

***O Lugar dos Ricos  
e dos Pobres no Cinema  
e na Arquitectura  
em Portugal***

---

8

---

***Longe da Vista  
de João Mário Grilo  
Grilo 1998***

---

*com*

**João Mário Grilo**

**Nuno Portas**

*moderado por*

**João Bénard da Costa**

**José Neves**

---

**JOSÉ NEVES** Gostava de trazer para esta conversa a ideia de «panóptico», apesar de a prisão onde se passa o *Longe da Vista* não ser um panóptico. O panóptico é uma ideia do século XVIII, que consiste, resumindo, num dispositivo de vigilância central, um anel onde estão dispostas celas em volta de uma torre. A ideia é que na torre pode estar alguém – não *tem* de estar alguém, mas *pode* estar alguém – que vigia continuamente o interior das celas. As celas, em vez de terem grades ou de serem escuras, são muito abertas e iluminadas. O resultado é que quem está na cela não sabe se está a ser observado, mas sabe que pode estar a vê-lo e, portanto, é como se estivesse sempre sob vigia. A origem do panóptico vem, curiosamente, de um jardim de animais, um zoo em Versalhes que tinha o mesmo género de configuração, para a rainha e o rei verem os animais e o seu comportamento em simultâneo, sempre que quisessem.

**NUNO PORTAS** E foi inventado por um educador...

**JOSÉ NEVES** Jeremy Bentham, um educador e o mesmo homem que inventou a expressão *deontologia*, a ética das profissões... Gostava de ler um pequeno texto sobre isto, escrito por um tal Pictet de Rochemont, um aristocrata e militar suíço que viveu no século XVIII:

*O panoptismo é capaz de reformar a moral, de preservar a saúde, de revigorar a indústria, de difundir a instrução, de aliviar os encargos públicos, estabelecer a economia como se fosse um rochedo e desfazer, em vez de cortar, o nó górdio das leis sobre os pobres. Tudo isso com uma simples ideia arquitectónica.<sup>1</sup>*

1 Michel Foucault, *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975. [*Vigiar e Punir: História da Violência nas Prisões*, Petrópolis, Editora Vozes, 2002.]

Tratava-se portanto de uma ideia de condicionamento, digamos, de comportamento social; não servia só para fazer prisões.

A cadeia de Monsanto, onde se passa o filme, não é um panóptico, e isso torna-se claro em muitas das cenas passadas na cela como, por exemplo, na cena, de que gosto muito, em que o Eugénio, quando está a sofrer um ataque cardíaco, é abraçado pelo Vasco. Numa situação em que eles julgassem estar a ser observados constantemente, seria muito difícil esta intimidade, esta ternura.

Tendo isto presente, gostava de perguntar ao urbanista Nuno Portas se acha que o panóptico é uma espécie de dispositivo arquitectónico, digamos, especializado, ou se é uma forma-limite do poder que a arquitectura tem para impor ou condicionar o comportamento das pessoas, especialmente em relação às cidades. Depois, queria também que o João Mário Grilo pudesse dizer porque é que ontem me disse que este era um filme sobre urbanismo.

**JOÃO BÉNARD DA COSTA** Essa definição, esse elogio do panóptico feito pelo tal aristocrata Rochemond, se retirarmos a «simples ideia arquitectónica», o resto soa extremamente familiar nos tempos em que vivemos. Ou seja, «revigorar a moral», «salvaguardar os costumes», «melhorar a indústria», tudo isso parece um programa político dos nossos dias. Começamos a ter a sensação de que estamos todos, permanentemente, a ser observados.

**NUNO PORTAS** Falando de arquitectura, ou de urbanismo, já que o panóptico se pode generalizar em relação a alguns aspectos do urbanismo – porque estas ideias tiveram não só a ver com as fábricas, mas também com outras coisas –, é preciso ver que grande parte dos reformadores do urbanismo nos séculos XVIII e XIX, sobretudo os anglo-saxónicos emigrantes nos Estados Unidos, eram reformadores sociais, ou consideravam-se como tal, e esta ideia expandiu-se muito, independentemente da forma concreta do panóptico. Expandiu-se com uma crença, a de que a conformação do espaço podia mudar os comportamentos. Isto também tinha que ver com uma reacção à fase anterior, uma reacção, no fundo, iluminista, porque eram pessoas

que achavam ser capazes de educar os outros, de mudar o país, de fazer transformações. Era também uma reacção de uma certa frieza e distanciação. Isto gerou as mais diversas reacções: o Homem bom, do Rousseau; reacções positivas, a dizer «vamos continuar assim»... É o período em que a educação toma conta da sociedade, até chegarem as críticas ao excesso de «educação», que já não era educação, era inculcação ideológica ou inculcação de descobertas científicas. A arquitectura andou sempre um pouco entre estes dois esquemas: ou manteve um grande afastamento – «aconteça lá dentro o que acontecer, não importa, porque os edifícios não têm muito a ver com isso» – ou, pelo contrário, desde a Contra-Reforma até ao Iluminismo, a arquitectura foi um instrumento para criar convicção na sociedade.

Por volta dos anos 60, fui para o Laboratório de Engenharia Civil com um grupo da minha geração estudar o modo como as pessoas viviam colectivamente, imaginando ser possível adaptar melhor as casas aos modos de vida. A certa altura já não se sabia se somos nós quem adapta as casas ao modo de vida ou se pretendemos, com a nossa visão do espaço, com o nosso desenho do espaço, ensinar as pessoas a viver. São dois sentidos: num, a informação vai do quotidiano das pessoas para o agente técnico, que depois desenha o espaço; no outro, é esse agente técnico que diz: «Hão-de viver assim.» Depois, lembro-me de ter usado (num livro) a expressão «espaço-curro», comentando uma excelente tese sobre o espaço na arquitectura, do Pedro Vieira de Almeida, talvez o melhor texto que se escreveu sobre teoria do espaço em português no século passado (também não há muitos, mas, enfim, o dele é de longe o melhor, como é também dele a melhor interpretação que se tinha feito da primeira arquitectura do Siza). A verdade é que o Pedro fez a sua tese final sobre o espaço e eu, depois, interpretando isso, disse-lhe: «No limite, o arquitecto pensa num espaço como o espaço do curro, em que o touro não tem outra hipótese senão sair. É metido lá à força; o curro tem exactamente a dimensão certa para que não se possa andar a divagar, a tergiversar em relação a um programa estabelecido.» Isto é, seria um espaço-limite – nessa altura diríamos espaço que impõe, que conduz, e o pensamento contemporâneo anda entre o educar e o denunciar a educação. O espaço na arquitectura também pode ser visto assim, como um espaço muito rígido, que determina os comportamentos, ou um espaço mais aberto, que impõe menos e dá mais possibilidades de escolha ou de adaptação.

Nesse período calhou-me fazer um inquérito a uma família nos Olivais – onde havia projectos muito racionalistas, ou esquemáticos, ou projectos já numa fase que diria mais neo-realista, em que se procurava

acompanhar os modos de vida e que os espaços lhes respondessem. Íamos tomando notas de como as pessoas viviam, depois fazíamos comparações para ver como é que pessoas de origens diferentes utilizavam uma sala, uma sala quadrada ou uma sala rectangular, e verificámos que certas formas davam mais possibilidade de escolha do que outras. Lembro-me de ter perguntado à avó: «Então, gosta da casa?» «Ah, só não gosto é, de eu ter de ficar do lado da cozinha e o resto da família ficar na sala.» Os arquitectos modernistas encostavam sempre as mesas à parede, de preferência à parede da cozinha, o que parecia ser uma coisa muito nórdica, mas que as pessoas não entendiam. O problema era saber se, quando os habitantes adoptassem outros gostos, outros modos, a casa facilitava ou dificultava a mudança. Era um pouco este o tema do espaço e dos comportamentos, que afinal tem como exemplo extremo o panóptico, o que está de certo modo de acordo com as teorias de um espaço cada vez mais abstracto. Penso que uma certa tendência da arquitectura actual segue um pouco essa linha.

Depois destes exemplos e destes inquéritos, tenho defendido que as casas devem ser muito menos inculcadoras do que quando nós as desenhávamos em mil novecentos e cinquenta e tal, em que havia o recanto para isto, o recanto para aquilo, tudo estava predeterminado e condicionado. As intenções eram boas, mas as do Bentham também eram, e provavelmente as dos educadores também eram. Não estão em causa as intenções dos educadores, dos médicos, dos arquitectos, que a sociedade tem desenvolvido.

O interessante é como o cinema vê isto. Nessa altura era meio crítico de cinema. Ainda cheguei a fazer um filme que o Fernando Lopes depois montou quando estava na tropa – nunca mais vi o filme, nunca o vi montado. E com o João Bénard da Costa e outros andámos muito à volta de tentar interpretar os filmes de os comentar. Uma das coisas que fazíamos era um método crítico – não sei onde é que o tínhamos aprendido, eu usei-o muito, eles talvez menos – que consistia em recontar o filme como o tínhamos visto. Em vez de dizer «acho isto ou aquilo mal» (que também se podia dizer), recontava verbalmente as cenas, era uma forma de tentar interpretar os signos, os sinais, com que qualquer arte fala ao espectador ou ao fruitor. E o cinema joga com ilusões muito claras. Como dizia o crítico André Bazin, o cinema existe porque trabalha sobre o álibi da realidade, ou a realidade é um álibi para que o cinema exista e possa contar ou descrever coisas, ou criar emoções. Funciona enquanto finge que estamos a ver a realidade, finge que estamos em cena ou, pelo menos, a ver a cena. O Manoel de Oliveira diz que o cinema é teatro filmado, mas nós não defendíamos o teatro

filmado como ideia-base. Pelo contrário, achávamos que o cinema era uma ficção feita de forma diferente da do teatro.

De alguma forma, este filme do João é um filme triste. Não é um filme sobre a violência do sistema prisional, não é um filme sobre a juventude, os novos ou os velhos – eles, afinal, transmitem os comportamentos de um para o outro. É um filme que, julgo eu, comunica essa visão triste, não sei se fatalista, através do mostrar com grande realismo uma tristeza entre paredes, que procura salvar-se – quando sair, quando se libertar – através de uma fraude, da invenção de uma fraude quase ingénua, mas que é uma fraude. Para que isto seja verdade e não pareça uma simples anedota que não nos fere, mas nos emociona, é necessário ter aquele extremo realismo do espaço, das texturas das paredes, das luzes. É o tal alibi que permite a nossa convicção; porque aquilo pode apalpar-se e perceber-se o salitre nas paredes. Isto é uma característica do melhor cinema.

Lembro-me de que, quando fazíamos «política de autores» do cinema, a maior parte dos autores de que gostávamos – não todos – era do cinema mais duro, retratos de *tranches de vie*, fosse do cinema negro americano, fosse do primeiro neo-realismo italiano, fosse de uma parte do cinema negro francês. Depois, não sei se por compensação ou para irritar os críticos mais *engagés*, também defendíamos o cinema dos telefones brancos e o musical americano. Mas andávamos numa espécie de dualismo... O que têm em comum estas várias escolas ou tendências do cinema é o «alibi da realidade», que permite reconhecermos o espaço, a distância, através de uma coisa que, não por acaso, é a fotografia. Isto é diferente do teatro. O teatro não pretende convencer-nos de que aquela casa é real; as casas são artifícios. O cenário do teatro, na maioria dos casos, é um cenário simbólico. O cenário, a *mise-en-scène* no cinema, no meu modo de ver, é diferente, joga com o verismo, que vem do Dziga Vertov e de outros, até hoje: o «com a verdade me enganas».

Não sei se isto é muito ortodoxo ou se não é, só queria dizer que o filme do João Mário Grilo me convenceu, em grande parte, porque reconheci as distâncias, o grão da fotografia, o perceber a humidade que devia haver naquelas paredes. Ou outros factores: perceber, sem fazer grandes *travellings* a alta velocidade, o que eram aqueles corredores de Monsanto, em que as pessoas se deslocavam de um lado para outro, entre a cela e outros espaços de estar, como o refeitório ou o locutório. Ele não usa tanto o panóptico mas quase o contrário – são os corredores em que eles se deslocam.

Isto é uma tentativa, talvez um bocado forçada, de falar de cinema e arquitectura, porque alguns da minha geração (e das actuais),

andam muito entre o cinema e a arquitectura sem ser maquetistas de cenários. Julgo que este cinema, que anda entre o movimento que percorre espaço e o movimento que joga com elipses – não descrevendo o movimento mas jogando com «elipses» através da montagem de planos fixos, de planos sucessivamente diferentes em que somos nós a recompor a trajectória –, é um cinema que, obviamente, vive bastante da arquitectura ou das cidades que escolhe como *locations*. Provavelmente, nos próximos tempos, haverá cada vez mais ambientes naturais e artificiais que também começam a fazer parte do quotidiano de forma mais constante e intensa. É a passagem de uma ficção científica para uma ficção que já não precisa de ser científica, porque a realidade já ultrapassa a nossa imaginação.

**JOÃO MÁRIO GRILO** Só vou juntar umas «achas à fogueira». Primeiro, antes de tudo o mais, queria agradecer ao João Bénard e ao José Neves podermos ver o filme. Até porque este filme estreou aqui mesmo, num dia de aniversário da Cinemateca – não sei se o João Bénard se recorda. Eram cinco da manhã, o filme não estava anunciado, era uma espécie de filme-surpresa, e foi uma projecção absolutamente fantástica. Para mim é um prazer voltar aqui com este filme, o que me permite reviver um pouco essa memória.

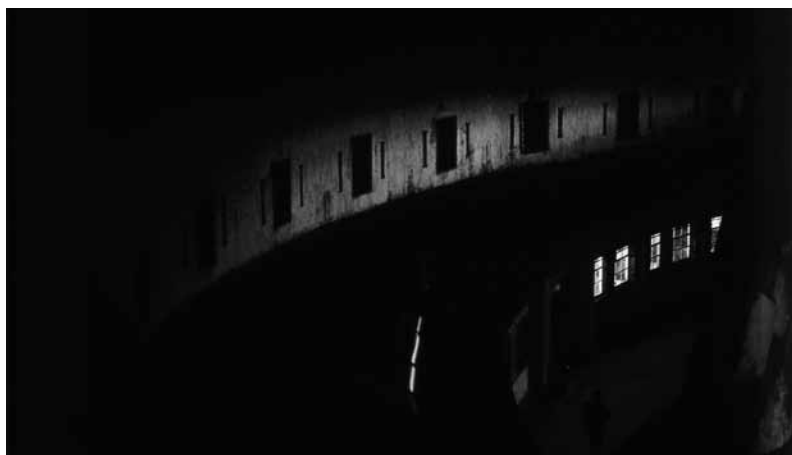
Para mim, um dos desafios mais interessantes do filme era pôr a Rute na prisão. Isto parece um detalhe sem importância nenhuma, mas era conseguir que a última sequência do filme fizesse parte da prisão. Mesmo os planos em que ela fala ao telefone, e o outro que a ouve... é um filme cheio de mortos, praticamente todos estes actores desapareceram em sete anos. É uma coisa absolutamente incrível. O desafio era esse: conseguir que a Rute não fosse uma personagem exterior àquela prisão e fosse, pelo contrário, uma personagem incluída na prisão que o filme representa, que é uma prisão maior do que aquela que é definida pela arquitectura. De certa maneira, uma das pistas para isso foi a dimensão circular do espaço. O círculo de Monsanto colocou-me vários problemas, para já porque a objectiva das câmaras de filmar não está adaptada para o espaço circular. É muito mais simples enquadrar um espaço que tem um ponto de fuga marcado, o que não acontece num espaço em círculo. Sempre vi aquele espaço como uma turbina e, para mim, a escada em caracol sempre foi o símbolo disso – não o símbolo, mas uma maneira de gerar um movimento que pusesse todos dentro daquele espaço. Estou a falar da Rute, estou a falar também da juíza, da irmã do Eugénio, que é talvez a pessoa que mais escapará a isso, ou pelo menos que tenta esse movimento de escape. Isto para

## LONGE DA VISTA

explicar que isso só é possível porque este espaço não é um panóptico num sentido físico. Eu filmei numa prisão panóptica, que é a prisão EPL em Lisboa, essa sim traçada segundo o modelo benthamiano. Neste caso, encontrámos o sítio certo para filmar e foi um privilégio enorme. Foi um arquitecto que me conduziu a esta prisão, o arquitecto Rui Peterson, que infelizmente já morreu, e que foi o responsável pelo novo desenho da prisão de Monsanto, que neste momento é uma prisão de alta segurança. Na altura em que filmei lá não era uma prisão de alta segurança, era a prisão para onde iam as pessoas que, por exemplo, não pagavam as multas. Filmei lá durante um mês e era frequente, às oito da manhã, encontrar pessoas vestidas como se imagina as pessoas que vêm de avião e que tinham ido parar à prisão por terem sido apanhadas no aeroporto, com um ar completamente perdido. Aquilo era uma prisão muito especial. Aliás, lembro-me perfeitamente, no primeiro dia de filmagens ia toda a gente almoçar e de repente olhou-se para o lado e havia uma escada que era usada por nós para transportar materiais para dentro da prisão e que ficou lá esquecida, uma escada que podia permitir que as pessoas que estavam lá dentro saíssem cá para fora. Aquilo era uma prisão que tinha um clima muito especial e que está muito longe da disciplina que é induzida pelo panóptico e inscrita no espaço. Acho que o panóptico tem essa questão de inscrever a disciplina no espaço, o que é muito o contrário desta prisão, onde a ideia da circularidade induz comportamentos muito particulares.

Lembro-me, uma vez, no final de um festival em Toronto, no princípio dos anos 90, foi feita uma gala no *hall*, num ginásio circular. A festa não foi dentro do ginásio, mas na galeria que circundava o ginásio e, como

*Longe da Vista,*  
Estabelecimento  
Prisional de  
Monsanto





aquilo tinha um diâmetro enorme, era perfeitamente possível que uma pessoa quisesse encontrar outra e nunca a encontrasse, porque a outra podia estar à procura dela. Realmente era isso que se passava: quem estivesse de fora, via o carrossel das pessoas à procura umas das outras. Era muito curioso, porque andavam todas no mesmo sentido, e isto é muito interessante. **RISOS** Era rara a pessoa que contrariava isto. Quanto mais a festa se prolongava, mais a dominância do sentido era acentuada. Era uma coisa buñueliana, era um cenário incrível. Para mim isto serviu de suporte a uma reflexão sobre as qualidades e as propriedades daquele espaço, que era um espaço muito complicado de filmar, mas era o apropriado para esta história se poder desenvolver. Porque esta é uma história, como aliás se diz no final do filme, baseada em factos reais. Hoje isso já foi devorado pelo tempo. Há dois filmes meus onde isso acontece, *O Fim do Mundo*<sup>2</sup> e *o Longe da Vista*, onde aparece um cartão no final que diz 1999 (no caso d'*O Fim do Mundo* aparecia 1994) e, se se perceber que o filme foi feito em 1998, deve entender-se esse cartão como pura ficção. Aquilo que é contado a partir daquele cartão já não tem nada a ver com as propriedades realistas, ou reais, da história. Até àquele momento, a história baseia-se no caso que eu próprio conheci, e que algumas pessoas conheciam, no ambiente prisional; mas a partir desse momento o desfecho do filme é completamente criado pelo argumento e quis marcar essa descontinuidade.

Sobre a questão do urbanismo, creio que a arquitectura não tem muito a ver com o urbanismo. Creio que o urbanismo é um projecto de orientação humana, uma proposta de orientação das pessoas que perdura e inscreve certas propriedades no espaço da cidade. Penso que uma prisão é isso, uma prisão não é um edifício. Aliás, o edifício pode ser pré-fabricado e há muitas prisões que são iguais umas às outras. O problema está no modo como a vida é organizada no interior das prisões e como essa organização, que é diferente de prisão para prisão, induz modos próprios de, individualmente, ter a experiência da prisão. Conheci bastantes casos em Portugal, porque andei por várias prisões à procura de espaços para filmar, e percebi que há uma mediação, uma relação muito clara entre as pessoas e o espaço. Para mim, a arquitectura é um modo de «traçagem» do espaço. Ao traçar o espaço, impede-se que este se possa prolongar. É aquilo a que eu chamaria o acto da edificação. Desse ponto de vista, separaria a dimensão urbanista da dimensão arquitectónica, embora, evidentemente, seja possível estabelecer várias relações entre uma coisa e a outra.

**NUNO PORTAS** Talvez seja por isso que, em geral, as prisões são mais estudadas nos livros de urbanismo do que nos livros de arquitectura.

2 João Mário Grilo, *O Fim do Mundo*, Portugal-França, La Sept Cinéma, Madragoa Filmes e Radiotelevisão Portuguesa, 1993, 61 min.

**JOÃO MÁRIO GRILO** Claro, mas no meio disso tudo, o cinema tem uma palavra a dizer. Há uma pequena entrevista onde a certa altura essa questão foi abordada, e eu – tentando escapar à armadilha que hoje estou a servir, que é a da relação do cinema com a arquitectura – disse que o cinema tem muito mais a ver com a canalização.

**NUNO PORTAS** Os tubos da cidade...

**JOÃO MÁRIO GRILO** Exacto. Para mim, o problema do cineasta é o problema da «traçagem» do espaço, ou da sua limitação. Mas é sobretudo o modo de construir uma canalização que seja capaz de conduzir as emoções e as experiências de um ponto a outro do filme. Portanto, é definir o percurso dessa canalização e o calibre dos canos. Os cineastas – e isso tem muito a ver com a experiência – vão alargando o calibre do cano à medida que vão ganhando experiência. Porque no princípio os calibres são normalmente muito pequenos – e, nesse sentido, talvez um dos problemas do cinema português não tenha a ver com a qualidade do cinema que se faz, nem com a qualidade dos cineastas, mas com a dificuldade da experiência que permitiria um alargar do calibre do cano, como acontece hoje com o cinema do Manoel de Oliveira, que é um cineasta que trabalha neste momento com canos que têm um calibre monumental, por onde passa tudo. Creio que esta história tem a ver com isso, com a construção da fuga, e as fugas nas prisões fazem-se muito pelos canos, pelos buracos que se abrem e por onde as pessoas podem passar. Para o Eugénio – o nome dele é importante, nós passámos muito tempo a tentar descobrir que nome é que ele devia ter –, não se trata de ganhar dinheiro, ele quer é construir um cano que lhe permita escapar desta prisão, que é a prisão de toda a gente. Para mim, no filme, é muito claro que esta prisão surge como uma metáfora da cidade. Aliás, havia uma sequência que chegou a ser filmada, mas não montada, em que o Henrique Viana e o Canto e Castro estavam no alto da prisão de Monsanto – que é um baixo; se conhecem a prisão sabem que o chão está enterrado na serra de Monsanto e só se vê o telhado –, estavam no telhado, viam Lisboa ao fundo, e o que o Henrique Viana dizia nessa sequência era, mais ou menos, que as coisas cá dentro são como lá fora. Não me lembro exactamente de como era o diálogo, mas a ideia era um pouco essa. Porque o problema não é sair desta ou doutra prisão, o problema é sair da própria ideia de prisão. Portanto, creio que passa pelo filme essa ideia de que a prisão está em todo o lado, e que o século xx importou vários modelos carcerais para a vida das pessoas. Talvez o modelo mais pesado, mas que hoje em dia

é um modelo absolutamente funcional e que existe em muitas cidades pelo mundo fora, e em muitos subúrbios, é o modelo do campo de concentração – agora estou a lançar pedradas para a plateia. Acho que os grandes responsáveis pelos campos de concentração actuais talvez não sejam os arquitectos, porque a maior parte deles não está a fazer prédios, quem os está a fazer são os empreiteiros. Mas os empreiteiros não receberam as receitas do ar, elas vieram de algum sítio, e vieram sobretudo da arquitectura. Acho que é um confronto, e o cinema não é imune a isto, também tem responsabilidades. Hoje este modelo existe, é um modelo onde é fácil, por exemplo, implantar a televisão. A televisão implanta-se perfeitamente neste modelo, é o *kapo* dos campos de concentração modernos. Já não é preciso fechar as pessoas dentro de campos, porque eles já estão instalados na vida do dia-a-dia.

**JOÃO BÉNARD DA COSTA** Queria recordar uma coisa que, para mim, é bastante curiosa e me fez sempre pensar. Há uma ideia cinematográfica de prisão que, depois de termos visto muitos filmes em prisões (e que é uma ideia que vem sobretudo do cinema americano mas que está em muito cinema europeu), todos temos, e através da qual quem nunca esteve numa prisão tem ideia do que é uma prisão e do que é estar preso. Curiosamente, essa ideia está sempre ligada a países democráticos, ou seja, nunca, no cinema dos regimes totalitários, que eu saiba ou que eu me lembre, aparece um filme que tenha alguma coisa de significativo a passar-se numa prisão.

**NUNO PORTAS** Pode ser a saída de uma prisão...

**JOÃO BÉNARD DA COSTA** Pode ser a saída, sim, mas nunca lá dentro. Sem querer chamar ao regime salazarista um regime totalitário, mesmo no salazarismo e no regime português não há exemplos de filmes passados em prisões, como não os há no cinema nazi, como não os há no cinema soviético e como não os há no cinema de outras ditaduras. Isto porquê? Podemos pensar rapidamente que há uma razão para isto. Por um lado, se se fosse retratar o real dessas prisões, isso era uma arma de propaganda contra os regimes: «Reparem como isto funciona...» Por outro lado, se se fosse representar uma vida paradisíaca nas prisões, isso era fortemente desencorajador para aqueles que se queria que lá estivessem. RISOS DA ASSISTÊNCIA Portanto, como também não se podia propor essa imagem, o melhor era não a representar. Falava-se muitas vezes na prisão, mas a prisão ficava sempre como uma ideia, sobretudo para quem se portava mal: «Vais acabar no hospital ou na prisão...» Mas não se via, não se vivia. Ela só se vive e aparece, de forma muito semelhante,

em filmes americanos, ingleses ou franceses, em filmes de democracias. Por exemplo, dois dos que me lembro, para lá do cinema americano, são um filme do Bresson, *Fugiu um Condenado à Morte*<sup>3</sup>, ou um filme do Jacques Becker, *Le Trou*<sup>4</sup>. Ora, neste filme do João Mário Grilo, parece-me que, pelo contrário – dentro, exactamente, do que ele falou –, a prisão passa para fora dos muros, para um mundo concentracionário ou prisional fora da prisão. Ou seja, neste filme o panoptismo (para pegar no princípio) não me parece estar representado ao nível da prisão. Nunca há, por exemplo, aquela sensação – ou nunca nos é transmitida – de que todos podem estar a ser vistos ou observados, ou que têm medo disso ou que estão com essa convicção. Falam com muito à-vontade nas celas, ou quando se encontram, com umas conversas que podiam ter cá fora (claro, para não serem ouvidos, não vão ter essas conversas diante dos guardas, mas isso também acontece connosco, certas conversas não as temos quando estamos a ser ouvidos por outros...). Por outro lado, o único momento em que esse espaço parece criar-se – e que é um dos momentos de que mais gosto neste filme, e o mais cruel – é o momento a seguir à morte do Canto e Castro, quando o corpo está naquela espécie de câmara de onde vai ser levado para a autópsia e velado apenas pelo Henrique Viana. Depois chega o director para cumprir uma função social – morreu um preso, e o director vai lá para lhe prestar uma homenagem, hipócrita ou convicta – e tenta tirar o outro dali. Durante esse tempo, o morto está de olhos abertos, o que é uma coisa estranha, porque normalmente a figuração da morte implica que já se tenha fechado os olhos. Quando chegam, os homens da autópsia reparam nisso mesmo. «Nem sequer os olhos lhe fecharam...» Depois há aquele comentário mórbido: «Isso depois já não se consegue, de maneira que o melhor é pôr-lhe uma venda.» Ou seja, fechar-lhe mais os olhos, aprisionar-lhe os olhos... Como se – e aí, sim, sentimo-lo – a liberdade daquele homem tivesse estado durante todo o tempo na sua visão, na possibilidade de ver, não só para além dos muros da prisão, mas para além de todas as prisões em que o seu próprio meio social e a sua vida o tinham querido encerrar. Ou seja, ter uma visão que era, ela sim, panóptica, mas noutro sentido, para fora, e que por isso fica, como visão, ainda de olhos abertos, até depois da morte, de tal modo que os olhos têm de ser selados. Não sei se o João Mário pensou alguma vez nisto, se estou a dizer disparates, mas sempre pensei bastante nisso.

**JOÃO MÁRIO GRILO** Há um momento do filme de que gosto e que, na altura em que foi feito, provocou uma enorme discussão com o produtor, o Paulo Branco, porque ele não queria deixar filmar de helicóptero.

**3** Robert Bresson, *Un condamné à mort s'est échappé* ou *Le vent souffle où il veut*, França, Gaumont e Nouvelles Éditions de Films, 1956, 99 min.  
**4** Jacques Becker, *Le trou*, França e Itália, Filmsonor, Play Art e Titanus, 1960, 132 min.

É uma sequência que, aliás, foi trágica. Foi filmada na marginal de Cascais à hora de ponta, para termos algum trânsito, e as pessoas viam um helicóptero mesmo em cima da marginal. Acabei por provocar dois acidentes RISOS DA ASSISTÊNCIA, o que impediu o movimento dos carros...

A ligação que existe entre a sequência do Natal com o António Calvário – a televisão que mostra aquela passagem de modelos, e a música que se ouve (que é a mesma música da passagem de modelos) – e a sequência do carro celular era importantíssima, porque, justamente, permitia que o Eugénio, fechado dentro do carro que vai na marginal, apoiado pela relação entre os planos e pela relação entre os sons – o som da voz *off* da carta e da música –, pudesse, de certa maneira, levantar voo. Aliás, depois, no hospital – baixando outra vez as coisas ao nível da terra –, aparece o guarda prisional que diz: «Venha lá, vamos para a NASA.» E a NASA, não sei se se percebeu bem ou não, é mesmo o nome daquela máquina. No Hospital de Caxias, àquela máquina onde ele é radiografado, eles chamam a NASA...

Portanto, só para corroborar essa ideia de morrer de olhos abertos. Uma televisão que já não é vista mas que se espreita até à retina (e que foi uma coisa que deu imenso trabalho a fazer, ter o brilho da televisão na retina do Canto e Castro). E, finalmente, para mim o Eugénio tem muito a ver com um filósofo de que gosto muito, por acaso muito importante no trabalho de um arquitecto português muito mal estimado (que eu não vou dizer quem é), que é o Thoreau e a ideia do *walking*. Para os arquitectos vale muito a pena ler o Thoreau – o *Walden* e o *Walking*<sup>5</sup> –, porque tem a ver com a procura de referências para a arquitectura fora da arquitectura. Acho que é o contrário do

5 Henry David Thoreau, *Walden ou A Vida nos Bosques*, Lisboa, Antígona, 2009 [1.ª ed., 1854].  
Henry David Thoreau, *Caminhada*, Lisboa, Antígona, 2012 [1.ª ed. 1862].

Eugénio e Vasco, cela



que é costume, que é os cineastas falarem da arquitectura como uma referência. Isto tem a ver com a precedência das artes. Apetecia-me muito que as coisas se pensassem ao contrário: até que ponto é que o cinema ou a filosofia, por exemplo, podem ser referências para a arquitectura? Para uma outra arquitectura, uma arquitectura muito mais arriscada. Não é uma arquitectura minimalista, uma outra coisa... Também tem um bocado a ver com os calibres, porque, de certa maneira, a chamada arquitectura minimalista nem sempre é minimalista, é apenas uma forma de reduzir o calibre do cano, uma forma expedita de reduzir o calibre do cano. Há outras formas de trabalhar com grandes massas e com grandes construções. Às vezes vale a pena correr o risco de imaginar que, fora da arquitectura, pode haver referências interessantes para a arquitectura. Estou a pensar nesta, que é uma forma de terrorismo filosófico. O Thoreau é um filósofo muito importante, que esteve muito na base da figura do Eugénio.

6 John Ford,  
*The Searchers*, EUA,  
Warner Bros e C.V.  
Whitney Pictures,  
1956, 119 min.



**JOÃO MÁRIO GRILO** Para mim, o mais importante comentário do cinema sobre a arquitectura é o princípio do *The Searchers*<sup>6</sup>, a porta que se abre. É preciso dizer que o Ford reconstruiu num outro lugar a fachada da casa de Monument Valley, justamente para marcar o facto de no cinema e na arquitectura se fazerem coisas diferentes. *The Searchers* é um filme sobre isso, sobre o modo como a arquitectura gera coisas e sobre o modo como o cinema pode pensar a forma como a arquitectura as gera. Isto porquê? Porque está ligado, verdadeiramente, à noção de experiência. Há, seguramente, coisas interessantes sobre as quais a arquitectura deve reflectir a partir da noção de experiência que o cinema trabalha incessantemente, que é uma noção muito extensa da experiência. Tem a ver com o tempo, com o uso, com o trajecto, tem a ver com todos esses valores. Para um arquitecto é difícil. Não sei se a arquitectura tem modelos para pensar isto.

**NUNO PORTAS** Certas arquitecturas têm; certas épocas mais do que outras. Eu, por exemplo, sempre fui educado e procurei – quando fazia arquitectura *tout court*, ou quando agora esboço soluções de urbanismo – conceber percursos, uma arquitectura discursiva ou mesmo de explosão, que aberta num sítio e desaberta noutra, qualquer coisa deste género e que penso ter a ver com o facto de sermos uma geração marcada pelo cinema. No meu caso, a arquitectura deu isto. Daí que a minha referência não tenha sido o Corbusier, mas sempre o Frank Lloyd Wright.

**JOSÉ NEVES** Apesar de o Corbusier ser o pai da *promenade architecturale*...

**NUNO PORTAS** Sim, mas isso era exercício! Era dentro duma «caixinha», era uma *promenade* limitada...

**PÚBLICO 1** Ao ver o filme, há várias coisas que remetem para o título, sobretudo num sentido crítico, que podem ter a ver com o próprio cinema, com a questão da ilusão criada por cada personagem, com as projecções que as personagens fazem (sobretudo com a personagem que vive nos Estados Unidos) e também, especialmente, com a televisão, que me parece estar presente num sentido profundamente crítico. Como é que podia explicar isso dentro do contexto do título e, também, em relação à arquitectura?

**JOÃO MÁRIO GRILO** A pergunta é curiosa, porque já não me lembro... As pessoas que fazem os filmes têm muita dificuldade em vê-los e, às vezes, é preciso não ver para preservar a memória da experiência de os fazer. Lembro-me de que, na altura, a questão do título foi imensamente discutida. Encontrar este título foi extremamente importante, e o filme é um desenvolvimento do seu próprio título, em todas as suas faces, que são, de certa maneira, poliédricas. Porque neste filme tudo tem a ver com essa ideia que é dita a certa altura: «Longe da vista, longe do coração.» Todas as personagens trabalham em zonas onde essa prática é possível, a ideia de que a distância funda uma prática e de que há um conjunto de práticas que não são possíveis a partir do momento em que as pessoas estão próximas umas das outras. O Eugénio, a criação do Eugénio, é possível porque o objecto dessa criação, ou melhor, o principal agente daquela encenação, não está presente. É uma coisa que, aliás, é dita no texto da Maria João Madeira na folha da Cinemateca, a questão da ausência, a ideia de chamar ao filme *Longe da Vista* tem exactamente a ver com a designação de uma ausência e com o espectro de possibilidades que a ideia de ausência funda e que, curiosamente, é uma ideia arquitectónica. A ausência, para mim, tem a ver com a arquitectura. A arquitectura organiza um sistema de ausências. As casas estão feitas, são organizadas interiormente – as casas ocidentais actuais – não para criar vizinhanças mas para autorizar as ausências e, portanto, para que as pessoas se possam ausentar umas das outras. Por exemplo, o que são hoje os espaços dos adolescentes... É inacreditável como as primeiras casas se transformaram nas casas em que vivemos, que são espaços em que a arquitectura serve para estabelecer e criar a possibilidade dessas ausências.

**JOSÉ NEVES** Mas será a arquitectura responsável por isso? Não serão antes muitas outras coisas, e a arquitectura, uma espécie de sintoma?

**JOÃO MÁRIO GRILO** Não, a arquitectura é responsável por exemplo, pela possibilidade da Revolução Industrial, porque se não fosse a arquitectura a criar bairros operários a Revolução Industrial não teria sido possível. Portanto, a arquitectura não pode dizer que é uma consequência das coisas. A arquitectura gerou coisas, induziu coisas e o comportamento das pessoas é muito determinado pela arquitectura das casas em que vivem. Volto a repetir, se não me ouvirem bem: a arquitectura e o urbanismo foram os principais motores dos campos de concentração. O campo de concentração é uma invenção urbanística, é um modelo urbano. E é um modelo urbano que se importou e que hoje em dia está instalado.

**NUNO PORTAS** E as artes da encenação também.

**JOÃO MÁRIO GRILO** E as artes da encenação também.

**NUNO PORTAS** O cinema.

**JOÃO MÁRIO GRILO** Ah... o cinema...

**NUNO PORTAS** Ah, o cinema safa-se!... RISOS DA ASSISTÊNCIA

**JOÃO MÁRIO GRILO** Não, não: se eu for a um campo de concentração não vejo filmes, mas vejo lá tudo. Vejo a arquitectura e vejo o urbanismo. A questão é tão directa que se calhar é preciso construir uma história da arquitectura a partir desta ideia. Não acho que se possa isentar a arquitectura dessa responsabilidade histórica. A arquitectura tem uma enorme capacidade, um enorme poder, de gerar prisões. Um prisioneiro é diferente de uma pessoa que está cá fora, não só porque está preso, mas porque está dentro de uma prisão, o que é uma coisa diferente. É diferente estar preso ou estar dentro de uma prisão, e a prisão é responsável pela criação e indução de certos comportamentos, que são comportamentos securizantes para quem aprisiona. Nós sabemos isso. Hoje estamos aqui mais descansados porque sabemos que há um Estabelecimento Prisional de Lisboa, certo? Porque se a EPL tivesse as portas e as grades abertas nós estaríamos aqui um bocadinho menos tranquilos do que estamos. Nunca saberíamos quem é que podia entrar por aquela porta. Portanto, há toda uma fantasmização daquele que está



preso em função, justamente, da metáfora arquitectónica que a prisão configura.

A ideia do título do filme tinha a ver com esse trabalho sobre a ausência e com todas as possibilidades que essa ausência possibilita, designadamente uma certa liberdade do Eugénio. A libertação do Eugénio é autorizada, criada exactamente pela invenção de uma ausência, de uma *experiência de ausência*.

Sobre a televisão não tenho propriamente nada a acrescentar. Acho que a televisão é o panóptico, é a inscrição do panóptico dentro daquela prisão, e isto parte da ideia de não sermos nós a ver a televisão, mas de ser a televisão que nos vê a nós. A televisão é que nos vê. Lembro-me perfeitamente de ter tido uma conversa com um programador de televisão que me explicou que aquelas coisas audiométricas, que medem a atenção das pessoas e quantas pessoas é que estão a ver e o que fazem de minuto a minuto, mostram perfeitamente que o que é importante para o problema da televisão não é que as pessoas vejam televisão, é a possibilidade de a televisão ver as pessoas que a vêem. É, digamos, o *bibelot* do concentracionismo moderno. É um apartamento no subúrbio, num bairro cujas casas são todas iguais, todas formatadas a partir do mesmo modelo, com uma televisão em cada uma delas, esperando-se que todas aquelas pessoas vejam o mesmo canal. O que eu procurei no tratamento da televisão, no modo como o Eugénio usa a televisão, tem a ver com a ilustração de uma prática perversa da televisão. Depois há o televisor que é oferecido na festa de Natal e os comportamentos que, aliás, nem foram dirigidos. A maior parte das pessoas que vocês vêem no filme são pessoas que, na altura, estavam na prisão de Monsanto e que aceitaram filmar connosco. O que eles fazem é reagir às imagens. É uma reacção, no limite, quase espontânea, porque eles não sabiam o que se ia passar e de repente viram aquelas imagens e tiveram aquela reacção a seguir ao António Calvário, porque foi tudo filmado em sequência. A luz da televisão é uma coisa que me perturba muito, porque é uma luz que não vem, como a do cinema, por trás. Está à minha frente. Portanto, é um olho que me está a observar e, de facto, é um verdadeiro panóptico, de um sistema carceral que já não precisa da geometria, que tem uma geometria variável. A televisão é profundamente securizante porque as pessoas hoje em dia têm onde ficar. Ficam em casa, podem ficar em casa porque têm um elemento que as prende à casa. A televisão é um elemento que prende. O Godard dizia isso, dizia que o que é difícil é as pessoas irem ao cinema, o que é difícil é as pessoas saírem de casa. E é preciso quebrar essa grillheta, quebrar a grillheta que a televisão instala.

**JOSÉ NEVES** A televisão é uma coisa que está pouco nos filmes que temos visto. Está no *Juventude em Marcha*, no novo quarto da Vanda no Casal da Boba, sempre presente, sempre ligada apesar de nunca a vermos, apenas a ouvirmos. Está no fim dos *Brandos Costumes*, quando o chefe de família morre enquanto se sabe da notícia – pela televisão – da morte do «grande chefe da família», o Salazar. E está no *Longe da Vista*.

O João Mário Grilo estava a dizer que hoje não somos nós quem olha a televisão, é a televisão que nos olha. O Foucault, no livro *Vigiar e Punir*<sup>7</sup>, que é também uma história das prisões e um dos livros mais terríveis que conheço, diz que na Antiguidade se «tornava acessível a uma multidão de homens a inspecção de um pequeno número de objectos». O espectáculo dominava, na Antiguidade, a vida. As festas, a proximidade sensual, etc. Hoje, a ideia é o contrário: proporcionar a um pequeno número de pessoas (e isto é a ideia do panóptico), ou mesmo a uma só, a visão instantânea de uma grande multidão. Como logo no início do filme, quando o Eugénio está sozinho na cela a ver televisão, numa espécie de paralisia que sempre me fez lembrar o John Wayne no *Wings of Eagles*<sup>8</sup>: começa por mexer um dedo do pé, depois outro dedo, a mão, a boca com o cigarro...

Foucault também diz: «Somos bem menos gregos do que pensamos, hoje. Não estamos nem nas arquibancadas nem no palco, não estamos a ver nem a ser vistos. Estamos na máquina panóptica, fazemos parte da engrenagem.» Gostava de ouvir o arquitecto Nuno Portas falar da experiência que teve, nos Olivais, quando começou a trabalhar em arquitectura, porque coincidiu com o aparecimento da televisão em Portugal.

**NUNO PORTAS** Não se pode atribuir valores quase absolutos a coisas cuja temporalidade é de anos, poucos anos, porque tudo muda muito rapidamente. A televisão que ocupa o espaço da sala... De facto, quando fiz as tais primeiras normas da habitação, esboçava-se a televisão, e eu dizia que devia haver sempre a possibilidade de se estar, no mínimo, a três metros do ecrã. Era uma coisa que vinha nas regras inglesas, higienistas. Senão fazia mal aos olhos – suponho que não era por outras razões. Fazia-se uma linha com não sei quantos graus e isso obrigava a que a sala fosse maior, ou então não havia lugar para a mesa, não havia lugar para o sofá, não havia lugar para outras coisas, e andávamos a fazer composições para ver se se podia ver televisão. A televisão estava a aparecer, e muito rapidamente se tornou um objecto importante, inclusivamente nas classes populares dos bairros. Todos aqueles

<sup>7</sup> Michel Foucault, *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975. [*Vigiar e Punir: História da Violência nas Prisões*, Petrópolis, Editora Vozes, 2002.]  
<sup>8</sup> John Ford, *The Wings of Eagles*, EUA, Metro-Goldwyn-Mayer, 1957, 110 min.

programas da manhã que a televisão ainda tem são para as avós das casas, porque as mães trabalham, não estão. E isso também vai acabar, as avós também trabalham, ou porque os filhos não as querem lá.

Nada diz que a televisão não se vá transformar numa coisa muito mais *micro*, ligada aos computadores, ligada a outro sinal que não apanha aquela abrangência. É verdade que a última onda são os plasmas. Os plasmas tornaram-se uma coisa muito importante, e quanto maior, melhor.

**JOÃO BÉNARD DA COSTA** O Pedro Costa contou, quando passou aqui o *Juventude em Marcha*, que nas novas casas dos habitantes do antigo bairro das Fontainhas, a primeira coisa que queriam, ou que compravam, ou para que pediam dinheiro emprestado, era, exactamente, um plasma. Portanto, aquela gente muito pobre, sem meios nenhuns, ligava imediatamente à ideia de uma casa nova a ideia de um plasma. E se não o tinham sentiam-se totalmente frustrados.

**NUNO PORTAS** Não sei quanto tempo dura o plasma. Os cinéfilos sabem que, com o plasma, vêem melhor cinema, que é melhor do que o antigo ecrã.

**JOÃO BÉNARD DA COSTA** Não, não...

**JOSÉ NEVES** Não...

**JOÃO MÁRIO GRILO** Não...

**PÚBLICO** RISOS

**NUNO PORTAS** Estou a dizê-lo para as pessoas comuns, não para um número reduzido de especialistas, que pode achar que o outro é muito melhor. Para já, o outro tem mais – como é que se diz? – tem mais *glamour*.

**JOÃO BÉNARD DA COSTA** Não é isso. Quando os habitantes do bairro das Fontainhas querem um plasma não é por cinefilia, nem para ver melhor os filmes. É porque querem, precisam que a imagem, seja ela qual for...

**NUNO PORTAS** ...tome conta.

**JOÃO BÉNARD DA COSTA** ...tome inteiramente conta deles e esteja... como aliás acontece no filme do Pedro Costa: eles estão a conversar mas a televisão está sempre ligada, está sempre presente.

**NUNO PORTAS** A minha também. RISOS DA ASSISTÊNCIA Enquanto trabalho, enquanto escrevo, sem som, ou só com música.

**JOÃO BÉNARD DA COSTA** Mas ali é um plasma enorme num quarto pequeno, é uma imagem terrível, terrífica, parece um monstro que está a sugar as pessoas. É qualquer coisa que nos está a ver e de onde vem toda a visão. Não é por acaso que em todas as profecias apocalípticas – o 1984<sup>9</sup> – o *Big Brother* é um ecrã de televisão – como no filme do Truffaut<sup>10</sup> – onde aparece um censor a dizer: «Isso não fazes, isso é punido.»

**JOÃO MÁRIO GRILO** O plasma tem um efeito interessante, porque é o desaparecimento do televisor, do objecto. Portanto, é a inscrição da televisão na arquitectura.

**NUNO PORTAS** Há dez anos, a marca de luxo, igualzinha ao plasma, eram as colunas para ouvir som *surround*. E era para gente culta. Acho que é preciso ter uma certa distanciação em relação a esses embrulhos constantes da tecnologia – nem matam as anteriores, na maior parte dos casos, ou se matam, substituem, e criamos uma nova cultura sobre elas. Não diabolizo esse género de coisas. Não faço uma relação de causa e efeito, nunca a fiz com o espaço e não a faço com esses *gadgets*. Acho que se consomem, que se deitam fora e são cada vez menos duráveis.

**JOSÉ NEVES** Os objectos talvez, mas não se está a falar de objectos.

**NUNO PORTAS** Estou a falar de objectos e daquilo que fazem, daquilo que produzem e seduzem.



**PÚBLICO 2** Vejo este filme, não tanto como um filme sobre o urbanismo ou a arquitectura, mas como uma reflexão sobre a vida e sobre a morte. Há uma prisão, a prisão da nossa vida, talvez com a televisão, talvez com o panóptico, talvez com a arquitectura; seja como for, é uma prisão. Portanto, o fim da prisão é a morte da personagem principal, ela liberta-se. Por isso, mais do que arquitectura ou urbanismo, vejo uma reflexão sobre a vida que tem uma pujança muito forte, com a qual não estava a contar.

<sup>9</sup> George Orwell, 1984, Lisboa, Antígona, 2012 [1.ª ed. 1949].  
<sup>10</sup> François Truffaut, *Fahrenheit 451*, Reino Unido, Anglo Enterprises e Vineyard Film, 1966, 112 min.



**JOÃO MÁRIO GRILO** Acho que tem razão, mas não numa coisa. Não tem razão quando diz que a libertação do Eugénio é a morte. Não, a libertação do Eugénio é a passagem do endereço. É o momento da passagem, que aliás é uma cena incrível, não é? Não porque eu tenha alguma coisa a ver com ela. É incrível por causa da relação entre a Rita Blanco e o Canto e Castro. De resto, na montagem dessa sequência cometi um crime, porque cortei o plano. Estive durante duas semanas a tomar a decisão: «Vamos ou não montar o plano das mãos no meio do *travelling*?» É muito interessante, porque eles fizeram aquilo de seguida, há o *insert* desse plano das mãos que passam o endereço, que é um gesto que se vê repetidamente no filme, em cima da mesa do parlatório. É verdadeiramente um *insert*, porque aquilo que nós vemos a seguir é a continuação do *travelling* que vemos no início desse plano. Portanto é verdadeiramente uma espécie de «escopofilia», é uma espécie de *close-up*, verdadeiramente. Acho que é esse o momento de libertação do Eugénio e queria muito cortar com essa dimensão existencialista do filme, que eu acho que era um risco que o filme corria, no sentido de acabar a obra. Ele é um homem que acaba a obra, e a libertação é o final da obra. Há aqui um lado quase michelangelesco nele e na sua invenção. Vejo o Eugénio como um escultor, alguém que está a esculpir a sua própria figura. Aliás, ele diz isso: «Vai ser por causa desta história que se vão lembrar de mim.» De alguma maneira isso é um comentário ao próprio filme, é alguém que está preocupado com o fim da sua obra, e, para mim, isso é o acto do fim da obra dele.

Recuperando esta ideia, queria explicar porque é que disse tanta coisa má sobre a arquitectura. E essas coisas más que disse eram coisas

Eugénio e Idalina,  
parlatório

que também queria dizer sobre o cinema. Estou de acordo com o Nuno Portas quando diz que todas as artes têm coisas de que podem ser acusadas. Mas há entre a arquitectura e o cinema uma intimidade muito forte, que não tem a ver com a questão do desenho, com a questão da geometria, com a questão da visualidade, com isto ou aquilo, com o lado do procedimento – até porque demora quase o mesmo tempo fazer um filme e fazer um edifício, às vezes até custa quase o mesmo preço. Não tem a ver com nada disso. Tem a ver com o facto de, tanto a arquitectura como o cinema se dirigirem directamente às pessoas, isto é, os arquitectos e os cineastas *mexem* com as pessoas. Penso que é isso que se passa com os arquitectos. Digo muitas vezes que a única criação de um filme é o espectador que lá está, como acho que a única criação de um edifício são as pessoas que lá estão no momento em que o arquitecto o desenha. Lembro-me de ter tido uma experiência absolutamente inacreditável – foi a única vez em que isso aconteceu comigo, mas deve ser uma experiência pela qual os arquitectos passam várias vezes. Em Tóquio, num grande condomínio – nem era bem um condomínio, era uma daquelas coisas que eles fazem, um pedaço de cidade –, estava num segundo andar e, à minha frente, tinha a maquete do espaço onde estava. Essa maquete tinha os edifícios, as árvores, o jardim e as pessoas; olhei pelo vidro e vi exactamente, mas *exactamente*, no espaço que estava à minha frente, a maquete. É disto que estou a falar, no sentido em que tanto o cinema como a arquitectura se dirigem directamente às pessoas, sem mediação. Isso leva a que os grandes problemas da arte, que para mim são problemas destes, sejam problemas de civilização, tenham a ver com interrogar as pessoas a quem a arte se dirige. Penso que a coisa mais bela do cinema tem a ver com isso, tem a ver com o facto de – digo isso muitas vezes aos meus alunos –, quando rio num filme do Chaplin ou do Keaton, estar a rir o riso com que muitos outros riram antes de mim, a maior parte deles já mortos. Neste processo há um lado de ressurreição. Isto também acontece na arquitectura.

11 King Vidor,  
*The Big Parade*,  
EUA, Metro-  
-Goldwyn-Mayer,  
1925, 140 min.

**NUNO PORTAS** Uns é porque acham graça, outros é porque choram...

**JOÃO MÁRIO GRILLO** Exacto, chora-se também. Chora-se também com as mesmas lágrimas que os meus pais e os meus avós choraram, nos mesmos momentos. Há uma história delirante para mostrar como isto é, e aí acho que se nota muito a similaridade entre o cinema e a arquitectura. É a história do King Vidor no *The Big Parade*<sup>11</sup>. É um filme completamente experimental, de construção da linguagem clássica do cinema, e há uma cena em que uma rapariga, em França,

se atira para um camião onde vai o namorado americano, que é um soldado que vai partir para a frente de batalha. Essa cena estava antes do intervalo do filme e, quando o filme estreou, era um momento em que as pessoas se riam. O que o King Vidor fez foi ir todas as noites à sala de projecção e tirar ao plano dois fotogramas, dois de cada vez. À medida que ia tirando os fotogramas o riso ia desaparecendo, até que desapareceu de vez e nunca mais ninguém riu nessa sequência. Isso mostra bem como é que, para mim, na arquitectura e no cinema – num edifício e num filme – há que saber quais são as pessoas que lá estão. Por exemplo, há pouco estava a falar do campo de concentração. O campo de concentração, quando é feito, é feito com as pessoas já lá dentro, porque senão nunca teria sido construído. É ridículo pensar que alguém imaginou aquela estrutura, que se repetiu em múltiplos sítios, sem ter lá metido dentro, no momento em que a imaginou, as pessoas. É por isso que tanto o cinema como a arquitectura podem ser acusados de coisas muito semelhantes, e por isso também acho que é tão difícil, tanto para um arquitecto como para um cineasta, fazer um filme que resista ao tempo, no sentido de terem sido medidas, no momento em que os filmes e os edifícios são feitos, todas as consequências dessa inscrição. É um problema de inscrição.

**NUNO PORTAS** A arquitectura permite a reciclagem muito mais do que o cinema. O cinema, uma vez feito, já não pode ser transformado.

**JOÃO MÁRIO GRILO** Isso é verdade.

**NUNO PORTAS** Cada vez há mais *remakes*. Julgo que podiam ser uma coisa muito interessante, porque é o que acontece com a arquitectura. A arquitectura cada vez faz mais *remakes*, mais reutilizações. Os campos de concentração não precisavam de ter sido projectados, podiam ter sido feitos numa *friche* industrial, numa área industrial abandonada do Terceiro Reich. Quando mudaram certas indústrias, muitos lugares ficaram com imensos barracões devolutos, onde agora se fazem clubes nocturnos, exposições, *performances*, as coisas mais diversas. Podiam ter sido reaproveitamentos, alguns foram com certeza. Mas o acto de reaproveitar é um acto de arquitectura.



**PÚBLICO 2** Quando comecei a ver a prisão por dentro não era nada como eu imaginava uma prisão. Eu, e acho que ninguém. Passei por

aquela prisão muitas vezes, porque a faculdade fica lá ao lado e há um autocarro que toda a gente toma. Nunca imaginei a prisão daquela maneira. A prisão, para mim, era uma coisa muito mais limitativa. Vejo cenas como, por exemplo, a cena dentro da carpintaria: se ligasse a televisão e de repente mudasse para aquela cena, imaginaria estar dentro duma vila, numa vila normal. Não se notam limites de espaço. De vez em quando aparece um polícia, e já está, estamos numa prisão. Realmente estávamos a comentar que o espaço da prisão é lindíssimo e que podia ser aproveitado...

**NUNO PORTAS** Ainda vai dar um *spa*. RISOS DA ASSISTÊNCIA

**PÚBLICO 2** Podia ser modificado, tornar-se um espaço interessante. A pergunta é a seguinte: a arquitectura limita, orienta, ou depende muito do uso que lhe damos? É responsabilidade do arquitecto o espaço ser bom ou mau, ou são as pessoas que vão apreender o espaço de uma maneira ou de outra? É como os campos de concentração. Agora podemos chegar e fazer daquilo outra coisa qualquer. Ou não? Ou é assim tão limitativo e aquilo é sempre uma coisa má?

**NUNO PORTAS** O problema da expressão do espaço da arquitectura – não tanto aquele lado da arquitectura como objecto de ver e fotografar –, como disse no início, pressupõe sempre uma interpretação semântica dos sinais, pressupõe sempre referentes. Um canto, por exemplo, uma esquina, vivida do lado de dentro ou do exterior. Os psiquiatras e os psicólogos que estudaram isto em laboratório dizem que não há dúvida nenhuma, que induzem comportamentos diferentes. Isso é como o que dizia para o cinema, por exemplo, o tal álibi da verosimilhança, que é, de certo modo, um engano. Aqueles compartimentos não estão lá, mas parecem tanto paredes reais que passo a acreditar que aquela personagem passou ali. Na arquitectura isso passa-se em relação aos comportamentos. Posso manipular isso, como se pode manipular na literatura e noutras coisas. Há este problema complicado da arquitectura, que é uma arte programada. E como é uma arte programada não posso fazer uma arquitectura para as pessoas não viverem lá dentro, a não ser que eu viva numa sociedade em que a arquitectura deve ser para não se poder viver. Não vivo. Logo, a arquitectura é uma arte programada pela sociedade, directa ou indirectamente, com a cumplicidade, a colaboração e a proactividade dos arquitectos, ou dos não-arquitectos que fazem arquitectura.



**JOÃO BÉNARD DA COSTA** E há cemitérios... RISOS

**NUNO PORTAS** E há cemitérios, exacto, mas para os vivos. Agora, eu não invento um cemitério onde não haja cadáveres; a não ser que a sociedade diga que os cemitérios são simbólicos ou ficcionais. Não sei o que é que aconteceria aos cemitérios se, por exemplo, a cremação fosse universal. Desapareciam... quero dizer, eu não ia inventar cemitérios. A não ser que fossem uma ficção. A sociedade às vezes ficciona coisas que já passaram, que já não se utilizam, que já não se vêem, mas ficciona *pro memoria*, como qualquer coisa que é uma experiência de... como é que se diz...?

**PÚBLICO 2** ...revivalismo.

**NUNO PORTAS** ...de revivalismo, por exemplo. Isso já entra numa fase de encenação, aquilo a que chamamos uma cenografia. Portanto, a arquitectura só tem significado, só é compreensível – provavelmente ao contrário da escultura, da pintura ou de outras artes – se eu perceber que aquele canto é para entender como um canto e é diferente de uma parede lisa, que tem um vidro assim e que abre lá para fora. E que um canto fechado é diferente de um canto com uma parede e uma janela. E que isto gera uma vivência diferente.

**JOSÉ NEVES** Ou permite uma vivência diferente.

**NUNO PORTAS** Certo, oferece a possibilidade de uma vivência diferente, que posso recusar mandando tapar, ou correndo uma cortina; posso preferir o conforto do canto no Inverno, mas no Verão abri-lo. Há aí uma série de formas de entender que são as formas através das quais entendo um texto literário ou um texto musical, às quais eu também posso dar mais ou menos força... Enfim, a arquitectura é mais manipulável. O essencial é que é programada e, logo, a responsabilidade nunca é só do arquitecto, e o arquitecto nunca está de fora da responsabilidade. Há um problema estranho da ética do arquitecto em relação à ética, por exemplo, de um pintor. Um pintor pode ser surrealista, pode ser abjeccionista, pode ser uma série de coisas, se arranjar sítio para expor – ou mesmo sem sítio para expor, não interessa: ele é isso. Nunca houve a sério arquitectura surrealista. Nunca houve surrealismo, nunca houve dadaísmo, nunca houve nenhum movimento deste tipo que tenha pegado na arquitectura. Porquê? Hoje pode-se dizer: porque a arquitectura é uma arte limitada – é uma arte programada, digo eu –, é uma arte que está em diálogo

positivo permanente com a sociedade. Não posso fazer arquitectura que a sociedade não aceite, mas se for para fazer só o que a sociedade quer aceitar, provavelmente não faço cá falta nenhuma, a sociedade que faça por ela. Uma grande parte da arquitectura é feita pela sociedade, sem arquitectos no sentido profissional. O Renascimento só fez as obras singulares. Noventa e nove por cento da construção não é feita por arquitectos diplomados, é feita por construtores, por pedreiros, pelas pessoas mais variadas. Portanto, esta ideia de que tudo tem de ser feito por arquitectos é como dizermos que tudo tem de ser feito por médicos ou que tudo tem de ser feito por advogados. É um problema corporativo. Mas a História mostra que muitos dos grandes arquitectos nunca foram arquitectos, nem formados em arquitectura. A começar pelo Le Corbusier, que era uma espécie de agente técnico. O Wright tinha formação técnica.

Isto tudo para dizer que a leitura do significado de um sinal arquitectónico é uma leitura de comportamentos. Vejo um canto e digo «isto é um canto», e sei que um canto aconchega. Ou se é uma coisa convexa, totalmente transparente, sei que isso me dá um certo horizonte. Não estou a dizer que é bom aconchegar, nem que é bom ter horizonte. Se não for isso não percebo os sinais da arquitectura enquanto arquitectura. O que me dá a compreensão e que posso descrever como arquitectura é a medida em que os sinais de que ela se serve são aquilo a que, na estética, se chama *icónicos*, ou seja, que têm características do mesmo tipo das que procuram significar. Daí que os psiquiatras digam que um canto é uma coisa boa para tratar esquizofrénicos mas é péssima para tratar pessoas introvertidas, porque atrai. Isto não é um determinismo, é uma *iconicidade*. O ícone, a forma que uso, tem características físicas ou perceptivas da mesma natureza das que quer significar. O canto é assim porque se for de outra forma não pode ter o mesmo significado, não pode ser lido da mesma maneira. Nisso, a arquitectura é um parente das artes narrativas. Só que na literatura as palavras não são icónicas (a não ser as onomatopeias), são convenções. Na arquitectura, as palavras com que falamos não são convencionais, são sensíveis, de longa duração. A estética diz isso há muito tempo, não é uma invenção minha, e há muita gente das sociologias que utiliza esta iconicidade para explicar comportamentos. Os psiquiatras também. Isto significa que não disponho totalmente dos signos. Os signos com que trabalho na arquitectura ou no urbanismo – que é uma coisa diferente mas que, de certo modo, também participa da arquitectura, destas regras de fundo da arquitectura – são materiais estruturados. Por isso o Lévi-Strauss e outros, no tempo do

estruturalismo, explicaram a permanência secular das mesmas formas em comunidades muito diferentes umas das outras, mas que percebiam todas o que era um canto, ou o que era um redondo, ou o que era uma coisa totalmente aberta e desabrida. Logo, a forma é importante, e o que eu acho estranho é que no ensino da arquitectura se tenha deixado de falar nisto. Praticamente não se explica. Isto foi considerado uma espécie de fisiologia, num tempo em que a fisiologia é muito detestada.

12 Roberto Rossellini, *Dov'è la libertà...?*, Itália, Golden Film, Ponti-De Laurentiis Cinematografica, 1954, 93 min.

**JOÃO MÁRIO GRILO** Ainda em relação à sua questão, à impressão que teve da prisão, acho que o filme produz uma imagem suficientemente autêntica do que era a prisão de Monsanto no momento em que a filmei. Tem a ver com o que pude ver noutras prisões: a prisão é uma instituição onde a sobrevivência é possível, e dentro de uma prisão cria-se um conjunto de práticas e de condições de existência que tornam possível essa sobrevivência. No caso da rodagem do filme – lembro-me perfeitamente disso –, havia uma pessoa que foi para a prisão, voluntariamente, cumprir uma pena por outra pessoa. Estava lá durante um período de dez anos por um crime que não tinha cometido, com um contrato que era, na altura, de 600 contos por mês, portanto agora o equivalente a 3000 euros...

**NUNO PORTAS** Ele estava lá dentro e o outro estava cá fora...

**JOÃO MÁRIO GRILO** Exactamente, e levavam-lhe escrupulosamente o almoço e o jantar à prisão todos os dias. Eu conhecia o indivíduo, um indivíduo muito reservado e que não participava na vida da prisão, mas, por exemplo, está presente na cena da festa de Natal e entra em algumas cenas do filme. Portanto, é um indivíduo para quem, de certa maneira, a vida naquela prisão era absolutamente possível, justificável, e era a sua própria vida. Para as pessoas que estão presas, a vida dentro da prisão é a sua vida. Acho que isso passa no filme, tem a ver com a cena da carpintaria. As prisões lá dentro...

**JOÃO BÉNARD DA COSTA** Há um célebre filme do Rossellini, com o Totò, o *Dov'è la libertà...?*<sup>12</sup>, em que ele sai da prisão e não se adapta à vida exterior, à vida cá fora. No final do filme, volta a pedir para entrar na prisão, o único sítio onde ele se sentiu livre.

**NUNO PORTAS** Não há uma coisa do Chaplin com esse mesmo gag, em que ele reentra...

**JOÃO BÉNARD DA COSTA** Não, o Chaplin, nos *Tempos Modernos*, reentra na prisão...

**JOSÉ NEVES** Mas aí é por fome, simplesmente.

**JOÃO BÉNARD DA COSTA** ...é para comer, claro.

**PÚBLICO 3** Parece, com esta imagem, que afinal se está bem na prisão.  
**RISOS** Isto levanta a questão da responsabilidade do arquitecto, ou seja, o arquitecto, no momento de decidir se projecta ou não, deve confrontar-se com o que a sociedade propõe como modelo de reabilitação desse sujeito. Este tema da prisão, para os arquitectos, é uma coisa muito boa para relacionar a arquitectura com a sociedade. O acto de projectar uma prisão revela que a arquitectura é um instrumento de poder político, a expressão de uma sociedade, como disse o Nuno Portas também, através das escolhas implicadas na arquitectura.



**NUNO PORTAS** Há pouco falava da ética do projectar e queria contar uma história que se passou com o Alvar Aalto (ou que ele contava como tendo-se passado com ele). Foi visitado por uns senhores brasileiros, da indústria do café, que iam fazer uma fábrica nova na região de São Paulo e iam usar um novo processo de tratar o café (o que, no fundo, viria depois a ser a liofilização). Diziam-lhe que o café se transportava agora muito mais facilmente, que mantinha as características suficientes... Depois de muita conversa a explicar o método que se ia usar e como é que ia ser a fábrica, o Alvar Aalto terá perguntado: «E o café sabe ao

Vasco e Eugénio,  
carpintaria

mesmo?» Ao que eles responderam: «Não, ao mesmo não sabe. Mas é bom! Mas não sabe ao mesmo, claro. Como a liofilização tem isto e aquilo e elimina estas características, logo o sabor...» «Então não faço o projecto!» RISOS DA ASSISTÊNCIA

Isto faz-me lembrar que, em relação à cadeia de Monsanto, um ano antes do 25 de Abril, nós tivemos no *atelier* (nessa altura eu era sócio do Teotónio Pereira) uma encomenda da Direcção-Geral dos Serviços Prisionais, para fazer a nova cadeia que substituiria a de Monsanto. Começámos a estudar e fiz uma viagem de um mês para ver as melhores cadeias da Europa – umas nórdicas, outras na Alemanha, na Inglaterra, em França, as electrónicas, as que tinham cães, as que não tinham cães, aquelas onde tinham estado os ditos terroristas do Baader-Meinhof, aquelas famosas celas na cave, etc. O estranho disto é que o meu sócio, o Nuno Teotónio Pereira, estava em Caxias. E eu a estudar cadeias para fazer o projecto...

**JOSÉ NEVES** Mas tem de explicar que ele não estava na prisão de Caxias em visita técnica, por razões profissionais. Estava preso!

**NUNO PORTAS** É, ele não estava em Caxias a aprender como era a vida nas prisões. Mas estava, de facto, a aprender o que era a vida nas prisões! Contra vontade, claro... Depois do 25 de Abril decidiram não fazer a nova cadeia. Mas eu aprendi muito com as quinze cadeias que visitámos em vinte e cinco dias. Aprendi muito sobre os presos, sobre as tecnologias daquela época, etc. O Teotónio Pereira nunca teve dúvidas de que devíamos fazer o projecto para a prisão, e isto foi combinado com ele: que se fazia e que ele daria o seu testemunho de como funcionavam as coisas na prisão.

Estou a dramatizar um pouco a contradição, porque se tratava de encomendar uma prisão de «preventivos». Nesta altura, a legislação já ia no sentido de os «preventivos» não se misturarem com os «definitivos», e uma prisão dessas até era fácil para o arquitecto e outros técnicos que tenham de fazer o projecto, porque é uma mistura de colégio interno com escola técnica (ainda assim voluntária, porque eles não podem ser obrigados a trabalhar) e ainda centro cultural. A única coisa que não podem é sair quando lhes apetece, mas só quando os deixam. Portanto, nós achámos que era uma coisa pacífica.

Mas na mesma altura também apareceu a encomenda de um projecto, que depois não foi para a frente, para umas instalações da Polícia de Segurança Pública ao lado da Igreja do Sagrado Coração de Jesus<sup>13</sup>, cujo projecto tínhamos feito. A polícia achou – isto ainda no tempo do

13 Nuno Portas,  
Nuno Teotónio  
Pereira, Igreja  
do Sagrado Coração  
de Jesus, Lisboa,  
1962-1968.

Marcelo Caetano – que devíamos ser nós a fazer o projecto, que era para «integrar». De facto, tem de se integrar a igreja com a prisão – apesar de tudo ainda há umas diferenças... RISOS DA ASSISTÊNCIA E lá fui a Caxias perguntar ao Teotónio Pereira se era de aceitar esse trabalho. Ele estava no «internato» e disse: «Não, isso não. Isso não porque eles aí podem torturar, enquanto uma cadeia preventiva não tem esse problema.» Era uma pequena subtileza, e eu fiquei muito surpreendido porque achava que aquilo, no fundo, eram os escritórios da polícia. Ao que ele disse: «Sim, mas nunca se sabe se na cave ou no rés-do-chão não há umas salas de tortura...» Ele, que estava naquela situação, percebeu que o problema podia ser real, podia não ser uma invenção.

Portanto, estas duas histórias juntas configuram um pouco o problema das margens, das cumplicidades, das não-cumplicidades, do que é que podemos fazer, do que é que não devemos fazer, etc. Mas, em último caso, alguém fará!

**JOSÉ NEVES** Mas isso nunca será desculpa.

**NUNO PORTAS** Não, mas é esse o problema. Não estamos a falar de culpas. Um artista não tem limites, quer para questionar a sociedade, quer para se meter nela até ao fundo. Não tem limites nisso, porque faz parte da própria expressão! Um arquitecto faz arte programada por terceiros, e muitas vezes arrisca mudar o programa. Aquilo que nós estávamos a fazer nos estudos sobre habitação era a tentar mudar os programas – que as pessoas tivessem salas maiores, que outras pessoas tivessem um *hall* de entrada para não entrarem logo para o meio do barulho, que os filhos pudessem ir para os quartos sem os pais os chatearem a dizer: «Então? É a esta hora que chegas?» Perceber melhor essas necessidades para projectar coisas que fossem melhores. Também se pode fazer ao contrário, estudar as necessidades para torturar. Esse seria o outro caso-limite.

Portanto, é esta a grande ambiguidade de uma arte programada. É evidente que o urbanismo, nesse aspecto, também é uma arte programada. De resto, as cidades só são uma obra de arte *a posteriori*, nunca o são pelo projecto ou pelo desenho. São-no por uma acumulação de factos que nos leva a apreciar e a dizer «gosto muito daquela cidade» ou «não gosto nada» de outra. Mas isso é o resultado de milhares de pessoas que trabalham no urbanismo e que nem sequer são urbanistas diplomados. Somos muitos a tomar decisões, incluindo os eleitos, incluindo os fiscais, incluindo os promotores, incluindo toda essa gente. São realizações com muitos «actores», como agora dizem os sociólogos.



**JOÃO BÉNARD DA COSTA** Como dizia no princípio, quando se descreveu o que era o panóptico, os primeiros textos sobre o panoptismo pareciam textos escritos agora. Ou seja, as virtudes que se viam são as mesmas que se vêem agora, ou que se proclamam agora. Para dizer: «Temos de controlar uma sociedade onde há terrorismo, temos de pôr escutas nos telefones, temos de controlar de qualquer maneira, até por imagem, porque vivemos num mundo perigosíssimo e porque aquele conhece aquele, conhece aquele, conhece aquele e, portanto, nunca sabemos onde é que está o mau.» Isto é o panoptismo, ou seja, tudo se controla, e chegamos ao totalitarismo na sua expressão suprema, isto no interior das chamadas democracias em que, de repente, o Estado tem toda a informação possível, disponível a qualquer momento, sobre qualquer pessoa. Ou seja, o panoptismo é total...

**JOÃO MÁRIO GRILO** Pode ser paranóia minha, ou não, mas quem já saiu de Portugal com um passaporte – ou seja, fora do espaço Schengen – sabe até que ponto é que o panóptico está instalado. Porque a pessoa pode não sair. Mostrar um passaporte pode ser um alívio ou um pesadelo, porque a pessoa, no momento em que mostra o passaporte, está a pedir para sair de um sítio qualquer e tem uma expectativa de que tenha as condições necessárias para poder sair. Como vocês sabem, hoje em dia os passaportes têm leitura digital, são metidos numa máquina, e essa máquina, se houver um problema com aquela pessoa, acusa imediatamente que ela não pode sair. Esse problema não aparece no momento, esse problema foi registado num momento qualquer da vida dessa pessoa que ela própria pode desconhecer. Pode ter a tal multa por pagar, pode ser acusada de uma coisa que não fez, pode dever ao fisco, pode ter fumado um cigarro onde não devia. E pode não sair. Isto é uma *performance* da vigilância que é feita para induzir no indivíduo a marca da sua própria existência. O programa *1984* é um programa que se está a cumprir e, nesse sentido, não há nenhuma fantasia no livro. Todo o protocolo de segurança é um protocolo em que ninguém está a defender ninguém, porque toda a gente sabe perfeitamente que se alguém quiser rebentar com um avião pode fazê-lo de múltiplas maneiras. Não é por haver mais controlo nos aeroportos que os aviões vão rebentar menos. É, realmente, uma questão de disciplina, de disciplina social. Pelo que acho, e tenho-me vindo a repetir, que a arquitectura e o cinema cumprem o seu papel na tal programação, na programação social das pessoas. Desse ponto de vista, a televisão, por ser tão isto – por ser tão

## LONGE DA VISTA

*isto* – talvez tenha libertado um pouco mais a arquitectura e o cinema para poderem ser outra coisa. De facto, durante uma grande parte do século xx, foi a arquitectura, a par do cinema, que se encarregou desta inscrição do controlo e da vigilância na cabeça das pessoas. Porque o panóptico está na cabeça das pessoas.

**PÚBLICO 4** A minha pergunta prende-se sobretudo com a janela e como a janela é filmada em todo o filme. Para isso faço também referência ao *Juventude em Marcha*, em que há uma cena filmada junto a uma janela, com uma pessoa supostamente num hospital, em que o Pedro Costa a única coisa que fez foi prender o soro, pôr a câmara ao lado da janela, e aquilo passou a ser o hospital.

**JOSÉ NEVES** Acabou por não prender o soro, percebeu que o soro não era preciso.

**PÚBLICO 4** Nas primeiras imagens deste filme há a televisão, e depois é filmada em *travelling* uma janela com grades, e sabemos imediatamente que estamos numa prisão. Cada vez que vemos uma janela com grades, associamo-la imediatamente a uma prisão. Em todo o filme essa janela com grades é filmada de diferentes maneiras: é filmada de fora para dentro, é filmada de dentro para fora... Há uma imagem da cela da personagem principal, onde se vêem as grades e a personagem lá dentro, vemos como está enclausurada. Queria perguntar exactamente qual é o papel da janela, neste filme e no cinema em geral.

Eugénio e Vasco,  
despedida atrás  
das grades





**JOÃO MÁRIO GRILO** No cinema em geral... RISOS DA ASSISTÊNCIA Já tinha referido esse filme, porque a questão que está a colocar é importante, a questão da janela e das portas. São questões que aproximam os problemas da arquitectura e do cinema. Fazem que o problema de um cineasta possa ser, em certo momento, o problema de um arquitecto. Por isso queria estimular esse jogo, de poder em arquitectura imaginar um edifício construído a partir de um filme, ou um edifício construído a partir de um livro. É um pouco a questão de saber até que ponto é que é possível traduzir problemas de arquitecto em problemas de cineasta e vice-versa. Acho que as janelas e as portas, as aberturas, as grades, são elementos de interface que tornam essa vizinhança mais fácil.

Tudo isso também tem a ver com a questão icónica de que há pouco falou o Nuno Portas, de às vezes ser muito difícil os cineastas libertarem-se e, portanto, as coisas são muitas vezes filmadas de maneira automática, quando deveriam ser filmadas de uma outra maneira. Não estou aqui a dizer que fiz um grande trabalho sobre isso, mas há um certo trabalho sobre a grade e a janela no filme. Particularmente, há uma certa evolução dessa figura dentro do filme, até ao momento em que se vê a última grade, na cena da despedida entre o Vasco e o Eugénio, em que há um ligeiro movimento de câmara que faz desaparecer a grade. De certa maneira, a pessoa vê o espaço gradeado no princípio do plano, mas quando o Eugénio vem à abertura fumar o cigarro, só nesse momento é que as grades voltam a ser visíveis. Aqui não posso explicar isto verdadeiramente, mas há um jogo muito complicado de posicionamento deles e da câmara, de forma que eles sejam sempre visíveis. As grades são um obstáculo, e foi muito complicado fazer esse plano, mas a grade desaparece, e o espectador não tem consciência dela durante o momento em que eles estão juntos. Isso funciona, não por mim, mas por um conjunto de circunstâncias que tornaram possível coreografar o plano daquela maneira. Isso lembra-me o plano em que talvez isso seja mais extraordinário na história do cinema: o penúltimo plano de *Profissão: Repórter*, do Antonioni<sup>14</sup>. Não sei se já viram esse cineasta de máxima relevância para as questões da relação entre a arquitectura e o cinema. É um filme urgente, e particularmente nesse penúltimo plano, em que a câmara sai de uma grade e de repente estamos do lado de fora. Isso tem a ver exactamente com a dialéctica entre o cinema e a arquitectura. O Antonioni é um cineasta muito interessante nesse aspecto. Estou a lembrar-me do *Zabriskie Point*, da destruição da casa do *Zabriskie Point*...<sup>15</sup>

Não sei se respondi concretamente à sua pergunta, mas há um certo desenho. O filme tem muito poucos elementos e, portanto, tentei

**14** Michelangelo Antonioni, *Professione: reporter*, Itália-Espanha-França, Compagnia Cinematografica Champion, CIPI Cinematografica e Les Films Concordia, 1975, 126 min.  
**15** Michelangelo Antonioni, *Zabriskie Point*, EUA, Metro-Goldwyn-Mayer e Trianon Productions, 1970, 110 min.

utilizá-los todos até à exaustão, tentei não me distrair com as coisas. O calibre do cano é muito fino, não há muita coisa lá metida dentro, mas o que lá está tentei que tivesse uma história dentro do filme.

**NUNO PORTAS** Quando escolhes uma janela com grades ou sem grades, ou uma porta, quando fazes um *travelling* ou quando fazes um plano fixo, estás a usar a iconicidade da arquitectura para a tua história, para os teus personagens e públicos.

**JOÃO MÁRIO GRILO** Dramatizando-a, pelo movimento.

**NUNO PORTAS** Dramatizando-a. Aí é que está a verdadeira relação entre a arquitectura e o cinema.

**JOÃO MÁRIO GRILO** Que para mim é muito importante.

**NUNO PORTAS** É isso que é muito importante explorar e perceber. O caso da arquitectura do Frank Lloyd Wright, que era muito específica, muito especial, porque era uma arquitectura horizontal, com luzes subtis, materiais diversos, etc., aparece em certos cineastas.

**JOÃO BÉNARD DA COSTA** No Nicholas Ray...

**NUNO PORTAS** Inclusivamente no Nicholas Ray, que esteve a trabalhar com o Wright, que lhe disse: «Você para isto não tem jeito.» Ainda lá esteve uns seis meses, depois decidiu-se pelo cinema. Eu decidi o contrário, aconteceu-me o contrário: quando eu pensava que ia para a Cinecittà fazer um curso, meti-me no *atelier* do Teotónio Pereira e a minha vida mudou completamente. Cinema e arquitectura têm muitas parecências, ambas são artes do espaço, embora no cinema o espaço não seja real – é virtual – porque utiliza uma outra forma de expressão, que é a arquitectura, que se fotografa.



**PÚBLICO 5** A propósito do tema deste ciclo, o lugar dos ricos e dos pobres, não queria deixar que o arquitecto Nuno Portas saísse daqui sem nos falar da questão de fazer cidade e fazer lugar. Ouvi-o, em 2007, a citar uma definição de «desenho urbano» que me pareceu especialmente interessante: «Desenho urbano é a arte de desenhar a cidade sem ter de adivinhar e desenhar todos os edifícios que nela se irão fazer.»

**NUNO PORTAS** É uma frase do Richard Parker.

**PÚBLICO 5** Penso que hoje em dia, nas nossas grandes cidades, se passa exactamente o contrário. Os símbolos do crescimento são edifícios que resultam de um crescimento excêntrico da cidade. Esses edifícios são as exclusões, são edifícios expulsos da cidade – as universidades, as fábricas, os hospitais –, e os pobres, no fundo, também estão de alguma maneira a ser expulsos. Uma coisa que o arquitecto Nuno Portas disse naquela altura foi que a arquitectura é uma certeza, e o urbanismo uma incerteza. Onde é que está essa incerteza no crescimento das nossas cidades e porquê a recusa destes lugares de que falei?

**NUNO PORTAS** Para já, grande parte da cidade de hoje acontece fora das cidades históricas. Nunca critiquei isto, achei que era um novo «paradigma», como agora se diz. Viver na cidade não era necessariamente viver na cidade histórica ou numa cidade com história e, de resto, nunca foi. Na Grécia, Atenas era uma cidade dispersa, só tinha periferias. As pessoas vinham aos centros fazer comércio, religião, ir à biblioteca... Era o centro urbano.

**JOÃO BÉNARD DA COSTA** Ou fazer política.

**NUNO PORTAS** Sobretudo fazer política, votar. À parte disso, Atenas era uma espécie de vale do Ave! Não sei se já viram o vale do Ave, mas se passarem por lá vêem que é uma cidade muito diferente. Mas as pessoas vão ao cinema, têm belíssimos centros culturais por ali, onde menos se espera, na esquina das estradas. Famalicão tem uma escola exemplar, um bom grupo de teatro, etc. Portanto, há muitas formas de cidade, nunca usaria essa linguagem de que os pobres vão para fora da cidade. Lá «fora» também é cidade, pode é gostar-se mais ou menos, e isso depende dos valores culturais de cada um de cada época.

Em relação aos primeiros pontos de que falou, costume, de há uns tempos para cá, dizer mal da arquitectura que está na moda. Dantes não era assim, gostava do cinema que estava na moda. Agora, não gosto da arquitectura que está na moda. Porque é *contextless*, e ainda por cima apimentada para ser *bigness* e outros *ness's*. Para mim, isso contradiz o ADN das cidades, o genoma das cidades. Não é o facto de serem contínuas, compactas, históricas... porque tinham muralhas que as apertariam. Não, o ADN não está aí. Está numa boa relação entre o espaço público e o espaço privado. E isso pode estar na periferia ou no centro. Actualmente, os intelectuais desiludidos – não sei se sou

um deles ou não – dizem que cidade só há uma, que são os centros históricos. Agora deram nessa, antes o Corbusier tinha dito «*il faut tuer la rue*», e que era preciso arrasar os centros históricos. Era modernista. Agora, alguns sociólogos, psicólogos e arquitectos, pelo contrário, dizem que a salvação está em arrasar tudo o que nasceu mal nos últimos cinquenta anos, como se isso fosse possível. Vivem lá dois terços da população mundial, dir-se-ia «fora das cidades» – mas vivem todos em cidades, as cidades é que são diferentes.

Agora há esta mania de achar que as cidades são boas porque têm edifícios estranhos, muito grandes, novos ícones – como Bilbao, Barcelona ou Paris, como Lisboa um dia destes (ia a caminho disso, não sei se vai arrepiar caminho ou não). Mas isso são soluções fáceis. Quem não sabe resolver os problemas globais da cidade arranja bandeiras e espeta-as em vários sítios, designadamente bandeiras históricas. Isso leva à justificação do *bigness* e do *contextless*. Ao longo da minha vida estive sempre ligado aos contextos, e acho que a arquitectura não se pode libertar dos contextos, de certas estruturas profundas que duram séculos. Pode mudar de cara, pode parecer moderníssima... E o cinema também não pode alterar completamente a sintaxe ou a semântica do cinema, porque senão as pessoas não o entendem. Donde esta minha crítica. A relação entre o espaço colectivo e o espaço privado tem certas formas e certas coisas que foram contínuas desde o princípio da humanidade. Mudando de escala, mudando de largura, mudando de comprimento, porque agora há automóveis e antes andava-se a pé, mas há relações que são elásticas, que são o tal ADN da vida urbana, da vida colectiva. Dessas eu não estou disposto a abdicar, porque não tenho melhores. Sei que um dia podemos deparar-nos com um ADN diferente, mas não é porque a mim, autor, me apetece. O arquitecto tem uma grande liberdade de fazer os edifícios que quiser, se o cliente estiver para isso. O urbanista tem menos. Por isso, os arquitectos transformam a oportunidade em certeza. O urbanista não pode fazer isso porque a dose de incerteza é sempre muito grande e porque depende mais da *organização* da sociedade. Por isso é que o urbanismo é menos falado e só de há algum tempo para cá é que os historiadores de arte ligaram ao urbanismo. Antes só ligavam aos edifícios, a maior parte dos historiadores famosos só fizeram histórias de edifícios. Só de há pouco tempo para cá é que se passou a dar mais importância à história das cidades.



## O LUGAR DOS RICOS E DOS POBRES

**JOÃO MÁRIO GRILO** Para concluir, queria dizer uma coisa muito simples que não consegui introduzir na conversa. Acho que a arquitectura no cinema não é a arquitectura que aparece nos filmes – é a arquitectura do filme. O que é que eu quero dizer com isto? Quero dizer que, neste filme, há a arquitectura da prisão, mas a arquitectura do filme é outra coisa. Considero que há um único plano arquitectónico onde o problema dessa diferença aparece e está resolvido, que é um plano muito breve em que o grupo dos visitantes vai à prisão visitar os presos e há um plano do passadiço da prisão. Esse é o único plano de arquitectura dentro do filme, o único plano em que há uma espécie de... como é que eu hei-de explicar? Se forem a Monsanto, o que vêem não é aquilo.

**NUNO PORTAS** Fabricaste arquitectura no filme.

**JOÃO MÁRIO GRILO** Aquilo é uma coisa que o filme faz, *arquitectonicamente*, sobre a arquitectura da prisão. Penso que a avaliação do pronunciamento da arquitectura durante um filme tem sempre de partir deste ponto de vista. E a questão do espaço circular tem muito a ver com isso.

# Longe da Vista

1998

**Realização** João Mário Grilo

**Argumento e Diálogos** João Mário Grilo, Paulo Filipe

**Imagem** Laurent Machuel

**Som** Francisco Veloso

**Misturas** Gérard Rousseau

**Decoração e Guarda-Roupa** Isabel Favila

**Música Original** Riccardo Del Fra

**Montagem** Jean Dubreuil

**Assistentes de Realização** Paulo Guilherme, Pedro Madeira

**Interpretação** Canto e Castro (Eugénio), Francisco

Nascimento (Vasco), Henrique Viana (Abel), Zita Duarte

(Idalina), Rita Blanco (Rute), Nelson Traquina (Daniel),

José Pinto (Barbas), Rogério Samora (director), José Mora

Ramos (chefe dos guardas), Heitor Lourenço (1.º guarda),

Carlos Carvalheiros (2.º guarda), Filipe Cochofel (preso

jovem), Luís Lucas (médico), Mário Moutinho (1.º enfermeiro),

Fernando Heitor (2.º enfermeiro), Luís Alberto (preso

no refeitório), Miguel Hurst e António Simão (presos

no hospital), Alexandre Melo (utente da *hotline*),

Natália Luiza (juíza), Catarina Furtado (visita), João Nabais

(advogado), António Calvário (ele próprio)

**Produção** Madragoa Filmes (Portugal), Gemini Films (França)

**Produtor** Paulo Branco

**Direcção de Produção** João Montalverne

**Cópia** Atalanta Filmes, 35 mm, cor, 85 minutos

**Estreia** 12 de Setembro de 1998, Festival de Cinema

de Veneza (selecção oficial)

**Estreia Comercial** 2 de Abril de 1999, no cinema King

(Lisboa)



DAFNE EDITORA

Porto, Outubro 2014

**Coordenação** José Neves

**Edição** André Tavares

**Design** João Guedes/dobra

**Revisão** Conceição Candeias

© Dafne Editora

[www.dafne.pt](http://www.dafne.pt)

Este fascículo integra o livro homónimo

que publica as conversas de um ciclo

promovido pelo Núcleo de Cinema

da Faculdade de Arquitectura da

Universidade Técnica de Lisboa que

teve lugar na Cinemateca Portuguesa,

entre Outubro de 2007 e Março de 2008.

## Verdes Anos

PAULO ROCHA

EDUARDO SOUTO DE MOURA

## Juventude em Marcha

PEDRO COSTA

MANUEL GRAÇA DIAS

## Belarmino

FERNANDO LOPES

ALEXANDRE ALVES COSTA

## Brandos Costumes

SEIXAS SANTOS

NUNO TEOTÓNIO PEREIRA

## Trás-os-Montes

PEDRO COSTA

VÍTOR GONÇALVES

ANTÓNIO BELÉM LIMA

## Peixe-Lua

LUIS MIGUEL CINTRA

BEATRIZ BATARDA

RICARDO AIBÉO

JOÃO LUÍS CARRILHO DA GRAÇA

## Tempos Difíceis

JOÃO BOTELHO

RAUL HESTNES FERREIRA

## Agosto

JORGE SILVA MELO

PEDRO MAURÍCIO BORGES

## Uma Rapariga no Verão

VÍTOR GONÇALVES

DUARTE CABRAL DE MELLO

## Recordações da Casa Amarela

MARGARIDA GIL

MANUELA DE FREITAS

JOÃO PEDRO BÉNARD DA COSTA

JOAQUIM PINTO

## O Passado e o Presente

MANOEL DE OLIVEIRA

PROJECTO FINANCIADO PELA DIRECÇÃO-GERAL  
DAS ARTES – SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA

APOIO À EDIÇÃO



GOVERNO DE  
PORTUGAL

SECRETARIO DE ESTADO  
DA CULTURA

dgARTES  
DIRECÇÃO-GERAL  
DAS ARTES



cinemateca  
portuguesa