

Helena Pires & Zara Pinto Coelho (Eds.)

TRANSARTES, ARTE EXPANDIDA E NOVAS LINGUAGENS

A presente publicação encontra-se disponível gratuitamente em:
www.cecs.uminho.pt

Título	Transartes, arte expandida e novas linguagens
Editoras	Helena Pires & Zara Pinto-Coelho
ISBN digital	978-989-9074-02-6
ISBN impresso	978-989-9074-03-3
DOI	10.21814/1822.73505
Capa	Imagem: Freepik.com Composição: Pedro Portela & Sofia Gomes
	224 páginas
Data de publicação	2021, julho
Editora	CECS – Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade Universidade do Minho Braga . Portugal
Diretor	Moisés de Lemos Martins
Vice-diretora	Madalena Oliveira
Formatação gráfica e edição digital	Marisa Mourão



© CECS 2021

Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Esta publicação é financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Financiamento Plurianual do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade 2020-2023 (que integra a parcela de financiamento base com a referência UIDB/00736/2020).



SUMÁRIO

<i>Isto é arte? De dentro para fora, de fora para dentro</i>	5
Helena Pires & Zara Pinto-Coelho	
Contra a corrente. Sobre arte e fronteira: de significativo vazio à porosidade contemporânea	27
Fernando José Pereira	
Para uma e(sté)tica de questionamento	41
Sofia Afonso	
<i>Todas as cartas de Rimbaud e Rebuçados venezianos. Entre um filme e outro</i>	57
Edmundo Cordeiro	
A secção e o <i>travelling</i>: Lisboa de perfil em três planos	71
João Rosmaninho	
<i>Ce que je suis</i>: A multidisciplinaridade como <i>modus operandi</i> ou a transgressão como filosofia	85
Joana Gama	
<i>Braga, snapshots in virtual reality</i>: Do sentir ao pensar	101
Helena Pires, João Martinho Moura, Né Barros & Paulo Ferreira-Lopes	
A curadoria (expandida) como processo de comunicação da arte contemporânea	131
Helena Pereira	
<i>Facts, acts and paths</i>. Viagem em três atos à “Trienal de Oslo” de 2019	155
Ana Vilar	
Arte e cultura lúdica em fotografia de instalação – O caso dos <i>souvenirs</i> “Braga a brincar”	181
Luísa Magalhães	
Construindo confiança e redes em políticas de comunicação nas indústrias culturais: O caso da dança	201
María E. Pérez-Peláez, Amador Cernuda & Félix Ortega	
Notas biográficas dos autores	220

JOÃO ROSMANINHO

jrosmaninhods@arquitetura.uminho.pt

Laboratório de Paisagens, Património e Território (Lab2PT), Escola de
Arquitetura, Arte e Design, Universidade do Minho, Portugal

A SECÇÃO E O TRAVELLING: LISBOA DE PERFIL EM TRÊS PLANOS

UM ESTABELECIMENTO

A paisagem urbana promove uma *práxis* com raiz cursiva que se manifesta através de percursos e discursos. E esse ato, do regime da escrita e do gesto, do traço e do rasto, poderá evocar outros sentidos para lá do que analisa e oferece¹. Prevalece então um dos modos mais comuns de apresentar e representar o espaço de uma cidade: ou tendo por base um elemento de análise arquitetónica, quando este induz a um movimento cinematográfico, ou um elemento do léxico cinematográfico, quando este estabelece um carácter arquitetónico. Este envolvimento lança imediatamente o “convite à ficção e à construção visual de um espaço” (Rosmaninho, 2017, p. 5) com carga “emocional” (Bruno, 2007)², o mesmo desafio que parece estar na origem de um sistema indestrinçável entre a arquitetura e o cinema. E se a arquitetura se impõe através de múltiplas práticas de deambulação ou, por outras palavras, de digressão no espaço urbano sob “termos cinematográficos, nomeadamente através do enquadramento, da sequência, da edição que muda de ritmo, ou de outros eventos” (Borden,

¹ Talvez aqui se encontre parentesco com o que C. P. Baudelaire (1863/2004) e Walter Benjamin (2006) designaram por *flânerie*, Le Corbusier (1923) por *promenade architecturale*, Guy Debord e Constant Nieuwenhuys (1958) por *derive*, Roland Barthes (1977) por *conduite*, Michel De Certeau (1990) por *tactique* e *pratique*, Iain Borden (2010) por *drive*, entre muitas outras variações.

² O primitivo – emoção – é um termo com origem latina composto por aglutinação (e + moção) que vem examinado e proposto com essa propriedade como modo de “fuga, de migração, de deslocação entre lugares” (Bruno, 2007, pp. 6-7).

2010, pp. 108-109), também o cinema se funda em termos arquitetónicos com “os exemplos mais perfeitos de construção de planos, mudança de planos, e distância de planos (ou seja, a duração de uma sensação em particular)” (Eisenstein, 1989, p. 117).

Ora, é por via deste diálogo que se chega ao perfil, uma vista que reúne as características constantes e cortantes da secção na arquitetura e do *travelling*³ no cinema. Coetaneamente alçado e silhueta, estrutura e destroço, contorno e fatia, o perfil corresponde à imagem de uma ressonância urbana ou de uma tomografia ao corpo da cidade que advém de “um processo que, mesmo separando uma parte da sua totalidade, penetra no sentido do que se vê e examina” (Rosmaninho, 2017, p. 13). Ao varrer vazios e volumes, o perfil confere identidade ao e capta autenticidade do espaço que projeta e ficciona.

De modo a ensaiar esta hipótese, utilizar-se-á a cidade de Lisboa (vista a partir de três paisagens em passagem) como território a ser estudado, numa sucessão de cortes e camadas e tendo por tarefa reconhecer na secção arquitetónica o seu par cinematográfico e vice-versa. Suspeita-se que seja nesse perfil que se encontre uma imagem da verdade e ilusão da cidade.

DO CORTE ARQUITETÓNICO E DO MOVIMENTO DE CÂMARA

Como um rebatimento e uma incisão efetuados na pele e na superfície da cidade, respetivamente, o corte arquitetónico e o movimento de câmara resultam numa aproximação ao humano que a habita e atravessa e contribuem, numa perspetiva integrada urbano-cinemática, para a urgência de uma busca de sentido.

No que respeita à arquitetura, o corte favorece o enunciado da tectónica (combatendo o simplismo da planta e do alçado). Em “The archaeology of the section”, Jacques Guilleme e Hélène Vérin (1989) justificam a relevância da secção enquanto elemento fundamental da arquitetura para a composição e construção, muito pelo que indicia e não somente pelo que indica. No mesmo texto, os autores defendem “que é na secção que reside e resiste a simplificação das coisas complexas” (Rosmaninho, 2017, p. 137), sendo “claro, além do mais, que quanto mais complexa for a estrutura melhor ela é definida pela sua secção.” (Guilleme & Vérin, 1989, pp. 226,

³ Também designado por “efeito Cabiria”, *panning movement*, *tracking shot*, ou *dolly shot*, foi decidido utilizar neste texto o termo mais usado em Português (para além de também se tratar do mais comum nos léxicos filmológicos ingleses e franceses).

238). E se é verdade que a secção se assume como elemento inerentemente arquitetónico de análise e de representação, haverá também uma história e um contexto que confirmam a sua utilidade desde a respetiva origem, na ruína romana. Posto isto, o texto de Guillerme e Vérin propõe para a secção três propriedades principais, a saber: a escala; a analogia; e a abstração.

Quanto ao cinema, o movimento de câmara potencia a consciência da continuidade (competindo com o corte e o *raccord*). Em *Functions of camera movement in narrative cinema*, Jakob Isak Nielsen (2007) propõe uma “taxonomia das funções dos movimentos de câmara” (p. 219), na qual identifica seis princípios relevantes para a formulação do argumento deste texto, a saber: a orientação; o ritmo; a inflexão; a perspetiva; a reflexão; e a abstração. O *travelling*, em especial, um dos vários movimentos de câmara elencados por Nielsen, mais não é do que um dos modos de montagem arquitetónica onde a visão em *continuum* e progressivamente alterada perspetivamente nos revela a ideia de cinema existente desde a Antiguidade Grega, tal como foi sugerido por August Choisy (1899) na enciclopédica *Histoire de l'architecture*, por Le Corbusier (1923) no livro-manifesto *Vers une architecture*, ou por Sergei Eisenstein, circa 1937-1940 (1989), no ensaio *Montage and architecture*.

O termo “corte”, co-existente na arquitetura e no cinema, implica nas duas artes um talhe, um golpe que separa a parte do todo, seja o exterior do interior, ou seja, a narrativa da cena. Funciona como uma sinédoque. No caso da arquitetura, o rasgo “levanta”⁴ a construção sob um processo engeñoso de desdobramento e justaposição do espaço; evidenciando-se como extrusão. No caso do cinema, o caráter cinemático de “transporte (...) acaba por apontar alguns dos sentidos mais fortes do termo; evidenciando-[se] como translação” (Rosmaninho, 2017, p. 139). Em boa verdade, a secção e o *travelling* acabam por reproduzir versões e visões concentradas dos espaços que cortam, criando perfis específicos.

DA SECÇÃO E DO TRAVELLING

A secção e o *travelling* são análogos, implicam (ou são ambos determinados por) uma ideia de fenda e, por arrasto, uma ideia de separação. Se, por um lado, o uso da secção em arquitetura serve habitualmente a estratégia construtiva na produção de temas projetuais baseados no ritmo,

⁴ Em Inglês, a secção e o alçado vêm muitas vezes denominados por “elevação” (tradução literal de *elevation*).

por outro, o uso do *travelling* em cinema potencia aspetos inerentes à arquitetura como o da introdução de escala. Em adição, a secção e o *travelling* carregam uma “impressão de profundidade” (Bordwell, 1999, p. 55) só permitida, também, pela (ideia de) abstração que contêm. Deste modo, poder-se-á confirmar uma correspondência evidente entre secção cinematográfica e *travelling* arquitetónico, ainda que sustentada na incompletude de cada um deles.

A história da arquitetura diz que a secção terá origem informal no reconhecimento de vestígios como aqueles do Coliseu. Julga-se que a sua primeira tentativa de desenho ou ilustração terá ocorrido “circa” 1500 em obras como o *Codex Atlanticus* (atribuído a Leonardo da Vinci), o *Codex Chlumszansky* ou o *Codex Barberini*. Para Colin Rowe, já no último quartel do século XX, uma representação arquitetónica sem secção permanece carente de um certo sentido, na medida em que lhe faltará sempre “um plano metafórico de intersecção entre os olhos do observador e a ‘alma do edifício’” (Vidler, 1994, p. 85). Poder-se-á pensar o mesmo para o perfil.

Sobre a história do cinema, fatalmente mais tardia, assume-se o final do século XIX como o momento em que surge o primeiro *travelling*. Executado por um técnico e colaborador dos irmãos Lumière na última carruagem de um comboio que parte de Jerusalém, trata-se de um plano-movimento com cerca de 45 segundos de duração que exhibe uma cidade em devir⁵. *La départ de Jérusalem en chemin de fer* de Alexandre Promio (1896), obra que Patrick Keiller (2013) refere como fundamental para a génese do cinema, é um retrato poético e autêntico de um espaço e de um tempo, mesmo quando estes não são completamente discerníveis. De resto, e no seguimento de uma genealogia das técnicas e tecnologias do cinema, críticos e historiadores como Barry Salt e David Bordwell desenvolvem leituras várias sobre a execução do plano-movimento tendo por base a sua origem mecânica e, num primeiro período, com incidência no chamado *train-effect* (Keiller, 2013; Mennel, 2008)⁶. Desde então, seja de um modo mais sofisticado, com a câmara sobre *carrelo*⁷ ou apoiada num qualquer veículo, ou seja de um modo mais “pobre, com a câmara à mão” (A.-P. Vasconcelos, comunicação pessoal, 7 de agosto de 2015) ou apoiada no ombro, a paisagem da cidade

⁵ A ambiguidade da imagem reproduzida é tal que não se identifica o que se observa como pertencendo a uma fase de construção ou de destruição daquela cidade.

⁶ Com maior ligação à via férrea ou eletrificada surgem outros filmes como *Panorama from the Moving Boardwalk* (Thomas Edison, 1900) ou *Panorama of Ealing from a Moving Train* (1901) que demonstram uma evolução do movimento cada vez mais em consonância com os veículos que suportam e apoiam a câmara.

⁷ Ou *dolly*, engenho ou sub-estrutura que serve de suporte à câmara e se move sobre carris.

permanece *en passant*, como se a melhor expressão do seu estado fosse um oxímoro, de facto. Em complemento, permanecem ainda dois entendimentos sobre o *travelling*, “o lateral e o frontal; o primeiro sob a falsa designação de panorama e o segundo sob o nome de ‘*phantom ride*’” (Salt, 1992, p. 32). Neste seguimento, ao distinguir a potência arquitetónica do *travelling*, terá maior pertinência o registo lateral, o panorâmico, o de perfil, em detrimento do frontal, pelas mesmas razões que levam Nielsen (2007) a defender que o movimento lateral de “câmara enuncia uma disposição espacial” (p. 89), enquanto o frontal anuncia simplesmente uma visão da ordem do espetacular. Poder-se-á pensar o mesmo para o perfil. Incluído numa longa-metragem de ficção, “o *travelling* terá sido usado pela primeira vez e com propósito estético-narrativo em *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914)” (Rosmaninho, 2017, p. 141). Kevin Thomas (1990), sobre este assunto, chega a afirmar “que as experiências de Pastrone com o movimento de câmara terão sido decisivas na libertação dos filmes do proscénio” (para. 6), confirmando assim a devolução do cinema ao exterior e ao real, logo, à cidade.

A secção e o *travelling* baseiam-se na ideia de passagem e fluidez e evidenciam uma visão e um movimento humanamente impossíveis, insinuando uma flutuação ou navegação paralela à face das coisas e dos lugares. No entanto, se a secção reúne apenas uma parte da informação arquitetónica, acabando por aprofundá-la, também não é crível que com ela se esgote a representação de um espaço. No máximo, a secção formula uma correspondência da totalidade espacial em causa. Já o *travelling*, que detém igualmente um carácter subjetivo, “mostra apenas metade da informação, cortando o espaço ao meio, separando imediatamente campo e contracampo” (Rosmaninho, 2017, p. 148).

Tratando-se ambos de modos de ver que valorizam o enquadramento e o levam a acompanhar um curso, a secção e o *travelling* exportam para o cinema e a arquitetura, respetivamente, sentidos de marca e diagrama. E o perfil, esse, resume o processo e assume o resultado. Não será coincidência, por certo, que a secção “transforme os rastros arqueológicos (traços) em diagramas arquitetónicos (traçados)” (Guillermé & Vérin, 1989, p. 226) ou que o *travelling* “invente uma nova categoria (cinemática) ‘entre pintura e cinema’” (Bois, 1989, pp. 112-113).

Na verdade, cada uma destas formas de perfil parece levantar hipóteses, até porque a ideia da continuidade, determinada e contestada pelo cinema em igual medida (com raiz no próprio carácter da montagem), ganha preponderância através da escala, do ritmo, e da orientação. Contudo, e apesar de aspirar à continuidade, o perfil não deixa de ser um fragmento

que privilegia a contiguidade, já que a longitudinalidade e a horizontalidade convocam propriedades cursivas que o tornam análogo nas vertentes narrativas da arquitetura e do cinema.

Por tudo isto, da mesma maneira que o perfil integra óbvias complexidades da secção e do *travelling*, também expõe perplexidades dos dois planos-movimentos. Perante tais conexões, resta uma dúvida: será o perfil resultado de um plano-sequência cinematográfico ou de uma sequência de planos arquitetónicos?

SOBRE O PERFIL DE LISBOA

Abusando da expressão de Serge Daney, a cidade de Lisboa aqui analisada “não existe em nenhum mapa geográfico” (Skorecki, 2007, p. 26), embora contenha características passíveis de uma análise arquitetónica e cinematográfica. Talvez assim, o perfil se torne no melhor procedimento de emulação de uma cidade, “permiti[ndo] observar com lucidez o seu real a partir do seu registo” (Rosmaninho, 2017, p. 7) e repondo a “não-ilusão [que aponta, talvez, para o seu único] caminho: o da própria autenticidade” (Oliveira, 2006, p. 7).

O primeiro *travelling* na cidade executado em *carrelo*, e incluído numa longa-metragem, aparece localizado no Jardim de São Pedro de Alcântara em *Lisbôa, crónica anedótica* (Leitão de Barros, 1930). Aproveitando-se da localização em zona cumeeira, o plano funciona como *establishing shot* ao destapar o interior do vale. O que interessa, contudo, não é o aparato técnico, mas o grau de interpretação urbana. A lentidão com que a cidade despona é definitivamente um modo para lhe aceder. Curiosamente, em entrevista conduzida pelo autor deste texto, João Botelho alude precisamente à qualidade cinematogénica daquele lugar, dizendo que

ali em São Pedro de Alcântara, aquilo é papelão, parece um cenário. Aquilo não é realista. Quer dizer: é tudo muito feio, ao pé... e depois, ao longe, aquilo fica um cenário fantástico. Fica um “*décor*” de papelão, parece um cenário de ópera. (J. Botelho, comunicação pessoal, 5 de agosto de 2015)

Ainda assim, o movimento de câmara identificado naquela espécie de “sinfonia de cidade” produz um afastamento da paisagem já que se destaca um primeiro plano com figuras e figurantes e só depois um segundo plano com o tal “cenário de ópera”. Neste texto, interessa então

relevar o perfil com escala e personagens ou figurantes que vagueiam por Lisboa, por esse *décor* “feio” e “fantástico” onde quer que ele se encontre, mas interessa conjuntamente atender à extensão e à amplitude do que capta o elemento referido. Uma circunstância é a de que o perfil combina também um mecanismo de convergência e distração, ou porque se foca numa figura e desfoca no fundo ou porque, naturalmente, assume o fundo como figura.

No perfil, porém, a figura, aquele indivíduo que passeia, o *homo urbanus* na aceção de Thierry Paquot, é um agente essencial à luz da capacidade que tem em envolver-se com o espaço, “aproximando-se e afastando-se dos sentidos da cidade” (Paquot, 2005, p.14). Por um lado, se a secção faz dele uso para conferir escala ao leitor, o *travelling* faz dele uso para orientar o observador. Assim, lançar-se-ão três conjecturas urbanas onde as secções vêm produzidas por “movimentos em que a câmara acompanha o caminhar dos actores a uma distância fixa e paralela dos mesmos” (Salt, 1992, p. 157). Será, por isso, que se procurará descrever de seguida o que

melhor representa Lisboa (...), onde as colinas envolventes e os becos fornecem abrigo a um indivíduo (...) que vagueia pela cidade, observando as fachadas e procurando serenamente uma explicação para o seu curso. (Barber, 2002, pp. 86-87)

TRÊS PLANOS

Em causa e em estudo estará uma interpretação de três perfis, cada qual com mais de 15 segundos de duração e cuja *repérage* define a urbe no seu âmago (em ruas, avenidas ou praças), na sua periferia (em estradas ou em *terrain-vagues*), e em zona demarcada (em estaleiros de obra ou outros locais abandonados).

Perto de um século depois de *La départ de Jérusalem en chemin de fer* (Promio, 1896), o estabelecimento cinematográfico de uma cidade já não acontece necessariamente na plataforma de uma estação ferroviária, mas nas plurais configurações de uma qualquer via. Acompanhando diferentes personagens que percorrem o centro, a margem ou a ruína da cidade, desamparadas e solipsistas em igual medida, destacamos então três planos-movimentos, cada um retirado de uma longa-metragem de ficção; a saber e por ordem cronológica de estreia: *A força do atrito* (Pedro M. Ruivo, 1992); *Ossos* (Pedro Costa, 1997); e *Lavado em lágrimas* (Rosa Coutinho Cabral, 2006).

PLANO 1: NO CENTRO DA CIDADE

Podendo representar-se através de vários planos-movimentos executados no espaço público, em becos, ruas, avenidas ou praças⁸, é a partir do filme *Lavado em lágrimas* que se propõe o estabelecimento desta parte da cidade, a qual, dependendo do parâmetro de leitura, será também a histórica, a tradicional, a monumental, entre tantas outras declinações.

Com perto de um minuto de duração (56 segundos exatos), o plano em causa será provavelmente o mais ambíguo e ambicioso *travelling* entre todos aqueles rodados em Lisboa até 2012⁹. Estética e tecnicamente elaborado, revela a perseguição viciosa de um casal, propondo uma ideia de continuidade impossível. O que se vê torna-se inexecutável fora da ilusão do cinema. Assumindo a Rua da Escola Politécnica como eixo e respetivas vias transversais como escapatórias, a câmara (instalada num veículo automóvel que se entrevê, aliás, refletido nos vidros das montras das lojas) acompanha individualmente, sem cortes e sob alternância de ritmo, duas personagens. João (interpretado por João Cabral) e Ana (interpretada por Rita Martins) (per)seguem-se mutuamente e num andamento constante. O *carrelo*, mais rápido do que as personagens, leva a que, por vezes, fique fora de campo quem se pretende observar. Naquele passeio, as duas personagens veem-se antes e depois, estão à frente e atrás uma da outra, e vão repetindo as ações individuais numa pendularidade impraticável.

Duplica-se o movimento e intensifica-se a observação sobre João e Ana, fixados em gestos individuais de maior pormenor. Neste caso, para Rosa Coutinho Cabral, sendo o movimento objetivamente “um *travelling*, o plano é [também] uma sequência de panoramas (sem montagem através do corte) (...) paradoxal no regime da semântica e da sintaxe filmológicas” (Rosmaninho, 2017, p. 317). A realidade admite-se então transformada numa sucessão inadmissível: João persegue Ana que persegue João que persegue Ana que persegue João.

Enquanto perfil, a rua transforma-se em linha prisional interminável e é, talvez, por isso que Fernando Lopes se permite afirmar que Lisboa é

⁸ Entre muitos filmes, poder-se-ia ter selecionado planos de: *O mal amado* (Fernando Matos Silva, 1974), com planos rodados no Bairro de Campo de Ourique (nas Ruas Almeida e Sousa, Azedo Gneco, Francisco Metrass e Tenente Ferreira Durão); de *O cerco* (António da Cunha Telles, 1970), *Dans la cour des grands* (Florence Strauss, 1995), *Os mutantes* (Teresa Villaverde, 1998), e *L'homme des foules* (John Lvoff, 2000), com sequências rodadas na Rua Augusta; de *Imagine* (Andrzej Jakimowsky, 2012), com movimentos na Rua Nova do Desterro; ou de *O último mergulho* (João César Monteiro, 1992) e *Águas mil* (Ivo Ferreira, 2009), com *travellings* a descer a Avenida da Liberdade.

⁹ Esta data marca um dos termos da baliza cronológica que enquadra o estudo na base deste texto, a tese *Montagem e cidade: Lisboa no cinema*, cujo *corpus* foi constituído por 454 longas-metragens de ficção realizadas entre 1918 e 2012 (Rosmaninho, 2017).

“uma cidade fascinante em termos de cinema. Não porque seja uma cidade aberta, como Roma de [Roberto] Rossellini, mas porque é uma cidade labiríntica, uma cidade misteriosa, [que] não se abre às primeiras” (Mozos, 1994). O perfil, aqui, é o exterior, mas também o interior da cidade. E é à custa deste circuito que emerge a dificuldade em reconhecer uma ordem espacial ou montagem temporal das coisas. Em suma, a arquitetura e o cinema tornam-se incongruentes quando vistos e analisados em separado.

PLANO 2: NA MARGEM DA CIDADE

Já a periferia da cidade parece vir habitualmente representada por planos executados em estradas ou outros lugares informes da circulação como acontece em *Ossos*. O território do subúrbio, o do “cimêncio” (Lopes & Cera, 2002, p. 7), é um lugar de coalescência¹⁰, de “sítio fugidio e volátil” (Lopes & Cera, 2002, p. 21) onde parece exacerbar-se uma pressão centrífuga do centro da cidade tradicionalmente mais estável. Neste espaço de neologismo, onde certamente a cinematogenia é diferente, as narrativas também acabam por propor desvios de escala e de forma. Com efeito, ao cinema concentrado (ou disperso?) neste *topos* parecem associar-se narrativas e morfologias específicas: numa espécie de sub-género potenciado por *travellings* demorados¹¹. Neste caso, Pedro Costa “nobilita características singulares desses espaços (como a sujidade, a pobreza, a indigência e os laços de sangue) através da dignidade do plano (...) cinematográfico” (Rosmaninho, 2017, p. 318) em continuidade.

Naquele que é, talvez, o *travelling* mais longo de toda a cinematografia sobre Lisboa (até 2012), com quase dois minutos de duração, uma personagem magra (interpretada por Nuno Vaz) desce a Estrada Militar das Fontainhas transportando algo num saco de plástico preto do lixo. Ao longo desse plano, o “intérprete ‘autóctone’” (Bénard da Costa, 2009b, p. 22) muda a posição do que transporta sem que se perceba efetivamente a utilidade do gesto. Como um jovem em marcha, aquele pai parece inquieto e assoberbado durante todo o plano. De uma posição, ajusta o saco para outra mais confortável entre os braços, mais aconchegante perceber-se-á

¹⁰ Tal como o termo composto por aglutinação (cimento + silêncio) designado por Diogo Seixas Lopes para o “sono profundo dos arredores” (Lopes & Cera, 2002, pp. 3, 7) de Lisboa.

¹¹ Outros exemplos haverá de *travellings* semelhantes como acontece: em *Doc's kingdom* (Robert Kramer, 1987), com planos rodados no Cais da Matinha e na Zona Oriental de Lisboa; em *Nós* (Cláudia Tomaz, 2003) e em *Daqui p'rá frente* (Catarina Ruivo, 2006), com planos rodados no Lumiar e na Calçada de Carriche; ou em *Sangue do meu sangue* (João Canijo, 2010), com sequências no Bairro Padre Cruz ou na Pontinha.

depois. Não sabendo o que leva ao colo, o observador acompanha a personagem com a expectativa de que haja uma resposta algures durante o percurso. Sabe-se, hoje, que o caminho que a personagem tomava provinha de uma decisão extrema: aquele nativo, apressado e em fúria silenciosa pela cidade ruidosa, seguia em aparente dissensão com o mundo. O espaço e o movimento eram tudo o que lhe restava. Neste segmento, o plano regista então um carácter de peregrinação e interrupção, onde aquela parte de Lisboa “parece ter sido escolhida precisamente por possibilitar a representação da cidade por meio de uma iconografia de estagnação” (Nagib, 2014, p. 12). O centro da cidade perdera definitivamente o apelo.

Enquanto perfil, o plano-movimento traduz-se numa sequência es-palmada de alçados que, “por isso, não [permite] identificar o percurso na sua plenitude” (Rosmaninho, 2017, p. 318). Abdicando da compreensão de um rasto horizontal sinuoso, irregular, o *travelling* mostra somente uma secção vertical, regular. O perfil torna-se, pois, o exterior do exterior da cidade, já que o espaço e o campo da imagem persistem estranhamente superficiais. Em suma, a arquitetura e o cinema enganam e autenticam concomitantemente.

PLANO 3: NA RUÍNA DA CIDADE

Na terceira e última categoria da cidade, o espaço e a imagem vêm representados por um curto plano executado diante de andaimes e outras estruturas caducas que seguram a ruína perene¹². Em *A Força do atrito*, filme de ficção científica cujo contexto inicial se estabelece na caracterização de três personagens solitárias que passeiam pelos restos de uma cidade sem nome, o plano-movimento aqui apresentado é o único dos três que acompanha o percurso através de uma narração em *voz-off* na primeira pessoa.

Com breves 15 segundos de duração, a câmara está tão próxima de Vítor (interpretado por João Grosso), que se torna difícil perceber a interioridade ou exterioridade do espaço. Só a meio, com o aparecimento de vãos no fundo rugoso, se descobre alternadamente a profundidade do espaço colocando a personagem num lugar de Lisboa sem teto, no estaleiro de obra dos Armazéns do Chiado (após o incêndio de 1988). Aquela localização, ela própria uma paisagem de secções, serve então de *décor* a uma zona urbana com passado obliterado e sem futuro previsto. No *travelling*, Vítor

¹² Há ainda planos semelhantes em *Entre os dedos* (Tiago Guedes e Frederico Serra, 2008), com sequências rodadas em Alfoanelos, e em *Cinerama* (Inês Oliveira, 2009), com sequências no Restaurante Panorâmico de Monsanto.

é uma figura entre o “turista ideológico” (Coelho, 1983, p. 53), tal como se refere Eduardo Prado Coelho ao protagonista de *Meus amigos* (António da Cunha Telles, 1974), e o “pugilista dançarino” (Urbano, 2015, p. 466), tal como se refere Fernando Lopes ao protagonista do seu *Belarmino* (1963)¹³. Próximo do tédio, haverá um cansaço expresso com a cidade e os espaços. Vítor confessa que “procurar companhia para matar os dias era a [sua] ocupação” (Ruivo, 1992, 00:01:50).

Enquanto perfil, o que se vê são *vedute* romanas em forma de estratos lisboetas, *carceri d'invenzione* da cidade contemporânea. E, para Pedro M. Ruivo, é importante avaliar a capacidade de dissecação da urbe, como se o plano-movimento se tratasse de um dispositivo cortante; como se tivesse aberto o corpo e o tecido urbanos para reclamar a falência da cidade. Neste processo, onde vêm expostas as entranhas do espaço, o perfil atua em profundidade, tanto na perpendicularidade quanto na axialidade e no mesmo instante. O perfil é, também, o interior do interior.

ALGUNS CRÉDITOS FINAIS

Enquanto objeto, o perfil funciona como exame complementar de diagnóstico urbano. Refletindo um desejo de *streetwalking*, com origem na partilha dos “prazeres da cidade e das novas perambulações cinematográficas” (Bruno, 1993, p. 57), o perfil permite enquadrar o indivíduo e o ambiente pós-modernos numa alteridade prevalente e decorrente do seu movimento e rasgamento.

Enquanto método, o perfil verifica também jogos só plausíveis no espaço urbano. Discernindo a complexidade do campo (e também do contracampo, como se viu) da imagem, o perfil talvez constitua um modo de análise urbana e cinematográfica apropriado para o presente.

Enquanto estado, por fim, poder-se-á ainda inferir que os perfis de Lisboa contêm uma ambiguidade na indefinição entre proximidade e distância, literalidade e subjetividade, interior e exterior, tudo porque os planos-movimentos (as secções e os *travellings* aqui analisados) nem sempre sugerem leituras inequívocas. Nesta cidade, os exteriores nem sempre são exteriores e o contrário também é verdade, “o estado das coisas” não é certo. Como reconhece João Bénard da Costa (2009a), numa abordagem algo críptica

¹³ Com semelhante apetência pela preguiça e pela pulsão deambulatórias em Lisboa outras longas-metragens haverá como: *Índia* (António Faria, 1975); *Lerpar* (Luis Couto, 1975); *Dans la Ville Blanche* (Alain Tanner, 1983); *Atlântida* (Daniel del Negro, 1985); ou *António, um rapaz de Lisboa* (Jorge Silva Melo, 2000).

sobre o uso do espaço no cinema em Lisboa, a representação do perfil “também é o exterior do interior (...) ou o interior do exterior” (p. 180).

REFERÊNCIAS

- Barber, S. (2002). *Projected cities: Cinema and urban space*. Reaktion Books.
- Barthes, R. (1977). *Fragments d'un discours amoureux*. Éditions du Seuil.
- Baudelaire, C. P. (2004). *O pintor da vida moderna* (T. Cruz, Trad.). Nova Vega. (Trabalho original publicado em 1863)
- Bénard da Costa, J. (2009a). No quarto da Vanda. In R. M. Cabo (Ed.), *Cem mil cigarros: Os filmes de Pedro Costa* (pp. 179-185). Orfeu Negro.
- Bénard da Costa, J. (2009b). O negro é uma cor. In R. M. Cabo (Ed.), *Cem mil cigarros: Os filmes de Pedro Costa* (pp. 15-27). Orfeu Negro.
- Benjamin, W. (2006). *A modernidade*. Assírio & Alvim.
- Bois, Y.-A. (1989). Introduction to montage and architecture. *Assemblage*, 10, 111-115. <https://doi.org/10.2307/3171145>
- Borden, I. (2010). Driving. In M. Beaumont & G. Dart (Eds.), *Restless cities* (pp. 99-122). Verso.
- Bordwell, D. (1999). *On the history of film style*. Harvard University Press.
- Bruno, G. (1993). *Streetwalking on a ruined map: Cultural theory and the city films of Elvira Notari*. Princeton University Press.
- Bruno, G. (2007). *Atlas of emotion: Journeys in art, architecture, and film*. Verso.
- Cabral, R. C. (Realizadora). (2006). *Lavado em lágrimas* [Filme]. Clap Filmes.
- Choisy, A. (1899). *Histoire de l'architecture*. Gauthier-Villars.
- Coelho, E. P. (1983). *Vinte anos de cinema português (1962-1982)*. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Costa, P. (Realizador). (1997). *Ossos* [Filme]. Madragoa Filmes; Gemini Films; Zentropa Productions. – não se considera análise? Prof^a Madalena
- De Certeau, M. (1990). *L'Invention du quotidien, I: Arts de faire*. Éditions Gallimard.
- Debord, G. & Nieuwenhuys, C. (1958). Définitions. *Internationale Situationniste*, (1), 13.

- Eisenstein, S. (1989). Montage and architecture. *Assemblage*, 10, 116-131. <https://doi.org/10.2307/3171145>
- Guillerme, J. & Vérin, H. (1989). The archaeology of section. *Perspecta*, 25, 226-257. <https://doi.org/10.2307/1567147>
- Le Corbusier. (1986). *Towards a new architecture*. Dover Publications.
- Leitão de Barros, J. (Realizador). (1930). *Lisbôa, crónica anedótica* [Filme]. Companhia Cinematográfica de Portugal.
- Lopes, D. & Cera, N. (2002). *Cimêncio®*. Fenda Edições.
- Keiller, P. (2013). *The view from the train: Cities and other landscapes*. Verso.
- Mennel, B. (2008). *Cities & cinema*. Routledge.
- Mozos, M. (Realizador). (1994). *Lisboa no cinema, um ponto de vista* [Filme]. Rosa Filmes/Cinemateca.
- Nagib, L. (2014). Tempo, magnitude e o mito do cinema moderno. *Aniki*, 1(1), 8-21. <https://doi.org/10.14591/aniki.v1n1.54>.
- Nielsen, J. I. (2007). *Camera movement in narrative cinema – Towards a taxonomy of functions* [Tese de Doutoramento, University of Aarhus]. Aarhus Universitet. https://pure.au.dk/portal/files/52113417/Camera_Movement_0910.pdf
- Oliveira, M. (2006). Prefácio. In J. M. Grilo, *O cinema da não-ilusão: Histórias para o cinema português* (pp. 7-8). Livros Horizonte.
- Paquot, T. (2005). Cinéma et 'après-ville'. In T. Paquot & T. Jousse (Eds.), *La Ville au cinéma* (pp. 13-17). Éditions Cahiers du Cinéma.
- Promio, A. (Realizador). (1896). *La départ de Jérusalem en chemin de fer* [Filme]. The Lumière Studios.
- Rosmaninho, J. (2017). *Montagem e cidade: Lisboa no cinema* [Tese de Doutoramento, Universidade do Minho]. <http://hdl.handle.net/1822/48661>
- Ruivo, P. M. (Realizador). (1992). *A força do atrito* [Filme]. MGN Filmes.
- Salt, B. (1992). *Film style and technology: History and analysis*. Starword.
- Skorecki, L. (2007). *Dialogues avec Daney et autres textes*. Presses Universitaires de France.

- Thomas, K. (1990, 06 de fevereiro). 'Cabiria': the italian spectacle that influenced D.W. Griffith. *Los Angeles Times*. http://articles.latimes.com/1990-02-06/entertainment/ca-17_1_giovanni-pastrone
- Urbano, L. (2015). *Dois mundos: Arquitectura e cinema em Portugal, 1959-1974* [Tese de Doutoramento, Universidade do Porto]. <https://hdl.handle.net/10216/117638>
- Vidler, A. (1994). *The architectural uncanny*. The MIT Press.

Citação:

Rosmaninho, J. (2021). A secção e o travelling: Lisboa de perfil em três planos. In H. Pires & Z. Pinto-Coelho (Eds.), *Transartes, arte expandida e novas linguagens* (pp. 71-84). CECS.