

INSTITUTO SUPERIOR MANUEL TEIXEIRA GOMES

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

A ARQUITECTURA ALGARVIA NO CINEMA FICCIONAL

Autor: Luís Bruno Ramos Ribeiro

Orientadora: Prof. Doutora Clara Germana Ramalho Moutinho Gonçalves

Área Científica: História, Teoria e Crítica da Arquitectura

Data: Setembro de 2014

LUÍS BRUNO RAMOS RIBEIRO

A ARQUITECTURA ALGARVIA NO CINEMA FICCIONAL.

Dissertação defendida em provas públicas no Instituto Superior Manuel Teixeira Gomes, no dia 17/10/2014 perante o júri nomeado pelo Despacho de Nomeação nº. 19/2014, com a seguinte composição:

Presidente:

Prof.^a Doutora Ana Maria Moya Pellitero

Vogais:

Prof. Doutor Hugo Philipe H. Nazareth
Fernandes de Cerqueira (Arguente)

Orientador:

Prof.^a Doutora Clara Germana Ramalho
Moutinho Gonçalves

Instituto Superior Manuel Teixeira Gomes

Portimão

2014

Resumo

A presente Dissertação estuda a presença e os respectivos significados da arquitectura algarvia no cinema ficcional:

Que arquitectura algarvia tem sido captada pelas lentes dos vários realizadores que por o Algarve passaram?

Como está presente nos planos filmados o imaginário algarvio?

Que simbolismo pode estar presente na arquitectura algarvia e como é que este pode contribuir para o enriquecimento da narrativa?

O cinema no Algarve já tem 101 anos de existência. Os seus primeiros 50 anos de desenvolvimento foram lentos, com altos e baixos mas desde a década de 1960 que este mantém uma tendência de crescimento, exponencial desde a década de 1990 até à actualidade. Se numa primeira fase a arquitectura algarvia tinha o papel de pano de fundo às tradições que desfilavam em frente à lente dos realizadores algarvios, posteriormente passaram a ter outras abordagens sugeridas por uma grande variedade de realizadores que passaram a vir filmar no Algarve. A inexistência de um estudo da arquitectura algarvia no cinema levou este estudo a assumir um destaque pela sua novidade, servindo este de ponto de partida para futuros estudos do género.

Este estudo divide-se em três capítulos:

No primeiro, “Arquitectura e Cinema”, é feita a análise de como estas duas artes se interrelacionam, fazendo também referência ao tempo cinematográfico, ao poder do cinema em fazer-nos compreender a arquitectura e ao valor cultural que o cinema confere aos locais de filmagem.

No segundo, “A Produção Cinematográfica no Algarve”, é feita uma análise das características do Algarve que lhe conferem um imaginário único, fazendo também referência ao processo de localização fílmica, e uma análise do percurso do cinema de longa-metragem filmado no Algarve.

No terceiro, “A Arquitectura Algarvia no Cinema”, é feita a análise dos diversos tipos de arquitectura presente nos filmes rodados no Algarve, dividindo-os consoante a sua escala e função.

Abstract

This dissertation studies the presence of architecture and its meanings in the Algarves fiction cinema:

What Algarves architecture that has been captured by the lenses of the several filmmakers who passed by the Algarve?

How is the Algarves imaginary present in the shots?

What symbolism may be present in the Algarves architecture and how this can contribute to the enrichment of the narrative?

The film in the Algarve has already 101 years of existence. Its first 50 years of development has been slow, with ups and downs but since the 1960s that it maintains an upward trend, exponential since the 1990s to the present. In an initial phase, the Algarves architecture had the role of background to the traditions that paraded in front of the lenses of the Algarves directors. Subsequently began to have other approaches suggested by a variety of filmmakers who proceeded to come shoot in the Algarve. The absence of a study of the Algarves architecture in film led this study to take a highlight for its novelty, this serving as a starting point for future studies of its kind.

This study is divided into three chapters:

In the first, "Architecture and Cinema", the analysis of how these two arts are interrelated is made, also making reference to the movie time, the power of cinema to make us understand the architecture and the cultural value that cinema gives to sites where shooting takes place.

In the second, "The Film Production in the Algarve", an analysis of the characteristics of the Algarve which gives it an unique imagery is made, also including a reference to the film location process, and an analysis of the feature films path in the Algarve.

In the third, "The Algarve architecture in Cinema", the analysis of various types of architecture in movies filmed in Algarve is made, dividing them according to their scale and function.

Índice

INTRODUÇÃO	1
1 ARQUITECTURA E CINEMA.....	10
1.1 O ESPAÇO CINEMATOGRAFICO.....	15
1.2 O TEMPO CINEMATOGRAFICO	19
1.3 O CINEMA FICCIONAL COMO VEÍCULO DE PERCEÇÃO ARQUITECTÓNICA	21
1.4 A VALORIZAÇÃO CULTURAL DA ARQUITECTURA PELO CINEMA	23
2 A PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA NO ALGARVE.....	26
2.1 O IMAGINÁRIO ALGARVIO.....	28
2.1.1 <i>A paisagem natural como arquitectura: As praias algarvias.....</i>	<i>32</i>
2.1.2 <i>O Algarve como simulação de outros locais</i>	<i>34</i>
2.1.3 <i>Outros locais que simularam do Algarve</i>	<i>37</i>
2.2 PROCESSO DE LOCALIZAÇÃO FÍLMICA	38
2.3 EVOLUÇÃO DO CINEMA FILMADO NO ALGARVE	44
3 A ARQUITECTURA ALGARVIA NO CINEMA	53
3.1 A CIDADE.....	54
3.1.1 <i>Arruamentos.....</i>	<i>55</i>
3.1.2 <i>Espaços urbanos</i>	<i>61</i>
3.1.3 <i>Portos.....</i>	<i>67</i>
3.2 ALDEAMENTOS TURÍSTICOS	69
3.3 OBJECTOS ARQUITECTÓNICOS.....	73
3.3.1 <i>Habitação</i>	<i>73</i>
3.3.2 <i>Tipologias específicas</i>	<i>82</i>
3.3.2.1 <i>Igrejas.....</i>	<i>83</i>
3.3.2.2 <i>Palácios</i>	<i>85</i>
3.3.2.3 <i>Teatros</i>	<i>89</i>
3.3.2.4 <i>Conventos</i>	<i>90</i>
3.3.2.5 <i>Aeroporto.....</i>	<i>92</i>
3.3.2.6 <i>Cinemas.....</i>	<i>93</i>
3.3.2.7 <i>Edifícios militares</i>	<i>95</i>
3.3.2.8 <i>Hotéis</i>	<i>96</i>
3.3.3 <i>Edifícios em ruínas</i>	<i>99</i>
3.4 COMPARTIMENTOS.....	103
3.4.1 <i>A cozinha</i>	<i>103</i>
3.4.2 <i>O quarto.....</i>	<i>107</i>
3.4.3 <i>A sala</i>	<i>110</i>
3.4.4 <i>A cave e o sótão.....</i>	<i>111</i>
3.5 ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS	115
3.5.1 <i>Chaminés</i>	<i>115</i>
3.5.2 <i>Coberturas</i>	<i>119</i>
3.5.2.1 <i>Telhado de uma água</i>	<i>121</i>
3.5.2.2 <i>Açoteias de Olhão</i>	<i>122</i>
3.5.2.3 <i>Os telhados de tesoura: Tavira e Faro.....</i>	<i>125</i>
3.5.3 <i>Escadas</i>	<i>127</i>
3.5.4 <i>Paredes caiadas.....</i>	<i>133</i>
3.5.5 <i>Janela.....</i>	<i>138</i>
3.5.6 <i>Porta / Entrada.....</i>	<i>145</i>
3.5.7 <i>A piscina e jardim</i>	<i>150</i>
CONCLUSÃO.....	154
BIBLIOGRAFIA	162

Índice de Imagens

IMAGEM 1	FOTOGRAMA DE <i>FLORIPES</i> (MIGUEL GONÇALVES MENDES, 2007)	10
IMAGEM 2	FOTOGRAMA DE <i>KISS ME</i> (ANTÓNIO DA CUNHA TELLES, 2004).....	17
IMAGEM 3	FOTOGRAFIA DA RODAGEM DO FILME <i>LA CONJURA DEL ESCORIAL</i> (ANTONIO DEL REAL, 2008)	26
IMAGEM 4	FOTOGRAMA DE <i>UM GRITO NA NOITE</i> (CARLOS PORFÍRIO, 1948).....	30
IMAGEM 5	FOTOGRAMAS DE <i>DUDU 2: EIN KÄFFER GIBT VOLLGAS</i> (RUDOLF ZEHETGRUBER, 1972)	33
IMAGEM 6	SEQUÊNCIA DE PLANOS DE <i>IJUNG GANCHEOB</i> (KIM HYEON-JEONG, 2003)	34
IMAGEM 7	FOTOGRAMA DE <i>THE THUNDERBIRDS ARE GO</i> (DAVID LANE, 1966)	35
IMAGEM 8	FOTOGRAMA DE <i>THE THUNDERBIRDS ARE GO</i> (DAVID LANE, 1966)	36
IMAGEM 9	FOTOGRAMA DE <i>THE LAST RUN</i> (RICHARD FLEISHER, 1971).....	37
IMAGEM 10	REVISTA <i>LOCATIONS MAGAZINE</i> EDIÇÃO DE 2010.....	40
IMAGEM 11	FOTOGRAMA DE <i>CRIMEN DE AMOR</i> (RAFAEL MORENO ALBA, 1972)	41
IMAGEM 12	POSTAL DE ALBUFEIRA	41
IMAGEM 13	FOTOGRAFIA DA RODAGEM DO FILME <i>AVE DE ARRIBAÇÃO</i> (ARMANDO DE MIRANDA, 1943)	45
IMAGEM 14	FOTOGRAMA DE <i>CRIMEN DE AMOR</i> (RAFAEL MORENO ALBA, 1972)	47
IMAGEM 15	CARTAZ DA 6ª EDIÇÃO DO FICA (1976)	49
IMAGEM 16	FOTOGRAMA DE <i>DIE SCREAMING MARIANNE</i>	55
IMAGEM 17	FOTOGRAMA DE <i>CRIMEN DE AMOR</i> (RAFAEL MORENO ALBA, 1972)	57
IMAGEM 18	FOTOGRAMA DE <i>CRIMEN DE AMOR</i> (RAFAEL MORENO ALBA, 1972)	57
IMAGEM 19	FOTOGRAMAS DE <i>FLORIPES</i> (MIGUEL GONÇALVES MENDES, 2007).....	58
IMAGEM 20	FOTOGRAMAS DE <i>FLORIPES</i> (MIGUEL GONÇALVES MENDES, 2007).....	59
IMAGEM 21	FOTOGRAMAS DE <i>FLORIPES</i> (MIGUEL GONÇALVES MENDES, 2007).....	60
IMAGEM 22	FOTOGRAMA DE <i>KISS ME</i> (ANTÓNIO DA CUNHA TELLES, 2004).....	62
IMAGEM 23	ANÁLISE DO PLANO ANTERIOR.	62
IMAGEM 24	VISTA AÉREA DO ÂNGULO DE VISUALIZAÇÃO DO PLANO ANTERIOR.....	63
IMAGEM 25	FOTOGRAMA DE <i>DIE SCREAMING MAARIANNE</i> (PETE WALKER, 1971)	64
IMAGEM 26	FOTOGRAMA DE <i>KISS ME</i> (ANTÓNIO DA CUNHA TELLES, 2004).....	64
IMAGEM 27	FOTOGRAMAS DE <i>KISS ME</i> (ANTÓNIO DA CUNHA TELLES, 2004)	66
IMAGEM 28	FOTOGRAMA DE <i>MISTÉRIOS DE LISBOA</i> (RAÚL RUIZ, 2010).....	67
IMAGEM 29	FOTOGRAFIA DA RODAGEM DO FILME <i>LA CONJURA DE EL ESCORIAL</i> (ANTONIO DEL REAL, 2008)	67
IMAGEM 30	FOTOGRAMAS DE <i>ZÉFIRO</i> (JOSÉ ÁLVARO MORAIS, 1993)	68
IMAGEM 31	FOTOGRAMA DE <i>IJUNG GANCHEOB</i> (KIM HYEON-JEONG, 2003)	68
IMAGEM 32	FOTOGRAMA DE <i>DUDU 2: EIN KÄFFER GIBT VOLLGAS</i> (RUDOLF ZEHETGRUBER, 1972).....	70
IMAGEM 33	FOTOGRAMA DO FILME <i>CAVALEIROS DE ÁGUA DOCE</i> (TIAGO GUEDES, 2001).....	71
IMAGEM 34	FOTOGRAMA DO FILME <i>DIE SCREAMING, MARIANNE</i> (PETE WALKER, 1971).....	71
IMAGEM 35	FOTOGRAMA DE <i>À FLOR DO MAR</i> (JOÃO CÉSAR MONTEIRO, 1986)	74
IMAGEM 36	FOTOGRAMA DE <i>FLORIPES</i> (MIGUEL GONÇALVES MENDES, 2007)	75
IMAGEM 37	FOTOGRAMA DE <i>AS RUÍNAS DO INTERIOR</i> (JOSÉ DE SÁ CAETANO, 1976)	76
IMAGEM 38	FOTOGRAMA DE <i>DOPPELGÄNGER</i> (ROBERT PARRISH, 1969)	77
IMAGEM 39	FOTOGRAMA DE <i>DIE SCREAMING MAARIANNE</i> (PETE WALKER, 1971)	77
IMAGEM 40	PLANO SEQUÊNCIA DE <i>KISS ME</i> (ANTÓNIO DA CUNHA TELLES, 2004).....	79
IMAGEM 41	FOTOGRAMA DE <i>AS RUÍNAS DO INTERIOR</i> (JOSÉ DE SÁ CAETANO, 1976)	80
IMAGEM 42	SEQUÊNCIA DE PLANOS DE <i>FLORIPES</i> (MIGUEL GONÇALVES MENDES, 2007)	84
IMAGEM 43	PLANO SEQUÊNCIA DE <i>OS IMORTAIS</i> (ANTÓNIO-PEDRO VASCONCELOS, 2003)	85
IMAGEM 44	FOTOGRAMA DE <i>AVE DE ARRIBAÇÃO</i> (ARMANDO DE MIRANDA, 1943).....	87
IMAGEM 45	FOTOGRAMA DE <i>DUDU 2: EIN KÄFFER GIBT VOLLGAS</i> (RUDOLF ZEHETGRUBER, 1972).....	87
IMAGEM 46	FOTOGRAMA DE <i>O PRINCÍPIO DA SABEDORIA</i> (ANTÓNIO DE MACEDO, 1975).....	87
IMAGEM 47	FOTOGRAMAS DE <i>SECOND LIFE</i> (MIGUEL GAUDÊNCIO E ALEXANDRE VALENTE, 2009).....	89
IMAGEM 48	FOTOGRAMAS DE <i>SECOND LIFE</i> (MIGUEL GAUDÊNCIO E ALEXANDRE VALENTE, 2009).....	91
IMAGEM 49	FOTOGRAMA DE <i>SECOND LIFE</i> (MIGUEL GAUDÊNCIO E ALEXANDRE VALENTE, 2009)	91
IMAGEM 50	FOTOGRAMA DE <i>SECOND LIFE</i> (MIGUEL GAUDÊNCIO E ALEXANDRE VALENTE, 2009)	92
IMAGEM 51	FOTOGRAMA DE <i>DIE SCREAMING, MARIANNE</i> (PETE WALKER, 1971).....	93
IMAGEM 52	FOTOGRAMA DE <i>ÁGUA E SAL</i> (TERESA VILLAVERDE, 2001)	93
IMAGEM 53	FOTOGRAMA DO FILME <i>CAVALEIROS DE ÁGUA DOCE</i> (TIAGO GUEDES, 2001).....	94
IMAGEM 54	FOTOGRAMA DE <i>ZÉFIRO</i> (JOSÉ ÁLVARO MORAIS, 1993): FORTE DE CAELA VELHA.	95
IMAGEM 55	FOTOGRAMA DE <i>S.O.S. INVASIÓN</i> (SILVIO F. BALBUENA, 1969)	96

IMAGEM 56	FOTOGRAMA DE <i>MILLENIUM II: THE GIRL WHO PLAYED WITH FIRE</i> (DANIEL ALFREDSON, 2009)	98
IMAGEM 57	FOTOGRAMA DE <i>BLOODBOUND</i> (ULLY FLEISHER, 2007)	98
IMAGEM 58	FOTOGRAMA DE <i>DIE SCREAMING, MARIANNE</i> (PETE WALKER, 1971)	101
IMAGEM 59	FOTOGRAMA DE <i>LOST HAVEN</i> (PATRÍCIO FAÍSCA, 2013)	102
IMAGEM 60	FOTOGRAFIA DAS RUÍNAS EM VALE NAVIO – ALBUFEIRA	102
IMAGEM 61	FOTOGRAMA DE <i>À FLOR DO MAR</i> (JOÃO CÉSAR MONTEIRO, 1986)	104
IMAGEM 62	FOTOGRAMA DE <i>À FLOR DO MAR</i> (JOÃO CÉSAR MONTEIRO, 1986)	105
IMAGEM 63	FOTOGRAMA DE <i>À FLOR DO MAR</i> (JOÃO CÉSAR MONTEIRO, 1986)	105
IMAGEM 64	FOTOGRAMA DE <i>À FLOR DO MAR</i> (JOÃO CÉSAR MONTEIRO, 1986)	105
IMAGEM 65	FOTOGRAMA DE <i>FLORIPES</i> (MIGUEL GONÇALVES MENDES, 2007)	106
IMAGEM 66	FOTOGRAMAS DE <i>ÁGUA E SAL</i> (TERESA VILLAVERDE, 2001)	106
IMAGEM 67	FOTOGRAMAS DO FILME <i>CAVALEIROS DE ÁGUA DOCE</i> (TIAGO GUEDES, 2001)	107
IMAGEM 68	FOTOGRAMA DE <i>ÁGUA E SAL</i> (TERESA VILLAVERDE, 2001)	109
IMAGEM 69	FOTOGRAMA DE <i>KISS ME</i> (ANTÓNIO DA CUNHA TELLES, 2004)	109
IMAGEM 70	FOTOGRAMA DE <i>DIE SCREAMING MARIANNE</i>	111
IMAGEM 71	FOTOGRAMA DE <i>DIE SCREAMING MARIANNE</i>	111
IMAGEM 72	FOTOGRAMAS DO FILME <i>O SÓTÃO</i> (RICARDO NAVARRO, 2008)	113
IMAGEM 73	FOTOGRAMA DE <i>FAMINTO</i> (HERNÂNI DUARTE MARIA E PEDRO NOEL DA LUZ, 2011)	114
IMAGEM 74	SEQUÊNCIA DE PLANOS DE <i>DUDU 2: EIN KÄFFER GIBT VOLLGAS</i> (RUDOLF ZEHETGRUBER, 1972)	118
IMAGEM 75	FOTOGRAMA DE <i>AS RUÍNAS NO INTERIOR</i> (JOSÉ DE SÁ CAETANO, 1976)	119
IMAGEM 76	FOTOGRAMA DE <i>UM GRITO NA NOITE</i> (CARLOS PORFÍRIO, 1948)	120
IMAGEM 77	FOTOGRAMA DE <i>DOPPELGANGER</i> (ROBERT PARRISH, 1969)	122
IMAGEM 78	FOTOGRAMA DE <i>FLORIPES</i> (MIGUEL GONÇALVES MENDES, 2007)	123
IMAGEM 79	FOTOGRAMA DE <i>LE PACT DU SILENCE</i> (GRAHAM GUIT, 2003)	127
IMAGEM 80	FOTOGRAMA DO FILME <i>O SÓTÃO</i> (RICARDO NAVARRO, 2008)	128
IMAGEM 81	FOTOGRAMA DE <i>AS RUÍNAS NO INTERIOR</i> (JOSÉ DE SÁ CAETANO, 1976)	130
IMAGEM 82	FOTOGRAMA DE <i>LE PACT DU SILENCE</i> (GRAHAM GUIT, 2003)	131
IMAGEM 83	FOTOGRAMA DE <i>DUDU 2: EIN KÄFFER GIBT VOLLGAS</i> (RUDOLF ZEHETGRUBER, 1972)	132
IMAGEM 84	FOTOGRAMA DE <i>FLORIPES</i> (MIGUEL GONÇALVES MENDES, 2007)	133
IMAGEM 85	FOTOGRAMA DE <i>LE PACT DU SILENCE</i> (GRAHAM GUIT, 2003)	134
IMAGEM 86	FOTOGRAMA DE <i>UM GRITO NA NOITE</i> (CARLOS PORFÍRIO, 1948)	135
IMAGEM 87	SEQUÊNCIA DE PLANOS DE <i>À FLOR DO MAR</i> (JOÃO CÉSAR MONTEIRO, 1986)	136
IMAGEM 88	FOTOGRAMA DE <i>DIE SCREAMING, MARIANNE</i> (PETE WALKER, 1971)	137
IMAGEM 89	FOTOGRAMA DE <i>DUDU 2: EIN KÄFFER GIBT VOLLGAS</i> (RUDOLF ZEHETGRUBER, 1972)	138
IMAGEM 90	FOTOGRAMA DE <i>ÁGUA E SAL</i> (TERESA VILLAVERDE, 2001)	139
IMAGEM 91	SEQUÊNCIAS DE PLANOS DE <i>CAVALEIROS DE ÁGUA DOCE</i> (ESQUERDA) E <i>KISS ME</i> (DIREITA)	140
IMAGEM 92	FOTOGRAMA DE <i>À FLOR DO MAR</i> (JOÃO CÉSAR MONTEIRO, 1986)	142
IMAGEM 93	FOTOGRAMA DE <i>DIE SCREAMING, MARIANNE</i> (PETE WALKER, 1971)	142
IMAGEM 94	FOTOGRAMA DE <i>OS IMORTAIS</i> (ANTÓNIO-PEDRO VASCONCELOS)	143
IMAGEM 95	FOTOGRAMA DE <i>ÁGUA E SAL</i> (TERESA VILLAVERDE, 2001)	145
IMAGEM 96	FOTOGRAMA DE <i>À FLOR DO MAR</i>	146
IMAGEM 97	FOTOGRAMAS DO FILME <i>O SÓTÃO</i> (RICARDO NAVARRO)	147
IMAGEM 98	PLANO SEQUÊNCIA DE <i>À FLOR DO MAR</i> (JOÃO CÉSAR MONTEIRO, 1986)	148
IMAGEM 99	PLANO SEQUENCIA DE <i>CRISTÓVÃO COLOMBO: O ENIGMA</i> (MANOEL DE OLIVEIRA, 2007)	149
IMAGEM 100	PLANO ESTÁTICO DE <i>CRISTÓVÃO COLOMBO: O ENIGMA</i> (MANOEL DE OLIVEIRA, 2007)	150
IMAGEM 101	FOTOGRAMAS DE <i>DOPPELGANGER</i> (ROBERT PARRISH, 1969)	151
IMAGEM 102	FOTOGRAMAS DO FILME <i>CAVALEIROS DE ÁGUA DOCE</i> (TIAGO GUEDES, 2001)	152
IMAGEM 103	FOTOGRAMA DE <i>DIE SCREAMING MARIANNE</i> (PETE WALKER, 1971)	152
IMAGEM 104	FOTOGRAMA DE <i>LÁZARO</i> (JOÃO RAPOSO E PEDRO MATOS, 2013)	153
IMAGEM 105	LOCALIZAÇÃO DAS RODAGENS DE FILMES NO ALGARVE	155

Tabelas

TABELA 1 FILMES RODADOS NO ALGARVE ATÉ À DÉCADA DE 1990	50
TABELA 2 FILMES RODADOS NO ALGARVE NA DÉCADA DE 2000 E PRIMEIRO ANO DA DÉCADA DE 2010	51

Gráficos

GRÁFICO 1 NÚMERO DE LONGAS-METRAGENS FILMADAS NO ALGARVE POR DÉCADA.....	155
--	-----

Para o César e o Alexandre

Agradecimentos

O agradecimento principal é especialmente dirigido à minha orientadora, a Prof. Doutora Clara Germana Ramalho Moutinho Gonçalves pela dedicação e paciência que teve ao longo deste estudo. Ao Eduardo Pinto da *Algarve Film Commission* e ao Mestre Arq. Urbanista Dário Campos Vieira que foram incansáveis no apoio que me deram a vários níveis. Agradeço também ao Prof. Doutor Hugo Nazareth pelas linhas de raciocínio que me lançou no início deste estudo e que muito me ajudaram.

Agradeço também ao Dr. Luís Gameiro e à Sara de Lacerda Marques pela sua contribuição extra instituição, ambos da Cinemateca Portuguesa – Centro de Conservação (ANIM), à Laura Carlos da *Algarve Film Commission* pela partilha do seu estudo sobre os festivais de cinema, à cineasta Ana Sofia Mota e Micael Silva pela ajuda técnica cinematográfica, ao escritor/escultor Victor Borges pelas conversas que tivemos sobre arquitectura e o cinema no Algarve (infelizmente não viveu o suficiente para ver este estudo concluído), ao Arq. Rui Miguel Rodrigues pela partilha da sua biblioteca de arquitectura e ao Prof. Fernando Rato e formador Nélío Romão pelo apoio informático.

Agradeço também aos Realizadores que muito amavelmente aceitaram serem entrevistados: António de Macedo, Alexandre Cebrian Valente, Renata Pinheiro, Hernani Duarte Maria, Patrício Faísca e Ricardo Navarro. Os seus testemunhos em muito valorizaram este estudo.

Agradeço por fim à minha família pelo apoio, especialmente à minha mulher Sandra Mota, pela paciência que teve e pelos momentos familiares de que abdiquei em prol deste estudo.

[...] a arquitectura sonha em ser cinema e o cinema sonha em ser arquitectura, a pedra quer ser luz e a luz, pedra.¹

¹ RODRIGUES, António. “Cinema, Arquitecturas”. In RODRIGUES, António (Coord). *Cinema e Arquitectura*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, Museu do Cinema, 1999, p.54.

Introdução

A primeira referência ao Algarve no cinema aconteceu em 1913 com o documentário *A Pesca do Atum no Algarve* (autor desconhecido). A partir daqui, a presença desta região no cinema foi evoluindo, muito timidamente, até aos anos de 1960, década em que o Algarve se tornou numa referência turística quer nacional quer internacionalmente.

Todo este crescimento se reflectiu, quer no cinema português, quer no internacional. Portimão é, actualmente, anfitrião do mais antigo festival de cinema de Portugal (FICA – Festival Internacional de Cinema do Algarve), existindo outros que foram surgindo um pouco por todo o Algarve, como é exemplo o FARCUME - Festival de Curtas Metragens de Faro, organizado pela FARO 1540.

O Algarve tem um grande potencial cinematográfico que ainda não foi devidamente explorado pois, além da luz – sobejamente apreciada no mundo do cinema nacional e internacional – apresenta um clima moderado, com baixa pluviosidade e elevado número de horas de incidência solar. As vias de comunicação e infra-estruturas são modernas e os cenários naturais mediterrânicos, desde as praias à serra algarvia, são ímpares.

O Algarve tem um património arquitectónico rico, reflexo da presença dos numerosos povos que cunharam a região com a sua cultura, em geral, e a sua arquitectura, em particular. O cenário paisagístico e arquitectónico é, sem dúvida, um dos maiores potenciais do Algarve. Na maioria das cidades, os cenários urbanos, a par de áreas contemporâneas, reflectem épocas passadas. Este potencial tem sido explorado tanto por realizadores portugueses como por estrangeiros.

O facto do cinema abordado ser o ficcional e ter-se excluído os documentários prendeu-se com o facto de o documentário abordar temas demasiado específicos que muitas vezes levam à obrigatoriedade da escolha do algarve como localização, e consequentemente da sua arquitectura. As conclusões que se pretendem com este estudo não vão nesse sentido, vão sim no sentido da escolha do Algarve como localização fílmica por motivos da sua estética arquitectónica, história, folclore, clima e natureza, características que o diferenciam de outras regiões de Portugal e do mundo, quando se parte de uma abordagem puramente artística. Todas as características atrás referidas, combinadas, resultam naquilo

a que chamamos de imaginário algarvio. Os temas a abordar serão os cenários proporcionados quer pela arquitectura tecidos urbanos até aos seus componentes mais elementares. Dentro de cada um destes temas, exploram-se o simbolismo de cada elemento, a história de cada objecto arquitectónico que seja digno dessa análise e as técnicas cinematográficas envolvidas em cada plano apresentado, etc..

Objectivos

O estudo que se propõe realizar consiste numa análise dos filmes ficcionais rodados no Algarve e na descrição dos tipos de arquitectura aí presente para se entender o que esta representa desde a valorização da narrativa mais geral ao entendimento de cada plano.

A questão principal desta investigação é: *Que arquitectura algarvia tem sido captada pelas lentes dos vários realizadores que pelo Algarve passaram e que técnicas cinematográficas têm sido envolvidas nessa acção de forma a realçar o seu simbolismo e imaginário, e porquê.*

Pretende-se focar alguns pontos em particular:

1. Analisar o que torna o Algarve tão excepcional ao nível do seu imaginário e da cenografia arquitectónica e da natureza.
2. Enumerar e compreender que tipos de arquitectura são preferencialmente escolhidos para os cenários de um filme rodado no Algarve e porquê.
3. Enumerar as sensações que são transmitidas através da utilização de um ambiente urbano, rural ou edifício isolado ao desenrolar da acção.
4. Encontrar objectos arquitectónicos que destoem da massa urbana e a sua importância para a acção.
5. Comparar cenários urbanos aquando das filmagens e na actualidade, detectando pormenores como por exemplo: ajustes efectuados por computador, manipulação do cenário *in situ*, inclusão de cenários urbanos de outras cidades, etc.

Este estudo pretende, assim, contribuir para a consolidação da parca bibliografia acerca da relação entre a arquitectura algarvia e o cinema ficcional.

Estado da arte

Após uma análise bibliográfica, verificou-se a existência de vários estudos relativos à arquitectura algarvia e alguma bibliografia ligada ao cinema rodado no Algarve, mas nenhuma que combinasse estas duas artes nesta região. No entanto, estes estudos são de grande importância pois, combinados, geram muitas linhas de raciocínio. Dando exemplos: na obra *O Algarve: da Antiguidade aos nossos dias*² (coord. Maria da Graça Maia Marques) é feita uma breve abordagem sobre “O Algarve e o Cinema” por José de Matos-Cruz onde são mencionados os filmes rodados no Algarve (é feita uma referência aos algarvios que se destacaram no mundo do cinema). A obra *Filmando a Luz: Introdução à história do cinema rodado no Algarve*³ de Eduardo Pinto e Paulo Correia (Algarve Film Commission) foi o primeiro estudo exclusivamente dedicado ao cinema rodado no Algarve onde é feita uma análise histórica do percurso do cinema e onde estão registados todos os filmes rodados no Algarve. Além da análise histórica, são incluídas informações relevantes sobre cada filme como as fichas técnicas, sinopses, filmografias dos realizadores e fotogramas.

Relativamente ao tema arquitectura e cinema, em geral, *Cinema e Arquitectura* (coordenação de António Rodrigues) da Cinemateca Portuguesa é uma obra em que ambas as artes são analisadas em conjunto, de uma forma geral. Já a obra *The Architecture of Image: Existencial space in cinema* de Juhani Pallasmaa explora o espaço existencial que é partilhado pela arquitectura e o cinema no campo das sensações, emoções e estados mentais, numa análise muito poética, filosófica e artística onde, inclusivamente, recorre a pinturas e descrições literárias. Ambas as obras possuem temáticas que ficam, assim, muito longe da abordagem regional que se quer imprimir neste estudo, embora tenham uma riqueza intelectual imensa que muito contribuiu para este estudo, pois traçam linhas de raciocínio elementares que se podem aplicar à análise que aqui se produz.

De referir-se que este tema tem sido ultimamente alvo de interesse em Portugal. Existe, inclusivé, um grupo de investigação dedicado ao tema na FAUP (Faculdade de

² MARQUES, Maria da Graça Maia (coord.). *O Algarve da Antiguidade aos nossos dias: elementos para a sua história*. Lisboa: Colibri, 1999, p.587.

³ PINTO, Eduardo; CORREIA, Paulo. *Filmando a Luz: Introdução à história do cinema rodado no Algarve*. Faro: Algarve Film Commission, 2007.

Arquitectura da Universidade do Porto) denominado Ruptura Silenciosa. Várias teses têm sido dedicadas ao tema da relação entre a arquitectura e cinema como é exemplo a Dissertação de Mestrado *Arquitectura no Cinema: Ascensão e Queda das Cidades Cinematográficas da Esperança no Futuro Passado. De 1910 a 2010: Utopias, Distopias e Heterotopias da Paisagem Urbana* de Gonçalo Cordes Valente, a Dissertação de Doutoramento *A Influência do Cinema na Arquitectura Europeia: dos anos 10 aos anos 30 do Século XX* de Susana Maria Tavares dos Santos Henriques ou ainda a Dissertação de Mestrado *Novas Tendências do Habitar: A Habitação do Futuro vista pelo Cinema* de Ana Silva Moreira.

Concluindo, as obras existentes focam o cinema rodado no Algarve, a arquitectura algarvia, ou a relação entre arquitectura e cinema, em geral, mas nunca a relação entre a arquitectura algarvia e o cinema, pelo que se espera que este estudo venha a ser um real contributo para este tema.

Método

Este estudo desenvolveu-se, numa fase inicial, a partir de uma listagem de produções rodadas no Algarve. Essa listagem foi obtida a partir do livro *Filmando a Luz: Introdução à história do cinema rodado no Algarve*⁴ e de várias pesquisas na Cinemateca Portuguesa, cineclubes e bibliotecas e na internet.

A partir dessa lista procurou-se, junto da Cinemateca Portuguesa, analisar quais os filmes que estariam disponíveis para ser visualizados, filmes esses que tivessem sido rodados no período que antecede os últimos dez anos⁵. Desses, só uma parte estava em arquivo e pôde ser visualizada. Os restantes filmes (que foram possíveis visualizar) foram visualizados a partir de colecções privadas (Algarve Film Commission, Cineclube de Faro), internet, etc..

Das 57 longas-metragens ficcionais rodadas no Algarve até ao final do ano de 2010, foram visionadas 40. Se fosse possível visualizar mais filmes, com certeza mais linhas de

⁴ PINTO, Eduardo; CORREIA, Paulo. *Filmando a Luz: Introdução à história do cinema rodado no Algarve*. Faro: Algarve Film Commission, 2007

⁵ A cinemateca portuguesa só adquire para o seu espólio filmes rodados há dez ou mais anos.

raciocínio se teriam aberto. No entanto, esta não deixa de ser uma amostragem bem representativa. Além destes filmes, foram visualizados muitos outros que, embora sem ligação ao Algarve, foram marcos importantes na história da relação entre cinema e arquitectura.

Visualizados os filmes, registou-se a arquitectura algarvia presente através de fotogramas. Na maioria das vezes, estes fotogramas registados representam planos estáticos. Na impossibilidade de introdução de movimento, em determinadas situações, fez-se o registo de vários fotogramas representativos do plano-sequência em causa. Por fim, para se proceder ao registo de vários planos, fossem eles estáticos ou dinâmicos, procedeu-se ao registo dos fotogramas mais representativos desses planos, dando assim uma ideia clara da sequência de planos em causa.

Após o registo das imagens, e no sentido de as poder analisar convenientemente, foi feito um estudo dedicado especificamente ao cinema, analisando a bibliografia relacionada com o cinema na generalidade, e com a análise da imagem do cinema, em particular – as sensações que transmitem, os enquadramentos, a composição dos planos, movimentos de câmara, a perspectiva, montagem, continuidade, etc.. Estudou-se também, a bibliografia sobre a arquitectura do Algarve e, naturalmente, a bibliografia sobre a relação entre as artes do cinema e da arquitectura. Pôde-se, assim, proceder à análise dos planos retirados dos filmes e criar diversas linhas de raciocínio que foram estruturando o estudo.

Quanto às obras escritas, foram acedidas na Biblioteca da Universidade de Coimbra, Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, Cinemateca Portuguesa, Cineclube de Faro, Algarve Film Commission, Bibliotecas Municipais de Faro, Albufeira e Portimão e Biblioteca do Instituto Manuel Teixeira Gomes em Portimão. Foi também consultada bibliografia em formato digital como livros, Dissertações de Mestrado, Teses de Doutoramento, *blogs* e outro tipo de artigos através da internet.

Foram feitas também entrevistas a personalidades diversas ligadas ao cinema no Algarve como foi o caso de Eduardo Pinto da Algarve Film Commission e co-autor da obra *Filmando a Luz* (2007), os realizadores António de Macedo (*O Principio da Sabedoria*, 1975), Alexandre Cebrian Valente (*Second Life*, 2009), Hernâni Duarte Maria (*Faminto*,

2011), Ricardo Navarro (*O Sótão*, 2008), Patrício Faísca (*Lost Haven*, 2014) e Renata Pinheiro (realizadora, directora de arte e artista plástica).

Estrutura

Este estudo organiza-se em três capítulos.

O estudo inicia-se com o capítulo “Arquitectura e Cinema” onde foi feita uma análise global acerca da inter-relação entre a arquitectura e o cinema. Foram analisados, de uma forma generalista, os conceitos que ligam estas duas artes (o espaço, o tempo), como o cinema ficcional facilita a percepção arquitectónica e como o cinema valoriza culturalmente a arquitectura. Embora seja uma abordagem genérica, foram traçados paralelismos com a realidade algarvia.

No capítulo “A Produção Cinematográfica no Algarve” foi feita a análise do Algarve como local de filmagens, começando com a temática da localização fílmica na tentativa de perceber como esta se processa – compreender os processos que levam um espaço arquitectónico existente a ser descoberto por uma equipa de produção e a chegar à tela do cinema. Foi focado o imaginário algarvio, descrevendo que tipo de elementos típicos da região lhe conferem uma identidade única e como valorizam os filmes onde aparecem. Por fim, foi feita uma análise à evolução do cinema no Algarve no sentido de perceber como é que o seu percurso se relacionou com a evolução da região algarvia. Nesta análise foi dada mais ênfase às longas-metragens por serem as produções que mais recursos envolvem. No entanto, foram, naturalmente, também, analisadas as curtas-metragens que abordam as temáticas mais interessantes para cada capítulo.

No terceiro capítulo “A Arquitectura Algarvia no Cinema” foi efectuado um levantamento dos cenários urbanos presentes no cinema rodado no Algarve. Esse levantamento foi analisado tendo como base a vasta bibliografia disponível acerca da arquitectura algarvia e alguma bibliografia acerca do cinema rodado no Algarve. Foi, depois, analisada a forma como a arquitetura foi filmada e a sua relevância para o enredo. Os planos que ilustram esta análise foram os que melhor representavam os respectivos temas abordados. Esta análise foi estruturada para que houvesse sempre uma análise paralela entre o tipo de arquitetura abordada e a forma como o cinema a explorou e, sempre que possível, com comentários dos realizadores. O estudo arquitectónico foi

efetuado consoante a sua escala, analisando: cidade, aldeamentos turísticos, objecto arquitectónico, compartimentos específicos e, por fim, elementos arquitectónicos específicos/singulares.

No sub-capítulo “A Cidade” foram analisados os arruamentos na sua orgânica, como essa orgânica valorizou os enquadramentos obtidos, a topografia do terreno, o tipo de arquitectura, etc.. No caso dos espaços abertos, praças, largos e zonas contíguas aos rios foram analisadas as formas como estes espaços ajudaram na criação de perspectivas amplas e na obtenção de enquadramentos que seriam impossíveis de captar nos arruamentos. Foram vistas, também, as zonas industriais que, pelo seu aspecto, se tornam locais apetecíveis para filmar cenas com tensão psicológica.

De seguida foram analisados, no sub-capítulo “Aldeamentos Turísticos”, os aldeamentos de arquitectura moderna de inspiração popular que, além da sua importância histórica, enriqueceram artisticamente os filmes onde apareceram. Tentou-se também perceber a forma como a acção decorre nestes espaços urbanos, nomeadamente se são espaços onde a acção decorre de uma forma breve ou se são espaços que fixam o enredo.

No sub-capítulo “Objectos Arquitectónicos”, o edifício foi analisado como um todo tendo sido sujeito a uma análise que foca o aspecto que mais esteja em destaque no plano em questão como a história, tipos de arquitectura, função, localização topográfica, enquadramento na paisagem, isolamento, tipo de técnica cinematográfica aplicada, etc.. O objecto arquitectónico pode ser abordado sob a forma de objecto existente onde se desenrola uma acção, ou sob a forma de objecto criado especificamente para o filme (cenário), objecto esse efémero, portanto inútil posteriormente à rodagem. Para o presente estudo foi considerado o primeiro caso, sendo o segundo um tema que, por si só, chegaria para um outro longo estudo. Serão apresentados alguns exemplos de cenários (no caso maquetes) de forma a mostrá-los intercalados com planos de arquitectura real. No caso das tipologias específicas que foram identificadas neste capítulo, foi feita uma análise à história, arquitectura e aspectos sociais inerentes aos mais emblemáticos. Não foram esquecidas as ruínas que carregam, em si, o imaginário do passado e do tempo, mas também da destruição e decadência. Todos estes imaginários são importantes para determinados temas cinematográficos.

No sub-capítulo “Compartimentos”, foram analisados os mais importantes e os que mais simbolismo têm para o cinema. Cada compartimento foi analisado de forma individual onde prevalece a sua função, mas também foi analisada a forma como o compartimento se articula com os restantes na tipologia da habitação e a forma como cada um se posiciona no desenvolvimento vertical do edifício e, por conseguinte, na sua simbólica.

No sub-capítulo “Elementos Arquitectónicos”, foi analisada a forma como foram captados os diversos elementos da arquitectura foi feita uma análise ao simbolismo rico que estes possuem, traçando paralelismos

pela lente e justificou-se baseando sempre as deduções nas técnicas cinematográficas aplicadas e nas sensações que as mesmas formas de captação transmitem.

1 Arquitectura e Cinema

1 Arquitectura e Cinema

[...] não há, obviamente, filme algum em que não haja alguma ‘arquitectura’, algum tipo de espaço construído. A um nível mais abstracto, há analogias entre o cinema e a arquitectura: ambos são utopias, ambos programam mundos ideais a partir do nada. Mas há algo que os separa: se a arquitectura é espaço, o cinema é espaço e tempo.⁶

A arquitectura esteve sempre presente no cinema, não fosse o primeiro filme comercial realizado pelos irmãos Lumière a saída dos trabalhadores da fábrica Lumière, com um plano da fachada da fábrica e o movimento dos trabalhadores que se apressam a sair. Será a fábrica o sujeito principal da história que pretendem transmitir ou o fluir dos trabalhadores através das portas? Estas são formas de abordar os “espaços reais”⁷ arquitectónicos no cinema que perdurarão: A arquitectura pode ser o cenário, o pano de fundo para a acção que decorre na sua frente ou pode desempenhar o papel de sujeito, assumindo, assim, maior relevância na narrativa.



Imagem 1 | Fotograma de *Floripes* (Miguel Gonçalves Mendes, 2007)

Saída de trabalhadoras de uma fábrica em Olhão. A fábrica assume o papel principal até o plano focar uma trabalhadora específica.

⁶ RODRIGUES, António. “Cinema, Arquitecturas”. In RODRIGUES, António (Coord). *Cinema e Arquitectura*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, Museu do Cinema, 1999, p.53.

⁷ Por “espaços reais” entende-se a utilização de espaços arquitectónicos existentes, mesmo que ligeiramente alterados. Outra forma de abordar os espaços arquitectónicos no cinema é a criação de cenários propositadamente para a criação cinematográfica, que está fora do âmbito deste estudo.

Nos seus primeiros tempos de existência (segunda metade da década de 1890 e a primeira década do séc. XX), o cinema nada mais era do que um conjunto de planos estáticos colados uns aos outros. A influência do teatro ainda se fazia sentir neste início atribulado o que levava a que os enquadramentos fossem sempre na óptica do espectador e sempre muito abertos (havia uma total ausência do grande plano).

Pouco a pouco o cinema foi-se assumindo como uma nova arte (Sétima Arte) enquanto se foi separando das influências do teatro. A partir do final da década de 1900, Lawrence Griffith introduz uma nova forma de captar os planos do cenário filmado, evoluindo da câmara fixa para a câmara solta e dinâmica que se aproxima e afasta do objecto criando dinâmica e dramatismo. A narrativa começou a deixar no ar algo que acontecia mas que não se via (a chamada elipse), surgiram os pontos de vista diversos colocando por vezes o espectador no lugar dos intervenientes, interrelação entre várias cenas que se desenrolam ao mesmo tempo, a exploração da perspectiva e a 3ª dimensão, etc. Griffith criou as bases empíricas da montagem para que no final da década de 1910, Lev Kuleshov a elevasse à categoria científica onde estudou e testou o filme *Intolerance* (1916) de Griffith e filmes criados por si para perceber os efeitos psicológicos de certos enquadramentos e da montagem. Sergei Eisenstein desenvolveu a montagem através da teoria criando uma linguagem única que transcende o espaço e o tempo quando estimula a imaginação e emoção do espectador.

O cinema deixa de ser algo separado do espectador e torna-se numa ilusão: torna-se uma ciência que recria a realidade através da utilização de elementos originais (que poderão ser elementos arquitectónicos) e imutáveis mas que são utilizados sob um determinado ponto de vista, de forma a criar emoções. A recriação é uma sugestão de uma nova realidade para a qual o espectador é transportado. Nessa nova realidade são focados todos os aspectos que o realizador acha essenciais para a narrativa. Esse poder ilusório reside na clareza com que o realizador aborda a composição cénica, os actores e os enquadramentos. Foram assim criadas uma série de regras, devidamente estudadas para que as mensagens fossem transmitidas aos espectadores mais claramente e menos confusão gerasse no espectador.

O espaço em arquitectura, tem o objectivo de ser vivenciado, transmitir sensações a quem o experiencia. Esse espaço é criado a partir de uma série de variáveis relacionadas com o

local, a envolvente, a história, o programa do cliente, etc., que o arquitecto irá conjugar na sua mente de forma a criar um imaginário que será materializado no objecto arquitectónico desejado através da aplicação da linguagem própria do arquitecto. O arquitecto pode ir mais longe ao desenhar o próprio mobiliário da habitação e assim completar o cenário que os seus clientes irão experienciar. Esta definição do espaço numa composição artística é também utilizada no cinema. Neste caso será o realizador quem estará no comando dessa nova redefinição espacial. Quando o realizador imagina um plano, poderá fazê-lo a vários níveis simultaneamente. Portanto não se trata somente de uma acção e um pano de fundo. O décor, enquadramento, montagem, cromática, luz e o simbolismo inerente a estes contam uma história que corre paralela à história que visualizamos em primeiro plano. Tudo conjugado resulta num todo mais inetelectualizado e muito mais rico artisticamente.

Sendo o arquitecto e o realizador individuos, seres distintos com personalidades e vivências distintas, podemos extrapolar que, numa análise unicamente arquitectónica, o que uma pessoa vivencia ao percorrer um espaço que tenha sido arquitectado segundo um determinado ponto de vista, que será o do arquitecto, será muito diferente de vivenciar esse mesmo espaço através dos olhos de um realizador, que terá o seu próprio ponto de vista. Além de que, ao visitarmos um determinado local estamos sujeitos a diversos factores (luz, som ambiente, clima, as pessoas que nos rodeiam, o nosso estado físico e psíquico, etc.) que condicionam a forma como vivenciamos o local e que, dessa forma, vinculam uma sensação no nosso consciente ou subconsciente. Ao mudar uma variável que seja, a sensação que irá persistir será diferente⁸.

Um dos máximos expoentes acerca do que pode ser a diferença entre o ponto de vista de um realizador e o ponto de vista de um arquitecto em relação a um objecto arquitectónico são os filmes de Jacques Tati *Mon Oncle* (1958) e *Playtime* (1967) onde, de uma forma satirizada e anedótica, Tati mostra o seu ponto de vista sobre a vida numa casa moderna ou a vida na grande cidade. Com certeza que foram tidos em conta vários aspectos pelos arquitectos que idealizaram os edifícios modernos na década de 1960 em França. No entanto, o aspecto funcional é o alvo preferido de Tati que o explora exhaustivamente e de

⁸ Por exemplo, ao visitarmos um local em estado de depressão, acabamos por ligar esse local a esse estado de espírito quando lá voltamos.

forma cômica. Chega ao ponto de contrapor a arquitectura moderna e tradicional levando o espectador a perceber de forma subliminar os problemas funcionais que a arquitectura moderna pode ter quando se privilegia a forma, a componente plástica, em detrimento da funcionalidade.

Quando falamos de cinema, somos condicionados por factores fixos que estão gravados no filme e nos são transmitidos, de uma forma explícita em que nos apercebemos conscientemente o que o realizador nos quis transmitir ou de uma forma indirecta ou subliminar em que não nos apercebemos desses sinais mas os assimilamos de forma inconsciente e que acabam por igualmente condicionar a nossa interpretação do local. A transmissão desses sinais de forma indirecta ou subliminar permite ao realizador conduzir as emoções dos espectadores e conduzi-los às reacções desejadas sem que eles se apercebam. Nas palavras de Hitchcock:

Eu conduzia os espectadores. Pode-se dizer que eu os tocava como um órgão.⁹

Neste estudo predominam as referências à arquitectura construída, arquitectura que foi idealizada e materializada para usufruto dos seus habitantes e posteriormente serviu de cenário cinematográfico. No entanto é importante fazer referência ao enquadramento e composição cinematográfica como uma forma de arquitectura. Tira-se assim um importante paralelismo entre o cinema e a arquitectura mesmo quando estas artes são analisadas individualmente. A partir do raciocínio de Juhani Pallasmaa, o realizador enquadra as personagens num cenário (arquitectónico ou não) e numa determinada escala e iluminação criando dessa forma arquitectura pois “estabelece um espaço distinto”¹⁰ enquanto o arquitecto seguindo, ainda, o raciocínio de Pallasmaa, “estrutura o lugar, espaço, situação, escala, iluminação, etc., características da arquitectura – o enquadramento da existência humana – penetra inevitavelmente em todas as expressões

⁹ Alfred Hitchcock acerca do filme *Psycho* cit. in PALLASMAA, Juhani. *The Architecture Of Image: Existencial Space In Cinema*. Helsinki: Rakennustieto, 2007, p32

¹⁰ PALLASMAA, Juhani. *The Architecture Of Image: Existencial Space In Cinema*. Helsinki: Rakennustieto, 2007, p.20

cinematográficas”¹¹. No limite, tudo o que é enquadrado pela lente é arquitectura cinematográfica.

Existem vários realizadores que estudaram arquitectura, os mais famosos serão os russos Lev Kulechov e Serguei Eisenstein. Em Portugal também existem arquitectos que enveredaram na carreira de cineastas, como é o caso de António de Macedo:

O facto de ter estudado arquitectura e ter estudado os enquadramentos e os movimentos ajudou-me. A arquitectura não é fixa. Ao contrário da escultura e da pintura que têm que ser vistas por fora, uma pessoa olha para uma escultura e anda à volta dela, uma pessoa olha para uma peça de arquitectura e entra dentro dela. É um tipo de arte em que se vive por dentro, tem uma vivência interior, e isso cria movimentos, todos os movimentos interiores, escadas, balcões, desvãos, coisas que sobem, que descem, quer dizer, toda a arquitectura tem movimentos, e portanto toda a arquitectura é feita à base de enquadramentos digamos assim. No fundo ajuda-me a ter uma visualização mais completa quando se quer ter uma visualização cinematográfica de qualquer situação, o que é importante. Em vez de ter um curso de cinema, tive um curso de arquitectura que de certa maneira compensou e ajudou.¹²

¹¹ PALLASMAA, Juhani. *The Architecture Of Image: Existencial Space In Cinema*. Helsinki: Rakennustieto, 2007, p.20

¹² O realizador António de Macedo em entrevista ao autor em 29/04/2014.

1.1 O espaço Cinematográfico

Todos os filmes começam por uma história, seja essa uma história original para o filme ou a adaptação de um livro, conto, etc.. Determinados escritores, ao imaginar uma história, não têm limites quanto ao cenário arquitectónico que irão idealizar. Existem inúmeros exemplos conhecidos como o caso de *O Senhor dos Aneis* de J.R.R. Tolkien cujo espaço imaginário é tão peculiar que o levou a descrições exaustivas e pormenorizadas para que o leitor se pudesse aproximar do espaço imenso que tinha na sua mente. Já outros baseiam-se em locais reais, como Stephen King que se baseou no The Stanley Hotel no Colorado, E.U.A. quando escreveu *The Shining*.

Ao ler uma história, um leitor “torna-se num arquitecto erigindo compartimentos, edifícios e cidades inteiras na sua imaginação conforme a história progride”¹³. Pode-se dizer que parte do espaço é criado pelo autor, outra parte é criada pela imaginação do leitor. O realizador, ao ler uma história, conto ou o guião de um filme, tal como o leitor, também irá construir e incorporar o espaço descrito na sua mente e construir um imaginário à volta dele para depois o representar. Na representação desse imaginário, o realizador pode recorrer a espaços arquitectónicos reais, cenários ou a espaços criados digitalmente.

No caso da utilização de espaços arquitectónicos reais, a sua escolha é feita para que os mesmos representem da melhor forma o imaginário que o realizador criou na sua mente. Quer ao nível urbano, quer ao nível da compartimentação de um edifício, é muito difícil que se encontre uma realidade arquitectónica que se enquadre perfeitamente na arquitectura ficcional idealizada. A forma de representar o espaço ficcional é através da “justaposição-sucessão de espaços fragmentários que podem não ter qualquer relação material entre eles”¹⁴, o que resulta numa nova realidade arquitectónica que contém todas as características pretendidas¹⁵. Embora todos os elementos utilizados existam na realidade, o objecto final resultante dessa conjugação é irreal, só existe no filme. É muito

¹³ PALLASMAA, Juhani. *The Architecture Of Image: Existencial Space In Cinema*. Helsinki: Rakennustieto, 2007, p.21

¹⁴ MARTIN, Marcel. *A linguagem Cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005, p.242

¹⁵ Outra solução é a utilização de cenários criados especificamente para o efeito, o que também é uma solução muito adoptada no cinema.

vulgar o exterior e o interior de um edifício no filme corresponderem a dois ou mais edifícios diferentes na realidade. O método para a conjugação destes espaços é a montagem, feita para que as transições entre os vários fragmentos façam sentido e que a sua “relação de contiguidade espacial puramente virtual”¹⁶, não seja perceptível aos olhos do espectador.

Essa criação do espaço cinematográfico a partir da montagem de espaços arquitectónicos reais é uma das mais aliciantes experiências espaciais que o cinema pode proporcionar através da arquitectura. É sobejamente conhecida no mundo do cinema a experiência de montagem de Kulechov (1899-1970) composta por cinco planos em que: 1) um rapaz caminha da esquerda para a direita 2) uma rapariga caminha da direita para a esquerda 3) estes encontram-se e apertam as mãos; o rapaz aponta para fora do plano 4) um edifício branco é mostrado com uma escadaria na sua frente 5) os dois sobem a escadaria. Nesta experiência, os planos 1) 2) 3) e 5) foram filmados em diferentes locais da Rússia e o plano 4) é a Casa Branca em Washington. A composição resultante criou um espaço cinematográfico que o público aceitou como coerente, único e real¹⁷. Esta experiência demonstra, por exagero, que não existem limites geográficos na criação de novos espaços cinematográficos. Os objectos arquitectónicos mais distantes podem combinar-se e dar origem a um novo espaço arquitectónico cinematográfico. O importante é que este poder que o cinema tem de reconfigurar o espaço real resulte numa conjugação de elementos credível, lógico e que seja facilmente perceptível pelo espectador como único.

O espaço fílmico é assim frequentemente feito de pedaços e a sua unidade provém da justaposição numa sucessão criadora.¹⁸

Um bom exemplo da junção de elementos de arquitectura de forma a criar uma combinação dos mesmos num objecto único está patente no filme *S.O.S. Invasión* (Silvio F. Balbuena, 1969) onde o plano geral de um castelo é representado pelo castelo dos Mouros em Sintra, os planos mais próximos exteriores ao castelo foram filmados no Castelo de Silves e os planos no interior das muralhas foram filmados no Palácio da Pena

¹⁶ MARTIN, Marcel. *A linguagem Cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005, p.243

¹⁷ CARROL, John M.. *Toward a Structural Psychology of Cinema (Approaches to Semiotics)*. The Hague: Mouton, 1980, p.12.

¹⁸ MARTIN, Marcel. *A linguagem Cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005, p.242

em Sintra. O realizador juntou três edifícios para representar um edifício fruto da sua imaginação que, portanto, só existe neste filme.

No filme *Kiss me* (António da Cunha Telles, 2004), por exemplo, foi necessária a utilização de um edifício como cinema. O edifício escolhido não era um cinema, mas uma antiga residência que pertenceu a António Cabreira (actual Arquivo Municipal de Tavira).

Este edifício sobressai em relação à restante massa urbana pela sua cor, localização e forma, o que acabou por ser uma solução muito credível e interessante na sua conversão cinematográfica num equipamento, bastando para isso a colocação de um cartaz e do letreiro luminoso “CINE TAVIRA”.



Imagem 2 | Fotograma de *Kiss me* (António da Cunha Telles, 2004)
Edifício que funciona actualmente como Arquivo Municipal de Tavira. Neste filme o edifício apresenta-se como um cinema em Tavira.

Para o interior foi idealizado um espaço pertencente a outro edifício. O resultado final desta ligeira metamorfose no edifício e da sua conjugação com outros espaços não pertencentes ao mesmo foi uma composição muito coerente e fiável para o espectador que assume esta ilusão com muita facilidade. Este tipo de composição é muito corrente no cinema.

Num filme, o espectador nunca vê todas as ruas, parques e largos de uma cidade, pois o realizador não precisa mostrar toda a cidade para dar a entender ao espectador o mundo

que idealizou. Normalmente o realizador apresenta um plano geral da povoação ou aglomerado de forma a introduzi-lo e dar uma ideia geral do local para onde o espectador irá ser transportado. O que se segue são fragmentos que não têm necessariamente de pertencer fisicamente a esse aglomerado. O espectador ao visualizar o filme, irá criar na sua mente todo um mundo em torno dos fragmentos mostrados pelo realizador, preenchendo os seus espaços vazios, de forma a criar a sua própria realidade espacial.

Uma rua num filme não acaba no limite do ecrã; ela expande-se em torno do espectador como uma rede de ruas, edifícios e quotidiano. É exactamente esta activação da imaginação que é a função inestimável da literatura e toda a arte.¹⁹

Tal também se processa numa escala mais pequena, ao nível da compartimentação de um edifício onde o espectador também não tem acesso a uma planta do edifício. A sua imaginação encarregar-se-á de, nos mesmos moldes vistos anteriormente, conjugar todos os fragmentos apresentados.

¹⁹ PALLASMAA, Juhani. *The Architecture Of Image: Existencial Space In Cinema*. Helsinki: Rakennustieto, 2007, p21

1.2 O tempo cinematográfico

O tempo nunca pára no cinema porque o cinema não descreve, mostra²⁰

A arquitetura é uma componente poderosa no cinema estando presente em praticamente todo o espaço que é filmado e só subjaz perante um outro componente, este o mais forte do cinema: o tempo. O tempo, nas suas mais variadas formas, dita todo o desenrolar do filme e condiciona toda a sua compreensão. Condiciona também a elaboração do próprio filme, já o espaço é secundário. “O espaço implica sempre o tempo, enquanto a recíproca não é, evidentemente, verdadeira”²¹.

O ‘tempo’, na realidade da arquitetura e na ‘ficção’ do cinema, configura diferenças estruturais básicas no modo de atuar do arquiteto e do cineasta. Para o arquiteto a dimensão tempo é linear e rígida, enquanto para o cineasta, o tempo é ágil e proporciona flexibilidade para experimentar facilmente mudanças do passado para o futuro, ou vice-versa.²²

O modo como o tempo se manifesta e se impõe no cinema são a duração do filme, que é o tempo principal já que não há hipótese de o alterar. Esse é o único que é imutável do principio até ao final do filme. A data que o filme representa poder-se-á relatar a uma determinada época (passado, presente ou futuro), sendo que se reproduzir uma época num futuro longínquo, será designado por filmes de ficção científica e se reproduzir uma época passada será designado por filme de época. Serão analisados vários filmes em que a época retratada não será a actual (à data da rodagem do filme) como os exemplos de *Kiss me* onde a arquitectura de Tavira teve um papel fulcral na coerência nos enquadramentos filmados no ano de 2004 com a época retratada (décadas de 1950 e 1960) ou *Doppelgänger* (Robert Parrish, 1969) que retrata uma época futura onde a arquitectura moderna, à data da rodagem, se coadunou bem com a época futura representada.

²⁰ BELLO, Maria do Rosário Lupi. *Narrativa Literária e Narrativa Fílmica: O caso de Amor de Perdição*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005, p.113

²¹ MARTIN, Marcel. *A linguagem Cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005, p.247

²² LIPAI, Alexandre Emílio; SALVI, Ana Elena. A cidade de São Paulo e o imaginário urbano: ficção e realidade no cinema de Ugo Giorgetti. *Arquitextos*, [Em linha]. (jul 2008). [Consult. 31 Jan. 2014]. Disponível na Internet: <URL: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.098/125>>.

Não só a arquitetura, mas qualquer representação da cidade no cinema, seja a real ou a cenográfica, do presente, do passado ou do futuro, de visão otimista ou pessimista, é invariavelmente um comentário sobre o presente. O filme reflete os debates da sociedade, os problemas emergentes e as novas estéticas e ideologias.²³

A duração em que um determinado período de tempo é representado numa cena ou transição (segundos, minutos, horas, dias, meses, anos, etc.) traduz a velocidade em que o tempo nos é apresentado (retardado, real ou acelerado) sendo que, quando a velocidade é retardada, o tempo expande como ocorre na trilogia do filme *The Matrix* (Irmãos Wachowski, 1999-2003) onde a fracção de segundo que uma bala leva a percorrer uma sala é expandida até vários segundos para que o espectador tenha a percepção de como os protagonistas se desviam delas. Neste caso, tal é conseguido através de câmara lenta; embora através da montagem também se consiga expandir o tempo sem ter de se alterar a velocidade de cada plano visualizado. Tal é conseguido no filme *Oktober* (Sergei Eisenstein, 1927) onde a cena da mulher que resvala para uma das metades da ponte elevatória que se abre é mostrada de vários planos e intercalada por outros planos, violando propositadamente a regra de *raccord* de forma a expandir por cerca de dois minutos uma cena que demoraria poucos segundos a ocorrer, de modo a mostrar o máximo de detalhe ao espectador.

Mais usual é a contracção do tempo, ou seja, o acelerar da acção, algo muito útil quando se quer encaixar uma longa história na dimensão de tempo em que ocorre o filme. Existem várias formas de o fazer, como a câmara acelerada, mudanças de cenas em que se percebe uma evolução no tempo e a violação da regra de *raccord* mas ao contrário do exemplo anterior, em vez de retardar a acção, esta é acelerada pois cada plano salta à frente no tempo. Um exemplo muito conhecido no estudo do cinema aparece no filme *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960) na cena do carro em que de uma forma recorrente e propositada o realizador fez uma série de *jump cuts*. Analisar-se-á, mais à frente, (vêr cap. “Chaminés”) uma transição espacial e temporal onde foram utilizados planos de chaminés algarvias.

²³ NAME, Leonardo dos Passos Miranda. Apontamentos sobre a relação entre cinema e cidade. Arquitectos, [Em linha]. (jun 2003) [Consult. 31 Jan. 2014]. Disponível na Internet: <URL: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/04.037/676>>

1.3 O cinema ficcional como veículo de percepção arquitectónica

Se o espaço é característica essencial da arquitectura, só existiam verdadeiramente duas formas de ter a experiência desse espaço: ou através da sua experiência directa ou através da sua experiência através do cinema, e apenas uma forma de o representar: através do filme.²⁴

Ao percorrermos e vivenciarmos livremente um espaço, é a nossa personalidade e cultura que nos guia, o que poderá divergir da forma como o autor desse espaço o faria. Se o arquitecto quisesse ensinar uma pessoa a vivenciar e a visualizar um espaço por si criado da forma como ele próprio o faria, seria, sem dúvida, através do cinema pois trata-se da forma de representação que melhor transmite a noção de habitar um local, de vivenciá-lo²⁵.

O cinema, por sua especificidade, permite múltiplos olhares e pode oferecer para a pesquisa nas áreas de ciências humanas e sociais uma contribuição importante ao universo da Arquitectura e do Urbanismo.²⁶

A vivência da arquitectura é dinâmica e sensorial, feita de percursos, olhares, tactos, audição e cheiros. Só a arte do cinema pode transmitir com o dinamismo que se requer a experiência de explorar a arquitectura, percorrendo trajectos, fixando o olhar em pormenores, ouvir a envolvente, etc.. Podemos também dizer que a necessidade cenográfica do cinema de reflectir uma realidade credível levará a arquitectura a assumir

²⁴ TEIXEIRA, Manuel C.. “Arquitectura e Cinema”. In RODRIGUES, António (Coord). *Cinema e Arquitectura*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, Museu do Cinema, 1999, p.33.

²⁵ É muitas vezes referido por parte dos arquitectos que o objecto arquitectónico por si projectado não é utilizado nem vivenciado da mesma forma para que tinha sido idealizado. O cinema é uma ferramenta excepcional que facilitaria imenso ao arquitecto a passagem desses ensinamentos aos habitantes e eventualmente numa convergência entre as necessidades do cliente e o objecto arquitectónico final.

²⁶ LIPAI, Alexandre Emílio; SALVI, Ana Elena. A cidade de São Paulo e o imaginário urbano: ficção e realidade no cinema de Ugo Giorgetti. *Arquitextos*, [Em linha]. (jul 2008) [Consult. 31 Jan. 2014]. Disponível na Internet: <URL: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.098/125>>.

um papel de destaque já que, em comparação com outras artes, é a que melhor pode conceber um espaço de vivências real e expressivo.

Há mais de um século, o cinema descobriu a sua vocação de não ser apenas uma arte para distrair as massas, porém e, principalmente, uma arte para difundir ideias, induzir novos comportamentos e provocar desejos de novos estilos de vida. O mundo inteiro começou a fumar em larga escala quando viu os seus ídolos favoritos fazendo isso na tela! Talvez, possamos considerar este facto como uma das primeiras manifestações do poder do cinema como estratégia de dominação do planeta.²⁷

O cinema é um óptimo veículo de transmissão de emoções estéticas, linguagens arquitectónicas, e formas de habitar pois, segundo José Gorjão Jorge “constitui um meio privilegiado de tornar a arquitectura inteligível”²⁸ e “enquanto ficção, desarma a nossa resistência ao eventual esforço de articulação das suas imagens”²⁹ tornando-o mais acessível ao público comum do que os pesados documentários, repletos de termos técnicos e de uma gramática complexa, sugerindo um público alvo restringido a pessoas de nível cultural elevado. O cinema facilita a leitura da arquitectura actuando como um veículo que transporta a interpretação arquitectónica do realizador para o espectador sem que este crie barreiras a essa interpretação. O espectador acaba assim por lêr a arquitectura com os olhos do realizador e assumir esse ponto de vista durante o filme.³⁰

A arquitectura real vista pelos nossos olhos e a arquitectura filmada são diferentes. O cinema cria assim um novo tempo presente e um novo espaço. Essa é a magia do cinema que desta forma valoriza a arquitectura criando novos pontos de vista, novas interpretações e novas formas de habitar o espaço.

²⁷ LIPAI, Alexandre Emílio; SALVI, Ana Elena. A cidade de São Paulo e o imaginário urbano: ficção e realidade no cinema de Ugo Giorgetti. *Arquitextos*, [Em linha]. (jul 2008) [Consult. 31 Jan. 2014]. Disponível na Internet: <URL: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.098/125>>.

²⁸ JORGE, José Duarte Gorjão – ‘Cinema e Arquitectura’. In RODRIGUES, António (Coord.). *Cinema e Arquitectura*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, Museu do Cinema, 1999, p.49.

²⁹ JORGE, José Duarte Gorjão – ‘Cinema e Arquitectura’. In RODRIGUES, António (Coord.). *Cinema e Arquitectura*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, Museu do Cinema, 1999, p.49.

³⁰ O cinema é absorvido de forma passiva através da identificação do espectador com a acção, interiorizando o único ponto de vista que lhe está a ser transmitido. O espectador habita assim o espaço criado pelo cinema e vive-o da forma que o realizador interpretou e desdobrou esse espaço.

1.4 A valorização cultural da arquitectura pelo cinema

O cinema tem a particularidade de fornecer um valor cultural cinematográfico a objectos arquitectónicos, quer se tratem de edifícios incógnitos ou de imponentes edifícios famosos pela sua história ou arquitectura.

[...] os filmes, a médio prazo, podem atrair turistas interessados em elementos aparentemente banais (um muro sem história, uma rua sem interesse particular) que adquiriram novo status ao serem vistos nos filmes. Nos EUA e na França, por exemplo, é comum que as cidades possuam escritórios ligados à administração local especializados no controle e muito mais na divulgação da cidade como locação cinematográfica: os governos locais parecem acreditar nas vantagens que a cidade cinemática pode oferecer à cidade concreta.³¹

Quer isto dizer que uma habitação, uma ruína, uma fábrica ou qualquer outro objecto arquitectónico que seja desprovido de valor histórico ou arquitectónico que os torne, por si sós, dignos de uma visita do foro cultural, passa a ter um valor histórico e cultural cinematográfico quando passa a fazer parte de um filme. Quanto maior for a popularidade do filme, maior popularidade cultural cinematográfica terá o local de filmagem e, por conseguinte, maior valor turístico, pois torna-se num local procurado pelos amantes do cinema. Existe um caso em que o local de filmagem despertou tal interesse que os proprietários alteraram a habitação de forma a ludibriar os visitantes, como foi o caso da casa do filme *The Amityville Horror* (Stuart Rosenberg, 1979)³².

Em alguns casos o cinema consegue facultar aos locais onde se desenrolou o enredo, o imaginário subjacente aos acontecimentos aí filmados, tal aconteceu por exemplo com o Chalet Biester em Sintra onde após adquirir fama no filme *A Nona Porta* (Roman Polanski, 1999) “passou a ser falado como a ‘Casa do Diabo’ ”³³.

³¹ NAME, Leonardo dos Passos Miranda. Apontamentos sobre a relação entre cinema e cidade. Arquitectos, [Em linha]. (jun 2003) [Consult. 31 Jan. 2014]. Disponível na Internet: <URL: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/04.037/676>>.

³² http://www.imdb.com/title/tt0078767/trivia?ref_=tt_trv_trv

³³ FIDALGO, Vanessa. *101 Lugares Para Ter Medo em Portugal*. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2013, p.214.

No Algarve, porém, ainda não foi rodado nenhum filme que tivesse uma popularidade tal que conferisse a um edifício um valor cultural cinematográfico grande ou um imaginário que ficasse presente na mente popular, mas existe um potencial latente na multiplicidade de estilos arquitectónicos que caracterizam esta região.

2 A Produção Cinematográfica no Algarve

2 A produção cinematográfica no Algarve

“O Algarve é um gigantesco estúdio natural”³⁴ tal é a multiplicidade e riqueza de espaços naturais e arquitectónicos existentes nesta região. Toda a influência de povos antigos que aqui habitaram e mesmo a que resultou de povos além-mar decorrente da expansão marítima de Portugal pelo mundo, tornaram esta região riquíssima sob o ponto de vista arquitectónico, dispondo assim de um variadíssimo potencial de cenários urbanos que se encontram ao dispor do cinema (as características arquitectónicas serão analisadas mais pormenorizadamente ao longo deste estudo). A grande maioria das filmagens que decorreram no Algarve, contêm cenários arquitectónicos o que é natural, pois “as pessoas vivem em casas, logo a arquitectura tem que estar presente”³⁵. Foram poucos os casos em que uma equipa se deslocou ao Algarve para filmar cenários unicamente naturais, sem a presença de objectos arquitectónicos.



Imagem 3 | Fotografia da rotação do Filme *La Conjura del Escorial* (Antonio del Real. 2008)
[Cortesia: Algarve Film Comission]

³⁴ Alexandre Valente (Produtor e Realizador) em entrevista ao autor em 12/10/2012.

³⁵ TRANCOSO, Paulo. “Cinema e Arquitectura: Conversas” (Palestra), Portimão: ISMAT, 19 de Junho, 2014.

A maior parte das cidades costeiras algarvias tem um tipo de urbanismo que apresenta um *skyline* relativamente baixo (cerca de três pisos e em zonas históricas dois pisos). Este tem sido um factor de escolha relevante para produções estrangeiras quando procuram locais diferentes das cidades europeias e americanas que apresentam *skylines* elevados (prédios de muitos pisos, por vezes arranha-céus), isto obviamente associado à mudança arquitectónica para vincar, por exemplo, uma mudança geográfica e que a mesma seja facilmente perceptível. Tal verificou-se, por exemplo, em *Die Screaming, Marianne* onde as mudanças entre Inglaterra e Algarve foram facilmente perceptíveis através da diferente arquitectura dos países, vincada por as diferenças nas paisagens naturais.

2.1 O Imaginário Algarvio

Cada história tem o seu próprio imaginário para o qual o leitor é transportado. Os sítios têm também o seu próprio imaginário. O imaginário de um determinado local poder-se-á definir como um conjunto de adjectivos que associados uns aos outros definem uma identidade singular de um local, seja ele qual for. No caso específico do Algarve, existem vários factores que fizeram com que esta zona tenha possivelmente o imaginário mais ímpar de Portugal.

Apesar de fazer parte de Portugal continental, o Algarve sempre foi uma região à parte do resto do Continente, como se de uma ilha se tratasse. As serras de Monchique e do Caldeirão criaram uma barreira natural que, de certa forma, isolaram esta região durante séculos. Foi-se, assim, moldando uma identidade própria. Das mãos de diversos escritores algarvios saíram óptimas descrições desta região, muitos deles viajados e conhecedores tanto de Portugal como do estrangeiro. O que sobressai dessas descrições são as referências a esta região como única e sem paralelo em mais nenhum local, isto a vários níveis como a beleza natural, folclore, vegetação, arquitectura, cultura e um elemento chave para o cinema: a luz.

Miguel Torga reserva precisamente os capítulos finais da sua obra *Portugal*³⁶, para a região do Algarve onde começa o penúltimo capítulo intitulado “Algarve” com a seguinte frase: “O Algarve, para mim, é sempre um dia de férias na pátria [...] Passado o Caldeirão, é como se me tirassem uma carga dos ombros. Sinto-me livre, aliviado e contente, eu que sou a tristeza em pessoa!”³⁷. Desta forma separa logo o que são as vivências desta região, em relação ao resto do país, mas vai mais longe ao referir:

No fundo, e à semelhança dos nossos primeiros reis, que se intitulavam senhores de Portugal e das Algarves, separando sabiamente nos seus títulos o que era centrípeto do que era centrífugo no todo da Nação, não me vejo verdadeiramente dentro da pátria. Também me não vejo fora dela. Julgo-me numa espécie de limbo da imaginação, onde tudo é fácil, belo e primaveril.³⁸

³⁶ TORGA, Miguel. *Portugal*. Coimbra: Autor, 1980.

³⁷ TORGA, Miguel. *Portugal*. Coimbra: Autor, 1980, p.131.

³⁸ TORGA, Miguel. *Portugal*. Coimbra: Autor, 1980, p.131-132.

Este trecho reflecte um pouco o que as pessoas que não pertencem ao Algarve pensam desta região. O Algarve é visto como um local de descanso, diversão, praias, sol e mar. Sendo a única região do país que reúne estas características, que estão impregnados no senso comum, é natural que os realizadores, quando queiram representar férias e lazer que envolvam praias, o Algarve seja uma solução muito lógica. Também no estrangeiro esta região é conhecida como local de férias de praia, daí que os próprios realizadores estrangeiros sigam esta linha de pensamento e encontrem no Algarve os cenários que pretendem para representar esses eventos. É natural que assim seja, dado que no percurso que se faz para se ir ao Algarve, se caminhe para sul na direção da luz, calor aconchegante e mar calmo. Esta região ficou assim impregnada de um imaginário de férias de praia sem paralelo no país que leva a quem a visite faça esta associação de forma automática e inconsciente.

Ao longo do referido texto Miguel Torga faz várias referências aos mais conhecidos locais turísticos mas ressalva aqui uma questão muito importante para que se perceba que o imaginário algarvio envolve muito mais do que o simples roteiro turístico: as vivências.

Que me importam as paredes do castelo de Silves pintadas de sangue fiel ou infiel, as arquitecturas do Marquês, em Vila Real de Santo António, ou os biocos de Olhão? A lição que me interessa não é histórica, nem artística, nem etnográfica. Cheio de façanhas, de urbanismos e de folclore ando eu. Apaixona-me é a vivência da minha própria felicidade num mundo que me recebe na mais discreta e acolhedora simplicidade.³⁹

Relativamente ao cinema rodado no Algarve, estes adjectivos, muitas vezes não são percebidos de uma forma consciente pois, muitas vezes, esbatem-se no fundo do enquadramento dos actores. A nível inconsciente, todos estes elementos paisagísticos e arquitectónicos únicos, combinados entre si, reflectem uma identidade regional distinta e torna-se uma mais-valia para determinadas narrativas fílmicas.

A arquitectura é muito importante como papel de fundo para as tradições e costumes locais pois esta é indissociável do todo que é a cultura da região. O Algarve tem características arquitectónicas únicas, quer relativamente aos elementos como os objectos

³⁹ TORGA, Miguel. *Portugal*. Coimbra: Autor, 1980, p.134

arquitectónicos. Um plano que contenha habitantes exibindo o folclore local como as vestimentas e as festas tradicionais, só estará completo se tiver como pano de fundo a arquitectura dessa região.

[...] cada filme é um caso específico. [...] se houver realmente a necessidade de se identificar algum aspecto geográfico ou arquitectónico do lugar, isso deve ser feito se levando em conta o horário e a luz ideal e o perfeito enquadramento que poderá contribuir narrativamente para aquele momento específico do filme, que possa vir a expressar visualmente o estado de ânimo necessário. Mas é sempre bom lembrar que uma cidade também se configura no comportamento, vestimentas e hábitos gerais dos personagens que habitam este lugar.⁴⁰

A forma como os objectos arquitectónicos e os espaços urbanos foram retratados em *Um Grito na Noite* (Carlos Porfírio, 1948) em conjunto com o folclore típico da zona, revelou um particular cuidado em conjugar todos estes elementos de forma fidedigna. Visto hoje, o filme acabou por resultar num verdadeiro registo histórico acerca do que era a vida em Alcoutim na década de 1940.



Imagem 4 | Fotograma de *Um Grito na Noite* (Carlos Porfírio, 1948)

O plano mostra diversas características da tradição algarvia: as vestes e a festa popular com a arquitectura e a natureza como pano de fundo.

⁴⁰ Renata Pinheiro (realizadora, directora de arte e artista plástica) em entrevista ao autor em 29-09-2014.

Não deixa de ser curioso, porém, que os realizadores algarvios não se interessem tanto por este tipo de imaginário relacionado com o lazer, ou com o imaginário de férias balneares como tem o Algarve no resto de Portugal e na Europa. Numa primeira fase do cinema ficcional do Algarve, os diversos realizadores focaram-se nas tradições e folclore local e numa fase mais recente surgiram realizadores algarvios como Hernâni Duarte Maria e Pedro Noel da Luz que exploram o filme a preto e branco ao estilo *noir* com temáticas relacionadas com o suspense e dramatismo em cenários interiores claustrofóbicos, escuros e melancólicos, ou o realizador Patrício Faísca da New Light Pictures explora os temas da guerra e destruição e algum suspense em cenários de ruínas e espaços técnicos com muito recurso a efeitos especiais. Já o realizador Ricardo Navarro explora o filme de terror e *gore* em cenários interiores de habitações antigas e exteriores mal iluminados. Segundo o realizador Patrício Faísca, poderão estas tendências dever-se ao facto de “por viverem desde sempre num local assim, procurem algo diferente que contraponha essas características. Pelo contrário, quando os realizadores que moram fora do Algarve visitam essa região, ficam tão apaixonados por tais características que fazem questão de as reproduzir”⁴¹.

Sendo o penúltimo capítulo da obra de Miguel Torga “O Algarve”, como se esta região fosse o fim de Portugal, são interessantes os paralelismos que se podem tirar desta situação. Começamos pela conquista de Portugal de foi feita de Norte para Sul. Talvez por esse percurso inicial ter sido feito de Norte para Sul, se tenha criado no imaginário nacional a sensação de que esta região representa o fim de Portugal. De facto para sul do Algarve só existe o mar, para norte de Portugal existe a Galiza, o que inconscientemente cria uma continuidade terrestre que não existe no Sul, onde existe a barreira do Oceano Atlântico. Se o Algarve é o fim de Portugal, Sagres representa o fim do Algarve e foi precisamente a esta região que Miguel Torga dedicou o ultimo capítulo da sua obra *Portugal*. Não terá sido por acaso. Miguel Torga guiou-se pelo imaginário que tão bem os poetas conseguem transcrever e seguiu esta ordem natural, que não poderia ter sido outra. Note-se que, simbolicamente, Sagres sempre representou o fim do continente, uma finisterra que marca um fim, mas também poderá marcar um início, neste caso ligado aos

⁴¹ Patrício Faísca (produtor e realizador) em entrevista ao autor em 29/01/2014.

descobrimientos. Este promontório que os romanos consideravam sagrado, designando-o como o *Promontorium Sacrum*, era considerado por Estrabão como o ponto mais a Oeste de todo o mundo habitado.

2.1.1 A paisagem natural como arquitectura: As praias algarvias

Segundo Juhani Pallasmaa⁴², existe arquitectura nos enquadramentos cinematográficos, mesmo que nesses enquadramentos não existam edifícios. Quer o autor dizer que, no limite, mesmo na total ausência de elementos arquitectónicos num plano de um filme, ao se trabalhar o enquadramento, a composição, a perspectiva e a luz, está-se a efectivamente a formar arquitectura, pelo que a arquitectura está sempre presente no cinema. Neste caso não iremos tão longe. No caso da paisagem natural, existem elementos naturais, acidentes da natureza que evocam uma certa monumentalidade arquitectónica. Embora não passem de rochedos, terra e vegetação, estes objectos naturais evocam, subliminarmente, objectos arquitectónicos. Essa monumentalidade arquitectónica, de certos objectos naturais, não passou despercebida a Manuel Teixeira Gomes (1860-1941) que utilizou nomenclatura de construções monumentais para descrever os cenários naturais das praias algarvias:

Rochedos que a acção do mar e dos ventos foi roendo, semeando-se ao longo da costa em leixões das formas mais diversas: pirâmides, esfinges, castelos e basílicas; e que na parte de terra se cavam em fojos cilíndricos, em grutas profundas, em túneis circulares, por entre derrocadas de penedias multicores, a evocar ruínas de cidades colossais.⁴³

No seguimento deste raciocínio de Manuel Teixeira Gomes, podemos extrapolar que o realizador Rudolf Zehetgruber não o poderia ter levado mais à letra (embora, muito provavelmente, não o tenha lido) quando transporta *Dudu*, o seu *VolksWagen* com vida própria computadorizada e várias outras capacidades, entre as quais a capacidade de navegar, para o meio destes leixões e submete-o a uma emocionante e cómica perseguição. Por entre os leixões o carro navegava, como se os espaços marítimos por

⁴² PALLASMAA, Juhani. *The Architecture Of Image – Existencial Space In Cinema*. Helsinki: Rakennustieto, 2007, p.20.

⁴³ GOMES, M. Teixeira, *Obras Completas de M. Teixeira Gomes: Agosto Azul*. Venda Nova: Bertrand, 1984, p.118.

entre os leixões fossem ruas e os leixões fossem os edifícios. Uma ilustração perfeita para o trecho acima transcrito. O realizador acaba assim por entrar inconscientemente no campo da arquitectura ao criar o contexto em que esta cena decorre e se auto define.

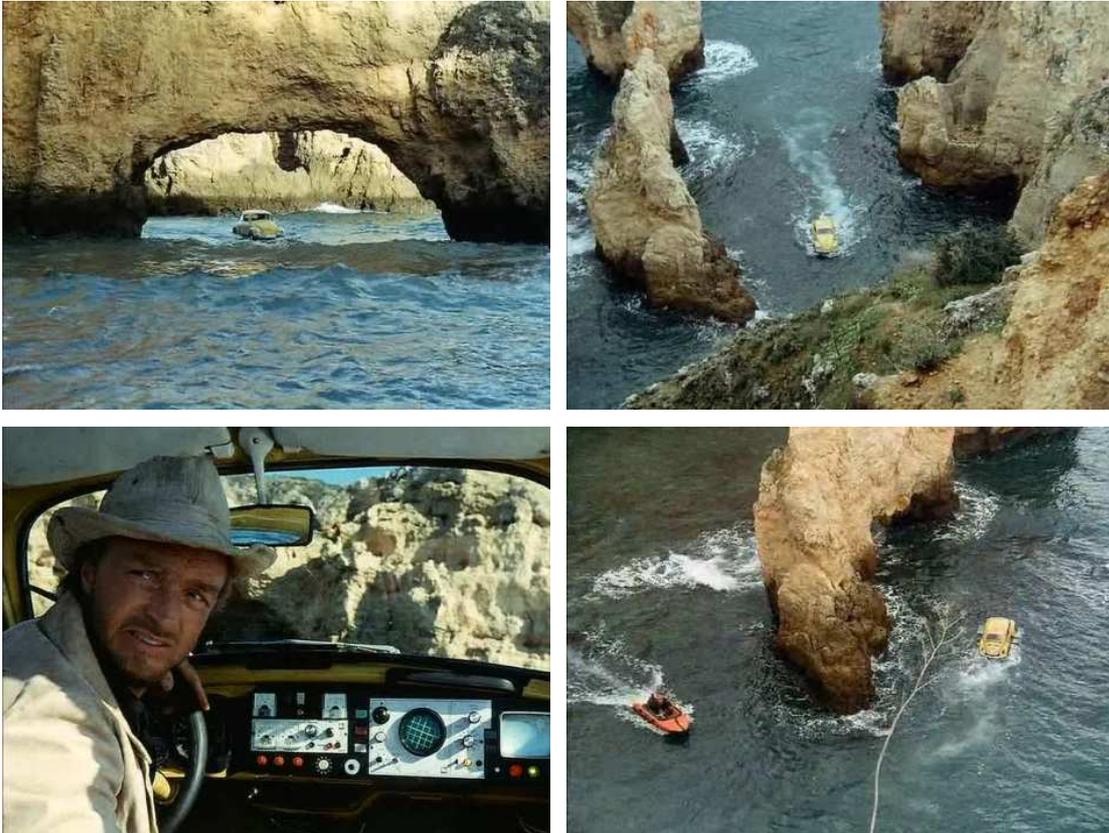


Imagem 5 | Fotogramas de *Dudu 2: Ein Käffer Gibt Vollgas* (Rudolf Zehetgruber, 1972)
Uma perseguição desenrola-se no mar por entre os rochedos, como se de arruamentos e edifícios se tratassem.

Note-se que a monumentalidade que Manuel Teixeira Gomes descreve é única no país sem muitos paralelos no mundo, dado que confluem aqui diversos factores que, combinados, resultaram num quadro singular. O solo argiloso e calcário típico do barrocal conjugaram-se com o mar azul que o foi desgastando, com as praias de areia dourada e com o sol que tem nesta região uma cor única, especialmente quando se põe.

2.1.2 O Algarve como simulação de outros locais

O Algarve pode representar outros locais, basta para isso que haja uma certa coerência na sua transposição. Em *Ijung Gancheob*, do realizador Hyeon-Jeong Kim, as cenas rodadas no porto de Olhão representaram o porto de Marica no Rio de Janeiro e as cenas rodadas em Sagres representaram zonas costeiras do Brasil nos arredores do Rio de Janeiro. Percebe-se que a proximidade cultural e mesmo arquitectónica tenha levado a que esta transposição tenha sido feita com alguma credibilidade.



Nesta sequência a tensão da narrativa sobe em direcção a um ponto-chave de toda a história. A personagem encontra-se escondida no Rio de Janeiro após uma fuga da Europa. Note-se que o aumento de tensão da narrativa é efectuado através da diminuição dos elementos arquitectónicos que envolvem a personagem, que sugere uma exposição progressiva da mesma ao perigo de ser descoberta (de planos do porto de Olhão, passou para planos em Sagres). Essa exposição vai sendo acentuada com a presença crescente do mar, vegetação e céu nos enquadramentos. A cidade sugere uma envolvência humana através da presença arquitectónica (que sugere a presença humana).

Imagem 6 | Sequência de planos de *Ijung Gancheob* (Kim Hyeon-jeong, 2003)

O primeiro plano foi filmado no porto de Olhão, os restantes em Sagres. Esta sequência mostra a previsão de algo trágico pela diminuição gradual dos elementos arquitectónicos que vão expondo a personagem de forma progressiva.

Este transporte para um local sem a presença de edifícios, sugere a ausência da presença humana nas proximidades e a consequente desprotecção e exposição da personagem.

Outra das situações em que o Algarve serviu como simulação de outro local foi no filme *The Thunderbirds Are Go*, onde um pequeno aglomerado habitacional da, então, pequena vila de Albufeira serviu de imagem para a povoação de Craigsville com supostamente 4800 habitantes. Antecedendo vários planos de estúdio feitos em maquetes, surge um plano aéreo real deste aglomerado, filmado em Albufeira.

Quando se filmavam maquetes, subsistia sempre uma limitação no que se refere à dimensão das mesmas. As maquetes eram representadas com panos de fundo ilustrando o céu ou montanhas distantes criando uma profundidade de plano artificial que era perceptível e credível, mas ao tentar efectuar a mesma filmagem com uma inclinação do plano para se acentuar o efeito de altitude, tornava-se logisticamente impossível pois a maquete teria de ter proporções enormes para que não fossem visíveis os limites da mesma. A única forma de se contornar esta limitação foi a introdução do plano aéreo de uma localidade real, neste caso Albufeira.



Imagem 7 | Fotograma de *The Thunderbirds Are Go* (David Lane, 1966)
Vista aérea de uma zona de Albufeira, que representa Craigsville

Falando deste enquadramento, o mesmo designa-se por enquadramento desordenado, pelo facto de a câmara ser agitada em todos os sentidos (percebe-se isso pelo facto de a imagem não ter a focagem devida). Ele é subjectivo pois representa o ponto de vista dos tripulantes da nave espacial que segue descontrolada o seu percurso descendente em direcção ao aglomerado urbano. A falta de controlo das personagens sobre a situação que atravessam também é reforçada com os movimentos aleatórios deste enquadramento.

Este plano terá sido escolhido, não pelo imaginário, em si, mas por este aglomerado se situar no meio de uma paisagem natural que ia de encontro ao que se pretendia representar nos cenários artificiais. Derek Meddings, responsável pelos efeitos visuais, teve o particular cuidado de analisar a arquitectura e a envolvente natural do local onde tinha sido feita a filmagem aérea (Albufeira), para a reproduzir de uma forma fidedigna para as maquetes⁴⁴. Desta forma este plano geral do aglomerado urbano dá credibilidade a toda a sequência de planos obtidos a partir das maquetes.



Imagem 8 | Fotograma de *The Thunderbirds Are Go* (David Lane, 1966)

Plano retirado a partir de uma maquete. Neste plano houve um particular cuidado em colocar uma casa em construção, “o que era vulgar em Portugal e Espanha”⁴⁵ nessa época em que se iniciava o grande crescimento urbano da região.

Fundem-se aqui, portanto, duas arquitecturas, ambas importantíssimas para o cinema, a arquitectura construída ou real e a arquitectura efémera, construída somente para o efeito.

⁴⁴ *The Thunderbirds Are Go*, edição em DVD, versão comentada por Sylvia Anderson (produção, argumento e voz) e David Lane (realizador).

⁴⁵ *The Thunderbirds Are Go*, edição em DVD, versão comentada por Sylvia Anderson (produção, argumento e voz) e David Lane (realizador).

2.1.3 Outros locais que simularam do Algarve

Dos filmes visualizados, só num foi detectada a filmagem de um outro país simulando o Algarve, foi o caso de *The Last Run* (Richard Fleischer, 1971). Neste filme a, então, vila de Albufeira foi simulada através de filmagens efectuadas na vila de Nerja, Espanha.



Imagem 9 | Fotograma de *The Last Run* (Richard Fleischer, 1971)
Simulação da praia e habitações de Albufeira através de filmagens efectuadas na praia de Nerja, Espanha.

A vila de Nerja apresenta uma arquitectura com muitas influências árabes e a cromática predominantemente branca tornou esta simulação muito convincente embora após uma análise mais profunda se verifique a existência de incongruências em alguns planos como por exemplo a ausência de calçadas nos arruamentos.

Desconhecem-se os motivos pelos quais houve a necessidade desta simulação, mas supõe-se que tivesse sido por motivos logísticos, dado que a maior parte do filme foi filmado nesta região espanhola.

2.2 Processo de localização fílmica

O processo de transposição da arquitetura imaginária do realizador para a arquitetura material para que esta possa ser registada pela lente, não parece obedecer a um método comum aos realizadores. Cada realizador terá o seu *modus operandi* nessa criação do espaço material. Manoel de Oliveira, por exemplo, refere: “Eu costumo fazer a planta do filme em papel e só depois vou para o terreno filmar. Há primeiro um processo teórico antes de se passar para a prática. Penso que será também assim na arquitectura”⁴⁶. Alexandre Valente, de uma forma ligeiramente diferente mas na mesma linha de ideias refere que o que idealiza inicialmente são as “referências, os padrões e linhas gerais. A partir destes procura os locais nos quais se encaixem estas referências com as devidas adaptações”⁴⁷. Por vezes junta-se outra variável que é a utilização de efeitos especiais. Quando há esta necessidade, refere Patrício Faísca a respeito da realização de *Lost Haven*, a escolha do local será feita já tendo em conta os tipos de efeitos a aplicar para que a composição final seja coerente e credível⁴⁸.

O local de filmagem poderá estar logo definido por força do guião, no caso de a acção ter de se desenrolar num local muito específico por isso ser determinante para a narrativa, caso contrário, dar-se-á início à procura de um local que vá de encontro ao cenário idealizado no guião segundo uma premissa: “Uma localização deve servir o filme e não o contrário”⁴⁹, isto para evitar que uma localização seja imposta por quaisquer outros motivos que não sejam o de ir de encontro ao que o guião define. Normalmente, o responsável por essa pesquisa terá uma lista de contactos dos vulgarmente designados por *location scouts*⁵⁰ que possuem bases de dados sobre a região onde residem, além de disporem de ferramentas de trabalho como a Internet (O Google Earth é uma ferramenta

⁴⁶ Seminário Internacional *Cinemarchitecture* na Faculdade de Arquitectura da UP subordinada ao tema “A arquitectura vista pelo cinema” em 9/4/2008:

http://jpn.c2com.up.pt/2008/04/09/cinemarchitecture_o_cinema_e_o_meio_ideal_para_experimentar_novas_ideias_na_arquitectura.html

⁴⁷ Alexandre Valente (produtor e realizador) em entrevista ao autor em 12/10/2012.

⁴⁸ Patrício Faísca (produtor e realizador) em entrevista ao autor em 29/01/2014.

⁴⁹ Eduardo Pinto (Algarve Film Commission) em entrevista ao autor em 6/5/2011.

⁵⁰ A função de um *Location Scout* é de fotografar locais potenciais para a rodagem que vão de encontro ao que o guião tenha definido. O *Location Scout* poderá ser alguém ligado à região, fora desta ou mesmo ligado à equipa de produção.

vulgarmente utilizada). Nessas bases de dados possuem um vasto espólio de imagens e, eventualmente, filmagens de locais naturais ou arquitectónicos para que possam suprir as necessidades da produção.

Ao dar-se início à procura do local, entram em cena os *location scouts*, aos quais são fornecidas as características dos locais pretendidos. Estes, posteriormente, respondem com fotografias, filmes, esquemas, etc., e se algum destes locais interessar à produção, será feita uma viagem de reconhecimento, fase vulgarmente designada por “*go-see*”, para a aprovação final do local.

Os *location scouts* estão normalmente ligados às *film commissions* locais que além dos trabalhos de procura de localizações nas suas áreas de acção, fornecem outros tipos de serviços inerentes depois à logística da produção⁵¹ e à própria rodagem⁵², oferecendo assim um importante apoio de alguém que está familiarizado com as entidades locais.

Nas grandes produções, o elemento que serve de charneira entre a equipa de produção e as entidades locais será o chamado *location manager* que terá assim um trabalho muito burocrático mais difícil e aborrecido que o *location scout*.

Por vezes as situações de descobertas de locais de filmagens surgem por mero acaso. Foi o caso do filme *O Principio da Sabedoria* (António de Macedo, 1975):

Eu tinha um argumento, mais ou menos na cabeça, no argumento havia um palácio com uns jardins, isto o jardim é fundamental por causa daquela cena em que as personagens vão perdendo coisas no jardim, e onde acabam por encontrá-las. Eu andei durante um ano para conseguir a preparação do filme, e entretanto fazia outros trabalhos porque eu não podia parar, eu andei durante um ano a percorrer o país todo à procura de um jardim que tivesse um palácio que supostamente pudesse encaixar-se naquilo que eu queria e ao fim de um ano foi por acaso, alguém me disse que em Estoi havia um palácio, e fui lá com uns elementos da produção, eu vi aquilo e disse, ‘encontrei, é este o jardim e é este o palácio’.⁵³

⁵¹ Por exemplo a procura de alojamento, armazenamento de material, serviços de transporte, *catering*, *casting* de figurantes, etc.

⁵² Por exemplo o contacto com as autoridades para o corte de ruas, licenças municipais para filmar na via pública, contratos de filmagens em propriedades privadas, etc.

⁵³ António de Macedo (Realizador) em entrevista ao autor em 29/04/2014



Imagem 10 | Revista *Locations Magazine* edição de 2010⁵⁴
 Na página par no topo: vista sobre Albufeira.

No Algarve, existe uma *film commission* local, a Algarve Film Commission que tem dado apoio a produtores que o solicitem. Outra forma para se descobrir locais para rodagem de filmes é através de revistas da especialidade. A nível internacional existe a revista *Locations Magazine* da AFCI (Association of Film Commissioners International), uma revista anual que exhibe uma série de potenciais localizações fílmicas a nível global. Na edição de 2010, foi publicada uma fotografia de Albufeira fornecida pela Algarve Film Commission (fotografia de Eduardo Pinto), ilustrando o mais famoso enquadramento da cidade.

Este enquadramento, muito usado em publicidade turística, postais, etc. está patente no filme *Crimen de Amor* (Rafael Moreno Alba, 1972), captado sensivelmente do mesmo ponto.

⁵⁴ Fotografia: Eduardo Pinto.



Imagem 11 | Fotograma de *Crimen de Amor* (Rafael Moreno Alba, 1972)
Vista sobre a, então, vila de Albufeira.

“Os *establishing shots*, planos que localizam a cena e orientam o espectador, atentam-nos [...] para as referências urbanas de cada cidade.”⁵⁵ Nesse sentido o realizador procura elementos que identifiquem inequivocamente a cidade que apresentam nesse plano. Existem vistas que definem um local, sem que seja necessário esse local ter um objecto que o identifique claramente, como uma “Torre Eiffel” ou uma “Estátua da Liberdade”. Tal está patente, por exemplo, nos postais turísticos de cada cidade. É natural esses enquadramentos serem procuradas por realizadores e reproduzidas nos seus filmes.

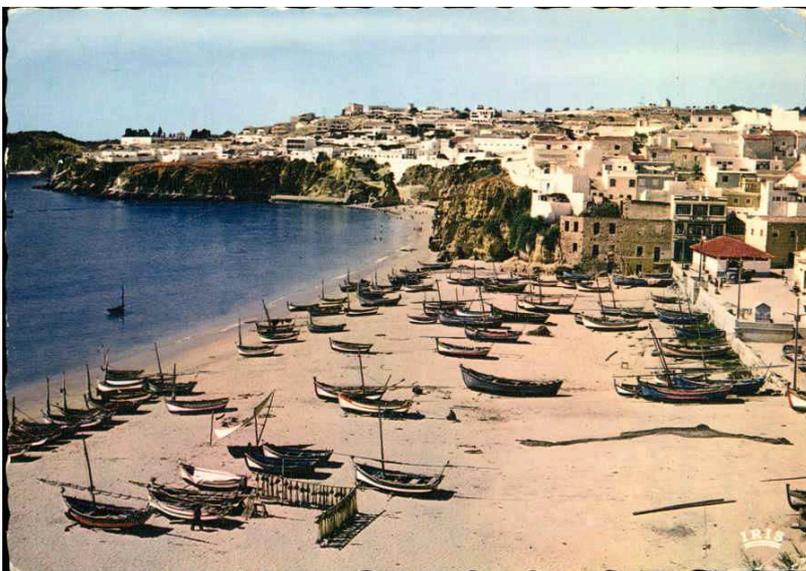


Imagem 12 | Postal de Albufeira
Note-se que o enquadramento da cidade de Albufeira é praticamente o mesmo da imagem anterior.

⁵⁵ ALLON DOS SANTOS, Fábio. A arquitetura como agente fílmico. *Arquitextos* [Em linha]. (fev2004). [Consult. 31 Jan. 2014]. Disponível na Internet: <URL: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.045/616>>

O processo de localização fílmica nem sempre é dependente unicamente das características físicas dos locais. Quando existem limitações orçamentais, existe o factor económico que acabará por ser o mais importante na escolha dos locais de filmagem. “Para realizadores que trabalham com capital próprio e do que resulta de patrocínios, são muito importantes os apoios que se possam obter, como foi o caso de *Second Life* que obteve apoios logísticos da autarquia de Faro.”⁵⁶

Note-se que a escolha entre um cenário construído especificamente para o efeito e a escolha de um local existente depende maioritariamente do factor económico. Se o custo de deslocação do material e equipa de filmagem para o local se tornar muito dispendiosa, ou seja difícil a escolha de uma localização fílmica que corresponda às necessidades do enredo, a criação de um cenário torna-se na opção mais viável. O contrário também pode ocorrer, ou seja, a criação de um cenário ser incomportável e a opção mais económica ser a filmagem num local existente. Sendo assim, cada caso deverá ser analisado cuidadosamente.

Renata Pinheiro, quando questionada quanto à preferência entre o cenário construído para o efeito e o cenário real:

O que gosto mais é de dedicar muito tempo à pesquisa dos cenários reais. Primeiro costumo instruir o pesquisador de locação com às características fundamentais que devem ser procuradas, depois fazer uma triagem aos registos fotográficos, finalmente vou pessoalmente conhecer cada um dos locais. Prefiro trabalhar em espaços que já existem, para a partir daí criar e executar as intervenções necessárias. Já desenvolvi diversos cenários em estúdio mas estes são mais adequados a filmes de televisão e requerem cuidados especiais com a pintura das paredes que devem ter o aspecto, textura e cor, de algo já em uso.⁵⁷

A realizadora foca aqui um aspecto importante que é a questão do aspecto por vezes demasiado novo que os cenários têm, e que, regra geral, os cenários reais não têm. Os

⁵⁶ Alexandre Valente (produtor e realizador) em entrevista ao autor em 12/10/2012.

⁵⁷ Renata Pinheiro (realizadora, directora de arte e artista plástica) em entrevista ao autor em 29-09-2014.

espaços reais têm a personalidade que o tempo, o uso e o desgaste lhes imprimiram, que os cenários muitas vezes não têm, como se pode verificar, por exemplo, nas telenovelas, onde a grande maioria dos cenários dão a sensação de terem sido acabados de montar e pintar, como se de uma montra se tratassem.

Por vezes são os locais a inspirarem a criação dos argumentos, como é o caso do realizador algarvio Hernani Duarte Maria que refere que, muitas vezes, ao escrever um filme, “já se sabe à partida onde se vai filmar, dado que o guião é feito já a pensar num local bem definido. Para comprovar a sua viabilidade, são enviados ao local os assistentes de realização”⁵⁸.

Renata Pinheiro também segue esta lógica:

Em geral primeiro escrevemos a história e depois pesquisamos a localização ideal. Enquanto se escreve um roteiro, imagina-se o local onde a cena se passa e recorre-se, na maioria das vezes, às nossas referências, ou seja, aos locais que já conhecemos. Mas é comum também, na fase posterior de pesquisa de localização haver uma certa frustração entre o que imaginamos e o que o local de referência é na realidade. Nestes casos é bom avaliar se uma intervenção cenográfica pode resolver as diferenças ou se se prossegue com a pesquisa de localização.⁵⁹

Refere ainda Renata Pinheiro, que chegou a mudar o roteiro de um filme para poder utilizar determinados locais como filmagem por ter descoberto neles um potencial funcional que ia para além do que tinham idealizado.⁶⁰

Verifica-se portanto que o processo de localização fílmica é um processo que, além de ser pessoal, varia muito conforme as circunstâncias.

⁵⁸ Hernani Duarte Maria (produtor e realizador) em entrevista ao autor em 13/01/2014.

⁵⁹ Renata Pinheiro (realizadora, directora de arte e artista plástica) em entrevista ao autor em 29-09-2014.

⁶⁰ Idem.

2.3 Evolução do cinema filmado no Algarve

Apesar de a realização de filmes no Algarve ter tido o seu início na segunda década do século XX, só a partir do início da década de 1960 é que este se começa a afirmar, de uma forma constante e vincada, na região.

Foram vários os motivos pelos quais o cinema não vingou desde cedo nesta região. O seu isolamento foi, sem dúvida, um motivo de peso que condicionou a rodagem de filmes no Algarve. Note-se que, no início do século, uma viagem ao Algarve por terra era “vista como arriscada e como experiência difícil de repetir”⁶¹ devido à presença de “quadrilhas de salteadores”⁶² e à insalubridade da viagem de comboio. Nesta época não existiam estradas que permitissem uma viagem de carro até ao Algarve. Tal como no resto do país, as vias de comunicação, em péssimo estado, reflectiam a “instabilidade política de sucessivos governos, golpes e revoluções”⁶³.

Toda a logística⁶⁴ necessária à produção cinematográfica, que só existia em Lisboa e no Porto, intensificou ainda mais o problema do isolamento do Algarve.

Apesar de todas as dificuldades referidas, adicionando o facto de a produção cinematográfica ser uma actividade cara, por natureza, houve pequenas produções cinematográficas rodadas no Algarve. A primeira produção de que há registo foi a *Pesca do Atum no Algarve* (autor desconhecido, 1913), uma curta-metragem documental que abordava esta importante actividade da região. Foi um primeiro passo que deu o mote para o que seriam as seguintes curtas-metragens (produções elaboradas de uma forma simples e económica).

⁶¹ MARQUES, Maria da Graça Maia. *O Algarve da Antiguidade aos nossos dias: elementos para a sua história*. Lisboa: Colibri, 1999, p.603.

⁶² Jornal ABC, 23/8/1923, cit in MARQUES, Maria da Graça Maia. *O Algarve da Antiguidade aos nossos dias: elementos para a sua história*. Lisboa: Colibri, 1999, p.603.

⁶³ MARQUES, Maria da Graça Maia. *O Algarve da Antiguidade aos nossos dias: elementos para a sua história*. Lisboa: Colibri, 1999, p.603.

⁶⁴ “[...] No caso do cinema, simultaneamente arte e indústria, a sua viabilidade exige película, laboratórios, estúdios, maquinaria vária, actores e técnicos, etc.” PINTO, Eduardo; CORREIA, Paulo (Coord.). *Filmando a Luz. Introdução à história do cinema rodado no Algarve*. Faro: Algarve Film Comissão, 2007, p.9.

Das curtas-metragens documentais, há a salientar o chamado “filme documentário de curta-metragem de cariz topográfico”⁶⁵, onde é focada uma determinada povoação ou localização. Destas curtas-metragens, muitas destacam-se pelos elementos arquitectónicos como cenários de fundo para a vida quotidiana e cultura da época.

Em 1927 surge o primeiro decreto da ditadura militar sobre o cinema, o Decreto n.º 13564, que estipulava como seria tratada a produção cinematográfica. O artigo 136º do referido decreto, que ficou conhecido como a “Lei dos 100 metros”, estipulava que se torna “obrigatória em todos os espectáculos cinematográficos a exibição de uma película de indústria portuguesa com o mínimo de 100 metros, que deverá ser mudada todas as semanas e, sempre que seja possível, apresentada alternadamente, de paisagem, e de argumento e interpretação portuguesas”⁶⁶. Este facto potenciou a produção cinematográfica documental das diversas regiões de Portugal criando-se assim um espólio documental importante das diversas regiões do nosso país, incluindo a região algarvia.

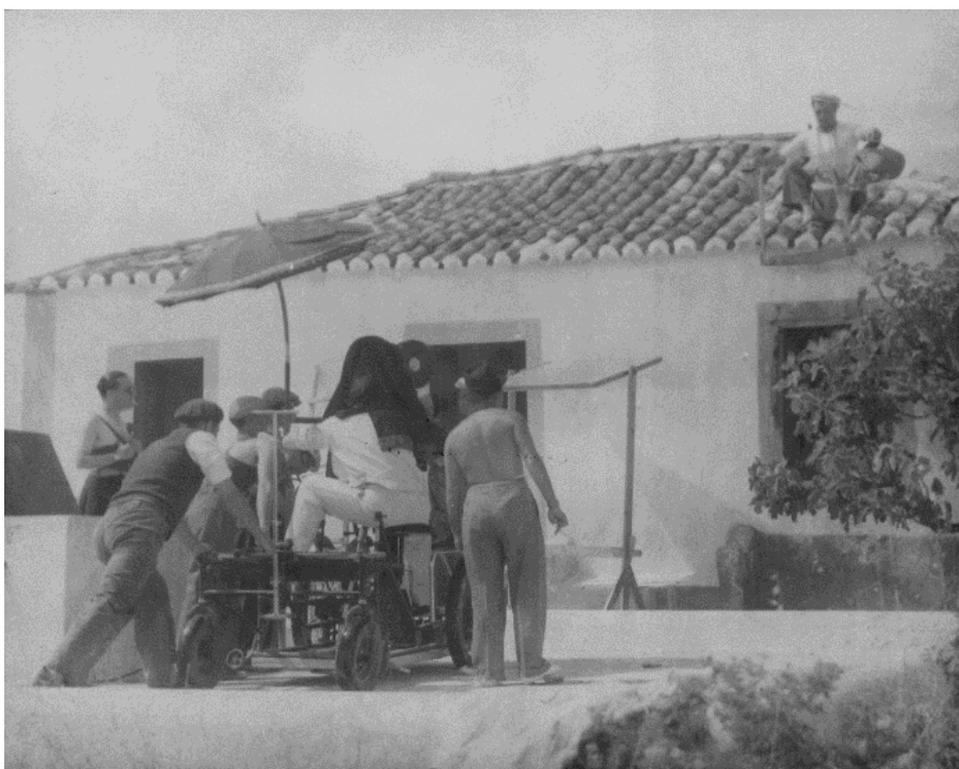


Imagem 13 | Fotografia da rodamagem do filme *Ave de Arribação* (Armando de Miranda, 1943)

⁶⁵ PINTO, Eduardo; CORREIA, Paulo. *Filmando a Luz. Introdução à história do cinema rodado no Algarve*. Faro: Algarve Film Comission, 2007, p.10.

⁶⁶ Art.º 136º do DECRETO n.º13564/1927.

Até 1933 apenas tinham sido rodadas curtas-metragens no Algarve. Em 1933 é rodada no Algarve a primeira longa-metragem: uma ficção intitulada *La Païenne* (Carlo Queeckers, 1933) uma produção de origem belga sobre uma viagem que percorre Portugal e acaba no Algarve. A próxima só seria rodada dez anos depois, em 1943, intitulada *Ave de Arribação* (Armando de Miranda, 1943) e cinco anos depois, em 1948, é rodada *Um grito na Noite* (Carlos Porfírio, 1948), ambas realizadas por realizadores algarvios. Numa altura em que as grandes produções se centravam nos estúdios de Lisboa e Porto, nota-se aqui a vontade dos realizadores algarvios trazerem para esta região as produções de filmes de ficção.

A rodagem destas três longas-metragens ficcionais pode ser considerada como uma primeira fase do cinema rodado no Algarve, dado que se seguiria uma “crise do cinema nacional”⁶⁷.

Na década de 1950 não houve nenhuma rodagem de longas-metragens na região. Note-se que até 1951, o suporte utilizado para as produções cinematográficas profissionais era o nitrato de celulose, um produto altamente inflamável e que se degradava muito facilmente⁶⁸. A perigosidade no seu manuseamento e a dificuldade na sua preservação levou a que muitas produções cinematográficas fossem simplesmente destruídas após a sua exibição⁶⁹. A partir de 1951, o suporte utilizado para as produções cinematográficas profissionais passou a ser o acetato de celulose, muito mais seguro do que o nitrato de celulose no que se refere à inflamabilidade embora também se degradassem progressivamente.

Na década de 1960, a produção de longas-metragens no Algarve sofre um novo impulso, este já sustentado com infra-estruturas de grande importância como a construção do

⁶⁷ PINTO, Eduardo; CORREIA, Paulo. *Filmando a Luz. Introdução à história do cinema rodado no Algarve*. Faro: Algarve Film Comission, 2007, p.24.

⁶⁸ ROSA, Manuel. *ANIM – Arquivo Nacional das Imagens em Movimento*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1995.

⁶⁹ Dr. Luis Gameiro (ANIM – Arquivo Nacional das Imagens em Movimento) em entrevista ao autor em 20-05-2010.

aeroporto em 1965 e um grande crescimento das infra-estruturas turísticas resultante da afirmação do Algarve como principal destino turístico na época balnear. Todas as produções rodadas neste período foram estrangeiras.



Imagem 14 | Fotograma de *Crimen de Amor* (Rafael Moreno Alba, 1972)
Aeroporto de Faro

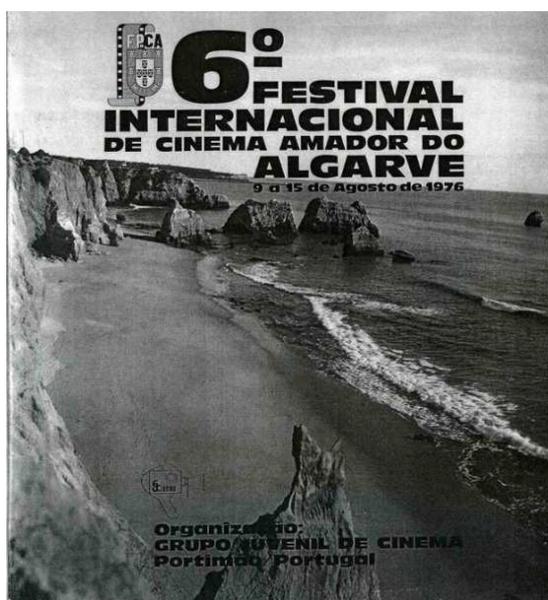
Com a chegada dos realizadores estrangeiros, chegou uma forma de olhar o Algarve no cinema, muito similar à forma como o Algarve é visto pelas agências de viagens: O Algarve como destino turístico para férias balneares. como foram os casos de *S.O.S. Invasión* (Silvio F. Balbuena, 1969) com cenas filmadas em zonas turísticas de Portimão e nos inícios da década de 1970 com *Die Screaming, Marianne* (Pete Walker, 1971) filmado na Vila Lara em Porches e zonas urbanas de Albufeira, *Crimen de Amor* (Rafael Moreno Alba, 1972) com cenas filmadas na praia dos olhos de água e zonas urbanas de Albufeira e *Dudu 2: Ein Käffer Gibt Vollgas* (Rudolf Zehetgruber, 1972) com cenas filmadas em Portimão, Aldeia das Açoteias, Praia dos Olhos de Água, Falésia e Vale do Lobo. De salientar na década de 1980 À *Flor do Mar* (João César Monteiro, 1986) que evoca um ambiente de férias nas habitações situadas no interior das ruínas do Forte de S. João da Barra em Tavira, onde as arquitecturas militar e vernacular se fundem num cenário onde predominam os momentos de reflexão e ócio. Na década de 1990 a temática turística surge no filme *Tráfico* (João Botelho, 1998) de forma breve, e não existem mais filmes nesta década que abordem vincadamente este tema.

Na década de 2000 houve um aumento considerável de longas-metragens filmadas no Algarve, em que a temática do turismo e lazer associada a esta região regressa mais acentuadamente com os filmes *Die Innere Sicherheit* (Christian Petzold, 2000) com planos tirados das praias, *Água e Sal* (Teresa Villaverde, 2001) filmado na quase totalidade em Cabanas de Tavira, *Cavaleiros de Água Doce* (Tiago Guedes, 2001) filmado no aldeamento Pedras d'el Rei, Santa Luzia e Tavira, *Os Imortais* (António-Pedro Vasconcellos, 2003) com cenas filmadas no Hotel Boavista em Albufeira, *Ordo* (Laurence Ferreira Barbosa, 2004) com filmagens na Quinta do Lago e Cacela Velha e *Bloodbound* (Ully Fleischer, 2007) com cenas filmadas no Hotel Adriana na Falésia, Albufeira.

Os empreendimentos turísticos também são alvo de interesse para fins cinematográficos. Com altos e baixos, esse interesse manteve-se até aos dias de hoje, embora intercalados com outras formas de olhar o Algarve onde muitas outras temáticas, que não envolviam o turismo, começaram a ser filmadas nesta região como os filmes de época, históricos, *non sense*, abstratos, etc. Deve destacar-se *Doppelganger* (Robert Parrish, 1969), filme futurista que retrata o Algarve como uma zona periférica da Europa onde supostamente se localiza um centro espacial secreto. Neste caso, muito contribuiu a arquitectura modernista de uma moradia em Albufeira para dar coerência à época representada. No filme *O Principio da Sabedoria* (António de Macedo, 1975) foi explorado o estilo *non sense* com os exteriores filmados nos jardins do Palácio de Estoi cuja arquitectura deu ênfase à excentricidade de um personagem arquitecto milionário e insociável. No filme de época *Ruínas no Interior* (José de Sá Caetano, 1976), a excentricidade do Chalé Dr. João Lúcio muito contribuiu para dar ênfase à estatura social da família aristocrata belga refugiada que este edifício acolheu, num filme que retractava a época da Segunda Guerra Mundial. No filme de época *Moura Encantada* (Manuel de Costa e Silva, 1985) com cenas filmadas no Castelo de Silves, foi realçada a importância destes monumentos para o cinema de época. Já no caso de *Kiss me* (António da Cunha Telles, 2004) e *Floripes* (Miguel Gonçalves Mendes, 2007) foram relevadas as zonas urbanas históricas de Tavira e Olhão, respectivamente, destacando também a sua importância para os filmes de época.

Verifica-se assim que o Algarve tornou-se, de forma crescente, e até aos dias de hoje, num destino para a produção cinematográfica. Este crescimento coincide, muito naturalmente, com a criação de eventos ligados ao cinema, como foi o caso do primeiro

festival de cinema em Portugal, o FICA (Festival Internacional de Cinema do Algarve). Sediado em Portimão, teve a sua primeira edição em 1971 e tem-se mantido até aos dias de hoje. Desde então, acompanhando o crescimento de produções cinematográficas no Algarve, foram surgindo cada vez mais eventos ligados ao cinema na região, de onde podemos destacar inúmeros festivais regionais de cinema, extensões de Festivais famosos como o *BlackWhite* (Festival único no mundo onde só são seleccionados filmes a preto e branco) da Universidade Católica do Porto e a Festa do Cinema Francês da *Alliance Française*, entre outros.



Resumo dos Festivais anteriores

1971	1.º Festival de Cinema Amador do Algarve	1.º Prémio atribuído ao filme «A HERANÇA» autor Vasco Pinto Leite	8 m/m.
1972	2.º Festival de Cinema Amador do Algarve	1.º Prémio atribuído ao filme «O QVO» autor Vasco Pinto Leite	8 m/m.
1973	3.º Festival de Cinema Amador do Algarve	1.º Prémio atribuído ao filme «O CASTELO» autor Vasco Pinto Leite	8 m/m.
1974	4.º Festival de Cinema Amador do Algarve (Internacional)	1.º Prémio atribuído ao filme «MINEROS DA ARDOSIA» autor José Manuel Lima	Super 8
1975	5.º Festival de Cinema Amador do Algarve	1.º Prémio atribuído ao filme «PAULO» autor José Manuel Lima	Super 8

Organização:
GRUPO JUVENIL DE CINEMA
Secção do Boa Esperança Atlético Clube Portimonense
PORTIMÃO

Imagem 15 | Cartaz da 6ª edição do FICA (1976)

Na década de 1980 há um decréscimo do número de rodagens de longas-metragens ficcionais. Nesta década serão rodadas sete longas-metragens no Algarve. Dá-se no entanto o início de produção de filmes para adultos que será crescente até aos dias de hoje⁷⁰. Na década de 90 o número de produções de longas-metragens no Algarve foi de seis. As décadas de 80 e 90 foram assim décadas de alguma estagnação do número de longas-metragens realizadas na região. Na primeira década do século XXI o número de produções de longas-metragens no Algarve irá aumentar de uma forma muito acentuada (de sete produções na década de 90 passa para 22 produções nesta primeira década do século XXI).

⁷⁰ Fora do âmbito deste estudo.

FILMES RODADOS NO ALGARVE					
Década	Título original	Ano	Origem	Realização	Locais
1930 a 1950	<i>La Païenne</i>	1933	Bélgica	Carlo Queeckers	Lagos, Praia da rocha, Sagres
	<i>Ave de Arribação</i>	1943	Portugal	Armando de Miranda	Praia da rocha, Portimão, Alte, Tavira, Lagos, Olhão, Faro
	<i>Um Grito na Noite</i>	1948	Portugal	Carlos Porfírio	Serra de Alcoutim
1960	<i>The Thunderbirds Are Go</i>	1966	E.U.A.	David Lane	Albufeira
	<i>S.O.S. Invasión</i>	1969	Espanha	Sílvio F. Balbuena	Algarve
	<i>Doppelganger / Journey To The Far Side Of The Sun</i>	1969	Reino Unido	Robert Parrish	Faro Albufeira
1970	<i>Die Screaming Marianne</i>	1971	Reino Unido	Pete Walker	Albufeira, P, Faro, Monchique, Alte
	<i>The Last Run</i>	1971	E.U.A.	Richard Fleisher	Albufeira, Algarve
	<i>Crimen de Amor</i>	1972	Espanha Portugal	Rafael Moreno Alba	Faro, Albufeira
	<i>Dudu 2 - Ein Käfer Gibt Vollgas</i>	1972	R.F.A., Suíça	Rudolf Zehetgruber	Estoi, Albufeira, Loulé
	<i>Disco Rojo</i>	1972	Espanha	Rafael Romero Marchent	Algarve
	<i>O Principio da Sabedoria</i>	1975	Portugal	António de Macedo	Estoi
	<i>As Ruínas do Interior</i>	1976	Portugal	José de Sá Caetano	Olhão
	<i>A Princesinha das Rosas</i>	1979	Portugal	Noémia Delgado	Algarve
<i>Le Soleil en Face</i>	1979	França	Pierre Kast	Tavira	
1980	<i>Verde Vinho / Romance dum Emigrante</i>	1980	Portugal, Brasil	Manuel Gama	Algarve
	<i>Violación Incofesable</i>	1981	Espanha	Miguel Iglesias Bonns	Alcantarilha, A. De pêra, Vilamoura, Lagos
	<i>Jusqu'à La Nuit</i>	1983	França, Portugal	Didier Martini	Algarve
	<i>Do Outro Lado do Espelho - Atlântida</i>	1985	Portugal	Daniel Del-Negro	Albufeira
	<i>Moura Encantada</i>	1985	Portugal	Manuel Costa e Silva	Silves
	<i>À Flor do Mar</i>	1986	Portugal	João César Monteiro	Olhão, Tavira, Vilamoura, Lagos
	<i>Soleil de Béton</i>	1987	Portugal, França, Espanha, Grécia	Alfredo Tropa	Portimão, Lagos
1990	<i>Filha da Mãe</i>	1990	Portugal França	João Canijo	Algarve
	<i>Zéfire</i>	1993	Portugal	José Álvaro Morais	Vila Real de Santo António
	<i>La Règle du Silence</i>	1993	França	Marc Rivière	Tavira, Faro
	<i>Abstrato</i>	1997	Portugal	Rui Goulart	Sagres, Albufeira
	<i>Tráfico</i>	1998	Portugal, França, Dinamarca	João Botelho	Vila Real de Santo António
<i>Vengo</i>	1999	Espanha, França, Alemanha, Japão	Tony Gatlif	Alcoutim Castro Marim, Vila Real de Santo António	

Tabela 1 | Filmes rodados no Algarve até à década de 1990
[Luis Ribeiro]

FILMES RODADOS NO ALGARVE					
Década	Título original	Ano	Origem	Realização	Locais
2000	Die innere sicherheit	2000	Alemanha	Cristian Petzold	Costa Algarvia
	Sem destino - lisboa los angeles	2000	Portugal	Rui Goulart	Sagres
	Água e sal	2001	Portugal, Itália	Teresa Villaverde	Cabanas de Tavira, Faro
	Cavaleiros de água doce	2001	Portugal	Tiago Guedes	Tavira
	Double agent	2003	Coreia do sul	Hyeon-Jeong Kim	Olhão, Sagres
	Os imortais	2003	Portugal, Luxemburgo, Reino unido	António-Pedro Vasconcelos	Loulé, Albufeira, Ferragudo
	Le pact du silence	2003	França	Graham Guit	Tavira
	Kiss me	2004	Portugal	António da Cunha Telles	Tavira, Algarve
	Ordo	2004	França, Portugal, Canadá	Laurence Ferreira Barbosa	Vale do Lobo, Faro, Cacela Velha
	Exils	2004	França	Tony Gatlif	Castro Marim
	A luz da ria formosa	2005	Portugal	João Botelho	Estói, Ria Formosa
	El corazón de la tierra	2006	Espanha, Reino unido, Portugal	Antonio Cuadri	Portimão
	Body rice	2006	Portugal	Hugo Vieira da Silva	Alvor
	Floripes	2007	Portugal	Miguel Gonçalves Mendes	Olhão
	Cristóvão colombo, o enigma	2007	Portugal, França	Manoel de Oliveira	Castro Marim, Sagres
	Bloodbound	2007	Alemanha	Ully Fleisher	Albufeira
	La conjura de el escorial	2008	Espanha	Antonio Del Real	Sagres
	Malamuerte	2008	Espanha	Vicente Perez Herrero	Faro, Sagres
	1ª Vez 16MM	2008	Portugal	Rui Goulart	Faro
	Second life	2009	Portugal	Miguel Gaudêncio e Alexandre Valente	Faro, Albufeira, Costa Vicentina
Millenium II / The Girl Who Played With Fire	2009	Suécia	Daniel Alfredson	Albufeira	
Memoria	2009	Irlanda	Brian O'Toole	Algarve	
2010	Guerra Civil	2010	Portugal	Pedro Caldas	Aljezur
	Mistérios de Lisboa	2010	Portugal, França	Raúl Ruiz	Sagres
	A Espada e a Rosa	2010	Portugal	João Nicolau	Lagos
	Miami Blue	2010	Espanha	Miguel Ángel Calvo Buttini	Sagres, Costa Vicentina
	Road to Red	2010	E.U.A.	Tito da Costa	Aljezur, Costa Vicentina

Tabela 2 | Filmes rodados no Algarve na década de 2000 e primeiro ano da década de 2010 [Luis Ribeiro]

Na presente década, só no ano de 2010 foram rodadas cinco longas-metragens no Algarve, o que dá indicações da possibilidade de existir um crescimento esta década em relação à década anterior o que vinca a região como um potencial crescente em termos de localização fílmica.

3 A Arquitectura Algarvia no Cinema

3 A Arquitectura Algarvia no Cinema

A arquitectura pode ser observada no cinema em diversas escalas. Desde o plano geral de um povoado até ao pormenor de um elemento arquitectónico existem distintas formas de captar a arquitectura. Os planos abertos diluem a intensidade dramática, mas mostram de forma ampla o cenário onde decorre a acção; já os planos fechados intensificam o dramatismo ao entrarmos mais no espaço de influência da personagem até chegarmos ao ponto de conseguirmos ler as emoções na sua face. Entre o plano geral e o grande plano, existe uma variedade de escalas de enquadramento onde a escala mais adequada de captação da acção será escolhida conforme a necessidade da narrativa.

Serão analisadas de seguida, relativamente à arquitectura do Algarve, as várias escalas e modos de captação do cenário arquitectónico, e a forma como enriqueceram o enredo e reforçam a narrativa: através do simbolismo, do enquadramento, da composição, da cromática, da luminosidade, etc..

3.1 A cidade

A cidade proporciona uma experiência única quando é filmada, pela sua envolvimento, quer pela componente visual quer pela componente imaginária. Esta “arquitetura da mente” torna-se assim numa continuidade da arquitectura fílmica formando com esta um todo que envolve cada espectador, pois cada espectador, com a sua mente singular criará a sua própria cidade. Assim, podemos afirmar que enquanto se projecta numa tela um determinado enquadramento citadino, estão sendo criadas uma panóplia de cidades em tempo real, uma em cada mente que visualiza a mesma tela. Ao experienciarmos um filme, não é só a imaginação do artista que prevalece, mas também a sua união com a imaginação do espectador, não fosse a imaginação a “fundação da nossa própria existência mental”⁷¹. Cabe, assim, ao realizador saber conduzir o público no sentido de as suas criações não serem descabidas em relação ao pretendido.

A cidade pode ser vista como um todo ou como a soma das suas partes. Uma forma de introdução de um local muito utilizada em cinema é a utilização do plano geral de um determinado local, que situa o espectador, dando-lhe a entender onde decorrerá a acção. Desta forma, ao visualizar o local como um todo, o espectador fica informado de que os planos seguintes serão desenrolados neste local que é apresentado e que todos os fragmentos que visualizará serão parte deste todo.

Em *Die Screaming Marianne*, o primeiro plano do filme é um plano geral da aldeia de Alte de forma a dar a entender ao espectador onde é que se irá desenrolar a acção que se segue.

⁷¹ PALLASMAA, Juhani. *The Architecture Of Image: Existential Space In Cinema*. Helsinki: Rakennustieto, 2007, p22.



Imagem 16 | Fotograma de *Die Screaming Marianne*.
Plano geral sobre a aldeia de Alte.

3.1.1 Arruamentos

Actualmente no Algarve, os centros históricos ou o interior das muralhas (onde estas ainda existem) correspondem, normalmente, ao que resta das medinas da época islâmica. Muitos destes locais, que ainda apresentam muitas características urbanas deste período, têm sido procurados por realizadores nacionais e estrangeiros para a rodagem de filmes.

A cidade islâmica caracterizava-se por estar rodeada de muralhas onde as portas da cidade tinham um papel importante, quer na defesa quer na funcionalidade. No seu interior, o tecido urbano designado por medina, apresentava uma malha urbana muito irregular e ramificada⁷². É uma cidade envolta em secretismo e mistério. Ao contrário das cidades romanas (que as antecederam no território nacional), onde a fachada era o elemento principal da habitação e que exibia o estatuto social de quem lá residia, na cidade islâmica as habitações não têm fachada. Do exterior, todas as casas parecem iguais, simbolizando a igualdade e respeito pelos demais. A fachada existindo será voltada para o seu pátio interior e aí, na sua intimidade e resguardo, exhibirá toda a sua riqueza para deleite privado, não público.

⁷² “Aquilo que mais se assemelha à planta de uma cidade muçulmana, na aparência, é o diagrama de um corpo vivo, à imagem do sistema nervoso ou corte da massa encefálica.” GOITIA, Fernando Chueca. *Breve História do Urbanismo*. Lisboa: Presença, 2003, p.64.

À semelhança das habitações, não existe uma hierarquia definida ou vincada entre os vários arruamentos, que estão todos ao mesmo nível. Estes arruamentos não se mostram: vão-se mostrando à medida que se caminha nestas verdadeiras artérias orgânicas sem qualquer regularidade ou linearidade. Nunca temos uma amplitude de visão que nos permita visualizar onde acaba a rua, se assim a podemos designar⁷³. Por outro lado, só nos apercebemos de quem caminha nessa rua quando estamos relativamente próximos dessa pessoa. As ruas são estreitas e muitas vezes cobertas por construções, o que dificulta a entrada da luz directa do sol. O resultado é um recortado jogo de luz e sombra que, associado à irregularidade das ruas e pelo facto de as mesmas, na maioria das vezes, não serem rectilíneas, acentua o secretismo e o mistério.

No caso de Albufeira, cidade que tem origem na época islâmica, então designada por Al-Buhera, verifica-se ainda nos dias de hoje, no núcleo que outrora foi o de intra-muralhas, este tipo de traçado urbano. Nas zonas que se desenvolveram imediatamente fora das antigas muralhas, o traçado não é muito diferente, apresentando muita sinuosidade, dado que o relevo não ajudou a que se elaborasse um traçado regular. Só em zonas mais afastadas deste núcleo, com relevo menos acentuado, foi possível adoptar traçados mais regulares, já em anos mais recentes. Em *Crimen de Amor*, o realizador tira partido da sinuosidade das ruas de Albufeira nas cenas dinâmicas em que o casal circula de automóvel, pela então vila, em movimentos sempre curvilíneos, dá origem a uma multiplicidade de planos onde o carro calmamente aparece e desaparece na sinuosidade da cidade, o que transmite um dinamismo muito suave e agradável à acção. A luz directa do sol juntamente com o branco das fachadas caiadas e as sombras que o mesmo provoca, cria um cenário de fundo que envolve as personagens na sua orgânica.

⁷³ “É uma cidade secreta que não tem ruas. Não se trata de serem irregulares ou confusas, trata-se de que, rigorosamente, não são ruas, são outra coisa.” GOITIA, Fernando Chueca. *Breve História do Urbanismo*. Lisboa: Presença, 2003, p.67.



Imagem 17 | Fotograma de *Crimen de Amor* (Rafael Moreno Alba, 1972)
Ruas sinuosas de Albufeira por entre uma multiplicidade de planos.

Os arruamentos podem proporcionar cenários urbanos mais calorosos e românticos, através do *décor* urbano que a sinalética do comércio local proporciona, fornecendo às personagens uma envolvimento humana e multicolorida:



Imagem 18 | Fotograma de *Crimen de Amor* (Rafael Moreno Alba, 1972)

No caso da Cidade de Olhão, embora não seja uma cidade da época islâmica, pois “data dos fins do século XVIII (1790) a construção das primeiras casas em alvenaria”⁷⁴, a mesma foi edificada com muitas influências desta cultura. Estas influências derivam

⁷⁴ PEREIRA, Nuno Teotónio, FREITAS, António Pinto de, DIAS, Francisco da Silva. *Arquitetura Popular em Portugal*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2004, p.268.

essencialmente da relação que esta comunidade piscatória, a única no Algarve que fazia pesca de longo curso, tinha com o povo Marroquino⁷⁵. Essas influências são evidentes no núcleo central, a partir do qual se desenvolveu toda a cidade. Esse núcleo, de crescimento orgânico, apresenta uma malha urbana sem regra, característica das medinas islâmicas (como foi referido). Embora o resto da cidade tivesse crescido com um traçado mais regular, as *cérceas* permaneceram praticamente as mesmas, ou seja, habitações com o máximo de dois pisos, dando uma uniformidade muito grande à massa urbana.

No filme *Floripes*, que foi totalmente realizado nesta cidade, o realizador tira partido desta uniformidade urbana através de planos gerais filmados a cotas elevadas mostrando uma amplitude de visão sobre a massa urbana homogénea contrastando com a estreiteza claustrofóbica dos seus arruamentos.

Fica claro que existem dois níveis de vivências no ambiente urbano deste filme: o nível inferior – misterioso e com visão limitada no caso dos arruamentos estreitos e sinuosos, no entanto, aconchegante e seguro no interior das habitações; o nível superior – exposto, com visão ampla e liberta de obstáculos sobre as *açoteias*. À noite, com iluminação nos arruamentos, o nível superior torna-se penumbra. Não se vê quem por lá caminha a menos que a fraca luz indirecta remanescente da iluminação das ruas incida sobre a personagem.



Imagem 19 | Fotogramas de *Floripes* (Miguel Gonçalves Mendes, 2007)
Os dois níveis de vivências que a arquitectura de Olhão proporciona: o nível das *açoteias* e o nível dos arruamentos. Cada um dos planos dá uma perspectiva dos dois níveis em simultâneo.

⁷⁵ “[...] o estilo das habitações que ali vemos hoje foi uma cópia directa do marroquino, proveniente das relações com as regiões fronteiras, do lado de além oceano atlântico”. SÉRGIO, António. Apud. PEREIRA, Nuno Teotónio, FREITAS, António Pinto de, DIAS, Francisco da Silva. *Arquitectura Popular em Portugal*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2004.



Imagem 20 | Fotogramas de *Floripes* (Miguel Gonçalves Mendes, 2007)
A configuração orgânica dos arruamentos de Olhão proporciona uma confrontação labiríntica de planos de fachada

Nos planos de conjunto nocturnos, de forma a acentuar o mistério deste filme, o realizador dá ênfase aos cruzamentos, bifurcações e esquinas associadas a jogos de luz que incidem sobre as fachadas caiadas e a sombra dos intervenientes na acção. O urbanismo orgânico de origem islâmica teve um papel preponderante nos planos que daqui resultaram em que Floripes persegue as vítimas num andar em passo acelerado. Quem foge não sabe bem para onde fugir neste labirinto urbano, já que Floripes pode aparecer de qualquer lado.

Note-se aqui a variedade de planos de fachada que preenchem o cenário sobrepondo-se uns aos outros. Miguel Gonçalves Mendes cria, assim, uma teia labiríntica arquitectónica que envolve tanto a personagem como o espectador nesta tentativa de escapar a uma predadora que parece prever todos os seus movimentos. Floripes, inserida neste emaranhado de arruamentos, torna-se numa espécie de Minotauro no labirinto de Dédalo.

O jogo de luzes indirectas a incidir sobre os planos, que formam todo o tipo de ângulos entre si, dá à cena um desenvolvimento tenso que se prevê trágico. As personagens muitas vezes, não são mais do que sombras andantes por entre planos claros e escuros resultantes de focos de luz colocados em pontos estratégicos de forma a recortar as superfícies das paredes caiadas, que por serem brancas, acentuam este efeito. O jogo entre a luz e a sombra nestas artérias urbanas cria um desassossego claustrofóbico constante que sugere as trevas e a luz, o bem e o mal, opostos que estão impregnadas nas mentes das pessoas e que são alcançadas através do uso destes paradigmas.

Os planos picados e contrapicados tiram partido do cenário arquitectónico, que desempenha aqui um papel fundamental. Esse cenário arquitectónico é explorado em dois níveis: o nível dos arruamentos e o nível das coberturas, açoteias e arcos sobre as mesmas estreitas vias. Os habitantes circulam nos estreitos arruamentos. Já Floripes circula quer

nos arruamentos quer nas coberturas. Quando Floripes surge nas coberturas, percebe-se muito bem o nível que as personagens ocupam na acção, um de dominância e controlo, o outro de submissão e medo. Esta inter-relação entre personagens é facilitada pela proximidade dos dois níveis de acção (as coberturas e os arruamentos), dado que a maioria das casas tem apenas um ou dois pisos.



Imagem 21 | Fotogramas de *Floripes* (Miguel Gonçalves Mendes, 2007)

Planos que evidenciam o potencial do tipo de arquitectura de Olhão do qual o realizador tirou proveito para reforçarem a narrativa.

Veja-se nesta sequência a importância dos elementos urbanos no desenvolvimento da narrativa. No primeiro plano a personagem chega a uma esquina no meio de um emaranhado de artérias urbanas orgânicas. Cada esquina é mais uma barreira que a personagem tem de transpor no seu caminho para casa. Neste plano evidencia-se o medo da personagem através de um grande plano⁷⁶. A esquina enquadrada também no grande plano sugere um perigo que pode estar muito próximo o que torna este plano muito mais tenso e dramático do que aquilo que o rosto transmite. No segundo plano a personagem chega a um ponto em que pára e olha para cima. O plano picado da personagem reflecte bem a sua desvantagem e diminuição na narrativa.

A rua estreita força a personagem a circular numa só dimensão (um eixo) negando a possibilidade de uma segunda dimensão de forma a poder circundar o perigo. Note-se que

⁷⁶ No grande plano entra-se na vida da personagem e lê-se a sua emoção. O rosto humano é o reflexo da sua psique e é onde se concentra a força da manifestação psicológica e dramática da personagem. A forma de o visualizarmos e de o transferirmos para o espectador é através do grande plano.

o arruamento e, por conseguinte, a própria personagem são esmagados pela dimensão das paredes

No terceiro plano, Floripes surge sobre um arco num plano contrapicado a demonstrar bem a sua superioridade neste encontro. Sem forma de contornar Floripes nesta estreita rua, a senhora é forçada a voltar para trás.

3.1.2 Espaços urbanos

Todos os espaços amplos inseridos no meio urbano tornam-se locais privilegiados para a filmagem de planos que tirem partido do cenário natural que as fachadas proporcionam pois a extensão dos espaços facilita a obtenção de enquadramentos mais amplos filmados ortogonalmente às linhas de fachada que seriam impossíveis de obter em arruamentos estreitos.

Em Tavira, o facto da cidade ser atravessada por um rio, dá a possibilidade, que o realizador António da Cunha Telles muito bem aproveitou no filme *Kiss me*, de tirar partido dos planos filmados numa e noutra margem. Desta forma, obtém-se um plano de fundo citadino de fachadas exibidas na sua totalidade graças à distância proporcionada pelo rio. Foi desta forma que o realizador filmou uma cena carregada de sensualidade e elegância em que a câmara faz um *travelling* lateral seguindo a personagem enquanto esta se passeia à beira-rio com o cenário de fundo composto por o rio emoldurado pela guarda muito trabalhada, as antigas casas com as referidas coberturas de quatro águas e o azul do céu.



Imagem 22 | Fotograma de *Kiss me* (António da Cunha Telles, 2004)
 Proveito da amplitude de visão que o rio proporciona para enquadrar um plano com uma grande dinâmica.

Este plano muito dinâmico é interessante sob o ponto de vista composicional e de enquadramento. Todos os elementos arquitectónicos desempenham aqui papéis fulcrais na dinâmica e composição deste plano. Podemos dizer que existem várias zonas do enquadramento que atravessam o plano em várias velocidades conferindo-lhe uma multiplicidade de dinâmicas:



→O Céu é um elemento estático no plano

→As fachadas e telhados atravessam o plano numa velocidade lenta

→A guarda e o passeio percorrem o plano com uma velocidade alta, amplificada pelos elementos verticais que lhe dão um grande ritmo.

Imagem 23 | Análise do plano anterior.

Os planos de fachada funcionam aqui como um cenário que se desenrola lentamente ao sabor do caminhar da personagem.

O realizador optou aqui por usar lentes de forma a não comprimir a profundidade de campo. Desta forma conseguiu abranger uma grande quantidade de elementos arquitectónicos e conseguiu enquadrar o céu. Utilizou uma abertura baixa para que, com

o aumento da profundidade de campo, o cenário arquitectónico de fundo permanecesse focado e se aproximasse do espectador tornando-se parte activa da composição do plano. Estes três níveis de proximidade à câmara acentuam a perspectiva o que dá espacialidade ao plano. Note-se o contraste propositado entre a arquitectura tradicional e a vestimenta da personagem, futurista e provocante para a época. Os objectos e elementos arquitectónicos foram os meios que serviram para divergir ainda mais esta personagem da época em que ela vive.



Imagem 24 | Vista aérea do ângulo de visualização do plano anterior.

A grande distância entre as duas margens do rio e a racional utilização das lentes permitiram um enquadramento que seria impossível de filmar numa rua, mesmo que larga. Os espaços amplos dentro das cidades serão os únicos locais onde tal é possível, como o foi neste caso.

No filme *Die Screaming*, *Marianne* é feita a introdução da então vila de Albufeira no filme com um plano geral⁷⁷. Este era o seu centro em 1970. Embora a maior parte do filme seja rodado em uma moradia isolada junto ao mar, apenas a topologia das cidades são identificadas. Aqui, pretendeu-se representar uma ida à metrópole local, onde Albufeira foi um exemplo muito bem conseguido pois mostra uma realidade muito diferente da que se vive Londres⁷⁸ e sugere um local distante, uma outra cultura, tal como se pretende na narrativa.

⁷⁷ Em regra, utiliza-se o plano geral para se introduzir um novo local no enredo de forma a situar o espectador e evitar confusões entre os diversos locais filmados.

⁷⁸ Local de onde provinha a personagem.



Imagem 25 | Fotograma de *Die Screaming Maarianne* (Pete Walker, 1971)
Centro da cidade de Albufeira.

Em *Kiss me* um personagem encontra a mulher por quem está apaixonado num jardim. Nesta cena filmada na Praça Dr. António Padinha em Tavira, fica quase implícito um jardim do éden com Adão e Eva no seu interior. Esta personagem, ao contrário de outras, vê esta mulher com um romantismo e respeito muito particular, por ser introvertido, tímido e culto. É natural que haja nesta cena romântica uma certa intelectualidade religiosa que se desenrola dentro das regras socialmente aceitáveis na época em que decorre a acção do filme. Esta cena ilustra bem a forma quase platónica como esta mulher é vista aos olhos deste homem.



Imagem 26 | Fotograma de *Kiss me* (António da Cunha Telles, 2004)
O encontro do personagem com a mulher dos seus sonhos num jardim.

A ponte é um objecto arquitectónico cheio de simbolismo. Ao longo da história tem-se difundido o simbolismo deste objecto em diversas culturas, cultos e religiões, desde a antiguidade até aos nossos dias. O simbolismo mais vulgar é o ultrapassar de um obstáculo e o símbolo da livre passagem. Existem diversos exemplos como a “passagem da terra ao céu, do estado humano aos supra-humanos, da contingência à imortalidade, do mundo sensível ao supra-sensível. É um símbolo de passagem, uma passagem perigosa como toda a viagem iniciática”⁷⁹.

Um plano muito interessante do filme *Kiss me* reforçado pelo simbolismo da ponte é o plano nocturno da chegada da jovem mãe à cidade. A solidão nocturna da cidade dá mais ênfase ao mistério, curiosidade, admiração, vontade de descoberta e de mudança desta jovem mãe que fugiu do campo que lhe parecia demasiado atrasado para a sua mentalidade moderna e emancipada.

⁷⁹ CUNHA-OLIVEIRA, José - Algumas reflexões sobre o simbolismo das pontes. Do alto da minha gávea [Em linha]. (Março 2011). [consult. 05 Jun. 2012] Disponível na Internet: <URL: <http://doaltodaminhagvea.blogspot.pt>>



Imagem 27 | Fotogramas de *Kiss me* (António da Cunha Telles, 2004)

A personagem olha para a outra margem visualizando a mudança que terá na sua vida e atravessa-a numa visível atitude de coragem e convicção.

A ponte que a personagem irá atravessar sozinha será o culminar desta decisão pessoal de mudança. O percurso sobre a ponte será algo mais que o espaço percorrido, será uma passagem simbólica da vida antiga para a vida nova que a espera, sendo que o rio poderá simbolizar as dificuldades que terá de superar. O simbolismo da ponte “traduz [...] as provas que cada um de nós tem que superar no processo de individuação e de autodesenvolvimento”⁸⁰.

Este é um ponto-chave no filme que retracts a mudança da vida da personagem principal. A noite calma, a iluminação nocturna e a arquitectura que se reflecte no rio compõem um cenário de reflexão e intimismo. O facto de esta cena se desenrolar à noite também tem um simbolismo muito vincado. A noite simboliza a morte, neste caso, a morte de uma vida antiga de tormentos. Quando amanhecer será o início de uma nova vida por descobrir para esta personagem.

⁸⁰ CUNHA-OLIVEIRA, José - Algumas reflexões sobre o simbolismo das pontes. Do alto da minha gávea [Em linha]. (Março 2011). [consult. 05 Jun. 2012] Disponível na Internet: <URL: <http://doaltodaminhagvea.blogspot.pt>>

3.1.3 Portos

Os portos no Algarve são equipamentos importantes na interação histórica que esta região tem com o mar desde a época romana, passando pela árabe. Muitas vezes, na ausência de portos, esta presença resume-se a um simples cais, o que não deixa de ser considerado um bom local de filmagem, especialmente se falarmos de filmes que retratam épocas passadas. É o exemplo do Porto da Baleeira, onde recentemente foram rodados dois filmes: *Mistérios de Lisboa* (Raúl Ruiz, 2010) e *La Conjura de el Escorial* (Antonio del Real, 2008).



Imagem 28 | Fotograma de *Mistérios de Lisboa* (Raúl Ruiz, 2010)
Porto da Baleeira, Vila do Bispo



Imagem 29 | Fotografia da rodagem do filme *La Conjura de el Escorial* (Antonio del Real, 2008)
Porto da Baleeira, Vila do Bispo [Fotografia: Eduardo Pinto]

Os filmes *Zéfiro* (José Álvaro Morais, 1993) e *Ijung Gancheob* (Kim Hyeon-Jeong, 2003) retratam épocas presentes e ambos tiveram cenas rodadas em portos algarvios. Estes locais, são bons para dar um aspecto industrial ao plano dada a grande presença de armazéns, guindastes e gruas inerentes a estes locais que se confundem com os mastros dos barcos. Muito irregulares arquitectonicamente, estes locais resultam em planos que sugerem um certo desconstrutivismo e conferem uma subsequente irracionalidade à narrativa. Isto poderá ser uma característica importante quando se quer imprimir instabilidade, incerteza e receio à narrativa. Note-se que muitos dos grandes filmes de terror desenrolam as suas cenas chave em recintos industriais onde são criados cenários de arquitectura labiríntica e confusa que acentuam a criação de incerteza no desenrolar da acção.



Imagem 30 | Fotogramas de *Zéfiro* (José Álvaro Morais, 1993)
Vila Real de Stº António. Perseguição policial numa zona industrial afecta a um cais comercial.



Imagem 31 | Fotograma de *Ijung Gancheob* (Kim Hyeon-jeong, 2003)
Nascer do sol no Porto de Olhão.

Em ambos os filmes, estes cenários servem de refúgio a personagens que se encontram foragidas. Todo o desconstrutivismo que rodeia as personagens nestes cenários adicionam um efeito labiríntico ao enredo que evidenciam a confusão e o drama.

3.2 Aldeamentos turísticos

O conceito de ‘Aldeamento Turístico’ ganha corpo, em Portugal, no final dos anos sessenta com as primeiras experiências deste tipo promovidas no Algarve. [...] Modelo novo que, em contraposição à solução compacta e em altura da tipologia hoteleira, oferecia a possibilidade de usufruir de todas as facilidades e requisitos próprios daquele género de estruturas ficando instalado, não em quartos, mas em moradias individuais e gozar de um ambiente mais intimista e familiar. A reforçar essa ideia, estes conjuntos são concebidos como pequenas aldeias, recriando, na sua organização espacial e na sua arquitectura, formas tradicionais de ocupação do território e um certo modo de vida, mais em comunhão com a Natureza. Assim, na sua essência, a fórmula ‘Aldeamento’ surge como uma solução de compromisso, que combina a moderna moda das férias na Praia com o hábito ancestral da vilegiatura no Campo.⁸¹

Dos filmes visualizados, dois foram marcadamente filmados e assumidos como localizados num aldeamento, nomeadamente *Dudu 2: Ein Käffer Gibt Vollgas* (Rudolf Zehetgruber, 1972), filmado na Aldeia das Açoteias e *Cavaleiros de Água Doce* (Tiago Guedes, 2001) que foi filmado no aldeamento de Pedras d’el Rei. No caso de *Die Screaming, Marianne* (Pete Walker, 1971) que foi filmado no aldeamento de Vilalara, o realizador não assumiu o local como um aldeamento. Conferiu-lhe sim um certo isolamento de forma a colocar a personagem principal numa posição mais desprotegida no enredo de acontecimentos trágicos que se desenrola num clima de medo e suspense.

Estes três casos são exemplos de arquitectura moderna de inspiração popular, projectados por arquitectos de renome, num conceito inovador à época na região no próprio conceito de férias. Os edifícios de assinatura como estes casos “chamam tanto a atenção para si no ecrã como na paisagem. Como tal eles são idealmente apropriados para utilização nas películas onde o realizador queira afirmar um dramatismo visual”⁸². Em cada caso

⁸¹ LOBO, Susana Luisa Mexia. *Arquitectura e Turismo: Planos e Projectos: As Cenografias do Lazer na Costa Portuguesa, da 1.ª República à Democracia*. Coimbra: Universidade de Coimbra. 2012. Tese de Doutoramento, p.1308.

⁸² CRAFT, Bob. “Only in Hollywood: Confessions of a Location Manager” in LAMSTER, Mark. *Architecture and Film*. New York: Princeton Architectural Press, 2000, p.143. (tradução livre do autor).

existem temas vernaculares que foram desenvolvidos pelos arquitectos de forma a conferir uma identidade ao aldeamento.

Na Aldeia das Açoteias, aldeamento localizado em Albufeira, obra de Victor Palla (1922-2006), foram desenvolvidos os temas das chaminés algarvias (ver o capítulo *As Chaminés Algarvias*) e obviamente as açoteias. Associados a estes temas vernaculares está o reboco irregular a imitar as irregularidades da cal (ver capítulo *As Paredes Caiadas*).



Imagem 32 | Fotograma de *Dudu 2: Ein Käffer Gibt Vollgas* (Rudolf Zehetgruber, 1972) Chaminés, açoteias e reboco irregular na Aldeia das Açoteias.

No filme *Dudu 2*, será o local onde irá ficar hospedada uma família alemã de classe média alta durante as aventuras de Dudu que decorram em Portugal. Apesar de o tema principal desta arquitectura terem sido as açoteias, o realizador focou-se mais nas chaminés.

No aldeamento Pedras d'el Rei, localizado perto de Santa Luzia, foram desenvolvidos os temas das açoteias com acesso por escada exterior e a arquitectura mediterrânica.

No filme *Cavaleiros de Água Doce* (Tiago Guedes, 2001), ficarão aqui hospedadas famílias de classe média / alta que contrastarão com as modestas famílias de pescadores de Santa Luzia. Esse contraste é conseguido através da arquitectura.



Imagem 33 | Fotograma do filme *Cavaleiros de Água Doce* (Tiago Guedes, 2001)
Arquitectura mediterrânica.

No Aldeamento Vilalara, localizado na Senhora da Rocha, Lagoa, obra de Almeida Araújo, foram desenvolvidos os temas da “plasticidade mediterrânica das formas e volumetrias exteriores das habitações”⁸³. A própria cor das habitações enquadra-as na cromática das falésias e das areias da praia.



Imagem 34 | Fotograma do filme *Die Screaming, Marianne* (Pete Walker, 1971)
Vilalara: Enquadramento arquitectónico da habitação na falésia através da plasticidade das volumetrias.

“Nos filmes de Hollywood mais recentes, a arquitectura doméstica moderna passou a identificar-se quase exclusivamente com personagens que são maléficas, instáveis,

⁸³ FERNANDES, José Manuel; JANEIRO, Ana. A Casa Popular do Algarve. Faro: CCDR Algarve, 2008, p.113.

egoístas, obsessivas e guiadas pelos prazeres da carne”⁸⁴. Esta frase encontra eco no filme *Die Screaming Marianne*⁸⁵ onde a referida moradia do aldeamento Vilalara pertence a um milionário juiz corrupto inglês (o vilão) que atrai a sua filha para este cenário de suspense e horror e tenta por todas as formas retirar-lhe uma série de documentos que o incriminam. Desta forma tenta-se passar a mensagem de uma riqueza excêntrica que resultará da prática do mal (neste caso a corrupção) e não do trabalho honesto.

Verifica-se assim que a arquitectura de assinatura é normalmente utilizada no cinema para albergar personagens de nível cultural e económico superior. Quando se tornam muito excêntricas, envolvem normalmente a imoralidade e o mal. No cinema o vilão vive sempre em casas de luxo. Um objecto arquitectónico excêntrico, que aparente ser demasiado caro para o comum mortal, confere maior poder a uma personagem maléfica, acentuando até uma certa injustiça por esse poder ser conseguido através do mal. No caso contrário, é normal ver que a casa modesta pertence normalmente ao “bom da fita”, à pessoa que vive segundo os bons princípios morais da sociedade.

⁸⁴ ROSA, Joseph. “Tearing Down the House: Modern Homes in the Movies” in LAMSTER, Mark. *Architecture and Film*. New York: Princeton Architectural Press, 2000, p.159. (tradução livre)

⁸⁵ Embora a casa em questão seja creme, Joseph Rosa referir-se-á a casas brancas quando refere “Os maus da fita podem não vestir preto, mas eles vivem em casas modernas de paredes brancas” (ROSA, Joseph. “Tearing Down the House: Modern Homes in the Movies” in LAMSTER, Mark. *Architecture and Film*. New York: Princeton Architectural Press, 2000, p.159.) e não com a orgânica que esta habitação apresenta quando se refere no mesmo texto à arquitectura Bauhaus. No entanto a ideia essencial que se extrai deste texto é a associação da arquitectura modernista à riqueza excêntrica de origem criminosas.

3.3 Objectos Arquitectónicos

3.3.1 Habitação

O Algarve é uma região que propicia muitos cenários de habitações isoladas no meio da paisagem quer serrana quer litoral.

A utilização da habitação realça o ambiente íntimo da família pois “a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a aceção do termo. Até a mais modesta habitação, vista intimamente, é bela”⁸⁶. A casa é, assim, um invólucro protetor da nossa evolução que guarda no seu interior a nossa intimidade e as nossas memórias.

Em adição a este conceito de base que é o valor que o abrigo representa para cada um de nós, a casa, quando isolada, poderá amplificar o dramatismo ou o medo. Será este o medo da imensidão exterior desprotegida e ampla, espaço onde podem surgir ameaças desconhecidas e inesperadas, inexistentes na intimidade do nosso lar. Por outro lado, a casa inserida na natureza que a envolve também poderá ser vista como um espaço íntimo e romântico numa analogia ao ninho, às nossas origens primitivas ligadas ao abrigo.

O Algarve é prolífero em construção dispersa pelos campos e este tipo de urbanismo dá ênfase à habitação como objecto isolado na natureza. A construção relaciona-se assim com um cenário natural, numa evocação ao abrigo primitivo no meio da vegetação, que protege os habitantes dos perigos que se escondem nesse cenário selvagem.

O cinema, por vezes, tira muito bem partido do isolamento, onde se pode observar mais incisivamente a componente psicológica dos indivíduos que habitam um cenário microcósmico arquitectónico isolado da sociedade. Se no isolamento da habitação se maximiza a emoção, esta aumenta ainda mais quando se filma à noite, pois a paisagem envolvente apaga-se sobejando unicamente o microcosmos arquitectónico que é esmagado pela obscuridade circundante. No cinema, rodado no Algarve, a habitação surge muitas vezes como um abrigo isolado no meio da paisagem. São inúmeros os filmes

⁸⁶ BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não ; O novo espírito científico ; A poética do espaço*. São Paulo: Abril cultural, 1978, p.200.

em todo o mundo que exploram este tipo de cenário (um edifício isolado no meio da natureza) como são os casos dos filmes de terror *The Shining* (Stanley Kubrik, 1980) em que a história se desenrola num hotel isolado pela neve durante o inverno ou *The Evil Dead* (Sam Raimi, 1981) em que um grupo de amigos fica isolado numa casa no meio de uma floresta que os atormenta.

No caso dos filmes rodados no Algarve, em *À Flor do Mar*, o realizador explora um microcosmos familiar num forte à beira-mar (Forte de S. João da Barra). O isolamento da família foi um elemento chave da narrativa. Neste plano o realizador dá mais ênfase à noite que envolve a casa contrastando-a com a luz que sai dos vãos dando mais dramatismo ao enredo.



Imagem 35 | Fotograma de *À Flor do Mar* (João César Monteiro, 1986)
O microcosmos familiar.

Numa fase crucial da narrativa, o realizador tira partido de planos nocturnos para evidenciar a concentração no ambiente do seio de uma família. Neste caso não está em causa o sentimento de medo e de tragédia, tão vulgarmente associados a este tipo de cenários, mas sim o sentimento de tristeza e saudade.

No limite, a intimidade poderá ser elevada ao seu máximo expoente de isolamento: o indivíduo isolado numa habitação isolada à noite e inevitavelmente a sua ligação quase cega com a envolvente natural que circunda a habitação, seja ela de que natureza for. Será naturalmente uma relação mais sentimental do que visual. Note-se que quanto menos luz existir na envolvente, mais concentrado será o olhar na personagem que se torna mais pequena o que potencia situações mais sentimentais, trágicas e claustrofóbicas, elevando-as a níveis que não seriam conseguidos em ambientes diurnos onde o olhar do espectador se perde em pormenores da envolvente distanciando-o da essência da narrativa.

Em *Floripes*, a habitação isolada à beira-mar dá uma proximidade excepcional entre o seio familiar de um casal ligado à vida pesqueira e o mar. A mulher sozinha à porta da sua pequena casa, que fica a escassos metros do mar, consegue interagir com o mistério que o mar tem à noite, juntamente com o som e os reflexos que emanam da água calma numa noite de verão.



Imagem 36 | Fotograma de *Floripes* (Miguel Gonçalves Mendes, 2007)
Casa de pescadores isolada na Ilha da Culatra.

Todo o sentimento que o espectador observa na mulher é maximizado e elevado de uma forma dramática pelo facto de morar numa casa isolada no meio da escuridão da Ilha da Culatra. A iluminação da casa acentua a penumbra que a rodeia o que a torna mais pequena no meio da noite.



Imagem 37 | Fotograma de *As Ruínas do Interior* (José de Sá Caetano, 1976)
Este plano da casa no meio da noite reforça o secretismo que envolve a conversa.

Já em *As Ruínas no Interior*, a visita à casa de um elemento da resistência à ditadura de Salazar é reforçada pelo plano em que a casa aparece isolada na noite e se ouvem relatos da rádio acerca da Segunda Guerra Mundial que ocorre nessa altura. A penumbra cobre o cenário que circunda o local da conversa dando-lhe a devida cobertura nocturna.

Analisando, agora, os casos que se desenrolam em cenários diurnos, em *Doppelganger* (Robert Parrish, 1969), houve a necessidade de criar um centro de comando espacial num local da Europa que fosse remoto. Por ser uma construção com alguma importância na narrativa, o realizador escolheu uma moradia de grandes dimensões localizada no topo de uma falésia. O plano filmado de um nível inferior engrandece e exalta o edifício que se pretende relevante pela importância das entidades envolvidas. O ângulo de filmagem deste plano faz com que a vegetação intensifique esse secretismo pois esconde parcialmente a casa. Existe também uma ausência de outros edifícios nas suas imediações, o que não se pretendia dado que este edifício se localiza no Algarve, supostamente um local remoto e isolado em relação ao resto da Europa⁸⁷. O edifício ficou enquadrado no centro do plano, o que acaba por atrair a leitura do espectador para a paisagem circundante, aumentando-a e tornando-a dominante face ao edifício.

⁸⁷ Note-se que à data da rodagem deste filme (1968), o aeroporto de Faro existia há pouco mais de três anos.



Imagem 38 | Fotograma de *Doppelganger* (Robert Parrish, 1969)
Moradia num local isolado que reforça o facto de ser secreto.

Em *Die Screaming*, *Marianne* também se procurou o isolamento, mas desta vez no litoral. A intenção foi a criação de um microcosmos familiar onde se desenrola todo o suspense. Isto possibilitou ao realizador criar momentos de temor onde a personagem principal tenta fugir à morte sem ter muito por onde se refugiar. Note-se que “as nossas casas são os nossos castelos e quando eles são invadidos o que nos resta? O medo de perdermos a nossa segurança básica é uma paranóia que nós fazemos o melhor para subjugar”⁸⁸ e é algo que muito naturalmente é bem explorado pelos filmes de suspense e terror.



Imagem 39 | Fotograma de *Die Screaming Maarianne* (Pete Walker, 1971)
Casa isolada junto ao mar que intensifica o clima de suspense que se desenrola nela.

⁸⁸ FEAR, Bob – Evil Residence: The House and the Horror Film. *Architectural Design*. London: Wiley-Academy. Vol. 70, N.º 1 (Janeiro 2000), p.37.

Neste plano que resulta de um *travelling* lateral com a chegada do carro com a personagem principal a casa, introduz este cenário onde se desenvolverá quase todo o enredo. Trata-se de um *Stablising Shot*, como vimos anteriormente. Neste tipo de plano existe o risco de diluição da intensidade dramática⁸⁹ pela grande distância ao objecto filmado e pela amplitude de visualização. No entanto, neste caso, o som melancólico que surge com o aparecimento da casa sugere algo de sinistro acerca deste local, conferindo intensidade dramática ao plano. “O som contribui muito para geral tensão no espectador”⁹⁰ compensando dramaticamente, neste caso, a abertura do enquadramento.

Este local é o aldeamento Vilalara. Embora existissem outras habitações por perto, o realizador procurou planos de forma a isolar a habitação onde se localizava a acção de forma a conferir-lhe um afastamento que evidenciasse o dramatismo e suspense à volta da família que aqui habita.

Já em *Kiss Me* o realizador pôde socorrer-se de um objecto arquitectónico num meio urbano (Tavira) para o ajudar a compor um acontecimento dramático, como é o exemplo da morte. A morte é dos acontecimentos em cinema que mais se recorre das chamadas metáforas para poder transmitir ao espectador a informação de que a personagem morreu, sem ter de mostrá-la efectivamente a morrer. Existem inúmeras formas de o fazer e o limite é a imaginação. Existem inúmeros exemplos como em *La Passion de Jeanne d'Arc* (Carl T. Dreyer, 1928) onde a lenta morte de Joana d’Arc na fogueira é metaforizada com pombos a voar simbolizando a alma que se liberta do corpo.

Neste caso, embora o objecto arquitectónico esteja num meio urbano, ele foi filmado de forma quase isolada face à envolvente em analogia à solidão e abandono que o seu habitante sente após se ver impossibilitado de conquistar a mulher que ama.

⁸⁹ CHABROL, Claude. Como Fazer um Filme. Lisboa: Dom Quixote, 2004, p.63.

⁹⁰ Renata Pinheiro (realizadora, directora de arte e artista plástica) em entrevista ao autor em 29-09-2014.

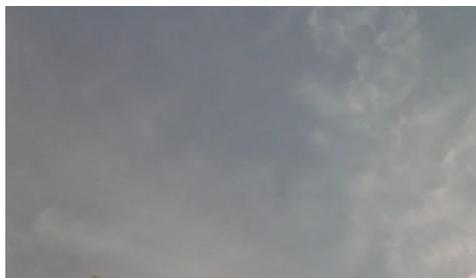


Imagem 40 | Plano Sequência de *Kiss me* (António da Cunha Telles, 2004)
 Metaforização da morte através de um movimento de rotação vertical da câmara (*tilt*), fazendo uso de um objecto arquitectónico.

Nesta sequência podemos ver como foi representada de uma forma metafórica a morte desta personagem. No primeiro plano a personagem aponta a arma para a sua cabeça e prepara-se para disparar. No segundo plano é focada a fachada da casa da personagem, de forma subjectiva pois coloca o espectador na posição de observador. Quando se ouve o tiro a câmara começa um movimento panorâmico vertical ascendente que termina no céu, do qual foram retirados os dois fotogramas seguintes. Este movimento roda o olhar do espectador em direcção ao céu sugerindo um percurso espiritual a seguir à morte da personagem, o que confere à cena uma impressão mais dramática e intelectual do que se visualizássemos a morte efectivamente a ocorrer. O objecto arquitectónico desempenha aqui um papel importante como local de onde parte a personagem espiritual após ouvirmos o tiro e a rotação da visualização no sentido ascendente deste mesmo elemento sugere o seu percurso de abandono do mundo material em direcção ao céu.

Com o auxílio do objecto arquitectónico pôde-se fazer com que o espectador percebesse um acontecimento que não ocorreu em frente dos seus olhos, não foi observado, foi sim metaforizado e materializado na mente do espectador através da sua própria imaginação. Não é necessário mostrar a morte para saber que ela ocorreu. A metaforização da morte intelectualiza e valoriza o enredo, evocando no espectador todas as emoções pretendidas, privando-o da desnecessária violência das imagens.

Em *Ruínas do Interior*, o cenário principal onde se desenrola o enredo é o Chalé Dr. João Lúcio. Este filme retrata uma família proveniente da Bélgica que viaja para Portugal de forma a fugir da Guerra e foi filmado propositadamente a preto e branco numa invocação à memória destes tempos difíceis da Segunda Guerra Mundial e do “país cinzento”⁹² que era Portugal no tempo da ditadura.

Este edifício habitacional é um dos mais excêntricos e ímpares existentes no Algarve tendo sido mandado construir por João Lúcio (1880-1918), algarvio olhanense, advogado conhecido como um dos maiores poetas algarvios e que era um apaixonado pelo Algarve, paixão bem patente na obra *O Meu Algarve*.



Imagem 41 | Fotograma de *As Ruínas no Interior* (José de Sá Caetano, 1976)
Chalé Dr. João Lúcio, Marim, Olhão

O edifício isolado dá ênfase ao isolamento da família que aí vive, deslocada do seu país de origem por força da guerra e a sua arquitectura imensamente simbolista e intelectualizada coaduna-se muito bem com o seu nível sociocultural elevado. Este tipo de arquitectura resulta de uma grande reflexão e estruturação para que possa representar o simbolismo que se pretende e para que o mesmo possa ser lido. Este é um dos poucos exemplos de arquitectura simbolista em Portugal. (um exemplo bem conhecido é a Quinta da Regaleira).

⁹² PINTO, Eduardo (coord.). *Algarve Locations*. Faro: Algarve Film Commission, 2009, p.29.

Os elementos simbólicos que são imediatamente visíveis quando nos aproximamos do edifício são as quatro escadarias totalmente diferentes entre si e localizadas nas quatro fachadas (vêr capítulo *escadas*). Curiosamente, este chalé foi construído com o intuito de ser o refúgio espiritual de João Lúcio, acabando por se tornar numa óptima escolha do realizador José de Sá Caetano para o abrigo de uma família aristocrata refugiada da Segunda Guerra Mundial. As suas características a nível de localização num meio arbóreo e isolado adequam-se bem ao facto de a família ser refugiada e estar necessitada de reclusão. Analisando um pouco a intelectualidade arquitectónica deste edifício, o que torna o simbolismo do Chalé João Lúcio tão específica é o facto de neste caso, os símbolos serem do foro íntimo do poeta, algo muito próprio, muito seu.

[...] aqui os símbolos iniciais são símbolos intimistas e são símbolos por vezes lúdicos que lhe permitem ter o acesso primário à casa, depois numa segunda situação ele pode andar à volta da casa para escolher a porta, ou outra porta onde possa entrar, ou se ele estiver a descer, para sair. Se repararem, a partir deste momento se ele tem quatro chaves e quatro portas, ele gira à volta da casa ou a casa gira à volta dele, portanto ele vai tornar este edifício, para além da sua estrutura de quatro, para dois, para um, vai encontrar a sua própria dinâmica. A dinâmica do edifício torna-se numa dinâmica rotativa porque o edifício pode girar à volta dele ou ele girar à volta do edifício consoante a perspectiva em que nos colocamos⁹³

Outro aspecto deste edifício que acentua o simbolismo da ascensão é o facto de a mesma assentar numa elevação topográfica, daí o termos de aceder a escadarias para atingirmos o piso térreo. Dando mais ênfase a esse aspecto, as guardas parecem molas que tornam o edifício mais leve, menos estático e menos inerte.

⁹³ Palestra proferida (entre outros participantes) por o Arquitecto Jacinto Palma Dias no Chalé João Lúcio em 29/04/2007, visualizada num filme produzido pela APOS (Associação de Valorização do Património Cultural e Ambiental de Olhão) e pela Ecoteca de Olhão. O filme encontra-se em http://www.olhao.web.pt/Personalidades/jo%C3%A3o_1%C3%BAcio.htm (em 21/05/2011).

[...] a casa está suspensa em molas, em amortecedores como se fosse uma casa que para além da rotação, fosse uma casa que se começasse a elevar, que começasse a conduzir as pessoas para cima [...] que de facto esse cimo coincide exactamente com o apogeu da estrutura própria da casa que é aquela pirâmide em vidro⁹⁴

3.3.2 Tipologias específicas

Os “elementos primários” caracterizam-se por construções (equipamentos) que, pela sua importância, história e utilidade social, se destacam a nível arquitectónico da restante massa urbana (a parte habitacional). Muitas das vezes esses elementos têm uma unicidade tal que representam ou simbolizam uma cidade ou mesmo um país. Tendo estes edifícios um destaque claro em relação à massa urbana que os rodeia, não deixa de ter lógica a sua procura para produções cinematográficas por motivos tão variados como a sua unicidade, o seu estado de conservação, a sua função, as sensações que transmitem a quem os observa, etc. As narrativas exigem muitas vezes este tipo de cenários e no caso do Algarve, existem muitos realizadores que se aproveitaram desses equipamentos urbanos para fazer rodagem de filmes.

Todos os edifícios têm um efeito sobre todos nós, associado à sua função. Esta é indissociável do objeto arquitectónico e é tanto mais relevante para a narrativa fílmica, quanto mais específica é a sua função.

A existência de equipamentos que apresentam uma arquitetura muito versátil permite-lhes uma grande diversidade de usos, como é o caso dos conventos. Veja-se por exemplo, aquando da extinção das ordens religiosas, a multiplicidade de utilizações que os mesmos tiveram só no Algarve. Esta flexibilidade de usos por parte dos conventos também foi explorada por diversos realizadores que utilizaram estes equipamentos nas mais distintas situações. Por o contrário, outros equipamentos demasiado específicos condicionam a sua utilização a nível cinematográfico reduzindo-se simplesmente à sua função original, com

⁹⁴ Palestra proferida (entre outros participantes) por o Arq. Jacinto Palma Dias no Chalé João Lúcio em 29/04/2007, visualizada num filme produzido pela APOS (Associação de Valorização do Património Cultural e Ambiental de Olhão) e pela Ecoteca de Olhão. O filme encontra-se em http://www.olhao.web.pt/Personalidades/jo%C3%A3o_1%C3%BAcio.htm (em 21/05/2011).

todo o simbolismo inerente, como são os casos do aeroporto, igrejas, cais de embarcação, cinemas, edifícios militares, etc.

3.3.2.1 Igrejas

As igrejas tiveram sempre um papel central nas povoações onde eram construídas, desde a topografia até às dimensões dos templos de forma a representar o poder do divino sobre a matéria. Resultaram assim edifícios imponentes, que se destacam acentuadamente em relação à massa urbana. As igrejas, além de locais de culto, são também local de homenagem aos mortos. Além de utilizar a igreja no desempenho das suas funções normais, o realizador foi mais longe no simbolismo que a igreja normalmente tem, numa cena em que um homem que se vai encontrar com Floripes à meia-noite⁹⁵ e se certifica da hora no relógio da igreja, que marca praticamente meia-noite. Note-se que a meia-noite simboliza a hora da morte, assim como a própria noite, o que leva a crer que não é por acaso que Floripes se encontra com as suas vítimas a essa hora. A igreja que simboliza o poder divino mostra ao homem que a sua hora está prestes a chegar. O homem é aqui esmagado por este quadro trágico e premonitório. Os pontos de vista escolhidos para esta cena, se analisados sobre o ponto de vista simbólico, dão mais ênfase ao sentimento de tragédia.

⁹⁵ Segundo a lenda, é à meia-noite que Floripes se encontra com os homens. Não terá sido por acaso que o encontro se faz a esta hora (hora da morte) pois ao tentar quebrar o encantamento, todos os homens acabam por morrer.



No plano inicial, o homem aparece diminuído pelo facto do plano ser picado. Já o relógio da igreja aparece num plano contrapicado o que o torna esmagador perante o homem. Esta monumentalidade do poder divino e a moralidade que a igreja simboliza, perante o homem poderá fazer prever algum tipo de pena divina e que o seu tempo estará a terminar, assim o mostra o relógio.

Imagem 42 | Sequência de planos de *Floripes* (Miguel Gonçalves Mendes, 2007)
Capela do Senhor dos aflitos (Igreja de Nossa Sra do Rosário em Olhão). O homem diminuído perante a igreja.

Nesta sequência de *Os Imortais*, percebe-se bem os antagonismos entre a moralidade da Igreja simbolizada nos edifícios de culto e o criminoso que a visita. Ao chegar à igreja o homem cruza-se com uma mulher e vira-se para a observar. O facto de estar em frente ao símbolo da moralidade, do respeito e do divino não o impede de ceder ao seu desejo de luxúria e cobiça.



Imagem 43 | Plano Sequência de *Os Imortais* (António-Pedro Vasconcelos, 2003)
Igreja Paroquial de Boliquiteime.

Quando o homem se encaminha para o interior da igreja a câmara inicia um movimento panorâmico vertical ascendente para exibir a imponência da igreja até ao topo da torre onde o sino toca, como se a mesma o observasse e registasse o desrespeito que acabara de ocorrer. O objecto arquitectónico assume, assim, um papel de relevo ao sobrepor-se física e simbolicamente à personagem. Desta forma a igreja esmaga-o moralmente, o que pode ser um presságio de que algo de errado poderá acontecer mais tarde no filme.

Para tornar a cena mais contraditória (o bem *versus* o mal) o pecador aparece hipocritamente a rezar no interior da igreja de forma a tentar transparecer uma personalidade que não é a sua. A sua hipocrisia realça assim o seu pecado.

3.3.2.2 *Palácios*

Outro equipamento utilizado várias vezes como local de rodagem é o Palácio de Estói. Este palácio foi idealizado por Francisco José Maria de Brito Pereira Carvalhal (1756-1823), coronel do exército. Após o seu falecimento, o palácio passou pelas mãos de vários herdeiros até 1893, ano em que este foi vendido já num estado deplorável a José Francisco da Silva (1840-1926), que imediatamente deu início às obras de reconstrução, que foram dirigidos pelo arquitecto Domingos António Meira. Em consideração pelo serviço prestado no restauro do palácio, o Rei D. Carlos concederia a José Francisco da Silva o título de visconde em 1906. Na sua decoração, foram adquiridas obras valiosas de pintura seiscentista e oitocentista para além de esculturas várias. Em 1909 concluem-se os trabalhos.

O palácio contém grande riqueza arquitectónica a vários níveis com jardins de laranjeiras e palmeiras, estátuas, um pavilhão de azulejos, a Casa da Cascata, no terraço superior, o

patamar da Casa do Presépio, vitrais, fontes decoradas com ninfas, etc. Um dos enquadramentos mais usuais (encontrámos pelo menos três filmes com o mesmo enquadramento) é o pórtico com o brasão de armas da primeira família que habitou o palácio (família Carvalhal) e as escadarias que o ladeiam. Este plano é de uma grande beleza, e tornou-se irresistível para os realizadores que deste palácio retiraram planos para os seus filmes, tornando este elemento num verdadeiro cliché arquitectónico no cinema. Note-se o facto de serem realizadores diferentes e os planos terem sido filmados em épocas diferentes mas o enquadramento é praticamente o mesmo.

Duas esbeltas (e vestidas) estátuas, escultura italiana, iluminam a escadaria erguendo luzes.

Aguardam-nos no primeiro terraço um tempête classicista, com o seu pórtico e brasão de armas da primeira família proprietária do palácio, os condes de Carvalhal. No interior uma cascata e, trepadas a uma concha as tão cantadas e tão queridas dos artistas plásticos, as míticas filhas de Zeus, chamadas as Três Graças – Aglaia, Eufrosine e Talia – símbolos da alegria do mundo e da primaveril renovação da natureza. Enriquecem o conjunto revestimentos diversos – cantarias, mosaicos, azulejos.

Seguem as escadarias, em lanços duplos e robustas balaustradas até ao segundo patamar.⁹⁶

Em *Ave de Arribação* (Armando de Miranda, 1943), o plano retirado pertence ao final de uma conversa entre um homem e uma mulher de classe alta que havia sido iniciada no jardim do palácio. Procurou-se neste filme rodear esta actriz, que representa uma mulher de classe socio-cultural elevada, de ambientes arquitectónicos que se coadunassem com o nível dos ambientes sociais em que ela circula. Desta forma esse nível ir-se-á contrapor com o nível socio-cultural mais baixo do pescador que ela corteja, criando um fosso entre as duas personagens.

Em *Dudu 2: Ein Käffer Gibt Vollgas*, após uma cena de perseguição em grande velocidade por as várias zonas do palácio, chega-se a uma cena estática onde houve a necessidade de criar um momento de reflexão. Nesse plano as personagens conversam serenamente sobre a escadaria captada num plano simétrico o que reforça a ideia de repouso e estabilidade.

⁹⁶ CARMO, Bárbara Palla e (Coord.). *Os Mais Belos Palácios de Portugal*. Paço de Arcos: Edimpresa, 2005, p.255.



Imagem 44 | Fotograma de *Ave de Arribação* (Armando de Miranda, 1943)
Momento em que um casal conclui uma conversa que havia iniciado nos jardins do palácio.



Imagem 45 | Fotograma de *Dudu 2: Ein Käffer Gibt Vollgas* (Rudolf Zehetgruber, 1972)
Plano simétrico sugerindo calma e estabilidade reforçando o momento de reflexão que decorre.



Imagem 46 | Fotograma de *O Princípio da Sabedoria* (António de Macedo, 1975)
Momento *non sense* onde o plano simétrico ajudou a criar uma situação caricata.

Em *O Principio da Sabedoria*, filme que se desenrola à volta de situações *non sense* que têm como cenário os exteriores do palácio de Estoi juntamente com os seus jardins e cenários interiores futuristas, desenvolvidos em estúdio, surge este plano com um enquadramento muito semelhante aos dois anteriores. Segundo o realizador:

[...] o enquadramento está feito de maneira que o velho sai pela esquerda e o arquitecto fica a olhar para ele, para a esquerda, por onde ele saiu, ouve-se um barulho do velho a tropeçar e ouve-se a voz do velho ‘ai que o seu jardim tem um buraaaco’ com um som e um eco como se ele estivesse a cair por um buraco muito fundo e acontece que o personagem arquitecto continua a olhar para a esquerda, portanto, por onde ele caiu, por um buraco que não se sabe por onde é, e de súbito o velho entra pela direita, em que o arquitecto até se assusta, e diz ‘encontrei o parafuso’ [...] tudo isto é uma cascata de situações *non sense*”.⁹⁷

Quanto à questão da simetria do plano, refere o realizador que ajudou a dar coerência ao plano pois “[...] no plano, a simetria da imagem, o cenário simétrico, cria-se uma situação de simetria entre a saída do velho pela esquerda e depois a súbita e misteriosa entrada dele pela direita”⁹⁸.

⁹⁷ António de Macedo (Realizador) em entrevista ao autor em 29/04/2014.

⁹⁸ António de Macedo (Realizador) em entrevista ao autor em 29/04/2014.

3.3.2.3 Teatros

O edifício do Teatro Lethes foi inicialmente o Colégio de Santiago Maior pertencente à Companhia de Jesus de 1605 até 1759, data da sua expulsão. Após ser comprada em 1843 em hasta pública por Lázaro Doglioni, um médico e mecenas veneziano, foi remodelado e inaugurado em 4 de Abril de 1845 como Teatro.

A igreja foi, então, habilmente, adaptada a sala de espectáculos: a capela-mor foi transformada num átrio; o coro transformou-se em palco; e as capelas laterais e as colaterais em camarotes; também a fachada do edifício foi nesta data intervencionada, mas as remodelações cingiram-se à sua frontaria.

Entre os finais do século XIX e o início do XX, o edifício sofreu várias campanhas de obras de adaptação e restauro, que se destinaram a aumentar as dimensões do teatro e a ornamentar a sua sala.⁹⁹

Este belíssimo espaço foi local de rodagem do filme *Second Life*, ao qual foi dado um toque futurista ao seu interior ao filmarem uma passagem de modelos cheia de *glamour*.

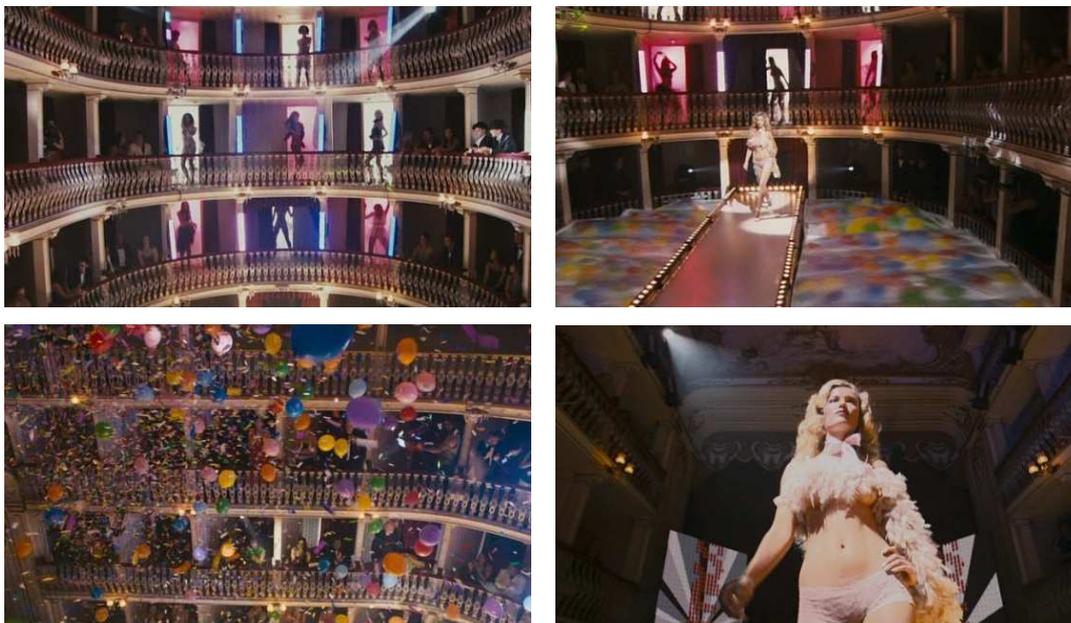


Imagem 47 | Fotogramas de *Second Life* (Miguel Gaudêncio e Alexandre Valente, 2009)
Interior do Teatro Lethes convertido num local de festa arrojada

⁹⁹ MARADO, Catarina Almeida. *Antigos Conventos do Algarve. Um percurso pelo património da região*. Lisboa: Colibri, 2006, p.154, p.155.

O teatro como o conhecemos a nível funcional foi aqui subvertido. A plateia deixou de existir, tornando-se ela numa extensão do palco. A acção que decorreria normalmente enquadrada pela boca de cena, passa a decorrer ao longo de toda a plateia. Nos balcões estende-se o espectáculo que se desenrola no nível inferior transformando este evento num espectáculo em três dimensões, assumindo assim o espectáculo a totalidade do teatro. O público que assiste nos balcões fica assim envolvido pelo evento, tornando-se parte dele. A variedade de cor e as vestimentas arrojadas e rendilhadas que estão presentes nestes planos conjugam-se muito bem com a arquitectura barroca deste teatro o que dá coerência artística a toda a cena.

3.3.2.4 Conventos

Os conventos Algarvios, após a expulsão das ordens religiosas a mando do Marquês de Pombal, tiveram vários usos após o seu abandono. Uns foram vendidos em hasta pública e adaptados a novos usos de índole privada, outros tiveram destinos públicos, outros ainda ficaram simplesmente abandonados, não deixando de ser um bom cenário para a rodagem de filmes. Como já foi anteriormente referido, os conventos apresentam uma tipologia muito versátil que permite a sua utilização nos mais diversos usos.

Fundado em 1519, o Convento de Nossa Senhora da Assunção era um convento feminino pertencente à comunidade das Franciscanas Clarissas (ramo feminino). O convento foi desactivado em 1836, data da transferência das últimas freiras que aqui viviam para o Mosteiro de Nossa Senhora da Piedade em Tavira. Após a sua extinção, o antigo convento passou para domínio do Estado e foi colocado à venda em hasta pública, sendo a zona do edifício vendida em 1860¹⁰⁰. Durante um século funcionou como unidade industrial até 1960, data em que foi adquirido pela Câmara Municipal de Faro. Após obras de reabilitação, foi aberto em 1973 como Museu Arqueológico e Lapidar Infante D. Henrique, Passou posteriormente a Biblioteca Municipal e é actualmente o edifício do Museu Municipal de Faro.

O claustro é constituído por “dois pisos e quatro grupos de arcadas geminadas e assentes sobre colunas com capitéis lisos de ábacos curvos no piso inferior, a que correspondem

¹⁰⁰ A zona da cerca já havia sido vendida em 1840.

igual número de aberturas com verga recta e de colunelos de volutas em forma de caracol no piso superior, separados por boratús”¹⁰¹. Nesta zona do claustro foram filmados planos para o filme *Second Life*. Toda a orgânica arquitectónica se coaduna muito bem com as vestes glamourosas das personagens.



Imagem 48 | Fotogramas de *Second Life* (Miguel Gaudêncio e Alexandre Valente, 2009)
Claustro do Convento de Nossa Senhora da Assunção

A função da igreja foi, na cena seguinte, completamente subvertida num provocante ambiente de festa, carregado de pecados capitais como a luxúria, vaidade, avareza, ciúme e cobiça. A combinação das curtas vestes rendilhadas, diria mesmo barrocas, com este tipo de arquitectura religiosa, fracamente iluminada com candelabros resultou num ambiente muito sensual.



Imagem 49 | Fotograma de *Second Life* (Miguel Gaudêncio e Alexandre Valente, 2009)
Igreja do Convento de Nossa Senhora da Assunção

¹⁰¹ CORREIA, José Eduardo Horta. *A Arquitectura Religiosa do Algarve de 1520 a 1600*. Lisboa: Ciência e Vida, 1987, p.274. *cit. in* MARADO, Catarina Almeida. *Antigos Conventos do Algarve. Um percurso pelo património da região*. Lisboa: Colibri, 2006, p.144.

A associação desta festa a este tipo de arquitectura religiosa decorre numa espécie de afronta à moralidade, que resulta numa união de opostos (a moral e o pecado, o bem e o mal...). Esta dualidade acabou por ir de encontro à narrativa que evoca duas vidas possíveis do protagonista¹⁰².

3.3.2.5 Aeroporto

Um equipamento que foi muito utilizado para rodagem de filmes foi o Aeroporto de Faro. Desde a sua inauguração em 11 de Julho de 1965, (além de ter sido, conforme já foi referido, um factor preponderante no crescimento da realização cinematográfica no Algarve, pois facilitou muito o acesso a esta região). Foi desde cedo local para rodagem de filmes como *Die Screaming Marianne*, *Dudu 2: Ein Käffer Gibt Vollgas*, *Crimen de Amor* e mais recentemente *Água e Sal* e *Second life*.

Em todos estes filmes, o aeroporto surge como local onde os sentimentos fluem consoante a necessidade da narrativa (saudades, medo, expectativa, liberdade, etc) sentimentos esses que nos são transmitidos pela banda sonora, pelos personagens ou simplesmente pelo decorrer da narrativa. O aeroporto tem impregnado em si todos estes sentimentos por estar associado à despedida, ao encontro, à partida e à chegada, funcionando assim como um amplificador de sentimentos inato.



Imagem 50 | Fotograma de *Second Life* (Miguel Gaudêncio e Alexandre Valente, 2009) Aeroporto de Faro.

Em *Second Life*, a personagem está num momento de decisão quanto ao rumo que a sua vida irá tomar. Decisões tomadas em cima da hora de partida num aeroporto acrescentam um suspense extra ao enredo.

¹⁰² Note-se que os realizadores não tinham conhecimento deste espaço ter sido uma igreja em tempos. No entanto achou-se por bem fazer esta interpretação por se achar que este tipo de arquitectura ajudou a criar no enredo a dicotomia do bem espiritual do mal material e luxurioso.



Imagem 51 | Fotograma de *Die Screaming, Marianne* (Pete Walker, 1971)
Aeroporto de Faro.

Em *Die Screaming, Marianne* a personagem principal chega a Portugal através do aeroporto. Começará aqui uma nova etapa no enredo que não se prevê pacífica pois esta é esperada por esta personagem sinistra que quando aparece, surge um som melancólico sugerindo algo de malévolo.



Imagem 52 | Fotograma de *Água e Sal* (Teresa Villaverde, 2001)
Aeroporto de Faro.

Em *Água e Sal* a espera angustiante de uma personagem é exteriorizada num nervosismo que contagia o espectador. O momento é de expectativa e o aeroporto é o limite que a personagem explora nas suas deambulações angustiantes.

No cinema mundial há um filme que sem dúvida eleva ao máximo expoente o que pode ser um aeroporto como local de vivências e sentimentos fortes que é o *The Terminal* (Steven Spielberg, 2004) onde um passageiro passa a morar num aeroporto por o seu país ter deixado de existir e o seu passaporte ter deixado de ser válido.

3.3.2.6 Cinemas

Quando o cinema deu os seus primeiros passos em Portugal, os locais que o recebiam eram modestas salas adaptadas para o efeito: salas de teatro e o cinema ambulante que percorria as zonas rurais. Cedo se percebeu o grande interesse da população nesta nova arte e espetáculo de entretenimento, pelo que se começaram a fazer salas de cinema.

“Os cinemas eram construídos de forma a valorizar o espetáculo cinematográfico”¹⁰³ e isto começava pela sua localização na cidade, onde “os espaços urbanos eram concebidos

¹⁰³ TRANCOSO, Paulo. “Cinema e Arquitectura: Conversas” (Palestra), Portimão: ISMAT, 19 de Junho, 2014.

de forma a dar ênfase aos edifícios do cinema”¹⁰⁴. Estes localizavam-se em arruamentos, avenidas, largos e praças importantes e a forma como eram implantados conferia-lhes uma imponência arquitectónica. Actualmente verifica-se uma desconexão e desestruturação do espaço público onde os centros comerciais, além de templos ao consumo (comércio e restauração), se tornaram em templos do entretenimento ao serem lá inseridos as salas de cinema, parques de diversão, etc. Deixou-se de caminhar na cidade para ver lojas, para se ter um momento de lazer ou para se ir ao cinema. Tal levou a que “os edifícios dos cinemas actualmente tenham deixado de existir ou foram transformados”¹⁰⁵.

No filme *Cavaleiros de Água Doce* que retrata como eram passadas as férias na década de 1980 no Aldeamento Pedras d’el Rei, localizado perto de Santa Luzia, o realizador deu ênfase a uma série de características da vida nesses tempos, entre elas uma ida ao cinema a Tavira (Cine Teatro António Pinheiro) que não fica num centro comercial, mas numa zona de destaque na baixa da cidade.



Imagem 53 | Fotograma do filme *Cavaleiros de Água Doce* (Tiago Guedes, 2001)
Cine Teatro António Pinheiro.

¹⁰⁴ TRANCOSO, Paulo. “Cinema e Arquitectura: Conversas” (Palestra), Portimão: ISMAT, 19 de Junho, 2014.

¹⁰⁵ TRANCOSO, Paulo. “Cinema e Arquitectura: Conversas” (Palestra), Portimão: ISMAT, 19 de Junho, 2014.

O realizador acaba por dar ênfase a esta diferença em relação aos dias de hoje onde os centros comerciais albergam todos os centros de comércio, serviços e entretenimento, descurando a cidade destes elementos que lhe davam vida e função.

3.3.2.7 Edifícios militares

Os monumentos arquitectónicos militares antigos (castelos, fortalezas) são muito solicitados como pano de fundo para cenas cinematográficas pela história e simbolismo que carregam. Por todo o Algarve existe este tipo de edifício que tanto agrada aos realizadores e isso verifica-se pela quantidade de vezes que foram utilizados.

Os castelos e muralhas de antigos fortes remetem-nos para o imaginário bélico de tempos antigos, muitas vezes associados a glórias e momentos de apogeu. Símbolo de poder, estes edifícios são elementos ímpares dentro das cidades ou junto ao mar. A sua utilização no cinema pode ser muito variada e no caso do Algarve houve variadíssimas situações: O Filme *Moura Encantada* teve filmagens no Castelo de Silves onde foi retratada a luta contra os Mouros, *Zéfiro* com filmagens em Forte de Cacela Velha enquadrado no tema da navegação marítima na costa algarvia e do comércio marítimo com os povos do Mediterrâneo e *Cristóvão Colombo, o Enigma* que filmaram o Castelo de Castro Marim e Fortaleza de Sagres numa evocação ao imaginário da expansão marítima.

Neste plano de *Zéfiro*, podemos identificar o forte como elemento de força que parece observar o mar, isto numa fase da narrativa em que é descrita a forma como se fazia o comércio marítimo na costa algarvia.



Imagem 54 | Fotograma de *Zéfiro* (José Álvaro Morais, 1993): Forte de Cacela Velha.

O forte parece observar o mar. O forte é um elemento arquitectónico forte que surge em primeiro plano do lado esquerdo, assumindo o protagonismo da composição. Só depois o olhar do espectador flui para a direita e se perde no horizonte.

Apesar dos castelos e fortificações apresentarem uma arquitectura demasiado específica, não deixa de ter interesse para outras abordagens que pouco tenham a ver com a sua função inicial. Existem exemplos como o caso de *S.O.S. Invasión* (Sílvio F. Balbuena, 1969) em que o Castelo de Silves serviu como base operacional para uma espécie de extraterrestres *robots* de forma humana que estavam a invadir o planeta Terra.



Imagem 55 | Fotograma de *S.O.S. Invasión* (Silvio F. Balbuena, 1969)

3.3.2.8 Hotéis

Dada a maioria dos filmes realizados por realizadores estrangeiros abordar o imaginário turístico da região algarvia, surgem naturalmente filmagens em empreendimentos turísticos como é o caso dos hotéis. De notar que os hotéis mais filmados têm sido os que estão localizados à beira-mar, possivelmente para enfatizar o seu enquadramento com o cenário marítimo. As suas vistas amplas sobre o mar são ideais para levar as personagens para momentos de reflexão, pensamento, lembrança, etc., sentimentos muito ligados ao elemento água e ao olhar o infinito. Também de referir o tipo de ócio ligado ao mar e às praias intrínsecas ao imaginário da região algarvia.

Das mãos de Manuel Teixeira Gomes obtivemos excelentes descrições da paisagem algarvia junto ao mar. Um aspecto que muito agradava a este poeta portimonense era o mar azul algarvio, ao qual ele chamava de “segundo céu”:

Vale-me a presença do mar e só posso pensar no mar... Que grande castigo seria passar sem ele! Eu não vivo contente em sítio donde lhe não veja luzir o azul por entre as árvores... É um segundo céu mais sugestivo por certo do que o outro. A gente do sertão não tem mais do que um céu, e o mais pobrezinho...¹⁰⁶

[...] o mar, uma imensidade de água que absorve o céu, e o duplica, e o provoca, e o carícia, e com ele entoa, na magnificência dos dias festivos, esses hinos de luz, que são os mais assombrosos espectáculos da Criação.¹⁰⁷

Esta duplicação do céu no mar, com a linha imaginária do horizonte a separá-los provoca uma convergência para o infinito. No cinema, quando há a necessidade de criar um momento de reflexão, é muito vulgar fixar o olhar das personagens ou dos espectadores num espaço amplo. No algarve, esse olhar fluirá naturalmente para o infinito litoral manifestando-se no olhar o espaço com apenas dois limites: o céu e o mar, ambos convergentes na linha de horizonte, essa linha imaginária que representa o ponto terrestre mais longínquo que conseguimos visualizar, e que é análogo ao olhar perdido quando se divaga pela mente. Um olhar que, umas vezes é feito pelas personagens, outras vezes é feito pelos espectadores, através de uma janela, porta, ou qualquer outro elemento arquitectónico que o ajude a se enquadrar no plano e na narrativa. Vimos alguns exemplos no capítulo “A janela”.

¹⁰⁶ GOMES, M. Teixeira, Obras Completas de M. Teixeira Gomes: Agosto Azul. Venda Nova: Bertrand, 1984, p.29.

¹⁰⁷ GOMES, M. Teixeira, Obras Completas de M. Teixeira Gomes: Agosto Azul. Venda Nova: Bertrand, 1984, p.110.



Imagem 56 | Fotograma de *Millenium II: The Girl Who Played With Fire* (Daniel Alfredson, 2009)
Toda a composição deste plano força-nos a olhar no mesmo sentido da personagem.

Em *Millenium II: The Girl Who Played With Fire* (Daniel Alfredson, 2009), com cenas filmadas no Hotel Vila Joya em Albufeira, os elementos que constituem este plano estão dispostos de uma forma tal que o olhar do espectador toma a direcção natural do terço superior esquerdo, onde se encontra a linha de horizonte, de forma a partilhar com a personagem este momento de reflexão. Tal resulta da disposição do edifício, da *chaise-longue* e da piscina que estão orientados de forma a criar linhas de força orientadas no sentido do olhar da personagem.



Imagem 57 | Fotograma de *Bloodbound* (Ully Fleisher, 2007)

Já em *Bloodbound* (Ully Fleisher, 2007) foi representado um momento de desvairo da mente no Hotel Aldeana na Praia da Falésia em Albufeira, numa cena nocturna.

Cada filme à sua maneira, tira partido dos hotéis de forma a fazer desenrolar a sua narrativa num cenário que se quer representar como turístico.

3.3.3 Edifícios em ruínas

As ruínas de habitações, e mesmo alguns monumentos, existem um pouco por todo o Algarve, decorrentes de motivos diversos, como por exemplo, o êxodo rural que resultou numa panóplia de edifícios abandonados no interior algarvio que se degradaram ao longo do tempo (em alguns casos, existem aldeias inteiras abandonadas). A especulação imobiliária e a falência de empresas proporcionaram um outro tipo de ruínas, já em ambiente urbano como é o caso de Albufeira, com vários casos de edifícios hoteleiros, e mesmo aldeamentos, em estado de abandono e ruína. Um outro caso, que veremos mais à frente, é o dos conventos.

Tem-se vindo a notar um crescente interesse, ou mesmo fascínio, pelo tema das ruínas desde, sensivelmente, o início do século XXI, que se opõe ao seu desprezo em Portugal há cerca de 100 anos antes quando, por exemplo, as nossas antigas e obsoletas muralhas dos castelos eram desumanamente demolidas para dar passagem à sôfrega evolução das cidades. O que resta foi salvo pela antiga DGEMN.

A este interesse, o cinema não é alheio e é sobejamente sabido que nem todos os locais que servem para localizações cinematográfica são bonitas paisagens e locais urbanos com aprazível arquitectura. As ruínas também podem servir como localização cinematográfica: uma casa sombria em ruínas, uma bomba de gasolina desactivada, uma fábrica abandonada, etc. Qualquer um destes locais não deixará de ter o seu valor arquitectónico para o cinema, desde que seja uma necessidade da narrativa. Estes edifícios, que em tempos tiveram uma função e utilidade definida, passaram pela metamorfose do tempo que penetrou nos seus diversos elementos degradando-os e em alguns casos, privando-os da sua função. Ao se tornarem disfuncionais, o espectador não consegue projectar neles as suas emoções positivas: o que resta são as perturbações, a desordem, a confusão, o negativismo e o medo. “Um edifício útil remete-nos para a nossa razão ao passo que um edifício arruinado acorda a nossa imaginação e as nossas fantasias inconscientes”¹⁰⁸ funcionando como aquilo a que Juhani Pallasmaa chama de

¹⁰⁸ PALLASMAA, Juhani. *The Architecture Of Image: Existencial Space In Cinema*. Helsinki: Rakennustieto, 2007, p.27.

“amplificador do impacto mental”¹⁰⁹. Bob Fear refere, nesse sentido, que “uma casa velha, fria e vazia funciona tão bem nos filmes de terror porque ela contrasta com as imagens infantis dos abrigos familiares alegres e calorosos”¹¹⁰.

As ruínas remetem-nos para a memória do que foi determinado edifício ou, eventualmente, poderia ter sido. Leva-nos também à procura de significados, qual arqueólogos a escavar e a expor as histórias há muito esquecidas dos artefactos que vão libertando das trevas da terra. Refere Svetlana Boym que o “fascínio por ruínas não é unicamente intelectual, mas também sensual”¹¹¹ pois “dão-nos o impacto do desaparecimento da materialidade”¹¹², conceito que inevitavelmente transpomos para o nosso corpo.

O Convento de Nossa Senhora do Desterro é um bom exemplo do que acima se refere. Por vezes, o que se pretende é, precisamente, um local decrépito, sombrio e desgastado pelo tempo. Localizando-se num cerro junto à vila de Monchique, este edifício foi fundado em 1631 e era pertença da comunidade dos Terceiros Franciscanos. O convento foi desactivado em 1834 aquando da extinção das ordens religiosas em Portugal. Após a sua desactivação, o antigo convento passou para domínio do Estado e foi colocado à venda em hasta pública, tendo sido vendido em 1842. A sua utilização foi, desde então, de habitação apresentando-se actualmente num estado de abandono e ruína. Foi adquirido pela Câmara Municipal de Monchique, com a intenção de se proceder à sua reabilitação¹¹³.

¹⁰⁹ PALLASMAA, Juhani. *The Architecture Of Image: Existencial Space In Cinema*. Helsinki: Rakennustieto, 2007, p.23.

¹¹⁰ FEAR, Bob – Evil Residence: The House and the Horror Film. *Architectural Design*. London: Wiley-Academy. Vol. 70, N.º 1 (Janeiro 2000), p.38.

¹¹¹ BOYM, Svetlana – Ruinophilia: Appreciation of Ruins. Atlas Of Transformation [Em linha] (2011). [Consult. 11 Mar. 2014]. Disponível na Internet: <URL: <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/r/ruinophilia/ruinophilia-appreciation-of-ruins-svetlana-boym.html>>.

¹¹² Idem.

¹¹³ MARADO, Catarina Almeida. *Antigos Conventos do Algarve. Um percurso pelo património da região*. Lisboa: Colibri, 2006, p.94.

Este cenário funcionou em pleno para dar um final cheio de *suspense* e tensão ao filme *Die Screaming, Marianne* (Pete Walker, 1971). Um local que outrora serviu de local de devoção e fé, surge aqui subvertido em local de engano, inveja, avareza, cobiça e morte. Este edifício, que possui uma arquitetura imponente que esmaga a personagem. A escuridão da noite acentua a irracionalidade da acção fazendo-nos prever que algo de malévolo surgirá.



Imagem 58 | Fotograma de *Die Screaming, Marianne* (Pete Walker, 1971)
Convento de Nossa Senhora do Desterro.

Também em filmes que retratam tempos de guerra onde imperam os cenários pós apocalípticos, os edifícios em ruínas têm um grande valor cinematográfico. O realizador Patrício Faísca no seu filme *Lost Haven* retrata precisamente um cenário de guerra num complexo de edifícios abandonados em Vale Navio, Albufeira. Segundo o realizador, “foi de uma grande importância a existência deste tipo de edifícios no Algarve pois apesar da utilização de efeitos especiais para realçar esse cenário de destruição, foi importante ter como base edifícios em ruínas reais”¹¹⁴. Nas imagens seguintes ilustram-se os dois casos: o fotograma do filme e o local da respectiva filmagem.

¹¹⁴ Patrício Faísca (produtor e realizador) em entrevista ao autor em 29/01/2014.



Imagem 59 | Fotograma de *Lost Haven* (Patrício Faísca, 2013).



Imagem 60 | Fotografia das ruínas em Vale Navio – Albufeira
Este foi o cenário para o filme *Lost Haven* (Patrício Faísca, 2013) reproduzido na imagem anterior.
[Fotografia do autor]

3.4 Compartimentos

Quando se entra numa habitação, entramos num outro mundo. Se do lado de fora visualizamos um objecto, uma fachada, um pano de fundo de um cenário urbano, dentro do objecto o espaço deixa de ser aberto para se tornar fechado, deixa de ser público para se tornar privado, entramos assim no espaço íntimo de uma família. Dentro da intimidade da habitação existem vários níveis de privacidade que se, convenientemente utilizados, adequarão a determinadas situações da vida quotidiana quando captadas pela lente da câmara de filmar, dando à cena a devida harmonia. As entranhas da habitação remetem-nos para a casa onírica de Gaston Bachelard onde os pisos intermédios são os planos onde se desenrola a nossa vida do dia-a-dia, o sótão é o nosso depósito de memórias agradáveis e conscientes e a cave o depósito de memórias desagradáveis reprimidas para o nível inconsciente¹¹⁵. A compartimentação da casa psicológica é simbolicamente riquíssima o que levou muitos realizadores a introduzi-la nos seus filmes de forma a enriquecê-lo e a intelectualizá-lo¹¹⁶.

3.4.1 A cozinha

Tal como os outros já referidos aspectos, os interiores das habitações algarvias reflectem a cultura da região. A decoração, os utensílios de trabalho (que muitas vezes serviam de decoração por estarem pendurados nas paredes), as paredes caiadas, as portas com postigos e as janelas de madeira, em conjunto originam uma composição com uma identidade singular.

A cozinha desempenha um papel central na casa tradicional algarvia já que é aí que quase todo o quotidiano acontece: é onde se almoça, é onde se conversa e é onde se trabalha. Algumas das casas nem tinham sala de estar, mas quando tinham, apenas servia para momentos especiais, tais como a recepção de visitas ou eventos importantes. De resto,

¹¹⁵ BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. São Paulo: Abril cultural, 1978. A casa. “Do porão ao sótão. O sentido da cabana”. p.200-p.221.

¹¹⁶ Parte desse simbolismo é do conhecimento comum e está directamente ligado à função de cada compartimento, mas outra parte desse simbolismo é inconsciente e estará ligado a vertente psicológica que cada compartimento transmite em determinadas situações.

era na cozinha onde tudo se passava, inclusive a recepção de amigos próximos ou vizinhos que com os quais houvesse uma lidação mais frequente.

A cozinha define-se assim como um espaço multifuncional, dinâmico e acolhedor. A lareira estava na cozinha, era nesta que se cozinhava e em volta desta que a família se reunia, especialmente à noite até à hora de dormir. Note-se que o termo actual *lar* deriva do nome das divindades romanas protectoras dos domicílios, os *Lares*, simbolizados por o fogo de cada casa, relacionam-se com o local onde se acendia o fogo¹¹⁷, que deu origem ao termo *lareira*.

Com o aparecimento do fogão a gás e a mudança das vivências para a sala, isto já em tempos mais actuais, a lareira passou também para a sala já com a única função de aquecimento, já que actualmente a família reúne-se em torno da televisão. Na cozinha passa-se unicamente a cozinhar e tratar a roupa. Este compartimento torna-se mais técnico do que social, o que levou a cozinha a ter cada vez menores dimensões nos dias de hoje.

Em *À Flor do Mar* o papel importante da cozinha ficou muito bem exemplificado nestes planos. Em todo o filme, a cozinha é o local onde se centram a maioria das vivências quotidianas e algumas das cenas chave, independentemente da hora do dia, dos intervenientes ou da situação que conduz a essa utilização:



Imagem 61 | Fotograma de *À Flor do Mar* (João César Monteiro, 1986)

A cozinha como local de união familiar à refeição.

Neste plano as personagens ceiam. A cozinha era o local onde as famílias efectivamente tomavam as suas refeições. Actualmente a tendência é a diminuição das dimensões da cozinha tornando-a no compartimento técnico onde estão os equipamentos de confecção de alimentos e lavagem de roupa e loiça.

¹¹⁷ O termo *fogo* designa também uma unidade domiciliária ou familiar.



Imagem 62 | Fotograma de *À Flor do Mar* (João César Monteiro, 1986)
A cozinha como local de lazer.

Neste plano, enquanto umas personagens confeccionam uma refeição, as restantes desenvolvem uma actividade de lazer à mesa. Este último plano reflecte bem a capacidade multifuncional da cozinha, que acaba por servir simultaneamente como local de trabalho e de espaço de união familiar no lazer.



Imagem 63 | Fotograma de *À Flor do Mar* (João César Monteiro, 1986)
A cozinha como local de trabalho

Neste plano a personagem passa a ferro, uma actividade que normalmente se fazia na cozinha. A cozinha era o local de trabalho doméstico onde se centralizavam as diversas tarefas do dia-a-dia de uma dona de casa e passar a ferro seria uma delas.



Imagem 64 | Fotograma de *À Flor do Mar* (João César Monteiro, 1986)
A cozinha como local de ócio

Neste plano plano, as personagens apenas conversam, algo que nos dias de hoje se faria normalmente na sala de estar. Actualmente a tendência é para a cozinha nem sequer ter mesa e cadeiras para que estas situações de ócio ocorram. Esta tornou-se num espaço onde somente se trabalha e se permanece unicamente o tempo necessário para tal.

Em *Floripes* foi também enfatizado o papel central da cozinha no dia-a-dia do algarvio. Neste caso a cozinha é mais antiga e mais pobre. Note-se os tachos pendurados na parede, os pratos na bancada, a mulher que passa a ferro e o homem que janta.

Esta cozinha reflecte bem o seu estatuto como local de trabalho de uma família de poucas posses com a presença de todos os utensílios já muito desgastados pendurados nas paredes ou arrumados sobre a bancada.



Imagem 65 | Fotograma de *Floripes* (Miguel Gonçalves Mendes, 2007)
Cozinha de uma casa na Ilha da Culatra.

Já em *Água e Sal*, foi filmada uma cozinha que é um bom exemplo de um edifício antigo adaptado às exigências contemporâneas. Esses edifícios actualmente são muitas vezes utilizados para turismo rural. A cozinha surge aqui adaptada especialmente na zona sob a chaminé onde outrora foi o local exclusivo do fogo para os cozinhados, é actualmente utilizada para a colocação do fogão, lava-loiça e alguns electrodomésticos. A zona do fumeiro onde outrora se penduravam os enchidos para serem fumados, permanece intacta.



Imagem 66 | Fotogramas de *Água e Sal* (Teresa Villaverde, 2001)
Cozinha antiga adaptada às exigências actuais.

Em *Cavaleiros de Água Doce* a cozinha foi o compartimento que melhor serviu para vincar as diferenças de estrato social entre a família de pescadores em Santa Luzia e as famílias que vêm de férias para o aldeamento de Pedras d'el Rei. A cozinha de Santa Luzia é pobre e mantém as características funcionais antigas (neste caso o homem está a

dormir neste espaço que também é de lazer). Já a cozinha do aldeamento de Pedras d'el Rei é moderna e tem uma utilização mais técnica, já que a família janta na sala.



Imagem 67 | Fotogramas do filme *Cavaleiros de Água Doce* (Tiago Guedes, 2001)
Cozinha de casa de pescadores em Santa Luzia e cozinha no aldeamento Pedras d'el Rei a realçar as diferentes classes sociais.

3.4.2 O quarto

O quarto, é o compartimento onde provavelmente se passa mais tempo ao longo do dia (no mínimo à volta de um terço do dia para quem dorme 8h) no entanto não se tem consciência disso (pois o tempo é passado a dormir). No entanto, o quarto é um compartimento que pode encerrar em si uma grande carga emocional pois “é no quarto que se desenrola grande parte dos mais profundos e persistentes infortúnios da vida. Se estamos moribundos ou enfermos, exaustos, sexualmente disfuncionais, chorosos, devastados pela ansiedade, demasiados deprimidos para encararmos o mundo, ou de qualquer outra forma privados de serenidade e de alegria, o mais provável é que nos encontremos no quarto. Desde há séculos que é assim”¹¹⁸. É o compartimento que nos conforta, o útero para o qual queremos voltar quando o mundo exterior se torna malévolo. Este compartimento acaba assim por se assemelhar a um refúgio onde destilamos as nossas mágoas, onde recompomos o nosso estado emocional. Por outro lado este refúgio pode servir de abrigo à vida íntima e sexual, local de leitura, conversas privadas e todo o tipo de situações que impliquem a privacidade pessoal. Um homem e uma mulher a conversar na sala poderá sugerir um certo distanciamento entre eles ou simplesmente uma relação mais formal, se o fizerem no quarto a situação será inevitavelmente de maior intimidade. O quarto tem um valor de intimidade implícito, tornando-se desnecessário

¹¹⁸ BRYSON, Bill. *Em Casa - Breve História da Vida Privada*. Lisboa: Bertrand Editora, 2011, p.359.

tentar demonstrá-lo ou descrevê-lo.

Segundo Bachelard “os valores de abrigo são tão simples, tão profundamente enraizados no inconsciente, que os encontramos mais facilmente por uma simples evocação do que por uma descrição minuciosa”¹¹⁹, são portanto estes valores pessoais e únicos de cada um de nós que quando invocados, resultarão em sensações pessoais e memórias que só a cada um diz respeito. Continua ainda Bachelard, a respeito do quarto, “para evocar os valores da intimidade, é preciso, paradoxalmente, induzir o leitor ao estado de leitura suspensa. É no momento em que os olhos do leitor deixam o livro que a evocação do meu quarto pode transformar-se num limite de onirismo para outrem”¹²⁰. O que refere Bachelard a respeito da leitura, pode ser extrapolado perfeitamente para a visualização fílmica quando o olhar do espectador se perde ao visualizar cenas que lhe evoquem lembranças e valores pessoais. Como refere Juhani Pallasmaa:

O valor de um grande filme não está nas imagens projectadas à frente dos nossos olhos, mas nas imagens e sentimentos que o filme retira da nossa alma.¹²¹

O quarto é o último refúgio emocional que temos dentro da habitação, um local onde só entram com a nossa autorização e normalmente na nossa presença. É o nosso espaço último de privacidade. Quando algum intruso entra nesse espaço não existe mais nenhum local onde nos possamos refugiar. Esse intruso não será necessariamente um outro indivíduo. Em *Água e Sal* o quarto, como local íntimo e pessoal de descanso e reflexão, foi invadido por um elemento que o contrapõe: o trabalho.

¹¹⁹ BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não ; O novo espírito científico ; A poética do espaço*. São Paulo: Abril cultural, 1978, p.205.

¹²⁰ BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não ; O novo espírito científico ; A poética do espaço*. São Paulo: Abril cultural, 1978, p.206.

¹²¹ PALLASMAA, Juhani. *The Architecture Of Image: Existencial Space In Cinema*. Helsinki: Rakennustieto, 2007, p35.



Imagem 68 | Fotograma de *Água e Sal* (Teresa Villaverde, 2001)
A personagem repousa exausta sobre a cama e envolta no trabalho.

Ao levar o trabalho para o quarto, a realizadora fez com que este transpusesse a barreira da intimidade e do descanso o que poderá ter sugerido um desequilíbrio na vida da protagonista. A realizadora poderá ter querido transmitir a sensação de envolvimento e interferência do trabalho como mais um problema na vida de uma mulher assolada por diversos outros problemas do foro familiar.

A vida e a morte estão ligadas de forma intrínseca ao quarto, não fora este muitas vezes ao longo da história local de nascimento e também o local onde a vida acaba, iniciando o chamado descanso eterno.



Imagem 69 | Fotograma de *Kiss me* (António da Cunha Telles, 2004)
A personagem no quarto onde atinge o limite das suas emoções e se suicida.

Em *Kiss me*, foi num quarto onde uma personagem havia tido momentos íntimos com a mulher amada, havia partilhado confidências e declarado o seu amor. O quarto fora o seu

ninho de amor, o centro do mundo. Num quarto, face à rejeição desta mulher, tudo se desmorona, a personagem atinge o limite das suas emoções e aí acaba por se suicidar. A personagem é introvertida e tímida e é natural que, também por isso, seja neste compartimento íntimo e pessoal que ela resolva pôr termo à sua vida.

3.4.3 A sala

A sala é comumente o local mais central da casa, sendo o compartimento comum a todos os moradores de uma habitação. É portanto o compartimento para o qual somos directamente conduzidos quando entramos numa casa. É lógico que os convidados sejam recebidos na sala de estar e quando tomam refeições com os donos da casa, fazem-no na sala de jantar, normalmente contígua à sala de estar. Estes dois espaços tornam-se assim no núcleo público da casa, logo será óbvio que numa topologia harmoniosa e funcional, a entrada da casa conduza directamente a este compartimento. Se para as crianças, o quarto é estatisticamente o local onde se sentem mais em casa, já para os pais e avós o local de eleição é a sala¹²². Isto faz toda a lógica, pois quem comanda estas relações com pessoas exteriores à família são os adultos.

Além de ser o núcleo público, a sala é também o local de reunião de todos os elementos da família, que por este motivo acaba por desempenhar um papel de destaque em relação aos outros compartimentos. Este papel de compartimento de reunião familiar foi reforçado por a sala ser o local para onde se mudou o fogo, que antes estava na cozinha (vêr capítulo “A Cozinha”), mais concretamente para a lareira, embora esta deixe de ser o elemento central em torno do qual a família se reúne ao contrário do que acontecia com a cozinha, passando esse papel para a televisão. A televisão passa a ser o principal elemento congregador da família¹²³.

Em *Die Screaming Marianne*, as cenas em que se desenrola o encontro familiar é feita na sala de estar e sala de jantar de uma casa moderna no Aldeamento Turístico Vila Lara

¹²² CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly; ROCHBERG-HALTON, Eugene. *The Meaning of Things: Domestic Symbols and the Self*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p.136.

¹²³ Note-se que com a vulgarização da televisão e a sua disseminação por os outros compartimentos da casa, como os quartos, deixa de ser o elemento de união familiar para se tornar no seu oposto.

(vêr capítulo “Aldeamentos Turísticos”), evidenciando estes locais como locais de reunião familiar na casa moderna.



Imagem 70 | Fotograma de *Die Screaming Marianne*
Sala de estar como compartimento de reunião familiar. Neste caso foi o local onde a família foi recebida após chegar de viagem.



Imagem 71 | Fotograma de *Die Screaming Marianne*
Sala de jantar como compartimento de reunião familiar à hora do jantar.

3.4.4 A cave e o sótão

A casa onírica de Gaston Bachelard, refere Juhani Pallasmaa, “tem três ou quatro pisos, sendo os pisos; os pisos do meio são o palco da vida do dia a dia, o sótão é o local onde são depositadas as memórias agradáveis, enquanto que a cave é o local para as lembranças negativas empurradas para fora do consciente”¹²⁴. Desta forma, o sótão e a cave tornam-se em compartimentos que se contrapõem na verticalidade da casa, os dois polos da casa, o positivo e o negativo, o compartimento da luz e o compartimento das trevas.

¹²⁴ PALLASMAA, Juhani. *The Architecture Of Image: Existencial Space in Cinema*. Helsinki: Rakennustieto, 2007, p.27.

Bachelard prossegue contrapondo a racionalidade que considera ser o telhado onde através do sótão se consegue visualizar a “forte ossadura dos vigamentos”, um espaço onde a função é bem definida e racional, e a cave, onde antes de a tornarmos racional, é “o ser obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas. Sonhando com ele, concordamos com a irracionalidade das profundezas”¹²⁵. Se a casa onírica é mais completa quanto mais perto do céu estiver o sótão e quanto mais ramificado, compartimentado e profundo for a cave, esta será incompleta se for desprovida de algum destes compartimentos¹²⁶.

Estes dois compartimentos não são muito vulgares na arquitectura tradicional algarvia. As coberturas no Algarve, por terem uma inclinação baixa, resultam em sótãos com pouca expressão, raramente proporcionando desníveis que permitam a criação de um espaço habitável, mesmo na arquitectura moderna. As caves também não são muito usuais na arquitectura vernacular, mas aparecem com mais frequência nas construções modernas. No entanto surgiram em duas curtas-metragens algarvias tendo sido tratados de uma forma muito linear com a abordagem de Gaston Bachelard acerca da casa onírica.

No filme *O Sótão* (Ricardo Navarro, 2008), o realizador explora este compartimento de uma casa em Portimão, precisamente, como o depósito de memórias íntimas e depravadas de uma idosa. Esse espaço contém memórias infantis e memórias depravadas fixadas nas paredes já em estado de decadência. Um técnico desloca-se a esse local para efectuar uma reparação, quando é atacado por monstros que habitam aí escondidos.

¹²⁵ BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não ; O novo espírito científico ; A poética do espaço*. São Paulo: Abril cultural, 1978, p.209.

¹²⁶ BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não ; O novo espírito científico ; A poética do espaço*. São Paulo: Abril cultural, 1978, p.213-215.



Imagem 72 | Fotogramas do filme *O Sótão* (Ricardo Navarro, 2008)
Exploração do sótão como um depósito das memórias.

Todo este enredo é uma metaforização das perversões que podem estar escondidas na mente de uma pessoa vulgar que se recusa a ser mudada. Um homem normal que entra neste local e tenta reparar algo, é uma analogia à tentativa de intervenção numa mente doente que reage violentamente à interferência ao sentir-se invadida, libertando a sua ira sobre o intruso.

No filme *Faminto* (Hernâni Duarte Maria e Pedro Noel da Luz, 2011), os realizadores exploram uma garagem subterrânea como um local sombrio que alberga ameaças que se escondem nas sombras por detrás dos pilares. Esta garagem pública localizada em Lagos, a dois pisos de profundidade na terra não se trata de uma cave de uma casa onírica onde viva uma família, no entanto existe igualmente um contraste entre a vida iluminada e movimentada da superfície com a tensão, obscuridade e solidão do submundo subterrâneo. As sombras estáticas que resultam da fraca luz que é recortada pelos pilares remete-nos para a frase de Gaston Bachelard “Mesmo com uma vela na mão, o homem vê as sombras dançarem na muralha negra da cave”¹²⁷. Esta dicotomia luz/trevas cria um cenário quase labiríntico num clima de tensão omnipresente que foi amplificado pela inteligente utilização dos efeitos sonoros e do filme a preto e branco. Este submundo revela-se assim como uma “loucura enterrada, dramas murados” por “paredes de um só lado que têm *toda* a terra do outro lado”¹²⁸.

¹²⁷ BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não ; O novo espírito científico ; A poética do espaço*. São Paulo: Abril cultural, 1978, p.209.

¹²⁸ BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não ; O novo espírito científico ; A poética do espaço*. São Paulo: Abril cultural, 1978, p.210.



Imagem 73 | Fotograma de *Faminto* (Hernâni Duarte Maria e Pedro Noel da Luz, 2011)

3.5 Elementos Arquitectónicos

Já foram vistos anteriormente os objectos arquitectónicos como um todo e compartimentos da habitação. Analisamos agora a habitação como um conjunto de elementos, cada um com o seu significado e simbolismo próprio. Entende-se por elementos arquitectónicos todos os componentes arquitectónicos que assumem uma função específica e muito definida no objecto arquitectónico, como se tratassem de peças da engrenagem da máquina de habitar de Le Corbusier¹²⁹. Associado à referida função de cada um destes elementos, está o simbolismo que o mesmo representa, que em certos casos são conhecidos desde há milénios. Destes se pode extrair uma importância interessante quando associados à narrativa fílmica no sentido de a enriquecer e reforçar. Pode-se dizer que associada à narrativa que é percebida conscientemente pelo espectador, corre uma narrativa simbólica paralela que é absorvida subliminarmente por o nosso inconsciente e que enriquece todo o enredo. “Sigmund Freud viu uma forte associação entre o corpo humano e a nossa imagem inconsciente da habitação [...]. C.G. Jung expandiu a essência simbólica da casa para o reino da mente inconsciente. O realizador opera através da distância da sugestão mental”¹³⁰.

O diretor de arte tem a obrigação primordial de construir o conceito visual em função da narrativa do filme, não se pode deixar levar só pelo prazer visual, pela beleza. Nunca se pode esquecer de que os elementos visuais de um filme devem contar a história com toda emoção e climas necessários. Um bom exercício é assistir a filmes em outro idioma e sem legendas para perceber apenas pelo lado visual se entendemos, a grosso modo, a sua história.¹³¹

3.5.1 Chaminés

A chaminé é um elemento arquitectónico cujo simbolismo se assemelha a um eixo vertical que liga a terra ao céu. É um elemento que permite a respiração do lar, permitindo manter o fogo aceso e a união familiar em torno do mesmo. Simboliza assim, juntamente com o fogo e o calor, a união familiar. A chaminé pode também ser um elemento que simboliza

¹²⁹ No sentido figurado.

¹³⁰ PALLASMAA, Juhani. *The Architecture Of Image: Existencial Space In Cinema*. Helsinki: Rakennustieto, 2007, p.20

¹³¹ Renata Pinheiro (realizadora, directora de arte e artista plástica) em entrevista ao autor em 29-09-2014.

o estado de espírito. Além de ser um sinal de presença humana, a chaminé que deita fumo simboliza o calor no interior da habitação resultante de um fogo vivo¹³² em analogia ao calor humano do seio familiar estável, seguro e feliz. Segundo Bachelard “quando a casa é feliz, o fumo alegre paira docemente sobre o telhado”¹³³.

Esta mística torna-se mais evidente quando lhe associamos o aspecto rendilhado e personalizado que caracteriza a chaminé algarvia. Este é um dos elementos arquitectónicos mais característicos desta região, sem paralelo em mais nenhum local do país e possivelmente no mundo. Acaba assim por ser, muito naturalmente, um dos maiores símbolos do Algarve. Nos tempos que antecederam o fabrico deste elemento de forma industrializada, não existia uma chaminé igual à outra, falamos obviamente de chaminés manufacturadas por mestres pedreiros, e ao gosto de quem as encomendava¹³⁴, e não das actualmente pré fabricadas em série e escolhidas por catálogo. Associado ao gosto de quem encomendava uma destas chaminés estava naturalmente associada a sua condição financeira, que lhe podia permitir a manufactura de uma chaminé mais elaborada, mais rendilhada e com mais motivos decorativos, pois resultaria, naturalmente, em mais dias de trabalho. A forma como a chaminé era negociada pelos mestres pedreiros era precisamente em dias de trabalho. Quantos mais dias de chaminé estivesse o cliente disposto a pagar, mais rendilhada e trabalhosa seria a chaminé e por conseguinte, mais dispendiosa se tornava¹³⁵. Pela complexidade da chaminé poder-se-ia reconhecer o nível socioeconómico da família aí residente.

Muitas vezes este elemento assemelhava-se a um minarete (a uma escala mais reduzida), dada a sua arquitectura ornamentada e pela sua localização de relevo sobre o edifício que na maioria das vezes não acompanhava a excelência da chaminé. A chaminé era assim o elemento arquitectónico de exaltação à beleza. Pelo seu destaque em relação ao resto da

¹³² Sra. Balif *cit. in* BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não ; O novo espírito científico ; A poética do espaço*. São Paulo: Abril cultural, 1978, p.243. A respeito da análise de desenhos de casas efectuados por crianças.

¹³³ BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não ; O novo espírito científico ; A poética do espaço*. São Paulo: Abril cultural, 1978, p.243. A respeito da análise de desenhos de casas efectuados por crianças.

¹³⁴ Nos dias de hoje ainda existem mestres pedreiros que manufacturam este tipo de chaminés, embora sejam escassos e idosos na sua maioria.

¹³⁵ Horácio Martins Rodrigues (mestre pedreiro) em entrevista ao autor em 26-10-2012.

habitação, era na chaminé que ficava gravada a data de construção da habitação¹³⁶. A chaminé não se cinge só à sua componente exterior da habitação. Ela começa na lareira e acaba no exterior. Pode-se dizer que este elemento domina, não só, a paisagem exterior da casa algarvia, como a “paisagem” interior, dada a expressão que esta por vezes tem na sua abertura sobre a zona do fogo, parte este designada por fumeiro, onde se colocavam os enchidos a serem fumados (vêr capítulo “A Cozinha”).

Tal como a platibanda, a chaminé é um elemento arquitectónico diferenciador entre as habitações algarvias. Se existem aldeamentos em que se faz questão de executar as chaminés todas iguais, tal é uma subversão do imaginário original destes elementos. Isso não acontece na Aldeia das Açoteias, obra onde o arquitecto Victor Palla desenvolveu o tema das açoteias que dá o nome ao aldeamento, mas também, e muito marcadamente, o tema das chaminés tradicionais todas diferentes. Estas características associadas às paredes com irregularidades a imitar a aparência da cal (tema desenvolvido no capítulo “Paredes caiadas”) levaram à criação de objectos arquitectónicos modernos com características vernaculares marcadamente algarvias. O realizador Rudolf Zehetgruber filmou uma série de planos destas chaminés no filme *Dudu 2: Ein Käffer Gibt Vollgas* (Rudolf Zehetgruber, 1972) reflectindo, possivelmente, a paixão que por elas nasceu ao vislumbra-las disseminadas pelas coberturas desse aldeamento. Por outro lado, desenrolando-se a acção assumidamente no Algarve, o realizador possivelmente procurou acentuar aspectos culturais pertencentes à identidade do local, neste caso arquitectónicos.

Como já vimos anteriormente, os elementos arquitectónicos que identificam um local (neste caso a chaminé algarvia é um elemento característico desta região e não se repete em mais nenhum local tendo no entanto alguns paralelismos no Alentejo) têm uma grande utilidade ao nível da realização cinematográfica naquilo a que se chama de continuidade. Neste caso estes elementos serviram para introduzir um novo local para que o espectador perceba perfeitamente que houve uma mudança geográfica.

Existem muitas formas de se efectuar a mudança de um local para outro distante de forma coerente e rica sob o ponto de vista artístico. Neste caso, estas chaminés não identificam

¹³⁶ Horácio Martins Rodrigues (mestre pedreiro) em entrevista ao autor em 26-10-2012.

o Algarve mas, sim, a Aldeia das Açoteias. O realizador teve a necessidade de fazer a transposição geográfica do aeroporto para a Aldeia das Açoteias sem ter de filmar a viagem da personagem até esse local.

Neste caso a personagem do primeiro fotograma está no aeroporto e despede-se para apanhar o táxi. Pouco depois, quando acaba a cena do aeroporto, surge esta sequência de chaminés em sintonia com o ritmo de uma peça musical que introduzem a Aldeia das Açoteias. O personagem aparece, então, na Aldeia das Açoteias já dentro de uma casa sem que haja alguma dúvida em onde ele se encontra. A sequência de planos de chaminés com música sugere também a passagem de um certo tempo.



Imagem 74 | Sequência de planos de *Dudu 2: Ein Käffer Gibt Vollgas* (Rudolf Zehetgruber, 1972)
Criação de uma transição geográfica e temporal entre o aeroporto de Faro e a Aldeia das Açoteias.

O tempo em cinema, como já foi referido, pode ser retardado ou acelerado conforme a necessidade da narrativa. Neste caso foi acelerado por não existir interesse em mostrar o que se passou entretanto: a deslocação geográfica. Mais tarde no filme, quando voltamos outra vez a esta localização, é apresentada uma nova sequência de chaminés a introduzir novamente o local para que o espectador não tenha dúvidas para onde foi transportado.

3.5.2 Coberturas

A cobertura é desde sempre o elemento básico e elementar de protecção contra as intempéries e segurança contra outros tipos de ameaças. Desde alguns ramos e folhas entrelaçados até às coberturas resistentes dos dias de hoje, a evolução foi grande mas os simbolismos foram sempre os mesmos: a protecção e a segurança. Dado a cobertura ser o ponto mais alto da habitação, acaba por assumir também um simbolismo de proximidade com o céu sendo neste o local onde são muitas vezes colocados símbolos decorativos místicos e religiosos, tal como acontece com a platibanda.

No caso do Chalet João Lúcio, edifício com uma grande carga simbólica, um caso ímpar no Algarve. (vêr capítulo “Habitação”)

O simbolismo da cobertura como proximidade com o céu e elevação, neste caso é reforçado pela clarabóia, que poderá simbolizar a iluminação resultante do apuramento pessoal referido pelo Arq.º Jacinto Palma Dias (vêr capítulo “Habitação”), que tem um formato piramidal que por si só simboliza a elevação.

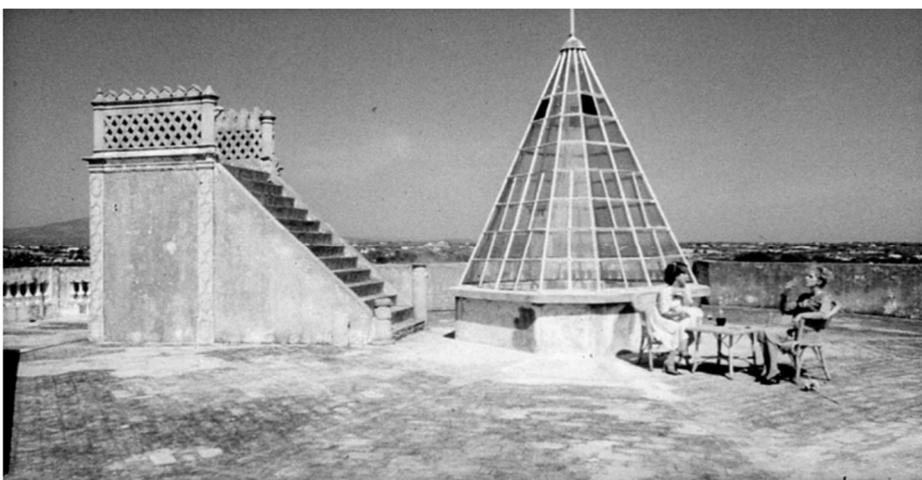


Imagem 75 | Fotograma de *As Ruínas no Interior* (José de Sá Caetano, 1976)

Cobertura do Chalé Dr. João Lúcio, Marim, Olhão. Note-se a pirâmide envidraçada e um mirante que se desenvolve sobre o acesso à cobertura, uma analogia aos mirantes de Olhão, únicos no mundo.

A escadaria sobre o pangaio que conduz ao mirante (o pavimento mais elevado do edifício) poderá simbolizar uma ascensão ao céu. Note-se que o mirante poderá ter um paralelismo com os mirantes que se sobrepõem às açoteias de Olhão, mas não terá certamente a mesma utilidade.

Todos os elementos que compõem esta cobertura reforçam-se mutuamente no sentido de serem elementos que culminam a ligação da terra ao céu como resultado final de um apuramento pessoal e eventualmente espiritual que se havia iniciado no nível térreo.

O Algarve é uma região onde a diversidade de tipos de coberturas supera qualquer outra região em Portugal. Esta deriva de diferentes factores: essencialmente humanos, climáticos e geográficos. Os primeiros resultantes das diversas civilizações que passaram pelo Algarve e da relação desta região com outras culturas distantes, nomeadamente com o Norte de África e com o Oriente. Os segundos resultantes dos dois diferentes climas presentes nesta região: ao litoral e barrocal de verão longo e inverno pouco chuvoso e ameno contrapõe-se a serra com um clima um pouco mais chuvoso e húmido. Os terceiros resultantes dos três tipos de relevo presentes na geografia algarvia: litoral, barrocal e serra, como acontece também no resto do país.



Imagem 76 | Fotograma de *Um Grito na Noite* (Carlos Porfírio, 1948)
Casa com telhado de duas águas.

O tipo de cobertura que predomina na região algarvia é o telhado de duas águas com telha de canudo (telha de aba e canudo e telha Marselha nas construções mais recentes e urbanas).

No entanto, existem locais onde predominam outros tipos de cobertura e são esses mais característicos com origens muito específicas que serão alvo de análise pois resultam de aspectos culturais e geográficos particulares e únicos, que reflectem tradições locais históricas e relações interculturais que muito enriquecem a arquitectura algarvia e a torna única no país, nomeadamente, o telhado de uma água, a açoteia e o telhado de tesoura.

3.5.2.1 *Telhado de uma água*

No litoral oeste e na serra existe um predomínio da cobertura de uma só água, tratando-se do tipo de cobertura mais básico, no que se refere a coberturas inclinadas. Este tipo de cobertura relacionava-se com casas de planta quadrada ou rectangular, compartimentadas de forma que os quartos ficassem junto à fachada principal (pé direito mais baixo) e a cozinha e arrecadações nas traseiras (pé direito mais alto). Ao nível da fachada, o mais usual eram duas janelas (que seriam os quartos) e uma porta ao centro (entrada directa para o corredor) e no cimo, o beirado do telhado ou platibanda que normalmente era decorada. Em muitos casos, a cozinha era destacada do resto da construção, ficando a construção principal destinada aos quartos e sala.

As casas, quando agrupadas, encostam-se umas às outras, com as traseiras umas vezes alinhadas, outras não, mas as fachadas sempre desencontradas e, portanto, os telhados a diferentes alturas. Nos lugares juntos, quando as casas têm frente para ruas paralelas, opondo as traseiras, os telhados divergem a diversas alturas das paredes comuns [...] elas encastram-se umas nas outras, ficando os elementos de menor área embutidos nos mais extensos, donde resulta, para os telhados, uma pitoresca variedade.¹³⁷

¹³⁷ RIBEIRO, Orlando. *Geografia e Civilização: Temas Portugueses*. Lisboa: Livros Horizonte, 1992, p.60.



Imagem 77 | Fotograma de *Doppelganger* (Robert Parrish, 1969)
Cobertura de uma água.

A simplicidade deste tipo de construção poderá ter sido a chave para a sua preservação nos locais isolados da serra até aos dias de hoje. Sendo estes locais isolados e de difícil acesso, os povos que aqui se fixaram socorreram-se da utilização de materiais da região e um tipo de construção simples para poderem construir as suas habitações de uma forma eficiente.

3.5.2.2 *Açoteias de Olhão*

Ao contrário das casas rurais, difundidas por todo o Algarve e parte do Alentejo, onde a açoteia aparece associada a outros tipos de coberturas inclinadas, no caso de Olhão esta é utilizada como único tipo de cobertura, especialmente no núcleo antigo. Trata-se de um caso que só tem um paralelo na vizinha aldeia da Fuzeta. O aspecto do *skyline* destas povoações é composto por linhas rectas ortogonais e muito raras linhas inclinadas, típicas de uma arquitectura cubista¹³⁸. Note-se o plano geral das coberturas de Olhão no fotograma seguinte de *Floripes* (Miguel Gonçalves Mendes, 2007). Este tipo de enquadramento geral de um local é normalmente utilizado para introduzir o local onde as cenas se irão desenrolar. Neste caso o filme retrata *Floripes*, uma moura encantada que percorre as ruas de Olhão. No filme *Floripes* surge por vezes nas coberturas, mostrando

¹³⁸ Cubista é a designação que vulgarmente se dá à arquitectura da cidade de Olhão, por estas características únicas em Portugal. Não existe qualquer ligação com o movimento cubista do Séc. XX.

este fotograma de uma forma ampla as coberturas planas e habitáveis onde ela poderá andar à procura de vítimas



Imagem 78 | Fotograma de *Floripes* (Miguel Gonçalves Mendes, 2007)
Predomínio das açoteias na cidade de Olhão.

Segue-se um texto de Francisco Fernandes Lopes¹³⁹ acerca da evolução das casas de Olhão:

[...] se ao transformarem-se as primitivas cabanas em casas tivessem estas terminado simplesmente por *terraço-soteia*, total ou apenas parcialmente, não estaríamos ainda num aglomerado de casas diferente do que se encontraria no campo em redor. Rareando os telhados cada vez mais, aproximar-nos-íamos do aspecto de Tânger, de Muley-Idriss, de Rabate, de Tunis. Se os terraços ou *soteias* fossem horizontais, sem parapeito algum, estaríamos como na Síria ou outro Oriente qualquer. *Açoteias* (ou *soteias*, como aqui se usa dizer com mais arábica propriedade) há-as por todo o Algarve ou pelo menos por todo o campo do Sotavento algarvio, como pelo Sul da Espanha e por todo o Norte de África desde Marrocos à Líbia... Há-as na Síria e na Pérsia onde o cubismo das casas chega a ser perfeito, não tendo os terraços rebordo algum...

Em Marrocos, porém, em especial, costuma existir um rebordo ou parapeito, mas muito baixo; e se a razão estará em a *soteia* não ser utilizada senão acidentalmente, encostando-se-lhe então uma escada de madeira para tal fim, [...] em Olhão, o caso muda

¹³⁹ Francisco Fernandes Lopes (Olhão, 27 de Outubro de 1884 - 6 de Junho de 1969) formou-se em medicina, mas notabilizou-se porém pelo seu vasto saber enciclopédico, tendo escrito dezenas de textos sobre os mais variados assuntos. (www.wikipedia.org)

completamente de figura; porque a soteia é utilizada como uma dependência ou extensão, ou ampliação do espaço livre da habitação e é assim aproveitada para todos os mais diversos fins de utilidade ou recreio [...] ¹⁴⁰

Concluindo o que este texto de Francisco Fernandes Lopes refere, a açoteia de Olhão tem semelhanças evidentes com a açoteia marroquina. Esta herança cultural marroquina resulta, como veremos, da interacção que esta comunidade piscatória tinha com o povo marroquino que resultava da pesca de longo curso efectuada pelos pescadores olhanenses em águas marroquinas. Os pescadores de Olhão eram os únicos na região do Algarve a fazerem este tipo de pesca de longo curso, daí que este tipo de cobertura utilizada de forma generalizada seja exclusiva desta cidade.

O acesso à açoteia em Olhão faz-se através de uma escada própria que acede à cobertura através de um pangaio pois a utilização da cobertura é mais regular do que em Marrocos onde a açoteia é utilizada muito esporadicamente sendo acedida através de um escadote de madeira.

Sobre o pangaio, em vez de um telhado, desenvolvem-se por vezes novos degraus que acedem a um mirante – uma açoteia mais pequena localizada a uma cota mais elevada. A partir destes mirantes acede-se através de outras escadas exteriores a outros mirantes mais pequenos e localizados a uma cota superior, os contra-mirantes. Nestes casos a cobertura da casa terá três níveis de açoteias. Estes diferentes níveis de açoteias são uma característica singular das habitações de Olhão que não parece repetir-se em mais nenhum outro local ¹⁴¹.

¹⁴⁰ Extrato de um texto de Francisco Fernandes Lopes de 7-9-1945. partes deste artigo foram publicadas: na *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, rubrica *Olhão*; num folheto intitulado *Olhão, terra de mistério, de mareantes e de mirantes*, Olhão s.d.; e na *Revista Portugal d'Aquém e dalém mar (1952)*.

¹⁴¹ Existem outras povoações em Espanha em que são vulgares as coberturas em açoteia, como se verifica em Ayamonte, Cádiz e pontualmente em Jerez de la Frontera, mas em nenhum destes casos se verifica a existência sistemática de dois níveis de açoteias e a existência pontual do terceiro nível, como em Olhão.

O desejo de vigiar o mar, principalmente a chegada das embarcações, que é geral nos locais de pesca, parece ser o motivo principal de se erguerem acima do primeiro nível de terraços, outros mais altos e facilmente acessíveis.¹⁴²

A açoteia, além das utilizações referidas no texto de Francisco Fernandes Lopes, serve também como local de desafogo e amplitude de visão que se contrapõe às ruelas estreitas e à construção densa do nível inferior.

A evolução das cabanas para casas que Francisco Fernandes Lopes referiu anteriormente, foi uma evolução relativamente recente. Em 1698, aquando da fundação da Igreja Matriz pelos “homens do mar”, as casas de Olhão resumiam-se às chamadas “palhotas”. Seguiu-se um período de transição em que as “palhotas” foram sendo substituídas por casas de pedra e cal até que “entre 1780 e 1790 (...) os marítimos conseguiram arrasar as últimas palhotas, transformando-as em casas de pedra e cal”¹⁴³. Portanto, durante o século XVIII, desta transição de “palhotas” para casas de pedra e cal, resultou o núcleo antigo da actual cidade com características urbanas típicas mouriscas. Estes tipos de cobertura contrariam os tipos de coberturas generalizada pelo Algarve dado estas terem sido resultado das relações da sua população piscatória com o litoral marroquino. Não é impeditivo a utilização da açoteia em toda a cobertura do edifício dada a baixa pluviosidade desta região, cujo clima é muito semelhante ao clima marroquino.

3.5.2.3 Os telhados de tesoura: Tavira e Faro

O telhado de tesoura é um telhado de quatro águas muito inclinado e obteve o seu nome a partir da sua estrutura de suporte que se designa por tesoura ou tesouro. Por vezes a baixa altura é utilizada uma fiada de telhas com baixa inclinação por cima das paredes exteriores, designada por *baratilha* para acabar num beiral com ângulos arrebitados. Por vezes o beiral é suprimido, ficando esta parte do telhado escondida por trás das paredes exteriores ou platibandas. Ambos os casos são visíveis no fotograma mais à frente.

¹⁴² RIBEIRO, Orlando. *Geografia e Civilização – Temas Portugueses*. Lisboa: Livros Horizonte, 1992, p.71.

¹⁴³ RIBEIRO, Orlando. *Geografia e Civilização – Temas Portugueses*. Lisboa: Livros Horizonte, 1992, p.72.

Uma característica única e que diferencia esta cobertura de todas as outras no Algarve é o facto de o telhado de quatro águas não cobrir várias divisões, ou seja, cada telhado cobre uma divisão. Desta forma existirão tantos telhados quanto as divisões interiores.

Ao contrário da cobertura em açoteia de Olhão que corresponde a proprietários modestos, o telhado de tesoura é usado em construções de famílias mais abastadas.

Julga-se que existiriam muitas mais destas coberturas em Faro e outros portos como Portimão, Lagos e Silves¹⁴⁴, na altura do terramoto de 1755, mas a maioria terá desaparecido:

Na reconstrução dos edifícios conservam-se muitas vezes os elementos da planta, reconstitui-se o traçado de algumas ruas, reerguem-se paredes mestras aproveitando o que delas ficou de pé, mas a cobertura é sempre feita de novo.¹⁴⁵

Ao examinar a distribuição geográfica destas coberturas no Algarve, verifica-se que estão presentes no litoral mas são inexistentes no interior, pelo facto de na sua maioria, as casas onde existem pertencerem a ricos mercadores de especiarias do Oriente e de lá terem importado este tipo de cobertura.

Ao analisarmos as coberturas de tesoura sob o ponto de vista climático, concluímos que é de difícil compreensão a sua existência numa região onde dominam as coberturas de pequena inclinação e as açoteias. É claro que a sua implantação é de natureza cultural e nada tem a ver com o clima do Algarve. Resultou de uma época de grandes viagens a partir de portos do Algarve, que na altura teve o seu pico e que hoje apenas restam alguns vestígios, resultado dos terramotos e da evolução natural da arquitectura ao longo dos tempos.

¹⁴⁴ Na altura o rio Arade era navegável até Silves. Deixou de ser navegável no início do século XX devido ao assoreamento que se vinha verificando.

¹⁴⁵ RIBEIRO, Orlando. *Geografia e Civilização – Temas Portugueses*. Lisboa: Livros Horizonte, 1992, p.102.

Esta cobertura tem um aspecto pitoresco, singular e de aprazível fotogenia o que leva naturalmente a ser procurado pelos cineastas quando querem, por exemplo, vincar uma diferença em relação a outra localização mas moderna e citadina, como poderá ter sido o caso do filme *Le Pact du Silence* (Graham Guit, 2003) que teve filmagens em Tavira e Paris.



Imagem 79 | Fotograma de *Le Pact du Silence* (Graham Guit, 2003)
Telhados de tesoura em Tavira.

3.5.3 Escadas

“O homem sempre teve a ideia mitológica da ascensão aos céus e da descida aos infernos”¹⁴⁶ e a escada é o elemento simbólico mais utilizado na representação desses percursos míticos. Existem muitas construções da Antiguidade como a “torre de Babel, os Zigurates, os templos maias, as mastabas e as pirâmides do Egipto, todas elas verdadeiras escadas de grande densidade e volume, edifícios sagrados, cujo objectivo era alcançar a eternidade, o céu e a divindade.”¹⁴⁷ Na casa. “A escada é a espinha dorsal simbólica da casa”¹⁴⁸ e na casa onírica de Gaston Bachelard, esta escada tem uma importância vital no desdobramento vertical da habitação. Segundo Bachelard, a escada que liga o piso da sala e cozinha ao piso dos quartos, essa subimo-la e descemo-la. São os pisos do dia-a-dia onde se desenrola a vida atual, e “banal”. A escada da cave,

¹⁴⁶ ORADÁS, José Manuel. *ESCADAS: Soluções de Acessibilidade*. Freijo: EDIARQ, 2001, p.11.

¹⁴⁷ ORADÁS, José Manuel. *ESCADAS: Soluções de Acessibilidade*. Freijo: EDIARQ, 2001, p.11.

¹⁴⁸ Peter Wollen *cit. in* PALLASMAA, Juhani. *The Architecture Of Image – Existencial Space In Cinema*. Helsinki: Rakennustieto, 2007, p32.

“descemo-la sempre”. É o nosso percurso até à irracionalidade obscura que lá se esconde, é a descida ao submundo.

A escada do sótão “subimo-la sempre”. Embora seja mais abrupta e gasta, liga-nos a um espaço mais tranquilo e íntimo, onde impera a lembrança racional¹⁴⁹ (ver capítulo “A Cave e o Sótão”).



Imagem 80 | Fotograma do filme *O sótão* (Ricardo Navarro, 2008)
A subida ao sótão levará esta personagem a um local de memórias.

Segundo Bill Bryson, as escadas são a zona mais perigosa da casa. De facto é a zona da casa em que a probabilidade de haver um acidente é maior, pois nesse percurso entre dois níveis, cada degrau é um obstáculo a ser vencido. Será certamente por esse motivo que a escada está associada ao simbolismo das dificuldades a serem superadas no processo de ascensão ou da queda aos trambolhões no processo de desvalorização. Mas o simbolismo da escada perde-se com a introdução do elevador pois, refere Gaston Bachelard, “os edifícios só têm na cidade uma altura *exterior*. Os elevadores destroem os heroísmos da

¹⁴⁹ BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não ; O novo espírito científico ; A poética do espaço*. São Paulo: Abril cultural, 1978. A casa. “Do porão ao sótão. O sentido da cabana”. p.213-214.

escada. Já quase não há mérito em morar perto do céu. E o *em nossa casa* não é mais do que uma simples horizontalidade”¹⁵⁰.

Para os arquitectos é uma recorrência afirmar que, entre dois pisos, uma escada separa e uma rampa une. Talvez porque, pela rampa, o suave movimento não implica um esforço tão sentido como aquele que é exigido pelos degraus.¹⁵¹

As escadas são elementos arquitectónicos muito utilizados no cinema de forma a reforçar simbolicamente a narrativa no sentido da ascensão / declínio. Além do simbolismo atrás referido, a escada contém em si um riquíssimo rol de outros significados simbólicos que se convenientemente utilizados, podem reforçar, embelezar e enriquecer a narrativa fílmica. Os significados simbólicos mais preponderantes que a escada possui é a ascensão, valorização e verticalidade, muitas vezes conotados com a relação entre a terra e o céu (numa analogia à escada de Jacó), entre a matéria e o espírito. Esta relação é normalmente vista no sentido da ascensão, da elevação espiritual.

No Chalé Dr. João Lúcio, existe um exemplo de escadarias simbólicas associadas ao restante edifício que é todo ele simbólico, onde as escadas simbolizam o percurso ascendente e o apuramento espiritual, como também têm simbolismos inerentes ao formato das mesmas. Estas escadarias apresentam as formas de peixe, serpente, guitarra portuguesa e violino representando respectivamente os elementos água, terra, fogo e ar, os quatro elementos que sustentam a parte espiritual, cujo percurso é representado pelo resto do edifício.

¹⁵⁰ BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não ; O novo espírito científico ; A poética do espaço*. São Paulo: Abril cultural, 1978. A casa. “Do porão ao sótão. O sentido da cabana”. p.214.

¹⁵¹ RODRIGUES, Sérgio Fazenda. *A Casa dos Sentidos: Crónicas de Arquitectura*. Lisboa: ARQCOOP, 2009, p.55-56.

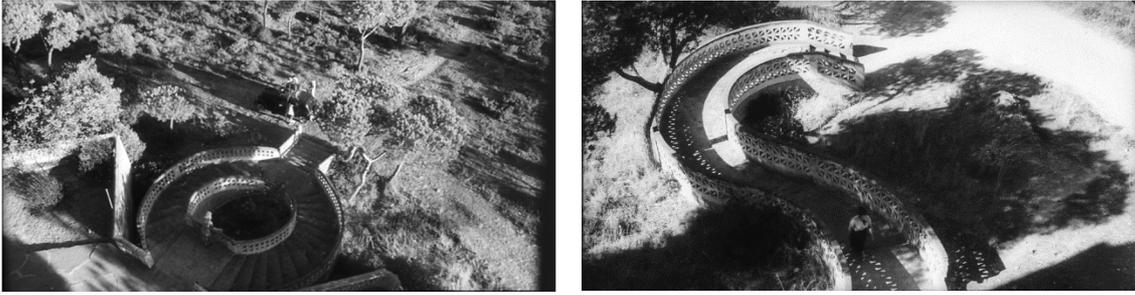


Imagem 81 | Fotograma de *As Ruínas no Interior* (José de Sá Caetano, 1976)
Escadaria em forma de guitarra portuguesa e cobra

Além da representação da ascensão pessoal ou espiritual, estas escadas representam também o número quatro, facto reforçado pelos quatro planos e quatro entradas existentes no piso térreo. No piso um o número de escadarias passa para dois e ao nível da cobertura passa para um, simbolizando um apuramento, seja ele de que tipo for:

[...] começa por utilizar quatro planos, quatro entradas, quatro escadarias, depois no interior, o número quatro passa para dois, são duas escadarias que são paralelas mas são diferentes uma da outra, que dão acesso a uma finalização que é a finalização visível pela pirâmide em vidro que está lá em cima e que define a passagem para o número um. [...] Esta lógica define, ou pretende transmitir, traduzir um apuramento [...] um apuramento da alma, um apuramento do espírito, um apuramento da ética, um apuramento de todas e quaisquer categorias de valores morais, de valores intelectuais, de valores espirituais.¹⁵²

Mesmo o espectador que não perceba o que simbolizam as escadarias, compreende a existência de uma intelectualização e de um simbolismo arquitectónico dada a força que tem o formato das mesmas.

Existem muitas formas de filmar e percorrer uma escada para que se consiga obter o simbolismo e o efeito que se pretende no espectador. A subida simboliza o crescimento, ascensão para a glória, já a descida simboliza declínio, decadência e ruína. Associado a este percorrer de escadaria poderá estar a forma como o mesmo é captado pela câmara. Se o plano for picado, existe uma diminuição moral da personagem, um esmagamento da

¹⁵² Palestra proferida pelo arquitecto Jacinto Palma Dias no Chalé João Lúcio em 29/04/2007, visualizada num filme produzido pela APOS (Associação de Valorização do Património Cultural e Ambiental de Olhão) e pela Ecoteca de Olhão. O filme encontra-se em http://www.olhao.web.pt/Personalidades/jo%C3%A3o_1%C3%BAcio.htm (em 21/05/2011).

sua personalidade e uma diminuição da sua importância ou influência, se o mesmo for captado em plano contra picado, a personagem já será enaltecida, terá mais importância e influência.

As escadas foram captadas em diversos filmes de renome mundial como em *Rocky* onde em diversos filmes desta saga foram filmados o percurso de *Rocky* pelas escadarias do Museu de Arte de Filadélfia de uma forma que simboliza tanto as dificuldades do treino que está a ter como o sucesso no ultrapassar essas dificuldades. Outro filme onde as escadas foram utilizadas de uma forma simbólica foi em *The Music Box* (James Parrott, 1932) onde, numa alusão ao mito de Sísifo, os famosos Laurel e Hardy tentam empurrar um piano pelas escadas acima inúmeras vezes, acabando sempre o piano por deslizar pelas escadas abaixo. Já em *The Exorcist* (William Friedkin, 1973), padre Merrin detém-se diante aos inúmeros degraus que o levarão à casa da paciente, o que poderá simbolizar as dificuldades por que irá passar. No mesmo filme, o padre Karras morre quando cai por uma escadaria.



Imagem 82 | Fotograma de *Le Pacte du Silence* (Graham Guit, 2003).

Em *Pact Du Silence*, a escada foi utilizada de uma forma muito racional e simbólica. A escada por si só, quando utilizada como elemento ascendente sugere um crescimento, apuramento, um sentido épico, quando associada ao plano contrapicado. Quando utilizada como elemento descendente, a escada transmite um tom trágico à cena, neste caso associada ao plano picado. O percurso descendente e ascendente na escada acaba por reforçar simbolicamente a intensidade transmitida pelos planos picado e contrapicado respectivamente. O plano picado poderá sugerir a sensação de que algo mau irá acontecer

em breve. O facto de o sentido da personagem na escadaria ser ascendente perde o referido significado da exaltação e ganha o sentido da revelação de um segredo. Neste caso, a diminuição da personagem através deste plano é levada quase ao extremo por a câmara estar quase na vertical (a personagem é comprimida verticalmente) e pelas dimensões quase claustrofóbicas da escadaria (a personagem é comprimida horizontalmente) e a irregularidade das escadas que dificultam à personagem o seu percurso e a fraca iluminação (a cena desenrola-se à noite) associada à expressão facial atemorizada da personagem que denunciam medo, pessimismo e fatalidade.



Imagem 83 | Fotograma de *Dudu 2: Ein Käffer Gibt Vollgas* (Rudolf Zehetgruber, 1972)

Note-se que a assimetria deste plano acentua a dinâmica e confusão que reforça a cena da perseguição que decorre.

Em *Dudu 2 – Ein Käffer Gibt Vollgas*, numa cena filmada no palácio de Estoi, a escadaria foi filmada de uma forma assimétrica, criando tensão e conferindo dinâmica ao plano. Associado a este enquadramento está a composição de elementos Rococós em que toda a carga decorativa adiciona mais confusão ao plano sendo consonante com esta fase do enredo.

3.5.4 Paredes caiadas

As paredes são elementos que são excelentes panos de fundo para filmagens, quer sejam paredes exteriores de fachada, quer sejam paredes interiores. As paredes podem ser transmissoras de variadíssima informação para a narrativa, dependendo dos materiais de que são constituídas, decoração, métodos construtivos, forma, etc.

A cal como material de construção é um elemento chave na construção tradicional algarvia. Esta era utilizada em argamassas de cal para assentar ou aglutinar outros elementos e na elaboração de revestimentos como estuques e pinturas. O mais visível serão os revestimentos com um aspecto rústico e a pintura a cal resultando num branco mate muito característico. A cal serviu para o assentamento de alvenarias e para as caiadas desde tempos antigos. No Algarve, a quase totalidade das construções tradicionais têm a presença deste material.

As paredes caiadas podem ser muito eficazes no cinema quando se quer apresentar uma envolvente por onde o tempo já passou há muito, uma terra de antepassados onde as paredes parecem esconder segredos e saberes antigos.

Em *Floripes* o realizador procurou planos em que a luz, colocada de forma a incidir sobre as fachadas de uma forma focal e rasante de forma a acentuar ainda mais as irregularidades características da cal. Desta forma criou um cenário urbano muito coerente com a época que queria retratar.

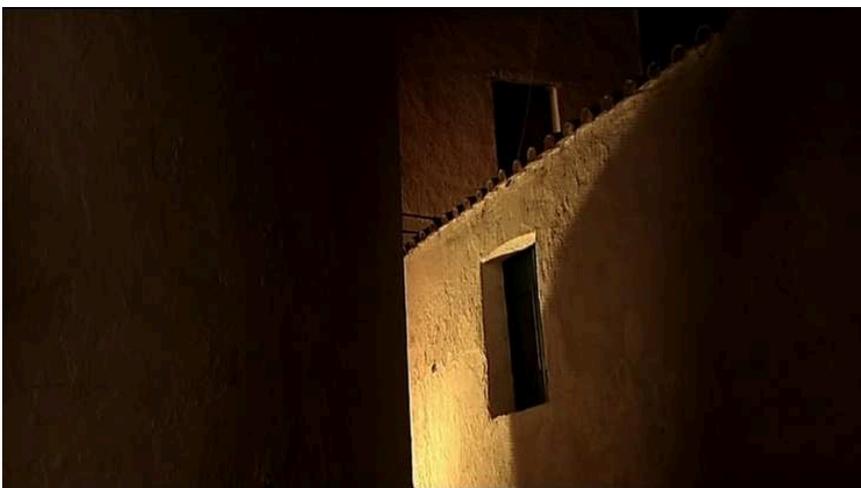


Imagem 84 | Fotograma de *Floripes* (Miguel Gonçalves Mendes, 2007)
Paredes caiadas na cidade de Olhão.

Em *Le Pact du Silence* foi muito bem conseguida a associação de uma parede irregular e desgastada pelo tempo (Igreja de Santa Maria do Castelo - Tavira) a uma personagem que acaba de presenciar uma tragédia e encontra-se arruinada psicologicamente. Para acentuar a textura da parede, à semelhança do exemplo anterior, foi utilizada uma luz rasante.



Imagem 85 | Fotograma de *Le Pact du Silence* (Graham Guit, 2003)
As irregularidades da parede caiada reflectem-se na personagem arruinada psicologicamente pela tragédia (Igreja de Santa Maria do Castelo - Tavira).

Nas situações em que se quer dar relevo a realidades ligadas à tradição da região algarvia, a parede caiada não pode deixar de ser tida em conta tal é a sua ligação à construção tradicional no sul do país.

Em *Um Grito na Noite*, Carlos Porfírio quis dar muita ênfase à tradição da terra de Alcoutim por ser um local do interior longe das grandes metrópoles e que vivia muito do contrabando com Espanha.

Neste caso, dado o ano de filmagem deste filme (1948), percebe-se que o material de eleição para se revestir as paredes nesta altura era a cal (o cimento e as tintas sintéticas seriam vulgarizados mais tarde). Desta forma, este filme é um registo de uma época e não a reprodução de uma época.



Imagem 86 | Fotograma de *Um Grito na Noite* (Carlos Porfírio, 1948)
Paredes caiadas da arquitectura tradicional em Alcoutim conjugada com o folclore e as gentes locais.

Outro filme que ficou como um registo da época da utilização da cal como principal material de revestimento é *Ave de Arribação* (Armando de Miranda, 1943) onde foi feito um percurso por muitos locais do Algarve e onde se verificava a utilização da cal como material de construção quase exclusivo.

Em *À Flor do Mar* a parede teve aqui um papel de pano de fundo que contribuiu imenso para que a composição deste plano fosse muito coerente e tivesse inerente um grande simbolismo.



Neste plano há vários níveis de interpretação que confluem na intenção da narrativa em criar um momento de reflexão, tomada de decisão, aclaramento das ideias, para contrariar uma certa confusão subjacente à cena anterior



Neste plano todos os elementos encontram-se estáticos e só o reflexo da face da personagem é que se move em direcção ao espelho.

A personagem começa o seu percurso em direcção ao espelho com a cara desfocada e pouco a pouco a mesma vai ficando focada, o que sugere um desenvolvimento na sua reflexão no sentido do aclaramento das ideias.



A reforçar esta sugestão, quando a imagem fica focada, é feito um aumento da iluminação, sugerindo uma tomada decisão ou o chegar a uma conclusão. A personagem atingiu a luz. Note-se que se trata de uma sequência de eventos surreais e abstractos que

Imagem 87 | Sequência de planos de *À Flor do Mar* (João César Monteiro, 1986)
Pormenor da parede caiada

nos transmitem factos de uma forma indirecta, tratam-se de metáforas pictóricas típica do cinema de autor.

As irregularidades da parede de cal estão perfeitamente consonantes com a moldura do espelho, que é irregular e com o próprio espelho com irregularidades no próprio reflexo, estas resultantes do tempo, do envelhecimento. Todos estes aspectos sugerem um olhar para trás, uma análise do passado e, o mais importante, o reflexo do espelho sugerirá uma introspecção. O plano é subjectivo ao colocar o espectador no lugar da personagem, convidando-o assim a partilhar com a personagem todo este turbilhão de sentimentos.

Enquadramento é simétrico o que torna este plano completamente estático, importante para o clima de repouso e reflexão que se pretende. Mais uma vez o foco de luz rasante provocou pequenas sombras nas irregularidades da parede, salientando-as e tornando-as marcantes.

Actualmente já não existe a produção artesanal da cal, sendo a mesma produzida por métodos industriais. À medida que foram surgindo novos materiais de construção como, por exemplo, o cimento, a cal foi sendo substituída. Quando surgia a intenção de elaborar construções com estilos arquitectónicos rústicos, a tendência era aplicar argamassa de cimento de forma a imitar o aspecto final irregular da parede de cal e pintura em tinta sintética. Surgiram muitos exemplos interessantes destas “casas ‘modernas’, de arquitecto, de inspiração popular”¹⁵³ nas décadas de 1950 a 1980. Este tipo de arquitectura foi assim um reflexo do modernismo que floresceu na europa a partir da década de 1950 mas adaptado a Portugal através da integração de características vernaculares de cada região. Veremos mais à frente no capítulo Aldeamentos Turísticos casos de arquitectura moderna com traços vernaculares algarvios.

Os fotogramas seguintes retirados dos filmes *Die Screaming, Marianne* e *Dudu 2: Ein Käfer Gibt Vollgas* reflectem esse movimento arquitectónico mas utilizando materiais actuais (cimento e pintura em tinta sintética).



Imagem 88 | Fotograma de *Die Screaming, Marianne* (Pete Walker, 1971)
Parede em reboco de argamassa de cimento a imitar as irregularidades da cal na Vila Lara.

¹⁵³ FERNANDES, José Manuel; JANEIRO, Ana. *A Casa Popular do Algarve*. Faro: CCDR Algarve, 2008, p.109.



Imagem 89 | Fotograma de *Dudu 2: Ein Käffer Gibt Vollgas* (Rudolf Zehetgruber, 1972)
Parede em reboco de argamassa de cimento na Aldeia das Açoteias, uma analogia às irregularidades da parede em cal.

3.5.5 Janela

A janela é um elemento arquitectónico poderoso na narrativa fílmica e que pode ajudar a transmitir as sensações e ideias que se pretendem que o público absorva de forma subliminar. Ao enquadrar, quer seja o exterior ou o interior, a janela vai transformar-se numa moldura da acção que decorre¹⁵⁴.

Verifica-se que no cinema, quando se enquadra uma acção com qualquer elemento, como o caso da janela, procura-se que os níveis de iluminação da zona da acção e do elemento que a enquadra sejam distintos, de forma a se obter a devida separação entre ambos.

Nos casos que se irão visualizar neste capítulo, verifica-se que a janela tem uma iluminação muito escura e o espectador e o cenário que se visualiza em segundo plano estão bem iluminados, conseguindo-se com isto a distinção entre ambos, o efeito de perspectiva e focalização do espectador na acção.

¹⁵⁴ No cinema a janela pode ser utilizada de forma a emoldurar a acção de uma forma total (se se visualizar a janela na tua totalidade), ou parcial (se se visualizar só parte da janela).

Poderá ocorrer o contrário, ou seja, a janela não levar a nossa visão a lado nenhum, como o fotograma seguinte em que a janela negra acaba por reflectir o estado psicológico em que a personagem se encontra.



Imagem 90 | Fotograma de *Água e Sal* (Teresa Villaverde, 2001)
A janela negra juntamente com a fraca iluminação reflecte o estado depressivo da personagem.

A janela tem um objectivo primordial de entrada da luz solar e da ventilação da habitação, daí que esta simbolize a receptividade. Este simbolismo poderá estar associado ao *cliché* do pretendente que atira pedras à janela da amada. Ela à janela do piso superior numa posição dominante e ele na rua ao nível térreo numa posição submissiva. Se aceder à porta de entrada é aceder à zona pública da casa, aceder à janela do piso superior, onde normalmente estão os quartos, será aceder à zona privada da casa, contornando assim a porta e evitando os elementos conscientes e conservadores que controlam a casa, os adultos e os idosos. É o quebrar da hierarquia natural e funcional da casa. Estas atitudes sugerem de uma forma muito directa uma intenção quase irracional por parte de quem as toma e a forma como a pessoa abordada reagir à janela a esta acção poderá sugerir receptividade ou não às suas intenções.

Neste caso, a janela possuía o contorno em cantaria, sendo este tipo de acabamento só possível em famílias com mais posses financeiras. Quando a família não tinha posses para tal, optavam por pintar o contorno das janelas e portas, em azul nas casas isoladas para um efeito exorcizante e repelente e multicolorido nas casas aglomeradas já com um efeito diferenciador, individualizante¹⁵⁵.

¹⁵⁵ DIAS, Jacinto Palma. *Algarve em 3D*. Castro Marim: Autor, 1984, p.21. As cores utilizada estão normalmente em consonância com a platibanda.



Imagem 91 | Sequências de planos de *Cavaleiros de Água Doce* (esquerda) e *Kiss me* (direita). Em ambos os casos o rapaz atira pedras à janela do quarto da amada e face à ameaça deste em cometer um acto irreflectido, ambas acedem ao pedido (no primeiro caso ela vai ter com ele à rua e no segundo ela abra a porta para ele entrar).

A janela acede-se pelo interior da habitação. Tentar aceder à janela pelo exterior é simbolicamente uma tentativa de aceder à consciência que reside no interior do edifício. A cena *cliché* do pretendente que manda pedras à janela do quarto da mulher amada para lhe chamar a atenção simboliza essa tentativa. Tal ficou patente em dois filmes: *Cavaleiros de Água Doce* e *Kiss me* cujas cenas são muito semelhantes. Note-se o facto de o quarto estar inacessível no primeiro andar, tal como foi descrito anteriormente quando se descreveu a casa onírica.

3.5.5.1 O olhar para o exterior

A janela, de entre muitas funções, tem a função de proporcionar a quem vive numa habitação a visualização do exterior aumentando assim a sua amplitude de visão. Esta amplitude de visão traduz-se na entrada do mundo exterior na habitação. A pessoa quando acorda abre os olhos e quando se levanta abre as janelas, para que a casa acorde também. O campo, o mar, o céu e a linha de horizonte são pontos de fuga para o nosso olhar que invadem o interior da habitação graças à janela.

A janela pode ter simbolismos diversos como a receptividade, abertura, fonte de luz, como também a abertura às influências externas, ou ainda o símbolo da consciência¹⁵⁶. No filme *Secret Window* (David Koepp, 2004) que explora uma vertente mais psicológica e simbólica, o simbolismo da janela inerente à consciência foi muito bem explorado.

Além do simbolismo inerente à janela, existe a paisagem que ela enquadra, a forma como o faz e a emoção que daí resulta. Esta visualização do exterior torna-se sentimental dependendo do que se observa, tal como acontece na experiência de Kuleshov. As sensações que se obtêm podem ser de liberdade ou reflexão se se visualizar o espaço aberto até ao infinito, pode transmitir a segurança do lar quando se observam perigos no exterior, o conforto quando se observam as intempéries, etc..

Esta cena de *À Flor do Mar* envolve muitas pausas entre os diálogos, momentos para pensamentos e reflexões. A presença do mar reforça a ideia de reflexão e calma pois é para a distante linha imaginária do horizonte que conflui o olhar. Mas o que marca mais

¹⁵⁶ <http://www.girafamania.com.br/montagem/simbolos.htm>

este plano, e que vai de encontro à estagnação que a narrativa pretende nesta cena, é o facto de ele ser praticamente simétrico na horizontal, o que leva a que ambos os lados da composição atraiam o olhar na mesma intensidade. Disto resulta uma composição completamente estática e sem dinâmica nenhuma e que sugere paz, calma e reflexão.



Imagem 92 | Fotograma de *À Flor do Mar* (João César Monteiro, 1986)
Simetria da composição deste plano sugerindo uma estabilidade e acalmia num momento da narrativa em que se desenvolve uma lenta conversa intercalada com momentos de reflexão.

O olhar perde-se no infinito do mar. Note-se a quase completa ausência de ângulo de filmagem (a câmara é perpendicular à janela, à linha de costa e à linha de horizonte), que leva a que esta composição tenha apenas duas dimensões: a vertical e a horizontal. A janela dá um enquadramento lateral dando uma certa perspectiva à composição.



Imagem 93 | Fotograma de *Die Screaming, Marianne* (Pete Walker, 1971)

Neste plano de *Die Screaming Marianne*, as janelas de uma habitação moderna enquadram parcialmente a cena.

As dimensões que este envidraçado possui resulta num enquadramento muito cinematográfico do espaço exterior para quem olha do interior da habitação, facto esse que o realizador não deixou de aproveitar.

Neste plano de *Os Imortais*, a janela é importante no reforço da linguagem dos elementos que o compõem: a janela reflete o mar sobre a personagem que se perde em pensamentos na procura de soluções numa fase importante do enredo. O próprio cigarro é um elemento *cliché* que sugere nervosismo.



Imagem 94 | Fotograma de *Os Imortais* (António-Pedro Vasconcelos)
Num momento de reflexão, a personagem olha para o mar que o espectador vê reflectido na janela.

3.5.5.2 – O olhar para o interior

A janela, que normalmente serve para a visualização do exterior a partir do interior, também pode funcionar no sentido inverso. Nesse caso o espectador encontra-se no exterior do edifício e observa o que se passa no seu interior, ficando assim distante da acção, o que evidencia certas sensações, consoante o que se observa. Alguns filmes exploraram muito bem esta potencialidade da janela, como foi o caso de *Rear Window*¹⁵⁷ (Alfred Hitchcock, 1954) que explora a vertente do crime e *suspense* ou *L'Uomo Che Guarda* (Tinto Brass, 1994) que explora uma vertente mais erótica e *voyeurista*.

¹⁵⁷ Filme baseado na história curta de Cornell Woolrich (*It Had to be Murder*, 1942). Em 1998 surge um telefilme com o mesmo nome, do realizador Jeff Bleckner, também baseado neste livro.

A natural curiosidade do ser humano leva à popularidade da imprensa cor-de-rosa, especialmente quando expõem notícias do foro mais íntimo das personagens públicas. Outro fenómeno de popularidade é o *Big Brother* onde o acto de observação da vida alheia é-nos levado até a casa, não pela janela mas pela televisão. O *Big Brother* chega a tornar-se *voyeurista* aquando da observação dos intervenientes nas casas de banho, quartos, etc. nos seus momentos mais íntimos, embora neste caso os mesmos saibam que estão a ser filmados. O facto de as audiências subirem exponencialmente quando estas cenas são transmitidas, mostra que o *voyeurismo* está patente em uma fatia considerável da população.

Existe um outro fenómeno designado por *People Watching* que consiste no acto de observar as pessoas a interagir com o meio que as rodeia, ou seja, observar os seus comportamentos, as suas reacções ao meio que os rodeia, ouvir as suas conversas, tudo isto sem o seu consentimento. Difere do voyeurismo no facto de não estar relacionado com a componente sexual mas ambos são movidos pela curiosidade.

Em *Água e Sal* (Teresa Villaverde, 2001) o espectador é subitamente colocado do lado de fora da habitação podendo visualizar a acção através da janela. Colocar o espectador do lado de fora da habitação distancia-o da acção que lá decorre. O espectador do lado de fora observa a conversa como se espiasse o casal e tentasse ouvir o que que dizem, evidenciando uma certa exposição da acção que decorre no interior da habitação. Por outro lado poder-se-á juntar um dos vários significados simbólicos da janela que é o da abertura e da consciência. Neste caso o espectador do lado de fora penetra através da janela na consciência das personagens que discutem problemas pessoais e íntimos.

A janela é o elemento que se encontra desfocado mas estando em primeiro plano e as suas quadrículas cruzando o plano, ela torna-se num elemento com presença forte nesta composição. Reforça também a perspectiva o que intensifica a distância entre o espectador e a personagem. A ausência do enquadramento do restante vão, além de evidenciar a profundidade do plano, evita a aparência de visualização semelhante ao efeito de abertura na parede.



Imagem 95 | Fotograma de *Água e Sal* (Teresa Villaverde, 2001)

Esta perspectiva através da janela coloca o espectador no papel de *outsider*, alguém que está distanciado da cena que decorre no interior do lar e “espia” a conversa íntima do casal.

3.5.6 Porta / Entrada

Quem virá bater à porta?
Numa porta aberta se entra
Numa porta fechada um antro
O mundo bate do outro lado da minha porta¹⁵⁸

A porta é dos elementos arquitectónicos com maior carga simbólica por ser o elemento que separa o espaço interior e protegido da nossa casa do espaço exterior desprotegido, amplo e infinito. Na sua associação do corpo feminino à imagem inconsciente da casa Freud refere a porta como sendo o “orifício sexual”. Entrar em casa é entrar no orifício sexual e voltar a ficar protegido no nosso primeiro abrigo: o ventre materno. Foi o corpo da nossa mãe que nos protegeu na nossa fase mais frágil de desenvolvimento. Passar pela porta no sentido da saída de casa significa o nascimento de uma nova vida: a emancipação e a independência.

¹⁵⁸ Pierre Albert-Birot *cit. in* BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não ; O novo espírito científico ; A poética do espaço*. São Paulo: Abril cultural, 1978. A casa. “Do porão ao sótão. O sentido da cabana”. p.199.

O próprio puxador da porta tem um valor simbólico forte. Segundo Juhani Pallasmaa “o puxador da porta é o aperto de mão do edifício”¹⁵⁹ e neste contacto com a porta, sente-se o carácter do edifício. Esse puxador, na forma de uma aldrava, anuncia a chegada de uma pessoa ao edifício. A importância da aldrava está patente nos desenhos de casas feitos por crianças em que esta está sempre presente nas portas de entrada. O valor que lhe está implícito é o de abertura, que se contrapõe ao valor da chave que é mais de fecho. Segundo Gaston Bachelard, “no reino dos valores, a chave fecha mais do que abre. A aldrava abre mais do que fecha”¹⁶⁰.

À porta de entrada da casa aguarda-se até se obter permissão para entrar nela e essa decisão será concedida ou não, consoante a porta abra ou permaneça fechada, logo a porta é quem decide, representando mesma o sim ou o não.

A porta de entrada da casa, como elemento decisor quanto à entrada ou não de pessoas em casa, é a única porta que possui um orifício para que se possa visualizar quem está do outro lado antes para que se decida se abre ou não. Na casa tradicional algarvia, a porta de entrada possui um postigo, uma pequena janela incorporada na porta que tem a mesma função que o referido orifício.



Imagem 96 | Fotograma de *À Flor do Mar*.
A porta com postigo permite ver quem está do lado de lá antes de a abrir.

¹⁵⁹ Juhani Pallasmaa *cit. in* RODRIGUES, Sérgio Fazenda. *A Casa dos Sentidos – Crónicas de Arquitectura*. Lisboa: ARQCOOP, 2009, p.43.

¹⁶⁰ BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não ; O novo espírito científico ; A poética do espaço*. São Paulo: Abril cultural, 1978, p.244.

No movimento de abertura e fecho da porta, esta transmite sensações consoante a forma como esse movimento é efectuado.

Nas séries de ficção científica, há sempre uma porta que se abre sozinha de cada vez que alguém se aproxima. Nos filmes de terror também. Mas enquanto nas naves espaciais a porta desliza para o lado, nas casas assombradas a porta abre-se para a frente, numa espécie de convite ao mistério. Sempre preferi as segundas. A sua abertura lenta e ruidosa desoculta timidamente o local escuro e fechado que se esconde mais à frente. E isso, esse suspense, sempre me pareceu muito mais romântico que o asséptico deslizar de um painel sem peso, barulho ou cheiro, sem toque e sem promessa daquilo que se esconde ou encerra mais além¹⁶¹.

No filme *O Sótão*, a porta abre-se sozinha com o ruído característico dos filmes de terror. O seu movimento é para dentro e de forma amável sugerindo um convite cordeal à entrada na habitação e uma vez lá dentro, esta fecha-se de forma abrupta (um sinal de que algo de mau irá acontecer). Trata-se de um cliché muito utilizado no cinema mas que possui um simbolismo e um efeito psicológico muito perceptível.



Imagem 97 | Fotogramas do filme *O sótão* (Ricardo Navarro)

A porta abre-se sozinha de forma convidativa e fecha-se abruptamente quando o visitante já se encontra no interior da habitação.

¹⁶¹ RODRIGUES, Sérgio Fazenda. *A Casa dos Sentidos – Crónicas de Arquitectura*. Lisboa: ARQCOOP, 2009, p.43-44.

Não deixam de ser muito interessantes as semelhanças entre as cenas das entradas nos fortes de S. João da Barra e na Fortaleza de Sagres nos filmes *À Flor do Mar* e *Cristóvão Colombo: O Enigma* respectivamente. Em ambos os casos evidenciou-se a entrada em edifícios militares.

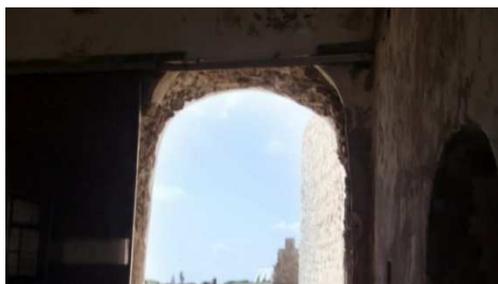
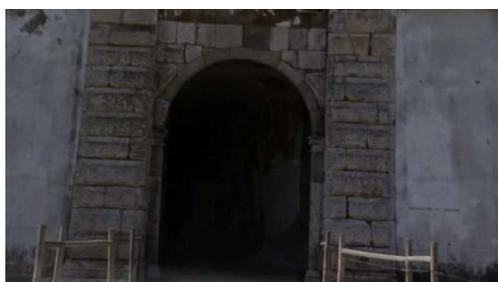


Em *À Flor do Mar*, uma parte do genérico é a entrada neste forte. Só o espectador entra no forte. As portas abrem-se lentamente, revelando o espaço interior para a câmara que entra sem que a mesma represente alguém. Estas portas abrem-se no sentido da entrada como que a convidar o espectador a entrar. O que se pretende apenas é introduzir o local ao espectador que entra, ainda ao som da música do genérico inicial, neste espaço fechado e isolado do exterior, evidenciando a importância que este local terá no filme que está prestes a iniciar. O som do genérico inicial acaba quando a entrada é consumada, dando-se início ao filme.

Durante o desenrolar do filme, este local funcionará como uma âncora em torno da qual se desenvolve toda a narrativa.

Imagem 98 | Plano sequência de *À Flor do Mar* (João César Monteiro, 1986)
Entrada no Forte de São João da Barra

A entrada na fortaleza de Sagres no filme *Cristóvão Colombo: O Enigma* marca um ponto chave na narrativa. É aqui que acaba o périplo deste casal por Portugal em busca de vestígios de Cristóvão Colombo.



Neste caso não deixa de fazer todo sentido Sagres representar a conclusão da pesquisa em Portugal e o início da viagem para além-mar, mais precisamente para Nova Iorque nos Estados Unidos da América, onde decorrerá a fase seguinte da narrativa. Esta entrada, feita de carro, marca o ponto de vista de quem vai dentro do mesmo, verificando-se os solavancos resultantes das irregularidades do pavimento. Ao adoptar este ponto de vista subjectivo, o espectador assume o lugar de um dos actores que vão no carro. A música algo dramática sugere uma grande importância deste local. Embora não exista um portão, esta entrada é curva, fazendo com que o interior se vá revelando lentamente à medida que entram na fortaleza e a música lentamente acaba.

Imagem 99 | Plano Sequencia de *Cristóvão Colombo: O Enigma* (Manoel de Oliveira, 2007)
Entrada na Fortaleza de Sagres

Neste caso as personagens como que morrem e voltam a nascer neste percurso de entrada no forte. Note-se que a entrada deste forte, dada a sua dimensão, é um verdadeiro espaço escuro de transição. Atrás deles ficou Portugal e ao passar esta entrada abre-se a visão para o outro mundo: o mundo além-mar.



Neste plano, a câmara permanece estática enquanto as personagens vão surgindo por detrás da mesma. A simetria deste plano sugere uma inércia e calma ao mesmo. A estrutura de pórticos resulta em linhas de composição que mobilizam o olhar do espectador em direcção ao centro do plano, funcionando assim como uma força centrípeta. A grande profundidade de campo permite o olhar espectador explorar todo o percurso das personagens até as mesmas praticamente se perderem no fundo negro e permite também acentuar o efeito de profundidade criado pelas linhas de composição verticais. Estas linhas de composição, mais se assemelham a uma estrutura óssea torácica vista a partir do interior do corpo do edifício.

Imagem 100 | Plano estático de *Cristóvão Colombo: O Enigma* (Manoel de Oliveira, 2007)

Percurso no corredor da Escola de Sagres na Fortaleza de Sagres onde as personagens se perdem dentro do corpo arquitectónico numa sucessão de pórticos.

3.5.7 A piscina e jardim

A piscina associada ao jardim é um elemento indissociável do lazer. É o local onde o banho relaxante na presença do sol e o tempo de ócio junto ao mesmo traduzem qualidade de vida.

Embora existam piscinas em todos os países, estas estão mais associadas aos países mediterrânicos por motivos climáticos. O Algarve é prolífero neste tipo de elemento que é muito associado ao turismo (casas turísticas, hotéis) ou a habitações de nível económico superior.

A piscina associada ao jardim sugere um regresso às origens da vida, algo por que todos os seres humanos anseiam: a água e a natureza. Na habitação, a piscina e o jardim tornam-se no nosso jardim do éden privado. Local pautado pela simplicidade, escape à evolução do betão, dos média e do trabalho, a piscina e o jardim são os absorventes das torrentes de pensamentos que resultam da vida acelerada que se verifica nos dias de hoje. Isto leva a que o ser humano procure a a uma “busca constante desses elementos no seu cenário urbano”¹⁶².

A presença da água sugere reflexão, acalmia e fluir de ideias. *Em Doppelganger*, cujo enredo se desenrola no futuro, a personagem principal sai da sua casa futurista e tecnológica e desloca-se para junto da piscina rodeada por vegetação densa e reflecte sobre toda a situação a olhar para a água. Esta cena é uma entre as muitas em que o efeito de espelho é evidenciado neste filme em que o tema roda precisamente à volta do espelho e da duplicação espelhada da realidade.



Imagem 101 | Fotogramas de *Doppelganger* (Robert Parrish, 1969)
Reflexo da personagem e vegetação do jardim na água da piscina sugerindo um momento de reflexão.

O filme *Cavaleiros de Água Doce* desenrola-se à volta de uma prova de natação que dois grupos rivais de miúdos organizam na piscina do aldeamento Pedras d’el Rei. Neste filme, a piscina é o local central do enredo e é onde se desenrolam a maior parte das cenas importantes do filme. Nesta piscina travam-se amizades de uma vida, criam-se conflitos, declara-se o amor, reflecte-se sobre o passado e prova-se o valor. A piscina aqui torna-se

¹⁶² SHLEIFER, Simone. Jardins e Piscinas. Colónia: EVERGREEN, 2006, s/p

num elemento intemporal, uma referência que liga os protagonistas ao passado e às boas memórias que ali viveram.



Imagem 102 | Fotogramas do filme *Cavaleiros de Água Doce* (Tiago Guedes, 2001).
Todo este filme gira à volta desta piscina. Neste caso é o local onde os três amigos recordam os tempos de infância que tiveram com mais um outro amigo agora falecido.

A água simboliza a vida, no entanto esta tem sido muito utilizada no cinema como associada à morte. É mesmo *cliché* a piscina ser o local onde é descoberta uma pessoa morta a boiar. Em *Die Screaming Marianne*, foi o local escolhido para a tortura de um dos personagens no sentido de obter uma confissão do mesmo, evitando assim a morte por afogamento.



Imagem 103 | Fotograma de *Die Screaming Marianne* (Pete Walker, 1971)
A piscina como local onde a morte está próxima.

No filme *Lázaro* (João Raposo e Pedro Matos, 2013) a piscina surge como um desafio que é colocado a um paraplégico pelo seu amigo, com o intuito de o obrigar a lutar contra a sua incapacidade de andar. Nesse sentido, o amigo atira-o à água, e fica à espera que este se desvencilhe deste desafio.



Imagem 104 | Fotograma de *Lázaro* (João Raposo e Pedro Matos, 2013)

Conclusão

A arquitectura e o cinema são artes que se complementam, e se recriam mutuamente. Se o cineasta se torna um arquitecto quando erige as suas cidades imaginárias no ecrã, o arquitecto torna-se um cineasta quando imagina enquadramentos, planos e percursos nas obras que cria no seu estirador. Lev Kulechov e Sergei Eisenstein tinham formação em arquitectura e isso certamente os terá ajudado como cineastas tornando-os nos grandes impulsionadores da teoria do cinema na década de 1920. António de Macedo, realizador português com formação em arquitectura, refere, precisamente, a importância que teve o seu curso de arquitectura no desenvolvimento da sua arte de cineasta.

A arquitectura no cinema é maleável. Nada impede o realizador de fazer os cortes e colagem de diferentes cenários urbanos, por exemplo, e uni-los no sentido de criar novos espaços que se encaixem nas suas necessidades narrativas. O Algarve não foge à regra e, entre vários casos, destaca-se o filme *S.O.S. Invasión* (Silvio F. Balbuena, 1969) onde o realizador criou um espaço através da colagem de planos do Castelo dos Mouros em Sintra, Castelo de Silves e Palácio da Pena em Sintra. Através deste exemplo percebe-se a importância que se teve neste estudo em comprovar a localização de todos os locais que foram apresentados.

Se os locais são importantes para o cinema, o cinema também se tornou importante para os locais onde é filmado. O cinema ganhou uma importância tal que, certos filmes de grande fama, emprestaram aos locais onde foram filmados o imaginário patente na sua narrativa, transpondo para estes a sua fama e por conseguinte, o seu valor artístico. Essa fama e esse valor artístico adicional que os locais adquirem têm sido aproveitados para fins turísticos um pouco por todo o mundo, surgindo frequentemente nos seus roteiros. O paralelismo que este estudo traça com a realidade algarvia, vai também nesse sentido por esta se tratar da região mais turística do país e que, por ter infraestruturas que suportam o turismo balnear, ter capacidade de receber grandes produções sem dificuldades logísticas consideráveis. O grande impulso que o número de longas-metragens ficcionais rodadas nesta região teve a partir da década de 1960 foi precisamente sustentado no facto de haver melhores vias de comunicação e infraestruturas hoteleiras, tecnologia cinematográfica mais acessível e no facto de haver melhor conhecimento desta região no resto da Europa

e do mundo, resultante da afirmação desta região como sendo dos principais e melhores classificados destinos turísticos europeus.

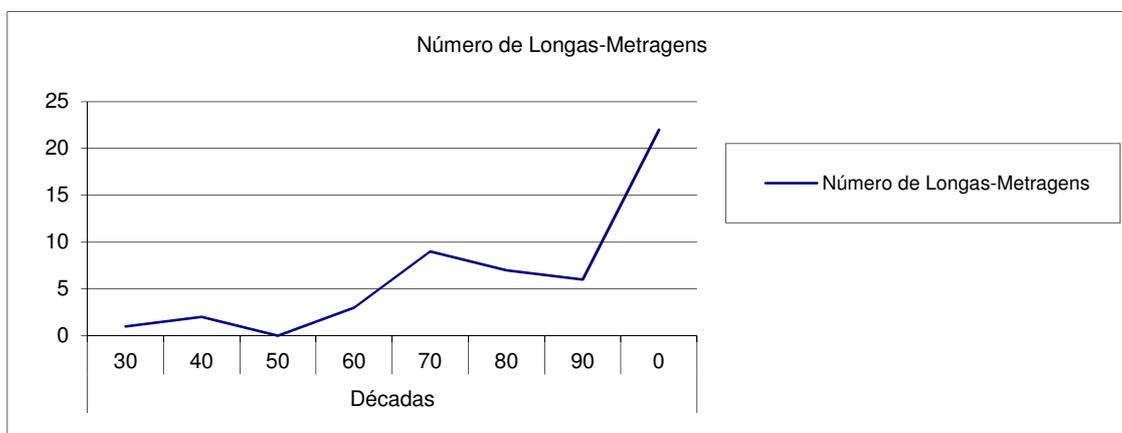


Gráfico 1 | Número de longas-metragens filmadas no Algarve por década
[Luis Ribeiro]

No que respeita às localizações das rodagens no Algarve, pode-se verificar que as localizações são predominantes no litoral. Isto prende-se com vários factores. Primeiro, o litoral é a zona do Algarve que mais população possui e é onde estão os grandes centros urbanos. Foi precisamente em zonas habitadas onde se verificou a grande maioria das filmagens. Outro motivo prende-se com a imagem que o Algarve transmite tanto para o estrangeiro como para o resto do país: uma imagem de praias, mar, complexos turísticos, etc. Esta é a imagem que se vende quando se promove o Algarve. Tal ir-se-á reflectir no potencial cinematográfico que é conhecido fora do Algarve: o litoral (quando o turista visita o Algarve, espera ver o que lhe é transmitido pelas agências de viagens e pelo que vem publicitado na Internet, etc).

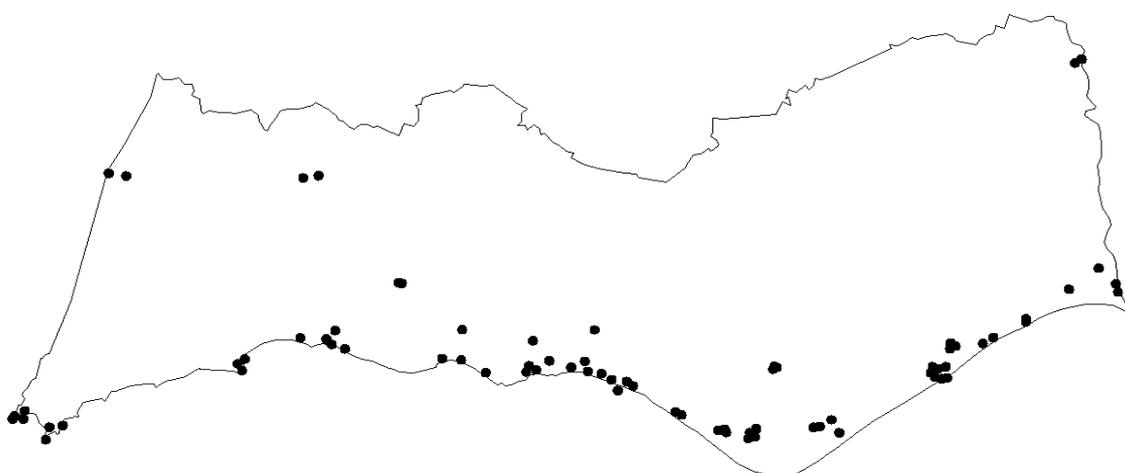


Imagem 105 | Localização das rodagens de filmes no Algarve
[Luis Ribeiro]

Focando-nos agora no Algarve como local especificado na narrativa fílmica: mais uma vez o motivo que se prende com a imagem que o Algarve tem perante Portugal e o mundo como local de lazer e férias balneares. Em várias produções o Algarve foi o local que representava o destino de férias com forte presença da praia como local de ócio, como exemplos *Crímen de Amor*, *Millenium II*, *Tráfico* ou *Cavaleiros de Água Doce*. Esta será a principal imagem que o Algarve transmite. Outra forma como o Algarve era visto, particularmente nas décadas de 1960 e 1970, era como local remoto, especialmente para as produções estrangeiras, como *Die Screaming*, *Marianne* e *Doppelganger*, em que o Algarve representou um local em que as personagens estavam muito longe dos seus países. Em diversos casos, como foram os exemplos de *Die Screaming*, *Marianne* e *Ruínas no Interior* (produção portuguesa), foi destacada a componente da praia como local de ócio.

Existem, obviamente, os casos em que o Algarve foi local de filmagem por motivos históricos, o que não deixa de ser um reflexo da riquíssima história desta região que se reflecte nos seus cenários arquitectónicos, como foi o caso de *Moura Encantada*, *Zéfiro*, *Floripes*, *Kiss me* e *Cristóvão Colombo: O Enigma*.

Por outros motivos, como a sua cultura folclore, cultural e arquitectónica, o Algarve como local da narrativa foi explorado nos filmes *Ave de Arribação* ou *Um Grito na Noite* quando era ainda uma região desconhecida e misteriosa para o resto do País. Curiosamente, estes dois filmes foram realizados por realizadores algarvios, bem conhecedores desta região.

Finalmente, existem motivos que se prendem com factos diversos como determinados locais assumirem a identidade de outros locais, algo frequente no cinema. No caso do Algarve verificou-se poucas vezes, tendo esta região assumido a identidade de outras localizações em *The Thunderbirds Are Go* onde Albufeira assume a identidade de Craigsville e *Ijung Gancheob* onde Olhão e Sagres assumem a identidade da cidade do Rio de Janeiro e arredores.

Os espaços urbanos históricos que possuem fachadas de características ocidentais, exibem os planos de fachadas com uma arquitectura rica, como que a expor a sua beleza ao transeunte, tornando-se num cenário em que cada fachada conta a sua história

arquitectónica, como foi mostrado no filme *Kiss me* um filme de época que retrata as décadas de 1950 e 1960 em Tavira. Já os arruamentos da cidade islâmica, mais se assemelham a labirintos, pela sua arquitectura fechada, voltada para o seu interior, pela sua quase total ausência de ornamentação da fachada e pela orgânica dos seus arruamentos. O filme *Floripes* foi dos filmes que melhor tirou partido do urbanismo para a tensão da narrativa, muito bem ilustrando o urbanismo islâmico ao retratar os vários planos de fachada que vão recortando os estreitos arruamentos da zona histórica da cidade de Olhão, associados a um jogo de luz e sombras, criando uma tensão crescente no espectador. A esta abordagem contrapõe-se a visão de Pete Walker em *Die Screaming Marianne*, que optou por filmar cenários citadinos mais amplos proporcionados pelo largo do centro de Albufeira ou pelo urbanismo de Alte enquadrado pela natureza circundante. Tal lhe permitiu a obtenção de planos com enquadramentos mais amplos e a captação da vida citadina de uma forma mais multidirecional, sempre com muita luz e natureza presentes. A sensação que se respira neste filme é de amplitude e liberdade. Nos casos de *Kiss me* e *Floripes* comprovou-se a importância da existência de zonas históricas nas cidades que serviram como cenários para estes filmes de época.

Salvo raras excepções, a cidade algarvia apresenta um *skyline* baixo e isso interessa a cineastas que procurem essa característica, especialmente quando as querem contrastar com as grandes urbes europeias, como em *Die Screaming Marianne* onde Pete Walker contrapõe a cidade de Londres com a então vila de Albufeira e aldeia de Alte e em *Le Pact du Silence* onde Graham Guit contrasta a cidade de Paris com a cidade de Tavira.

Os aldeamentos turísticos têm a particularidade de fornecer um aglomerado urbano uniforme, dado que as habitações partilham de um projecto urbano, a sua arquitectura faz parte de um mesmo conjunto. Tal pode ser útil quando se quer uniformizar a arquitectura filmada. Em *Cavaleiros de Água Doce* foi posta em contraste a arquitectura modernista que alberga as famílias de classe média/alta que estão de férias em Pedras d'el Rei com a casa de arquitectura vernacular de um pescador de parcas posses na vizinha povoação de Santa Luzia. Neste caso, a arquitectura desempenhou o principal papel identificador de classes socio-económicas.

Quando visto isoladamente, o objecto arquitectónico, e normalmente inserido na natureza, acentua o seu isolamento e acentua-se o dramatismo da narrativa. Tal aconteceu

por exemplo em *Floripes*, onde é acentuado o *suspense* de algo que acontece no mar em frente a uma pobre casa de pescadores isolada na noite. Em *Die Screaming Marianne* procurou-se isolar uma família disfuncional junto à falésia em frente ao mar no sentido de criar o *suspense* que este filme de terror procura. Já em *Ruínas no Interior* o isolamento da habitação no meio de um pinhal pretendeu destacar o facto da família ser refugiada de Guerra. Outro tipo de edifícios, nomeadamente os equipamentos, foram analisados de forma isolada, mas verificou-se que o equipamento, dada a sua especificidade, aparece no cinema maioritariamente pela sua função. O Aeroporto de Faro, por exemplo apareceu em inúmeros filmes dada a sua especificidade como local de chegada e partida de pessoas do Algarve, sendo um local dramático por natureza. Dos vários filmes visualizados, houve alguns tipos de equipamento cuja função foi subvertida. Tal ocorreu, por exemplo no filme *Second Life* onde um convento foi subvertido em local de festas glamourosas. Este tipo de edifício é facilmente subvertível dada a sua compartimentação simples ter sido originariamente a de habitação, podendo, assim, assumir qualquer outra função que se enquadre minimamente na compartimentação existente. A sua versatilidade é reconhecida: muitos destes edifícios são, agora, museus, residências, escolas, hospícios, hospitais, câmaras municipais, teatros, etc.

O poder que o cinema tem de subversão de locais ficou bem vincado no filme *S.O.S. Invasión* (Silvio F. Balbuena, 1969) onde o Castelo de Silves foi subvertido numa base de extraterrestres.

Quando um edifício se encontra em ruínas, perde a sua função, torna-se disfuncional, mas no entanto não deixa de ser um bom local para filmagens. Especialmente os filmes de *suspense* e terror recorrem muito a este tipo de cenário “desconstrutivista”; remete-nos para o imaginário do maléfico, da imperfeição e da aversão, ajudando a completar o clima de medo. Numa análise mais romântica ou sensitiva, a ruína remete-nos para o que teria sido a época dourada desse edifício ou do que poderia ter sido o seu futuro, lembrando-nos que o tempo nunca pára: vai desgastando lentamente os edifícios (desgaste esse que inevitavelmente transpomos para nós próprios). Os casos analisados não são muito diferentes que os do resto do mundo, onde se verificou a utilização deste tipo de cenários na criação de momentos de terror e *suspense* em *Die Screaming Marianne* e nos cenários pós-apocalípticos do filme de guerra *Lost Haven*. Já em *Zéfiro*, as ruínas de castelos e muralhas, evocam tempos de glórias antigas da nação portuguesa, remetendo-nos para

uma visão mais romântica deste tipo de objecto arquitectónico. Analisando o interior da habitação, o estudo da sua compartimentação, não deixa de ter importância para o cinema, não só pela sua usual presença nos filmes, mas também pela função e simbolismo que cada compartimento tem no interior da habitação: consoante a forma como são utilizados, nos condicionam a psique. Estamos, assim, a falar da casa psicológica, ou, Casa Onírica de Gaston Bachellard. Esta compartimentação assume uma função e simbolismo tanto pelo seu desenvolvimento em planta, como pelo seu desenvolvimento na verticalidade da casa. Nos dois compartimentos extremos da verticalidade da casa existem o sótão e a cave. O sótão representa psicologicamente o depósito das boas memórias conscientes. Foi muito interessante o ponto de vista do realizador Ricardo Navarro no filme *O Sótão*, tendo sido este compartimento subvertido num local de memórias depravadas de infância de uma idosa peculiar onde ocorre, inclusivamente, a morte. A cave representa o depósito das más memórias e traumas que reprimimos para o interior do nosso inconsciente. Os realizadores Hernani Duarte Maria e Pedro Noel da Luz, no filme *Faminto*, ilustram muito bem este cenário numa cave de um estacionamento público quando criam um enredo de perseguição e morte por entre os pilares e as sombras que recortam a luz deste espaço claustrofóbico, num filme que, por ser a preto e branco, se encaixa perfeitamente no conceito psicológico deste compartimento. Os dois pisos centrais da Casa Onírica representam o dia-a-dia, a vida no presente. No piso térreo, a entrada principal ligada directamente à sala de estar, que por sua vez fica adjacente à sala de jantar e cozinha, compõem o piso térreo. Neste estudo ficou bem visível a articulação que a cozinha foi tendo com a sala desde a casa de arquitectura vernacular, até à casa moderna, quando se analisaram filmes como *Cavaleiros de Água Doce*, *Die Screaming Marianne*, *Água e Sal* e *À Flor do Mar*. Se, antigamente, a família se juntava na cozinha em torno do fogo – elemento unificador da família – esta foi perdendo essa função para a sala, com o aparecimento da televisão que passa a ser o elemento agregador. A cozinha torna-se, assim, num espaço mais técnico, cujas dimensões são cada vez mais reduzidas ao mínimo indispensável, em prol do aumento da sala. Já os quartos ficam no primeiro andar e tal foi bem visível nos filmes *Cavaleiros de Água Doce* e *Kiss me*, nas cenas em que os namorados atiram pedras às janelas dos quartos das mulheres amadas que se encontram no primeiro andar. Foi interessante a abordagem ao quarto feita pela realizadora Teresa Villaverde no filme *Água e Sal* ao introduzir no quarto o trabalho como um elemento desestabilizador do repouso que aí se requer. Já em *Kiss me*, o quarto foi o local escolhido

por uma personagem introvertida para por termo à sua vida, confirmando este compartimento como o que representa o início e fim da vida.

O elo de ligação vertical entre os níveis da casa é feito pela escada, a espinha dorsal da habitação. Entramos, assim, no capítulo dos elementos arquitectónicos e na escala do pormenor. Verifica-se que quanto mais reduzida é a escala de análise arquitectónica, mais rico é o seu valor simbólico, pois mais específica é a sua função. A escada é dos elementos arquitectónicos com maior carga simbólica estando presente na arte, esoterismo e religiões como simbolismo de dificuldades a superar, subida, apuramento espiritual, caminho para a luz (conhecimento), etc. Mas existem muitos outros elementos arquitectónicos pertencentes a edifícios algarvios que possuem um simbolismo rico como a porta, janela, cobertura e, no topo de todos eles, o mais típico e exclusivo dos elementos arquitectónicos algarvios, a chaminé. Percebeu-se a dimensão da chaminé no exterior da habitação no filme *Dudu 2: Ein Kaffer Gibt Vollgas* onde esta surge enquadrada em múltiplos enquadramentos das coberturas da Aldeia das Açoteias. A sua dimensão no interior da habitação ficou bem representada no filme *Água e Sal* onde a parte inferior de uma chaminé antiga surge como um elemento arquitectónico com grande expressão dentro da cozinha. A janela é outro elemento arquitectónico muito rico simbolicamente. Dos vários casos analisados neste estudo, salientam-se os casos em que a janela enquadra o mar no filme *À Flor do Mar* e reflecte-o no filme *Os Imortais*. A presença do mar, nestes casos, está sempre associada a momentos de reflexão. Já no caso de *Água e Sal*, o facto de a câmara no exterior filmar através de uma janela uma conversa que decorre no interior, dado a sensação ao espectador de que está a observar um momento íntimo do casal, do qual não faz parte. A porta tem, também, um simbolismo enorme, salientando-se neste estudo o filme *À Flor do Mar*, onde o realizador simula com a câmara, logo no início do filme, uma entrada no forte de São João da Barra, com as portas a abrirem-se, como que num plano de apresentação ao espectador do cenário para onde vão ser transportados. Foi interessante também a abordagem feita no filme *O Sótão*, onde a porta se abre sozinha a ranger, o que incute no espectador a sensação que algo estranho se irá passar no interior da habitação. No cinema é vulgar, em realizadores que trabalham melhor a componente artística dos planos, trabalhar a composição de cada plano para que este ao ser lido, possa ter vários níveis de interpretação além da cena que se desenrola em primeiro plano. A utilização de elementos de arquitectura e do *décor* de uma forma

intelectualizada, reforça artisticamente e intelectualmente o enredo, pois cria uma narrativa simbólica paralela à narrativa principal.

Pode-se, por fim, dizer que o cinema é abordado no Algarve como em outra qualquer zona no mundo, sendo que o Algarve oferece uma variedade arquitectónica difícil de encontrar em outras zonas do mundo tão concentrada numa só região com as dimensões desta. O cenário que se filma não possui só arquitectura, mas sim a sua combinação com a natureza, o céu e o mar e, nesse sentido, esta região oferece uma natureza mediterrânica muito característica associada ao mar atlântico e às praias de areia dourada com falésias que possuem uma cromática única no mundo. O sol, a determinadas horas do dia, possui uma cromática muito própria que levou inclusivamente à filmagem de cenas nesta região por esse único e específico motivo (Como foi o Caso de *El Corazón de la Tierra*). Naturalmente associado a estes cenários está o imaginário de férias balneares que trouxe imensos realizadores a filmar na região que, em conjunto com todas as características desta região atrás referidas.

A arquitectura algarvia é caracterizada por uma heterogeneidade, assim como a sua paisagem, resultando numa grande multiplicidade de cenários confinados numa região de dimensões reduzidas. Quer o espaço natural, quer o espaço urbano, quer ainda a arquitectura em si são caracterizados por várias especificidades, que são transmitidas aos filmes, conferindo-lhes um carácter próprio: o imaginário algarvio.

Bibliografia

- BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não ; O novo espírito científico ; A poética do espaço*. São Paulo: Abril cultural, 1978.
- BELLO, Maria do Rosário Lupi. *Narrativa Literária e Narrativa Fílmica: O caso de Amor de Perdição*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.
- BRYSON, Bill. *Em Casa - Breve História da Vida Privada*. Lisboa: Bertrand Editora, 2011.
- CALADO, Carlos M. (REV). *Obra Poética de João Lúcio*. Olhão: Câmara Municipal de Olhão, 1981.
- CAMPBELL, Drew. *Technical Film and TV for Nontechnical People*. New York: Allworth Press, 2002.
- CARMO, Bárbara Palla e (Coord.). *Os Mais Belos Palácios de Portugal*. Paço de Arcos: Edimpresa, 2005.
- CARROL, John M.. *Toward a Structural Psychology of Cinema (Approaches to Semiotics)*. The Hague: Mouton, 1980.
- CARVALHEIRO, Manuel. *As mutações do Cinema no tempo do vídeo*. Lisboa: Livros Horizonte, 1989.
- CHABROL, Claude. *Como Fazer um Filme*. Lisboa: Dom Quixote, 2004.
- CONSIGLIERI, Victor. *A Morfologia da Arquitectura: 1920-1970*. Lisboa: Estampa, 1999.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly; ROCHBERG-HALTON, Eugene. *The Meaning of Things – Domestic symbols and the self*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Movimento: Cinema 1*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- DIAS, Jacinto Palma. *Algarve em 3D*. Castro Marim: Autor, 1984.
- DIAS, Jacinto Palma. *O Algarve Revisitado*. Lisboa: Festa do Livro, 1994.
- FERNANDES, José Manuel; JANEIRO, Ana. *A Casa Popular do Algarve*. Faro: CCDR Algarve, 2008.
- FERNANDES, José Manuel; JANEIRO, Ana. *Arquitectura no Algarve: dos primórdios à actualidade, uma leitura de síntese*. Faro: Afrontamento, 2005.
- FIDALGO, Vanessa. *101 Lugares Para Ter Medo em Portugal*. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2013.
- GOMES, M. Teixeira. *Obras Completas de M. Teixeira Gomes - Agosto Azul*. Venda Nova: Bertrand, 1984.
- GRILO, João Mário. *As Lições do Cinema: Manual da Filmologia*. Lisboa: Colibri, 2007.
- LAMSTER, Mark (ed.). *Architecture and Film*. New York: Princeton Architectural Press, 2000.

- LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*. Lisboa: Edições 70, 1960.
- MARADO, Catarina Almeida. *Antigos Conventos do Algarve. Um percurso pelo património da região*. Lisboa: Colibri, 2006.
- MARNER, Terence (Coord.). *A Realização Cinematográfica*. Lisboa: Edições 70, 2010.
- MARQUES, Maria da Graça Maia. *O Algarve da Antiguidade aos nossos dias: elementos para a sua história*. Lisboa: Colibri, 1999.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem Cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005.
- MASCELLI, Joseph V.. *The Five C's of Cinematography; Motion Pictures Filming Techniques*. Los Angeles: Silman-James Press, 1998.
- MONACO, James. *How To Read a Film*. New York: Oxford Press, 2000
- ORADÁS, José Manuel. *ESCADAS – Soluções de Acessibilidade*. Freixo: EDIARQ, 2001.
- PALLASMAA, Juhani. *The Architecture Of Image – Existencial Space In Cinema*. Helsinki: Rakennustieto, 2007.
- PEREIRA, Nuno Teotónio, FREITAS, António Pinto de, DIAS, Francisco da Silva. *Arquitetura Popular em Portugal (2º volume)*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2004.
- PEREIRA, Paulo (dir.). *História da Arte Portuguesa*. Lisboa: Temas e Debates, 1995.
- PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Lisboa: Ática, 1959.
- PINTO, Eduardo. *Algarve Locations*. Faro: Algarve Film Commission, 2009.
- PINTO, Eduardo; CORREIA, Paulo. *Filmando a Luz: Introdução à história do cinema rodado no Algarve*. Faro: Algarve Film Commission, 2007.
- RIBEIRO, Orlando. *Geografia e Civilização – Temas Portugueses*. Lisboa: Livros Horizonte, 1992.
- RIBEIRO, Victor (Coord.). *Materiais, sistemas e técnicas de construção tradicional. Contributo para o estudo da arquitectura vernácula da região oriental da serra do Caldeirão*. Santa Maria da Feira: Afrontamento e CCDR Algarve, 2008.
- RODRIGUES, António (Coord.). *Cinema e Arquitectura*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, Museu do Cinema, 1999.
- RODRIGUES, Sérgio Fazenda. *A Casa dos Sentidos – Crónicas de Arquitectura*. Lisboa: ARQCOOP, 2009.
- ROSA, Manuel. *ANIM – Arquivo Nacional das Imagens em Movimento*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1995.
- SHLEIFER, Simone. *Jardins e Piscinas*. Colónia: EVERGREEN, 2006.
- TOMARIC, Jason. *The Power Filmmaking kit: make your professional movie on a next-to-nothing budget*. Burlington: Focal Press, 2008.
- TORGA, Miguel. *Portugal*. Coimbra: Autor, 1980.
- WOLLEN, Peter. *Signos e Significação no Cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

Teses e dissertações:

- CUTY, Jeniffer Alves. *Cinema & Cidade: Porto Alegre entre a Lente e a Retina*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.2006. Dissertação de Mestrado.
- HENRIQUES, Susana Maria Tavares dos Santos. *A Influência do Cinema na Arquitectura Europeia: dos anos 10 aos anos 30 do Século XX*. Lisboa: Universidade Lusíada de Lisboa.2012. Tese de Doutoramento.
- LOBO, Susana Luisa Mexia. *Arquitectura e Turismo: Planos e Projectos – As Cenografias do Lazer na Costa Portuguesa, da 1.ª República à Democracia*. Coimbra: Universidade de Coimbra. 2012. Tese de Doutoramento.
- MOREIRA, Ana Silva. *Novas Tendências do Habitar: A Habitação do Futuro vista pelo Cinema*. Lisboa: Instituto Superior Técnico.2010. Dissertação de Mestrado.
- RIBEIRO, João de Lima Mendes. *Arquitectura e Espaço Cénico: Um percurso biográfico*. Coimbra: Universidade de Coimbra. 2008. Tese de Doutoramento.
- SANTOS, Fábio Allon dos. *Arquitecturas Fílmicas*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.2005. Dissertação de Mestrado.
- VALENTE, Gonçalo José Sequeira Conduto Cordes. *Arquitectura no Cinema: Ascensão e Queda das Cidades Cinematográficas da Esperança no Futuro Passado. De 1910 a 2010: Utopias, Distopias e Heterotopias da Paisagem Urbana*. Portimão: Instituto Manuel Teixeira Gomes. 2010. Dissertação de Mestrado.

Revistas:

Locations Magazine, 2010.

Architectural Design: Architecture + Film II. London: Wiley-Academy. Vol. 70, N.º 1 (Janeiro 2000).

Legislação:

Regulamento dos teatros e de todas as outras casas de espectáculos: decreto nº 13564 (Diário do Governo de 6 de Maio de 1927).

Filmes:

À Flor do Mar. Realização João César Monteiro, 1986, (35mm) (143min.): color., son.

Abstrato. Realização Rui Goulart, 1997, (16mm) (72min.): color., son.

Água e Sal. Realização Teresa Villaverde, 2001, (35mm) (117min.): color., son.

As Ruínas no Interior. Realização José de Sá Caetano, 1976, (35mm) (106min.): p&b., son.

Atlântida: Do Outro Lado do Espelho. Realização Daniel Del Negro, 1985, (16mm) (111min.): color., son.

Ave de arribação. Realização Armando de Miranda, 1943, (35mm) (42min.): p&b, son.¹⁶³

Bloodbound. Realização Ully Fleischer, 2007, (Vd HD) (124min.): color., son.

Body Rice. Realização Hugo Vieira da Silva, 2006, (35mm) (120min.): color., son.

Cavaleiros de Água Doce. Realização Tiago Guedes, 2001, (16mm) (90min.): color., son.

Crimen de Amor. Realização Rafael Moreno Alba, 1972, (35mm) (103min.): color., son.

Cristóvão Colombo, O Enigma. Realização Manoel de Oliveira, 2007, (Digital HD) (75min.): color., son.

Die Innere Sicherheit. Realização Christian Petzold, 2000, (35mm) (100min.): color., son.

Die Screaming Marianne. Realização Pete Walker, 1971, (35mm) (99min.): color., son.

Disco Rojo. Realização Rafael Romero Marchent, 1972, (35mm) (97min.): color., son.

Doppelganger. Realização Robert Parrish, 1969, (35mm) (101min.): color., son.

Dudu 2: Ein Käfer Gibt Vollgas. Realização Rudolf Zehetgruber, 1972, (35mm) (91min.): color., son.

El Corazón de la Tierra. Realização Antonio Cuadri, 2006, (35mm) (120min.): color., son.

Exils. Realização Tony Gatlif, 2004, (35mm) (105min.): color., son.

Filha da Mãe. Realização João Canijo, 1990, (35mm) (102min.): color., son.

Floripes. Realização Miguel Gonçalves Mendes, 2007, (Vd) (120min.): color., son.

Ijung Gancheob. Realização Kim Hyeon-jeong, 2003, (35mm) (123min.): color., son.

Kiss me. Realização António da Cunha Telles, 2004, (35mm) (98min.): color., son.

La passion de Jeanne d'Arc. Realização Carl Theodor Dreyer, 1928, (35mm) (82min.): p&b, si.

La sortie des usines Lumière. Realização Louis Lumière, 1895, (35mm) (1min.): p&b, si.

Le Pact du Silence. Realização Graham Guit, 2003, (35mm) (95min.): color., son.

Malamuerte. Realização Vicente Pérez Herrero, 2008, (Vd HD) (85min.): color., son.

Mami Blue. Realização Miguel Ángel Calvo Buttini, 2010, (35mm) (90 min.): color., son.

Millenium II: The Girl Who Played With Fire. Realização Daniel Alfredson, 2009, (35mm) (129min.): color., son.

Mon Oncle. Realização Jacques Tati, 1958, (35mm) (117min): color., son.

Moura Encantada. Realização Manuel Costa e Silva, 1985, (16mm) (74min.): color., son.

O Principio da Sabedoria. Realização António de Macedo, 1975, (35mm) (155min.): color., son.

O Sótão. Realização Ricardo Navarro, 2008, (Vd) (6.34 min.): color., son.

Ordo. Realização Laurence Ferreira Barbosa, 2004, (35mm) (115min.): color., son.

¹⁶³ Só existe a banda de imagem.

Os Imortais. Realização António-Pedro Vasconcelos, 2003, (35mm) (128min.): color., son.

Play Time. Realização Jacques Tati, 1967, (35mm) (155min): color., son.

Rear Window. Realização Alfred Hitchcock, 1954, (35mm) (112min.): color., son

S.O.S. Invasión. Realização Silvio F. Balbuena, 1969, (35mm) (87min.): color., son.

Second Life. Realização Miguel Gaudêncio, Alexandre Valente, 2009, (35mm) (85min.): color., son.

Sem Destino: Lisboa - Los Angeles. Realização Rui Goulart, 2000, (Vd) (80min.): color., son.

The Last Run. Realização Richard Fleischer, 1971, (35mm) (99min.): color., son.

The Thunderbirds Are Go. Realização David Lane, 1966, (35mm) (93min.): color., son.

Tráfico. Realização João Botelho, 1998, (35mm) (110min.): color., son.

Um grito na noite. Realização Carlos Porfírio, 1948, (35mm) (81min.): p&b, son.¹⁶⁴

Vengo. Realização Tony Gatlif, 1999, (35mm) (90min.): color., son.

Verde Vinho. Realização Manuel Gama, 1980, (35mm) (82min.): color., son.

Zéfiro. Realização José Álvaro Morais, 1993, (35mm) (52min.): color., son.

Sites:

BOYM, Svetlana – Ruinophilia: Appreciation of Ruins. Atlas Of Transformation [Em linha] (2011). [Consult. 11 Mar. 2014]. Disponível na Internet: <URL: <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/r/ruinophilia/ruinophilia-appreciation-of-ruins-svetlana-boym.html>>

Convento de Nossa Senhora do Desterro. Câmara Municipal de Monchique [Em linha] (2005). [consult. 21 Abr. 2011]. Disponível na Internet:<URL: <http://www.cm-monchique.pt> >

CUNHA-OLIVEIRA, José - Algumas reflexões sobre o simbolismo das pontes. Do alto da minha gávea [Em linha]. (Março 2011). [consult. 05 Jun. 2012] Disponível na Internet: :<URL: <http://doaltodaminhagvea.blogspot.pt>>

DUFAUR, Luis – Visibilidade, hierarquia e simbolismo da igreja. Glória da Idade Média [Em linha] (2009). [Consult. 19 Jun. 2012] Disponível na Internet: :<URL: <http://gloriadaidademediia.blogspot.pt/> >

João Lúcio. Associação de Valorização do Património Cultural e Ambiental de Olhão [Em linha] (2008). [consult. 2 Maio 2011]. Disponível na Internet:<URL: <http://www.olhao.web.pt> >

LOPES, Francisco Fernandes - Olhão, vila única. Associação de Valorização do Património Cultural e Ambiental de Olhão [Em linha] (1945) [Consult. 19 Abr. 2011]. Disponível na Internet:<URL: <http://www.olhao.web.pt/>>

¹⁶⁴ Apenas subsistem 67 minutos referentes só à banda de imagem.

LIPAI, Alexandre Emílio; SALVI, Ana Elena. A cidade de São Paulo e o imaginário urbano: ficção e realidade no cinema de Ugo Giorgetti. *Arquitextos*, [Em linha]. (jul 2008) [Consult. 31 Jan. 2014]. Disponível na Internet: <URL: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.098/125>>

NAME, Leonardo dos Passos Miranda. Apontamentos sobre a relação entre cinema e cidade. *Arquitextos*, [Em linha]. (jun 2003) [Consult. 31 Jan. 2014]. Disponível na Internet: <URL: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.037/676>>

ALLON DOS SANTOS, Fábio. A arquitetura como agente fílmico. *Arquitextos* [Em linha]. (fev2004). [Consult. 31 Jan. 2014]. Disponível na Internet: <URL: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.045/616>>