

As cores da «Cidade Branca» — Lisboa no ecrã (olhares do cinema estrangeiro sobre a cidade de Lisboa)

177

Fernando Rosa Dias

«Estou só no Mundo. Ver é estar distante. Ver claro é parar. Analisar é ser estrangeiro»

(Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego*, parte 83)

Este ensaio propõe-se a apresentar vários aspectos com que Lisboa foi vista através do cinema estrangeiro. A distância de um olhar exterior, e nesse sentido *estranho*, é aqui explorado como processo poético e hermenêutico de um olhar sobre a cidade através da linguagem cinematográfica, onde a cor, a luz, os enquadramentos, os sons, os motivos, etc. ajudam a definir distintas representações que surgem como revelações de diferentes carismas de cidade e, em parte, de uma sua mitificação. Lisboa não será vista aqui como mero palco ou lugar referido numa narrativa cinematográfica, mas como personagem fulcral através de significativos exemplos cinematográficos.

Recentemente confrontado sobre a possibilidade de fazer um filme *em e sobre* Lisboa, o famoso realizador e actor Woody Allen destacou os dois motes dominantes do olhar internacional sobre a Lisboa, mitos que se inscreveram durante a segunda Guerra: espíões e romance¹. Vista assim, Lisboa era palco de encontros de personagens remotas, estranhas a si e ao seu lugar, mas que nele teriam encontros circunstanciais sob o domínio de uma clandestinidade que a cidade constantemente perdoava. Lisboa era vista de fora como um lugar de passagem, portanto, de transições e transações para algo melhor.

Neste sentido, não nos interessam filmes que utilizaram Lisboa como mero cenário, como os casos de *Sans Espoir de Retour / Streets of No Return* (1989) de Samuel Fuller ou *The House of the Spirits* (1993) de Bill August. Embora filmados nela, e aproveitando as suas características físicas, não são *sobre e com* a cidade. Por outro lado, também não é o documentário que nos interessa, mas apenas a ficção cinematográfica e como esta captou, imaginou e mitificou Lisboa.

1 «Acho que Lisboa tinha que ser um filme romântico. Porque Lisboa é romance ou espíões. Quando pensamos em Lisboa pensamos logo em espíões. Lisboa era aquele lugar na segunda Guerra Mundial, para onde os espíões iam». Woody Allen, 2012, consulta: <http://www.lux.iol.pt/internacionais/woody-allen-admite-filme-com-espies-em-lisboa-woody-allen-lisboa/1376465-4997.html>.

Cena 1 — O Paraíso dos Espiões e dos Amantes

Para essa mitificação de Lisboa foi determinante o famoso filme *Casablanca* (1942) de Michael Curtiz, com Humphrey Bogart e Ingrid Bergman. Logo no início do filme Lisboa é referida, mesmo que apenas como um ponto geográfico, como lugar de fugas e contrabandos durante a 2ª Guerra, através da *ponte aérea Casablanca-Lisboa*. Não é visível como cidade, mas coloca-se no mapa², em todos os sentidos, para o cinema internacional. É nestas passagens, entre amores transviados e fundos de contrabandos e espionagem, que momentos fugazes de salvação se sucediam. Lisboa era já o cais separado da Guerra que assolava a Europa, um cais virado para a travessia Atlântica. É natural que o filme de Henry Hathaway sobre a espionagem internacional durante a segunda Guerra (*The House on 92nd Street*, 1945) tenha uma cena em Lisboa, mera transação que o mito da cidade dos espiões à época obrigava, que sentimos forçada na narrativa, mas obrigatória na construção que da cidade se fizera.

Para referir filmes em que Lisboa se revela local de suporte da narrativa, e ainda no interior da mesma definição mítica, o primeiro caso a apontar é *One Night In Lisbon* (1941) de Edward H. Griffith, que tem a curiosidade de ser uma produção americana numa altura em que os Estados Unidos ainda não tinham entrado na Guerra. Lisboa seria aqui um mero local de passagem para uma intriga de espionagem de fundo que serve de entrelaçamento narrativo a uma história amorosa. A própria cidade reconstitui-se em cenário artificial não sendo filmada directamente para nenhuma sequência do filme. Sendo contemporâneo da 2ª Guerra, o filme desloca a Guerra real que se torna mera metáfora para uma comédia, em que a (ainda) neutralidade dos Estados Unidos (na personagem central do texano Dwight) faz simetria com a de Portugal (nessa noite passada em Lisboa) — embora o texano passe pela Guerra divertindo-se para além dela; e Lisboa não queira saber da Guerra enquanto a tem dentro de si através dos jogos de espiões, tornados farsa cómica. Deste modo facilita-se a deslocação da rivalidade das frentes de Guerra para um conflito de alcova entre aliados no desejo de uma mesma mulher: Madeleine Carroll/Steve (Leonora Penycoste), é prometida ao comandante britânico Peter (John Loder) e desejada pelo texano Dwight Houston (Fred MacMurray). A luta sem tréguas resvala para o desejo de uma mulher, e tudo parece valer para isso tal como na guerra³.

A Guerra torna-se assim um pano de fundo da narrativa de sedução. Mesmo nas cenas de Londres, a Guerra apenas se oferece através do barulho de fundo das bombas ou da máscara de gaz com que Madeleine brinca, enquanto

2 Angélica García-Manso, «Lisboa. A cidade que nunca existiu», in *Ciudades de Cine* (coord.: Francisco García Gómez; Gonçalo M. Pavés), Madrid: Ediciones Cátedra, 2014, p.159.

3 Cf. Manuel Cintra Ferreira, ficha da cinemateca «One Night in Lisbon (1941)», 1 Outubro 1994.

as personagens parecem não quererem deixar que isso afecte o seu quotidiano. O luxo dos ambientes, saídos ainda da elegância da arte déco, é dominante.

O filme começa com um bombardeamento, mas este é imediatamente transformado na primeira cena de sedução que abre toda a narrativa. O acaso da guerra, leva o texano Dwight Houston a um abrigo de 20 pessoas onde está apenas Madeleine. Sentindo nisso uma predestinação, Dwight inicia um processo de atracção, usando para tal a sua flauta imitadora de patos, simulando sons de sedução de macho e de fêmea. Encurralada e perante as investidas, a personagem feminina (Madeleine) procura vãmente desviar-se [«Por favor, eu não quero ser romântica, Mr. Houston» (Madeleine, do filme)]. É também sobre o bombardeamento, no caso o mais agressivo do filme, que Dwight comunica a Madeleine que no dia seguinte vão partir para «Lisbon... Portugal».

De Portugal é dito, ainda em Londres, que «estão sempre a fazer vinho e as mulheres fazem o trabalho todo» e que tem demasiado sol (diz Florence, a criada de Madeleine⁴). Mas também que é um local em paz, com o «céu brilhante, o mar azul e grandes castelos» talhados como jóias (diz Dwight⁵, no que é já estratégia de mediação para impelir Madeleine para os Estados Unidos, então outro lugar de paz). Lisboa é nesse sentido o cais do não regresso a Londres: «Vá para Lisboa com o seu amor com a minha bênção», diz Lord Fitzleigh (Edmund Gwenn), ministro da Guerra, a Madeleine, sua motorista particular voluntária.

Chegamos a Lisboa a 2/3 do filme, abrindo com uma perspectiva dos portos e do Rossio (filmada de modo avulso e sem actores). Segue-se um olhar das personagens, supostamente panorâmicas sobre Lisboa, mas sem contraplano, seguindo-se a partir de então apenas cenas de interior. Aí desenrola-se um jogo amoroso rodeado de intriga de espionagem, que espreitam pelo buraco da fechadura, que desviam telefonemas da embaixada para espiões alemães, da passagem secreta da cabine telefónica, até à carta secreta que se revela afinal como um conselho amoroso de Sir Fitzleigh. A carta afirmava: «Of all forms of caution, caution in love is the most fatal», numa alusão ao apoio dos Estados Unidos na Guerra que afinal toda a relação do casal aponta. A trama amorosa transforma-se em sinais equivocados para os espiões alemães.

Lisboa é apenas uma sucessão de cenas de interiores, de encontros em quartos de hotel e restaurantes de luxo, nunca se vislumbrando (muito menos reconhecendo) a cidade, nem no décor nem nas vistas insinuadas das janelas. Um mau português e uma má imitação de fado (ou canção portuguesa) cantado por Antoinette Valdez, completam essa artificialidade. De Lisboa temos apenas

4 Leonora: «What Portugal is like?». Florence: «All about making wine and women doing all the work. It must be very beautiful. I heard it is a very unmodern place. Sunshine is a great deal. I should not like that» (original em ingles, do filme).

5 Dwight: «Portugal is a country still at peace with people having fun and still laughing. Bright sun and blue sea. Great castles made of tiles looking like jewels» ((original em ingles, do filme).

esses dois planos exteriores iniciais em vista aérea — e uma carroça tipicamente madeirense, em absurda mistura de costumes pitorescos. Todo o resto é estúdio, no jogo de sombras de hotéis, caves com adegas e passagens secretas. Mas, embora sem se interessar em filmar a cidade, o filme contribui simultaneamente para o mito da cidade de espíões e de romance. O filme termina com um beijo em Lisboa onde o casal fica, numa varanda sem qualquer panorâmica. Lisboa fez parte da narrativa mas nunca existiu ao longo das filmagens, nem nunca foi palco real de qualquer *acção dos actores*.

Se o amor entre Madeleine e Dwight apenas serviu para os serviços secretos britânicos localizarem e apanharem uma rede de espionagem nazi, a verdade é que o romance é a intriga principal. Que isso se desenrole quase sem a consciência das personagens principais, meras peças do jogo da Guerra real, e com todo o filme a inverter a ordem das importâncias ao se centrar nos destinos dessas personagens, diz da diferença que o filme estabelece: a Guerra real era questão britânica, e ainda não americana (embora com claras simpatias inglesas), nem dessa cidade de Lisboa (que se apresenta com sombrias influências alemãs).

Entende-se que o filme não foi distribuído em Portugal porque ameaçava a neutralidade assumida, sobretudo o modo como apresenta os espíões alemães a influenciar a polícia portuguesa na chegada de estrangeiros e a organização no país das suas redes, dominando lugares e passagens sombrias, como a indicada passagem secreta da cabine telefónica do hotel para a cave da adega — e esse seria o olhar que se mitificava sobre Lisboa. O filme que ajudou a criar a imagem mítica da Lisboa de espionagem e romance, foi também o *que não viu a cidade e que a cidade não viu*.

O mesmo estratagema surgiu com o ambiente em cenário da Lisboa apresentada em *The Conspirators* (1944) de Jean Negulesco, artificialidade que as inscrições em português não conseguem disfarçar.

Outras breves passagens também não nos permitem encontrar Lisboa como personagem. É o caso de *International Lady (Uma Mulher Internacional)* (1941) de Tim Whelan, em que Lisboa é uma breve passagem entre Londres, os Estados Unidos e o Canadá, apenas valorizado como esse lugar de transição para a salvação, ou *With a Song in my Heart* (1952) de Walter Lang, em que apenas temos uma visão panorâmica de uma Lisboa estranhamente tempestuosa, que faz despenhar-se no Tejo o avião onde viajava a protagonista (a cantora Jane Froman, por Susan Hayward) de passagem para Londres durante a Guerra, sendo todas as cenas em Lisboa no interior de um hospital refeito em estúdio. Também em *Journey for Margaret (Refugiados)* (1942) de W. S. Van Dyke, Lisboa é várias vezes referida, e narrativamente passa-se nela como lugar de transição e salvação, mas nunca é enquadrada cinematograficamente, sendo uma espécie de *topos* ausente. A acção desenrola-se em Londres com cena final da chegada ao cais do verdadeiro destino da salvação que é Nova Iorque; de Lisboa, como cais da mediação, nada se apresenta. Como cais de passagem,

Lisboa fica em elipse, fora de cena e sem acção, uma ausência real apenas indirectamente evocada.

Lisboa é nestes filmes apenas uma pura heterotopia, segundo a noção de Foucault⁶, um aeroporto ou um cais de passagem. E foi com base nesta terra de ninguém que a matriz da produção americana criou então parte do imaginário cinematográfico sobre Lisboa.

Storm Over Lisbon (1944) de George Sherman, com Vera Ralston (no papel de Maritza Mazarek) e o carismático Erich von Stroheim (no de Deresco, nome de origem romena) nos principais papéis, seria das maiores contribuições para a mitificação de Lisboa como lugar de espões e contrabandos durante a 2ª Grande Guerra. Tudo se desenrola em torno de Deresco, o dono de um *cabaret* lisboeta situado numa torre-prição⁷, que tenta adquirir informações secretas com o sentido de as vender aos Japoneses, e Maritza (Vera Ralston) que pretende ao longo do filme fazer a passagem, para estoicamente desistir no fim, ficando para ajudar os aliados através da espionagem.

Na última cena do filme, Maritza recusa a oferta para permanecer na Europa ao serviço da contraespionagem e desaparece lentamente ao som de uma música melancólica de cavaquinhos, em jeito de fado⁸.

A mitificação de Lisboa como paraíso dos espões, estende-se à frente nipónica da guerra norte-americana, tornando o enredo (tal como em *One Night in Lisbon*) completamente contemporâneo à história real coeva. Por outro lado, o filme parece prolongar vários aspectos de *Casablanca* que tinha tido enorme sucesso pouco tempo antes:

Na verdade, *Storm over Lisbon*, aparece como uma continuação de *Casablanca*, porque o espectador é levado finalmente à cidade à qual a maioria dos refugiados de *Casablanca* desejam chegar. Uma cidade que é de novo um ninho de várias proles de espões aliados e do Eixo, estabelecidos no entanto de forma menos improvisada. O bar

6 Michel Foucault, «Des espaces autres», in *Dits et Écrits*, Paris: Éditions Gallimard Foucault, 1994, vol. IV, pp.752-762.

7 «A inspiração para a cenografia da torre do Deresco's terá sido obtida a partir de outro documentário da série *The March of Time* hoje disponível no arquivo da HBO e provavelmente da interpretação livre a partir de postais ilustrados da Torre de São da Casa O'Neil (ou de Santa Marta) e do farol de Santa Marta em Cascais e mesmo da Torre de Belém. Do alto da torre, Deresco explica ao espão Alexis Vandelyn antes de considerar matá-lo e lançá-lo ao rio Tejo, que dali é possível apreciar "one of the most exciting views of the world"». João Mascarenhas Mateus, «Uma cidade de Espionagem Internacional. Lisboa segundo Hollywood», consulta: http://www.metakinema.es/metakineman7s4a2_Joao_Mascarenhas_Mateus_Lisbon_International_Intrigue_Hollywood.html#

8 *Ibidem*

Rick's de Rick Blaine. (Humphrey Bogart) é substituído pelo casino de Deresco's de Deresco (Eric von Stroheim), um escroque que vende pelo melhor preço informações de qualquer espécie que interesse a qualquer serviço secreto. Em *Casablanca* o herói é o dono de um "night club". Em Lisboa, o casino pertence ao vilão⁹.

Na sombra da noite, o *cabaret* esconde outra sombra de negócios através do contrabando de vistos. O sombrio espaço nocturno de Deresco é assim um negócio subterrâneo para a utopia, essa passagem para os Estados Unidos. Lisboa é novamente apenas como transição para o cais do destino salvador, sendo agora este último apenas aferido e exterior. Mas esconde-se ainda uma terceira camada, de negócios de espionagem ainda mais profundos e sinistros, alimentados pela mútua neutralidade da personagem (Deresco) e do local (Lisboa). Em função de contactos privilegiados, a partir do seu *cabaret*, Deresco é uma espécie de espião *fee-lancer* que trabalha para quem quiser pagar os seus avultados preços.

Com muita cave dominada pela figura de Deresco, e pouca Lisboa e muito pouco português e portuguesas, este não é ainda um filme sobre Lisboa, mas sobre uma mitificação da cidade que a segunda Guerra construía. Com imagens retiradas de documentários vemos vistas alargadas do Rossio e da Praça Camões e detalhes de calçada portuguesa. O resto é o ambiente nocturno e interiores¹⁰. Os portugueses no filme reduzem-se praticamente apenas aos tocadores de guitarra, que se revelam ser polícias disfarçados, numa infausta evocação da PIDE.

A certa altura vemos Deresco a negociar a bobine de um filme de espionagem. Sabendo de história de cinema e das proibições feitas ao *realizador* Erich von Stroheim, torna-se irónico ver o *actor* Erich von Stroheim nesta transacção, vendendo-se como actor para outros realizadores, sempre com força carismática. À distância surge-nos como ironia ao cinema das grandes produções e como negócio — com tabela para dentro do filme e para o ao seu tráfego de salvagens humanas.

Logo após a Guerra, Paul Stein filmou o musical *Lisbon Story* (1946). O enredo circula entre Paris e Lisboa, mas ambas as cidades são poucos visíveis, sendo Paris apresentada como um teatro de variedades, em contraste com a severidade dos alemães ocupantes, e Lisboa reduzida a cenas de hotel, chamado

9 *Ibidem*

10 «A acção desenrola-se em cinco lugares distintos da cidade: o Aeroporto Marítimo de Cabo Ruivo, o casino-torre de Deresco, o esconderijo subterrâneo de Craig, uma zona arborizada ao longo do Tejo e um bar típico. (...) Na verdade, a ponte-embarcadouro e a fachada fluvial da estação são primorosamente imitadas. Para esta reconstituição terá sido fundamental um documentário de actualidades da série *The March of Time* produzido em 1943 e hoje disponível no Steven Spielberg Movie and Film Archive (2) destinado, entre outros objectivos, a dar conta da actividade da ligação da Pan American Airways em Lisboa». *Ibidem*.

redundantemente *Hotel Lisboa*. Lisboa «não é uma cidade», sendo apenas «um lugar de passagem» por um hotel cosmopolita¹¹. A ideia das personagens principais em abrir um *cabaret* em Lisboa (lembrando a personagem Deresco em *Storm over Lisbon*, não fosse aqui a dimensão mais feliz do *music hall* em que se movem as personagens) após a queda de Paris, contrasta com a culpa e responsabilidade da fuga inscrita no acto. Lisboa é assim apresentada como um lugar de desistentes, opondo-se à necessidade de resistentes: «de que serve estarmos a salvo se a França está perdida? (...) trabalhando em França podemos torná-la insuportável para os alemães» (do filme). Lisboa é apenas o refúgio que faz desejar Paris; e, nesse sentido, um nó de viragem no enredo de um filme que coabita o musical com a Resistência.

Cena 2 — A circunstância do Romance

Les Amants du Tage (1955) de Henri Verneuil, segundo um romance do mesmo nome de Joseph Kessel de 1954, é um filme de viragem, afastando os espões (embora a figura do inspector da Slotand Yard o possa substituir com outros contornos) para se centrar numa história de amor de figuras à deriva. Por outro lado é um filme que filma directamente a própria cidade de Lisboa. A mudança de paradigma que o filme nos propõe, dentro de uma vocação mais típica do cinema francês, é o facto de não restituir Lisboa no cenário, mas de a explorar em espaço aberto. A cidade é o lugar de um romance de personagens extraviados, que chegam por acaso e por acaso ficam e se apaixonam. O filme seria censurado cerca de 20% pelo Estado Novo, devido as cenas de sedução de Katleen Dinver (Françoise Arnoul).

No percurso mais politizado de Verneuil, este filme ocupa um lugar raro, de que não perde qualidade. Um pequeno prelúdio apresenta-nos a tragédia de Pierre Roubier (Daniel Gélin), saindo dos festejos da libertação de Paris na 2ª Guerra, para encontrar a mulher com um amante ao abrir a fechadura de casa. A diferença entre a alegria anterior e o choque depois de abrir a porta é crucial, e será depois explorada na tensão com a chave que a *amante do Tejo* lhe fornecerá. Pierre assassina de imediato a mulher, seguindo-se um rápido processo judicial que o liberta. Esta curta parte passada em Paris termina em conversa com o advogado que exhibia a sua estratégia de salvação, ao qual Pierre respondia indignado pelo facto de ter cometido um assassinio. Pierre impõe a si próprio um exílio pessoal de vida solitária que o leva a Lisboa.

Após o genérico, encontramos Pierre já como taxista em Lisboa, sendo ajudado pela personagem interpretada por Amália Rodrigues a conseguir uma prorrogação do seu visto. Todo o restante filme se passará em Lisboa, com uma extensão à Nazaré, onde o casal se entregará pela primeira vez.

É como taxista que conhece Katleen Dinver (Françoise Arnoul), viúva de um lorde inglês, a sua *amante do Tejo*. A primeira parte é a sedução, que culmina nas areias da praia da Nazaré, numa aproximação mútua, que se faz numa tensão entre os passados de cada um e a diferença de estatuto social. A segunda metade desenvolve-se com a entrada da figura do dectective Lewis da Scotland Yard (por Trevor Howard), que persegue Katleen por desconfiar que esta assassinou o marido. Esta personagem intromete-se entre os amantes, lançando manhosas intrigas de Katleen sobre Pierre — lembrando com o seu sofismo cínico (oposto ao estoicismo de Pierre; e de Katleen no final) a famosa personagem Iago do *Othelo* de Shakespeare. A tensão final, intrometida na atracção dos amantes, desenvolve-se entre a memória do crime de Pierre que assassinou a mulher, e a desconfiança de Kateen ter assassinado o marido. Katleen acaba por contar a Pierre o seu crime, como modo de terminar a desconfiança, mas esse é já o momento da fatalidade. A confissão a Pierre revela-se uma auto-confissão, um assumir-se a si própria como culpada. No final é Pierre que parece libertar-se das desconfianças relativas a Katleen ao mesmo tempo que encontra nela uma simetria de cumplicidade, tal como julga ter despachado as intrigas do dectective inglês, levando Katleen consigo para o barco. Mas é esta que o abandona entregando-se ao detective como culpada. A cena final articula o desespero de Pierre no interior do barco a ver Katleene no cais de Lisboa, enquanto ele finalmente parte. O Tejo que os juntou agora separava-os.

Lisboa já não é lugar de espões ou de encontros desviados da Guerra, mas de vagabundos da vida em situação de pós-Guerra. Ela acolhe a desistência de vida de Pierre, a sua culpa e punição auto-infligida, que ia treinando em resiliência boémia e apática; tal como acolhe a fuga de Katleen e a sua culpa não assumida. Lisboa era o cais das hesitações de Pierre, onde um dia se deixou ficar adiando constantemente a partida, para se deixar à deriva pela cidade (que a actividade de taxista bem sublinha). A paixão por Katleen, como uma chama reacendida sobre os seus recalçamentos, fornecia-lhe a razão da partida.

O filme vai passando por um quotidiano praticamente desaparecido de Lisboa, como os engraxadores, os ardinhas, as varinas com os seus pregões, os empregados de café com os seus uniformes, etc. Invertendo os tempos, era uma Lisboa ainda sem Cristo Rei nem Ponte sobre o Tejo. Cruzamos com Pierre e Katleen várias facetas de Lisboa, do mais moderno ao mais pitoresco¹²: é a cidade dos cafés, da baixa ao Rossio; das ruelas apertadas de Alfama à Bica; do passeio de barco pelo Tejo como miradouro da saída (e aqui a única viagem de barco que ambos fazem, em mera viagem circunstancial e circunscrita a Lisboa

12 O filme era acusado pela crítica portuguesa da época do excesso de pitoresco, escondendo-se a sua faceta moderna: «Em «Os Amantes do Tejo», Lisboa é uma capital onde um pequeno guia é anda descalço, onde os motoristas não usam gravata, onde as ruas são estreitas e mal iluminadas». António Feio, «Lisboa, a eterna desconhecida», in *Olá*, Lisboa, 2 Fevereiro 1955.

sendo, portanto, ainda e afetivamente Tejo); dos hotéis de luxo onde desembo-
ca Katleen e de onde esta se afasta, em fuga do seu recente passado e ao encon-
tro de Pierre; das caves onde se toca o fado.

O fado é explorado como principal fundo musical de tristeza, da guitarra
portuguesa *que chora* (como afirma Katleen) e da sua poesia melancólica, tendo
Amália¹³ como grande centro (e a canção *Barco Negro* com texto de David Mourão-
-Ferreira, que lançaria Amália em fama internacional). O fado aparece como uma
versão de *cabaret* da noite lisboeta, ao mesmo tempo que canta um drama humano
pela sua intensa letra, sobre o canto de uma mulher cujo amante pescador não volta
do mar, e ela não quer acreditar que ele não regressa. A dor da canção torna-se um
mote de dor que liga os *amantes do Tejo*, e se intensifica na sua viagem à Nazaré,
com a impressionante cena das mulheres a acariciar a areia da praia para acalmar o
mar para onde olham estoicamente esperando os seus homens.

*De manhã temendo que me achasses feia,
acordei tremendo deitada na areia,
mas logo os teus olhos disseram que não
e o sol penetrou no meu coração.
Vi depois, numa rocha, uma cruz,
e o teu barco negro dançava na luz;
vi teu braço acenando, entre as velas já soltas.
Dizem as velhas da praia que não voltas...
São loucas! São loucas!
Eu sei, meu amor,
que nem chegaste a partir,
pois tudo em meu redor
me diz que estás sempre comigo.
No vento que lança
areia nos vidros,
na água que canta,
no fogo mortiço,
no calor do leite,
nos bancos vazios,
dentro do meu peito
estás sempre comigo.*

13 Segundo Amália Rodrigues este seria este filme que a lançaria internacionalmente, tornando-
-a uma espécie de embaixatriz de Portugal. Cf. Manuel Cintra Ferreira, «Les Amants du Tage
(1955)», Folha da Cinemateca Portuguesa, 6 Outubro 1994.

Ao longo do filme os ambientes oscilam em contrastes de que Lisboa é o agente de unidade. A luz e as sombras; a urbanidade e a ruralidade; a alegria e a tristeza, etc. Tal como a cidade de Lisboa é o lugar para acolher o grande contraste entre as personagens: se Pierre se fechava sobre si e se recalava, isso era devido a uma sinceridade intensa que a si próprio se obrigava. A disponibilidade sedutora de Katleen, pelo contrário, dissimulava, lançando uma performance enigmática que se dava nos seus gestos. Pierre tem uma introdução inicial, esclarecedora do seu crime e culpa, que faz com que tudo se saiba e se inscreva de modo autêntico em cada um dos seus gestos; de Katleen nada sabemos, fazendo de cada um dos seus gestos a dissimulação de um segredo, inscrevendo constantemente a dúvida e a interrogação. A revelação do passado de Katleen vai-se fazendo ao longo do filme, não de modo lacónico e certo como com Pierre. E se no caso de Pierre as dúvidas se desfizeram no epílogo inicial, em cada revelação sobre Katleen remanescem sempre resíduos de dúvida, há sempre um lastro de mistério. Curiosamente é Katleen que tem fotos do seu passado; mas estas escondem constantemente o seu marido falecido, que Pierre deduz ser o autor das fotografias. Pierre transporta mais autenticidade na sua recusa de memória pessoal. Nele a opacidade oferecia a sua transparência; nela a transparência escondia a sua opacidade. Os crimes também são diferentes, tal como acusa Pierre a certa altura, sendo o dele passional, ficando depois a culpa da consciência, enquanto o dela foi pensado, lento e premeditado procurando depois ocultar-se da consciência para se fingir esta. É entre estas diferenças que se move, maliciosamente, o detective inglês com inevitável sucesso, mesmo no desenlace final em que parecia derrotado. Depois de contar tudo a Pierre ficava a ambiguidade da decisão de Katleen em ficar¹⁴. O cais de Alcântara em Lisboa é a imagem final, um cais de separação, com a presença de Katleen e com Pierre ausente.

O actor e realizador Ray Milland: fez de Lisboa o título de um dos filmes que realizou: *Lisbon (Lisboa)* (EUA, 1956) com Maureen O'Hara. O projecto tinha sido inicialmente apresentado a Nicholas Ray, com a actriz Joan Crawford, que se dedicaram antes às filmagens do famoso western de 1954, *Johnny Guitar*). *Lisbon* é considerada a primeira produção de Hollywood em Portugal, utilizando os Estudios da Tobis, tal como a primeira vez que Lisboa (como Cascais e Sintra) entraram no grande ecrã a cores. O filme não se liberta completamente do imaginário de espões, transportando-o de modo menos plausível para a Guerra Fria, mas muda o paradigma do olhar do cinema americano, ao filmar Lisboa ao ar livre e como cenário real (à maneira de *Les Amants du Tâje*, mas a cores).

14 «(...) the tragedy hanging with the final decision of whether she should flee to Brazil on a boat with him (leaving a question mark over whether her intentions are love alone), or surrender to the police and thereby prove that she loves him». Paul Buck, *Lisbon: A Cultural and Literary Companion*, Oxford: Signal Books Limited, 2002, p.100.

O Captain Robert John Evans (Ray Milland) é a personagem principal, que atraca sem rumo em Lisboa. Figura aventureira e livre, será o eixo de todas as intrigas que em seu torno se armam. A outra figura é Sylvia Merrill (Maureen O'Hara) que surge em Lisboa para pagar um resgate para o seu marido milionário, preso para lá da cortina de ferro, tendo para isso o contacto do contrabandista grego Aristides Mavros (Claude Rains), personagem maliciosa que contrata Robert Evans para ser o intermediário, e transportar o milionário. O ardil da narrativa está no facto da esposa do milionário não desejar que o marido seja resgatado com vida e de Robert Evsans não o saber! O filme vai apresentando cenas em lugares de referência, como a Torre de Belém, o Mosteiro dos Jerónimos, a Praça do Comércio ou o Castelo de São Jorge, tal como se estende para locais circundantes, como Cascais (uma cena de praia) ou Sintra (uma cena no miradouro do Palácio de Seteais). O filme tem a presença do actor português Humberto Madeira (na personagem Tio Rabio) e uma breve aparição de Laura Alves a vender flores em Seteais. O fado aparece com a canção *Lisboa Antiga*, cantada por Anita Guerreiro numa cena de restaurante, com o mesmo espírito de cave nocturna que se explorara em *Les Amants du Tage*.

Com *La Peau Douce (Angústia)* (1964) de François Truffaut, encaminha-se e alteração das narrativas cinematográficas sobre Lisboa, da despedida das marcas da Guerra e da sua imagem de *paraíso dos espíões*. Nesta película, Lisboa é apenas o palco do início de um triângulo amoroso centrado na personagem masculina (Pierre Lachenay, por Jean Desailly), que é o «vértice valorizado»¹⁵ entre as duas personagens femininas (Nicole, a amante, por Françoise Dorléac; e Franca, a esposa, por Nelly Benedetti). Um homem de família (Lachenay), editor, vem a Lisboa efectuar uma conferência sobre Balzac e conhece a hospedeira de bordo (Nicole) que se torna sua amante. Assumindo a responsabilidade rompe com a esposa Franca e junta-se a Nicole que não pretende esse compromisso. É na solidão sequente que Lachenay é assassinado por Franca, no café parisiense que costuma frequentar.

O filme partiu de um caso real: a 26 de Junho de 1963, Nicole Gérard mata o marido num restaurante na Rue de La Huchette em Paris. A partir dessa notícia, Truffaut desenvolveu o seu enredo. Mas o filme devolve-se de novo à vida real, afectando o próprio Truffaut: apaixonou-se pela actriz Françoise Dorléac, saiu de casa e divorciou-se.

As cenas de Lisboa marcam os primeiros minutos do filme: a saída do restaurante *A Quinta* no topo do Elevador de Santa Justa e junto aos arcobotantes da Igreja do Convento do Carmo, com vista panorâmica sobre a cidade, a travessa dos Laranjeiros, tendo ao fundo o Elevador da Bica, ou ainda a entrada do Hotel Tivoli. Lisboa é apenas o lugar onde aconteceu um romance, uma *terra*

outra, quase uma terra de ninguém, que abre o caso com Nicole e dá início a todo o triângulo amoroso. Lisboa não se impõe como um *topos* concreto, nem há necessidade de lá voltar. Todo o filme se desenrola com outros interesses. Em oposição, Paris é o lugar que constantemente serve de barreira à relação dos amantes; aqui o relacionamento desenvolve-se numa «engrenagem sórdida e angustiante, minada pelo sentimento de culpa e pela falta de tacto»¹⁶. Lisboa tinha sido o lugar do encontro que se verifica constantemente impossível em Paris — esta cidade é hostil ao seu relacionamento¹⁷.

Lisboa aparece como lugar mítico especial no filme *Saraba natsu no hikari* [*Adieu clarté d'été; Farewell to the Summer Light*] (1968) do cineasta japonês experimental Yoshishige Yoshida. Falsamente apresentado como um *road-movie*, o filme não segue, contudo, a deriva de uma viagem. O seu périplo salta entre lugares para estar neles, sem se preocupar em viajar entre eles. Embora próximo de *Viaggio in Italia* (1954) de Roberto Rossellini, no sentido em que a viagem acompanha o caso amoroso de um casal — neste caso num casal em início de relação; no filme italiano num casal em crise de uma antiga relação, substituindo-se assim os lugares de Itália de Rossellini por lugares da Europa (embora Roma seja a cidade final da viagem do filme de Yoshida).

O filme centra-se em Makoto Kawamura (Tadashi Yokouchi), professor universitário de arquitectura que viaja na Europa em busca do edifício que inspira uma Igreja que existia em Nagasaki, destruída pelas perseguições cristãs no Japão, e que descobrira num desenho que o acompanha; e Naoko Toba (Mariko Okada), uma japonesa casada com um francês e morada em Paris, que se dedica à importação de mobiliário e objectos de arte, e que teve familiares mortos em Nagasaki. Esta cidade japonesa, simultaneamente referida e ausente, assume relevância simbólica no filme: primeiro como o primeiro lugar de fixação dos portugueses, com feitoria comercial, portanto da primeira chegada da cultura ocidental; depois como símbolo de destruição da bomba atómica no final da 2ª Guerra, portanto, um símbolo trágico dessa ligação do Ocidente com o Japão. Nagasaki intersecta as respectivas *mnemose* e *amnese* das duas personagens, sendo o lugar ausente que anima o encontro amoroso em diferentes lugares da Europa: Kawamura veio para a Europa para recuperar uma memória das origens do contacto (a Igreja); Naoko para esquecer uma recente e trágica da morte da família com a bomba. Contudo, o amor deste encontro, marca o retorno dessa ligação às raízes que Naoko procurava esquecer.

Na primeira cena do filme observamos Kawamura a entrar na Igreja do

16 Cyril Neyrat, *François Truffaut*, Madrid : Prisa Innova (distribuição exclusiva de «O Público»), 2008, p.41

17 Luis Urbano, «Cidade Coincidente», in *Ruptura Silenciosa. Revoluções: Arquitectura e Cinema nos anos 60/70*, Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, 2013, p.151.

Mosteiro dos Jerónimos pelo portal Sul, passando depois ao Claustro, a que se segue a Torre dos Jerónimos. A passagem por estes lugares históricos são acompanhados por reflexões da personagem em *voz off* (dominante no filme) sobre a epopeia dos portugueses para Oriente, a sua chegada ao Japão, e como fundadores da feitoria de Nagasaki. O encontro com Naoko dá-se em cima do mapa do mundo no mosaico do chão do Padrão dos Descobrimentos, enquanto Kawamura aponta no mapa uma data marcante da relação dos portugueses com o Japão.

Segue-se o ruído da baixa de Lisboa, a subida para o Castelo, ou Alfama. Yoshida explora o passeio através de enquadramentos de rigorosa disposição formal, impondo simetrias e cruzamentos inesperados às suas personagens, sempre peças de um jogo compositivo. Segue-se a Praia do Guincho, na proximidade do referido Cabo da Roca, como o lugar mais ocidental do continente Europeu. Lisboa era esse símbolo, o mais antigo e primeiro do contacto com o Japão, e o mais distante na sua ocidentalidade extrema, em referência a essa Europa. Era o primeiro marco ou cais do périplo de uma busca a iniciar. O filme acompanha o diálogo das personagens em Óbidos e Nazaré (no Sítio da Nazaré) completando-se aí a passagem do casal por Portugal. Seguiu-se Espanha, Paris, Mont-Saint-Michel, Estocolmo (Suécia), Dinamarca, Amesterdão, de novo Paris e finalmente Roma. Lisboa foi esse cais inicial, na geografia e na história, simbolicamente referido na evocação de Nagasaki como cidade ausente, oferecida nas memórias perdidas ou recalçadas das duas personagens.

Cena 3 — O Cais da Deriva Existencial

Com *Dans la Ville Blanche (A cidade Branca)* (1983) do suíço Alain Tanner dá-se outra viragem crucial do olhar do cinema internacional sobre Lisboa, tornando-a uma *cidade-cais* de passagem de figuras em deriva existencial. As cenas iniciais desenrolam-se na sala da máquinas de um barco, em que o ruído ensurdecedor nos impede de escutar os diálogos (servindo de introdução à incomunicação da língua que atravessa o filme — com quatro línguas ao todo, Lisboa confronta a personagem com um *complexo de Babel*). Mas a narrativa começa com o desembarque de Paul (Bruno Ganz) em Lisboa, *cidade-cais* numa paragem ou suspensão que se estende — e o filme abre-se então à luz e esse *mar (Tejo)* que a casa das máquinas não permitia. Nascido sem argumento prévio, o filme desenvolvia-se com as próprias filmagens, nascendo a *narrativa* com a chegada do marinheiro Paul a Lisboa (e Tanner foi também marinheiro) para, a partir daí, as acções emergirem como *puro acontecer*¹⁸. Tanner fez de Lisboa o palco de uma passagem de um mecânico naval, mergulhando a personagem

18 Cf. Helder Lima Santos, «Três filmes com Lisboa», in *Off-side Magazine*, Lisboa: Dijornal, 13 Abril 1983.

numa volubilidade e inconstância na cidade, de que não conhece a língua nem os hábitos. Como disse o próprio é o olhar de um *estrangeiro* (simultaneamente da personagem, do actor e do realizador), simultaneamente entre o excesso de intimidade do seu *estar* e da desadaptação do seu *ser* perante a cidade¹⁹.

Os primeiros minutos lançam a personagem numa deriva entre o Cais de Sodré, Alfama, a Baixa Pombalina ou o Castelo. Depois de filmar a cidade com a sua *Super 8* portátil e se fascinar por Rosa (Teresa Madruga), simultaneamente empregada de mesa e criada de quarto (e é quando esta confronta sarcasticamente o patrão, que a explora nessa dupla condição, que entendemos o primeiro fascínio de Paul por ela), Paul decide não apanhar o barco, ficando abandonado da vida nesse *cais-cidade*, numa aventura sem rumo. A partir desse momento, o tempo e o espaço tornam-se estruturas vazias que apenas a pensão e a cidade suportam. A solidão e a deriva dominam uma busca sem rumo. Paul vai filmando a cidade (e Rosa) com uma câmara Super-8, recolhas avulsas dos encontros que vai tendo. Envia os filmes com cartas, que são reflexões pessoais sobre a sua deriva, à companheira que se encontra em Genebra na Suíça (e daqui apenas vemos fragmentos repetidos e monótonos que se opõem à variedade oferecida nas cenas de Lisboa). Lisboa torna-se assim um filme dentro do filme — e a filmagem das ruelas da cidade, sobretudo através do *Eléctrico 28* é o grande *travelling* do filme.

Quando Paul entra no bar (o *British Bar* na zona do Cais de Sodré) onde conhece Rosa, fixa-se na estranheza do relógio invertido (que ainda hoje lá está). Rosa revela não ser o relógio, mas o mundo que anda ao contrário. O filme torna-se uma reflexão sobre um tempo suspenso num mesmo lugar (Lisboa). Nas reflexões das suas cartas a personagem reflecte: «O tempo desfaz-se», pensando na sua condição em que não está nem em trabalho nem em férias (está sempre *entre*), porque o seu tempo perdeu a medida e a ordem, numa deriva aberta sem desígnio ou numa liberdade desapegada. A meio do filme Paul é assaltado, ficando sem dinheiro, aprofundando a sua dimensão de desamparado — encontrará depois um dos assaltantes que confronta, sendo esfaqueado. Ao longo do filme o processo de Paul não é de integração, mas de acentuação de um desenraizamento, de uma não-integração.

Paul está sempre num não lugar, sempre *entre* decisões: entre a terra e o mar que é Lisboa, entre Rosa e a companheira na Suíça, entre o dia e a noite, entre o trabalho e as férias. Para Paul, Lisboa revela-se um *cais heterotópico*, um *entre-lugar* na referida linha do trabalho de Foucault sobre este conceito. Neste sentido, não há um *continuum* lógica da montagem sequencial, concatenando fragmentos adequados às características da cidade de Lisboa. Tanner filmará

19 Alain Tanner, entrevista com Cristina Baptista, «Alain Tanner fala de “A Cidade Branca” que filmou em Lisboa no último verão», in *Diário Popular*, Lisboa, 5 Março 1983.

sempre Lisboa entre o trecho e o conjunto, entre estar dentro e a percorrê-la como que num labirinto, ou a estendê-la numa panorâmica de exteriorização — que o faz fascinar pelo outro lado do rio.

A luz dominante é de um branco cinzento (fotografia de Acácio de Almeida) que fornece uma brancura triste à cidade. Esse branco que domina na perspectiva de Lisboa vista do outro lado do Tejo — há uma cena do outro lado e será a partir daí que Tanner iniciará (e terminará) o filme *Requiem*, retorno do cineasta suíço à cidade, O branco conjuga os ritmos do azulejo, da calçada, ou das janelas nas paredes desgastadas. O branco das paredes e das toalhas brancas a secar é para a personagem a *cor da solidão*.

Receando a partida de Paul a qualquer momento, por razões da sua errância, é curiosamente Rosa que parte bruscamente para França sem deixar morada — num jogo de assimetria com a companheira de Genebra de corpo distante, mas de morada certa. É Rosa que decide o desfecho perante a inconsequência de Paul. Tal acompanha o crescente desespero de solidão e de incomunicação que domina os seus encontros ao acaso e que se sucedem sobre um tempo desfeito — como o grupo que encontra numa tasca a ver o jogo Brasil/Itália do Mundial de Futebol Espanha'82, ou logo a seguir o grupo a escutar fado e a jogar dominó. O esforço de comunicação esbarra na diferença da língua e na impossível integração da personagem, que nos deixa um expressão da sua errância: «O único país que gosto verdadeiramente é o mar»

O filme termina com a partida de Lisboa, de comboio (na Estação dos Restauradores), e após vender a câmara de filmar para comprar o bilhete. No comboio depara-se com outro rosto em que se fixa como se fixou em Rosa, abandonando-nos na possibilidade de outra história, noutra lugar. Diz em *voz off* a personagem: «O corpo de uma mulher é demasiado grande (...). A recordação e o esquecimento têm a mesma origem. As mulheres são demasiado belas». Lisboa era também o corpo de Rosa.

Tanner voltou a filmar Lisboa 15 anos depois em *Requiem — Um Encontro com Fernando Pessoa* (1998), com narrativa inspirada em livro de Antonio Tabucchi (*Requiem: uma alucinação*) — sendo uma espécie de sonho ou alucinação para Tabucchi e uma «realidade irreal» para Tanner²⁰. A personagem central tem o mesmo nome que a de *Dans la Ville Blanche*: Paul (Francis Frappat), sendo agora um intelectual que tem memórias e afectos com ligação a Lisboa. Se a personagem de *Dans la Ville Blanche* só tinha o seu presente na deriva amnésica pela cidade, agora é o presente que se esvai no excesso de memória. A personagem vive assombrada por mortos que a memória lhe convoca

20 Allan Tanner, entrevista com Michele Levieux, in: *L'Humanité*, consulta: http://www.allocine.fr/communaute/forum/message_gen_communaute=2&nofil=450402&cflm=17578.html

e que se tornam as *suas* personagens da cidade. Estas *personagens fantasmas* surgem-lhe confundindo os tempos, participando num diálogo que se desenrola num presente de que estão simultaneamente demitidos.

As personagens imaginárias centrais são um amigo que morreu de herpes (que efectuava uma ligação ao tríptico de Bosch no Museu Nacional de Arte Antiga), a companheira que o abandonara pelo amigo e que se suicidara, o pai que falecera jovem com cancro e Fernando Pessoa, esta como figura de afectos poéticos e como encontro derradeiro que fechava todos os encontros, desenrolado na passagem entre o dia e a noite, a *fechar o pano da luz branca*. O filme desenvolve-se num jogo de encontros entre a imaginação e a realidade, que se confundem como planos existenciais. Fernando Pessoa é a matriz poética desse desdobramento de personagens saídas do imaginário de si que a personagem partilha ao logo do filme com os seus encontros; como também é uma espécie de símbolo poético da cidade de que nunca saiu, desse estar pela imaginação em todo o lado sem nunca ter saído de Lisboa, como diz a personagem de Fernando Pessoa no encontro final (sempre de costas, sem rosto concreto, mas que nós vislumbramos através da sua forte iconografia forte que preenche esse vazio). Fernando Pessoa contrapõem-se assim à figura de Paul em *Dans la Ville Blanche*, personagem errante e sem cais, um *no man's land* que a cidade não pode segurar (e os vários dias em que esteve em Lisboa foi mais pelo fascínio do abandono do que da pertença), numa deriva existencial que lhe abria a imaginação reflectida nas reflexões nas cartas para a companheira em Genebra. Pessoa é o homem fixo num cais para uma errância do imaginário que arrasta a existência, alma de uma Lisboa como cais mítico para o mundo [Pessoa «qui vivra aussi longtemps que vivra Lisboa» (do filme)]

O filme inicia-se do outro lado do rio, em Cacilhas, miradouro para a «cidade branca», onde Paul espera alguém incerto que não chega (um filme de encontros que começa com um desencontro)²¹. Como uma *beckettiana espera de Godot* lançada como plano vazio inicial, desdobra-se o processo de encontros imaginários que o filme vai colher: «(...) porque é que aceitei este encontro aqui no cais?, tudo isto é absurdo»²². A espera é irreal e simbólica, que acompanhamos sempre como sendo especial e de um tal de «o convidado», mas que saberemos no final ser Fernando Pessoa, que será o derradeiro e *simbólico-poético* encontro, após outros mais biográficos à personagem.

Tudo começa ao meio-dia. E cedo a personagem pergunta as horas, sublinhando tanto a espera, como também a dimensão inócua da consciência do tempo nesta narrativa. Aliás, é irreal o tempo dessa sucessão de encontros com fantasmas (que invadem todo o ambiente do filme, tonando todas as personagens potenciais

21 «J'adore la rive sud du Tage. Il y a la ville en face et le soir c'est absolument merveilleux» *Ibidem*.

22 Antonio Tabucchi, Requiem. Uma Alucinação, Lisboa: Quetzal, 1991, p.8.

fantasmas) numa narrativa concentrada em metade de um dia, desenrolando-se até à meia-noite (a melhor hora para encontrar os fantasmas) — note-se que era um encontro marcado às doze horas, não sabendo a personagem se tal correspondia ao meio-dia ou à meia-noite: «(...) ele tinha marcado às doze, mas talvez quisesse dizer doze da noite, porque os fantasmas aparecem à meia-noite. Levantei-me e percorri o cais»²³. A referência às horas define um tempo diegético que pertence a sequência do filme, por contraponto aos irreais tempos de encontros com fantasmas:

Comme ce n'est pas un roman romanesque, mais une sorte de récit découpé, de rencontres, c'est le matériau lui-même qui a dicté la marche à suivre. (...) que le livre a une logique interne très solide, que ces rencontres qui donnent l'impression d'être le fruit du hasard constituant, en fait, une trame dans laquelle elles s'emboîtent pour arriver là où elles doivent arriver. (...) le temps est disloqué, le temps linéaire n'existe plus, ou bien est en boucle. (...). Cela a déterminé le jeu des acteurs. La caméra m'a servi à mettre tout à la bonne distance, à ne pas tailler dans les choses²⁴.

Segundo a narrativa de Tabucchi, que Tanner sublinha, é o último Domingo do mês de Julho, apontado como o mais quente do ano — ajustando-se a isso os tempos curtos de filmagens durante o mês de Agosto de 1997²⁵. Os encontros do filme parecem encontros com fantasmas dados sob o excesso de luz e calor de Lisboa, miragens tal como se o resto da cidade, a sua vida real e quotidiana, fosse um deserto. A capital portuguesa é um lugar onde confluem viagens reais e imaginárias: «Que repouso, depois de tantas viagens, físicas e psíquicas!» (Álvaro de Campos, «Na Véspera»). É o onírico comanda a viagem enquanto narrativa, sendo o real um pano de fundo. O cenário é a matriz real desse périplo de sonho e alucinação. A personagem deambula por lugares conhecidos como o Cemitério dos Prazeres, Campo de Ourique, Praça do Comércio, pela Rua Augusta, por Alcântara ou ainda no Museu de Arte Antiga nas Janelas Verdes com significativo momento com um pintor que se dedica a pintar pormenores do tríptico das *Tentações de Santo Antão* (1495-1500) de Hieronymus Bosch.

Alain Tanner (...) lê Tabucchi (...) e Fernando Pessoa e, por meio dessas leituras, lê e relê a cidade e a cultura lisboeta, que representa

23 *Ibidem*, p.15.

24 Allan Tanner, entrevista com Michele Levieux, *Op.cit.*

25 *Ibidem*.

mediante personagens característicos como o cauteleiro, o motorista de táxi, a cigana, dentre outros. O protagonista Paul deambula doze horas por uma Lisboa muito particular construída a partir de leituras, memórias, lembranças, relações mentais e existenciais e também lugares simbólicos que a inscrevem na estrutura narrativa fílmica²⁶.

É um filme que se desenrola num curto tempo narrativo, mas que se desenrola como se tivesse todo o tempo. Também é um filme de um périplo sobre a cidade de Lisboa como que numa *espera por um encontro no interior da qual se tem vários encontros*.

Doc's Kingdom (1987) de Robert Kramer apresenta Lisboa com outras coordenadas, mas com o mesmo princípio de *Dans la Ville Blanche* de Tanner. O protagonista, simplesmente Doc (que depois sabemos chamar-se James Matter; interpretado por Paul McIssac), é um ex-militante activista de esquerda que se desacreditou da luta armada e reinventou a vida — e «de guerreiro, tornou-se médico»²⁷. Depois de passar por África fixa-se em Lisboa, essa «cidade à margem da Europa» (do filme), «um espaço indefinido entre a Europa e o resto do mundo», um cais ou extremo do mundo, «à margem de tudo, à beira do nada»²⁸. Afirma a personagem principal numa das suas cartas anuais a Rose/Rozzie «Querida Rose. Quase morro. Mas encontrei o rio. (...). Este rio é a fronteira da Europa ou algo assim» (carta de Doc, do filme). Tal como no filme de Tanner, é nesse *cais-cidade* que é Lisboa que a personagem atraca na sua deriva marginal, encontrando uma cidade de *no man's land*, *cais-cidade* ou mais cais do que cidade: «Não queria família, nem carro, nem casa, nem morada, nem número de telefone, nem apartado dos correios...» (Doc em conversa com o filho, do filme). Também, tal como na personagem Paul de *Dans la Ville Blanche* de Tanner, Doc escreve regularmente (aqui apenas uma vez por ano) uma carta para uma companheira, distante no espaço (no caso não na Suíça, mas nos Estados Unidos) e no tempo. Desta, que falecera, chega o filho a Lisboa para conhecer Doc. Nada têm a comunicar entre si, e na mesma *cidade-cais* separam-se após improficuos diálogos. O filme termina com Doc a escrever uma carta ao filho que assim substituíra Rose. A diferença é que esta personagem carrega consigo uma memória que o Paul do filme de Tanner não tem (essa parecia não ter nem passado nem futuro, ficando na deriva do presente).

26 Patrícia Peterle, «Réquiem de Antonio Tabucchi e Allan Tanner: Uma Viagem pelo Imaginário Português», in *Revista do Gel*, Revista de Estudos Linguísticos do Estado de São Paulo, nº2, 2005, pp.231-240, consulta: revistadogel.gel.org.br/rg/article/viewFile/314/218

27 Cf. António Rodrigues, «Doc's Kingdom (1987)», Folha da Cinemateca Portuguesa, 7 Outubro 1994.

28 *Ibidem*.

A Lisboa do filme é marginal. São zonas de cais e periferia, de armazéns e industriais, que nos oferece uma imagem da cidade alheia às vistas turísticas, seja nos motivos seja e nos enquadramentos. Lugares sombrios, interiores (mesmo quando são exteriores) como marca dessa personagem que recriou a sua identidade para se retirar do mundo — viver um outro de si num outro lugar que é esta Lisboa recôndita. Domina a escuridão e dominam os castanhos de cor perdida e dessaturada. O espaço de luz residual não tem profundidade, fazendo que os espaços ou as figuras desapareçam rapidamente nas trevas (uma luz e cromatismo a lembrar a pintura de Columbano). E no diálogo intercalado entre Nova Iorque e Lisboa da primeira parte do filme, entre o Doc e o filho Jimmy (Vincent Gallo), na dimensão furtiva aos centros e nas sombras, as duas cidades, tão diferentes, quase se confundem. Por isso, nessa montagem paralela das cidades, a deriva do pai em Lisboa é análoga à deriva do filho, após a morte da mãe Rose, em Nova Iorque. Na cena em que o filho persegue Doc pelas sombras e recantos, como uma memória das trevas do inconsciente, a escuridão domina sobre momentos de aparição de fragmentos do rosto.

Lisboa distingue-se nos ruídos esparsos de fundo, onde a língua portuguesa passa a dominar sobre o primeiro plano de inglês dos diálogos e monólogos. Uma sequência de noite, num táxi em que o filho viaja pós a sua apresentação e discussão com o pai, oferece-se num fragmento nocturno da Sé de Lisboa, sendo o único momento em que temos uma vista mais reconhecida da cidade.

Alguns actores portugueses participam no filme. João César Monteiro aparece como César, um taberneiro que é a única figura confidente de Doc — o único depositário da sua solidão. Ruy Furtado é o Sr. Ruy, o marinheiro que viajou pelo mundo e que se descobre com cancro no cérebro quando regressa para se estabilizar no seu lugar — opondo-se assim a Doc, o médico sem lugar (o seu lugar é «aqui», onde se está, diz Doc a certa altura em conversa com o filho). Na cena final ficamos apenas com o rosto da personagem perante o espelho. Imagem de solidão e de auto-interrogação. Não há cais nem cidade.

Les Nuits Fauves (Noites Bravas) (1992) de Cyril Collar é um dos primeiros filmes sobre a Sida, vivida por triângulos amorosos desdobrados. Mas tudo se centra no amor de Laura (Romane Bohringer) por Jean (Cyril Collard), cuja bissexualidade o apanha nos tempos dramáticos da Sida (que ajudou no estrondoso sucesso francês do filme, com arrastamentos internacionais). O sexo é pecaminoso, mas por estarmos tão expostos às relações humanas perdemos a jurisdição moral. O nosso juízo suspende-se a pairar na impossibilidade de julgar os actos por apego às personagens. Laura é o eixo dessa suspensão — como culpar a entrega vertiginosa de Laura a Jean, se é o amor que a impele. É esse amor de Laura que despista certas tendências do filme, evitando que recaia nos mundos de Pasolini ou Fassbinder com que várias vezes é comparado.

Todo o drama nasce e desenvolve-se em Paris, onde Laura e Jean se

conhecem. Lisboa é o lugar das cenas finais, lugar da fuga derradeira de Jean, onde reconhece o amor de Laura e um apego tardio à vida. Lisboa mostra-se em torno de Jean, ou em contraplano do seu olhar, como um lugar em que a luz se oferece com plenitude, sendo contraditoriamente um lugar para morrer.

Após ter filmado pela zona de Sintra *Der Stand der Dinge* (*Ao Correr das Coisas*) (1982), um filme sobre a impossível rodagem de um filme de ficção científica, e no seio desse esforço malogrado se desenvolver o enredo de um filme sobre filmagens, Wim Wenders filmou alguns anos depois *Lisbon Story* (1994). Os filmes têm clara sequência, tendo *Lisbon Story* retomado a personagem de Friedrich Munro (Patrick Bauchau), o mesmo realizador de cinema de *Der Stand der Dinge*. É este realizador que convida o engenheiro de som Philip Winter (o actor Rüdiger Vogler) para colaborar com ele para a recolha de sons para um filme sobre Lisboa.

Neste filme, Wenders explora, bem ao seu estilo, uma deambulação livre pelos lugares da cidade, como já explorara em *Alice in den Städten* (*Alice nas Cidades*) ou *Der Himmel über Berlin* (*As Asas do Desejo*). O protagonista anda sem rumo por Lisboa captando os seus mais diversos sons. Supostamente vem em busca de alguém (o realizador que o convidou), do qual se vai esquecendo ao longo do filme em função dos encontros que vai tendo com a cidade. *Lisbon Story* coloca os próprios criadores do cinema dentro do cinema, usando isso como mote do seu sobrevir, daí o filme já ter sido referido como equivalente para Wim Wenders o que foi *81/2* (1963) para Federico Fellini²⁹.

Nos encontros de Philip Winter vamos encontrando vários artistas portugueses, como Vasco Sequeira, Canto e Castro, Viriato Jose da Silva, João Canijo, Ricardo Colares, Joel Cunha Ferreira, Sofia Bénard da Costa, Vera Cunha Rocha, Elisabete Cunha Rocha, o grupo musical *Madredeus* (Teresa Salgueiro, Pedro Ayres Magalhães, Rodrigo Leão, Gabriel Gomes, José Peixoto, Francisco Ribeiro) ou Manoel de Oliveira.

Lisbon Story é dos filmes que mais atravessa as diferenças de Lisboa, dos centros às periferias da cidade, mas nota-se o privilégio pelas zonas antigas e, sobretudo, Alfama. A arquitectura labiríntica, com a sua truncagem dos espaços, convinha ao jogo de encontros que surgem subitamente como adventos. Mas é isso que fornece ao filme um clima diferente à deriva da personagem central. Ao contrário de *Dans la Ville Blanche* de Tanner ou *Doc's Kingdom* de Kramer não são figuras numa deriva e solidão existencial, nem são perdidos da vida. Aqui a deriva é apenas um perder-se na cidade, nos seus ritmos arquitectónicos e urbanos, da luz, das texturas e das cores, dos sons e das vozes, de encontros sociais, sobretudo com crianças. Manoel de Oliveira surge no filme,

29 Angélica García-Manso, «Lisboa. A cidade que nunca existiu», in *Ciudades de Cine* (coord.: Francisco García Gómez; Gonçalo M. Pavés), Madrid: Ediciones Cátedra, 2014, p.165.

primeiro a apresentar depoimentos em estúdio, e depois nas ruas de Alfama, onde se transforma num mimo de Charlot. Decerto ironia ao facto de Oliveira querer primeiro ser actor cómico, fascinado pelo burlesco do cinema mudo, ensejo perdido sem mágoa na melancolia do tempo que o consagraria como um grande caso na realização cinematográfica portuguesa, tal como a sua figura de mimo se perdia divertida pelas ruelas de Lisboa.

Lisbon Story é um filme de encontros furtivos, mas sem o drama e a solidão dos filmes de Tanner e Kramer, embora em todos se verifique o desaparego pelo domínio de um guião prévio. Aqui a cidade tráz o seu presente até nós, interage connosco e integra-nos. Se em *Dans la Ville Blanche* o guião parecia nascer da deambulação de Paul e dos choques que a sua deriva provocava com a cidade, aqui a diegese narrativa é o que vem ter com a personagem, que vive o prazer do fluxo do presente e do que este leva até si, um presente despretenhioso, feito de pequenas sensações e cogitações exortadas do mero deambular na rua — e este é certamente o filme que mais se perde com deleite nas ruas de Lisboa, ultrapassando mesmo os dois filmes referidos de Tanner. A personagem tem o protótipo do cinema de Wenders: um cinema que não impõe uma ordem ao mundo para deixar que o mundo influa no cinema com o tempo da sua própria respiração.

Andrzej Jakimowski apresenta em *Imagine* (Polónia, 2012), uma relação particular com Lisboa. O filme dá-se com a chegada da personagem Ian (Edward Hogg) a uma escola e clínica oftalmológica, trazendo consigo insólitas experiências pedagógicas centradas na ecolocalização humana, a capacidade humana de detectar objectos e obstáculos físicos do ambiente/espço envolvente através dos ecos. A personagem não usa a habitual bengala, preferindo as suas botas ou os estalidos com a boca, e com estes barulhos vai medindo o espaço e os obstáculos em seu redor. A personagem explora também a imaginação como uma energia iluminadora, um modo de aferir o espaço envolvente a partir dos vários sinais sinestésicos apreendidos, que são também empolgados no processo, num processo de superação de medos e de aventura e descoberta.

O filme apresenta o desafio de *dar a ver a invisibilidade*, provocando desenvolvimentos sinestésicos, alertando para sons e cheiros, ao mesmo tempo que se move com a luz e a cor. Desenvolvida nesta captação do mundo, o espaço exterior descobre-se por fases e, a narrativa propaga-se como uma apreensão dessa capacidade e do seu respectivo jogo da conjectura (sendo a mais marcante no filme o facto de estarmos ou não perto de um cais com um grande barco). O filme dialoga com o que está fora de cena da visibilidade e do que será esse mundo a partir de sinais invisíveis.

O filme desenvolve-se do espaço fechado (que, na verdade, não é Lisboa, tendo as filmagens decorrido num orfanato situado num Convento de Évora) para

o exterior, como que uma descoberta da cidade de Lisboa a partir de sequências de sondagem do espaço. Vamos descobrindo cada vez mais a cidade, oferecida através de pequenos sinais, como o eléctrico ou fragmentos de ruas. Jakimowski tem a preocupação de nos recusar visões panorâmicas da cidade, vista sempre por fragmentos e enfiadas perspectivas. Lisboa vai-se timidamente descobrindo com os diálogos e hipóteses das personagens, no modo como a imaginação lê os sinais sinestésicos, sobretudo sonoros.

Entre esta passagem, do fechamento interior ao risco da abertura exterior, desenvolve-se a relação de Ian com Eva (Alexandra Maria Lara). Ivan é confiante e aventureiro e Eva não sai do quarto com medo dos obstáculos. O seu contacto dá-se à janela, numa invisibilidade mútua mediada pelo barulho das janelas e dos pássaros que nela poisavam. Ivan usa sementes para chamar os pássaros a si e com isso a atenção de Eva. O fechamento de Eva, em contraste com a liberdade dos pássaros que na sua janela se abeiravam, irá ser desviado pelo carisma de Ian, que seduzia com os seus processos — tal como chamava a atenção com o som das suas botas e estalidos.

Numa cena anterior à final vemos Ivan e Eva bem perto, sem ela se aperceber da presença de Ian (deixando na dúvida o contrário). Na cena seguinte, a final, a espacialidade abre-se através de um *travelling* que acompanhamos do interior de um eléctrico para termos aí a maior panorâmica do filme. Vemos então a proximidade do rio e a passagem de um grande barco ao mesmo tempo que nos vemos num bairro típico de Lisboa. O filme foi-nos recusando uma visão de Lisboa, sempre fragmentada e incompleta, em perspectivas e enquadramentos que a encobriam, colocando o observador numa constante dedução. Só nessa cena final, quando nos despedimos da personagem feminina através do eléctrico que passa por ela e no interior do qual ficamos para ver Lisboa, na zona de Alfama através do percurso do 28, a panorâmica se abre como um *zoom* induzido pelo distanciamento do olhar. Descobrimos então que existia esse grande barco que Ivan conjecturava e percebemos que a imaginação superara as determinações do visível. Após vivermos a tensão dos limites da cegueira, e os riscos do seu desejo de autonomia e liberdade perante a extensão do mundo, o filme revela-nos, como uma parábola, uma evidência da relação do cinema com a cidade: que *há sempre algo fora da cena do visível, algo para o exercício da imaginação*.

Dois filmes mais históricos fornecem-nos imagens de uma Lisboa temporalmente enquadrada: *The Russian House* (1990) e *Sostiene Pereira* (1995). Em comparação com os filmes anteriores, estes não apresentam um olhar particular sobre Lisboa, embora a narrativa incorpore e dependa da cidade. Lisboa é mero cenário real de narrações que no seu interior de sucedem. O olhar é estrangeirado e turístico, sem se animar nem na distância nem num enraizamento.

Em *The Russian House* (*A Casa da Rússia*) (1990) de Fred Schepisi recupera-se

a mítica imagem da 2ª Guerra. Lisboa volta a ser lugar privilegiado para encontros de espões, a cidade onde tudo pode acontecer por detrás da sua aparência discreta e sem que ninguém se aperceba. Lisboa aparece quase sempre enquadrada por Janelas de onde é vista. Mais que um lugar de acontecimentos é uma panorâmica enquadrada, como se tudo se decidisse apesar dela e ela estivesse fora da acção.

Sostiene Pereira (Afirma Pereira) (1995), de Roberto Faenza, a partir de título homónimo de Antonio Tabucchi coloca-nos mais dentro da realidade histórica portuguesa nos primeiros tempos do Estado Novo e do esforço de entrar dentro de uma reconstituída cidade da época. O facto do realizador e do romance de origem serem italianos (embora Tabucchi conheça bem melhor a realidade portuguesa), faz com que o filme abra um diálogo entre os fascismos de Salazar e de Mussolini. O drama do Dr. Pereira (Marcello Mastroianni), director de um suplemento cultural do jornal *Lisboa* (que nos remete directamente para o histórico *Diário de Lisboa*), entre o dever ético-político e a mera questão artística, é que rege o espaço de relações sociais. Lisboa é o lugar histórico dos acontecimentos e o cenário do filme. São apresentados vários lugares, com destaque inicial para a perspetiva do miradouro do Jardim de S. Pedro de Alcântara e o elevador da Calçada da Glória, embora se filme sobretudo Alfama, onde a personagem deambula, ou se destaque o peculiar fascínio pelo Arco da Rua Augusta, que marca a cena final. Em segundo plano prevalecem os actores portugueses, destacando-se Joaquim de Almeida, Teresa Madruga (a Rosa da *La Ville Blanche* de Tanner), Nicolau Bryner, Mário Viegas, Filipe Ferrer e João Grosso. O filme já foi acusado por excesso de fidelidade ao livro, sem perspectiva cinematográfica, desenraizado na sua perspectiva *estrangeira*, com cenas dispensáveis e sem nada a unificar a dispersão, sendo Faenza apontado por ser mais turista do que viajante³⁰. Mas fica a curiosidade da reconstituição história de uma Lisboa de peculiar funcionamento fascista a partir de um olhar italiano.

Com um enredo contemporâneo, a partir de obra homónima do escritor e filósofo suíço Pascal Mercier, *Night Train to Lisbon* (2013) de Bill August aproxima-se dos filmes anteriores. A narrativa acompanha Raimund (Jeremy Irons), um professor suíço de grego e latim, que impulsivamente apanha um comboio de Berna para Lisboa, após sair bruscamente de uma aula, em busca do mistério de uma rapariga que salvara de suicídio, mas que logo se desloca para um misterioso e intenso livro que esta transportava. O livro, em torno de reflexões de resistência à ditadura, tornam-se o mote que move e fascina Raimund. Mais do que a cidade, é a personagem do escritor do livro, da sua biografia e das razões da sua escrita, que vamos descobrindo e desvelando da sua inacessibilidade, dando ao filme

30 Luís Miguel Oliveira, «Sostiene Pereira (Afirma Pereira) (1995)», Folha da Cinemateca Portuguesa, 17 Abril 1999.

um ar de «*thriller* filosófico». Lisboa é apenas o palco luminoso dessa busca pelo escritor Amadeu de Almeida Prado³¹ — e, a partir daí, o filme abre um diálogo com o passado e o tempo da ditadura portuguesa, tal como foram explorados em *The Russian House* e *Sostiene Pereira*. E, como em *Sostiene Pereira*, a questão passa pela coragem da decisão de um acto cultural com atitude política.

Lisboa oferece-se a partir de uma primeira deambulação, com a chegada à Estação dos Restauradores, Rossio, a Calçada do Duque, o miradouro do Jardim de S. Pedro de Alcântara, aproveitando a panorâmica para o Castelo, o Elevador da Bica, Alfama, a ida ao Cemitério dos Prazeres, mais adiante a viagem sobre o Tejo no cacilheiro. Depois vamos tendo cada vez menos Lisboa, com a intromissão das cenas históricas da vida de Amadeu do Prado, cada vez mais sombrias, até chegarmos à cena final com a partida do protagonista da Estação de Santa Apolónia. Um conjunto de actores portugueses vai definindo as várias personagens, casos de Beatriz Batarda, Marco d'Almeida, Nicolau Breyner — e ainda com Bruno Ganz, o actor de *Dans la Ville Blanche*.

Epílogo

A primeira atenção do cinema internacional a Lisboa desenrolou-se durante a 2ª Guerra a partir do seu bizarro lugar natural, sob cuja alçada de aparente calma todos os negócios de guerra eram feitos (*Storm over Lisbon*, 1944). Daí nascia Lisboa como cais da passagem de personagens em fuga. Mas o paraíso dos espões era também o dos romances (*One Night in Lisbon*, 1941). Mas Lisboa era cenário, artificialmente reconstituída e com panorâmicas retiradas de documentários.

Após a Guerra, a cidade e Cais passa a receber personagens com outras fugas e derivas, tornando-se lugar de paixões emergentes (*Les Amants du Tage*, 1955; *Lisbon*, 1956). Lisboa tornava-se cenário real que recebia essas paixões, tal como ainda encontramos em *La Peau Douce* (1964) de Truffaut e em *Saraba natsu no hikari* (1968) de Yoshishige Yoshida.

Os anos 80 propõem um símbolo de um retomar e renovar o interesse sobre Lisboa, lançado por *Dans la Ville Blanche* (1982) de Alain Tanner, e de modo mais sombrio com *Doc's Kingdom* (1987) de Robert Kramer, seguidos com uma perspectiva menos desesperada com Wim Wenders em *Lisbon Story* (1994). De cais de passagem das fugas da Guerra, e de encontros de espões ou de amantes, Lisboa passa a cais de figuras numa deriva mais existencial e solitária,

31 «(...) it was something important for me to try to keep, that universe full of inaccessible people». Bill August, entrevista com Ariston Andreson, «Five Questions with *Night Train to Lisbon* director Bille August», in *Filmmaker Magazine*, 29 Março 2013, consulta in: <http://filmmakermagazine.com/67616-five-questions-with-night-train-to-lisbon-director-bille-august/#.VR6jifzF-08>

que só têm o tempo actual (Tanner e Kramer) ou mais poética, saboreando o fluxo do tempo presente (Wenders). De grande porto de embarque da Europa em guerra, de ponte aérea ou marítima de fugas, à sua fama como *Vila Branca*, ela revela-se como um lugar de vários dramas. Num estudo sobre Lisboa no Cinema, João Bénard da Costa concluía que afinal a *Vila Branca* era antes uma «Vila Negra»³² — para nós ela teve sempre várias cores.

201

«Vim parar aqui sem razão, como tudo na vida»
(Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego*, parte 83)



32 João Bénard da Costa, in *La Ville au Cinéma — Encyclopedie* (dir.: Thierry Jouse, Thierry Paquot), Paris: Cahiers du Cinema, 2005, p.436.