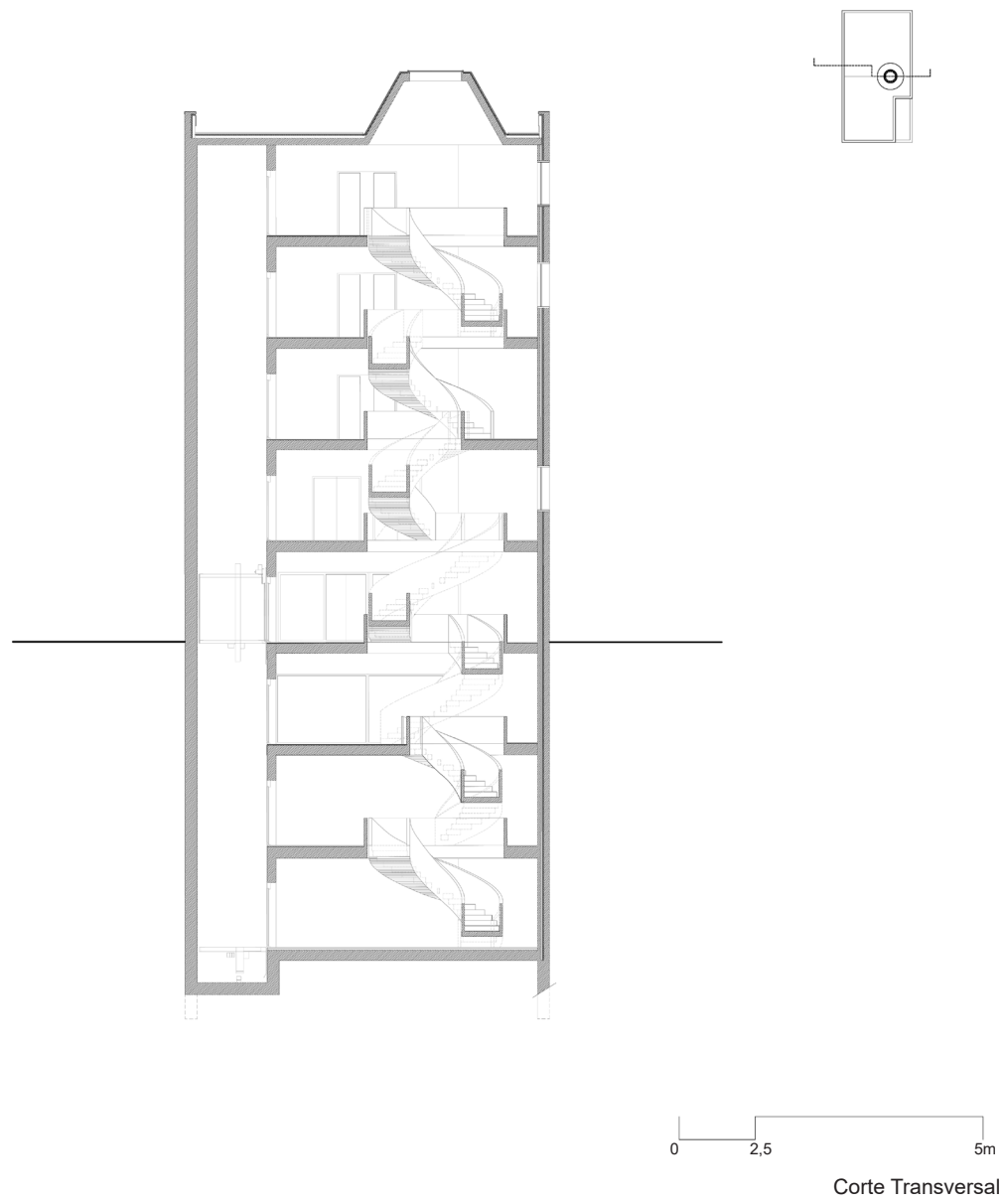
0 2.5 5 m

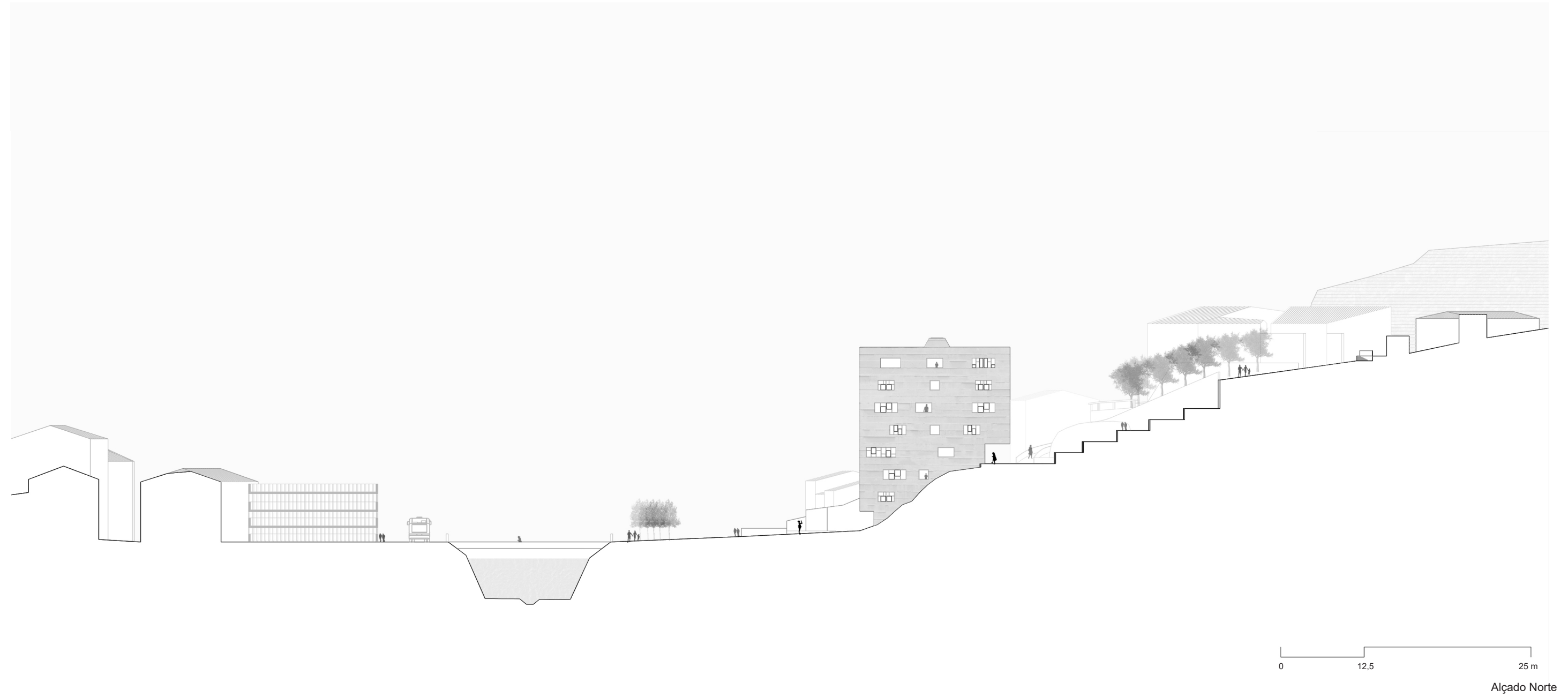
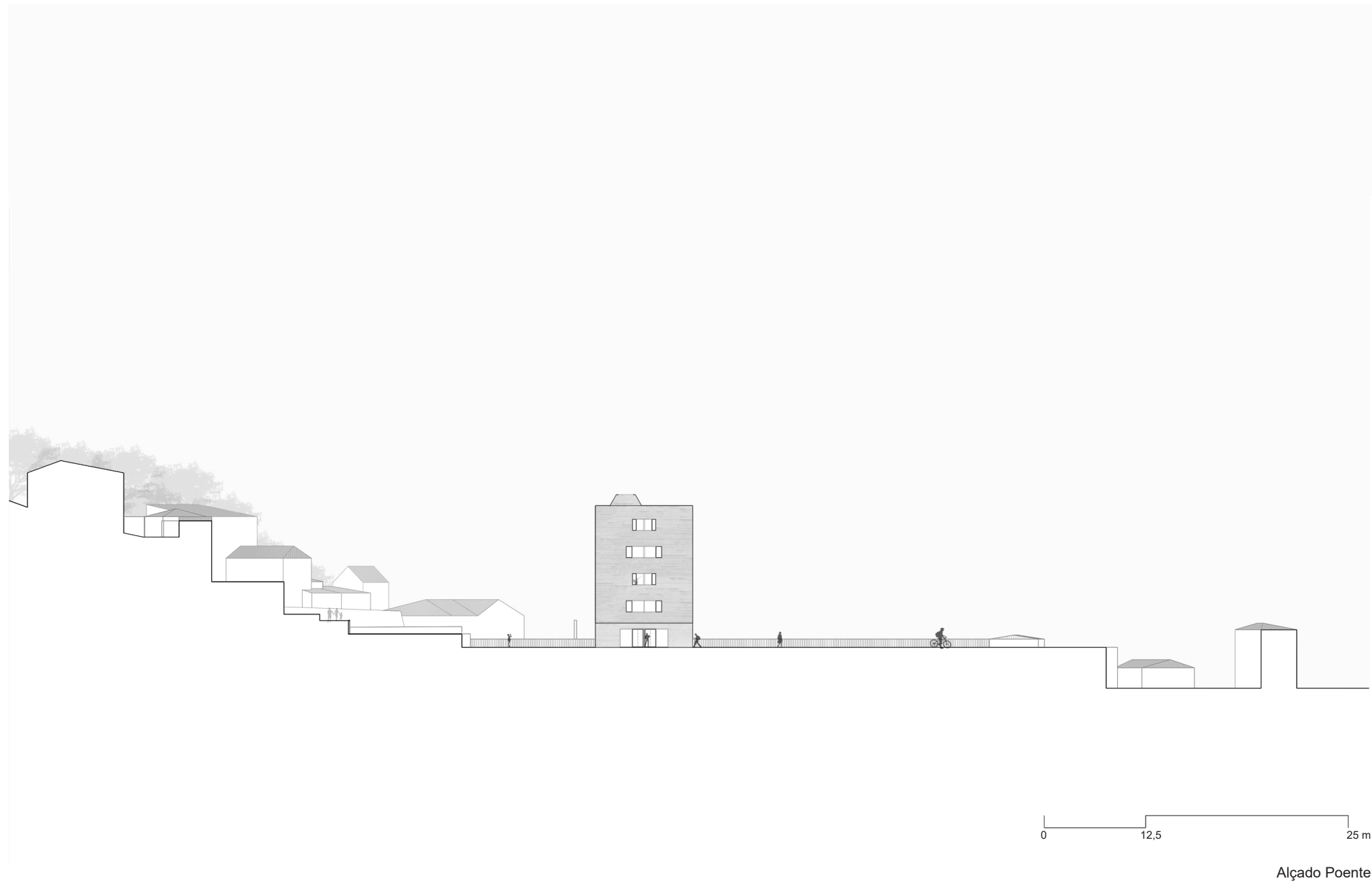
Pisos 6 e 7

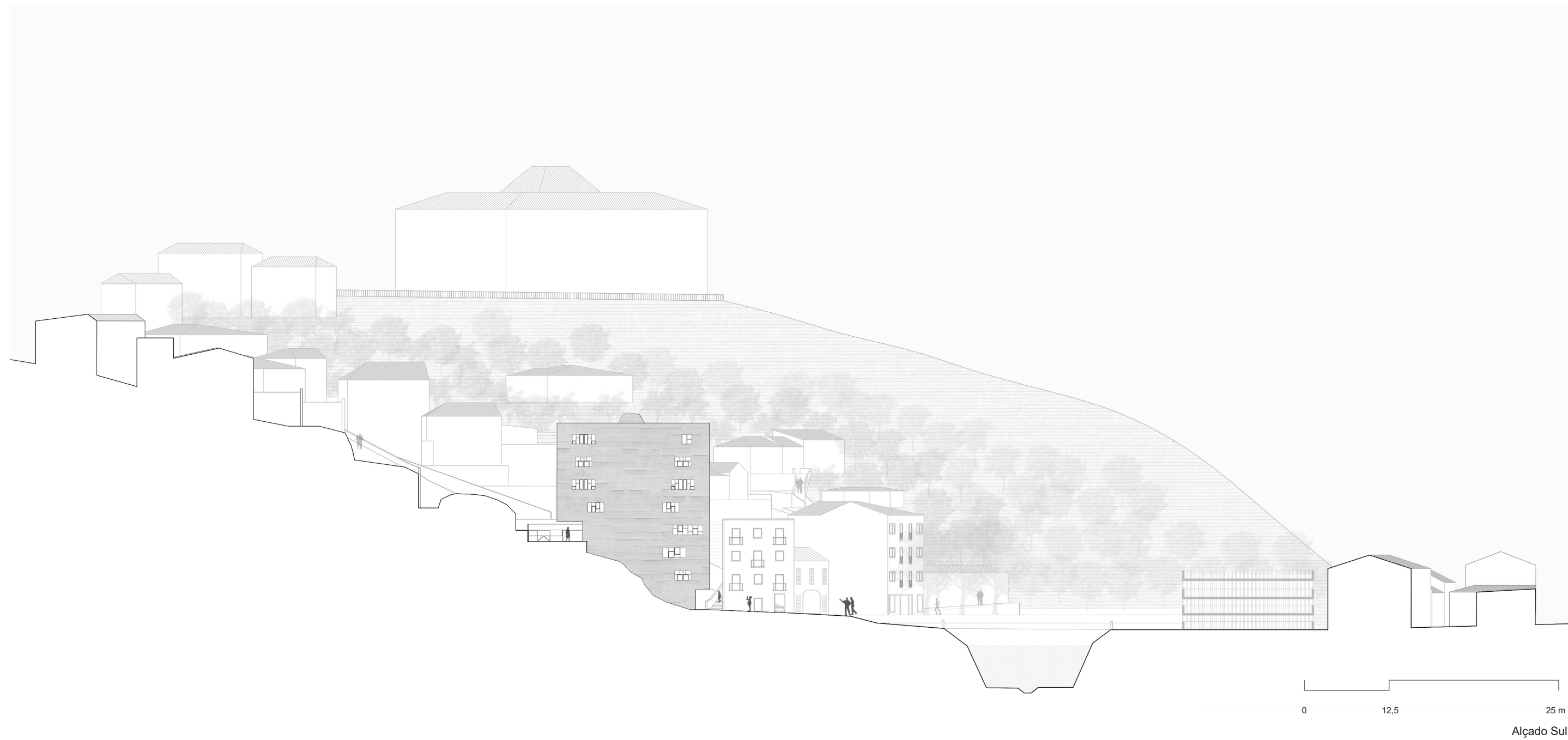


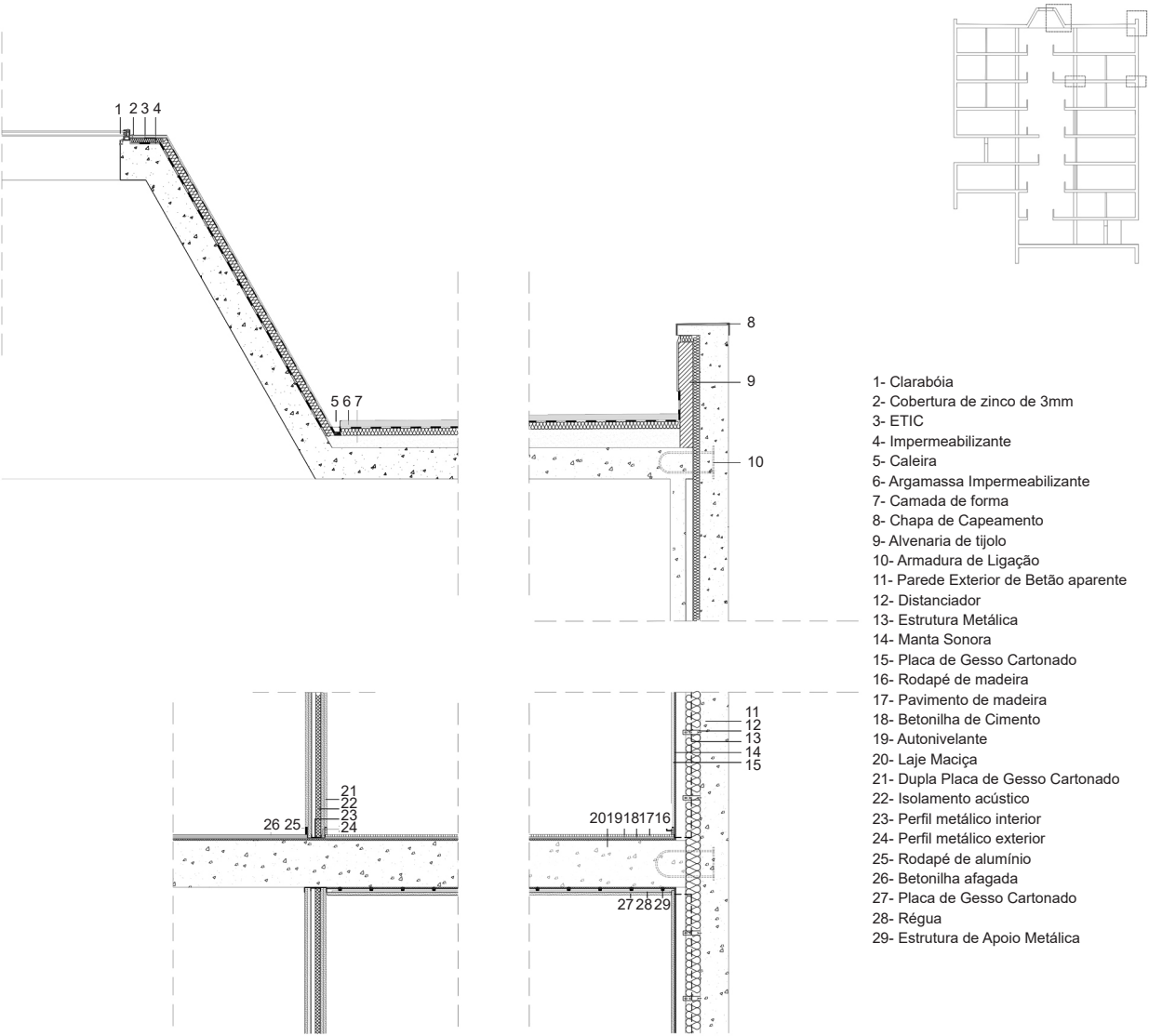
0 2.5 5 m

Cobertura









Vertente Teórica



A presença de Lisboa no cinema português
Quatro olhares (anos 30-60)



Índice

1- Resumo	84
2- Introdução Geral.....	89
3- Quatro Olhares	
3.1 – <i>Maria Papoila</i> na Alameda e Instituto Superior Técnico nos anos 30.....	107
3.2 – <i>O Costa do Castelo</i> no Bairro do Castelo nos anos 40.....	133
3.3 – <i>Madragoa</i> no Bairro da Madragoa nos anos 50.....	151
3.4 – <i>Os Verdes Anos</i> e o Bairro de Alvalade nos anos 60.....	175
5- Considerações Finais.....	197
6- Fontes de Imagens.....	203
7- Referências Bibliográficas.....	207
8- Anexos	
Anexo I - Lista de filmes realizados na cidade de Lisboa.....	215
Anexo II – As Cidades de uma Lisboa filmada: das primeiras fitas ao novo cinema português.....	233

Resumo

[Palavras-chave: Cinema; Cidade; Lisboa; Bairro]

Lisboa cedo se tornou num dos maiores protagonistas do cinema português, apesar de as primeiras filmagens terem acontecido na segunda maior cidade do país, o Porto. Entre a década de 30 e a década de 60, Lisboa passou por diversas transformações nos diferentes quadrantes da sua sociedade: os urbanísticos e cinematográficos, são os aqui escolhidos numa procura de como ambos se foram entreajudando e relatando uma cidade em constante expansão para norte, mas também a de uma cidade já consolidada e envelhecida. O retrato fantasiado das massas lisboetas foi algo frequente no cinema português durante o período do Estado Novo, numa idealização da sociedade portuguesa, sendo que Lisboa por ser a capital e onde o fluxo populacional era maior, foi retratada inúmeras vezes quase sempre através dos mesmos parâmetros, tendo sido cortados esses critérios com o Novo Cinema Português, no início da década de 60.

Maria Papoila, *O Costa do Castelo*, *Madragoa* e *Os Verdes Anos*, são os casos de estudo aqui escrutinados do ponto de vista cinematográfico, urbano, histórico e social, dentro de uma cidade de grandes contrastes, onde estes casos são analisados através das diferentes zonas em que a ação é filmada, assim como nas diferentes décadas em que os filmes foram realizados. Este trabalho pretende demonstrar como essa protagonista tão relevante foi utilizada, manipulada e influenciadora destes quatro filmes e respetivos argumentos cinematográficos, nos diferentes raios de ação na cidade de Lisboa, como o Instituto Superior Técnico e sua envolvente, os Bairros do Castelo, da Madragoa e de Alvalade.

Abstract

[Keywords: Cinema; City; Lisbon; Neighborhood]

Lisbon soon became one of the main protagonists of the portuguese cinema, although the first filming took place in the second largest city of the country, Oporto. Between the 30s and 60s, Lisbon underwent several transformations in the different quarters of its society: the urban and cinematographic ones, are those chosen here in a search of how they were both helping each other and reporting a city that is constantly expanding to the north, but also of a city already consolidated and aged. The costumed portrait of the Lisbon masses was a frequent occurrence in portuguese cinema during the period of Estado Novo, in an idealization of portuguese society, being that Lisbon capital and where the population flow was greater, was portrayed numerous times almost always through the same parameters, having been cut these criteria with the new Portuguese Cinema, in the early 60.

Maria Papoila, *The Castle Coast*, *Madragoa* and *The Green Years*, are the case studies here scrutinized from the cinematographic, urban, historical and social point of view, within a city of great contrasts, where these cases are analyzed through the different zones in which the action is filmed, as well as in the different decades in which the films were made. This work intends to demonstrate how this relevant protagonist was used, manipulated and influential of these four films and respective cinematographic arguments, in the different ranges of action in the city of Lisbon, such as the Superior Technical Institute and its surroundings, the Castle Neighborhoods, Madragoa and of Alvalade.

Because I know that time is always time

And place is always and only place

And what is actual is actual only for one time

And only for one place

T. S. Eliot, Ash Wednesday (1930)

No âmbito do Projeto Final de Arquitetura (vertente prática e vertente teórica) do Mestrado Integrado em Arquitetura, do ano letivo 2016/2017, do ISCTE-IUL (Instituto Superior das Ciências do Trabalho e Empresas – Instituto Universitário de Lisboa), foi proposto aos alunos, a partir de uma colaboração protocolar entre a Câmara Municipal de Alenquer e o ISCTE-IUL, a construção de uma visão estratégica para a área urbana Alenquer-Carregado, situada no concelho de Alenquer, no limite norte da Área Metropolitana de Lisboa (AML).

A vertente prática, situa-se, como já foi referido, no concelho de Alenquer, mais precisamente na própria vila de Alenquer. O projeto tem como base uma pressuposta futura valorização da frente ribeirinha, onde com a alteração do perfil do rio, será realojada a Sociedade União Musical Alenquerense (SUMA), devido a esta se situar em leito de cheia e obstruir o passeio ribeirinho. O novo edifício, situado mais a norte, irá comportar para além das instalações da SUMA, uma Escola de Música, que articuladas com o Auditório Municipal situado nas vizinhanças do novo local, procurará um rejuvenescimento cultural e social no centro da vila de Alenquer.

A vertente teórica, surge a partir de um gosto em especial pela sétima arte, o cinema, e na forma como este pode influenciar cada um de nós enquanto espectadores ao olharmos para uma personagem, espaço ou cidade, que pode ser manipulada quase infinitamente através do pequeno retângulo da câmara de filmar. Manipulação essa que pode influenciar a forma como se olha para o mundo em geral, independentemente do género de filmagem feita.

A presença de Lisboa no cinema português – Quatro olhares (anos 30-60), pretende ser um estudo do que foi uma das principais personagens do cinema português, mas também estrangeiro. Este é um tema que junta duas vertentes artísticas já faladas e discutidas muitas vezes em conjunto, a arquitetura e o cinema, mas mais que isso, será um trabalho de relação entre a cidade e o cinema. Com este tema, o principal objetivo desta vertente teórica passa por perceber como a cidade de Lisboa foi utilizada e influenciadora nos casos de estudo posteriormente escolhidos, através das conjecturas urbanas, sociais e políticas das épocas em questão, percebendo assim como as mais

diversas cidades dentro da capital portuguesa possam ter definido os guiões e argumentos dos filmes, ou somente de algumas passagens por locais determinantes durante a ação dos mesmos. Lisboa, como tantas outras cidades, sofreram urbanisticamente diversas mutações, em especial no último século, consequência de diversos fatores que serão aprofundados posteriormente, mutações essas que foram retratadas também pelas imagens cinematográficas, dando-nos a conhecer uma perspetiva única dos principais acontecimentos e espaços vividos de cada época, sendo com esse intuito que este trabalho se inicia.

Mostrar Lisboa ao longo dos anos através das imagens filmadas, obriga à visualização de inúmeros filmes, tantos que certamente não serão todos, pois muitos e em especial os do cinema mudo, já não existem. De forma a reduzir o número de filmes a serem visualizados, definiu-se que este trabalho inicialmente deveria estar limitado somente ao século XX, de forma a poder ter alguma distância temporal de como a cidade evoluiu e de como esta era vivida de um modo distinto aos dias de hoje. Desde os anos 10 aos anos 90 do século passado, Lisboa e o Cinema evoluíram de maneira bastante acentuada e constante, consequência não só de uma maior evolução tecnológica, mas também de todos os quadrantes da sociedade moderna, permitindo assim ir conhecendo diferentes realidades citadinas ao longo dos anos.

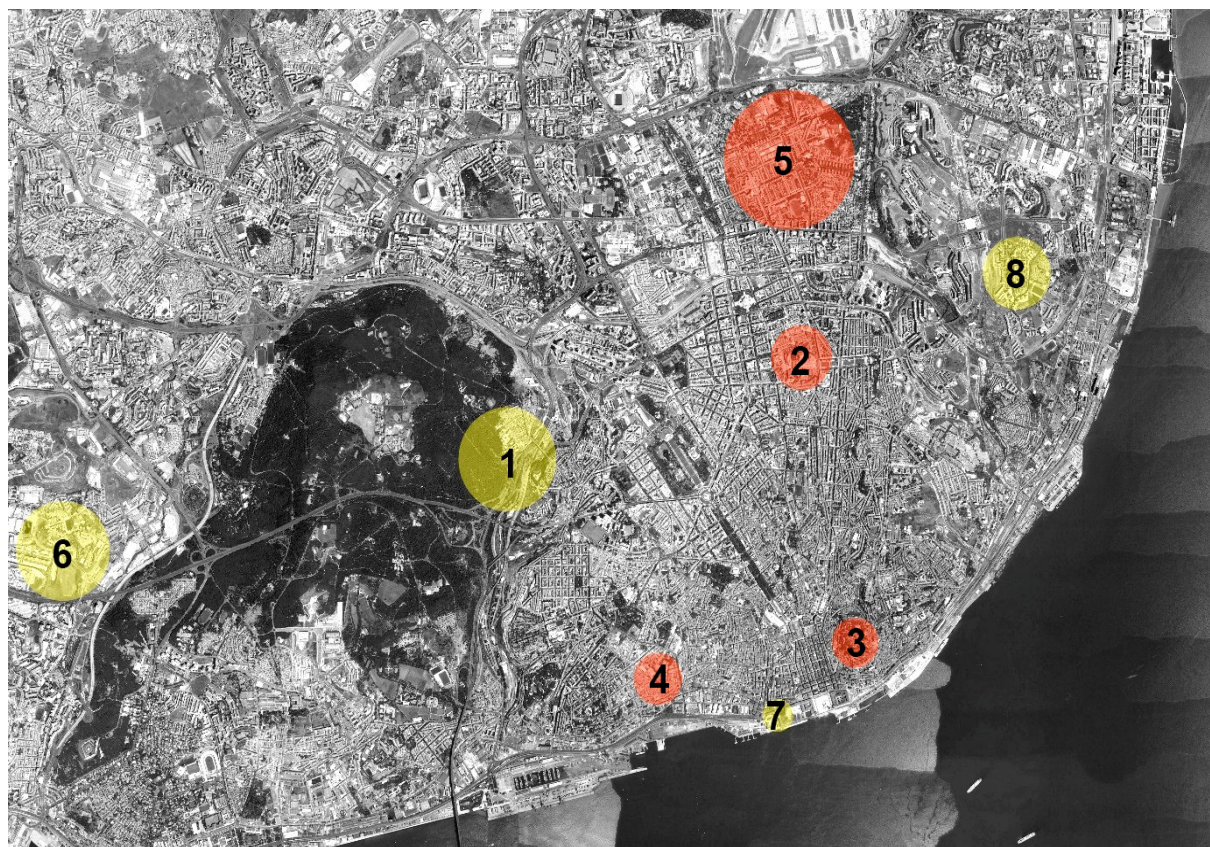
A seleção de filmes a serem visualizados numa primeira abordagem ao cinema filmado em Lisboa, teve como base o livro *O cais do olhar: o cinema português de longa metragem e a ficção muda* (1999), de José Matos-Cruz, onde estão listados e descritos todos os filmes feitos por realizadores portugueses, desde os primórdios do nosso cinema, 1896, até ao ano da segunda edição deste livro, 1999. A particularidade mais relevante desta listagem de todos os filmes feitos por personagens portuguesas, é a de identificar os locais exteriores das filmagens, tendo-me permitido inicialmente uma filtragem bastante grande sobre todo o cinema português realizado em Lisboa. Sobre o cinema estrangeiro realizado nesta cidade, o texto de Fernando Rosa Dias, *As Cores da Cidade Branca – Lisboa no ecrã: olhares do cinema estrangeiro sobre a cidade de Lisboa* (2015),

foi a principal fonte de informação para conseguir produzir uma lista de filmes através dos olhares estrangeiros sobre a capital portuguesa (Anexo I). Através desta lista, uma das primeiras conclusões retiradas foi a de que muito dificilmente conseguiria visualizar um filme português da década de 20 com Lisboa como pano de fundo, pois para além de existirem poucos filmes preservados até aos dias de hoje, a sua maioria foi produzida em estúdios, impossibilitando assim obter uma escolha válida como caso de estudo dentro desta época¹.

A possível visualização de um número bastante elevado do que ao cinema português diz respeito, teve naturalmente alguns constrangimentos. Para além de estar a tentar percorrer quase toda a história do nosso cinema, existiram sempre dificuldades no acesso de diversos filmes, tendo somente visualizado aqueles que estão disponíveis online na Internet, mas também aqueles que foram comercializados em DVD pelas mais diversas produtoras nacionais, tendo sido possível assim visualizar um número razoável de filmes portugueses. Para além destes dois meios, que foram facilitadores na rapidez necessária à visualização de inúmeros filmes, foi também possível ver alguns através de sessões na Cinemateca Portuguesa, especialmente através do ciclo mensal História Permanente do Cinema Português.

A escolha de cada filme foi baseada não só na época em que foi produzido, mas também na zona da cidade que foi exibida em cada um desses filmes. A seleção inicial recaiu sobre: *Os Crimes de Diogo Alves* (João Tavares, 1911), onde é possível ver o Aqueduto das Águas Livres e as colinas vazias do atual Parque Florestal de Monsanto; *Maria Papoila* (Leitão de Barros, 1937), com o novo Instituto Superior Técnico e a sua envolvente; *O Costa do Castelo* (Arthur Duarte, 1943), filmado no Bairro do Castelo; *Madrageira* (Perdigão Queiroga, 1952), filmado no Bairro da Madrageira; *Os Verdes Anos* (Paulo Rocha, 1963), onde é visível a fronteira entre a cidade e o campo através do Bairro de Alvalade; *Barronhos – Quem teve medo do poder popular?* (Luís Filipe Rocha, 1976), um filme

¹ A leitura do artigo de Tiago Baptista, *Na minha cidade não acontece nada – Lisboa no Cinema (Anos Vinte-Cinema Novo)* (2005), veio confirmar posteriormente esta conclusão inicial.



- | | |
|---|---|
| 1- <i>Os Crimes de Diogo Alves</i> no Aq ^o das Águas Livres (1911) | 5- <i>Os Verdes Anos</i> no Bairro de Alvalade (1963) |
| 2- <i>Maria Papoila</i> no IST e sua envolvente (1937) | 6- <i>Barrinhos</i> no Bairro de Barrinhos (1976) |
| 3- <i>O Costa do Castelo</i> no Bairro do Castelo (1943) | 7- <i>A Cidade Branca</i> no Cais do Sodré (1983) |
| 4- <i>Madragoa</i> no Bairro da Madragoa (1952) | 8- <i>Zona J</i> no Bairro de Chelas (1998) |

1. Ortofotomapa da cidade de Lisboa, com as marcações dos casos de estudo por cada filme. A vermelho são os casos de estudo escolhidos, enquanto que a amarelo são os restantes não estudados.

documentário na periferia de Lisboa, perto de Carnaxide; *A Cidade Branca* (Alain Tanner, 1983), na frente ribeirinha da cidade, especialmente entre o Cais do Sodré e o Bairro de Alfama; e por fim *Zona J* (Leonel Vieira, 1998), no Bairro de Chelas (Fig. 1). Esta seleção permitia não só olhar para o crescimento que a cidade obteve ao longo do século anterior, visível nos filmes das décadas de 30, 60, 70 e 90, mas também para a cidade mais antiga, num estado mais preservado demonstrado nas décadas de 40 e 50, mas mais degradada nos anos 80.

Posteriormente, e já depois de ter sido escolhido um filme por década, representando um fragmento de Lisboa, existiu a perceção e consciência de que o trabalho seria demasiado extenso, optando assim por focar este somente a quatro décadas – quatro olhares. A escolha por estas décadas e não por outras, é feita por serem nestas que o cinema e a cidade de Lisboa se modificam e evoluem com mais intensidade. O cinema português, porque foi a partir da década de 30, com o aparecimento do sonoro e constante evolução tecnológica que este se foi profissionalizando, assim como a adaptação dos atores de teatro à arte do cinema, apesar de todo o amadorismo sempre existente em comparação com outros países, e em especial o americano. Mas mais que esse avanço tecnológico, o cinema português passou por um período de censura e limitações no que ao género de filmes diz respeito, salientando-se as comédias portuguesas produzidas durante cerca de 20 anos (Pina, 1978, p.18), podendo-se dizer que até ao início dos anos 60 o tipo de cinema feito em Portugal nunca se desviou muito do simples intuito de entreter os espectadores. Desde 1933 até 1962, este andou sempre incerto, pois com o passar dos anos e especialmente na década de 50, o cinema em Portugal degradou-se de forma acentuada, por as linhas gerais da maioria dos filmes de então serem sempre as mesmas. A década de 60 no cinema português, torna-se na última a ser estudada porque foram nesses anos que a conjectura cinematográfica em Portugal se alterou radicalmente, com a mudança do género de filmes criados num movimento chamado de “Novo Cinema Português”, tentando pôr fim a 30 anos de censura e incompetência no seio do nosso cinema (idem, p. 45).

Lisboa, sendo a capital de Portugal, foi não só, mas especialmente nesta fase, o espelho de um grande investimento financeiro na sua modernização de forma oferecer qualidade de vida a

todos os seus habitantes, e ser o rosto da evolução portuguesa. Desde os anos 30, a cidade sofreu uma enorme expansão, onde foram criadas novas habitações, tanto coletivas como unifamiliares, fazendo face a uma procura por parte da população pela capital, já que esta sempre foi sinónimo de emprego e de maiores oportunidades na obtenção de rendimentos, situação retratada através do cinema de diversas formas. Esse desenvolvimento urbanístico fez com que a cidade demonstrasse padrões e linguagens bastante distintas, desde a cidade orgânica até à cidade moderna dos nossos dias (Fadigas, 2001, p. 86). A escolha deste período na cidade de Lisboa é justificada por estes dois contrastes que são visíveis pelo aparecimento de novos bairros construídos durante o período Estado Novo, como são os casos do Arco do Cego², junto ao IST, e de Alvalade, mas também através da consolidação da cidade antiga, com o restauro de antigos monumentos, nomeadamente o Castelo de S. Jorge.

A junção da arte de filmar com a cidade, é algo que acabou por surgir naturalmente, pois o poder mover um objeto, como uma câmara de filmar, para qualquer lado, permitiu que os mais curiosos tentassem filmar o desconhecido, ou até a própria realidade, fazendo com que os espectadores fossem confrontados com essas realidades que ou desconheciam ou simplesmente nunca tinham reparado de um determinado ponto de vista, sendo essa a magia que o cinema trouxe para a sociedade, o poder de criação de histórias que poderiam perfeitamente ser reais, mas também o poder de filmar as verdadeiras realidades, algo que no nosso cinema foi sempre difícil neste período referente ao Estado Novo.

A metodologia adotada para o desenvolvimento deste trabalho, baseou-se em duas fases distintas. Numa primeira, a já referida visualização de filmes tornou-se essencial de forma a poder conhecer o que foi filmado em Lisboa, fazer comparações e poder escolher filmes como casos de estudo. A segunda fase, cingiu-se a uma pesquisa não só de livros sobre cinema, a cidade de Lisboa

² O Bairro do Arco do Cego (1919-1935) começou a ser construído durante a 1ª República, mas por falta de meios este só é concluído durante o regime do Estado Novo.

e o regime português, como de trabalhos académicos (nacionais e internacionais) nos diferentes repositórios e/ou catálogos *online*, sendo os casos do Repositório Científico de Acesso Aberto de Portugal (RCAAP), o *Teses Doctoral en Xarxa* (TDX), *DART-Europe E-theses Portal*, e por fim, o Repositório *online* do *Massachusetts Institute of Technology* (DSpace@MIT). A maioria dos livros foram consultados na Biblioteca do ISCTE-IUL, na Cinemateca Portuguesa e nas Bibliotecas Municipais de Lisboa (BLX).

De forma a poder ter noção das diferentes abordagens sobre este tema no contexto académico, a pesquisa nos diversos repositórios tornou-se essencial na formação do Estado da Arte. Tendo em conta que esta é uma investigação que aborda unicamente o cinema português, a seleção dos trabalhos teve em conta esse facto, descrevendo aqui somente aqueles que também abordam o nosso cinema, e na sua relação com a arquitetura das diversas cidades existentes nos filmes portugueses, em especial durante as quatro décadas em que esta investigação se enquadra.

A nível nacional, a investigação académica que aborda de forma mais concisa esta relação entre Lisboa e o Cinema, intitula-se “*O Lado Solar do Fascismo*” - *Lisboa sob o novo olhar do Novo Cinema Português* ³, da arquiteta Tânia Neves Correia. Neste trabalho é debatido o discurso entre a arquitetura e o cinema, representado pelas visões das cidades europeias pós-Segunda Guerra Mundial. Como caso de estudo aparece Lisboa, representada pelo Novo Cinema Português, numa luta contra a censura cinematográfica da demonstração de realidades que não davam uma boa imagem do país. Filmes como *Dom Roberto* (1962), *Belarmino* (1964) e *Os Verdes Anos* (1963), são estudados como demonstrando três tipos de vivências diferentes dentro da mesma cidade: os pátios lisboetas, a relação casa-rua-bairro-cidade, e o contraste entre o rural e o urbano, com o caso do Bairro de Alvalade.

³ CORREIA, T. (2015). “O Lado Solar do Fascismo” – Lisboa sob o olhar do Novo Cinema Português. (Dissertação de Mestrado), Universidade de Coimbra.

N'A *melancolia na arquitetura a partir do cinema português*⁴, da arquiteta Mariana Parracho, é feita uma abordagem entre a relação interior (casa) e exterior (cidade) com a personagem filmada enquanto ser melancólico. É aqui demonstrado através de diversos filmes portugueses, como essas relações são manifestadas pelos efeitos da arquitetura e da atmosfera existentes nos diversos momentos de cada uma das histórias aqui estudadas.

A dissertação de mestrado da arquiteta Ana Resende, *(Inter)secções. Arquitetura e novo cinema português*⁵, é uma investigação sobre possíveis relações entre a arquitetura e o cinema, a partir da década de sessenta com o surgimento do Novo Cinema Português. São aqui reveladas diferentes formas de expressão cinematográficas feitas a partir do olhar de certos realizadores deste movimento, sobre o que é considerado “espaço público, espaço privado e espaço psicológico”, numa análise não só arquitetónica, mas também social dos casos de estudos escolhidos.

*A cidade cinemática - a representação da cidade pelo cinema*⁶, da arquiteta Joana Sequeira, apresenta a razão pela qual a cidade é representada no cinema, demonstrando-o através de variadas críticas e textos aos dois casos de estudo aqui falados. *Metropolis* (1927) de Fritz Lang e *Os Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha são escolhidos por eles próprios representarem uma crítica à cidade existente na época, sendo aqui procuradas relações entre essa crítica revelada pelos filmes com as realidades de então.

*A Cidade como Personagem do Cinema*⁷, da arquiteta Sofia Xavier Ávila, aborda a questão da importância da cidade como forma de representação de cenários, independentemente de serem

⁴ PARRACHO, M. (2016). A melancolia na arquitetura a partir do cinema português. (Dissertação de Mestrado). Universidade de Coimbra.

⁵ RESENDE, A. (2012). (Inter)secções. Arquitetura e novo cinema português. (Dissertação de Mestrado). FAUP – Faculdade Arquitetura da Universidade do Porto

⁶ SEQUEIRA, J. (2016). A cidade cinemática - a representação da cidade pelo cinema. (Dissertação de Mestrado). ISCTE-IUL. Lisboa.

⁷ ÁVILA, S. (2011). A Cidade como Personagem do Cinema. (Dissertação do Mestrado Integrado em Arquitetura). Faculdade de Arquitetura – Universidade de Lisboa.

reais ou virtuais. Esse tipo de cenários acaba por ter uma influência direta na forma como as personagens vivem esses espaços e como as ações dos filmes são posteriormente filmadas, visto cada cenário/cidade ter a sua própria especificidade. A cidade enquanto espaço cenográfico é detalhada e separada em diversos capítulos, sendo eles feitos entre a cidade vernacular e espaço temporal, os diferentes tipos de modelos de cidade, como a cidade-tradição e cidade-poder, a cidade ficcional enquanto espaço de criações infinitas, e por fim a cidade enquanto personagem, sejam elas reais ou imaginárias.

*Portugal (1928-1968): Um Filme de J. Leitão de Barros*⁸, do historiador Afonso Pinto, é uma tese de doutoramento, que mais do que ser um resumo extensivo de toda a obra cinematográfica e artística de Leitão de Barros, é um trabalho que demonstra a nação portuguesa como um filme, durante o período do regime novo, através da ideia de revitalização do que é ser português, com invenções e truques, em que a arte do cinema também participou.

*Entre dois mundos – Arquitetura e Cinema, 1959-1974*⁹, é uma tese de doutoramento escrita pelo arquiteto Luís Urbano sobre as relações tão acentuadas e existentes entre arquitetos e cineastas durante este período do regime salazarista até à revolução dos cravos. É aqui descrito como estas duas vertentes se ligaram e entreajudaram na descrição de realidades não mostradas até então, ou simplesmente vistas através de outro ponto de vista. Comparações entre o passado e o presente, o rural e o urbano, o real e a ficção e a situação atual e a revolução, são os grandes temas aqui abordados através destas duas componentes artísticas. Para além desta tese de doutoramento, Luís Urbano tem diversos projetos sobre esta temática, nomeadamente os livros *Revoluções. Arquitetura e Cinema nos anos 60/70* (2013), *Histórias Simples* (2013), assim como a revista do qual é diretor: *Jack – Journal on Architecture and Cinema*.

⁸ PINTO, A, C, (2015). Portugal (1928-1968): Um Filme de J. Leitão de Barros. (Tese de Doutoramento). Faculdade das Ciências Sociais e Humanas (FCSH). Lisboa.

⁹ URBANO, L. (2014). Entre dois mundos – Arquitetura e Cinema, 1959-1974. (Tese de Doutoramento). FAUP – Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto.

No campo dos artigos e/ou publicações periódicas esta relação entre Lisboa e o Cinema é também referenciada, assim como de outras questões associadas a este tema. Luís Urbano na revista Rossio, Estudos de Lisboa, escreveu em 2013 o que se pode considerar uma reflexão mais detalhada sobre um determinado período de tempo, em relação a um artigo antecessor a este e explicado posteriormente, através do projeto Rutura Silenciosa. *Lisboa no Novo Cinema Português*¹⁰, é esse retrato feito pelos filmes realizados na capital, mas em que esta não fosse necessariamente mostrada. Esses retratos, especialmente em filmes como *Domingo à Tarde* (1965), *O Cerco* (1970), *Perdido por Cem* (1972) e *Meus Amigos* (1974), eram feitos através das suas próprias histórias, mostrando a verdadeira realidade que era vivida não só em Lisboa, mas também no país. A realidade da cidade sem liberdade, opressiva, que era mais segura nos interiores dos edifícios. Este artigo é a descrição desses tempos, confinados entre 1963 e 1974, com o fim da ditadura em Portugal.

Na mesma revista, José Augusto França, com o artigo *Lisboa no Cinema Português (1896-1990)*¹¹ (1996), publicado originalmente na revista Comunicação e Linguagem, nº23, mas atualizado pelo mesmo autor em 2013 na revista Rossio, Estudos de Lisboa, já referida anteriormente, escreve de uma forma resumida mas bastante rigorosa, detalhada e crítica, como Lisboa foi filmada ao longo de quase um século, desde as curtas filmagens ainda no séc. XIX do Cais das Colunas e do mercado da Ribeira Nova, pelo inglês *Henry Short* (p. 188), até às *Recordações da Casa Amarela* (1989) de João César Monteiro.

*Na minha cidade não acontece nada – Lisboa no Cinema (Anos Vinte-Cinema Novo)*¹², de Tiago Baptista, é possivelmente o único trabalho que aborda este tema nesta época específica como são os anos 20, numa altura que em Portugal o cinema era exclusivamente mudo, e em que a maioria dos filmes produzidos cá foram feitos por estrangeiros. Lisboa até então muito raramente apareceu

¹⁰ URBANO, Luís (2013) Lisboa no novo cinema português. Rossio. Estudos de Lisboa, 3, (p.196-203)

¹¹ FRANÇA, J. A. (2013). Lisboa no cinema português (1896-1990). Rossio. Estudos de Lisboa, 3, (p. 188-195).

¹² BAPTISTA, T. (2005). Na minha cidade não acontece nada: Lisboa no cinema (anos vinte-cinema novo). Ler História, 48 (p.167-184).

nos filmes portugueses, sendo os anos 20 piores em relação à década anterior, que apesar de estes serem mais curtos, ao menos retratavam espaços específicos da cidade. Nesta segunda década, as filmagens com essas características tornaram-se demasiado escassas, visto que a maioria das suas fitas foram feitas em cenários criados ou interiores domésticos, quase impossibilitando o olhar para a cidade. É feito ainda um retrato do cinema português filmado em Lisboa até à década de 40, referenciando diversos filmes. Para além deste artigo, Tiago Baptista tem também um imenso trabalho sobre o cinema mudo português, desde a sua Tese de Doutoramento, a diversas publicações periódicas, assim como alguns livros.

*As Cores da Cidade Branca – Lisboa no ecrã: olhares do cinema estrangeiro sobre a cidade de Lisboa*¹³, escrito por Fernando Rosa Dias, como já foi referido anteriormente, é mais um retrato de como a cidade de Lisboa apareceu no Cinema, tendo a particularidade de se centrar em exclusivo nos olhares estrangeiros por ela. Dividindo esses olhares em três cenas, consegue-se perceber como as épocas em que os filmes foram realizados influenciaram uma vez mais o olhar sobre a cidade, mas que desta vez era vista ou como um paraíso de espões e amantes, ou então já como uma cidade em decadência, apesar de todo o seu encanto e mistério que nunca deixou de conseguir transmitir, e dos quais os estrangeiros sempre se fascinavam quando vinham cá, antes do *boom* do turismo dos dias de hoje. Este é um texto feito no contexto do projeto *O Chiado e o Cinema. Do Cinematógrafo ao Videomapping*, e inserido como capítulo no livro com o mesmo nome.

Da historiadora Carla Ribeiro, é possível destacar dois artigos: *O “heroico cinema português”: 1930-1950*¹⁴ e *O Cinema do SPN/SNI – o ideal de Ferro, a realidade do chumbo*¹⁵. No

¹³ DIAS, F. R. (2015). As Cores da Cidade Branca – Lisboa no ecrã: olhares do cinema estrangeiro sobre a cidade de Lisboa *in* Quaresma, J. (coord.) O Chiado e o cinema: do cinematógrafo ao videomapping: artes na esfera pública. (p. 177-201). Lisboa: Instituto Camões: Associação dos Arqueólogos Portugueses.

¹⁴ RIBEIRO, C. (2011). O “heroico cinema português”: 1930-1950. História Revista da FLUP – IV, Série, vol. 1 (p. 209-220). Porto

¹⁵ RIBEIRO, C. (2011). O Cinema do SPN/SNI – o ideal de Ferro, a realidade do chumbo. Atas Avanca 2011, (p. 274-281). Porto: IPP

primeiro texto, é feita uma abordagem mais aprofundada do desenvolvimento de toda a indústria cinematográfica destes anos, desde o aumento das salas de cinema, das revistas de especialidade, e do aparecimento de cada vez mais realizadores portugueses, especialmente por os anos vinte terem ficado marcados por praticamente só terem existido filmes de realizadores estrangeiros no nosso país. No segundo artigo, o tema é direcionado para a censura do Estado Novo nestes anos, assim como da utilização da arte do cinema como sistema de propaganda nacional, sendo este sistema encabeçado por António Ferro, diretor do SPN e do SNI.

Nos artigos relacionados mais com a cidade de Lisboa do que com a arte do cinema, dou primazia a dois: um sobre o Bairro da Madragoa, *A Imagem da Cidade como património vivo*¹⁶ por Marluci Menezes e Martha Tavares, descrevendo a importância da preservação da história urbana e social destes territórios mais antigos na cidade de Lisboa, assim como descrevendo todo o contexto histórico deste bairro. O outro artigo é escrito pela minha orientadora, a Professora Paula André, com o tema *Viagens e Construções Experimentais: Investigação e Inovação na Cidade*, onde é feito um estudo alargado e conciso sobre dois bairros distintos do período do Estado Novo: O Bairro de Alvalade e o Bairro do Ameal.

Dentro dos artigos, o último que destaco é sobre um que resume o período político até 1940 deste que Portugal é uma República: *Portugal, 1910-1940: da República ao Estado Novo*¹⁷, de João Serra, é um retrato alargado sobre a sociedade, indústria e poder político em Portugal durante estes anos.

A nível internacional, *Film and Fado in Portugal from the 1930s to the 1950s*¹⁸ de Anthony de Melo, apresentada em Londres, aborda precisamente o período cinematográfico de três dos filmes

¹⁶ MENEZES, M.; TAVARES, T. (2003). A Imagem como Património Vivo. 3º ENCORE, LNEC. Lisboa.

¹⁷ SERRA, J. B. (1997). Portugal, 1910-1940: da República ao Estado Novo *in* Henriques, P. (coord.). Portugal Moderno, 1910-1940. Lisboa: Catálogo Exposição Portugal-Frankfurt.

¹⁸ MELO, A. De (2013). Film and Fado in Portugal from the 1930s to the 1950s. (Tese de Doutoramento). King's College London

que me proponho a estudar. Este é um trabalho que analisa a música fadista como uma tradição quase obrigatória do cinema português desta época, fazendo um trabalho detalhado dos filmes e dos locais em que o fado aparece.

Também foi utilizada como bibliografia no estudo dos diferentes bairros da cidade de Lisboa escolhidos através dos filmes selecionados, as fichas disponíveis online pela DGEMN (Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais) no seu Sistema de Informação para o Património Arquitectónico (SIPA), onde as já referidas fichas descrevem a história dos diversos aglomerados urbanos do nosso país, sendo que neste caso os mais relevantes cingem-se à cidade de Lisboa, ao IST, ao Bairro do Castelo, ao Bairro da Madragoa e ao Bairro de Alvalade. A pesquisa principal feita sobre a cidade, tem também como base principal dois livros: *Dicionário da História de Lisboa* (1994) e *Lisboa: Conhecer Pensar Fazer Cidade* (2001), onde é descrita e evolução da cidade desde o século XVI até aos dias de hoje. Como bibliografia complementar destaco o livro de José-Augusto França, *Lisboa: Urbanismo e Arquitectura* (2000), onde é igualmente descrita toda a evolução da cidade, mas neste caso desde a cidade medieval.

Por último, diversos livros se tornaram determinantes no conhecimento do cinema português e todos os seus períodos, conturbados ou não. *Panorama do Cinema Português* (1978) ou *História do Cinema Português* (1987), ambos do antigo diretor da Cinemateca Portuguesa, Luís de Pina, foram uma grande ajuda inicial, assim como outros como *Breve História do Cinema Português: 1896-1962* (Alves Costa, 1978) ou *Histórias do Cinema Português* (Bénard da Costa, 1991). Nos livros com estudos mais específicos sobre esta arte, assim como da relação com a cidade de Lisboa, destaco também outros três que foram os principais guiadores do meu trabalho: *O Cinema Sob o Olhar de Salazar* (Luís Torgal, 2001); *Lisboa a 24 Imagens* (Manuel Costa e Silva, 1994), e *Revoluções: Arquitetura e Cinema nos Anos 60/70* (Luís Urbano, 2013).

Este trabalho está redigido de acordo com o novo acordo ortográfico da língua portuguesa, respeitando as “Normas de apresentação e de harmonização gráfica para os trabalhos de projeto

realizados na Unidade Curricular de Projeto Final de Arquitetura, do Mestrado Integrado em Arquitetura, 2016-2017”, estabelecidas pelo ISCTE-IUL. As referências bibliográficas adotam a “Norma de Chicago”.

Esta investigação está estruturada não propriamente por capítulos, mas por quatro casos de estudo. Estes casos representam quatro filmes distintos, um de cada década desde a de 30 até à 60, para assim se conseguir analisar, não só realidades citadinas diferentes, mas também sociológicas, apesar de todos terem sido produzidos ainda no período do Estado Novo. A estrutura do estudo de cada um dos destes casos passa por inicialmente olhar para o fragmento de Lisboa em que o filme está inserido, descrevendo a sua origem e o seu desenvolvimento até à década em que o filme foi realizado, de forma a dar a conhecer o enquadramento geral daquela fração de Lisboa.

Posteriormente é estudado a situação em que o cinema português estava inserido, assim como a posição do realizador de cada um dos filmes estava enquadrada com a estrutura cinematográfica em Portugal, descrevendo a razão porque certo filme foi realizado. Por último é então estudada a relação e a influência que determinada zona ou bairro tiveram nos casos de estudo e no próprio realizador, procurando para além da conjectura global nos filmes essa influência, determinados momentos que demonstrem como a cidade pôde ter definido detalhes na realização dos mesmos.

O primeiro filme escolhido recaiu sobre *Maria Papoila* (1937) de Leitão de Barros, numa época em que o regime tinha já dado os primeiros passos e a cidade estava num crescimento constante e acelerado, especialmente nas grandes obras públicas, como foi o caso do Instituto Superior Técnico. Sendo este um filme que segue a vida de uma rapariga do campo na cidade de Lisboa, o aparecimento das novas grandes obras eram fundamentais, sendo por essa linha que o trabalho sobre este filme se desenvolverá. O *Costa do Castelo* (1943), de Arthur Duarte, é o segundo caso de estudo, em que a zona de Lisboa que é mostrada aqui é completamente diferente da primeira. O Bairro do Castelo, é filmado como um bairro da pequena-burguesia, mas mais que isso, este aparece por ser um bairro que pertence ao símbolo da conquista de Lisboa, o Castelo de S.

Jorge, restaurado 3 anos antes. É um filme então num típico bairro alfacinha, onde não existe lugar para amarguras, não só por ser uma comédia, género tão utilizado durante esta década, mas por o cinema na altura ter como função maior o de entreter as populações e não de demonstrar desastres, como o da 2ª Guerra Mundial bastante presente nestes anos e do qual o próprio Arthur Duarte quis fugir. O penúltimo filme da lista recai sobre *Madragoa* (1952), de Perdigão Queiroga, que como o próprio nome indica, é no bairro da Madragoa, um dos mais antigos da cidade. Aqui é retratada uma classe social ainda mais baixa que a do filme anterior, e o seu desejo de ascensão, com as ruas sempre em destaque por os moradores reais de lá se identificarem em muito com a história do filme, mas também por o próprio filme se inspirar nas vivências do bairro. Por último, e já fora do cinema limitado que era o português, surge *Os Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha, simbolizando o início do período cinematográfico chamado de “Novo Cinema Português”. Este é um filme que contém semelhanças com o caso da *Maria Papoila*, retratando aqui neste caso um rapaz da aldeia que vem para a cidade moderna de Lisboa, no novo Bairro de Alvalade, demonstrando os contrastes que existiam com a sua envolvente, que na época eram somente campos e azinhagas vazias.

São então quatro filmes em locais distintos da cidade de Lisboa, mas que acabam por ter algumas semelhanças. *Maria Papoila* e *Os Verdes Anos*, são filmes que nos anos em que são filmados estes demonstravam os limites da cidade, com o IST no final dos anos 30 e o Bairro de Alvalade nos anos 60, apesar de este ter sido construído a partir da década de 40, enquanto que O *Costa do Castelo* e *Madragoa*, representam os bairros históricos da cidade, aqui demonstrados em contextos diferentes pelos argumentos dos seus filmes.

Para além dos quatro capítulos/casos de estudo mencionados, esta investigação é também complementada, para além de uma lista sobre todos os filmes feitos na cidade de Lisboa, já referida anteriormente (Anexo I), com um ensaio para o 6º Ciclo de Conferências: Lisboa XXI (2017) (Anexo II), tendo este ciclo como tema *As Cidades da Cidade: Lisboa Exibida*, organizado pela orientadora deste trabalho, a Professora Paula André. Neste ensaio, que tem como título *As Cidades de uma*

Lisboa filmada: das primeiras fitas ao novo cinema português, é descrito através da arte do cinema, diversas realidades cidadinas, numa procura de comparações distintas entre as possíveis cidades distintas existentes dentro do mesmo filme, nos diversos casos de estudo referenciados desde o início do século passado até aos anos 70, perto do fim da revolução cinematográfica do novo cinema português.

O contributo desta investigação prende-se com o estudo da relação entre as conjeturas urbanísticas, temporais e sociais, e na forma como estes influenciaram os filmes escolhidos e respetivos cineastas. O cinema português, mas também o estrangeiro, sempre demonstraram as mais diversas Lisboas, sendo que nestes quatro filmes escolhidos serão analisadas as ações e as escolhas feitas no desenrolar das suas histórias, e na forma como as personagens utilizaram a cidade. Lisboa é aqui estudada como um influenciador desses filmes, numa constante comparação entre a cidade real e a cidade imaginária.



Maria Papoila na Alameda e Instituto Superior Técnico

Anos 30



O crescimento de Lisboa para Norte

A expansão da capital portuguesa acentuou-se no último quartel do séc. XIX, depois da abertura da Avenida da Liberdade, o primeiro grande corte feito à malha bastante orgânica, mas fechada da cidade de Lisboa, em 1885 (França, 2000, p. 67), sendo esse o primeiro impulsionador para o enorme crescimento nas décadas seguintes. Os principais eixos de expansão da cidade até ao Jardim do Campo Grande começaram então a deixar de ser apenas intenções, mas sim um plano com potencial de concretização devido à capacidade de Ressano Garcia (1847-1911) para avançar com o projeto e finalmente fazer crescer a cidade para uma nova zona (Silva, 1994, p. 413). Mas não foi só através do plano das Avenidas Novas e respetivas ruas e avenidas adjacentes às principais artérias que a cidade cresceu. “Enquanto este projeto se realizava ao longo de um dos grandes vales de Lisboa, outro, incluído no plano de 1901-04, definia-se pelos Anjos e Santa Bárbara, ia da Baixa a Arroios...” (França, 2000, p.74). Ainda que timidamente, a cidade crescia também para o sentido oriental, mas para uma zona menos interessante por existirem sinais de uso antigo, mas também mais difícil topograficamente (idem).

Ao mesmo tempo que o grande plano para Lisboa estava a ser concretizado, iniciou-se o “prolongamento da Rua Nova da Palma na então desenhada Avenida dos Anjos (depois D. Amélia e finalmente, Almirante Reis)”, de forma a dinamizar toda a zona da Estefânia do lado ocidental, onde já existia desde meados do séc. XIX o Hospital da Estefânia (Silva, 1994, p.418). Com este novo eixo já aberto e sem fim definindo, ele acabou por ir acompanhando o crescimento das Avenidas Novas simultaneamente, cruzando-se em determinados pontos como a antiga Avenida da Índia (atual Duque de Loulé), João Crisóstomo, Miguel de Bombarda, Visconde Valmor, mas com um crescimento mais desorganizado e frágil em relação ao lado nobre que estava a nascer do outro lado da cidade (Fig. 2). Devido às dificuldades nas expropriações destes terrenos no vale dos Anjos por parte da Câmara, por se situarem em zonas históricas com bastantes pré-existências, fez com que esta não tivesse grande



4. Sobreposição de vista aérea do IST com cartografia de Silva Pinto (1904-11), onde se observa que estes ainda eram terrenos pouco urbanizados.

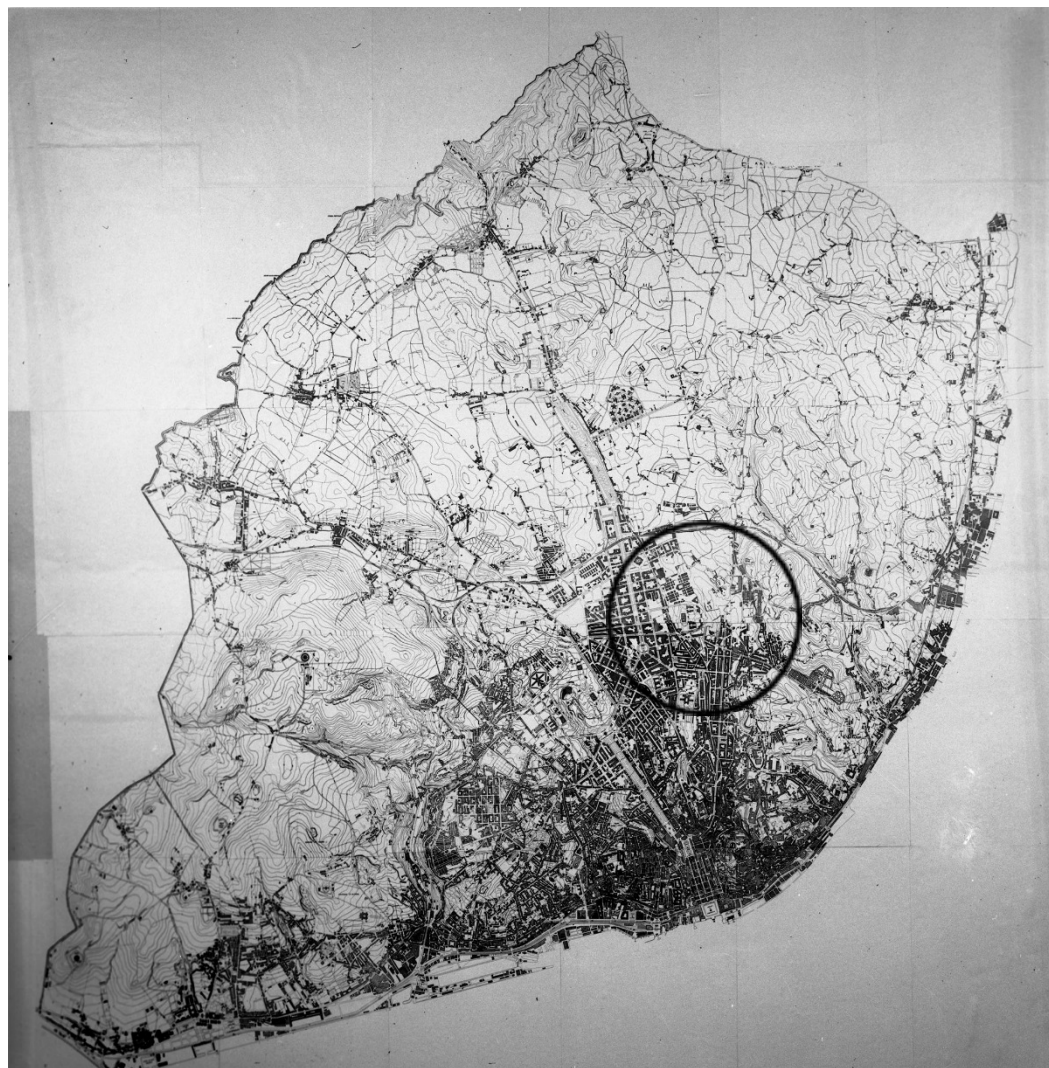
controlo nas novas edificações que iriam nascendo constantemente a um ritmo elevado no prolongamento da Av. D. Amélia¹⁹. Outra das razões era a questão financeira, visto que a zona nobre ia-se pagando sozinha através da venda dos lotes, enquanto que ao a Câmara ter entregue “a iniciativa a promotores particulares não só a edificação (...), mas a própria urbanização” (Silva, 1994, p.419), fez com que toda esta zona deixasse de ter controlo arquitetónico e urbanístico algum, limitando-se quase a seguir simplesmente o eixo da avenida principal.

Os dois planos apesar de serem contemporâneos, nunca foram “exatamente concorrentes, já que se destinavam a classes sociais diferentes” (França, 2000, p.76). As Avenidas Novas, por representarem o novo centro eram vistas como a zona rica, devido às largas avenidas e a uma arquitetura mais relevante, assim como a ligação direta ao Parque Eduardo VII, enquanto que no vale de Anjos as habitações revelavam pertencer a uma classe social financeiramente mais fraca, relevando assim um contraste das zonas onde diversas classes sociais habitavam em Lisboa, bastante nítidas nos bairros que iam aparecendo ao longo dos anos, numa constante expansão para cada vez mais longe da zona velha da cidade.

O Instituto Superior Técnico e zona adjacente

Passados quase 30 anos depois dos planos das Avenidas Novas e do Vale de Anjos terem surgido, a cidade continuava em crescimento, mas agora pela mão de Duarte Pacheco (1900-1943), responsável por diversas intervenções na cidade de Lisboa, como foram os casos do I.S.T ou do Plano de Expropriações iniciado em 1938. A zona da Av. Almirante Reis era por esta altura a zona mais ativa da cidade em obras (França, 2000, p.84), fruto de continuarem a ser os privados a intervirem nela, especialmente construtores tomarenses que se fixaram na cidade desde 1906,

¹⁹ É visível na Fig. 2 esse crescimento mais elevado e desorganizado no eixo da Almirante Reis em contraste com o das Avenidas Novas.



5. Planta da Cidade de Lisboa (193-), estando identificado o local do Instituto Superior Técnico, situando-se quase no limite urbano da cidade,

conhecidos como *patos-bravos*, pela débil construção que iam fazendo a uma velocidade bastante elevada para o crescimento da cidade (Silva, 1994, p. 496).

Em 1927 inicia-se a construção das novas instalações do I.S.T, devdo à enorme visão de Duarte Pacheco, professor do Instituto na época, que decidiu onde este iria ser construído, “nos vastos terrenos, quintas e quintais que se dilatavam para as bandas do Arco do Cego” (Costa, 2016, p.67). A construção em toda aquela zona andava incerta, depois de um dos Bairros Sociais propostos pela República, o do Arco do Cego, mal ter iniciado a sua construção devido à escassez de materiais que se faziam sentir no pós 1ª Grande Guerra, apesar do plano ser de 1919 (Silva, 1994, p. 496). A construção do Técnico acabou assim por ser o verdadeiro impulsionador para a continuação do crescimento da cidade em todos aqueles terrenos adjacentes ao Instituto, como na criação da Alameda D. Afonso Henriques, mas também no prolongamento da Almirante Reis até ao Areeiro. O projeto foi entregue ao arq. Pardal Monteiro (1897-1957), que procurou sempre corresponder ao já existente plano de arruamentos existentes para aquela zona, mas que “apesar de sujeito ao traçado camarário e ao acidentado perfil do terreno, o arquiteto entendeu que o que quer que fosse que se construísse seria uma pequena acrópole a dominar toda a região daquele prolongamento das «Avenidas Novas»” (Costa, 2016, p.73). O Instituto Superior Técnico, foi assim, depois de alguns contratempos, concluído em 1935, assim como o Bairro do Arco do Cego, situado a norte.

Com esta grande obra, inaugurada nos primeiros anos desde que o Estado Novo estava em vigor, foi naturalmente filmada em todo o seu esplendor logo nos anos seguintes pelas câmaras dos cineastas, como foram os casos do filme *Revolução de Maio* (1936), um dos filmes encomendados pelo regime, e no ano seguinte a comédia e caso de estudo deste trabalho, *Maria Papoila*, realizado por José Leitão de Barros (1896-1967).



6. Fotografia aérea do Instituto Superior Técnico em construção, (José Corrêa, 1934)
7. Construção da Alameda D. Afonso Henriques (Eduardo Portugal, 1938)

A década de 30 no cinema português

A primeira grande mudança tecnológica do cinema português acontece com o aparecimento do sonoro, através do filme *A Severa* (1931), de Leitão de Barros, que demonstrava claramente o seu “espírito empreendedor e pioneiro, consagrando-o como um dos melhores cineastas lusos” (Cardoso, 2006, p.9). Depois de fazer filmes como *Nazaré*, *Praia de Pescadores* (1929), *Lisboa, Crónica Anedótica* (1930), ou *Maria do Mar* (1930), onde já eram olhados pela crítica como filmes diferentes da habitual cinematografia nacional onde, apesar de estes não serem vistos como geniais, sem eles “talvez o cinema português não tivesse ganho fôlego para uma nova arrancada” (Costa, 1978, p.70), acabando assim por acontecer aquando do aparecimento dos Estúdios da Tobis e do primeiro filme sonoro produzido em Portugal, *A Canção de Lisboa* (1933) de Cottinelli Telmo. Mas para se terem iniciado as obras dos novos estúdios cinematográficos portugueses, pertencentes ao Estado, este teria que ser convencido do mesmo, acontecendo com o filme *A Severa*, e com a capacidade de querer fazer a diferença de Leitão de Barros, que “sem esperar pela criação de um estúdio devidamente equipado, encetou a realização do filme, cuja sonorização seria feita em Paris” (Costa, 1978, p.71).

O cinema português tinha ganho então um novo fôlego, depois de demasiadas intermitências e tentativas de estabilização da sua indústria, que nunca chegou a ser conseguido e autossustentável durante muito tempo, não só por ser demasiado caro, mas também porque a maioria das pessoas entravam por mera curiosidade na experimentação de uma nova arte que suscitava muito interesse, como chegou a ser o caso de Reinaldo Ferreira, que apesar de ter obtido sucesso nas suas produções no tempo do cinema mudo, optou por sair de cena por olhar para o cinema só como mais uma experiência²⁰. Leitão de Barros foi o único que realizou filmes e documentários durante mais

²⁰ José Matos-Cruz sobre as únicas personagens que se poderiam considerar como criadores do cinema, no documentário *Leitão de Barros – O Senhor Impaciente* (F. Matos Silva, 1998)



8. José Leitão de Barros (1896-1967)

tempo nesta época, apesar de também participar noutras vertentes artísticas, tendo começado em 1918 com as curtas *Malmequer* e *Mal de Espanha*. A construção do Estúdio da Tobis, que se conseguiu construir e pagar na sua totalidade após o enorme sucesso d'*A Canção de Lisboa*, veio dar o empurrão que faltava à indústria cinematográfica portuguesa, não só às condições em que os filmes eram feitos, mas ao próprio género do que poderia e deveria ser um filme português.

A cinematografia portuguesa andou sempre incerta, até que em 1933, no início do Estado Novo foi criado o Secretariado de Propaganda Nacional, tendo como diretor António Ferro (1895-1956), responsável pela “renovação do panorama cultural português” (Ribeiro, 2010, p.275) numa primeira fase, mas destruindo-a derivado à forte censura que cada vez mais se fazia sentir nos artistas portugueses, e que limitava em demasia o tipo de cinema que era feito em Portugal. Os filmes produzidos por cá, muito raramente fugiriam de ou serem comédias, de forma a o pequeno-burguês ter desejo de o ver, de adaptações literárias ou teatrais, nos quais se podem incluir os filmes históricos, e dos quais Leitão de Barros fez alguns, retratando acontecimentos ou personagens da história de Portugal, ou então filmes que retratavam a ruralidade portuguesa existente na maioria do nosso país (Torgal, 2001). Ferro procurava um tipo de cinema que transmitisse os valores nacionais defendidos pelo regime de Salazar, daí que durante os quase vinte anos seguintes da criação do SPN, não tenham aparecido filmes dramáticos²¹ ou de ficção, somente filmes que pudessem influenciar para o lado positivo as massas populacionais, levando esta ideia ao extremo com dois filmes de carácter político produzidos pelo Estado Novo: *A Revolução de Maio* (1937) e *Feitiço do Império* (1940), ambos realizados por António Lopes Ribeiro (1908-1995), considerado o cineasta do regime.

²¹ Existiu uma exceção, mas disfarçada em comédia, através do filme *Aniki-Bóbó* (1942) de Manoel de Oliveira. (Torgal, 2001, p.31)



9. Folhetim do filme *Maria Papoila*, (Leitão de Barros, 1937)

A Maria Papoila foi a Lisboa

O primeiro filme de Leitão de Barros virado para a comédia, acontece com a *Maria Papoila*, fruto do seu primeiro grande falhanço enquanto realizador, com o filme *Bocage* (1936). Barros sempre foi um amante das “grandes figuras literárias portuguesas” (Cardoso, 2006, p.11), e prova disso é o ter feito três filmes dedicados a esse tipo de personagens: o já referido *Bocage*, o filme *Inês de Castro* (1944) e *Camões* (1946), mas nenhum deles acabou por ter o sucesso que este esperava e necessitava depois do elevado investimento feito neste género de filmes, acabando assim por ter saído da roda do cinema ainda muito novo depois do maior fracasso de todos com o filme *Vendaval Maravilhoso* (1949). *Bocage*, foi o primeiro grande revés deste realizador, devido ao não retorno financeiro, estando apenas “três dias nas salas de cinema” (idem). O público português tinha-se desinteressado deste tipo de obras, depois de ver uma comédia como *A Canção de Lisboa*, ainda hoje considerada como a melhor de todas daqueles anos, e como o filme originário daquele tipo de cinema. As grandes adaptações literárias tinham ficado nas décadas passadas, ainda no tempo do cinema mudo, em filmes como *Os Fidalgos da Casa Mourisca* (1920), ou *O Primo Basílio* (1922), ambos de George Pallu (1869-1948), um dos vários realizadores estrangeiros que fizeram filmes por cá nestes tempos.

Leitão de Barros, ao aperceber-se do seu enorme fracasso e “desiludido com a falta de recetividade do público pelas adaptações de novelas histórico literárias, ao saber que não podia correr riscos de enfrentar outro desastre financeiro” (Cardoso, 2006, p.11), decide criar um filme mais descomprometido e que facilmente cativasse o grande público, de forma a recuperar o investimento perdido com o filme anterior. Assim nasce a intenção para se fazer *Maria Papoila*, considerada uma das grandes comédias daqueles tempos.

A história de Maria Papoila é a do retrato de dois mundos sociais completamente opostos: o campo e a cidade, que no contexto do cinema português pode-se considerar ser o primeiro filme que aborda com mais intensidade esta temática, se considerarmos que no filme *A Severa*, essa questão não é retratada de uma forma tão direta. *Maria Papoila*, ou *Maria Migalha*, como era suposto ter-se



10. Fotograma do filme *Maria Papoila*, identificando os locais de filmagens.
11. Fotograma do filme *Maria Papoila*, na chegada à estação do Rossio.
12. Fotograma do filme *Maria Papoila*, com a rapariga perdida na cidade, aqui ao pé do Café Chave d'Ouro, no Rossio.

chamado o filme (Ribeiro, 1983, p. 369), é a história de uma rapariga de Viseu²² esgotada de viver em casa da mulher que a achou “*dentro de um cesto de papoilas lá no alto da serra*”²³, e onde nunca foi amada como uma filha, decide vir para Lisboa para fugir à vida desafortunada que levava. Papoila vem para a capital de comboio, furtando o bilhete à filha da mulher que a acolheu que já trabalhava em Lisboa e que tinha ido à aldeia visitar a mãe. A viagem para a grande cidade que todos queriam conhecer, é feita com enorme alegria através da música “Adeus, ó terra! Adeus, linda serra da neve a brilhar”, fazendo assim a despedida da sua aldeia e sem grandes desejos de voltar, demonstrando o quão interessante e bom poderia ser vir para a cidade.

“*Despedi-me das ovelhas / Do meu cão das casas velhas / Do lugar onde nasci /Que me importa de ir à toa / Pois o meu sonho é ver Lisboa / Mais o mar que eu nunca vi.*”

Em Lisboa, a história principal acaba por centrar-se no amor de Maria Papoila com um rapaz soldado, que ela considerava ser da mesma classe social que a sua por a farda representar um estatuto baixo na tropa. Esse amor inicialmente é bastante intenso, com passeios pela cidade, mas um dia Papoila descobre Eduardo o soldado, vestido à civil, a andar de carro e acompanhado por duas raparigas que demonstravam ser também de boas famílias. Assim aconteceu o primeiro verdadeiro embate contra a pureza de espírito, representada através da rapariga da aldeia, com a suposta traição de Eduardo, um rapaz da cidade. Na continuação da história, e depois de Maria ver Eduardo ser acusado injustamente por um roubo que não fez, Papoila prefere sacrificar o seu bom nome para ajudar o rapaz que ainda ama, e com esta decisão decide assim voltar à aldeia, pois lá não existiam os complexos amorosos que ela estava a sentir na cidade. Por fim, naturalmente a história acabou em bem, com Eduardo a encontra-la já no comboio de abalada para a aldeia e a

²² Mirita Casimiro interpretou a personagem de Maria Papoila, tendo ela própria vindo de Viseu para a capital tentar a sua sorte, mas neste caso no mundo do espetáculo (Pinto, 2015, p. 267).

²³ Citação do filme, quando de uma conversa sincera de Maria com a patroa acerca de Carlos, na Pensão Lisbonense do Estoril.



13. Fotograma do filme *Maria Papoila*, com o primeiro contacto com um lisboeta que a ajuda a procurar trabalho no jornal.
14. Fotograma do filme *Maria Papoila*, na chegada ao IST, mas sem saber ainda que era ali a Pensão
15. Fotograma do filme *Maria Papoila*, com Papoila a subir a escadaria do IST, ainda à procura da Pensão Lisbonense

convencê-la de que queria ficar com ela. Uma comédia e uma história simples, ao estilo dos simples filmes desta época, como chegou a referir Leitão de Barros numa entrevista sobre ele:

*“Maria Papoila é um filme popular. Realizado dentro de uma técnica simples, pois não pretendo revolucionar a cinematografia, procurei rodeá-lo de todas as condições que possam despertar a atenção do público. Foi para ele que trabalhei, sem outras preocupações que não fossem de realizar um espectáculo acessível, no qual a alegria e a emoção têm lugares marcados. A missão do cinema é contar – e quanto mais reportagem da vida, mais certo é. Eis por que a realização do meu filme não tem quaisquer aspectos transcendentais. Pelo contrário, toda a acção decorre numa toada simples, com simples é a história de amor que a anima. Bem sei que o cinema, para muita gente, devia ter características intelectuais e directrizes superiores. Mas a verdade é que a sua feição mais acentuada é a de ser um espectáculo de multidões”*²⁴

O filme é dividido em dois momentos bastante diferentes e isso é refletido pelo local em que a ação se situa: quando Papoila sai da aldeia para vir para Lisboa, ao vir feliz, mas ficar triste por se sentir desamparada na cidade, e quando encontra trabalho e namorado, volta a recuperar a felicidade na sua vida; o outro momento é de quando a vida está a correr bem e a Pensão onde ela trabalha muda-se para o Estoril, onde inicialmente Maria com a vida estável continua radiante, mas que depois se vai abaixo com o descobrir da traição do seu amado, acabando o filme com o voltar à aldeia com Eduardo, depois de feitas as pazes. A parte que me interessa falar tendo em conta o tema deste trabalho, é somente sobre cerca de metade do filme, do tempo de estadia de Papoila em Lisboa.

Ao chegar à estação do Rossio (Fig. 11), vinda da Beira Alta, Papoila percebe logo que aquele não é certamente um lugar ao qual esteja habituada, ao levar logo com um encontrão de um

²⁴ Entrevista de Leitão de Barros na véspera da apresentação do filme. Citação retirada do livro *Filme, Figuras e Factos da História do Cinema Português (1896-1949)*, de M. Félix Ribeiro.



16. Fotograma do filme *Maria Papoila*, a atravessar a Av. Rovisco Pais em direção à Pensão Lisbonense no lado sul do IST.
17. Fotograma do filme *Maria Papoila*, com Papoila a chegar à Pensão
18. Fotograma do filme *Maria Papoila*, na chegada à Pensão depois dos Santos Populares

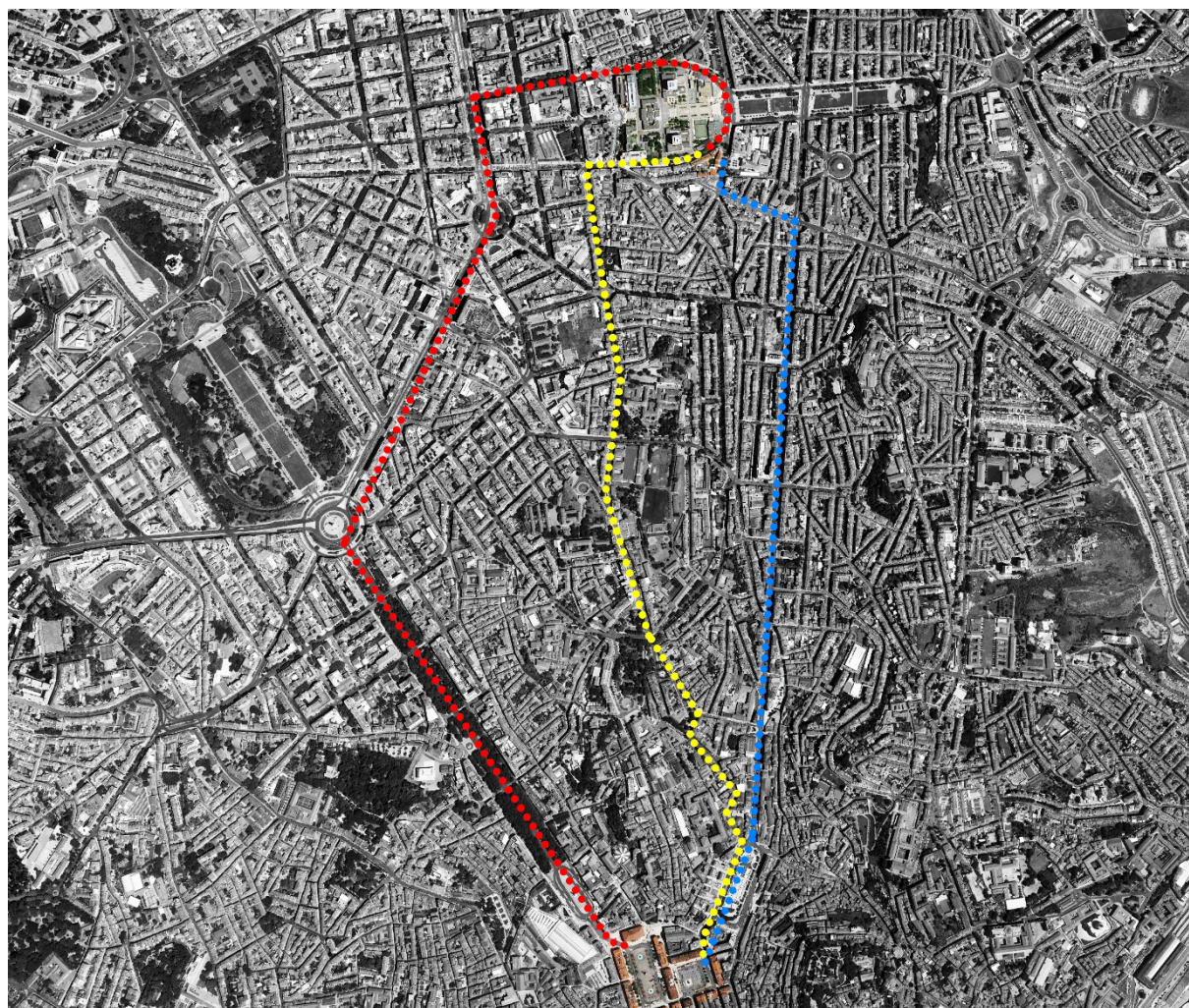
homem que não pede sequer desculpa, como por um outro homem que lhe estava a dizer olá, interpretado como se estivesse a pedir alguma coisa, ou até mesmo o espalhafato todo com o cão no café Chave D'Ouro (Fig. 12), também na Praça do Rossio. Todo o ambiente de Lisboa estaria certamente a fazer-lhe confusão, e sem poiso para assentar Maria Papoila, mete-se a subir a Avenida, onde parecia ser um sítio mais recatado pelo arvoredo que já existia na época, dando assim a sensação de tranquilidade e possível repouso, já que se sentia naturalmente desorientada, acabando por se sentar num banco da avenida (Fig. 13). Essa é a primeira dúvida de Maria Papoila em Lisboa, quando não sabe para onde ir mas tendo que procurar algo, sem saber exatamente o quê. Posteriormente, e por via de uma conversa fortuita, esta inicia a sua caminhada à procura da Pensão Lisbonense ²⁵, “ali em cima ao pé da rotunda”. Este é o primeiro momento de dois, em que Papoila sobe Lisboa até à Pensão desde a parte baixa da cidade, numa caminhada desde a festa dos Santos Populares, onde o caminho levado pode ser interpretado como uma consequência do que se passava na cidade de então. Neste filme existem então estes dois momentos em que a pouca Lisboa que aparece é diferente daquela que aparecia no pouco cinema português que existia até então filmado nas ruas da capital²⁶.

O primeiro dado é o caminho que as personagens levam em ambos os momentos para chegar, tanto à Pensão como ao I.S.T.: na primeira situação quando Papoila anda à procura do dito local, esta é levada a subir a Avenida da Liberdade, Fontes Pereira de Melo, República, e só depois cortar à direita pela Miguel Bombarda²⁷, não chegando a ir pela Av. Almirante Reis, em que pelo menos no segundo caso, da ida aos Santos Populares, visto Papoila e as suas colegas terem ido

²⁵ A Pensão Lisbonense situava-se exatamente ao lado do I.S.T, na Avenida Rovisco Pais nº44.

²⁶ Na década de 30, até este filme da *Maria Papoila*, apenas se pode considerar que a cidade de Lisboa aparece nos ecrãs em apenas cinco filmes: *A Severa* (1931), *A Canção de Lisboa* (1933), *Gado Bravo* (1934), *Bocage* (1936), e *A Revolução de Maio* (1937)

²⁷ No filme percebe-se que acabou por cortar na Av. Miguel Bombarda, dado que na chegada ao I.S.T, ela vem do lado norte em relação à frente do mesmo.



19. Percursos feitos, supostos e evitados por Maria Papoila desde a parte baixa da cidade até à Pensão Lisbonense. A vermelho o da procura pela Pensão, a amarelo o possível caminho aquando da saída dos Santos Populares, e a azul, o percurso não feito, mas mais direto e rápido até ao destino.

para a Praça da Figueira, no Rossio, esse caminho seria relativamente mais curto, não se verificando igualmente por a rapariga estar a descer a Av. Rovisco Pais para entrar na Pensão (Fig. 18). A justificação para este caso pode na verdade ser duas: a Av. Almirante Reis e a Alameda D. Afonso Henriques estavam em obras naqueles anos (Fig. 6) e naturalmente não era interessante mostrar essa Lisboa ainda em construção, a da cidade que ainda estava por nascer, filmando assim o lado oposto, o do construído, daí ser possível a construção do possível percurso levado por Maria Papoila nos dois casos, apesar de estes nunca serem visíveis²⁸. A segunda justificação, não é tanto uma questão cidadina, mas sim cinematográfica. Tendo em conta que a Av. Rovisco Pais tem um declive bastante acentuado na chegada à Pensão, a subida desta artéria pelos dois protagonistas nunca funcionaria bem no grande ecrã, pois não só esta iria revelar esforço no caminhar das personagens como também não seria possível Maria sair depressa de perto de Eduardo, “*pois tinha vergonha de ser vista acompanhada*”²⁹, fazendo assim com que essa saída fosse mais rápida através da descida da avenida, e dando assim a mesma intenção de que o caminho tomado por ambos em direção à Pensão fosse o já referido e não outro. A sua entrada pelas traseiras do prédio onde morava, revela também a curiosa questão de as empregadas não terem direito a entrar pela porta da frente do seu local de trabalho, permitindo assim ver o contorno da avenida em questão (Fig. 18).

A razão que levou Leitão de Barros a decidir levar Maria Papoila para esta zona da cidade ainda em construção, mas já aberta à população, não deixa de ser curiosa: a intenção de demonstrar o que era ou o que viria a ser a grande Lisboa a Maria estava refletido naquela subida do Instituto Superior Técnico, de forma a impor também algum respeito à rapariga chegada da aldeia com toda aquela monumentalidade. Mas também para demonstrar que a cidade continuava a aumentar, e que

²⁸ Este percurso chegou a ser referido pela primeira pessoa que Maria encontra na cidade, de forma a ela encontrar a Pensão Lisbonense.

²⁹ Citação do filme, na saída da festa dos Santos Populares em direção à Pensão Lisbonense.



20. Cartaz do filme *A Revolução de Maio* (António Lopes Ribeiro, 1937)

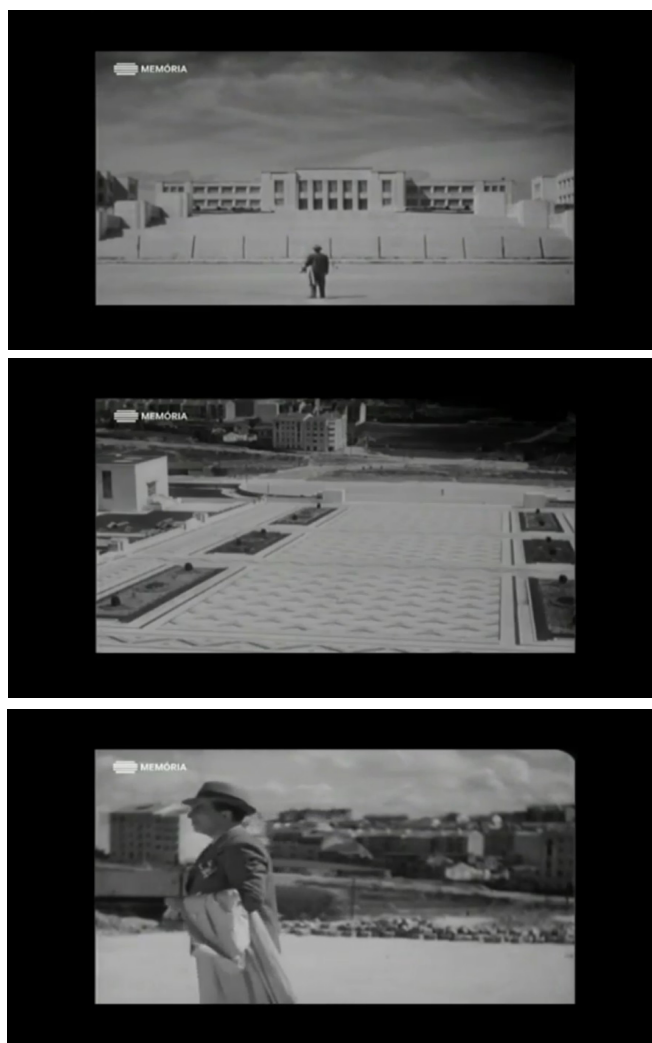
quem chegasse de fora teria que ir naturalmente para as zonas novas que estavam a nascer entretanto³⁰, aqui numa visão idealizada para o país. As novas instalações do IST tinham apenas dois anos aquando das filmagens do filme, mas já não era a primeira vez em que estas apareciam no cinema, como já chegou a ser referido. No primeiro filme político português, *A Revolução de Maio* de António Lopes Ribeiro³¹ e com argumento de António Ferro, este já demonstrava em todo o seu esplendor a grande instituição que era o Técnico. Mas por ser um filme que devido ao seu teor muito rígido em relação aos que não acreditavam no Estado Novo, este poderia não ter tantas visualizações como possivelmente Ferro pretendia, aparecendo assim numa comédia à portuguesa onde certamente seria mais visto, por este género ser sinónimo de lucro certo (Pinto, 2015, p. 266).

A Revolução de Maio demonstra bem o que poderia ser o afastamento das pessoas dentro da mesma cidade aos novos locais que estavam a ser construídos³², daí o filme da Maria Papoila poder ser olhado como um reforço de uma sociedade e de uma Lisboa representativos dos ideais salazaristas, chegando este a ser aplaudido pelo Chefe de Estado e pelos ministros da Educação Nacional e da Marinha (idem, p. 265). O aparecimento do IST neste filme de A. Lopes Ribeiro, é o de mais uma das muitas demonstrações das bem feitas realizadas até então pelo Estado Novo, ao revelá-lo de uma maneira distinta, mas com o mesmo impacto, que o filme de Leitão de Barros. No caso da *Maria Papoila*, o Instituto é observado a partir de um prédio distante, de forma a este demonstrar o seu impacto na cidade através da sua grandeza (Fig. 15). Já no filme de Lopes Ribeiro, este pretende demonstrar essa monumentalidade de mais perto e através do olhar da personagem principal, como se fossem os olhos do espectador, permitindo assim a estes perceberem a verdadeira

³⁰ Situação idêntica retratada no filme *Os Verdes Anos* (Paulo Rocha, 1963), mas numa visão bastante mais real ao que se vivia na época.

³¹ A. Lopes Ribeiro torna-se realizador deste filme, não só por ser considerado o realizador do regime e amigo pessoal de António Ferro, mas por realizadores como Leitão de Barros, Brum do Canto e Chianca de Garcia, o terem recusado fazer (Sá, 2013, p. 331).

³² Num encontro de café e face aos rumores inventados, Barata (interpretado por Ribeirinho), foi levado a crer que o Bairro do Arco do Cego tinha abatido sob chuvas fortes, como se Lisboa fosse tão grande que ninguém se tinha apercebido disso.



21. Fotograma do filme *A Revolução de Maio*, na chegada de César Valente ao IST e observar toda a sua imponentia.
22. Fotograma do filme *A Revolução de Maio*, com a vista do IST para a futura Alameda D. Afonso Henriques
23. Fotograma do filme *A Revolução de Maio*, onde é visível a envolvente ao IST ainda em obras.

grandeza daquela instituição (Fig. 21), como se de uma Igreja se tratasse, comparando-a com a representação de imponentia e respeito que esta e o Estado Novo deveriam transparecer. Lopes Ribeiro, ao contrário de Leitão de Barros, não teve problemas em demonstrar toda a Lisboa em obras que estaria a acontecer à frente do IST, pois estas no contexto do filme em questão revelavam o crescimento tão desejado da cidade, e que era necessário ser mostrado (Figs. 22 e 23). Barros não necessitava de demonstrar aqueles montes ainda vazios de construção pois não faziam parte da cidade idealizada que Maria Papoila era suposto enfrentar na sua chegada a Lisboa, visto que esta estaria já a fugir desses mesmos montes.

Leitão de Barros tenta assim dentro de uma comédia portuguesa, demonstrar os vários lados da sociedade portuguesa, e para onde ela se estava a dirigir através da expansão da cidade³³. O aparecimento do Técnico acaba por ser o reflexo do que foram os anos seguintes a este filme, a de uma Lisboa em constante crescimento, fruto também do aumento populacional que se foi sentindo na capital. A necessidade de construção de novos bairros sociais surge para dar condições a muitas pessoas que ainda não dispunham de um lugar certo, que em conjunto com as grandes obras públicas, iam aparecendo neste período, através de Duarte Pacheco.

³³ Na ida para a Pensão depois da festa dos Santos Populares, é visível o grande número de pessoas a ir na mesma direcção que Eduardo e Maria Papoila, como se toda a gente morasse naquelas novas habitações.



O Costa do Castelo no Castelo de S. Jorge

Anos 40



A colina do Castelo de Lisboa

Depois de a década de 30 ter sido bastante importante na concretização de alguns dos bairros de habitação económica propostos desde a I República, foi nesta década, através de uma política mais assertiva do Estado Novo, que o crescimento da cidade se desenvolveu com uma maior rapidez e estabilidade. Esse desenvolvimento urbano era necessário porque a população na cidade estava em constante aumento e era essencial esta precaver-se com uma política de habitação forte para fazer frente a esse crescimento. Os aglomerados urbanos construídos nestas décadas “visavam, segundo uns, a ruralização da população urbana e, segundo outros, a adaptação, à situação real, da população recém-chegada à cidade” (Santana, 1994, p. 133). Mas se a cidade nova estava a crescer a um ritmo elevado, a mais antiga, a dos bairros históricos estava num processo de estabilização ou mesmo degradação, pois a preocupação principal recaía sobre o crescimento de Lisboa.

Uma das exceções, não tanto pelo Bairro em si, mas pelo monumento que o rodeia, é o Castelo de S. Jorge. A recuperação de um monumento da amplitude do Castelo de Lisboa, local das primeiras ocupações da cidade que é hoje a capital portuguesa, ainda no período do Paleolítico (França, 2000, p. 7), revela a importância que esta obra tem na história de Portugal. A reconstituição de diversos monumentos ou edifícios históricos durante o regime do Estado Novo, nasce derivado a duas situações: por um lado, tinha-se começado a pensar nas comemorações de um “duplo centenário da fundação da restauração da nacionalidade”³⁴ (Janeiro, 1993, p. 41), no ano de 1940 com a Exposição do Mundo Português; por outro, a recuperação dos mais variados monumentos degradados ou em ruínas, tinham como bem maior a ideia de uma “exposição permanente, como prova do heroísmo, do génio e do vigor irreverente e sagaz da Nação ancestral de oito

³⁴ O ano de 1140 com a coroação de D. Afonso Henriques como 1º Rei de Portugal, e 1640 com reconquista aos Espanhóis da Nação Portuguesa



26. Recorte da Carta Topográfica da Cidade de Lisboa, de Filipe Folque (1856-58), estando assinalado a colina onde se situa o Castelo de S. Jorge

séculos” (Neto, 2001, p. 149), idealizado a nível nacional, do qual muitos foram alvos de intervenção, desde castelos, a igrejas e palácios. Em Lisboa, o Castelo de S. Jorge representava naturalmente o expoente máximo desta política de recuperação e reconstituição dos monumentos nacionais. Por ser olhado como o local de fundação da cidade, este obrigatoriamente devia “dominar espiritualmente o País, ser a acrópole sagrada, o lugar eleito das peregrinações patrióticas”³⁵ (Neto, 2001, p. 151). O seu restauro aconteceu entre 1938 e 1940 por parte da DGEMN³⁶, mas as suas alterações acabaram por revelar-se desastrosas tornando assim o Castelo como era conhecido anteriormente irreconhecível.

A colina onde se situa o Castelo de S. Jorge foi, como já chegou a ser referido, a primeira de todas a ser ocupada, que por ser a mais alta de Lisboa, foi a mais propícia a ser o local escolhido para a construção de uma estrutura citadina pelos povos antigos. Passou por Romanos desde o séc. IV a.C. (Santana, 1994, p.241), “Godos, Visigodos, todos os povos «bárbaros do Norte», e todos manter-lhe-iam as fortificações” (Araújo, 1959, p.4), tornando-se assim num local que atravessou vários séculos e que se estabeleceu como um sítio importante e estratégico nas relações mediterrânicas do lado poente da Europa. Desde o séc. XII, esta área pertence à Lisboa Cristã com a sua malha urbana medieval, e até ao início do séc. XVI foi sempre considerada o centro da cidade, aquando da mudança da residência real para o Paço da Ribeira junto ao Tejo no reinado de D. Manuel I (Clemente, 2007). Desde essa altura, o bairro e o próprio castelo foram sofrendo naturais alterações, começando assim a entrar num estado de declínio e abandono, por os principais serviços da corte já não se situarem neste local, apesar da recuperação do Antigo Paço Real por D. Sebastião, em 1569. No séc. XVIII, em 1755, o grande terramoto, seguido de maremoto e incêndio, atingem a cidade de Lisboa, provocando uma destruição massiva nas zonas mais recentes, mas mantendo o desenho urbano medieval da colina do Castelo reconhecível, apesar da destruição de bastantes edifícios relevantes nas diversas freguesias situadas nesta zona da cidade. (Clemente, 2007).

³⁵ Nota oficial do Presidente do Concelho, Oliveira Salazar em 1938, aquando do anúncio de recuperação do Castelo.

³⁶ Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais



27. Junção de Plantas Topográficas de Lisboa de Silva Pinto (1904-11), através das cartas G11, F11, G12 e F12 . É visível a Baixa Chiado, o Baixo do Castelo e o Baixo de Alfama

O Bairro do Castelo nunca chegou a sofrer mutações no seu perímetro, pois este sempre se situou dentro das muralhas, como ainda acontece nos dias de hoje, situação que remonta à conquista da cidade por D. Afonso Henriques (Janeiro, 1993, p.29). Mas como todas as mudanças naturais que acontecem ao longo dos anos, este passou de centro da cidade a um local onde só as pessoas mais desfavorecidas viviam, e ainda vivem. Quando o Castelo é conquistado, o bairro é o centro de Lisboa, e assim foi durante alguns séculos, mas com a expansão da cidade e consequente conquista da frente ribeirinha, este perde essa centralidade que tinha até então, especialmente depois da mudança do Paço Real para junto do Tejo (idem, p. 34). Com o bairro a perder essa centralidade no núcleo lisboeta, o próprio castelo também perdeu a sua importância, que juntando ao já referido terramoto, mas também às invasões francesas do séc. XIX, fez com que o estado de degradação das muralhas e do próprio bairro fossem piorando cada vez mais até meados do séc. XX³⁷, aquando da reconstituição do Castelo e demolição de diversos edifícios dentro do bairro.

Em pleno período ditatorial, este é filmado por Arthur Duarte no ano de 1943, onde demonstra dentro da típica comédia portuguesa, as vivências e a pobreza evidentes do bairro, apresentando uma realidade que ultrapassa mais de metade da vida da sua existência.

O cinema português nos anos 40

O cinema em Portugal vive nestes anos um período de ascensão rápida e contínua da década anterior até ao topo, fruto de um maior número de filmes que saíram nas salas de cinema, assim como de consolidação dos géneros realizados, com especial âmbito para as comédias. Mas foi também nesta década que este começou a decair, consequência de uma não inovação no género cinematográfico que se realizava, para além de uma constante precarização da sua qualidade técnica. O cinema português foi mantendo uma certa linhagem nestes vinte anos do qual nunca conseguiu sair, derivado não só do poder da censura cinematográfica encabeçada pelo S.P.N, mas

³⁷ É bastante visível e explícito o estado de degradação do bairro no final dos anos 80, através do documentário da RTP sobre a freguesia do Castelo, em que apesar de já existir turismo por causa das vistas imensas sobre a cidade de Lisboa, os moradores continuavam a viver em situações extremamente precárias.



28. Fotografia aérea da zona da Costa do castelo e do castelo de São Jorge antes das obras de remodelação (José Corrêa, 1934)

29. Fotografia aérea do castelo de São Jorge depois das obras de remodelação (José Corrêa, 194-)

sobretudo pela não inovação dos próprios realizadores, que se limitaram a copiar sempre os mesmos géneros de filmes já anteriormente feitos, sendo o caso mais flagrante a maior comédia portuguesa, *A Canção de Lisboa*.

O cinema destes anos é essencialmente um cinema de comédias portuguesas, pois foram estas que obtiveram um maior destaque diante do público português, não só por puxarem à piada fácil através dos míticos trocadilhos que a língua portuguesa permite, como o próprio público, ao não ter na sua maioria uma grande cultura, aceitava e gostava naturalmente de qualquer coisa que os fizesse rir, especialmente em períodos tão conturbados como foram estes anos. Filmes como *O Pai Tirano* (1941), *O Pátio das Cantigas* (1942), ou mesmo *O Costa do Castelo* (1943), são naturalmente olhados como os melhores desta década de 40 no seio das comédias, apesar de terem sido realizadas muitas mais³⁸, sendo a última considerada por Bénard da Costa (1935-2009), o filme *O Costa d'África* (1954), com Vasco Santana já em natural decadência (1991). Mas apesar de ser um género de filmes que esteve bastante enraizado na sociedade portuguesa, estes não deixavam de ser criticados, em especial por António Ferro, diretor do S.P.N. que sempre os considerou “o cancro do cinema português”, e que não necessitavam “sequer de ser pornografia para serem grosseiros, reles e vulgares”³⁹ (Granja, 2001, p. 196), apesar de serem aqueles que melhor representavam “os sentimentos e costumes das classes sociais em que assentava o Estado Novo (idem). Outra das críticas, protagonizadas pelo realizador Chianca de Garcia em 1946, (idem; Costa, 1991, p. 71), demonstrava esse sentimento de um certo núcleo de pessoas relacionadas com esta arte e o quão já estavam cansadas deste género, querendo urgentemente uma mudança de paradigma.

*“Se você reparar bem, todos os filmes portugueses são iguais. Iguais ao primeiro modelo que já era errado: A Canção de Lisboa. Ora veja. Lá está o casal amoroso, a tia ridícula, o velho pernóstico e o estroina generoso. De então para cá é sempre a mesma coisa”*⁴⁰

³⁸ “Até 1947, ano em que por vários motivos é possível de chamar de viragem na cinematografia portuguesa, 11 das 40 longas-metragens de ficção feitas nesses anos” eram comédias revisteiras. (Costa, 1991, p. 67)

³⁹ Ferro na revista *Teatro e Cinema* (1936-1949), em 1950.

⁴⁰ Citação originalmente retirada do *Catálogo Chianca de Garcia*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1983, p. 32.

As comédias à portuguesa tiveram sempre duas faces, mas isso nunca as impediu de serem os principais filmes da nossa cinematografia. Se por um lado, o público gostava e continuava a aderir a este género de cinema, a crítica cinematográfica achava que este tinha perdido a capacidade de questionar e de “refletir a verdade da vida portuguesa” (Pina, 1978, p. 30), de demonstrar que o cinema deveria servir como meio de informação e não só de diversão. Em 1944 é extinguido o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) e é criado o Secretariado Nacional de Informação (SNI), promulgando posteriormente a lei de Proteção ao Cinema Nacional, tentando assim controlar e centralizar o que de mal era feito no cinema português, mas que ao contrário do que António Ferro esperava, este “não o veio salvar, mas sim prolongar-lhe a agonia” (Pina, 1986, p. 121). Esta lei, em conjunto com uma continuada não renovação dos estilos cinematográficos portugueses, especialmente por a nova geração de realizadores⁴¹ não conseguir fazer melhor que a anterior, fez com que o nosso cinema perdesse cada vez mais credibilidade e batesse mesmo no fundo, no ano de 1955, considerado o ano zero do cinema português, que será referido num momento posterior.

A Encosta d’O Costa do Castelo

Arthur Duarte teve um papel bastante relevante durante a época muda do cinema português, tendo sido presença frequente nas grandes fitas de então⁴², apesar de não só em Portugal ter feito carreira de ator. Andou por França e especialmente Alemanha, onde participou em mais de uma dezena de filmes, permitindo-lhe cimentar a sua posição no meio cinematográfico, mesmo quando o sonoro apareceu no nosso cinema⁴³. Já com este bem implementado em Portugal, em 1938, Arthur

arrisca na realização com o filme *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, depois de ter saído da Alemanha

⁴¹ Realizadores como Perdigão Queiroga, Henrique Campos ou Armando Miranda eram olhados como fracos realizadores no que à cultura cinematográfica dizia respeito (Costa, 1978)

⁴² Participou em 4 das mais famosas fitas de então: *A Morgadinha de Valmor* (1923); *O Primo Basílio* (1923); *A Sereia da Pedra* (1923) e *As Pupilas do Senhor Reitor* (1924).

⁴³ Autobiografia descrita pelo autor no documentário *Arthur Duarte* (1967).

por o ambiente nazista estar a impor-se e a tornar-se cada vez mais perigoso, especialmente para os estrangeiros que viviam por lá. Acaba por ser com *O Costa do Castelo*, que se estabelece na realização em Portugal e que “marca a sua personalidade de diretor cinematográfico” (Ribeiro, 1983, p. 455), com uma comédia que seguia a linha das já feitas anteriormente. Foi aliás neste género de filmes que Arthur Duarte se especializou, tendo feito quatro comédias só na década de quarenta⁴⁴, revelando-se um dos melhores deste género de filmes em Portugal. A preferência por estas vinha não só por convicção pessoal de que esse deveria ser o modelo a seguir no cinema português, especialmente nesta década tão conturbada a nível mundial, em que um filme dramático era naturalmente olhado como uma má opção para distrair as populações, como também tinha a opinião de que um filme bom era aquele que o público gostava, independentemente de a crítica cinematográfica ser boa ou não (Duarte, 1967).

Como as comédias à portuguesa eram sempre bastante vistas e geralmente tinham casa cheia, para os realizadores isso significava que assim não existiriam prejuízos financeiros, numa arte tão dispendiosa como era a do cinema. Arthur Duarte nunca fugiu desta lógica, a das comédias, porque estas, e em especial as filmadas na cidade de Lisboa, representavam muito bem o que era a vida da classe baixa e burguesa dos bairros da capital, e no qual se identificava, visto ele também ter nascido e sido criado num, mais precisamente a Madragoa.

O filme d’*O Costa do Castelo* é então mais uma das grandes comédias cinematográficas portuguesas. Para além de ter um conjunto de atores excecionais, segue o modelo de sucesso já identificado antes, utilizando o “confronto” saudável entre a pequena burguesia e a nobreza, assim como é filmado num bairro típico de Lisboa, de forma a os espectadores possam identificar-se com o ambiente mostrado no filme, semelhante à realidade. O bairro escolhido, como já foi referido, é o do Castelo, o mais antigo da cidade de Lisboa, sendo lá que ocorre pelo menos metade da ação, no lado

⁴⁴ *O Costa do Castelo* (1943); *A Menina da Rádio* (1944); *O Leão da Estrela* (1947); *O Grande Elias* (1950)



30. Cartaz do filme *O Costa do Castelo* (Arthur Duarte, 1943)

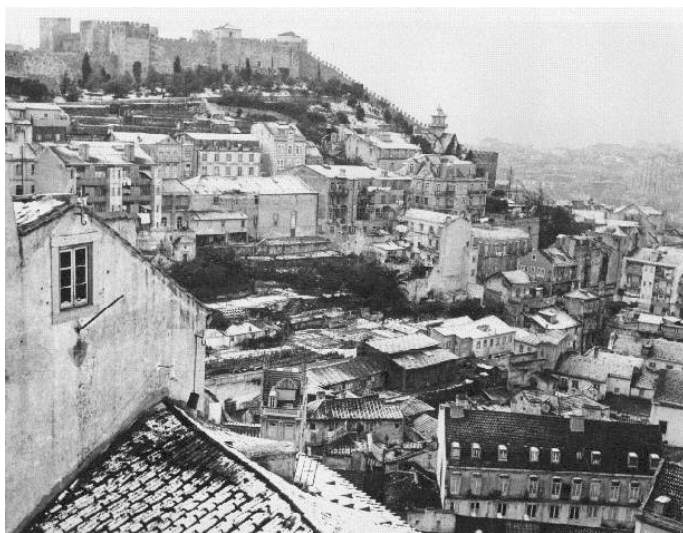
pertencente à pequena burguesia, visto a outra metade do filme já ser filmado no lado da nobreza, num palacete nos arredores de Lisboa.

A história centra-se neste filme não só num casal, mas em dois, de idades distintas. O primeiro, o casal jovem, é o guiador da história, com um rapaz que representa a classe nobre⁴⁵ a apaixonar-se por uma linda rapariga de uma classe mais baixa. Como as duas personagens revelavam diferenças no que há forma de ser e de se vestir dizia respeito tão acentuadas, André decidiu infiltrar-se na casa onde Luisinha⁴⁶ vivia, alugando um quarto, de forma a assim conseguir conquistar a mão dela. A relação entre ambos vai-se aprimorando até chegar ao ponto de começarem quase a namorar, até que certa altura Luisinha descobre que a personagem inventada por André era falsa e que ele na realidade não era pobre como ela, mas sim pertencente à alta nobreza. Abalado, André acaba por ter um acidente de carro que supostamente o deixa em mau estado, com uma “forte comoção cerebral”, deixando toda a gente preocupada e fazendo com que Milú fosse ter a casa dele de forma a poder trata-lo, visto ainda estar apaixonada por ele. No grande casario, encontra-se o segundo casal desta história, mais velho, e também de classes distintas, que se revelam essenciais neste filme, interpretados por Maria Matos, a tia rabugenta e marquesa, e António Silva, fazendo o papel de Simplício Costa, ou como faz sempre questão de referir, O Costa do Castelo. A história vai-se desenrolando até que depois de alguns contratempos os dois casais apaixonados acabam juntos, assim como a conciliação de espírito entre as duas classes sociais.

A escolha pelo Bairro do Castelo, pode ser olhada com alguma naturalidade, se se observar um certo conjunto de comédias desta época. Quase todos os filmes de então eram realizados numa zona específica da cidade, de forma a os espectadores conseguirem identificar-se com o tipo de gentes retratada nesses filmes, que supostamente seriam semelhantes às da vida real. A cidade de Lisboa sempre foi a mais filmada do cinema português, e nesta fase a escolha remetia-se aos pátios

⁴⁵ André da Silveira, ou Daniel da Silva, foi interpretado por Fernando Curado Ribeiro.

⁴⁶ Interpretada pela atriz Maria de Lourdes de Almeida, mais conhecida como Milú.



31. Encosta do Castelo (Armando Serôdio, 1954)

32. Panorâmica da Encosta do Castelo (Domingos Alvão, anterior. a 1946)

ou bairros da capital, de forma a demonstrar um local e ambiente específico ao espectador. Filmes como *Cais do Sodré* (Perla, 1946), *O Leão da Estrela* (Duarte, 1947), *Madragoa* (Queiroga, 1952), tiveram a tendência para identificar imediatamente uma comunidade através do seu nome, apesar de muitos outros demonstrarem também, mas não forma tão repentina como estes. *O Costa do Castelo* é um dos casos em que dá primazia ao local, por este representar a conquista da cidade aos mouros e símbolo maior da Nação Portuguesa. A escolha por este local também é representada pela comunidade que lá vivia: as classes pequeno-burguesas eram sempre filmadas nestes bairros/pátios tipicamente lisboetas, e como as histórias deste género de filmes privilegiavam sempre os valores das classes mais baixas em detrimento das mais altas, tão visíveis neste filme através da Marquesa da Silveira, o local onde a ação principal se passasse teria que ser um em que fosse habitado pela maioria dos espectadores destes filmes ⁴⁷.

Outra das razões que possivelmente fez com que Arthur Duarte optasse pelo Castelo e não por outro bairro lisboeta, teve certamente a ver com influências políticas por parte do regime. Arthur sendo amigo pessoal de António Lopes Ribeiro, do qual já tinha sido assistente de realização no filme *Gado Bravo*, de 1934 (Cardoso, 2006, p. 11), e por este ser sempre olhado como o cineasta do regime de Salazar, que por sua vez era amigo de António Ferro, onde o apoiava em todas as decisões, podem estas personagens ter tido influência na escolha do Bairro do Castelo como palco principal do filme. A razão para isso poder ter acontecido deve-se à suposta reconstituição de que foi alvo o Castelo de S. Jorge aquando do duplo centenário da nação portuguesa e da Exposição do Mundo Português, demonstrando assim uma nova necessidade de relembrar o público, três anos depois dessas intervenções, que o símbolo maior da pátria era aquele e que estava em estado novo (Fig. 29). Exemplo disso é o início do filme, em que não é demonstrado o Bairro, mas sim o Castelo num primeiro plano, com ele visto ao longe, possivelmente do miradouro da Graça (Fig. 33), e depois mostrando as muralhas e as torres recuperadas (Figs. 34 e 35), com uma composição musical

⁴⁷ Na década de 40, o bairro do Castelo obteve um recorde no número de população existente no bairro, com quase 3000 pessoas. (Janeiro, 1993, p. 27)



33. Fotograma do filme *O Costa do Castelo*, com o Castelo de S. Jorge a ver-se de uma panorâmica longínqua
34. Fotograma do filme *O Costa do Castelo*, com a demonstração do Castelo recuperado
35. Fotograma do filme *O Costa do Castelo*, com uma das torres recuperadas, assim como a bandeira de Portugal

como fundo simbolizando a ordem e o respeito pela nação, com excertos misturados do hino nacional. Curiosamente, depois desse início respeitoso, o castelo é praticamente descontextualizado do resto do filme inteiro, não voltando a aparecer mais, sendo apenas mencionado uma vez aquando Simplício e André estavam à janela a apreciar a panorâmica sobre a cidade e o rio através da sua janela, quase desdenhando a presença do mesmo, com Simplício somente a dizer “ora aqui tem o castelo”.

A vista obtida pela janela de Simplício revela também o facto curioso de esta ser a tentativa de demonstração de que de toda a colina do bairro do Castelo se conseguiria observar o Tejo e o local de onde no séc. XV se iniciaram os Descobrimentos (Fig. 36), dando a ideia que realmente era um ponto estratégico, e de onde se conseguiria obter uma panorâmica da cidade por ser o ponto mais alto. É aliás através das poucas vistas que obtemos das janelas da casa onde habitam as personagens deste bairro, nomeadamente na Calçada do Marquês de Tancos (Fig. 37), que se consegue observar de uma forma mais desafogada a sua envolvente. Se por um lado é-nos mostrado o Tejo com todo o seu esplendor, de outra janela é visível o lado de Alfama, numa situação contraditória à realidade, tendo em conta o posicionamento da casa. Aquando Simplício está com Rosa Maria numa lição de fado e esta vai à janela, é possível observar a Igreja de Santo Estevão, no lado oposto da Encosta do Castelo (Fig. 38). Esta imagem, tendo em conta a já referida localização da casa, mas também a acentuada topografia existente, torna aquele momento desenquadrado da realidade, especialmente por a imagem revelar que a Igreja estava relativamente próxima quando esta está a uma distância bastante considerável.

Esta desconfiança fez com que acabasse por descobrir, não propriamente outro erro, mas um mau uso da cidade na ligação entre dois locais relevantes no início do filme: o Castelo ao Chiado. Luisinha trabalhava no Banco na baixa lisboeta, situado na Rua Áurea, fazendo um percurso diário relativamente curto e sem grandes desvios. Mas aquando esta se esquece da pasta do trabalho



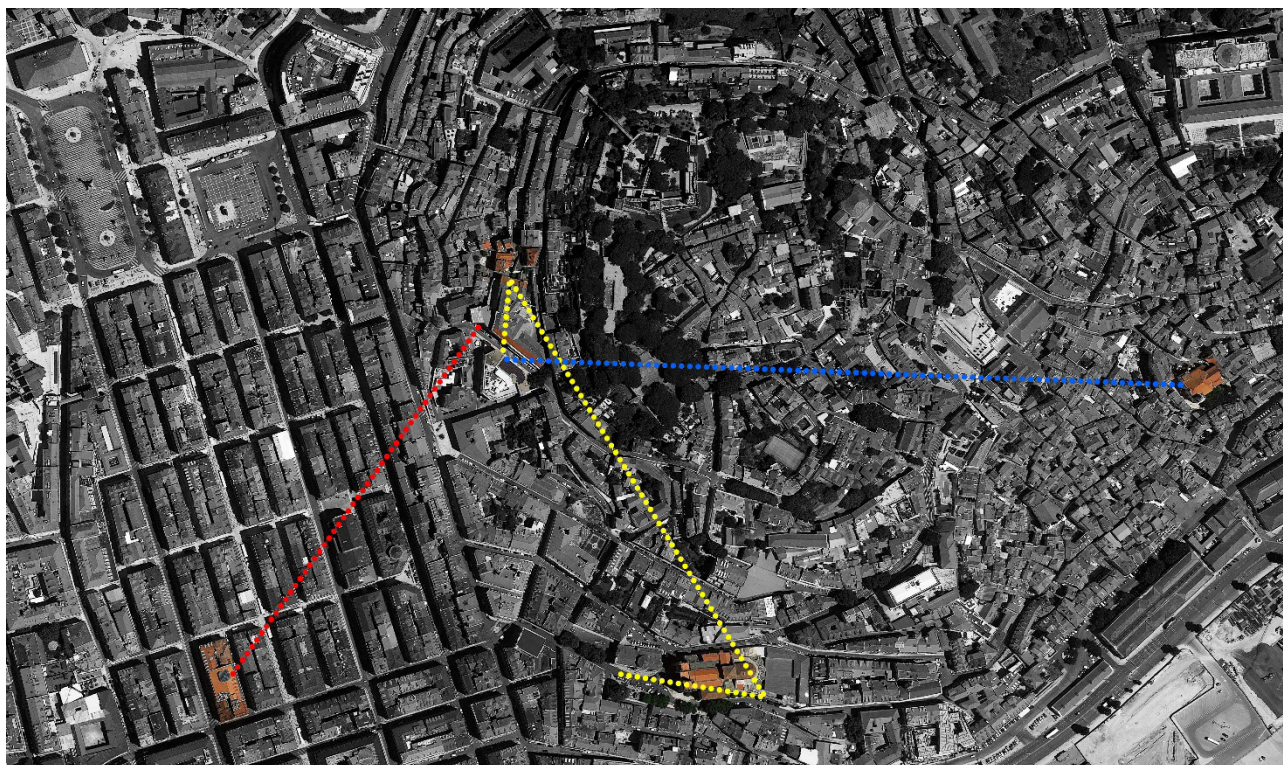
36. Fotograma do filme *O Costa do Castelo*, com a panorâmica sobre a cidade e com o Terreiro do Paço como fundo
37. Fotograma do filme *O Costa do Castelo*, na Rua da Costa do Castelo
38. Fotograma do filme *O Costa do Castelo*, com Rosa Maria a observar o outro lado da Encosta do Castelo, onde se destaca a Igreja de Santo Estevão

em casa, faz com que Simplício corra atrás dela para lhe devolver, só que num percurso bastante maior que o suposto, descendo primeiro as Escadinhas da Achada, e aparecendo posteriormente já relativamente longe, no Largo da Sé de Lisboa, onde acaba por encontrá-la (Fig. 39). Este aparecimento de zonas distantes e fora de um suposto raio de ação do filme, é algo que parece acontecer aleatoriamente e sem grande explicação, minimizado no caso da Sé, em que este por ser um grande largo, tornou-se perfeito para o encontro de ambos.

Apesar da existência de certas contradições, o Castelo de S. Jorge e o bairro não deixam de ser explorados de outras formas, a começar logo pelo nome filme. A personagem principal, apesar de existirem dois casais, é Simplício Costa, ou como é conhecido, O Costa do Castelo. Ora na colina mais alta da cidade de Lisboa, a rua que contorna o castelo é a rua da Costa do Castelo, rua onde vivem as personagens de classe mais baixa deste filme. O trocadilho feito entre o nome do filme, o nome da personagem principal, e a rua existente na realidade, é algo único no nosso cinema, o que só aí revela como o próprio bairro permitiu a associação do seu nome não só ao bairro, como acontece noutros filmes, mas também a uma rua, apesar de não ser exatamente nesta que a casa se situava⁴⁸.

Mas para além desta associação, o bairro nunca acaba por ter uma importância tão grande no desenrolar do filme, aparecendo ou somente falado em alguns momentos fogazes ao longo da primeira metade do mesmo. Um dos casos, e voltando à conversa entre Simplício e André à janela de casa, quando o primeiro enaltece as vistas e o arvoredo existentes ali, e como o Estoril é que se deveria situar naquele local, pode ser olhado como uma afirmação que atravessa diversos séculos da história lisboeta. Como já foi referido anteriormente, no século XVI a Corte portuguesa saiu do Castelo para habitar no Paço da Ribeira, junto ao Tejo, representando a mudança da habitação real do topo de uma colina para a frente ribeirinha, fazendo com que o Castelo entrasse na já dita degradação extrema, até à reconstrução no final dos anos 30 do séc. XX. Esta alteração do paradigma dos seus

⁴⁸ A casa, já inexistente nos dias de hoje, situava-se na Calçada do Marquês de Tancos.



39. A vermelho está identificado a distância entre a casa e o banco de Luisinha. A amarelo o suposto percurso realizado por Simplício e a azul a distância entre a casa e a vista da janela de Rosa Maria

habitantes é aqui posta em causa por Simplício, pois o Estoril é, nos dias de hoje, mas já nos anos 40 também, um dos locais prediletos da classe rica da sociedade por se situar também junto ao Tejo e afastado da confusão lisboeta, enquanto que o Bairro do Castelo, é ao contrário do que já foi anteriormente, pertencente à classe mais pobre. Esta situação atual no filme, pode ser vista como um caminho errado tomado na história de Lisboa, pois tendo em conta as inúmeras qualidades que o Castelo proporciona, e também através da sua própria representação enquanto símbolo da conquista da cidade, este nunca deveria ter tomado o rumo que tomou, devendo sempre pertencer à classe mais nobre da sociedade, e não o inverso como Simplício diz, “aqui é que devia ser o Estoril, mas fazem tudo ao contrário”, daí a reconstrução deste por parte do regime salazarista, para tentar voltar a dar alguma dignidade a um local bastante importante da nossa história.

O segundo caso, refere-se à vida bairrista existente, não só no do Castelo, mas de um modo geral aos existentes na capital e filmados na sua maioria através das comédias portuguesas. Durante todo o filme, só existe um percurso feito dentro do bairro, entre Simplício e André, em que apesar de ser impercetível a sua localização, é possível verificar o quão estes locais eram pequenos e onde toda a comunidade se conhecia, visto Simplício ter que definir muito bem o caminho a tomar para ir até determinado local, pois sendo um caloteiro, queria evitar encontros que o prejudicassem, achando que um dia tem de ir para casa “de avião e na estratosfera” para não o reconhecerem.

Neste filme, assim como no anteriormente estudado, os locais onde as melhores vistas da cidade apareceram, nunca tiveram verdadeiramente importância no que à história dos filmes diz respeito, sendo somente relevantes em momentos oportunos. O Bairro do Castelo acaba por ter uma importância maior neste filme, que o IST e zona envolvente têm n’A Maria Papoila, por a presença do Castelo ser diversas vezes mencionada e ter um peso icónico no local onde as personagens da classe baixa vivem, apesar do pouco aparecimento das diversas artérias do bairro.



Madragoa no Bairro da Madragoa

Anos 50



Os anos 50 em Lisboa foram os anos da continuação de uma expansão urbanística já iniciada na cidade desde o virar do século, após ter sido inaugurada a Avenida da Liberdade. Essa necessidade era inevitável face às grandes migrações existentes dentro do país para os grandes centros urbanos, derivado da pobreza acentuada no pós 2ª Grande Guerra. Apesar de o país ter beneficiado financeiramente ao não estar envolvido diretamente na guerra, a população não deixou de sofrer as consequências da mesma, não só economicamente, mas também socialmente. A cidade apesar de estar em processo de expansão e modernização, nunca chegou a deixar de ter núcleos populacionais bastante fechados sobre si mesmo⁴⁹, onde esse processo de transformação não tinha chegado por já serem zonas bastante consolidadas urbanisticamente. Madragoa, por ser uma dessas zonas, um bairro cujos limites nunca foram certos⁵⁰, e que estabilizou desde meados do séc. XIX, foi sofrendo natural degradação até ao século passado, por também nunca ter sido considerado uma zona central na cidade de Lisboa (Fig. 33).

A data do seu nascimento enquanto bairro é incerta, mas chega a remeter para o século IV, onde naquele local se ergueu um templo em memória de três irmãos mártires cristãos (Carvalho, 1997, p.7), irmãos esses que estão gravados escultoricamente onde hoje se situa a Igreja de Santos. (Ramos, Madragoa [Registo vídeo], 1989). Durante séculos, aqueles terrenos nunca foram verdadeiramente ocupados, surgindo apenas somente algumas casas e fazendas pertencentes à Ordem Militar de Santiago, existindo registos que ainda no século XIV “se mantinham agricultados Santos e as áreas envolventes” (Carvalho, 1997, p.20), demonstrando a ainda não expansão da

⁴⁹ De certa maneira, estes núcleos foram filmados em diversos filmes, aquando estes eram dedicados em exclusivo a um determinado bairro.

⁵⁰ “A população residente ora considera a Madragoa confinada entre a Esperança, o Quelhas e as Trinas – o primitivo núcleo dos séculos XVI-XVII – ora a larga até às Ruas de S. João da Mata e da Lapa.” (Santana, 1994, p. 553).



42. Recorte da Carta Topográfica da Cidade de Lisboa, de Filipe Folque (1856-58), estando assinalado o Bairro da Madragoa

cidade a ponte, consequência decerto por estas zonas se situarem fora das cercas, tanto moura como a fernandina, fazendo com que esse crescimento urbanístico fora das mesmas fosse muito mais tardio.

A partir do séc. XVI, “com a abertura clara da cidade ao rio e ao comércio com o mundo exterior através do Atlântico” (Carvalho, 1997, p. 27), a cidade do lado ponte começa a desenvolver-se com maior intensidade, inicialmente na frente ribeirinha de Santos, mas também nos diversos caminhos e estradas que foram servidos como “linhas geradoras de um bairro”, onde ia aparecendo de forma gradual um número maior de populares (Santana, 1994, p. 554). A sua malha urbana é influenciada pelo declive acentuado da colina de Santa Catarina, sendo esta marcada por uma quadrícula irregular de pequenos quarteirões, “formada por ruas paralelas ao rio e por perpendiculares que as cortam”, crescendo de forma condicionada não só pela morfologia do local, mas também pela preexistência de edifícios (idem). Apesar de existir alguma distância relativamente à “cidade administrativa muralhada”, existiu uma “ideia de conjunto prévia à sua formação” (Carvalho, 1997, p. 28), revelando assim que ao longo dos anos seria inevitável esta zona ser urbanizada, por aos poucos irem-se criando condições para tal.

O antigo Bairro do Mocambo situava-se então num local privilegiado da cidade de Lisboa. Por um lado, quem queria entrar na cidade muralhada pelo lado ponte teria que passar sempre pelo interior do Bairro, de forma a fazer o caminho da Esperança e poder entrar pela Porta de Sta. Catarina da cerca fernandina (idem, p. 24). Por outro, o acesso ao rio Tejo é fácil e direto, fazendo com que grande parte das tarefas diárias estivessem relacionadas com o rio (idem, p.35), atividades que no século XX ainda eram realizadas por madragoenses, como o caso de estudo em questão demonstra. A sua localização faz com que o Mocambo se desenvolva a um ritmo constante dentro da malha já delimitada durante os três séculos seguintes, estagnando no século XIX, época



43. Junção de Plantas Topográficas de Lisboa de Silva Pinto (1904-11), onde passados 50 anos é visível da quase inexistente evolução urbanística, pois tanto Madragoa como a Lapa já eram bairros consolidados

em que este bairro se passa a denominar de Madragoa⁵¹, largando “a quinhentista designação de Mocambo, intimamente ligada à malha renascentista.” (idem, p. 66).

O terramoto de 1755 não teve uma grande influência no desenvolvimento urbano do Mocambo, por o epicentro deste ter ocorrido relativamente longe do bairro, destruindo somente alguns edifícios. Mas como consequência indireta desse fenómeno natural, a zona norte deste conjunto urbano é palco de uma intervenção urbana por Marquês de Pombal, construindo assim o bairro da Lapa, e dando “continuidade ao traçado ortogonal das ruas, agora em quarteirões de maiores dimensões” (Santana, 1994, p. 584) do que os já existentes no antigo Mocambo. Até à segunda metade do séc. XIX, este não sofre alterações urbanas de relevância, a não ser a ocupação lenta dos quarteirões novos, até que em 1858 a frente ribeirinha do bairro é completamente alterada para a construção de um novo aterro, fazendo desaparecer a praia de Santos, onde se situavam “armazéns e estaleiros de construção naval” (idem). Esta transformação urbana fez com que o bairro se fechasse ainda mais sobre si mesmo, alterando as vivências já existentes ao afastar o Tejo para longe e construindo o caminho-de-ferro para Cascais, assim como algumas docas. É precisamente derivado às linhas férreas, mas neste caso à linha do Norte, que gentes de outros lados do país começam a vir morar para cidade e para o núcleo mais antigo do bairro, sendo na sua maioria pessoas com condições precárias e conhecedores das atividades marítimas⁵², gerando-se aqui uma enorme comunidade de varinas e varinos (idem).

A partir do século XX o bairro da Madragoa e sua envolvente deixaram de sofrer transformações relevantes no seu traçado, excetuando alguns edifícios. Os territórios e malhas da Lisboa mais antiga estavam praticamente consolidados, existindo “da arquitetura do Estado Novo, assim como do período moderno (...), poucos registos e não suscetíveis de saliência

⁵¹ A alteração do nome de Mocambo para Madragoa é oficializada em 1833 (Santana, 1994, p. 584)

⁵² Grande parte da comunidade existente no bairro nesta altura eram pessoas vindas de Murtosa e Ovar, terras ligadas intimamente a “atividades marítimas” (Morgado, 2007).



44. Folheto do filme *Madragoa* (Perdigão Queiroga, 1952)

particular” (Carvalho, 1997, p.85), daí a necessidade de expansão que a cidade atravessava.

Madragoa, tornou-se assim num bairro sólido e com uma presença forte, tendo sido um local central antes de todo o crescimento à sua volta, com bairros como a Bica, a Estrela e a Lapa, chegando a confundir-se os verdadeiros limites deste núcleo urbano, como já foi referido, por não existir uma divisão administrativa clara deste bairro. (idem, p.10). Por ter sido o primeiro a aparecer do lado mais a poente da cidade, Madragoa sempre foi associado à pobreza e ao trabalho difícil no Tejo, por este se situar fora do núcleo central da cidade de Lisboa.

Desde o século XVIII, que estes lados da cidade são associados ao fado, sendo Madragoa o caso mais falado, com a fadista Severa⁵³ a ser o expoente máximo deste género musical naqueles tempos, apesar de esta não ser originária do mesmo (idem, p.77). O fado nunca abandonou a Madragoa e a Madragoa nunca abandonou o fado, mesmo que os cantadores não pertencessem ao bairro, existindo sempre diversas casas deste género musical espalhadas por aquelas ruas, e sendo sempre um dos palcos maiores para os fadistas, em conjunto com Alfama e Mouraria, os bairros onde esta tipo de música apareceu numa primeira instância (Melo, 2013, p. 12).

O aparecimento da Madragoa no cinema português

O cinema português nos anos 50 estava a entrar em decadência. Depois de nas duas décadas anteriores se terem realizado inúmeras comédias portuguesas, retratando um bem-estar das pequenas burguesias, que era inexistente na sociedade portuguesa, as fitas portuguesas foram perdendo cada vez mais qualidade, tanto nos argumentos como nas capacidades técnicas de filmagem. Estando o cinema português a esgotar-se, com as comédias em plano principal, especialmente também porque atores como Vasco Santana ou António Silva estavam a envelhecer, houve uma primeira tentativa de alteração da linhagem que permanecia até então, onde

⁵³ A primeira fita sonora portuguesa, realizado em 1930 por Joaquim Leitão de Barros, foi feita a partir da história da fadista Severa.



45. “Rua das Madres” (Eduardo Portugal), numa das estreitas artérias do núcleo duro da Madragoa
 46. “Travessa do Pasteleiro à Esperança (Eduardo Portugal). É visível, assim como na outra fotografia, a venda ambulante de peixe por parte das varinas.

acabou por aparecer o filme da Madragoa. A fantasia da vida burguesa lisboeta era praticamente inexistente, com a opressão da ditadura a tornar-se cada vez mais forte, e devido a isso houve uma divergência dessa linhagem para uma pequena aproximação ao cinema neo-realista italiano, com a tentativa de retratar de forma mais séria o dia-a-dia de então (Calvet, 2011, p. 97), mas nunca deixando de conter alguns trocadilhos típicos das comédias das décadas anteriores, nem nunca deixando de ser um filme que tentasse passar a mensagem que o regime salazarista queria para a sociedade portuguesa, dentro da chamada “política do espírito” de António Ferro (Granja, 2001, p. 196). Linhagem essa que Bénard da Costa chamou de *realismo moralista*, em vez de *realismo populista*, identificado na altura (Calvet, 2011, p. 97).

Madragoa, é o filme correspondente à sua área geográfica, que pretendeu retratar a sua realidade, a de um bairro popular lisboeta onde o fado e o árduo trabalho eram as suas principais características (idem, p.101). Realizado por Perdigão Queiroga (1916-1980), *Madragoa* foi dos últimos filmes até à revolução portuguesa, a representar a vida de bairro histórico ou pátio lisboeta, seja ela uma realidade ou ficção/comédia, sendo somente ultrapassado por filmes como *Rosa de Alfama* (Henrique Campos, 1953) e por *O Miúdo da Bica* (Constantino Esteves, 1963), onde aparecem também personagens do fado. O seu argumento contém todas as características dos filmes da época, excetuando o estar inteiramente virado para a comédia: está associado ao pátio/bairro, existe uma paixão entre as personagens principais, e existe o desejo da ascensão social (Granja, 2001, p.196), como também se verifica nos dois filmes já anteriormente estudados. *Madragoa* leva esta última característica ao limite, fazendo com que fosse esse o principal fio condutor do filme, num constante conflito entre o que é mais importante, se o trabalho ou se o dinheiro (Calvet, 2011, p. 102). A história do filme cruza então dois pontos fulcrais dos filmes desta época: por um lado, Zé Luís, o rapaz pobre que representa o trabalho como o mais importante, apaixona-se pela filha do Santana das Carnes, homem rico, representando que sem o capital financeiro nunca existirá o tal trabalho. Pelo meio existe um jogo de ciúmes entre o casal apaixonado, o despedimento de Zé Luís da fábrica de Santana, por este achar que ele queria a sua herança,



47. “Panorâmica da Estrela e Madragoa, vendo-se o rio Tejo” (João Geraldes, 1967), tal é a proximidade do bairro ao rio
48. “Panorâmica de Alfama tirada a partir do Castelo de São Jorge” (Paulo Guedes, 19—), demonstrando a mesma proximidade que Madragoa tinha com o Tejo.

assim como a falência da fábrica, por a personagem representativa do trabalho já não existir, mas também a representativa do capital se desvanecer, quando a filha de Santana não quis casar com o solteirão rico, seu vizinho. Houve então uma consciencialização de que o trabalho e o dinheiro teriam que funcionar em conjunto, que com a entreaajuda entre essas duas personagens principais o filme acaba em bem, com o casamento do casal apaixonado, e com o padrinho de Zé Luís no discurso final a dizer: «Este dia simboliza a união do trabalho com o capital.», numa clara alusão que o trabalho era representado pelo rapaz pobre, e o capital pela rapariga rica (idem, p.103). Esta fala, em conjunto com a frase de abertura do filme: «Dedicamos este filme aos que honestamente anseiam triunfar e lutam confiantes vencendo pelo valor do trabalho.», pode ser visto como mais uma mensagem do regime salazarista, num incentivo de que sem trabalho não se tem direito ao capital que tantos anseiam, numa tentativa de demonstrar quais são os verdadeiros valores que a sociedade portuguesa deveria representar.

O aparecimento da Madragoa dentro deste argumento principal acaba por ser bastante pertinente, por este ser um bairro que representa na perfeição essa diferença económica entre classes sociais, fazendo assim uma contextualização alargada de que tipo de filme se trata, das personagens que nele integram, e do fado, associando-o ao bairro através da música *Fado da Madragoa* de Amália Rodrigues, mas interpretada no filme pelas fadistas Deolinda Rodrigues e Ercília Costa, que integram o filme como personagens relevantes. O fado de Amália retrata o que sempre foi considerado um dos bairros mais antigos, mas também mais pobres de Lisboa, sendo perfeito para mais uma tertúlia cinematográfica do regime salazarista.

“Ó triste Madragoa / Tens a esperança e nada mais / E há tanta coisa boa / Noutros bairros seus rivais / Ó pobre Madragoa / Não tens um só painel / Um arco ou um braço / (...) / Velho Bairro popular / Sombrio e vulgar (...)



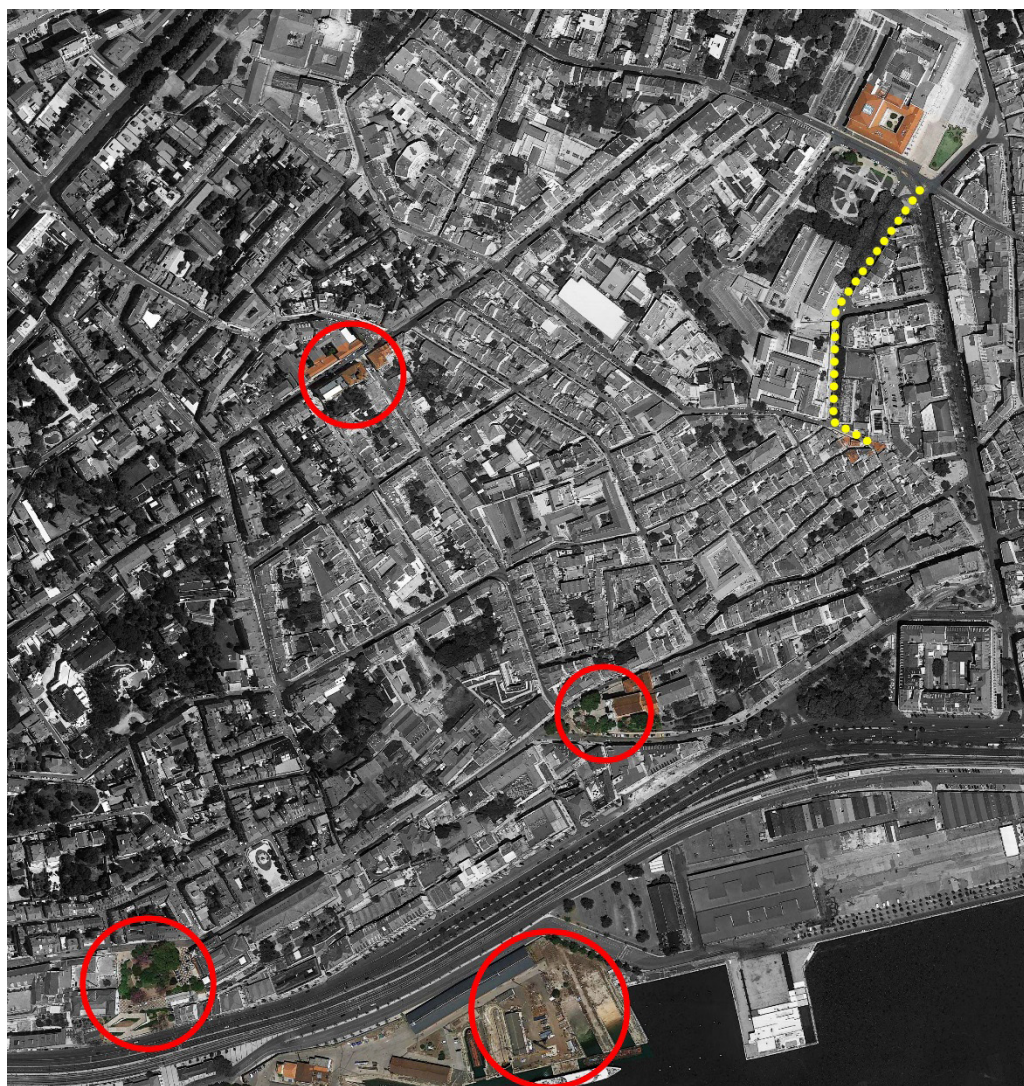
49. Fotograma do filme *Madragoa*, onde é visível uma das ruas do bairro e a sua relação visual com o Tejo, a Rua S. João da Mata
50. Fotograma do filme *Madragoa*, com Zé Luís à janela da sua casa, junto a tantas outras no seio do bairro
51. Fotograma do filme *Madragoa*, no palacete de Santana, sendo possível observar tratar-se de uma habitação representativa de outra condição social

A escolha deste bairro para a realização de um novo filme português, num contexto cinematográfico em constante queda, foi mais uma aposta pessoal de Perdigão Queiroga de refazer um antigo êxito seu, quando em 1947 realizou o seu primeiro filme, *Fado, História de uma Cantadeira*, com Amália Rodrigues no papel principal, e com Alfama (Fig. 48) como personagem cidadina. O fado estava em voga nestes anos, e depois de ter realizado o filme *Sonhar é Fácil* (1951)⁵⁴, Queiroga voltou outra vez a apostar num bairro tipicamente fadista de forma a tentar recuperar algum do sucesso obtido anteriormente, optando desta vez por abranger as filmagens ao bairro todo⁵⁵ (Fig. 47), onde aparece logo nos primeiros minutos as ruas delimitadoras da sua área⁵⁶, mas também ao longo do filme vão sempre surgindo as amplas ruas e locais de encontro principais, como são os casos do Miradouro de Rocha Conde de Óbidos e do Largo da Igreja de Santos-o-Velho. A necessidade de associar o nome do filme ao bairro, com as filmagens a demonstrar as suas ruas e as suas gentes, numa típica azáfama bairrista, com o fado como música de fundo, revela logo o tipo de vida existente naquele local, numa alusão à realidade. Madragoa acaba por tornar-se um bairro estratégico no contexto lisboeta para o enredo do filme, visto sempre ter sido considerado um bairro de gente pobre, mas tendo como vizinho um bairro de gente rica, a Lapa. Sempre existiu uma rivalidade saudável entre ambos, por este último ter aparecido mais tarde, mas também por aquando do seu aparecimento ser considerado o novo bairro chique de Lisboa, onde existia uma espécie de “novo riquismo” (Carvalho, 1997, p.8). O próprio filme da Madragoa representa essa diferença social bastante bem, em duas situações distintas ao longo do filme. A primeira é quando se sabe no

⁵⁴ Roberto Nobre, enquanto crítico cinematográfico refere-se a Perdigão Queiroga como um realizador que teve tudo para fazer um grande filme, talvez o melhor da sua carreira, mas onde nunca foi capaz de passar do “popularucho nacional” (Costa, 1978, p.93), revelando o estado degradante em que estava o cinema português, onde os próprios realizadores não eram suficientemente bons para fazer inverter a tendência existente.

⁵⁵ No filme *Fado, História de uma Cantadeira*, o local de filmagens exterior resume-se quase sempre a um largo.

⁵⁶ São visíveis e possíveis de identificar ruas como: Trinas; Garcia de Orta; S. João da Mata; Travessa das Isabéis e o Largo da Igreja de Santos-o-Velho.



52. Localização a vermelho do local de alguns momentos do filme, como o Miradouro da Rocha Conde de Óbidos, a Igreja de Santos-o-Velho, o Cais e a Rua S. João da Mata. A amarelo está sinalizado o percurso suposto de Zé Luís na saída do autocarro no largo do Palácio de S. Bento até à entrada na Madragoa

início que Zé Luís, o rapaz pobre, vive na Madragoa, numa casa setecentista com uma pequena sala e a típica água furtada⁵⁷ (Fig. 50), enquanto que posteriormente é mostrado onde vive Santana e a sua família: numa mansão, com um enorme salão e uma grande varanda (Fig. 51), remetendo para a riqueza e abundância, típico de gente da Lapa. Numa segunda situação descobre-se que Santana também já foi pobre como todos os madragoenses, depois de Zé Luís ter anunciado o seu despedimento da fábrica, sendo Santana criticado por já ter sido da Madragoa, e que por agora morar na Lapa, acha-se melhor que os seus antigos vizinhos. Esta associação entre a rivalidade bairrista real, e entre a história do filme fez com que este demonstrasse de uma forma leviana o tal *realismo populista* já referido antes, já numa previsão que esse era o caminho a seguir dentro do contexto cinematográfico português, como acabou por acontecer com *Os Verdes Anos*, mas aqui sem a intenção de criticar as gentes destes bairros, porque todas as personagens do filme representam uma “sociedade idealizada, sem rutura de valores” (Calvet, 2011, p.103).

O contexto do bairro da Madragoa dentro da cidade de Lisboa, é também interessantemente mostrado aquando as personagens do Zé Luís e seu amigo Trinca Espinhas, andam à procura de trabalho no jornal⁵⁸. Madragoa é um bairro que se situa entre o rio Tejo e o alto da colina de Santa Catarina, onde está situado o Bairro da Lapa. Quando os dois vão procurar emprego, eles não sobem em direção ao bairro rico, onde naturalmente existiria mais dinheiro, mas descem até ao rio (Fig. 49), porque aí existiria sempre trabalho, devido à ligação direta das gentes da Madragoa ao Tejo. Outra das situações que demonstra Madragoa na grande cidade é quando Zé Luís começa a percorrer os

⁵⁷ Neste caso, as imagens revelam que a casa é um cenário montado, possivelmente nos estúdios da Tobis. A distinção é feita através do aparecimento de um pilar no canto da sala, por trás da casa de Margarida, assim como um painel com o céu desenhado, de forma a dar a ideia de profundidade.

⁵⁸ Situação que também acontece no filme da *Maria Papoila*, relevando uma ideia de tentativa de globalização dentro da própria cidade, pois o jornal era ainda nesta época bastante importante na transmissão de notícias, para além do rádio.



bairros novos da capital, nomeadamente o Areeiro (Fig. 55). Esta saída do bairro revela também que começava a existir a necessidade de ir procurar melhores sítios para trabalhar, e o Areeiro tendo sido finalizado recentemente, e ser olhado como o novo bairro rico da cidade, revela essa característica de que os bairros históricos começam a ser pequenos para todas as pessoas trabalharem lá internamente, como posteriormente aconteceu com Trinca-Espinhas que se tornou estafeta e percorre a cidade toda com uma carrinha, ou também quando Zé Luís tenta sair como refugiado para África, ou conduzir uma camioneta para as Caldas da Rainha. Esta tentativa de saída do bairro, demonstrava também a emigração que estava a acontecer dentro de Portugal, mas neste caso Madragoa era vista como o ambiente rural e as Caldas da Rainha como a grande cidade, num contexto inverso ao que realmente se passava.

Este filme da Madragoa, pode ser visto então como um filme com características quase políticas, mas sem verdadeiramente o ser. Porque à semelhança de filmes como *A Revolução de Maio* (1937), este pretende demonstrar a representação ideal da sociedade portuguesa, numa relação perfeita entre a mão-de-obra e a economia, onde estes em conjunto são indispensáveis numa comunidade em harmonia. Neste caso, a Madragoa acaba por ser um dos casos com maior influência direta num filme, dando quase a sensação que bastou simplesmente estudar a vida destas gentes, juntando ao género de filmes da época para ser mais um na história do nosso cinema, numa lista não muito grande nesta época. Neste caso em específico, visto não se ter visualizado nada de novo que não tivesse já aparecido em outros filmes iguais, e não sendo melhor que os anteriores, denotou-se que passou muito despercebido ao estudo do cinema português, sendo raramente referido tanto nos livros da generalidade, como nos estudos sobre esta época do cinema em Portugal.

53. Fotograma do filme *Madragoa*, no cruzamento entre a Rua Vicente Borga e Travessa do Pasteleiro, revelando a malha mais fechada e as ruas estreitas, características do bairro
54. Fotograma do filme *Madragoa*, com o Palácio de S. Bento por trás, sendo por ali uma das entradas principais no bairro
55. Fotograma do filme *Madragoa*, nas ruas largas e modernas do Bairro do Areeiro, aqui na Av. João XXI



Fig. 56

Os Verdes Anos no Bairro de Alvalade

Anos 60



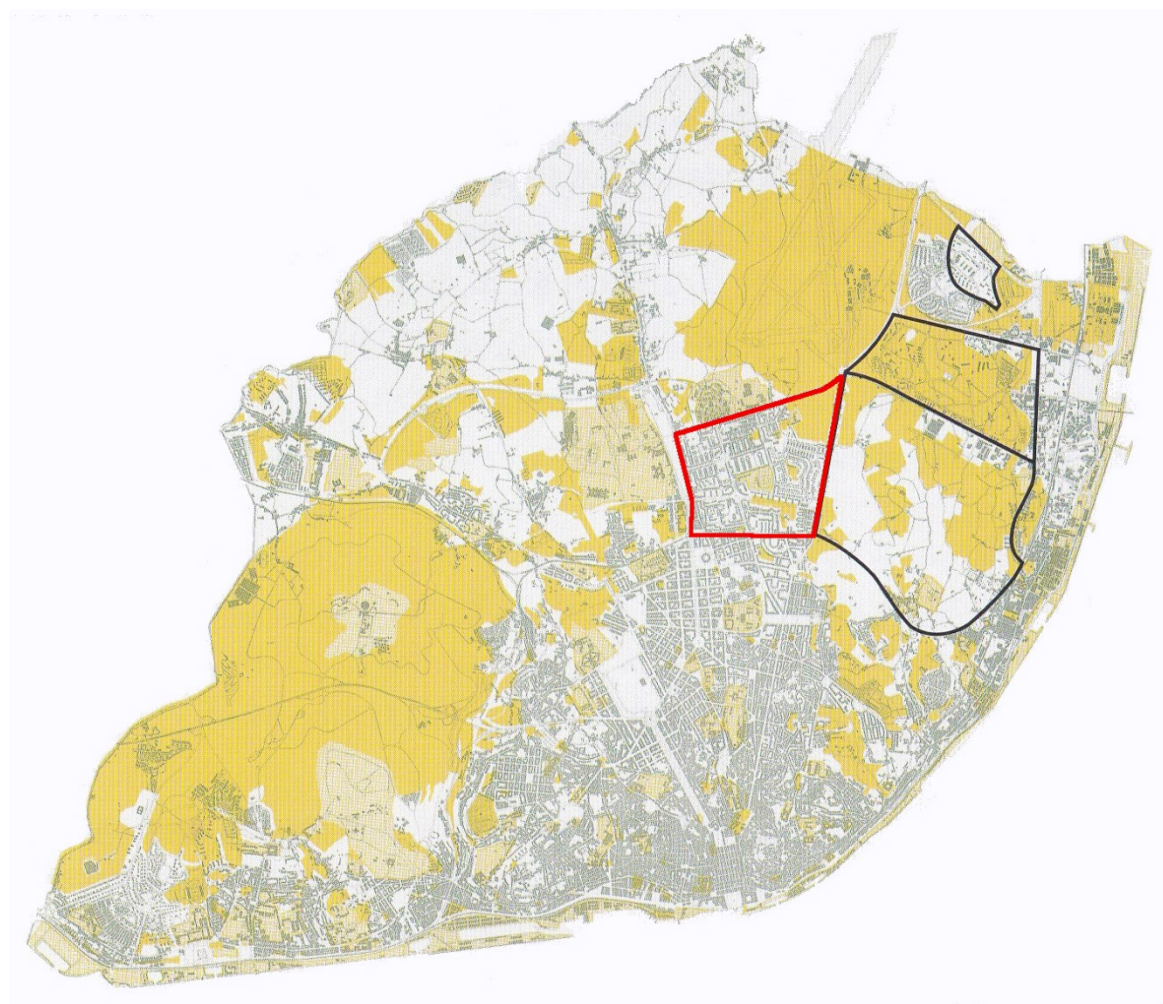
Fig. 57

Os anos verdes em Alvalade

A cidade de Lisboa nos anos 60 foi continuamente se expandido ao mesmo ritmo dos anos anteriores, fruto dos mesmos problemas que continuavam a assolar a capital portuguesa e que já foram referidos anteriormente: a necessidade de modernização da cidade e a migração de populações, sempre existente, dos meios rurais para Lisboa. Desde a entrada do regime do Estado Novo nos longínquos anos 30 que a cidade urbanizada foi alargando os seus limites, com o maior foco a incidir-se no núcleo central através do Bairro de Alvalade e do Plano das Avenidas Novas, a já estarem em fase de consolidação na década de 60. Nesta década, e fruto da ainda necessidade de promoção da habitação social, a cidade cresceu para oriente, através dos planos de urbanização de Olivais e Chelas (Fig. 44), ambos numa escala maior que Alvalade, e com conceitos urbanísticos diferenciados, numa rutura total com o primeiro conjunto urbano onde “coexistiram habitações de diversas classes sociais” (Heitor, 2001, p. 73).

O metropolitano de Lisboa foi também uma das principais intervenções destes anos na cidade de Lisboa, tendo sido inaugurada em 1959 e ligando em dois troços distintos o Jardim Zoológico e Entrecampos aos Restauradores, tornando-se assim vital para uma maior fluidez e ligação dentro da cidade, ao ligar zonas mais periféricas ao seu centro. Esta rede de caminhos-de-ferro subterrâneos, foi-se expandido sucessivamente ao longo dos anos, chegando somente a Alvalade no início da década de 70, apesar de esta já estar minimamente servida pela Estação de Entrecampos no início da Avenida dos Estados Unidos da América.⁵⁹ Alvalade era assim nesta década, como referido, um bairro urbanística e socialmente consolidado, por a maioria do seu território, pertencente ao Estado, estar já construída e habitada, apesar da existência de alguns vazios urbanos referentes a particulares (Costa, 2002, p. 138).

⁵⁹ N'OS *Verdes Anos*, já é visível a utilização do metro por parte da personagem principal na chegada ao bairro, tendo saído precisamente nesta estação e ter subido esta artéria pertencente a Alvalade.



58. “Planta da Cidade em 1967, onde se assinalou a área afectada” dos Planos de Olivais e Chelas. A vermelho está assinalado a área do Plano de Alvalade.

O Bairro

Alvalade, o primeiro bairro construído de raiz na capital portuguesa, nasce derivado do Plano Geral de Urbanização e Expansão de Lisboa (PGUEL) de 1938, realizado essencialmente pelo Eng.º Duarte Pacheco (1900-1943) e Étienne De Gröer (1882- ?), arquiteto urbanista que definiu as novas grandes linhas do crescimento da cidade (André, 2012, p. 2). Depois de um processo longo de expropriações de propriedades no concelho de Lisboa, e da “definição e construção da rede viária fundamental da cidade e suas ligações ao Centro, Norte e Sul do País” (Costa, 2002, p.17), os planos para os novos bairros foram surgindo através de uma nova delimitação dos limites da cidade, como o Restelo ou Olivais Norte, em locais opostos da capital.

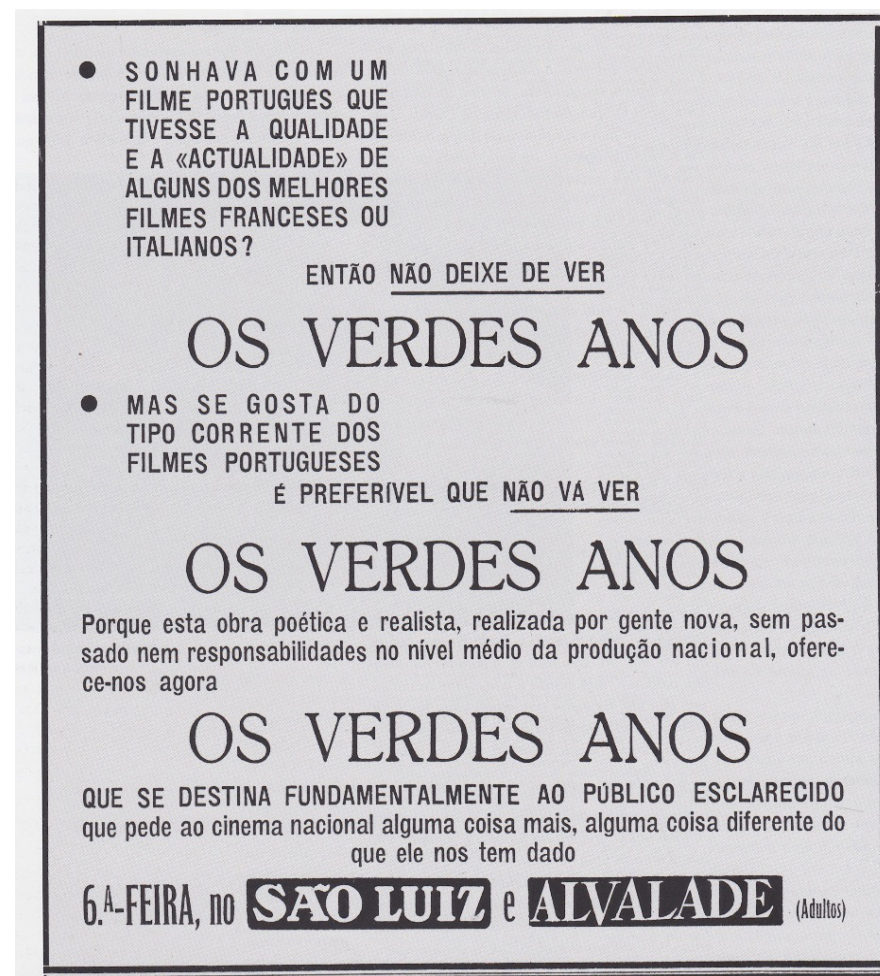
O Bairro de Alvalade era já uma das áreas definidas da nova urbanização de Lisboa, prevista no Plano Diretor Municipal de 1938-48, tendo o seu Plano de Urbanização sido aprovado em 1945, num período de plena consolidação do regime do Estado Novo, dando maior atenção às questões culturais (idem, p.15). Desenhado por João Guilherme Faria da Costa (1906-1971), Alvalade nasce, como tantos outros bairros da época, com o intuito de oferecer habitação à cidade, visto essa ser a sua principal carência. O *Plano de Urbanização da Zona a Sul da Avenida Alferes Malheiro* (Fig. 59), surge a norte do que era então os limites habitacionais da cidade de Lisboa, sendo esta uma localização privilegiada tendo em conta os principais eixos de circulação existentes ou que seriam ainda propostos, como são os casos da Avenida Alferes Malheiro, a linha férrea de cintura, a nova Avenida do Aeroporto, e a nova Avenida Estados Unidos da América (idem, p. 29). Composto por 8 células habitacionais, estas previam a coexistência de habitações de diferentes classes sociais, estando repartidas por habitações coletivas de renda económica, habitações de renda não limitada, moradias unifamiliares de renda económica e moradias unifamiliares de renda não limitada, apoiados numa série de equipamentos públicos, em especial as escolas (Tostões, 1994, p. 520), destinando-se assim “a travar um contínuo agravamento da crise habitacional” na Baixa da cidade (Santana, 1994, p. 56).



59. Plano de Urbanização da zona a sul da Av. Alferes Malheiro (Faria da Costa, 1945)

Os grandes traçados viários deste Plano de Urbanização são definidos “a norte pela Av. Alferes Malheiro atual Av. do Brasil, a este pela Av. do Aeroporto atual Av. Gago Coutinho, a sul pela linha férrea de cintura e a oeste pelo Campo Grande” (Tostões, 1994, p. 519), sendo que as vias internas de maior expressão são a Avenida de Roma, ligando sul-norte, e a Av. dos Estados Unidos da América, traçado já existente e fundamental no desenho do Plano de Urbanização, considerada como “a grande avenida de circunvalação” da cidade, começando em Monsanto e terminando em Poço do Bispo (Costa, 2002, p.106), fazendo com que este cruzamento fosse um dos grandes centros viários, do Bairro de Alvalade. Este cruzamento, posteriormente fundamental no caso de estudo a ser abordado e na revolução do cinema português, foi concluído em 1952, com a principal característica dos blocos habitacionais do cruzamento nascente-poente, não acompanharem a forma do desenho da praça, estando perpendiculares à mesma. Projetados pelos arquitetos Filipe Figueiredo e Jorge Segurado, estas volumetrias “são aplicados em Alvalade, não devido a uma adesão incondicional ao movimento moderno, não por uma admiração estilística, mas por se tratar da melhor forma urbana para resolver uma situação particular: tratava-se, na época, de uma via circular em Lisboa, para a qual se previa um intenso tráfego automóvel” (idem, p.181). Compostos por 13 pisos, estes quatro blocos habitacionais, mais do que representarem o movimento moderno em Lisboa, representavam a grande mudança na forma como se olhava para a cidade, por serem possivelmente os mais altos existentes naquela época, demonstrando o verdadeiro desenvolvimento do país.

Este novo bairro da cidade de Lisboa, fez com que toda a zona nordeste se desenvolvesse e invariavelmente se tornasse rapidamente parte desta, não através do seu desenho urbano tradicional onde já eram visíveis alguns apontamentos do “urbanismo moderno fixados na Carta de Atenas de 1933”, mas também através da sua hierarquia viária, permitindo uma rápida ligação entre esta zona nova e a velha Lisboa (Tostões, 2001, p. 67).



60. Cartaz do filme *Os Verdes Anos* (Paulo Rocha, 1962)

Os Anos Verdes do Novo Cinema Português

Os Verdes Anos, realizado por Paulo Rocha (1935012) em 1962 e exibido no São Luiz em 1963, foi o primeiro filme da revolução do cinema português, num movimento posteriormente designado como Novo Cinema Português⁶⁰. Este movimento, que inclui filmes como *Belarmino*, de Fernando Lopes (1964), ou *Domingo à Tarde*, de António de Macedo (1965), nasceu a partir da necessidade de uma rutura entre os jovens cineastas e o velho cinema que continuava a ser criado há quase 30 anos, o cinema das velhas comédias portuguesas⁶¹. Rutura essa que nasceu derivada do que já se andava a passar no resto da Europa há vários anos, como a *nouvelle vague* francesa ou o cinema neo-realista italiano, mas também em Portugal, depois dos anos 50 terem sido os mais negros de toda a história do cinema português, tendo 1955 sido considerado o 'ano zero', por não ter sido criado nenhuma longa-metragem portuguesa (Monteiro, 2001, p. 307). Entre 1955 e 1963, existiram ainda um conjunto de acontecimentos passíveis de serem referidos que tiveram influência direta, mas também indiretamente, na necessidade de mudança do paradigma do que era então considerado cinema português.

Em 1955, nasceu a Rádio Televisão Portuguesa, tendo as primeiras emissões experimentais acontecido em 1956 e regulares em 1957. Depois de durante cerca de 20 anos, o cinema ter sido o palco da transmissão da propaganda do Estado Novo, este é deixado quase de parte, passando a ser a RTP a transmitir as contínuas notícias e documentários propagandistas portugueses, visto a televisão entrar de forma mais direta nas casas de cada família e ser mais persuasiva, mas também por esta pertencer por completo ao Estado, deixando de haver tantos gastos indiretos no cinema. Para além disto, a própria RTP não quis contratar artistas ou técnicos do cinema velho que se fazia

⁶⁰ Iniciado em 1962, os filmes pertencentes a esta vaga cinematográfica são todos da autoria das Produções Cunha Telles.

⁶¹ Encabeçadas por filmes como *A Canção de Lisboa* (1933), *O Pai Tirano* (1941) ou *O Pátio das Cantigas* (1942)

até então, fazendo com que não só o cinema português estivesse mal, mas também a maioria das pessoas envolvidas nele (Monteiro, 2001, p.310).

Em 1957, e depois de os cineclubes terem realizado um 1º Encontro Nacional, ao defenderem que eram necessárias leis que defendessem a regulação «Estatuto do Cinema não Comercial», de forma a existir uma facilitação da partilha e obtenção de cópias de filmes, o Estado proibiu por completo a exibição de filmes de formato reduzido (idem, p. 308). É de referir que os cineclubes portugueses sempre tiveram bastante afluência, tendo o seu auge atingido os anos quarenta e cinquenta, que com este revés, o ofício cinematográfico em Portugal sofria mais um duro golpe na sua tentativa de se reerguer.

Em 1958, é aberta ao público a Cinemateca Portuguesa⁶², passando a ser a principal sala de projeção cinematográfica não só em Lisboa, mas mesmo em Portugal, começando no imediato à sua abertura a realização de ciclos estrangeiros cinematográficos, gerando um enorme interesse em especial pelos jovens da época, tendo sido considerado na altura por Seixas Santos⁶³ e António-Pedro Vasconcelos⁶⁴ “o maior acontecimento cultural desde o aparecimento do Orfeu” (idem, p. 310). Ainda em 1958, o Fundo do Cinema Português, financiado pelo Secretário Nacional de Informação (SNI)⁶⁵, decidiram num esforço mútuo da necessidade urgente de renovação do cinema português, criar um programa de bolsas de estudo para o estrangeiro, de forma a que novos valores pudessem surgir e mudar o paradigma do cinema nacional. Entre bolseiros e outros que foram sem o apoio do

⁶² Criada em 1948 pelo Dr. Manuel Félix Ribeiro (1906-1982), médico de profissão, mas amante de cinema, tendo durante toda a sua vida guardado fitas e filmes de todos os tempos e de todo o lado. A Cinemateca tornou-se assim o principal arquivo cinematográfico em Portugal.

⁶³ (1936-2016). Crítico e realizador de cinema, pertenceu ao movimento do Novo Cinema Português, sendo a sua maior obra o filme *Brandos Costumes* (1975)

⁶⁴ (1939-). Crítico e também realizador de cinema desde os tempos do Novo Cinema Português, continuando ainda nos dias de hoje a realizar filmes.

⁶⁵ Criado em 1933 com o nome de Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), altera em 1945 para Secretariado Nacional de Informação, tendo como missão controlar tudo o que era transmitido pelos meios de comunicação.

Fundo, chegaram de Paris⁶⁶ Paulo Rocha e António da Cunha Telles (1935 -). O primeiro, já referido realizador d’*Os Verdes Anos*, mas também de tantos outros, será sempre considerado o pioneiro do novo cinema português, mas isso não seria possível sem a ajuda do amigo e produtor Cunha Telles, que ao criar as Produções Cunha Telles⁶⁷, revoluciona quase por completo o olhar do que era considerado até então “cinema nacional”, apesar de ter falido poucos anos depois.

Já em 1961, é criado o *I Curso de Cinema do Estúdio Universitário de Cinema da Mocidade Portuguesa*, dirigido por Cunha Telles e financiado pelos Fundo do Cinema e Ministério da Educação, tendo logo no primeiro ano cerca de 200 alunos inscritos (idem, p. 312).

Todos estes acontecimentos, durante cerca de 7 anos, fizeram com que o paradigma do cinema português mudasse completamente, não só por os jovens da época não se reverem em nada nas antigas comédias portuguesas, mas também pelas próprias pessoas do velho cinema não quererem ajuda dos mais novos (Cunha Telles, 1985, p.49). É neste contexto que aparece *Os Verdes Anos*, o filme da revolução do novo cinema português, o primeiro de Paulo Rocha, então com 28 anos de idade nas suas avenidas novas, mas o primeiro também de quase toda a equipa técnica, com exceção de Luc Mirot⁶⁸.

Os Verdes Anos no Bairro de Alvalade

O bairro de Alvalade, por demonstrar a modernidade que já tinha aparecido em grandes cidades europeias, no contexto português e numa Lisboa onde toda a restante área urbana era antiga e mesmo rural, constituída na sua maioria por pessoas de uma classe económica baixa, foi sempre

⁶⁶ Ambos estudaram no IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques).

⁶⁷ Criado em 1962, depois de ter chegado Paris, produziu e coproduziu 17 filmes, tendo ido à falência em 1968 depois de diversos insucessos tanto nas bilheteiras como nas críticas.

⁶⁸ Diretor de fotografia já com experiência no cinema francês.



61. “Avenida Estados Unidos da América, 1960, notando-se a falta de movimento citadino, apesar de existirem alguns carros estacionados.
62. Cruzamento da Av. de Roma com a Av. EUA, notando-se a mesma situação da fotografia anterior

olhada com bastante estranheza. Os grandes prédios só começaram a nascer em Lisboa naquela época e representavam a Lisboa periférica, desenquadrada da já existente, uma cidade que “não se vê logo, mas permanece vizinha.” (Rosmaninho, 2013, p.164). *Os Verdes Anos* retratam essa Lisboa nova, a Lisboa que todos conheciam, mas que ainda estranhavam, que ainda não tinha aparecido num filme, demonstrando uma realidade descontextualizada do resto da cidade (Figs. 61 e 62). Mas mais que esse retrato de cidade, existe o retrato de um casal jovem que não pertence à mesma e a vive de maneiras distintas. Ilda, a sopeira, já vivia em Lisboa antes de Júlio, recém-chegado do campo⁶⁹ para ir viver com o tio e trabalhar como sapateiro de forma a enviar dinheiro para a família, que estava a passar bastantes dificuldades. Ambos trabalham relativamente perto um do outro, ele na Avenida de Roma, numa cave onde não cabe uma pessoa em pé, ela no cruzamento da Avenida de Roma com a Avenida dos Estados Unidos da América, no bloco onde se situa o café Vává, um dos mais míticos cafés de encontros da revolução cinematográfica em Portugal, e que serviu também como parte da ação do filme.

Paulo Rocha não é um lisboeta de gema, é um jovem portuense com raízes na vila do Furadouro⁷⁰, mas que viveu em Lisboa antes de ter tido as primeiras experiências cinematográficas e filmado *Os Verdes Anos*, tendo estudado durante cinco anos na Faculdade de Direito (Rocha, 1996, p. 71), e sido esse o seu primeiro contacto com a cidade que se estava a construir na altura. Entre 1959 e 1961 estuda no já referido IDHEC, e estagia com Jean Renoir⁷¹, um dos mais importantes realizadores franceses da altura. Ao regressar a Portugal, é ainda assistente de Manoel de Oliveira nos filmes *O Acto da Primavera* (1962) e *A Caça* (1963). No regresso a Lisboa, e com a ajuda do amigo da aventura parisiense realiza então *Os Verdes Anos*.

⁶⁹ As personagens do filme, para além de serem o espelho da sociedade portuguesa da época, esta já era uma situação retratada no cinema, com *Maria Papoila* a ser a sopeira dos anos 30 no cinema português.

⁷⁰ Pertencente ao distrito de Aveiro, a vila do Furadouro foi palco da 2ª longa-metragem de Paulo Rocha (*Mudar de Vida*, 1967).

⁷¹ É assistente no filme ‘Le Caporal Epinglé’ (*O Cabo da Guerra*, 1962)



63. Fotograma do filme *Os Verdes Anos*, mostrando inicialmente só o campo, dando uma primeira sensação de poder vir a ser um filme passado no meio rural
64. Fotograma do filme *Os Verdes Anos*, demonstrando a relação entre o tal meio rural com Lisboa, aqui tendo o Areeiro como fundo.
65. Fotograma do filme *Os Verdes Anos*, com uma das entradas na cidade do lado este, através da Av. dos EUA.

Rocha, como já referiu diversas vezes, retirou a ideia base para este filme numa notícia de jornal da época, de um homicídio de uma empregada doméstica por um sapateiro, precisamente na Avenida dos Estados Unidos da América onde o próprio vivia, fazendo com que todo aquele território que Rocha percorria quase diariamente por montanhas e vales fosse associado a esta história (Paulo, 1996, p. 53). Assim nasceu o argumento para o primeiro filme que Paulo Rocha já queria fazer à algum tempo, com a coincidência ou verdadeira necessidade de ser realizado no local do assassinato, mas também no local onde era a sua morada e onde se identificava por ser um homem de um meio pequeno e rural. O Bairro de Alvalade acabou por ser o palco natural d'*Os Verdes Anos*, pois para além de todas as questões já referidas, era aquele em que melhor demonstrava a dura realidade da expansão da cidade, do quão difícil poderia ser morar nela, mas que ao mesmo tempo a pureza do campo ainda estava bastante presente.

O início do filme é um início de chegadas ou entradas na cidade através das personagens principais. Numa primeira instância, as primeiras vistas demonstram apenas alguma vegetação em conjunto com algumas barracas, não sendo logo revelador o local de ação do filme (Fig. 63). Mas ainda antes de se perceber exatamente esse local, o tio Afonso, interpretado por Paulo Renato, começa a primeira deixa do filme com “a primeira vez que vi a cidade de Lisboa”, aparecendo quase momentaneamente os prédios da zona do Areeiro (Fig. 64). A entrada do filme na cidade é feita duplamente, desde o monólogo que descreve a vida das pessoas que vêm de fora na cidade, assim como o simbolismo pela subida de moto através da Av. dos EUA, que representava também a entrada por aqueles lados (Fig. 65). Num segundo momento, chega à cidade vindo do campo o sobrinho de Afonso, Júlio que tem aqui uma entrada totalmente distinta, através da chegada de comboio à Estação do Rossio, sendo confrontado com toda a agitação da cidade. Posteriormente e já numa amostra da evolução citadina que já existe na cidade, Júlio apanha o metro até Alvalade, em vez de ir a pé. Esta chegada a Lisboa de Júlio, chega a ser bastante semelhante à de Maria Papoila em 1937, com a também chegada de comboio ao Rossio, com a distinção da ida até ao IST a pé em vez de

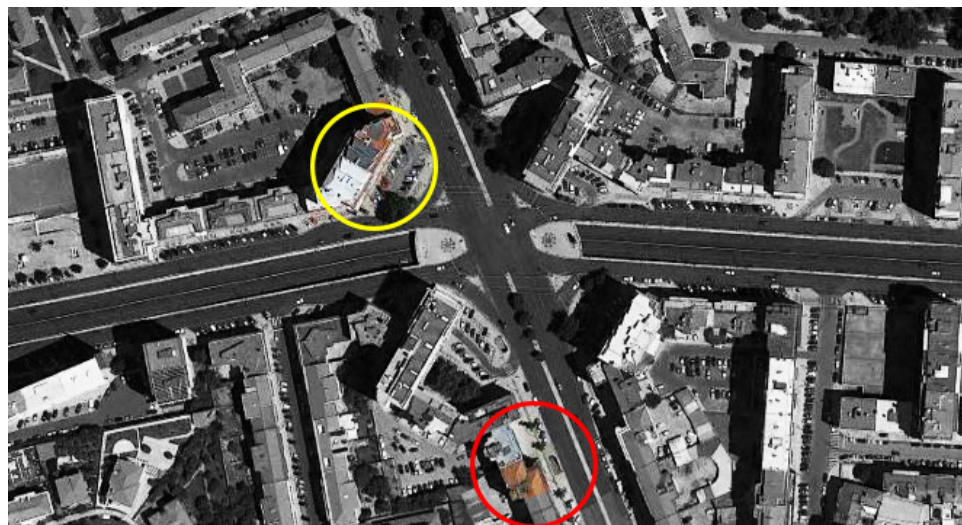


66. Fotograma do filme *Os Verdes Anos*, com a separação entre cidade e campo. Ao fundo vê-se os edifícios do cruzamento da Av. Gago Coutinho com a linha férrea, perto da Estação de Roma.
67. Fotograma do filme *Os Verdes Anos*, demonstrando a primeira ideia de opressão citadina, com o enorme número de veículos existentes.
68. Fotograma do filme *Os Verdes Anos*, demonstrando a segunda ideia da opressão citadina, já depois de Júlio ter assassinado Ilda, sendo aqui parado pelos automóveis que estavam a passar na estrada.

metro, revelando claramente que a diferença de 25 anos na cidade de Lisboa fossem sinónimos de evolução e modernização.

Em Alvalade, assim como em toda a área à volta do mesmo, é demonstrado pelo filme as duas periferias existentes naquela época, a citadina e a rural, e estas têm influencia diretas no filme porque representam os limites da cidade. Não são físicos, nem são limites visuais, mas sim psicológicos. Aqueles prédios representam o começo da cidade para Júlio, um rapaz que nunca tinha saído da província e, apesar de numa primeira impressão parecer que se adaptou rapidamente, essa nunca chegou a acontecer porque ele saiu de um meio rural para ir viver para outro meio rural, para uma casa que como o tio dizia “podia cair com um coice de burro”. Esse sentimento de tão perto mas tão longe é constantemente observado sempre que aparecem as panorâmicas da cidade moderna, desde o Areeiro a Alvalade (Fig. 66), demonstrando que o seu bem-estar reside à ideia de liberdade, e não da prisão que a cidade aparentava. Por representar esse limite urbano e habitacional, reforça ainda mais a dificuldade de adaptação de Júlio, por o contraste ser demasiado grande com o campo. Alvalade tem também bastante importância no filme e no contexto cinematográfico português, porque a Lisboa que era filmada até então, não na totalidade, mas na sua maioria, era uma Lisboa de bairros fechados sobre si próprios⁷², e que as suas histórias nunca saíam daqueles limites criados pelas fronteiras dos mesmos, mas também pelas pessoas, chegando sempre a existir uma espécie de rivalidade em relação aos vizinhos lisboetas mais distantes (Urbano, 2013, p. 155). *Os Verdes Anos*, por ter sido filmado na periferia da cidade, tanto urbana como rural, faz com que esses limites deixem de existir devido a estarem nesse limiar, não existindo mais nada senão descampados, azinhagas e quintas, fazendo com que Alvalade nunca se consiga fechar sobre si próprio porque ele próprio ainda se situava no meio de um vazio rural, apenas ocupado urbanisticamente a sul pela linha do comboio.

⁷² A partir dos anos 30 e quando o cinema português começa a ser controlado pela censura, deixou de haver uma liberdade nas filmagens, perfazendo que os filmes portugueses, mas maioritariamente os lisboetas, repetissem constantemente o mesmo conceito de filme. Uma comédia num bairro típico português, sendo Lisboa constantemente a sua cara.



69. Local de trabalho e de encontros de Ilda e Júlio. A vermelho, na Av. de Roma situa-se a cave do sapateiro, enquanto que a amarelo o edifício onde moram os patrões de Ilda, sendo também neste que se situa o café Vá-Vá que diversas aparece
70. A vermelho está sinalizado o percurso desde a casa do tio Afonso até ao local de trabalho de Júlio, no cruzamento da Av. EUA com a Av. de Roma. A amarelo, a subida feita por Júlio na primeira chegada à cave do sapateiro, desde a sída do metro em Entrecampos.

Os *Verdes Anos*, são assim o retrato de um país que se mantém sombrio e obscuro, numa cidade prisioneira tanto para os que saem como para os que querem entrar, fruto da forte ditadura que se sentia no país. Júlio e Ilda, representam como tantos outros jovens da época, a sociedade que quer emigrar para ter melhores condições de vida, mas vêm para uma cidade onde naturalmente são olhados como estrangeiros. Alvalade e todo o meio rural existente à sua volta tornou-se assim no palco central para esta história por representar essa dificuldade de viver na cidade com a constante presença do sentimento de casa ali mesmo ao lado, o sentimento de que o que existe para além das certezas já conhecidas é sempre de se desconfiar. Assim se desenrola toda a história do filme, de uma relação que se vai deteriorando porque há uma pessoa que não se habitua às novas circunstâncias da vida, ao que é o viver na grande e cidade moderna, fazendo com que no fim aconteça uma desgraça, mas que do ponto de vista de Júlio representa o início da liberdade, apesar de toda a força opressiva citadina que aparece no imediato a esse acontecimento.

“Pois é. A rapariga esfaqueada é que não ressuscitou.”

Paulo Rocha

“Life isn’t like in the movies.

Life is much harder.”

Cinema Paradiso (Giuseppe Tornatore, 1988)

Considerações Finais

A relação entre uma cidade e a arte do cinema é possivelmente a mais antiga no que a este ofício diz respeito. Ainda antes de se olhar para o cinema como um contador de histórias, como é o caso do teatro, as primeiras experiências com a fotografia animada limitavam-se a retratar o dia-a-dia e as rotinas das populações. Ao aparecer no final do século XIX, as fitas para estas máquinas eram ainda demasiado curtas para se poder sequer considerar serem criadas narrativas, pois para além de ser um material caro, era de difícil acesso, daí a preferência pelos donos destas câmaras optarem na sua maioria por filmar as ruas e o seu movimento. Exemplo disso é o caso do primeiro cineasta português, Aurélio da Paz dos Reis, que no Porto fez como primeiras fitas a *Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança* (1896) ou a *Chegada de um Comboio Americano a Cadouços* (1896) (Ribeiro, 1983, p.11). Mas apesar disso, lentamente o cinema foi-se desenvolvendo, desde o aspeto técnico ao artístico, chegando a uma fase em que praticamente só se olhava para esta arte como um *upgrade* do teatro, pois os filmes na sua maioria eram unicamente filmados em estúdio e sempre com artistas teatrais, especialmente durante os anos 20 portugueses, em que como foi referido na introdução desta investigação, foi impossível encontrar um filme que retratasse Lisboa nesta década e que ainda existisse nos dias de hoje.

Esta ligação começou a ganhar uma maior consistência nas décadas seguintes, especialmente depois da *Lisboa, Crónica Anedótica* (1930) de Leitão de Barros, mas ainda assim com muitos dos filmes a terem na sua maioria grandes períodos de ação em espaços fechados, sejam estúdios ou lugares reais. O olhar dos cineastas portugueses que realizaram em Lisboa durante estes anos e especialmente enquanto o regime foi controlando esta arte, foi o de ver a cidade mais como um acessório das suas histórias do que propriamente esta enquanto geradora dos acontecimentos, pois apesar de aparecer diversas vezes, a sua utilização e influência nos filmes consegue ser sempre esporádica, não definindo grandes acontecimentos no decorrer dos mesmos.

Esta tendência começou a alterar-se muito lentamente nos anos 50, com os ainda bairros históricos a serem filmados, mas de uma forma mais descomprometida e sem grandes impedimentos, porque as próprias histórias começaram a envolver-se mais com o meio onde eram filmados. Para além de *Madragoa*, *Vidas sem Rumo* (1956) de Manuel Guimarães é talvez o filme que melhor filma essa cidade real, nomeadamente os Restauradores e Alfama, aqui com um sentido crítico bastante mais apurado que *Perdigão Queiroga*, mas também mais censurado por parte do regime. A partir da década de 60 e com a revolução cinematográfica em Portugal através do Novo Cinema Português, esta situação altera-se por os novos cineastas considerarem que esta arte deveria ser crítica do estado em que o país estava, cada vez mais fechado e insustentável para as massas populacionais. Lisboa começa por ganhar o protagonismo que já vinha sendo desejado à largos anos pelos apreciadores desta arte, com os filmes a retratarem histórias mais realistas e cruéis, influenciados por esses tempos conturbados da ditadura, mostrando uma cidade de desigualdades e contrastes vincados, numa clara alusão à necessidade de serem críticos perante o sistema, ainda que de modo leviano pois a censura cinematográfica apesar de não ser tão forte como nas décadas anteriores, continuava ativa.

Nos casos de estudo aqui presentes, existe uma natural separação entre cada um deles, não só por serem todos de décadas diferentes, mas também pela forma como é demonstrada os locais de ação desses mesmos filmes. Mas apesar disso, a forma como a cidade foi visualizada nestes quatro filmes, pode ser separada somente em três maneiras distintas. *Maria Papoila* e *O Costa do Castelo*, são duas das maiores comédias desta fase cinematográfica em Portugal, entre início de 30's até meados de 40's, onde como já foi dito anteriormente, a prioridade não foi o de mostrar Lisboa, mas sim somente enquadrar os espectadores num meio real, num local onde os próprios pudessem conhecer e identificar-se, sendo levados para uma cidade fantasiada que poderia perfeitamente ser a sua. Mas dentro deste olhar secundário que a cidade tem em ambos os filmes, na *Maria Papoila*, apesar da relevância da indicação do IST como local vizinho do seu novo local de trabalho por estar ali representado a nova e grande cidade, esta identificação não modifica a história, mas somente na

forma como Papoila se tornou numa mulher da cidade, pois os velhos bairros também eram vistos como rurais. No Castelo, a verdadeira diferença é que essa cultura bairrista já estava imposta nas personagens, e que apesar das ruelas do bairro raramente aparecerem essa identidade estava sempre presente. Mas dentro desta ideia generalizada de entreter o público, estavam representados nestes dois filmes locais da cidade que tinham sido alvos de ou construção nova, com o IST, ou de restauro na cidade mais antiga, com o Castelo de S. Jorge, dando assim ao público para além do natural entretenimento, o de informá-los, ou de somente poderem ser vistas as alterações que vinham a acontecer na capital nesta fase de tanta agitação urbana.

O segundo momento refere-se ao filme da *Madragoa*, no início da década de 50 e numa fase em que o cinema português estava em queda e a tentar regenerar-se. A cidade, e mais concretamente o bairro, são neste caso demonstrados de um ponto de vista mais abrangente e sem esse carácter de informar os espectadores das benfeitorias feitas em si, mas tendo um argumento mais rígido que as comédias anteriores, dando-se aqui uma maior importância à influência que a história devia ter nos espectadores. O bairro da Madragoa, por conter na sua maioria uma população pertencente à classe baixa, tornou-se ainda mais relevante que o Castelo, para dar um ambiente mais pesado e frágil a um filme que pretendia passar uma mensagem clara, mas sem nunca se impor à história do filme, chegando as personagens principais a saírem diversas vezes dos limites do bairro. Considerado como um *realismo moralista*, por Bénard da Costa, *Madragoa* pode ser olhado como um filme de transição na forma como a cidade de Lisboa era vista através do cinema, entre as comédias portuguesas e o movimento que se segue na década seguinte, por este não se inibir nas paisagens da cidade, tendo quase o mesmo tempo que as ações realizadas em espaços fechados, como se o filme pudesse ser verdadeiramente o dia-a-dia da população existente naquele local.

Os Verdes Anos, como primeiro filme do Novo Cinema Português, trouxe para as salas de cinema uma nova perspetiva da cidade de Lisboa, levando ao extremo a forma como esta era vivida pelas personagens do filme. Neste caso, Alvalade e a sua periferia rural é que são os principais protagonistas desta história, por serem eles a que influenciam diretamente através das

suas características específicas, a da cidade moderna e vista em altura com o campo observado na horizontal. Ao contrário dos filmes anteriores, aqui a cidade é filmada para ser vista, com constantes panorâmicas dos limites urbanos existentes entre Alvalade e os terrenos vazios, assim como através dos diversos passeios feitos entre Ilda e Júlio, em que a câmara está sempre geralmente mais recuada de forma a poder-se visualizar a envolvente, não focando somente nas personagens e nas suas conversas, como acontece na *Maria Papoila* e no *Costa do Castelo*. A conjectura entre cidade-campo é também de extrema relevância neste caso, por ser essa diferença que faz com a história sinta mais necessidade de se apoiar nessa dupla-realidade, de forma a demonstrar o porquê do trágico fim então existente.

Estas quatro distintas formas da importância da cidade nos seus filmes, pode ser vista, para além da natural conjectura em época em que cada um foi feito, por uma natural evolução e cada vez mais necessidade de separação entre o cinema e o teatro, pois uma só se concretiza num palco, enquanto que a outra é passível de não ter limites à sua realização, podendo ser mais ou menos influenciada pela cidade que a rodeia. Lisboa nestes filmes, mas também em tantos outros do cinema lisboeta é representada para além do simples aparecimento nas telas de cinema, é vista também através da interpretação de como as personagens a vivem, seja da sua adaptação à cidade, do ser habitante de determinado bairro e cultura, ou de simples estranheza e desconfiança para com ela.

Fontes das Imagens

- 1- Fotomontagem do autor
- 2- Fotograma do filme *Maria Papoila* (Leitão de Barros, 1937)
- 3- **Arquivo Municipal de Lisboa**. Fotografia de Amadeu Ferrari (194-). Disponível em: <http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/PaginaDocumento.aspx?DocumentoID=290024&AplicacaoID=1&Pagina=1&Linha=1&Coluna=1>
- 4- Fotomontagem do autor
- 5- **Arquivo Municipal de Lisboa**. Disponível em: <http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/PaginaDocumento.aspx?DocumentoID=265639&AplicacaoID=1&Pagina=1&Linha=1&Coluna=1>
- 6- **Arquivo Municipal de Lisboa**. Disponível em: <http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/x-arqweb/ContentPage.aspx?ID=952ae27a874d0001e240&Pos=1&Tipo=PCD>
- 7- **Arquivo Municipal de Lisboa**. Disponível em: <http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/PaginaDocumento.aspx?DocumentoID=285099&AplicacaoID=1&Pagina=1&Linha=1&Coluna=1>
- 8- **Jornal Expresso**. Disponível em: <http://expresso.sapo.pt/cultura/2017-07-22-Evocacao-de-Leitao-de-Barros-nos-50-anos-da-morte-de-um-dos-mais-talentosos-do-seculo-XX-portugues>
Consultado a: 03-09-2017
- 9- **Blog CinePT**. Disponível em <http://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/2212/Maria+Papoila>
Consultado a 02-09-20
- 10-18 - Fotogramas do filme *Maria Papoila* (Leitão de Barros, 1937)
- 19- Fotomontagem do autor
- 20- **Blog Restos de Coleção**, Disponível em: <http://restosdecoleccion.blogspot.pt/2013/04/cartazes-do-cinema-portugues-11.html>. Consultado a: 03-08-2017
- 21-23- Fotogramas do filme *A Revolução de Maio* (António Lopes Ribeiro, 1937)
- 24- Fotograma do filme *O Costa do Castelo* (Arthur Duarte, 1943)
- 25- **Arquivo Municipal de Lisboa**. Fotografia de António Passaporte (1944). Disponível em: <http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/PaginaDocumento.aspx?DocumentoID=257153&AplicacaoID=1&Pagina=1&Linha=1&Coluna=1>

26- **Website Old Maps Online.** Disponível em: <http://www.oldmapsonline.org/map/harvard/11302197>. Consultado a: 07-09-2017

27- Fotomontagem do autor

28- **Arquivo Municipal de Lisboa.** Disponível em: <http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/PaginaDocumento.aspx?DocumentoID=284032&AplicacaoID=1&Pagina=1&Linha=1&Coluna=1>

29- **Arquivo Municipal de Lisboa.** Disponível em: <http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/PaginaDocumento.aspx?DocumentoID=284033&AplicacaoID=1&Pagina=1&Linha=1&Coluna=1>

30- **Blog Restos de Colecção.** Disponível em: <http://restosdecoleccion.blogspot.pt/2011/07/cartazes-do-cinema-portugues-6.html>. Consultado a: 07-08-2017

31- **Arquivo Municipal de Lisboa.** Disponível em: <http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/x-arqweb/ContentPage.aspx?ID=9520e173834b0001e240&Pos=1&Tipo=PCD>

32- **Arquivo Municipal de Lisboa.** Disponível em: <http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/PaginaDocumento.aspx?DocumentoID=265848&AplicacaoID=1&Pagina=1&Linha=1&Coluna=1>

33-38- Fotogramas do filme *O Costa do Castelo* (Arthur Duarte, 1943)

39- Fotomontagem do autor

40- Fotograma do filme *Madragoa* (Perdigão Queiroga, 1952)

41- **Arquivo Municipal de Lisboa.** Fotografia de Eduardo Cunha (s/ data). Disponível em: <http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/PaginaDocumento.aspx?DocumentoID=255257&AplicacaoID=1&Pagina=1&Linha=1&Coluna=1>

42- **Website Old Maps Online.** Disponível em: <http://www.oldmapsonline.org/map/harvard/11302197>. Consultado a: 10-09-2017

43- Fotomontagem do autor

44- **Blog Restos de Colecção.** Disponível em: <http://restosdecoleccion.blogspot.pt/2016/10/folhetos-de-filmes-portugueses-4.html>. Consultado a: 07-07-2017

45- **Arquivo Municipal de Lisboa.** Disponível em: <http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/PaginaDocumento.aspx?DocumentoID=271201&AplicacaoID=1&Pagina=1&Linha=1&Coluna=1>

46- **Arquivo Municipal de Lisboa.** Disponível em: <http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/x-arqweb/ContentPage.aspx?ID=9524e672814d0001e240&Pos=1&Tipo=PCD>

47- **Arquivo Municipal de Lisboa.** Disponível em: <http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/x-arqweb/ContentPage.aspx?ID=952be179.874.20001e240&Pos=1&Tipo=PCD>

48- **Arquivo Municipal de Lisboa.** Disponível em: <http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/PaginaDocumento.aspx?DocumentoID=258450&AplicacaoID=1&Pagina=1&Linha=1&Coluna=1>

49-51- Fotogramas do filme *Madragoa* (Perdigão Queiroga, 1952)

52- Fotomontagem do autor

53-55- Fotogramas do filme *Madragoa* (Perdigão Queiroga, 1952)

56- Fotograma do filme *Os Verdes Anos* (Paulo Rocha, 1962)

57- **Arquivo Municipal de Lisboa.** Fotografia de Salvador Fernandes (195-). Disponível em: <http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/PaginaDocumento.aspx?DocumentoID=280061&AplicacaoID=1&Pagina=1&Linha=1&Coluna=1>

58- HEITOR, T. (2001) (p. 73). A expansão da cidade para oriente: os planos de urbanização de Olivais e Chelas *in* Barreiros, M. (coord.) **Lisboa: Conhecer, Pensar, Fazer Cidade**. Lisboa: CML/Urbanismo – Departamento de Informação Urbana. Contém alteração do autor.

59- COSTA, J. P. (2002). **Bairro de Alvalade: Um Paradigma no Urbanismo Português**. Lisboa, Livros Horizonte

60- **PAULO Rocha, O rio do ouro.** (1996) (p. 45). Lisboa: Cinemateca Portuguesa

61- **Arquivo Municipal de Lisboa.** Disponível em: <http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/PaginaDocumento.aspx?DocumentoID=284356&AplicacaoID=1&Pagina=1&Linha=1&Coluna=1>

62- **Arquivo Municipal de Lisboa.** Disponível em: <http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/PaginaDocumento.aspx?DocumentoID=280063&AplicacaoID=1&Pagina=1&Linha=1&Coluna=1>

63-68- Fotogramas do filme *Os Verdes Anos* (Paulo Rocha, 1962)

69- Fotomontagem do autor

70- Fotomontagem do autor

Referências Bibliográficas

ACCIAUOLI, M. (1998). **Exposições do Estado Novo: 1934-1940**. Lisboa: Livros Horizonte

ACCIAUOLI, M. (2012). **Os Cinemas de Lisboa. Um fenómeno urbano do século XX**. Lisboa: Bizâncio

ARAÚJO, N. de (1959). **Castelo de S. Jorge**. Lisboa: Câmara Municipal

AREAL, Leonor (2011). **Cinema Português: Um País Imaginado. Vol. I – Antes de 1974**. Lisboa, Edições 70

ANDRÉ, P. (2012). **Viagens e Construções experimentais: Investigação e Inovação na Cidade**. (Artigo). Lisboa: LNEC. Disponível em: http://jornadas2012.lnec.pt/site_2_Cidades_e_Development/COMUNICACOES/T3_ANDRE%20_c054.pdf

ANTÓNIO, Lauro (2002). **Portugal – Anos 60**. Lisboa, Biblioteca Museu República e Resistência

BAPTISTA, T. (2005). Na minha cidade não acontece nada: Lisboa no cinema (anos vinte-cinema novo). **Ler História**, 48 (p.167-184). Disponível em: https://tiagobaptista.files.wordpress.com/2012/01/tiago-baptista_lisboa-no-cinema_ler-histc3b3ria_48_2005.pdf

BAPTISTA, T. (2008). **A invenção do cinema português**. Lisboa: Tinta-da-China

BAPTISTA, T. (2013). O Cinema Moderno Português. *in* Urbano, L. (coord.) **Revoluções: Arquitetura e Cinema nos anos 60-70**. Porto: FAUP

BARROS, L. de (realizador) (1937). **Maria Papoila** [ficção longa-metragem]. Portugal: Sonoro Filme

BÉNARD DA COSTA, J. (1991). **Histórias do Cinema**. Lisboa. Imprensa Nacional – Casa da Moeda

CARDOSO, F. L. (2006). **Maria Papoila: 1937**. Lisboa: TV Guia

CARDOSO, F. L. (2006). **O Costa do Castelo: 1943**. Lisboa: TV Guia

CARITA, H. (2001). Lisboa manuelina, de cabeça de reino a capital do império. *in* Barreiros, M. (coord.) **Lisboa: Conhecer, Pensar, Fazer Cidade**. Lisboa: CML/Urbanismo – Departamento de Informação Urbana

CARVALHO, J. S. (1997). **Madragoa: Sons e Architecturas**. Lisboa: Livros Horizonte

CINEMA Novo Português, 1960-1974. (1985) Lisboa: Cinemateca Portuguesa

COSTA, H. A. (1978). **Breve História do Cinema Português: 1896-1962.** Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa

COSTA, J. P. (2002). **Bairro de Alvalade: Um Paradigma no Urbanismo Português.** Lisboa, Livros Horizonte

COSTA, S. V. (2016). **O País a Régua e Esquadro: Urbanismo, Arquitetura e Memória na Obra Pública de Duarte Pacheco**, (2ª Edição). Lisboa: Instituto Superior Técnico

CORREIA, L. (2015). **Monumentos, Território e Identidade do Estado Novo – Da Definição de um Projeto à Modernização de um Legado, Vol. 1.** (Tese de Doutoramento). Universidade de Coimbra. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/jspui/handle/10316/28997>

CORREIA, T. (2015). “**O Lado Solar do Fascismo” – Lisboa sob o olhar do Novo Cinema Português.** (Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura), Universidade de Coimbra. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/jspui/handle/10316/30056>

DIAS, F. R. (2015). As Cores da Cidade Branca – Lisboa no ecrã: olhares do cinema estrangeiro sobre a cidade de Lisboa *in* Quaresma, J. (coord.) **O Chiado e o cinema: do cinematógrafo ao videomapping: artes na esfera pública.** (p. 177-201). Lisboa: Instituto Camões: Associação dos Arqueólogos Portugueses. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/18273>

DUARTE, A. (realizador) (1943). **O Costa do Castelo.** [ficção longa-metragem]. Portugal: Companhia Portuguesa de Filmes

ESTRADA do Êxito (1967). **Artur Duarte** [Documentário]. Lisboa: Rádio Televisão Portuguesa. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/artur-duarte/#sthash.mK0ymCce.dpbs>

FADIGAS, L. (2001). Um Conceito Novo de planeamento de Lisboa. *in* Barreiros, M. (coord.) **Lisboa: Conhecer, Pensar, Fazer Cidade.** Lisboa: CML/Urbanismo – Departamento de Informação Urbana

FERNANDES, J. M. (1994). Lisboa no séc. XX *in* Moita, I. (coord.). **O Livro de Lisboa** (p. 493-518). Lisboa: Livros Horizonte

FRANÇA, J. A. (2000). **Lisboa: Urbanismo e Arquitetura** (4ª Edição). Lisboa: Livros Horizontes

FRANÇA, J. A. (2013). Lisboa no cinema português (1896-1990). **Rossio. Estudos de Lisboa**, 3, (p. 188-195). Disponível em https://issuu.com/camara_municipal_lisboa/docs/rossio_3_issuo/188

GRANJA, P. J. (2001). A comédia à portuguesa, ou a máquina de sonhos a preto e branco do Estado Novo *in* Torgal, Luís R. (coord.) **O Cinema sob o Olhar de Salazar** (p. 194-233). Lisboa: Círculo de Leitores

HEITOR, T. (2001). A expansão da cidade para oriente: os planos de urbanização de Olivais e Chelas *in* Barreiros, M. (coord.) **Lisboa: Conhecer, Pensar, Fazer Cidade.** Lisboa: CML/Urbanismo – Departamento de Informação Urbana

JANEIRO, H. P. (1993). **Lisboa: Freguesia do Castelo.** Lisboa. Guias Contexto

MATOS-CRUZ, J. de (1999). **O cais do olhar: o cinema português de longa metragem e a ficção muda.** Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

MELO, A. De (2013). **Film and Fado in Portugal from the 1930s to the 1950s.** (Tese de Doutoramento). King’s College London. Disponível em: https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/files/12528441/Studentthesis-Anthony_De%20Melo_2013.pdf

MENEZES, M.; TAVARES, T. (2003). A Imagem como Património Vivo. **3º ENCORE, LNEC.** Lisboa. Disponível em: http://conservarcal.lnec.pt/pdfs/MENEZES_TAVARES_3ENCORE.pdf

MONTEIRO, P. F. (2001). Uma margem no centro: a arte e o poder do «novo cinema» *in* Torgal, Luís R. (coord.) **O Cinema sob o Olhar de Salazar** (p. 306-338). Lisboa: Círculo de Leitores

MORAIS, A. B. de (1987). Vinte Anos de Cinema Português, 1930-1950: conteúdos e políticas *in* **O Estado Novo: Das Origens ao Fim da Autarcia: 1926-1959, Vol. II** (p. 187-208). Lisboa: Editorial Fragmentos

NETO, M. J. (2001). **Memória, propaganda e poder: o restauro dos monumentos nacionais (1929-1960).** Porto: FAUP

NEVES, J. (2014) (coord.) Verdes Anos de Paulo Rocha 1963 *in* **O Lugar dos Ricos e dos Pobres no Cinema e na Arquitetura em Portugal** (p. 1-26) Porto: Dafne Editora. Disponível em: <http://dafne.pt/pt/coleccoes/lugar-dos-ricos-e-dos-pobres>

PAULO Rocha, O rio do ouro. (1996). Lisboa: Cinemateca Portuguesa

PINA, L. de (1977). **A Aventura do Cinema Português**. Lisboa: Vega

PINA, L. de (1978). **Panorama do Cinema Português (Das origens à atualidade)**. Lisboa: Terra Livre

PINA, L. de (1987). **História do Cinema Português**. Mem Martins: Europa-América

PINTO, A, C, (2015). **Portugal (1928-1968): Um Filme de J. Leitão de Barros**. (Tese de Doutoramento). Faculdade das Ciências Sociais e Humanas (FCSH). Lisboa. Disponível em: <https://run.unl.pt/handle/10362/17368>

QUEIROGA, P. (realizador) (1952). **Madragoa** [ficção longa-metragem]. Portugal: Lisboa Filmes

SÁ, S. (2013). **Triunfos e contradições da vontade: para uma releitura de Lopes Ribeiro e Leitão de Barros no contexto do cinema de propaganda**. (Tese de Doutoramento). Faculdade de Letras de Lisboa. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/9191>

SANTANA, F.; SUCENA, E. (1994). **Dicionário da História de Lisboa**. Lisboa

SERRA, J. B. (1997). Portugal, 1910-1940: da República ao Estado Novo *in* Henriques, P. (coord.). **Portugal Moderno, 1910-1940**. Lisboa: Catálogo Exposição Portugal-Frankfurt. Disponível em: <http://cidadeimaginaria.org/bib/Portugal10-40.pdf>

SILVA, A. V. da (1950). **Plantas Topográficas de Lisboa**. Lisboa: Câmara Municipal. Disponível em: <http://purl.pt/27804>

SILVA, F. M. (realizador) (1998). **Leitão de Barros – O Senhor Impaciente** [Documentário]. Lisboa: Rádio Televisão Portuguesa

SILVA, R. H. da (1994). Os Últimos Anos da Monarquia *in* Moita, I. (coord.). **O Livro de Lisboa**. (p. 405-424). Lisboa: Livros Horizonte

SILVA, M. C. e (1994). **Lisboa a 24 Imagens**. Lisboa, Editora Caminho.

RAMOS, C. (realizador) (1991). **Alvalade** [Documentário]. Lisboa: Rádio Televisão Portuguesa. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/alvalade/#sthash.7OdbXTJS.dpbs>

RAMOS, C. (realizador) (1989). **Castelo**. [Documentário]. Lisboa: Rádio Televisão Portuguesa. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/castelo/#sthash.wDQaNW1Y.dpbs>

RAMOS, C. (realizador) (1989). **Madragoa** [Documentário]. Lisboa: Rádio Televisão Portuguesa. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/madragoa/#sthash.NTum3Z37.dpbs>

RIBEIRO, A. L. (realizador) (1937). **A Revolução de Maio** [ficção longa-metragem]. Portugal; SPN-Secretário da Propaganda Nacional

RIBEIRO, C. (2011). O “heróico cinema português”: 1930-1950. **História Revista da FLUP – IV, Série, vol. 1** (p. 209-220). Porto. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/9246.pdf>

RIBEIRO, C. (2011). O Cinema do SPN/SNI – o ideal de Ferro, a realidade do chumbo. **Atas Avanca 2011**, (p. 274-281). Porto: IPP. Disponível em: <http://recipp.ipp.pt/handle/10400.22/1549>

RIBEIRO, M. F. (1983). **Filmes, Figuras E Factos da História do Cinema Português 1896-1949**. Lisboa, Cinemateca Portuguesa

ROCHA, Paulo. (realizador) (1963), **Os Verdes Anos**. [ficção longa-metragem]. Portugal: Produções Cunha Telles.

ROSAS, F. (Outubro de 2010). **Conferência no ciclo Portugal 1960-74. Intersecções entre a Arquitetura e o Cinema**. (Registo Vídeo). Porto: FAUP. Disponível em: <https://vimeo.com/17523074>

ROSMANINHO, J. (2013). Corre ‘O Sangue’ em ‘Os Verdes Anos’. *in* Urbano, L. (coord.) **Revoluções: arquitetura e cinema nos anos 60-70**. Porto: FAUP

TOSTÕES, A. (1994). O Bairro de Alvalade *in* Moita, I. (coord.). **O Livro de Lisboa** (p. 519-522). Lisboa: Livros Horizonte

TOSTÕES, A. (2001). O Bairro de Alvalade no quadro do desenvolvimento urbano de Lisboa *in* Barreiros, M. (coord.) **Lisboa: Conhecer, Pensar, Fazer Cidade**. Lisboa: CML/Urbanismo – Departamento de Informação Urbana

TORGAL, L. R. (2001). Introdução *in* Torgal, Luís R. (coord.) **O Cinema sob o Olhar de Salazar** (p. 13-39). Lisboa: Círculo de Leitores

TORGAL, L. R. (2001). Propaganda, ideologia e cinema no Estado Novo. A «conversão dos descrentes» *in* Torgal, Luís R. (coord.) **O Cinema sob o Olhar de Salazar** (p. 64-91). Lisboa: Círculo de Leitores

UM dia com... (1970). **Perdigão Queiroga** [Programa Televisivo]. Lisboa: Rádio Televisão

Portuguesa. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/um-dia-com-perdigao-queiroga/#sthash.K0VeVLuM.dpbs>

URBANO, L. (2013). Cidade Coincidente. *in* Urbano, L. (coord.) **Revoluções: arquitetura e cinema nos anos 60-70**. Porto: FAUP

URBANO, Luís (2013) Lisboa no novo cinema português. **Rossio. Estudos de Lisboa**, 3, (p.196-203). Disponível em https://issuu.com/camara_municipal_lisboa/docs/rossio_3_issuo/188

VIEIRA, P. (2011). **Cinema no Estado Novo: A Encenação do Regime**. Lisboa: Edições Colibri

Webgrafia

CLEMENTE, M. (2007). Castelo e Encosta da Sé *in* **Sistema de informação para o Património Arquitetónico (SIPA)**. [Consult. a 28 Julho de 2017]. Disponível em http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=26218

FIGUEIREDO, R. (2010). Bairro de Alvalade / Área do Plano de Urbanização da Zona a Sul da Avenida Alferes Malheiro *in* **Sistema de informação para o Património Arquitetónico (SIPA)**. [Consult. a 24 Junho de 2017]. Disponível em http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=30357

MATIAS, C. (1998). Instituto Superior Técnico *in* **Sistema de informação para o Património Arquitetónico (SIPA)**. [Consult. a 28 Julho de 2017]. Disponível em http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3162

MORGADO, C. (2007). Bairro da Madragoa *in* **Sistema de informação para o Património Arquitetónico (SIPA)**. [Consult. a 24 Junho de 2017]. Disponível em http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=7799

TAVARES, M. (2014). Aglomerado Urbano da Cidade de Lisboa *in* **Sistema de informação para o Património Arquitetónico (SIPA)**. [Consult. a 24 Junho de 2017]. Disponível em http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPASearch.aspx?id=0c69a68c-2a18-4788-9300-11ff2619a4d2

RODRIGUES, A. (2002). Castelo de São Jorge e Cercas de Lisboa *in* **Sistema de informação para o Património Arquitetónico (SIPA)**. [Consult. a 28 Julho de 2017]. Disponível em http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3128

Anos 10

-*O rapto de uma atriz* (Lino Ferreira, 1907) – Exteriores: Campo Grande (não existe)

-*Rainha Depois de Morta Inês de Castro* (Carlos Santos, 1910) – Exteriores: Campo Grande (não existe)

-*Os Crimes de Diogo Alves* (João Tavares, 1911) – Exteriores: Aqueduto, Beco da Barbadela/Bor-ratem, Hipódromo de Belém

-*Cardo as Charlot no Politeama* (Ernesto de Albuquerque, 1916) – Exteriores: Lisboa

-*Chegada de Cardo as Charlot a Lisboa* (E. Albuquerque, 1916) – Exteriores: Lisboa (não existe)

-*Uma Conquista de Cardo as Charlot no Jardim Zoológico de Lisboa* (E. Albuquerque, 1916) – Exteriores: Lisboa

-*O Quim e o Manecas* (E. Albuquerque, 1916) – Exteriores: Rua da Palma, Rua Gomes Freire, Jar-dim Botânico (não existe)

- *Pratas o Conquistador* (Emídio Ribeiro Pratas, 1917) – Exteriores: Terreiro do Paço, Rotunda, Santo Amaro, Jerónimos, Rua António Maria Cardoso

- *Mal de Espanha* (Leitão de Barros, 1918) – Exteriores: Praia do Lagoal Caxias, Palácio de Queluz

- *Malmequer* (Leitão de Barros, 1918) – Exteriores: Palácio de Queluz

- *Confusão de Narizes* (Artur Costa Macedo, 1919) – Exteriores: Benfica (não existe)

Anos 20

- *Barbanegra* (Georges Pallu, 1920) – Exteriores: Cascais e Lisboa (incompleto)

- *Os Fidalgos da Casa Mourisca* (Georges Pallu, 1920) – Exteriores: Alto Minho, Tapada da Ajuda

- *Romão, Chauffeur E Mártir* (E. Albuquerque, 1920) – Exteriores: Av. Liberdade (não existe)

- *A Visita do Rei dos Belgas a Lisboa, Romão Gonçalves Cantor e Nadador* (Mário Hugin, 1920) – Exteriores: Lisboa (não existe)

- *Um Duelo Célebre* (Armando Layolo, 1921) – Exteriores: Lisboa (não existe)

- *Velha Gaiteira* (E. Albuquerque, 1921) – Exteriores: Lisboa (não existe)

- *O Destino* (Georges Pallu, 1922) – Exteriores: Lisboa, Sintra

- *Os Faroleiros, O Faroleiro da Torre do Bugio* (Maurice Mariaud, 1922) – Exteriores: Caparica, Farol do Bugio (ou Guincho, Cabo da Roca)
- *O Primo Basílio* (Georges Pallu, 1922) – Exteriores: Lisboa, Sintra
- *O Rei da Força* (E. Albuquerque, 1922) – Exteriores: Lisboa, Queluz (não existe)
- *Mulheres da Beira* (Rino Lupo, 1921-23) – Exteriores: Arouca, Mó, Porto, Lisboa)
- *Aventuras de Agapito, Fotografia Comprometedora* (Roger Lion ou Maurice Mariaud, 1923) – Exteriores: Lagoal, Caxias
- *Dois Cães a um Osso* (Carlos Machado, 1923) – Exteriores: Lisboa (não existe)
- *A Estrela de Brilhantes, Ladrão Amor* (Augusto Barroso Ramos, 1923) – Exteriores: Lisboa (não existe)
- *O Groom do Ritz* (Reinaldo Ferreira, 1923) – Exteriores: Lisboa (não existe)
- *A Morgadinha de Val-Flor* (Erico Braga, 1923) – Exteriores: Lisboa (fragmentos)
- *Os Olhos da Alma* (Roger Lion, 1923) – Exteriores: Nazaré, Alcobaça, Batalha, Lisboa
- *O suicida da Boca do Inferno* (E. Albuquerque, 1923) – Exteriores: Boca do Inferno, Cascais (não existe)
- *As Aventuras do Tenor Romão, O Dó de Peito* (Rino Lupo, 1927) – Exteriores: Lisboa (não existe)
- *A Mão Enluvada* (António Lourenço, Aurélio Rodrigues) – Exteriores: Lisboa, Benfica (não existe)
- *O Diabo em Lisboa* (Rino Lupo, 1926-28) – Exteriores: Mouraria, Graça, Santa Justa, S. Pedro de Alcântara, Zoo (não existe, destruído em 1930)
- *O Afilhado de Santo António* (Afonso Lopes Vieira, 1928) – Exteriores: Benfica, Jardins do Palácio Fronteira (não existe)
- *Bailando ao Sol* (António Lopes Ribeiro, 1928) – Exteriores: Jardins do Palácio Farrobo às Laranjeiras (não existe)
- *A Dança dos Paroxismos* (Jorge Brum do Canto, 1929) – Exteriores: Queluz
- *Ponto e Vírgula a Pão e Água* (Aníbal Contreiras, 1929) – Exteriores: Lisboa (não existe)

Anos 30

- *A Castelã das Berlengas* (António Leitão, 1930) – Exteriores: Lisboa, Berlengas, Castelo de Almourol
- *Lisboa Crónica Anedótica* (Leitão de Barros, 1930) – Exteriores: Lisboa
- *A Vida do Soldado* (Aníbal Contreiras) – Exteriores: Lisboa, Porto, Coimbra (não existe)
- *Em Família* (Alexandre Amores, 1931) – Exteriores: Lisboa (não existe)
- *Nua* (Maurice Mariaud, 1931) – Exteriores: Palácio Nacional de Sintra, Lisboa (não existe)
- *Beatriz Costa, Memorialista* (Artur Costa de Macedo, 1932) – Exteriores: Lisboa, Parque Mayer (não existe)
- *Campinos do Ribatejo* (António Luís Lopes, 1932) – Exteriores: Ribatejo, Algés (incompleto)
- *O Amor Vence a Ciência* (Marcelo Soares Ribeiro, 1933) – Exteriores: Lisboa (não existe)
- *Um Concurso... Um Filme... Uma Estrela* (António Lourenço, 1933) – Exteriores: Lisboa (não existe)

FILMES SONOROS

- *A Severa* (Leitão de Barros, 1931) – Exteriores: Palácios de Queluz e Fronteira, Praça de Touros de Algés
- *A Canção de Lisboa* (Cottinelli Telmo, 1933) – Exteriores: Lisboa, Bairro dos Castelinhos, Sintra
- *Gado Bravo* (António Lopes Ribeiro, 1934) – Exteriores: Lisboa, Praça de Touros do Campo Pequeno, Carcavelos, Ribatejo
- *Bocage, As Três Graças* (Leitão de Barros, 1936) – Exteriores: Lisboa, Oeiras, Palácio de Queluz
- *Maria Papoila* (Leitão de Barros, 1937) – Exteriores: Lisboa, Estoril
- *A Revolução de Maio* (António Lopes Ribeiro, 1937) – Exteriores: Lisboa, Sintra, Monserrate, Estoril, Porto, Leixões, Braga
- *Aldeia da Roupa Branca* (Chianca de Garcia, 1938) – Exteriores: Alenquer, Terreiro do Paço, Ribatejo
- *Os Fidalgos da Casa Mourisca* (Arthur Duarte, 1938) – Exteriores: Quinta da Lisboa Filme (Av. Da Liberdade, 73?)
- *Varanda dos Rouxinóis* (Leitão de Barros, 1939) – Exteriores: Alcobaça, Lisboa

Anos 40

- *Feitiço do Império* (António Lopes Ribeiro, 1940) – Exteriores: Lisboa, Guiné, São Tomé, Angola (Planalto do Amboim)
- *O Pai Tirano* (António Lopes Ribeiro, 1941) – Exteriores: Lisboa, Adamastor, Camões
- *O Pátio das Cantigas* (Francisco Ribeiro/Ribeirinho, 1941) – Exteriores: Lisboa
- *Lobos da Serra* (Jorge Brum do Canto, 1942) – Exteriores: Serras do Suajo, Estrela e Região de Lisboa)
- *Amor de Perdição* (António Lopes Ribeiro, 1943) – Exteriores: Porto, Coimbra, Viseu, Lisboa
- *O Costa do Castelo* (Arthur Duarte, 1943) – Exteriores: Castelo, Baixa
- *A Menina da Rádio* (Arthur Duarte, 1944) – Exteriores: Estrela
- *Um Homem às Direitas* (Jorge Brum do Canto, 1944) – Exteriores: Lisboa
- *O Violino de João* (Brás Alves, 1944) – Exteriores: Quinta da Lisboa Filme (incompleto)
- *O Diabo São Elas* (Ladislao Vajda, 1945) – Exteriores: Lisboa, Madrid
- *A Noiva do Brasil* (Santos Mendes, 1945) – Exteriores: Feira das Mercês, Odivelas
- *A Vizinha do Lado* (António Lopes Ribeiro, 1945) – Exteriores: Lisboa
- *Cais do Sodré* (Alejandro Perla, 1946) – Exteriores: Lisboa – Ribeira do Peixe
- *O Hóspede do Quarto 19* (Arthur Duarte, Engenio Deslaw, 1946) – Exteriores: Lisboa, Estoril, Porto
- *Ladrão, Precisa-se!...* (Jorge Brum do Canto, 1946) – Exteriores: Lisboa – Parque Mayer, Avenidas
- *O Louco* (Victor Manuel, 1946) – Exteriores: Lisboa (incompleto)
- *Três Dias Sem Deus* (Bárbara Virgínia, 1946) – Exteriores: Arredores de Lisboa (incompleto)
- *Bola ao Centro* (João Moreira, 1947) – Exteriores: Lisboa e arredores
- *Fado, História d'uma Cantadeira* (Perdigão Queiroga, 1947) – Exteriores: Lisboa, Alfama
- *O Leão da Estrela* (Arthur Duarte, 1947) – Exteriores: Lisboa, Porto
- *Viela – Rua Sem Sol* (Ladislao Vajda, 1947) – Exteriores: Porto – Ribeira e Sé, Lisboa (versão espanhola apenas)
- *Os Vizinhos do Rés-do-Chão* (Alejandro Perla, 1947) – Exteriores: Lisboa, Sintra

- *Não Há Rapazes Maus* (Eduardo García Maroto, 1948) – Exteriores: Lisboa, Coimbra, Paços de Ferreira, Porto
- *Uma Vida para Dois* (Armando de Miranda, 1948) – Exteriores: Lisboa (incompleto)
- *Cantiga da Rua* (Henrique Campos, 1949) – Exteriores: Lisboa
- *Fogo!* (Arthur Duarte, 1949) – Exteriores: Lisboa, Madrid (não existe)
- *Heróis do Mar* (Fernando Garcia, 1949) – Exteriores: Aveiro, Lisboa (cena do Lugre) ao largo de Cascais
- *A Morgadinha do Canaviais* (Caetano Bonucci, 1949) – Exteriores: Lisboa, Minho – Fafe
- *Sol e Toiros* (José Buchs, 1949) – Exteriores: Lisboa, Ribatejo
- *A Volta de José do Telhado* (Armando de Miranda, 1949) – Exteriores: Estoril, Sintra, Serra da Malveira

Anos 50

- *O Grande Elias* (Arthur Duarte, 1950) – Exteriores: Lisboa
- *Madragoa* (Perdigão Queiroga, 1951) – Exteriores: Lisboa – Madragoa
- *Sonhar é Fácil* (Perdigão Queiroga, 1951) – Exteriores: Lisboa e Região Periférica
- *O Comissário de Polícia* (Constantino Esteves, 1952) – Exteriores: Lisboa
- *A Garça E a Serpente* (Arthur Duarte, 1952) – Exteriores: Lisboa, Serra de Sintra
- *Justiça do Céu* (Victor Manuel, 1952) – Exteriores: Lisboa
- *Um Marido Solteiro* (Fenando Garcia, 1952) – Exteriores: Lisboa
- *Os Três da Vida Airada* (Perdigão Queiroga, 1952) – Exteriores: Lisboa – Teatro Monumental
- *Rosa de Alfama* (Henrique Campos, 1953) – Exteriores: Alfama, Rio Tejo
- *O Costa D'África* (João Mendes, 1954) – Exteriores: Lisboa, Cascais
- *O Noivo das Caldas* (Arthur Duarte, 1956) – Exteriores: Lisboa, Solar de Vale de Lobos
- *Perdeu-se um Marido* (Henrique Campos, 1956) – Exteriores: Lisboa
- *Vidas Sem Rumo* (Manuel Guimarães, 1956) – Exteriores: Lisboa
- *Dois Dias no Paraíso* (Arthur Duarte, 1957) – Exteriores: Lisboa, Estoril, Marvão, Madrid
- *Sangue Toureiro* (Augusto Fraga, 1958) – Exteriores: Lisboa, Monsanto, Rio de Janeiro

- *O Tarzan do 5º Esquerdo* (Augusto Fraga, 1958) – Exteriores: Lisboa, Porto
- *O Passarinho da Ribeira* (Augusto Fraga, 1959) – Exteriores: Porto, Lisboa – Aeroporto, Paquete Santa Maria

Anos 60

- *O Cantor e a Bailarina* (Armando de Miranda, 1960) – Exteriores: Lisboa, Rio de Janeiro, São Paulo
- *Encontro com a Vida* (Arthur Duarte, 1960) – Exteriores: Lisboa
- *Raça* (Augusto Fraga, 1961) – Exteriores: Lisboa
- *Um Dia de Vida* (Augusto Fraga, 1962) – Exteriores: Lisboa
- *Dom Roberto* (Ernesto de Sousa, 1962) – Exteriores: Lisboa- Alfama/Pátio dos Quintalinhos
- *O Milionário* (Perdigão Queiroga, 1962) – Exteriores: Lisboa, Caneças, Estoril, Sintra
- *Sexta-Feira, 13* (Pedro Lazaga, 1962) – Exteriores: Lisboa, Cascais, Estoril, Guincho, Ribatejo (so-mente versão espanhola)
- *Aqui há Fantasmas* (Pedro Martins, 1963) – Exteriores: Lisboa
- *O Miúdo da Bica* (Constantino Esteves, 1963) – Exteriores: Lisboa- Ribeira, Bica Grande, Bairro Alto
- *9 Rapazes e 1 Cão* (Constantino Esteves, 1963) – Exteriores: Lisboa – Campolide
- *Pão, Amor e... Toto-bola* (Henrique Campos, 1963) – Exteriores: Lisboa, Cascais, Guincho
- *O Parque das Ilusões* (Perdigão Queiroga, 1963) – Exteriores: Lisboa, Guincho
- *Pássaros de Asas Cortadas* (Artur Ramos, 1963) – Exteriores: Estoril, Cascais, Guincho
- *Os Verdes Anos* (Paulo Rocha, 1963) – Exteriores: Lisboa – Alvalade, Benfica
- *Belarmino* (Fernando Lopes, 1964) – Exteriores: Lisboa
- *A Canção da Saudade* (Henrique Campos, José Luis Monter, 1964) – Exteriores: Lisboa
- *Fado Corrido* (Jorge Brum do Canto, 1964) – Exteriores: Lisboa
- *Uma Hora de Amor* (Augusto Fraga, 1964) – Exteriores: Lisboa - Alfama, Zona do Aeroporto
- *Um Cão e Dois Destinos* (Alain Bornet, 1965) – Exteriores: Lisboa
- *Domingo à Tarde* (António de Macedo, 1965) – Exteriores: Lisboa
- *Passagem de Nível* (Américo Leite Rosa, 1965) – Exteriores: Lisboa, Estoril, Cascais, Loures
- *Rapazes de Táxis* (Constantino Esteves, 1965) – Exteriores: Lisboa

- *Sarilho de Fraldas* (Constantino Esteves, 1966) – Exteriores: Lisboa, Carregado, Alcobaça, Leiria
- *Um Campista em Apuros* (Herlander Peyroteo, 1967) – Exteriores: Lisboa- Monsanto
- *Fim de Semana com a Morte* (Julio Coll, 1967) – Exteriores: Lisboa, Estoril, Cascais, Guincho
- *Operação Diamante* (Pedro Martins, 1967) – Exteriores: Lisboa, Belém, Caxias, Arrábida, Cascais, Luanda
- *7 Balas para Selma* (António de Macedo, 1967) – Exteriores: Lisboa, Sesimbra, Alcoitão, Estoril, Sintra
- *Uma Vontade Maior* (Carlos Tudela, 1967) – Exteriores: Lisboa, Carcavelos, Luanda
- *O Amor Desceu em Pára-Quedas* (Constantino Esteves, 1968) – Exteriores: Lisboa, S.Pedro do Estoril, Estoril, Cascais
- *Estrada da Vida* (Henrique Campos, 1968) – Exteriores: Lisboa, Estoril
- *O Cerco* (António da Cunha Telles, 1969) – Exteriores: Lisboa, Graça, Parque Eduardo VII
- *Os 5 Avisos de Satanás* (José Luis Merino, 1969) – Exteriores: Alfama, Belém, Estoril, Sintra, Cascais
- *O Diabo era Outro* (Constantino Esteves, 1969) – Exteriores: Castelo S. Jorge

Anos 70

- *O Destino Marca a Hora* (Henrique Campos, 1970) – Exteriores: Lisboa
- *A Maluquinha de Arroios* (Henrique Campos, 1970) – Exteriores: Lisboa - Arroios, Praça de Londres
- *Nem Amantes, Nem Amigos* (Orlando Vitorino, 1970) – Exteriores: Lisboa - Janelas Verdes, Príncipe Real, Largo da Sé, Campo Santa Clara
- *Traição Inverosímil* (Augusto Fraga, 1970) – Exteriores: Guincho, Lisboa - Belém
- *Grande, Grande era a Cidade* (Rogério Ceitil, 1971) – Exteriores: Lisboa
- *O Passado e o Presente* (Manoel de Oliveira, 1971) Lisboa, Cascais
- *O Recado* (José Fonseca e Costa, 1971) – Exteriores: Lisboa, Cabo Espichel, Zambujal, Pinheiro Loures, Viseu (Palácio Salgueiros)
- *Crime de Amor* (Rafael Moreno Alba, 1972) – Exteriores: Lisboa - Alfama, Lapa, Belém, Estoril, Sintra, Guincho, Algarve

- *Perdido por Cem...* (António Pedro Vasconcelos, 1972) – Exteriores: Lisboa, Venda das Raparigas
- *Sinal Vermelho* (Rafael Romero Marchent, 1972) – Exteriores: Lisboa, Estoril, Cascais, Sintra, Algarve
- *Cartas na Mesa* (Rogério Ceitil, 1973) – Exteriores: Lisboa, Alhandra
- *O Mal-Amado* (Fernando Matos Silva, 1973) – Exteriores: Lisboa - Campo de Ourique, Alentejo
- *Malteses, Burgueses e às Vezes* (Artur Semedo, 1973) – Exteriores: Lisboa, Guarda, Vilar Formoso, Luanda, Lobito, Nova Lisboa, Moçâmedes
- *Sofia e a Educação Sexual* (Eduardo Geadá, 1973) – Exteriores: Lisboa, Cascais
- *Brandos Costumes* (Alberto Seixas Santos, 1974) – Exteriores: Lisboa
- *Derrapagem* (Constantino Esteves, 1974) – Exteriores: Luanda, Lisboa - Aeroporto, Autódromo do Estoril
- *Lisboa, O Direito à Cidade* (Eduardo Geadá, 1974) – Exteriores: Lisboa
- *Meus Amigos* (Cunha Telles, 1974) – Exteriores: Lisboa, Telhal, Guincho
- *Índia* (António Faria, 1975) Lisboa
- *Cântico Final* (Manuel Guimarães, 1975) – Exteriores: Lisboa, Beira Alta
- *Lerpar* (Luís Couto, 1975) – Exteriores: Lisboa, Alentejo
- *Que Farei eu com Esta Espada* (João César Monteiro, 1975) – Exteriores: Lisboa, Alentejo
- *Barronhos - Quem Teve Medo do Poder Popular* (Luís Filipe Rocha, 1976) – Exteriores: Lisboa - Barronhos
- *O Espirista* (Augusto Fernando, 1976) – Exteriores: Lisboa - Alfama, Madragoa
- *Ma Femme Chamada Bicho* (José Álvaro Morais, 1976) – Exteriores: Paris, Lisboa
- *Nós Por Cá Tudo Bem* (Fernando Lopes, 1976) – Exteriores: Beira Litoral, Ourém, Lisboa
- *A Confederação - O Povo é que faz História* (Luís Galvão Teles, 1977) – Exteriores: Lisboa
- *A Fuga* (Luís Filipe Rocha, 1977) – Exteriores: Lisboa, Caxias, Peniche
- *A Santa Aliança* (Eduardo Geadá, 1977) – Exteriores: Lisboa
- *O Meu Nome É...* (Fernando Matos Silva, 1978) – Exteriores: Lisboa, Peniche, Viana do Castelo
- *Quatro Paredes Nuas* (Luís Vidal Lopes, 1978) – Exteriores: Lisboa

- *O Rei das Berlengas* (José Fonseca e Costa, 1978) – Exteriores: Lisboa, Berlendas, Caxias
- *A Ronda dos Meninos “Maus”* (Gonsalves Preto, 1978) – Exteriores: Lisboa
- *Lisboa* (Fernando Lopes, 1979) – Exteriores: Lisboa
- *Velhos são os Trapos* (Monique Rutler, 1979) – Exteriores: Lisboa - Príncipe Real, Bairro Alto

Anos 80

- *A Culpa* (António Victorino d’Almeida, 1980) – Exteriores: Lisboa, Porto, Rio de Mouro
- *Félix Ribeiro - Dr. Celuloide* (Leonel Brito, 1980) – Exteriores: Lisboa
- *Kilas, O Mau da Fita* (José Fonseca e Costa, 1980) – Exteriores: Lisboa - Intendente, Alcântara, Bairro Alto, Alfama, Pampulha
- *Manhã Submersa* (Lauro António, 1980) – Exteriores: Linhares, Lisboa
- *Oxalá* (António-Pedro Vasconcelos, 1980) – Exteriores: Lisboa, Paris
- *Passagem ou A Meio Caminho* (Jorge Silva Melo, 1980) – Exteriores: Lisboa, Sintra
- *Verde Vinho - Romance Dum Emigrante* (Manuel Gama, 1980) – Exteriores: Ponte do Lima, Lisboa, Estoril, Coimbra, Algarve, Madeira
- *Antes a Morte que Tal Sorte* (João Matos Silva, 1981) – Exteriores: Lisboa - Campo de Ourique, Belém, Campo Grande
- *O Banqueiro Anarquista* (Eduardo Geadá, 1981) – Exteriores: Lisboa
- *Dina e Django* (Solveig Nordlund, 1981) – Exteriores: Lisboa, Sintra
- *Rita* (José Ribeiro Mendes, 1981) – Exteriores: Lisboa, Cascais
- *Um S Marginal* (José de Sá Caetano, 1981) – Exteriores: Lisboa, Restelo, Lisnave, Portinho da Arrábida
- *A Vida é Bela.?!* (Luís Galvão Teles, 1981) – Exteriores: Lisboa, Cascais, Estoril, Sintra, Tapada de Mafra
- *Gestos E Fragmentos - Ensaio sobre os Militares e o Poder* (Alberto Seixas Santos, 1982) – Exteriores: Lisboa, Mafra, Nice
- *Sem Sombra de Pecado* (José Fonseca e Costa, 1982) – Exteriores: Lisboa, Freixal - Orgacine

- *Os Abismos da Meia-Noite* (António de Macedo, 1983) – Exteriores: Castelo de Montemor-o-Velho, Lisboa
- *Armando* (Carlos M. Vasconcellos, 1983) – Exteriores: Lisboa - Bairro Alto
- *A Bela e a Rosa* (Lauro António, 1983) – Exteriores: Monserrate, Castelo dos Mouros, Palmela, Sesimbra, Lisboa
- *Jogo de Mão* (Monique Rutler, 1983) – Exteriores: Bairro Alto, Cais do Sodré, Malveira da Serra
- *Lisboa Cultural* (Manoel de Oliveira, 1983) – Exteriores: Lisboa
- *Paisagem sem Barcos* (Lauro António, 1983) – Exteriores: Lisboa
- *Saudades para D. Genciana* (Eduardo Geda, 1983) – Exteriores: Lisboa
- *Vidas* (Cunha Telles, 1983) Lisboa
- *Crónica dos Bons Malandros* (Fernando Lopes, 1984) – Exteriores: Lisboa
- *A Ilha dos Amores* (Paulo Rocha, 1984) – Exteriores: Lisboa, Macau, Japão
- *O Lugar do Morto* (António-Pedro Vasconcelos, 1984) – Exteriores: Lisboa, Parede, Porto
- *Um Adeus Português* (João Botelho, 1985) – Exteriores: Lisboa, Mafra, Ponte do Lima, Ponte da Barca
- *Contactos* (Leandro Ferreira, 1985) – Exteriores: Lisboa
- *Do Outro Lado do Espelho - Atlântida* (Daniel Del Negro, 1985) – Exteriores: Lisboa, Algarve, Barragem do Castelo de Bode
- *Morte D'Homem* (Luís Filipe Costa, 1985) – Exteriores: Lisboa, Casal Ventoso, Musgueira, Olivais Sul
- *Só Acontece aos Outros* (Luís Filipe Costa, 1985) – Exteriores: Lisboa
- *O Vestido Cor de Fogo* (Lauro António, 1985) – Exteriores: Lisboa, Paço de Arcos
- *Duma Vez por Todas* (Joaquim Leitão, 1986) – Exteriores: Lisboa
- *Uma Rapariga no Verão* (Vitor Gonçalves, 1986) – Exteriores: Lisboa
- *Repórter X* (José Nascimento, 1986) – Exteriores: Lisboa, Estoril
- *O Bobo* (José Alvaro Morais) – Exteriores: Lisboa, Estoril
- *O Desejado - As Montanhas da Lua* (Paulo Rocha, 1987) – Exteriores: Lisboa, Sintra, Tibães/Braga

- *Os Emissários de Khalôm* (António de Macedo, 1987) – Exteriores: Lisboa, Serra da Estrela
- *Iratam e Iracema - Os Meninos Mais Malcriados do Mundo...* (Paulo Guilherme, 1987) – Exteriores: Lisboa - Castelo, Tróia
- *Agosto* (Jorge Silva Melo, 1988) – Exteriores: Setúbal, Ponte do Lima, Marinha Grande, Lisboa
- *Em Obsessão* (Rui Goulart, 1988) – Exteriores: Lisboa, Figueira da Foz, Veneza, Paris
- *Mensagem* (Luís Vidal Lopes, 1988) – Exteriores: Lisboa, Tomar, Azambuja, Batalha, Alcobaça, Peniche, Alentejo
- *O Mistério da Boca do Inferno* (José Pina, 1988) – Exteriores: Lisboa, Cascais, Guincho, Sintra,
- *A Mulher do Próximo* (José Fonseca e Costa, 1988) – Exteriores: Lisboa - Quinta da Fonte do Anjo, Guimarães
- *Romance de uma Música* (João Ponces de Carvalho, 1988) – Exteriores: Lisboa
- *Tempos Díficeis* (João Botelho, 1988) – Exteriores: Poço do Bispo, Barreiro, Marvila, Lisboa
- *Três Menos Eu* (João Canijo, 1988) – Exteriores: Lisboa, Baleal
- *Um Crime de Luxo* (Artur Semedo, 1989) – Exteriores: Lisboa, Torre de Belém, Chiado, Amoreiras
- *Recordações da Casa Amarela* (João César Monteiro, 1989) – Exteriores: Lisboa
- *Rosa da Areia* (António Reis, Margarida Cordeiro, 1989) – Exteriores: Lisboa, Mafra, Mogadouro, Vimioso
- *Serenidade* (Rosa Coutinho Cabral, 1989) – Exteriores: Lisboa, Açores

Anos 90

- *Os Cornos de Cronos* (José Fonseca e Costa, 1990) – Exteriores: Lisboa - Estação Santa Apolónia, Av. da Liberdade; Santar
- *Filha da Mãe* (João Canijo, 1990) – Exteriores: Lisboa, Cascais, Arrábida, Zambujal, Azeitão, Porto, Algarve
- *A Idade Maior* (Teresa Villaverde, 1990) – Exteriores: Vila Velha de Rodão, Niza, Lisboa - Cais do Sodré
- *O Sangue* (Pedro Costa, 1990) – Exteriores: Lisboa, Olivais, Valada do Ribatejo
- *Solo de Violino* (Monique Rutler, 1990) – Exteriores: Lisboa

- *O Som da Terra a Tremer* (Rita Azevedo Gomes, 1990) – Exteriores: Lisboa - Arredores, Cascais, Guimarães
- *Ao Fim da Noite* (Joaquim Leitão, 1991) – Exteriores: Lisboa, Quinta da Marinha
- *Aqui d’El Rei* (António Pedro Vasconcelos, 1991) – Exteriores: Lisboa, Mafra, Sintra
- *Nuvem* (Ana Luísa Guimarães, 1991) – Exteriores: Lisboa, Barreiro, Palmela
- *Retrato de Família* (Luís Galvão Teles, 1991) – Exteriores: Herdade do Pinheiro, Sintra, Lisboa
- *Vertigem* (Leandro Ferreira, 1991) – Exteriores: Lisboa
- *Adeus Princesa* (Jorge Paixão da Costa, 1992) – Exteriores: Lisboa, Beja, Baleizão, Montijo, Sobral de Monte Agraço, Caparica
- *A Força do Atrito* (Pedro M. Ruivo, 1992) – Exteriores: Lisboa, Aljustrel, S. Domingos, Beja, Mértola
- *Paraíso Perdido* (Alberto Seixas Santos, 1992) – Exteriores: Lisboa, Baleal, Peniche
- *O Último Mergulho* (João César Monteiro, 1992) – Exteriores: Lisboa
- *Ao Sul* (Fernando Matos Silva, 1993) – Exteriores: Lisboa, Évora, Vila Viçosa
- *Aqui na Terra* (João Botelho, 1993) – Exteriores: Lisboa, Lamego - Moura Morta
- *Encontros Imperfeitos* (Jorge Marecos Duarte, 1993) – Exteriores: Alburnoa, Serra da Estrela, Sintra, Lisboa
- *O Fim do Mundo* (João Mário Grilo, 1993) – Exteriores: Serra da Lousã, Lisboa
- *O Fio do Horizonte* (Fernando Lopes, 1993) – Exteriores: Lisboa, Cabo Espichel
- *O Miradouro da Lua* (Jorge António, 1993) – Exteriores: Lisboa, Luanda
- *Pandora* (Cunha Telles, 1993) – Exteriores: Lisboa, Guincho
- *Passagem por Lisboa* (Eduardo Geadá, 1993) – Exteriores: Lisboa, Cascais
- *Uma Vida Normal* (Joaquim Leitão, 1993) – Exteriores: Lisboa, Costa da Caparica, Alentejo
- *Zéfiro* (José Álvaro Morais, 1993) – Exteriores: Lisboa, Seixal, Castelo de Vide, Monsaraz, Mértola, Vila Real de Santo António
- *A Caixa* (Manoel de Oliveira, 1994) – Exteriores: Lisboa - Mouraria, Escadinhas de S. Cristóvão
- *Casa de Lava* (Pedro Costa, 1994) – Exteriores: Lisboa, Cabo Verde - Fogo, Santiago - Tarrafal
- *Manual de Evasão* (Edgar Pêra, 1994) – Exteriores: Lisboa

- *O Oiro do Bandido* (Luís Alvarães, 1994) – Exteriores: Lisboa
- *Pax* (Eduardo Guedes, 1994) – Exteriores: Lisboa
- *Três Irmãos* (Teresa Villaverde, 1994) – Exteriores: Lisboa
- *3 Palmeiras* (João Botelho, 1994) – Exteriores: Lisboa
- *Adão e Eva* (Joaquim Leitão, 1995) – Exteriores: Madrid, Lisboa
- *Carga Infernal* (Fernando d’Almeida e Silva, 1995) – Exteriores: Lisboa, Alfama, Cais de Alcântara
- *A Comédia de Deus* (João César Monteiro, 1995) – Exteriores: Lisboa
- *Corte de Cabelo* (Joaquim Sapinho, 1995) – Exteriores: Lisboa
- *O Judeu* (Jom Tob, 1995) – Exteriores: Lisboa, Mafra, Coimbra, Óbidos
- *Sinais de Fogo* (Luís Filipe Rocha, 1995) – Exteriores: Bombarral, Ericeira, Cascais, Carcavelos, Lisboa, Figueira da Foz
- *Adeus, Pai* (Luís Filipe Rocha, 1996) – Exteriores: São Miguel, Terceira, Lisboa
- *Mortinho por Chegar a Casa* (Carlos da Silva, George Sluizer, 1996) – Exteriores: Lisboa, Vidigueira, Minas de S. Domingos, Amesterdão
- *Os Olhos da Ásia* (João Mário Grilo, 1996) – Exteriores: Lisboa, Sintra, Arrábida, Japão
- *Abstracto* (Rui Goulart, 1997) – Exteriores: Curia, Lisboa, Sagres, Albufeira, Figueira da Foz, S. Pedro do Sul, Alentejo, Orense, Sevilha
- *Le Bassin de J.W* (João César Monteiro, 1997) – Exteriores: Lisboa, Alcaínça, Lavradio
- *Elas* (Luís Galvão Teles, 1997) – Exteriores: Lisboa, Sintra - Quinta de S. Bento, Almoçageme, Adraga, Falésia da Ursa
- *As Escolhidas* (Margarida Gil, 1997) – Exteriores: Lisboa, Trás-os-Montes, Cabo Verde
- *Fintar o Destino* (Fernando Vendrell, 1997) – Exteriores: Lisboa, Cabo Verde- São Vicente
- *Ossos* (Pedro Costa, 1997) – Exteriores: Lisboa - Praça da Figueira, Bairro das Fontainhas
- *A Tempestade da Terra* (Fernando d’Almeida e Silva, 1997) – Exteriores: Lisboa, Moçambique
- *Tentação* (Joaquim Leitão, 1997) – Exteriores: Vila Flor, Cachão, Mindelo, Vila Nova de Gaia, Lisboa
- *O Anjo da Guarda* (Margarida Gil, 1998) – Exteriores: Lisboa, Cabo da Roca, Almoçageme, Beira
- *Longe da Vista* (João Mário Grilo, 1998) – Exteriores: Lisboa

- *Os Mutantes* (Teresa Villaverde, 1998) – Exteriores: Lisboa - Feira Popular, Viseu
- *Pesadelo Cor de Rosa* (Fernando Fragata, 1998) – Exteriores: Alentejo, Lisboa -Padrão dos Descobrimentos, Ponte 25 de Abril, Forte de S. Julião, Almada
- *Sapatos Pretos* (João Canijo, 1998) – Exteriores: Sines, Lisboa - Cais do Sodré
- *Tráfico* (João Botelho, 1998) – Exteriores: Lisboa, Cascais, Beja, Vila Real de Santo António
- *Zona J* (Leonel Vieira, 1998) – Exteriores: Lisboa, Chelas, Olaias, Aeroporto
- *As Bodas de Deus* (João César Monteiro, 1999) – Exteriores: Lisboa, Azeitão, Sesimbra, Serra de Sintra, Praia da Adraga, Peniche, Piódão, Serra da Estrela
- *A Carta* (Manoel de Oliveira, 1999) – Exteriores: Paris, Pontedera, Lisboa - Expo 98
- *Mal* (Alberto Seixas Santos, 1999) – Exteriores: Lisboa
- *Quando Troveja* (Manuel Mozos, 1999) – Exteriores: Lisboa

FILMES ESTRANGEIROS

Anos 40

- *One Night in Lisbon* (Edward H. Griffith, 1941) – Exteriores: Rossio, Porto
- *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) Lisboa referenciada
- *Storm Over Lisbon* (George Sherman, 1944)
- *The House on 2nd Street* (Henry Hathaway, 1945)
- *Lisbon Story* (Paul L. Stein, 1946)

Anos 50

- *Les Amants du Taje* (Henri Verneuil, 1955)
- *Lisbon* (Ray Milland, 1956)

Anos 60

- *La Peau Douce* (François Truffaut, 1964)
- *Farewell to the Summer Light* (Yoshishige Yoshida, 1968)

Anos 80

- *O Estado das Coisas* (Wim Wenders, 1982) Sintra
- *Dans la Ville Blanche* (Alain Tanner, 1983)
- *Dock's Kingdom* (Robert Kramer, 1987)

Anos 90

- *The Russian House* (Fred Schepisi, 1990)
- *Les Nuits Fauves* (Noites Bravas) (Crtíl Collar, 1992)
- *Lisbon Story* (Wim Wenders, 1994) Exteriores: Lisboa - Bica, Ribeira, Alfama, Mouraria, Baixa, Castelo, Chelas, Campolide
- *Sostiene Pereira* (Roberto Faenza, 1995)
- *Requiem - Um Encontro com Fernando Pessoa* (Alain Tanner, 1998)

6^o
CICLO DE
CONFERÊNCIAS
LISBOA
XXI
2017

AS CIDADES DA CIDADE LISBOA EXIBIDA

ANTOLOGIA
DE ENSAIOS



COORDENAÇÃO: PAULA ANDRÉ

No âmbito da investigação da linha temática "Imagens das Realizações Materiais", do Projecto "Fotografia Impressa. Imagem e Propaganda em Portugal (1934-1974)

PTDC/CPH-BA17453/2014

In, <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/13200>

As Cidades de uma Lisboa filmada: das primeiras fitas ao novo cinema português.

Luís Santos
ISCTE-IUL-MIA
luissantos_92@hotmail.com

Paula André
ISCTE-IUL- DINÂMIA’CET-IUL
paula.andre@iscte.pt

Resumo

Lisboa foi ganhando diversas caras e diversas cidades dentro de si mesma, cidades essas que foram ao longo do último século visualizadas de inúmeras formas pela arte do cinema. Desde as primeiras fitas com diversas realidades lisboetas, cujas imagens se vão alterando ao longo dos anos como consequência da transformação da cidade e associadas também à censura. Imagens como o Aqueduto imponente num Monsanto sem árvores, ou os becos e ruelas representativos de uma vida sofrível sempre presentes na velha cidade, foram alterados/substituídos por uma imagem sã que o regime queria fazer passar através do cinema, apoiando comédias que evitavam passar uma imagem má da cidade, ou filmes que mostravam os grandes desenvolvimentos citadinos as grandes obras públicas que o regime promovia e difundia. O texto *As Cidades de uma Lisboa filmada: das primeiras fitas ao novo cinema português* apresenta sem qualquer carácter exaustivo, uma breve comparação das diversas cidades que apareceram e constituem cada um dos filmes seleccionados, revelando como eram exibidos cada um desses espaços, cada uma dessas cidades da cidade.

Palavras-chave: Cidade; Lisboa; Cinema

Introdução

Lisboa sempre foi e ainda é uma cidade fotogénica aos olhos do cinema, e isso revelou-se através das inúmeras fitas já realizadas na capital, tanto por portugueses como por estrangeiros, sendo a cidade portuguesa mais filmada na história do cinema. Essa quantidade de fitas fez com que começassem a aparecer alguns estudos sobre o modo como a cidade foi vista através da arte do cinema. A partir do cinema que foi realizado em Lisboa, o texto *As Cidades de uma Lisboa filmada: das primeiras fitas ao novo cinema português* pretende apresentar uma breve visão de como o cinema exibiu a cidade, os seus ambientes e as suas pessoas, no período entre as primeiras fitas até ao fim do período do novo cinema português, em 1974. O objectivo passa por comparar as diversas cidades que apareceram em cada um dos filmes escolhidos de três períodos distintos, percebendo como era visto pela sociedade cada um desses espaços, cada uma dessas cidades, mas também como o próprio regime queria que esses locais fossem vistos. No âmbito do período em análise, a escolha dos filmes passou por descobrir aqueles que, conseguem demonstrar diversas cidades ou realidades, mas também aqueles em que essa cidade passa uma imagem forte do ambiente que se sentia em cada época, mesmo onde só é possível visualizar uma única cidade, pois essa já é considerada uma personagem principal nesses filmes.

Lisboa e o Cinema

Lisboa, conjunto de pequenas cidades dentro de si própria, por ser uma das mais antigas do mundo¹, sofreu ao longo dos séculos muitas mutações, passando por diversos períodos civilizacionais que marcaram fortemente este território hoje chamado de Lisboa. Desde os tempos medievais que a cidade teve uma cerca própria, definindo assim os limites urbanos da cidade, que foram constantemente alargados com o passar dos tempos. No século XIV, houve uma enorme expansão com a construção de uma segunda cerca, a Fernandina (França, 2000, p. 11). No século XVIII, o terramoto destruiu grande parte da cidade baixa (França, 2000, p. 35), obrigando a um novo plano urbanístico, a baixa pombalina. Na verdade, Lisboa esteve sempre em constante expansão, inicialmente para ocidente com a frente ribeirinha até Belém a estar

¹ Os primeiros vestígios de ocupação destas terras chegam a remeter para o século XII a. C., pelos Fenícios (França, 2000, p.7)

ocupada, posteriormente para norte com o nascimento da Avenida da Liberdade no século XIX e numa segunda fase as Avenidas Novas até ao Jardim do Campo Grande, e só mais tardiamente é que o lado oriental será verdadeiramente ocupado com o nascimento de bairros sociais durante o período do Estado Novo, como Madredeus, Olivais e posteriormente o Parque das Nações. Todo este crescimento da cidade vai acontecendo de forma lenta, mas constante, atravessando períodos distintos que não permitem a existência de um elo de ligação urbanístico claro entre os diversos bairros, surgindo assim diferenças muito grandes dentro da mesma cidade. Lisboa foi crescendo aos poucos, revelando um carácter distinto e forte entre as suas áreas habitacionais. O cinema português demonstrou isso mesmo de uma forma particular.

Não existem muitos filmes que percorram a cidade toda e em que se veja de uma maneira singular as todas as identidades bairristas existentes. *O Lugar do Morto* (António-Pedro Vasconcelos, 1984), é um dos filmes que não cria limites na cidade filmada, “mostrando agilmente locais da civilização lisboeta de bares, jornais, rádios, hotéis, Chiado, e mesmo Príncipe Real e Mãe d’Água, por acaso de trajecto de uma civilização automóvel” (França, 2013, p.195), mas também na *Lisboa Crónica Anekdotica* (Leitão de Barros, 1930), é visível o “vagabundear de anedota em anedota” (França, 2013, p. 191) pela cidade² ou em *Vai e vem* (João César Monteiro, 2003), com diversos percursos de autocarro pela cidade de João Vuvu. O cinema tem a particularidade de conseguir manipular a forma como a cidade é vista. Cada filme tem uma cidade específica, seja ela alegre, triste, aberta, ou fechada a um só pátio ou a um só bairro. O cinema tem essa capacidade de focalizar o nosso olhar para uma só determinada narrativa ou espaço, sendo esse um dos pontos fortes que nos permite estudar as diversas cidades dentro da mesma cidade. Lisboa, sendo uma das maiores a nível nacional e respectiva capital, naturalmente que também ganhou o seu próprio protagonismo cinematográfico, por ser uma cidade carregada de histórias e cenário de constantes descobertas.

² “de Alcântara ao Poço do Bispo, das docas ao Campo Pequeno, da Senhora do Monte ao Bairro Alto, de Alfama à Mouraria, da Praça da Figueira ao Camões, da Avenida à Basílica” (França, 2013, p. 191)



Figura 1- *O Lugar do Morto*, A. P. Vasconcelos, 1984 (Fotograma do filme *O Lugar do Morto*)



Figura 2- *Lisboa, Crónica Anedótica*, Leitão de Barros, 1930 (Fotograma do filme *Lisboa, Crónica*)



Figura 3- *Vai e Vem*, J. C. Monteiro, 2003 (Fotograma do filme *Vai e Vem*)



Figura 4- *Os Verdes Anos*, Paulo Rocha, 1963 (Fotograma do filme *Os Verdes Anos*)

Lisboa foi mostrada de inúmeras formas. Entre histórias verídicas ou ficções, a zona de Lisboa que aparece em cada filme sempre teve uma enorme influência no desenrolar de todo o argumento cinematográfico, não por ser propriamente um determinado bairro, mas sim pelo seu significado enquanto espaço exterior num contexto citadino. O filme *Os Verdes Anos* de Paulo Rocha (1963), um dos mais míticos filmes portugueses, funciona de uma forma ainda mais brilhante, por se ter passado na zona da cidade onde o choque entre o campo ou uma certa ruralidade e a cidade urbana é mais forte. Existiu claramente uma bolha espacial que limitava a forma como a personagem de Júlio vivia esta cidade, sem nunca se ter conseguido agarrar a uma nova realidade/cidade dentro da cidade de Lisboa. Para ele Lisboa poderia ser na mesma os campos e azinhagas onde ainda vivia com o tio, e de onde era originário, mas nunca aquela cidade moderna sua vizinha.

Num contexto generalizado, e apesar de o cinema português ter atravessado as mais diversas fases e dificuldades, as fitas mais reconhecidas quase que involuntariamente abordam esta questão da existência de uma cidade dentro da cidade. Seja espaço público ou de estúdio, existe sempre a necessidade de contextualizar o começo de uma fita, não significando isso dizer exactamente onde a acção se passa, mas simplesmente a demonstração do seu ambiente, seja uma zona moderna, um bairro ou mesmo uma zona com o carácter de uma certa ruralidade. Lisboa ainda nos dias de hoje apresenta estas três características, e isso foi sempre aparecendo de formas distintas nos filmes.

As cidades das primeiras fitas

A primeira fita portuguesa considerada como cinema, nasceu em 1911, pela mão de João Correia³, com o nome *Os Crimes de Diogo Alves*, retratando a história verídica de um antigo assassino e ladrão espanhol que atirava pessoas do Aqueduto das Águas Livres, em meados do século XIX.

Nesta metragem aparecerem duas realidades citadinas distintas: por um lado a realidade do Aqueduto, imponente e solitário num Monsanto que não era mais do que montes sem vegetação

³ Fundador da Portugália Film, foi uma das figuras maiores no nascimento de uma indústria cinematográfica portuguesa.

e arvoredo, e por outro lado a cidade das ruelas⁴, onde Diogo realizou alguns assaltos. Nesta primeira metragem ficcional portuguesa já se consegue identificar assim esta problemática citadina: se por um lado aparece o local que está no meio de um vazio urbano e propício ao assassinato de pessoas, por ser silencioso e de fácil esconderijo, mas também por ser uma das entradas na cidade de Lisboa daqueles tempos, por outro lado existe a urbanização, em que Diogo e os seus capangas têm que ter cuidado para não serem ouvidos ou vistos ao assaltarem uma casa. São duas realidades que, apesar de esta fita ser baseada numa história verídica, influenciam a forma como o malfeitor actua na cidade, fazendo atrocidades distintas tendo em conta a zona da cidade onde se situa.

Noutra curta-metragem do ainda amador e inexperiente cinema mudo português, *Pratas, O Conquistador* (Emídio Pratas, 1917), também é revelada a existência de diferentes tipos de cidade dentro da cidade que estava a ser filmada. Pratas é uma tentativa de representação portuguesa de *Charlie Chaplin*⁵, criando e passando por inúmeras peripécias na tentativa de encontrar a mulher da sua vida. Por representar um burguês, este tenta a sua sorte nos jardins e largos lisboetas, por serem o símbolo da uma cidade moderna e rica, mas acaba por só achar a sua amada num pequeno beco, demonstrando que a miséria e pobreza lisboetas viviam em espaços mais apertados que a burguesia da época. Lisboa é aqui representada pela cidade dos ricos e dos pobres, e essa distinção social é também revelada através do tamanho dos locais que cada classe habita.

⁴ As cenas exteriores foram filmadas no Beco da Barbadela, no Poço do Borratém, ruas junto à Praça do Martim Moniz, e também no Aqueduto das Águas Livres (Ribeiro, 1983, p. 35)

⁵ Ficha do ciclo de cinema da Cinemateca Portuguesa: *Velocidade, Vida Intensa, Renovação Constante: um programa em torno de Amadeo* (Janeiro, 2017), onde foram visualizadas cinco curtas-metragens portuguesas dos anos 10.



Figuras 5 e 6- *Os Crimes de Diogo Alves*, João Tavares, 1911 (Fotograma do filme *Os Crimes de Diogo Alves*)



Figuras 7 e 8- *Pratas, o Conquistador*, Emídio Alves, 1917 (Fotograma do filme *Pratas, o Conquistador*)

As cidades do Estado Novo

Depois de um período inicial onde não existiam limitações na criação cinematográfica em Portugal, com a entrada no regime ditatorial e com a criação de estúdios de cinema pertencentes ao Estado, a Tobis Portuguesa, a liberdade na produção de filmes portugueses começou a diminuir, procurando o regime que o cinema fosse um reflexo de uma “sociedade em que se via e se revia alegremente” (Granja, 2001, p. 196) de forma a construir uma base social forte que apoiasse o Estado Novo.

O uso da comédia e da cidade de Lisboa foram recorrentes desde o início dos anos trinta até aos anos cinquenta, quando a produção do cinema português entrou em queda, para representar não só esse ideal de uma sociedade feliz, mas também para mostrar com fins propagandísticos as novas Obras Públicas que estavam a acontecer na capital. *A Revolução de Maio* (A. Lopes Ribeiro, 1937), ou *Maria Papoila* (Leitão de Barros, 1937), são exemplos disso mesmo ao mostrarem ambos o Instituto Superior Técnico, projectado pelo Arquitecto Porfírio Pardal Monteiro, e representando uma das maiores obras alguma vez feitas em Portugal na época (Baptista, 2005, p. 8).

Luís de Pina, no seu livro *Panorama do Cinema Português*, tem um capítulo dedicado a esta geração cinematográfica, chamando-a de “A geração de 30 dura 20 anos”. Esta designação é indicadora não só do período cinematográfico existente em Portugal durante esta época, mas também da Lisboa que era filmada. Lisboa maioritariamente era mostrada através das comédias, com os seus pátios e bairros burgueses, e esta geração demonstrava-o sempre da mesma maneira, apesar de raramente exibirem sítios idênticos⁶. Bairros como “o Chiado, em *O Pai Tirano*, a Estrela em *A Menina da Rádio* e em *O Leão da Estrela*, e o Castelo, em *A Canção de Lisboa* e em *O Costa do Castelo*” (Granja, 2001, p. 206), eram sempre olhados e revelados como os portos seguros destas personagens, numa representação do bem-estar que a casa deve significar, e por isso raramente existia a necessidade de sair destes locais/bairros, deambulando quase sempre dentro dos seus limites urbanos, que eram as suas próprias cidades. Quase todas as comédias portuguesas foram feitas em Lisboa, e diversas tiveram como título os próprios nomes dos bairros, de forma a remeterem o público para essa zona lisboeta. Exemplos dessa

⁶ *Fado, História de Uma Cantadeira* (Perdigão Queiroga, 1947), e *Rosa de Alfama* (Henrique Campos, 1953), são ambos filmados no bairro de Alfama, mas de formas distintas.

situação são filmes *O Costa do Castelo* (Arthur Duarte, 1943), *Cais do Sodré* (Alejandro Perla, 1946), *Madragoa* (Perdigão Queiroga, 1952), *Rosa de Alfama* (Henrique Campos, 1953) ou *O Miúdo da Bica* (Constantino Esteves, 1963).

A Lisboa do filme *A Canção de Lisboa* (Cottinelli Telmo, 1933) é uma das maiores demonstrações da cidade, realizadas pelo cinema português deste período. O guião das comédias portuguesas assumiu quase sempre com o mesmo tipo de personagens, o mesmo género de intrigas e o mesmo género de espaço exterior onde a ação se desenrolava (Granja, 2001, p. 196). Este primeiro e único filme do arquitecto Cottinelli Telmo foi a génese desta maneira idealista de fazer comédias em Portugal, mas ao contrário de outros, demonstra ainda diversas realidades lisboetas, que vão para além do pátio ou do pequeno bairro burguês, sempre presentes nestes filmes por serem uma representação de um espaço fechado e seguro (Granja, 2001, p. 206).

Em *A Canção de Lisboa*, para além do expressivo *travelling* da Praça do Comércio e para além do Bairro dos Castelinhos, é possível ver diversas zonas da cidade, fruto de uma correria inicial que a personagem de Vasquinho faz para chegar à antiga Faculdade de Medicina, mas também em cenas posteriores aparecem duas zonas da cidade de destaque. A Praça do Rossio, onde as tias chegam vindas do norte de comboio, que representa um ponto de chegada à capital, mas ao mesmo tempo representa a insegurança da cidade, por ser um espaço amplo em comparação com o pequeno bairro onde habita Vasco, e onde não há um controlo do género de pessoas que se pode encontrar⁷. O outro espaço que tem algum protagonismo neste filme é o Jardim Zoológico em Sete Rios, onde é feito um roteiro por todo o parque, e descrito por Vasquinho como sendo demasiado longe do seu bairro. Estes três locais distintos da cidade representam assim naturalmente diferentes formas de vivência do espaço: o bairro representa a casa, a praça do Rossio a azáfama, e o Jardim Zoológico o lazer.

No filme *A Revolução de Maio*, filme de propaganda do regime, também é possível visualizar duas cidades distintas. Ao querer passar a imagem de que o sistema político era o melhor, este

⁷ Esta relação com os espaços exteriores que não são os pequenos pátios onde geralmente habitam as personagens principais destas comédias, é um tema já debatido por Paulo Granja no texto «A comédia à portuguesa, ou a máquina de sonhos a preto e branco do Estado Novo», in *O Cinema sob o olhar de Salazar* (coord. Luís Reis Torgal) (Mem Martins: Círculo de Leitores, 2001), 194-233.

filme faz uma clara alusão aos novos bairros criados através de uma política de habitação social a grande escala que expande a cidade de Lisboa, diferenciando-os da cidade velha já existente. São exibidas as grandes obras públicas da capital que tinham sido realizadas, como o “Parque Eduardo VII, o luxo do Bairro Azul ou o Bairro Social do Arco do Cego” (França, 2013, p. 189), o já referido Instituto Superior Técnico e o Instituto Nacional de Estatística (Baptista, 2005, p. 8), fazendo com que estas zonas da cidade, por serem novas sejam olhadas como locais onde o ambiente político-social em que se vive é bem aceite, e claro por terem sido também “financiadas directamente pelo Estado Novo” (idem). Num ambiente oposto, é representada a cidade velha, a terra onde possam existir possíveis revolucionários do regime, que é aqui representada por uma pensão na antiga Travessa da Palmeira, perto do Príncipe Real (França, 2013, p. 189).

O filme *Madragoa* é também um dos casos curiosos que identifica quase tudo o que é exterior ao bairro com uma realidade difícil ou mesmo desoladora. Mais do que a representação de um antigo bairro lisboeta, Perdigão Queiroga passou a imagem de um homem que foi despedido do emprego na sua zona⁸, e que depois de uma intensa procura em diversos locais exteriores ao bairro, desde as Avenidas Novas, ao ir para fora de Lisboa ou até mesmo como refugiado para África, mas sempre sem sucesso, acaba por voltar para o mesmo emprego do qual tinha sido despedido. Esta necessidade de separação de uma cidade fora dos limites urbanos do bairro é a demonstração de que fora do seu bairro, dita casa, a vida é ainda mais difícil por ser uma cidade demasiado grande para um homem só, daí a opção por voltar a lutar pelo antigo emprego, no seu posto de conforto.

⁸ O trabalho era no Bairro da Lapa, vizinho da Madragoa



Figuras 9 e 10 – *A Canção de Lisboa*, Cottinelli Telmo, 1933 (Fotograma do filme *A Canção de Lisboa*)



Figuras 11 e 12 – *A Revolução de Maio*, A. Lopes Ribeiro, 1936 (Fotograma do filme *A Revolução de Maio*)

Vidas sem Rumor (Manuel Guimarães, 1956), numa tentativa de um retrato da cidade, diferente das típicas comédias portuguesas, criou um filme onde aparece uma “Lisboa de certo modo insólita” (Pina, 1977, p. 42). Este é um filme sobre um conjunto de pessoas que vivem à margem dos parâmetros normais da sociedade, numa realidade fechada sobre si mesma, quase como se estivessem num pátio de uma comédia portuguesa, mas aqui sem esses limites urbanos definidos, e sem o argumento dessas comédias, demonstrando uma “micro-sociedade de excluídos” (Areal, 2011, p. 309), habitando em ruelas e becos escuros, mas também numa “barcaça velha de mendigos” (idem). Num panorama diferente, aparece a personagem de um jornalista narrador, que conta a história daquele conjunto de pessoas e das suas desfortunas, mas noutro lado da cidade, onde a luz é intensa, o frenesim das pessoas e dos automóveis é constante, e onde é demonstrado um retrato não propriamente idealístico, mas real da cidade, desde a Praça do Rossio até ao Tejo. Esta diferença entre o espaço em que o jornalista narra a história, e o espaço das personagens dessa história é bastante acentuada, revelando mais uma vez que o espaço urbano influencia a forma como a sociedade é olhada. Se aquelas pobres pessoas vivessem nas grandes avenidas, no meio de toda a luminosidade, não era possível retratar toda a desgraça que lhes é vista ao longo do filme, assim como o jornalista, sendo um retrato da classe média, mas também pessoa que estava atenta a tudo, teria que estar presente nos grandes espaços públicos da cidade, daí o aparecimento do Rossio. Mais uma vez é possível distinguir a importância que o espaço tem enquanto guiador da narrativa, sendo Lisboa um palco diferente de outros filmes desta época. Os grandes espaços públicos representavam as classes sociais mais estáveis, enquanto que as ruelas obscuras, e até mesmo o Tejo, representava as classes mais baixas e onde a desgraça aparecia sempre, contrário às comédias, especialmente à *Canção de Lisboa*.



Figuras 13 e 14- *Madragoa*, Perdigão Queiroga, 1952 (Fotograma do filme *Madragoa*)



Figuras 15 e 16- *Vidas sem Rumor*, Manuel Guimarães, 1956 (Fotograma do filme *Vidas sem Rumor*)

As cidades do Novo Cinema Português

A necessidade de mudança de paradigma cinematográfico em Portugal já existia desde os anos 50, sendo nos anos 60 que tudo se alterou com a exibição d’*Os Verdes Anos*, primeiro filme de Paulo Rocha, com o enorme contraste da relação entre a imagem da cidade moderna e a imagem do campo. Mas não só desta nova cidade se baseou esta revolução no cinema.

Belarmino (Fernando Lopes, 1964) não é um retrato da cidade que estava a crescer para norte, mas sim o retrato do seu centro, numa crítica à sociedade capitalista e da sua forma de ser. Este é um retrato contrário à cidade de Manuel Guimarães em *Vidas sem Rumo*, porque a censura assim o permitiu⁹, mas também porque a revolução cinematográfica em Portugal já tinha começado e o controlo não era tão forte. Belarmino, personagem retratada neste filme, é olhada como se ele e a cidade fossem um só (Neto, 2013, p. 175). Apesar de o filme ter sido feito nas principais praças de Lisboa, desde os Restauradores até ao Martim Moniz, o seu impacto pode ser visto a uma escala global da cidade, ou até do país, por ser também a imagem de uma sociedade esgotada do período político que se vivia. A cidade de Belarmino é assim, como em tantos outros filmes, mais uma cidade fechada, mas neste caso não por meio de um limite urbano, mas sim pela opressão que a mesma transmite, a de uma cidade de extremas dificuldades e sem grandes perspectivas de futuro. É também uma cidade retratada pelo ringue de boxe e pelo desporto como representação da luta diária que era preciso ter para se sobreviver, como se o viver e lutar fossem sinónimos, num paralelismo único (Neto, 2013, p. 176).

⁹ O filme de Manuel Guimarães foi cortado pela censura numa primeira vez em cerca de 45%, obrigando assim a novas filmagens.

O Mal Amado (Fernando Matos Silva, 1972) é mais um dos filmes do Novo Cinema Português que retrata os tempos atribulados que se viviam antes da revolução, sendo este o primeiro filme a ser exibido logo a seguir ao 25 de Abril¹⁰. O contexto deste filme, para além de corresponder a uma fase em que a censura já não era tão forte¹¹, conseguiu evocar os dissabores existentes naquela altura, com toda a instabilidade política, mas também com os efeitos secundários da guerra colonial. A sua acção decorre no bairro de Campo de Ourique, um bairro burguês onde os desgostos eram visíveis por todo o lado, desde as pessoas na rua até aos cafés. É um “país visto através de um bairro, e o bairro é visto como um território para dentro de sim mesmo” (Areal, 2011, p. 505). Campo de Ourique acaba por ser um palco bastante oportuno neste filme pois representa a classe social média que está esgotada de todo o sofrimento imposto pelo regime, demonstrando que por não ser “um bairro qualquer: não é um bairro popular, nem é um bairro de ricos, mas um bairro de casas burguesas exíguas, ordenadas por ruas ortogonais” (idem), que eleva ainda mais a revolta que aconteceu dois anos depois. Aqui a cidade de Lisboa, representada por Campo de Ourique, é mais uma vez olhada como uma cidade que num todo está em conflito, mas esperançosa pela mudança política que há tanto tempo é aguardada¹², ao contrário de *Belarmino* por exemplo, em que o único sentimento que lhe resta é de continuar a lutar, ou melhor dizendo, a engraxar¹³, estando a cidade ainda demasiado adormecida e habituada àquela opressão, apesar do sentimento de revolta existente.

¹⁰ Exibido a 3 de Maio de 1974, foi considerado o primeiro do cinema ‘livre’ (Resende, 2013, p. 189)

¹¹ Mesmo assim, a sua exibição foi proibida pela censura devido a tratar-se de um «um filme iconoclasta, dissolvente e derrotista, quer nos planos político e social, quer nos planos moral e religioso». (Resende, 2013, p. 189)

¹² O constante aparecimento de um relógio ao longo dos planos anuncia essa mesma espera pela mudança. (Resende, 2013, p. 192)

¹³ Belarmino Frágoso, aparece curiosamente numa das cenas deste filme, a representar esse mesmo papel de engraxador, que era a sua profissão na vida real, para além de *boxeur*.



Figuras 17 e 18- Belarmino, Fernando Lopes, 1964 (Fotograma do filme Belarmino)



Figuras 19 e 20- O Mal Amado, Fernando Matos Silva, 1972 (Fotograma do filme O Mal Amado)

Considerações Finais

Ao analisar as diversas Lisboas que foram aparecendo exibidas ao longo dos anos, nota-se claramente que em quase todos os filmes, excepto os do Novo Cinema Português e em *Os Crimes de Diogo Alves*, há sempre uma tentativa de separar o que poderia ser considerado a cidade boa da cidade má. Mas essa separação revela-se sempre de maneiras distintas. Ao comparar a curta *Pratas, O Conquistador* e o filme *Vidas sem Rumo*, revela-se que o lado pobre e mau da cidade são os becos e as ruelas, das comédias portuguesas, e que os grandes largos são os espaços perigosos, e só nos pequenos pátios ou bairros é que existe a segurança por serem meios pequenos e onde todos se conhecem. Posterior a esta diferenciação do olhar sobre as diversas cidades de Lisboa, existem três casos isolados com uma outra perspectiva: no filme *Os Crimes de Diogo Alves*, não existe propriamente uma cidade boa porque esta é a história de um bandido, mas é possível identificar a questão da periferia e do isolamento relacionado com o habitar o bairro, uma relação explorada anos mais tarde por Paulo Rocha em *Os Verdes Anos*; no filme *A Revolução de Maio*, apesar de este associar a cidade má com a zona velha, não refere os grandes espaços públicos como bons, mas sim as novas construções e os novos bairros; e por fim nos filmes *Belarmino* e *O Mal Amado*, num período de enorme contestação social, é mostrada somente uma única cidade, pois já não existia nenhum lugar nela onde se poderia ser feliz, quanto mais no país, não sendo possível assim realizar um termo de comparação como nos casos anteriores.

Bibliografia

AREAL, Leonor (2011). **Cinema Português. Um País Imaginado**. Vol. I – Antes de 1974. Lisboa: Edições 70

BAPTISTA, Tiago (2005). Na minha cidade não acontece nada: Lisboa no cinema (anos vinte – cinema novo). **Ler História**, 48, 167-184. Disponível em https://tiagobaptista.files.wordpress.com/2012/01/tiago-baptista_lisboa-no-cinema_ler-histc3b3ria_48_2005.pdf

BARROS, J. L. (realizador) (1930). **Lisboa, Crónica Anedótica**. [ficção longa-metragem]. Portugal: Salm Levy Jr.

FRANÇA, J. A. (2013). Lisboa no cinema português (1896-1990). *Rossio. Estudos de Lisboa*, 3, 188-195). Disponível em https://issuu.com/camara_municipal_lisboa/docs/rossio_3_issuo/188

FRANÇA, J. A. (2001). **Lisboa: Urbanismo e Arquitectura** (4ª Edição). Lisboa: Livros Horizonte

GRANJA, P. J. (2001). A comédia à portuguesa, ou a máquina de sonhos a preto e branco do Estado Novo», in Torgal, Luís Reis (coord.) **O Cinema sob o olhar de Salazar** (p. 194-233) Mem Martins: Círculo de Leitores

GUIMARÃES, M. (realizador) (1956). **Vidas sem Rumor**. [ficção longa-metragem]. Portugal: Profilme.

LOPES, Fernando (realizador) (1964). **Belarmino**. [ficção longa-metragem]. Portugal: Produções Cunha Telles.

MONTEIRO, J. C. (realizador) (2002). **Vai e Vem**. [ficção longa-metragem]. Portugal: Madragoa Filmes; Gemini Films

NETO, Pedro. (2013). Lisboa ou Belarmino Frágil: espaço político e existencial em ‘Belarmino’. In Urbano, Luís (coord), **Revoluções. Arquitectura e Cinema nos anos 60/70** (p. 173-177). Porto: AMDJAC

PINA, Luís de. (1977). **Panorama do Cinema Português**. Lisboa: Terra Livre

PRATAS, Emídio. (realizador) (1917). **Pratas, o Conquistador**. [ficção curta-metragem]. Portugal: Pratas Film.

QUEIROGA, P. (realizador) (1952). **Madragoa**. [ficção longa-metragem]. Portugal: Lisboa Filme

RESENDE, Ana (2013). ‘O Mal-Amado’: retratos arquitectónicos. In Urbano, Luís (coord), **Revoluções. Arquitectura e Cinema nos anos 60/70** (p. 189-199). Porto: AMDJAC

RIBEIRO, A. L. (realizador) (1936). **A Revolução de Maio**. [ficção longa-metragem]. Portugal: SPN – Secretariado da Propaganda Nacional.

RIBEIRO, M. Félix. (1983). **Filmes, figuras e factos da história do cinema português 1896-1949**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa

ROCHA, Paulo. (realizador) (1963), **Os Verdes Anos**. [ficção longa-metragem]. Portugal: Produções Cunha Telles.

SILVA, M. Costa. (1994). **Lisboa a 24 imagens**. Lisboa. Caminho

SILVA, F. M. (realizador) (1972). **O Mal Amado**. [ficção longa-metragem]. Portugal: Centro Português de Cinema / Fundação Calouste Gulbenkian

TAVARES, João. (realizador) (1911). **Os Crimes de Diogo Alves**. [ficção curta-metragem]. Portugal: Portugália Film.

TELMO, C. (realizador) (1933). **A Canção de Lisboa**. [ficção longa-metragem]. Portugal: Tobis Portuguesa.

URBANO, Luís (2013) Lisboa no novo cinema português. **Rossio. Estudos de Lisboa**, 3, 196-203. Disponível em https://issuu.com/camara_municipal_lisboa/docs/rossio_3_issuo/188

VASCONCELOS, A.-P. (realizador) (1984). **O Lugar do Morto** [ficção longa-metragem]. Portugal: António-Pedro Vasconcelos, José Luís Vasconcelos.