

Rodrigo Serafino da Cruz

Arquitetura Revelada Pelo Cinema
O filme como processo de investigação da arquitetura

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura da PUC-Rio como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Arquitetura.

Orientador: Prof. Otavio Leonídio

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2020



Rodrigo Serafino da Cruz

Arquitetura Revelada Pelo Cinema

O filme como processo de investigação da arquitetura

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura da PUC-Rio como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Arquitetura.

Prof. Otavio Leonídio
Orientador
Departamento de Arquitetura

Prof. Michel Masson
Departamento de Arquitetura

Profa. Fabiola do Valle Zonno
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro, 15 de Maio de 2020

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

Rodrigo Serafino da Cruz

Graduou-se em Arquitetura e Urbanismo pela Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) em 2009. Na PUC-Rio, desenvolveu sua dissertação de mestrado na linha de pesquisa em Teoria e História do Projeto.

Ficha Catalográfica

Cruz, Rodrigo Serafino da

Arquitetura revelada pelo cinema : o filme como processo de investigação da arquitetura / Rodrigo Serafino da Cruz ; orientador: Otavio Leonidio. – 2020.

153 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)—Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Arquitetura e Urbanismo, 2020.

Inclui bibliografia

1. Arquitetura e Urbanismo – Teses. 2. Cinema. 3. Fenomenologia. 4. Arquitetura. 5. Experiência. 6. Espaço. I. Leonidio, Otávio. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Arquitetura e Urbanismo. III. Título.

CDD: 720

Para minha esposa Pamella.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Agradeço à minha família pela compreensão da ausência e o apoio presente. À minha avó Malvina que tanto me recebeu e me acolheu. Minha esposa Pamella que sempre me ajudou e enfrentou comigo toda jornada, afinal, muitas foram as idas e vindas durante um ano e meio entre São Paulo e Rio de Janeiro.

Aos amigos que comigo cresceram e, após tantos anos, me receberam em suas casas: Dhanny, Guilherme, Rafael, Flaider e suas lindas famílias. Sem a gentil colaboração de vocês e o alegre convívio, não seria possível estudar na cidade em que nasci e cresci.

Aos amigos (muito mais que colegas!) de trabalho na FAAP. O suporte e a ajuda de vocês começaram antes mesmo da inscrição na PUC-Rio. Ajudaram-me em todo processo, não apenas com incentivo e apoio, mas também substituindo aulas, lendo textos, me ajudando a corrigir e diagramar a dissertação. Sem vocês essa pesquisa não seria possível: Viviane Oliveira, Claudia Muniz, Alessandra Bonilha, Mayara Longuini, Gabriela Tessitore, Mariana Setúbal, Carolina Barres, Silvy Massaini, Rafael Ramalho, Nathalie Hornhardt, Karina Bousso, Igor Alves, Bruno Alvarez, Marcos Costa e Marcos Moraes.

Aos professores que tive a oportunidade de conhecer na PUC-Rio, responsáveis por me apresentar a novas ideias e referências, as quais vou carregar para sempre em minhas jornadas.

Aos amigos que fiz na minha turma, que são parte deste trabalho. Agradeço pelas conversas em sala de aula, no metrô, e por caminharem comigo nessa jornada, tornando-a mais fácil.

Ao meu orientador, Prof. Otavio Leonidio, que me guiou por esta pesquisa com sua paciência, conhecimento e sensibilidade. À Marta Bogéa, por me apresentar ao objeto desta pesquisa. Aos professores membros da banca de defesa, Prof. Michel Masson e Profa. Fabiola do Valle Zonno.

Ao CAPES e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

Resumo

Cruz, Rodrigo Serafino da; Leonidio, Otavio. **Arquitetura Revelada Pelo Cinema:** o filme como processo de investigação da arquitetura. Rio de Janeiro, 2020. 151p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Arquitetura, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A pesquisa se propõe a analisar como o cinema poderia transcrever a experiência vivenciada nos espaços e ajudar a desvelar a arquitetura em outras camadas que não apenas técnicas, formais e objetivas. Para isso, recorre ao curta-metragem *Sizígia* (2012), no qual a arquitetura não é apenas um tema abordado, mas parte fundamental de sua configuração. O curta-metragem do pesquisador Luis Urbano se insere no âmbito acadêmico de análise da arquitetura e foi filmado no projeto *Piscina das Marés* (1959-65) do arquiteto português Álvaro Siza. Em *Sizígia*, a imagem em movimento foi encarada não apenas como representação da arquitetura, mas como forma de investigação do espaço, explorando suas qualidades e seu potencial narrativo. O cinema, como uma forma de expressão, busca contar os enredos da vida vivida nos lugares por meio da imagem em movimento, conectando os dilemas da vida humana à arquitetura. Sua linguagem acaba por captar eventos, vinculando-os ao espaço e, como consequência, sua narrativa revela a arquitetura onde o enredo da vida se dá. Nesse sentido, a pesquisa busca no cinema um meio alternativo de investigação e representação da arquitetura.

Palavras-chave

Cinema; Fenomenologia; Arquitetura; Experiência; Espaço.

Abstract

Cruz, Rodrigo Serafino da; Leonidio, Otavio. **Architecture Revealed by Cinema:** the film as a process of investigation of architecture. Rio de Janeiro, 2020. 151p. Master's Dissertation - Department of Architecture, Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro.

The research aims to analyze how cinema could transcribe the experience lived in spaces and help to unveil architecture in layers other than just technical, formal and objective. For this, it uses the short film *Sizígia* (2012), in which architecture is not only an approached topic, but a fundamental part of its configuration. The short film by researcher Luis Urbano falls within the academic scope of architecture analysis and was filmed in the project *Piscina das Marés* (1959-65) by Portuguese architect Álvaro Siza. In *Sizígia*, the moving image was seen not only as a representation of architecture, but as a way of investigating space, exploring its qualities and its narrative potential. Cinema, as a form of expression, seeks to tell the plots of life lived in places through the moving image, connecting the dilemmas of human life to architecture. His language ends up capturing events, linking them to space and, as a consequence, his narrative reveals the architecture where the plot of life takes place. In this sense, research seeks in cinema an alternative means of investigation and representation of architecture.

Keywords

Cinema; Phenomenology; Architecture; Experience; Space.

Sumário

| | | |
|---|--|-----|
| 1 | Introdução..... | 13 |
| 2 | O ser no mundo | 19 |
| | 2.1 O muro que separa, conecta..... | 20 |
| | 2.2 Fenomenologia na Arquitetura | 22 |
| | 2.3 Percepção do mundo..... | 35 |
| | 2.4 Uma igreja e as torres de vidro na América Latina | 41 |
| 3 | Transcrição | 45 |
| | 3.1 Traduzir é criar. Tradução e os primeiros românticos alemães. | 47 |
| | 3.2 O Sublime <i>burkiano</i> , o medo e a escuridão na Arquitetura e o Cinema. | 50 |
| | 3.3 Experiência cinematográfica: a imagem em movimento. | 63 |
| 4 | Arquitetura no cinema e o cinema na arquitetura..... | 99 |
| | 4.1 O cinema na arquitetura: Arquitetura do cinema no evento e espaço vivido | 100 |
| | 4.2 Arquitetura no cinema: Arquitetura representada pela lente do cinema ... | 125 |
| 5 | Considerações finais..... | 143 |
| 6 | Referências bibliográficas | 147 |
| | 6.1 | 152 |
| | Referências filmográficas | 152 |

Lista de Figuras

| | |
|--|-----|
| Figura 1. <i>Frame</i> do filme <i>Rashōmon</i> | 29 |
| Figura 2. <i>Frame</i> do filme <i>Rashōmon</i> | 30 |
| Figura 3. <i>Frame</i> do filme <i>Rashōmon</i> | 30 |
| Figura 4. Casa Azuma de <i>Tadao Ando</i> | 32 |
| Figura 5. Casa Azuma de <i>Tadao Ando</i> | 32 |
| Figura 6. <i>Frame</i> do filme <i>Stalker</i> | 34 |
| Figura 7. <i>Frame</i> do filme <i>O Gabinete do Dr. Caligari</i> | 58 |
| Figura 8. <i>Frame</i> do filme <i>O Gabinete do Dr. Caligari</i> | 58 |
| Figura 9. Tentativa de análise do espaço das piscinas de Leça | 65 |
| Figura 10. Ilustração da arquitetura do templo de <i>Karnak</i> | 70 |
| Figura 11. Gravura de <i>Jacques-Germain Soufflot</i> (1756) | 72 |
| Figura 12. Projeto de mausoléu para <i>Sir Isaac Newton</i> | 75 |
| Figura 13. <i>Frame</i> do filme <i>O Mundo</i> | 81 |
| Figura 14. <i>Frame</i> do filme <i>O Mundo</i> | 81 |
| Figura 15. <i>Frame</i> do filme <i>O Mundo</i> | 82 |
| Figura 16. <i>Frame</i> do filme <i>O Mundo</i> | 83 |
| Figura 17. <i>Frame</i> do filme <i>O Mundo</i> | 83 |
| Figura 18. <i>Frame</i> do filme <i>O Mundo</i> | 83 |
| Figura 19. Corredores do Palácio de Verão <i>Yihe Yuan</i> | 85 |
| Figura 20. Pintura em rolo chinesa “Seis Cavalos” | 86 |
| Figura 21. Acrópoles de Atenas, primeira cena | 91 |
| Figura 22. Acrópoles de Atenas, último desenho proposto | 92 |
| Figura 23. Esquema de composição sobre as 4 cenas de <i>Choisy</i> | 94 |
| Figura 24. Desenho para o projeto <i>Porta Vittoria</i> em Milão | 108 |
| Figura 25. <i>Promenade architecturale</i> de um prisioneiro | 112 |
| Figura 26. Sistema de notação gráfica - filme <i>Alexander Nevsky</i> (1938) | 114 |
| Figura 27. <i>The Manhattan Transcripts 3 (Color Plates)</i> | 116 |
| Figura 28. <i>The Manhattan Transcripts 4 (The Block)</i> | 116 |
| Figura 29. Esquemas do projeto para o <i>Parc de La Villette</i> | 117 |
| Figura 30. <i>Cinematic promenade</i> para o projeto do <i>Parc de La Villette</i> | 118 |
| Figura 31. <i>Advertisements for Architecture</i> | 119 |
| Figura 32. Vista do edifício <i>Gibbs (Stowe)</i> | 120 |

| | |
|--|-----|
| Figura 33. <i>Fireworks at Parc de la Villette</i> (1992) | 123 |
| Figura 34. <i>Fireworks at Parc de la Villette</i> (1992) | 124 |
| Figura 35. <i>Frame</i> do filme <i>O Mundo</i> | 124 |
| Figura 36. Pôster do curta-metragem <i>Sizígia</i> | 128 |
| Figura 37. Cenas da gravação de <i>Sizígia</i> | 132 |
| Figura 38. Cenas da gravação de <i>Sizígia</i> | 133 |
| Figura 39. Cenas da gravação de <i>Sizígia</i> | 133 |
| Figura 40. <i>Frame</i> do filme <i>Catedrais da Cultura</i> | 135 |
| Figura 41. <i>Frame</i> do filme <i>Arca Russa</i> | 136 |
| Figura 42. <i>Frame</i> do filme <i>Arca Russa</i> | 137 |
| Figura 43. <i>Frame</i> do filme <i>Arca Russa</i> | 137 |
| Figura 44. <i>Frame</i> final do curta <i>Sizígia</i> | 140 |
| Figura 45. <i>Frame</i> final do curta <i>Sizígia</i> | 141 |
| Figura 46. <i>Frame</i> final do curta <i>Sizígia</i> | 141 |
| Figura 47. <i>Eadweard Muybridge. Boys playing Leapfrog</i> | 144 |

Vede esses homens magros, tristes e rabugentos que se dedicam ao estudo da filosofia, ou a alguma outra coisa difícil e séria; [...] geralmente eles se tornam velhos antes de terem sido jovens. Meus loucos ao contrário, sempre gordos, rechonchudos, trazem no rosto a imagem brilhante da saúde e da fartura.

Desiderius Erasmus, *Elogio da Loucura*

1

Introdução

Dentro de sua disciplina, os meios de representação e análise da arquitetura raramente se aproximam da vida que nela é gerada. Na narrativa tradicional de análise do meio construído, ela tenta descortinar a arquitetura em sua forma e nas intenções dos arquitetos, ficando de lado as apropriações dos ocupantes e os possíveis usos que se seguem. Consequentemente, acaba estreitando sua leitura deixando outros fatores importantes de lado.

Ao mesmo tempo, observa-se que as representações da arquitetura, em grande parte, são mais objetivas em leituras descritivas e desenhos abstratos (plantas, cortes e elevação). Nesta linguagem própria da disciplina, acabamos nos afastando de outras leituras mais subjetivas da vivência no espaço arquitetônico. Questões existenciais, filosóficas ou poéticas que fazem parte da experiência humana nos espaços são deixadas de lado. Logo, a arquitetura acaba se fechando em si mesma em leituras condicionadas por sua linguagem, reduzindo a complexa experiência da vida humana a seus meios de representação. Deste modo, os arquitetos acabaram por acreditar que suas representações de linhas geométricas seriam representações da realidade e que sua linguagem era capaz de, sozinha, traduzir as vivências experimentadas nos espaços arquitetônicos. Frente a esta problemática, a dissertação busca investigar a possibilidade de análise da produção arquitetônica a partir de um outro meio, o cinema. Assim como, em sua linguagem, aproximar a representação e análise da arquitetura a um sentido mais poético e existencial da experiência espacial.

A arquitetura é também, por vezes, retratada através de impactantes imagens que suprimem as pessoas em suas atividades e acabam eclipsando, como nos desenhos abstratos, outras possibilidades que a vida e os personagens do cotidiano impõem aos espaços no seu uso real. Não apenas isso. Em muitos casos, são incapazes de dialogar sobre a transgressão e o conflito deflagrados na arquitetura. Estas imagens pouco se propõem a aludir a questões que se desenrolam espacialmente, como o medo, a melancolia e a morte. As transformações e os

eventos que doam novos sentidos para arquitetura, pouco conseguem se fazer presentes na representação e análise dela. Fica assim, por vezes, dissociada à vida nos espaços.

Para compreender os espaços mais amplamente, precisamos investigar outras camadas, não apenas as formais, técnicas e objetivas. A arquitetura não deveria dialogar apenas consigo mesma. Poderia ganhar muito se saísse do seu meio para conversar com o mundo. Ao observarmos o cinema, por exemplo, notamos que ele conecta os espaços às histórias de vida, eventos e acontecimentos. O cinema aponta para personagens que espelham uma possível vida travada em edifícios, cidades e paisagens. Em sua linguagem, reproduz o movimento cinético da experiência que temos ao percorrer espaços na vida real. Com isso, ele pode apresentar um potencial de representação de tempo-espaço mais próximo da experiência vivenciada na arquitetura. Por outro lado, teria a capacidade de emular mecanicamente a maneira como apreendemos visualmente o mundo em seus fenômenos e os processamos internamente na mente. Assim como a arquitetura, o cinema criaria uma imagem mental interna do mundo externo capaz de doar sentido às nossas experiências.

E se o cinema em sua linguagem se aproxima da relação de movimento no qual o corpo com seus sentidos apreende os fenômenos externos, também se aproxima da subjetividade interna da experiência. Afinal, a vida acontece nos espaços. São neles que nossa existência humana com todos seus aspectos ocorre. Neles escrevemos nossa história. A experiência humana é indissociável do meio onde ela acontece. Logo, nossa existência está conectada à natureza, às paisagens e à arquitetura. As práticas de construção e representação da experiência espacial ganham, dessa forma, uma importância significativa nos obrigando a manifestar uma diversidade de meios de representação deste fenômeno espacial da condição humana. Em decorrência disso, diversos campos de conhecimento lançam mão de estratégias e ferramentas capazes de, em sua maneira particular, sintetizar a experiência vivida nos lugares.

O cinema, assim como a arquitetura, tem de lidar com questões espaciais e, como decorrência, dentro de seus campos específicos de expressão, cria para si uma linguagem de representação do espaço. Ambos enfrentam em sua disciplina o dilema de representação do espaço como ideia, como ficção ou como espaço real. De certa maneira, o cinema e arquitetura são práticas estéticas que se conectam por terem de lidar com a vida e os espaços onde ela acontece e precisam fazer isso

através de um meio de representação. Neste jogo de percepção e representação entre espaço e ação, a arquitetura e o cinema geram uma imagem capaz de mediar nossa experiência de estar no mundo.

Esta pesquisa se propõe a analisar a possibilidade de se utilizar o cinema como meio de investigação da arquitetura. Para isso, terá como principal objeto de pesquisa o curta-metragem *Sizígia* (2012) de Luis Urbano, que insere a análise da arquitetura de Álvaro Siza Vieira na ficção.

O arquiteto e pesquisador Luis Urbano criou uma série de curtas-metragens realizados como investigação para FAUP (Universidade do Porto) chamada de “Ruptura Silenciosa. Intersecções entre Arquitetura e o Cinema. Portugal 1960-74”. *Sizígia* (2012) foi o primeiro curta-metragem realizado dentro de outros dez como parte de sua investigação de espaços arquitetônicos. O curta foi filmado no projeto Piscina das Marés (1959-65) do arquiteto português Álvaro Siza. Urbano busca na linguagem cinematográfica da imagem em movimento, não apenas um método de representação do objeto arquitetônico, mas também um processo de investigação espacial que busca explorar suas qualidades narrativas e seu sentido de lugar. Este sentido seria criado tanto pelo uso como pela materialidade, luz e som. O autor intensifica em seu filme as características da arquitetura através do enredo e da ficção. Este enredo surge do próprio edifício em um exercício de diálogo entre espaço e linguagem de representação.

É através da possibilidade despertada pela investigação cinematográfica de Luis Urbanos que a pesquisa busca entender os mecanismos e as aproximações entre o cinema e a arquitetura:

As imagens em movimento, quando acompanhadas por uma trama ficcional, mesmo que intencionalmente linear, têm a capacidade de criar um intenso ‘sentido de lugar’, o que se relaciona não apenas com a matriz da realidade física do espaço que é filmado, mas também com a relação vivencial que estabelecemos com as personagens, a cor, o som, a música e a estrutura narrativa do filme.¹

E é nesta direção da representação ficcional da *mise-en-scène* da vida que a pesquisa busca se desenvolver. Com isso, não se trataria, portanto, de abordar a análise e representação da arquitetura por um documentário, mas sim pela ficção. A representação desta vida em seus eventos se tornaria o centro de sua análise, para

¹ URBANO, Luis. **Entre dois Mundos: Arquitetura e Cinema em Portugal, 1959-1974**. Cidade do Porto, 2015, p. 393.

então poder começar a desvelar as várias camadas da arquitetura. De forma crítica, a arquitetura ganharia uma transcrição, onde a vida seria seu foco e através dela poderíamos descortinar a arquitetura.

Uma vez determinado o objeto de investigação da pesquisa, procurou-se estruturar a dissertação da seguinte maneira: o primeiro capítulo **O Ser no Mundo**, o segundo **Transcrição** e o terceiro **Arquitetura no Cinema e o Cinema na Arquitetura**.

No primeiro capítulo **O Ser no Mundo**, antes de se direcionar ao cinema como transcrição, buscou-se estabelecer sobretudo uma abordagem conceitual fenomenológica da arquitetura. Se fundamentou primeiro as bases teóricas da experiência vivida na arquitetura, para só então poder fazer sua conexão com o cinema.

O capítulo se estrutura a partir da pergunta: como experimentamos os espaços? Para responde-la, recorro ao que seria uma experiência fenomenal da arquitetura. A arquitetura seria vista, assim, por uma lente filosófica que se volta às coisas, aos fenômenos, para formular suas questões. Ela deixa de ser algo estático, visto apenas por um olho, e ganha um corpo com seus sentidos, mente, memória e sensação. Ao mesmo tempo, deixa de ser apenas forma geométrica euclidiana para reivindicar questões existenciais da vida humana. Pautado pela fenomenologia, o capítulo explora a problemática entre uma visão mais objetiva do mundo *versus* uma visão poética e subjetiva. Aos poucos, no capítulo, serão feitos atravessamentos entre a arquitetura e o cinema, onde o cinema em sua linguagem poderia transmitir poeticamente os sentimentos liberados pela vivência na arquitetura. As duas disciplinas são aproximadas na necessidade apontada pela fenomenologia que reivindica que habitemos o mundo em um sentido mais existencial em oposição à uma formulação mais científica e objetiva. Serão mencionados brevemente neste capítulo alguns trabalhos dos cineastas Wim Wenders, Akira Kurosawa e Andrei Tarkovsky.

Uma vez explorada a pergunta, passamos para o segundo capítulo chamado **Transcrição**, em que se segue o desdobramento de um novo questionamento: como então representamos os espaços e a arquitetura levando em consideração que vivenciamos os lugares através de uma experiência fenomenal?

Uma vez que se compreende o papel da arquitetura em nossas vidas por uma lente fenomenológica, passa-se a formular a ideia de que seria possível transcrever

a experiência arquitetônica através do cinema. Para argumentar esta ideia, farei seguidas investidas no século XVIII por entender ser este um momento histórico fundamental na conceituação, tanto de uma visão romântica de tradução, quanto de uma percepção de experiência cinematográfica na arquitetura. Alguns importantes conceitos e ideias serão elaborados neste capítulo, como o conceito de tradução dos primeiros românticos alemães, do sublime na experiência estética, da paralaxe, do pitoresco e do movimento.

Os primeiros românticos nos abrirão caminho na possibilidade de expandir a ideia de tradução/transcrição entre diferentes meios. A tradução romântica seria em si uma nova versão capaz de tencionar e dar novos significados ao original.

O sublime sublinhará os efeitos sentidos tanto na arquitetura como no cinema, levando a se pensar que o cinema, como linguagem, desde seu início já demonstrava uma capacidade de transcrever ao espectador a experiência do sublime na arquitetura. Ambos, cinema e arquitetura, buscariam despertar nossa sensibilidade estética através dos contrastes, da escuridão e imaginação.

A paralaxe e o pitoresco ajudarão a construir uma percepção cinematográfica no espaço arquitetônico antes mesmo do nascimento do cinema. A arquitetura e as paisagens pitorescas no século XVIII deveriam jogar com a emoção, despertar sensações e comunicar valores de forma semelhante ao que o cinema faria posteriormente em sua linguagem.

Por fim, o movimento irá nos conectar à emoção, ajudando a construir um importante paralelo entre as imagens em movimentos tanto na realidade quanto no cinema. É na ativação do movimento que experimentamos a paralaxe, o pitoresco e o sublime.

Através das questões citadas acima, o capítulo estabelecerá paralelos entre a arquitetura e o cinema na transcrição de um pelo outro. Esta ligação será explorada através de reflexões e projetos de arquitetos e pensadores do século XVIII e XIX. Dentre eles, destaco os franceses Julien David Leroy, Étienne-Louis Boullée e August Choisy, e dos ingleses Edmund Burke e William Chambers. Já no século XX, destaco duas figuras centrais: Le Corbusier e Serguei Eisenstein. Estes darão continuidade ao legado da percepção cinematográfica na arquitetura após a invenção do cinema. Dois filmes serão analisados neste capítulo: O Gabinete do Dr. Caligari (1920), do diretor Robert Wiene, e O Mundo (2004), de Jia Zhangke.

Já no último capítulo, **Arquitetura no Cinema e o Cinema na Arquitetura**, será feita uma análise dos atravessamentos do cinema na arquitetura e da arquitetura no cinema. Algumas ideias serão exploradas no intuito de aproximar as duas disciplinas: a noção de espaço vivido e o conceito de evento. Com isso, se estabelece um lugar social por entre as duas disciplinas. Em seguida, veremos como os desdobramentos da montagem cinematográfica se fizeram presentes na prática arquitetônica de alguns arquitetos contemporâneos, como Rem Koolhaas, Steven Hall e Bernard Tschumi, sendo o último destacado ao longo do capítulo.

Por fim, através do curta-metragem *Sizígia*, veremos como a análise e representação da arquitetura pelo cinema consegue borrar as fronteiras da disciplina, legando a ela um lugar menos fechado, especializado e objetivo. O curta será analisado para compreender como a arquitetura se aproxima do cinema. Em contraposição, uma breve investigação será feita de duas investidas do cinema em direção a arquitetura: o projeto cinematográfico *Catedrais da Cultura* (2014), de Wim Wenders, e o filme *Arca Russa* (2002), do diretor Alexander Sokurov.

Por tanto, questiono como a investigação feita sobre a arquitetura de Siza Vieira pelo cinema poderia contribuir para pesquisa acadêmica? O que faria do cinema uma alternativa aos desenhos e esquemas gráficos próprios da arquitetura? Como ela poderia ajudaria a desvelar os edifícios?

“Para Siza, perceber um lugar não é apenas conhecer o espaço e a arquitetura; é também perceber a vida que os ocupa”.² O cinema direciona a lente na vida para entender o espaço e a forma, contrapondo as narrativas tradicionais de focar nos espaços e a forma para vislumbrar uma “hipotética” vida.

² URBANO, Luis. **Histórias Simples**: Textos sobre Arquitetura e Cinema. Portugal: AMDJAC, 2013, p. 59.

2

O ser no mundo

A arquitetura vai criando seus caminhos, sugerindo entradas, recursos, bifurcações. Neste vai e vem, nesta troca natural de ideias e sucessões, não pretendo apontar um novo caminho da redenção da arquitetura. Tampouco empurrar escada abaixo um pensamento mais objetivo, técnico e científico. Esse, porém, vem dominando o cenário dos que constroem e analisam a arquitetura. Faz-se isso em detrimento de uma visão mais poética, subjetiva e corpórea da arquitetura. A pesquisa pretende ser apenas um punhado de peso depositado sobre o lado de uma balança que tem pendido vigorosamente para um dos lados. Gosto da visão do filósofo Gernot Böhme, que sem diminuir a importância de suas observações sobre a atmosfera, apenas as reconhece como parte negligenciada que constitui e não que substitui:

De qualquer maneira, nem um nem outro lado deve receber absoluta prioridade. A verdade reside no jogo entre ela: entre uma presença física consciente e o corpo, entre a sensibilidade e atividade, entre o real e a realidade.³

Ambos os lados devem ser nutridos e reforçados, e neste equilíbrio os caminhos desta arquitetura devem ganhar força. Ele sugere um caminho duplo, não devendo renunciar a uma sem negar a outra. Deveriam andar juntos ou talvez buscar um terceiro caminho, que cruzaria as duas possibilidades.

De qualquer maneira, nesta pesquisa, tento abrir um pouco os olhos para o mundo. Para o ser no mundo. Não apenas entender o mundo pela geometria, em um mundo que reúne corpos geométricos distantes entre si onde podemos calcular precisamente suas dimensões, posição e distância.

Tento aqui aludir para as paredes que nos cercam, mas não apenas em sua constituição física, mas também, no espaço que por elas é gerado e, principalmente, em como nos relacionamos subjetivamente com ela em seu reatamento com a vida. Muita atenção é dada apenas ao cheio da arquitetura, como paredes, lajes, teto e

³ BOHME, Gernot. **Atmospheric Architectures:** The aesthetic of felt spaces. Londres, Bloomsbury, 2017, p. 31.

cobertura. No entanto, muito se ganharia se o foco do pensamento arquitetônico estivesse no vazio criado e na experiência ali travada. Aliás, quanto a esta experiência, ela é subjetiva, difícil de ser captada por aqueles (arquitetos) que tentam dominar e dar forma ao mundo. No fazer da profissão, seu processo é racional, de separar, estudar e analisar a matéria, reorganizar e moldar, medir e calcular o espaço geométrico. Todas estas operações têm como objetivo final abrigar seres humanos e suas atividades, porém, como bem sabemos, nossa existência é carregada de sentimentos, sonhos, desejos e pulsações.

Em meio às complexas necessidades emocionais vivemos uma frágil existência repleta de drama. Nesta fragilidade da existência buscamos segurança na “estável” visão científica do mundo. A subjetividade não deveria atrapalhar as criações de volumes puros materializados no mundo de forma racional. Somos induzidos a prestar um culto racional, como diria o apóstolo Paulo em carta aos romanos, sem nos deixarmos levar pelo sentimentalismo que poderia atrapalhar nossa razão⁴.

Pela segurança objetiva racional, caminhamos por uma linha reta, sem se desviar e perder em curvas sensuais as quais poriam tudo a perder. Sobre a retidão da geometria, da ciência e de um pensamento objetivo, analisamos e fazemos a arquitetura.

2.1

O muro que separa, conecta.

Enquanto me sento para escrever o texto acima, refletindo sobre espaços, arquitetura e a vida dentro deles, escuto um som que se destaca. Este som vem do meio da polifonia de ruídos que invadem minha sala e acabam povoando minha mente com imagens e sensações.

É uma sexta-feira de outono, um clima agradável num fim de tarde. Intuo sem muito refletir que as ruas do meu bairro estão repletas de pessoas que por lá passam aproveitando o fim do dia depois das obrigações.

Um fim de dia imerso em uma atmosfera repleta de vida. O sol desta tarde que toca a rua já não é o sol sufocante do verão. Nem o ar que por ela desliza é frio

⁴ BÍBLIA, N. T. Romanos. Português. **Bíblia Sagrada**. Reed. Versão de Antonio Pereira de Figueiredo. São Paulo: ed. das Américas. 1950. Cap. 12, vers. 1.

como são frios os fins de tarde de inverno. Como aqueles que fazem a gente querer passar o entardecer metidos debaixo de um cobertor, confortavelmente acolhidos pelas paredes de nossas casas.

A rua vibra no vai e vem das pessoas, mas um vai e vem já despreocupado. Todos banhados por uma luz que também despreocupada desce devagar no horizonte. Esta linha de onde a luz se despede do dia não posso ver, mas apenas imaginar suas cores. O que de fato vejo com os olhos são apenas algumas frestas de alaranjado e um azul escuro cinzento do céu. O resto do espetáculo, completo com a imaginação. Pois as tantas construções emolduradas pela minha janela me bloqueiam a calmante linha horizontal e me dão apenas um pedaço do céu.

Neste clima agradável de outono, a atmosfera do bairro rapidamente começa a mudar enquanto o céu agora azulado e escuro começa a receber uma infinidade de pontos retangulares de luminosidades. São varandas e janelas dos prédios vizinhos que se apinham ao redor da minha janela. Esta, logo passa também a ser apenas mais um ponto de luz entre outros. Cada ponto representa uma presença, uma vida que habita aquele lugar.

Mas o que me transportou para outras vidas em outro lugar, não foi a visão de um olho que vê luzes sinalizando outras presenças próximas da solidão que se encontrava no meu apartamento. Foram os sons que, como em um passe de magia, me transportaram instantaneamente para outro lugar. Vozes de um jovem casal, vizinhos que eu não podia ver, mas que pelos sons podia intuir que estavam apenas a alguns metros abaixo de mim. Os sons não vinham diretamente pela laje, pois estas os amorteciam e anulavam bem os vestígios de vida que acontecia por cima e por baixo do meu apartamento. Vinham de fora, fugindo inadvertidamente pela janela de meus vizinhos e fazendo com que um muro externo se tornasse um dispositivo de conexão entre as diferentes vidas. Uma empena cega de uma construção vizinha ao meu prédio se ergue do nível da rua até a altura dos três primeiros apartamentos (estando eu no último dos três). Do terceiro andar em diante, meu prédio continua por mais 11 andares, enquanto a parede do vizinho que define e fecha sua volumetria se interrompe um pouco acima da linha da minha janela. Este espaço vazio entre as paredes do meu apartamento e a construção do vizinho gerou uma caixa de reverberação. Os sons que saem pelas janelas dos dois primeiros andares abaixo de mim, ecoam por este vazio até invadir meu apartamento. Esta empena se torna uma membrana, um diafragma que capta as

vibrações sonoras e as refletem conectando os sons cotidianos da vida que acontecem nos dois primeiros andares.

Inevitavelmente, minha sala é invadida e povoada pelos sons de outras vidas e minha mente e pensamentos são transportados para estes lugares. A vida como se apresenta nua e crua, os sons de outros e suas intimidades invadem minha sala, transportam meu pensamento. A arquitetura passa a existir para seu propósito final, ser ocupada pela vida humana. Isso me faz refletir em como o mundo e os objetos fora de mim se apresentam. Como capto o mundo ao meu redor com meus sentidos e que estes interagem com meu ser liberando sentimentos. Em como somos envolvidos por uma atmosfera que nos circunda, como nossos corpos captam com todos os sentidos o ambiente ao meu redor e os eventos que neles se sucedem. Arquitetura passa a ser carregada de sensualidade, de histórias, imagens, sons, imaginação. Cada elemento percebido, não só invade minha sala, mas minha imaginação, libera vontades, retém desejos, me conduz a tempos já passados, situações já vividas.

Meus sentimentos reverberam com os sons, assim como os sons das vozes de meus vizinhos reverberaram ao ser deparar com a massa corrida da empena áspera, de tom já amarelado, manchada aqui e ali, revelando o tempo em que estava exposta aos elementos naturais. Aquele muro, colocado para separar a vida privada, agora ecoava os sons da vida privada, me ligando àquelas vozes.

Tudo isso me atravessou. Comecei a pensar na importância de entender como vivenciamos a arquitetura. Em como a experiência espacial também pode ser existencial e como bem no meio disso está o objeto arquitetura como mediação. Como todos os sentidos têm um papel determinante e não apenas a visão. Em como o mundo se apresenta para nós. Nossa relação com os fenômenos que se apresentam externos ao nosso corpo e que determinam nossa experiência.

2.2

Fenomenologia na Arquitetura

As reflexões de uma experiência narrada, levantadas anteriormente, apresentam um panorama que coloca um ser consciente de sua posição no mundo. De uma arquitetura que é sentida no corpo e vivenciada internamente de forma

subjetiva. Esta forma de embate do ser com a experiência vivida remonta a uma abordagem fenomenológica:

O mundo fenomenológico é não o ser puro, mas o sentido que transparece na intersecção de minhas experiências, e na intersecção de minhas experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de umas nas outras; ela é portanto inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que formam sua unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha⁵.

Continuando a reflexão sobre como nos relacionamos com o mundo através das diversas experiências vividas, sem se afastar do campo da arquitetura, recorro a alguns arquitetos que veem na fenomenologia uma nova possibilidade de reposicionar como nos relacionamos com a arquitetura. O arquiteto e teórico finlandês Juhani Pallasmaa assume uma posição crítica em que, segundo ele, a arquitetura de seu tempo tem se afastado das questões corpóreas do sujeito e com isso, conseqüentemente, negligenciado a experiência espacial. Para ele, nossa experiência com o mundo é mediada através da arquitetura e que essa se imbuí da importante tarefa de ajudar a dar sentido as nossas vidas. Cada experiência arquitetônica será necessariamente carregada de questões existenciais, haverá memória, comparação e recordação.

Em um primeiro momento ⁶ parece que ele atribuiu demasiada responsabilidade para a arquitetura ao conectá-la com profundas questões existenciais do ser. Não que a arquitetura não viesse sofrendo investidas durante a modernidade, de se sobrecarregar de uma responsabilidade de caráter redentor. E que deveria ser capaz de transformar o mundo de dentro da disciplina da arquitetura. Pallasmaa utiliza o pensamento filosófico fenomenológico e traz para dentro da disciplina um ser corpóreo que, segundo ele, segue sendo negligenciado no pensar e no fazer da arquitetura. E se ele direciona sua crítica para a arquitetura contemporânea, que já não mais pretende ser capaz de sozinha dar conta de transformar o mundo, Alberto Perez-Gomez vai apontar sua crítica para o princípio da arquitetura moderna. Ele, assim como Pallasmaa, busca se fundamentar na fenomenologia.

⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

⁶ PALLASMAA, Juhani. **Os Olhos da Pele, A arquitetura e os sentidos**. Porto Alegre: Bookman, 2011. Quando uso aqui a expressão “olhada” que remete ao sentido da visão, não poderia deixar de dar razão a Pallasmaa em sua insistente crítica da cultura ocidental que negligenciando os outros sentidos, atribui demasiada valor a visão, até mesmo na forma como escrevemos e formulamos pensamentos.

Pérez-Gomez vai recolocar a discussão travada na modernidade entre o ideal e o real, assim como o geral e o específico, no campo fenomenológico. Ele alerta que é sobretudo através da percepção que formulamos o mundo ao nosso redor. Para ele, a arquitetura também está profundamente conectada às questões existenciais. Recorre ao pensamento de Merleau-Ponty que argumenta que nosso engajamento com o mundo ocorre através do corpo e que este corpo, auto ciente de si, formula o mundo ao seu redor. As experiências que geram nossa compreensão do mundo “não apenas ocupam o espaço e tempo, mas constituem uma espacialidade e uma temporalidade”.⁷

Pérez-Gomez, assim como Pallasmaa, traz o corpo de volta às formulações do espaço geométrico onde a arquitetura se insere. Afirma que o corpo é o instrumento de captura da realidade externa a nós e que, através deste corpo, em suas dimensões, localizamos nossas experiências de vida no espaço físico.

Para ambos existe uma certa urgência em transformar a arquitetura em uma disciplina capaz de lidar com questões existenciais. Mas por quê? Qual a relevância do corpo e seus sentidos para a arquitetura? Como um enfoque existencial poderia fazer da arquitetura uma disciplina capaz de intensificar a vida e nossa existência no mundo? Antes de partir diretamente para estas perguntas, acredito que seria melhor tentar entender primeiramente a crítica construída por arquitetos de inclinação fenomenológica. Seus textos são direcionados e sua abordagem pretende responder a uma crise de sua disciplina. Qual crise estão tentando formular alternativas? Vamos agora então a elas.

No início da década de 80, Alberto Perez-Gomez publica seu livro *Architecture and the Crisis of Modern Science*. Segundo ele, os arquitetos modernos estavam emaranhados em um pensamento matemático científico e, portanto, afastaram a arquitetura de questões filosóficas. Ela foi se inclinando para uma teoria racional, dentro de um sistema auto referencial, depositando seu valor na lógica científica objetiva. Logo passou a eliminar de seu sistema de valores o “mundo percebido” “por ser considerado subjetivo” e, portanto, “carente de real valor.”⁸ Da mesma maneira Pallasmaa vê a arquitetura se especializar e, aos poucos, “tornar-se uma disciplina que é cada vez mais determinada por regras

⁷ PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. Introduction to Architecture and the Crisis of Modern Science [1983], In: HAYS, Michael K. **Architecture Theory since 1968**. London: The MIT Press, 1988, p. 466.

⁸ *Ibidem*, p. 467.

próprias e sistemas de valores.”⁹ O valor da arquitetura passou a estar na sua eficiência, sua montagem construtiva, sua viabilidade econômica e na tecnologia, devendo se afastar de toda e qualquer subjetividade. Todo questionamento que justifique um contexto filosófico, subjetivo, poético ou existencial deveria ser deixado de lado. Quase como se estas considerações fossem desvios antiéticos, indesculpáveis.

Modelos matemáticos lógicos e seus desdobramentos na tecnologia passaram a ser as metáforas dominantes do pensamento arquitetônico. A disciplina começa a se fechar em si, em um único e dominante pensamento, não deixando muitas possibilidades de atuação. Como coloca Perez-Gomez, durante a modernidade “particularmente a arquitetura, nunca deveria partir de uma alegação escapista de outras artes; deveria ser, antes de qualquer outra coisa, um paradigma de eficiência e economia construtiva”.¹⁰ A verdade passa a ser a verdade científica, demonstrada por suas leis. As ambiguidades da poética, da percepção, do ser deveriam ser extirpadas. Arquitetura se torna um exercício puramente racional, objetivo, matemático, pragmático.

Ao fazer uma alusão direta no título de *A Crise das Ciências Europeias e a Fenomenologia Transcendental* de Edmund Husserl em seu livro *Architecture and the Crisis of the Modern Science*, Perez-Gomez atribui os problemas da arquitetura à uma crise formada fora do campo da arquitetura, denunciada pela filosofia. O primeiro a dar o alerta para uma crise das ciências foi o matemático e filósofo alemão Edmund Husserl. Suas reflexões são a base do que veríamos a conhecer como fenomenologia e que posteriormente seria desenvolvida por outros pensadores como Martin Heidegger e Merleau-Ponty. Como diria o próprio Merleau-Ponty, a “primeira ordem que Husserl dava à fenomenologia” “é antes de tudo a desaprovação da ciência”.¹¹

Husserl chega às suas formulações por um caminho de contestação da visão científica positivista que dominava o pensamento ao seu redor. Via em seu tempo uma urgência em questionar este pensamento então no pré-II Guerra Mundial. Para ele, as ciências europeias, isto é, Europa não como definição geográfica, mas de

⁹ PALLASMAA, A geometria do sentimento: o olhar sobre a fenomenologia da arquitetura. In: NESBITT, Kate (org.). **Uma Nova Agenda para a Arquitetura. Antologia Teórica 1965-1995.** São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 483.

¹⁰ PEREZ-GOMEZ, *Op. Cit.*, 1988, p. 467

¹¹ MERLEAU-PONTY, *Op. Cit.*, 2006, p. 3.

uma comunidade que vive em constante atitude científica, que busca compreender o que é o mundo e quais seus fundamentos, tendo como berço comum a Grécia antiga, passavam por uma crise. Assim, Husserl em seu pensamento investiga as razões desta crise, por mais que os avanços materiais fossem uma realidade crescente. “É possível falar seriamente de uma crise [...] das nossas ciências?”¹². Uma vez que ela produz incontáveis avanços tecnológicos, e com cada vez maior precisão prever os fenômenos naturais? Seguramente Husserl não ignora os efeitos da cientificidade, mas também não ignora a crise cultural há qual se via submerso:

[...] talvez surjam motivos para submeter a cientificidade de todas as ciências a uma crítica séria e muito necessária, sem por isso abandonar o seu sentido primeiro de cientificidade, inatacável na correção das suas realizações metódicas...¹³

Edmund Husserl via com preocupação a significação que as ciências naturais passaram a ter sobre condição existencial humana:

a exclusividade com que, na segunda metade do século XIX, toda a visão de mundo do homem moderno se deixou determinar pelas ciências positivas, e cegar pela *prosperity* a elas devida, significou um virar as costas indiferente às questões que são as decisivas para uma humanidade genuína. Meras ciências de fatos, fazem meros homens de fatos.¹⁴

Este ponto levantado por Husserl me parece de extrema importância. Afinal, encarar o mundo desta maneira extremamente reduzida pela objetividade faz com que os “meros homens de fatos” acabem reduzindo a arquitetura a uma atividade de meros fatos objetivos, afastando-se então do seu caráter imaginativo, sensorial e existencial, como Perez-Gomez e Pallasmaa denunciam. A arquitetura se tornava estéril. Outra consequência foi que esta separação entre um mundo objetivo de fatos e outro mais subjetivo imaginativo, fez com que a disciplina se afastasse também do campo artístico. Logo, a teoria passou a depositar suas certezas na segurança racional dos números; e eles nada tinham que ver com uma produção de sentido existencial.

Em 1935, Edmund Husserl escreve sobre uma Crise das Ciências Europeias às vésperas de eclodir uma guerra travada do Atlântico ao Pacífico. Evento de inegáveis avanços científico-tecnológicos, mas também de atrocidades e mortes humanas em escalas jamais vistas. Ele direciona seu pensamento a tenta resolver

¹² HUSSERL, Edmund. **A crise das ciências Europeias e a fenomenologia transcendental**: Uma introdução à filosofia fenomenológica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012, p. 1.

¹³ *Ibidem*, p. 2.

¹⁴ *Ibidem*, p. 3.

uma crise tanto de dentro da filosofia quanto das ciências. Via que a existência humana se fragilizava frente a um mundo objetivo de “meros homens de fatos.” Para Husserl, estes homens, em seu desafortunado tempo, foram “abandonados às mais fatídicas revoluções,” quando as “questões acerca do sentido ou ausência de sentido de toda existência humana” foram abandonadas em nome de uma objetividade científica positiva. Questionava o que ela poderia dizer sobre os homens e mulheres de seu tempo, entendendo que “a mera ciência dos corpos obviamente nada,” tinha a dizer das questões existenciais que enfrentamos, “pois abstrai tudo o que é subjetivo.” Ficava assim de fora as questões espirituais e metafísicas do ser, deixando a existência humana adquirir seu sentido de verdade apenas (n) “aquilo que é deste modo objetivamente verificável”.¹⁵

Sob a sombra da crítica de Husserl, ou melhor, sobre a luz que ela traz, a reivindicação de Pallasmaa, do caráter existencial da disciplina ganha novo contorno; “a arquitetura articula a experiência de se fazer parte do mundo e reforça nossa sensação de realidade e identidade pessoal” fornecendo “o horizonte para o entendimento e confronto da condição existencial humana”¹⁶. Seu direcionamento para a arquitetura já não me parece atribuições de uma pesada responsabilidade de caráter heroico moderno, onde a disciplina pretendia transformar o mundo a partir dela mesma, mas sim um resgate de valores pertencentes a outras áreas as quais a arquitetura se afastou.

Tanto Pallasmaa quanto Perez-Gomez apontam para a necessidade da retomada de um caráter subjetivo e artístico da arquitetura, assim como de uma linguagem poética capazes de nos aproximar melhor da “condição existencial humana”. Em certa maneira, o que eles vislumbram é a possibilidade de a arte e a poética reposicionarem a arquitetura em seu real sentido. As estatísticas, os números, assim como a obtenção do maior impacto com menor custo, se tornaram o ponto final nas decisões arquitetônicas. Não há mais espaço para um parâmetro mais artístico, subjetivo e filosófico. A arquitetura ao “adotar as ideias de uma ciência positivista” ela “foi forçada a rejeitar seu tradicional papel de ser uma das belas artes.”¹⁷ Desta maneira, a arquitetura foi legada a ser um discurso prosaico ou apenas mera decoração, uma vez que foi negado seu conteúdo poético:

¹⁵ *Ibidem*, p. 4.

¹⁶ PALLASMAA, *Op. Cit.*, 2011, p. 11.

¹⁷ PEREZ-GOMEZ, *Op. Cit.*, 1988, p. 472.

Ezra Pound disse que a música degenera quando se afasta demasiadamente da dança, e que a poesia se atrofia quando se distancia muito da música e da canção. De igual maneira, a arquitetura tem origens próprias e, se ela se afasta demais destas origens, perde sua eficácia. Renovar uma arte significa redescobrir sua essência mais profunda.¹⁸

O arquiteto e teórico Norueguês, Christian Norberg-Schulz, faz parte de um grupo de arquitetos que foram buscar fora do campo da arquitetura respostas para “redescobrir sua essência mais profunda”. Assim como Pallasmaa e Perez-Gomez, ele enxerga uma urgência em fazer a arquitetura voltar à uma linguagem poética. Norberg-Schulz faz uma leitura do trabalho do filósofo alemão Martin Heidegger que, por sua vez, foi responsável por desenvolver significantes desdobramentos da fenomenologia iniciada por Husserl. Norberg-Schulz se atém a uma minuciosa análise textual, vendo na fenomenologia *heideggeriana* a possibilidade de reconciliar a disciplina arquitetônica com o mundo-da-vida através da linguagem poética:

Alguns filósofos que abordaram o problema do mundo-da-vida usaram a linguagem e a literatura como fontes de “informações”. Na realidade, a poesia é capaz de concretizar as totalidades que escapam à ciência e, por isso, é capaz de sugerir como se deveria proceder para obter a necessária compreensão.¹⁹

Motivado pela leitura do poema “Uma noite de inverno” (Georg Trakl), analisada por Heidegger, Norberg-Schulz argumenta que a poesia é capaz de desvelar profundas camadas de nossos sentimentos, trazendo à tona uma representativa imagem da experiência existencial. O lugar onde a experiência se dá, com sua constituição física e espacial, seria o objeto material de acesso ao mundo. Isso tanto no seu sentido mais local e particular, quanto mais geral e global. Para ele o poema parte de coisas concretas e não de abstrações de caráter objetivo como no pensamento científico. Desta maneira, a arquitetura deveria pertencer a poesia, pois ela nos ajudaria a habitar o mundo em um sentido existencial.

Para o diretor Akira Kurosawa o cinema tinha a capacidade espacial dotada de reunir as diversas culturas de forma análoga as praças públicas. “Eu sempre digo que o cinema é como uma praça pública onde as pessoas do mundo todo se

¹⁸ PALLASMAA, *Op. Cit.*, 2006, p. 484.

¹⁹ NORBERG-SCHULZ, Christian. O Fenômeno do lugar. In: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica (1965-1995)**. Coleção Face Norte, v. 10. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 445.

encontram”²⁰. Ali na sua “praça urbana” ele construía uma atmosfera particular emocional. Através de uma linguagem poética, buscava na representação da natureza e seus elementos a atmosfera das suas “praças”.

As ciências nos apresentam os fenômenos naturais fogo, chuva e vento como certezas físicas objetivas, sem maiores significações emocionais. Já a percepção destes fenômenos pela linguagem poética do cinema poderia ser capaz de nos impactar profundamente.

Para Kurosawa, os elementos da natureza não eram meros fatos físicos. Em seus filmes buscava instilar a presença da natureza através do vento, água, fogo, fumaça e neve, no intuito de criar um clima emocional para cena. Os inseria como gatilho emocional que intensificavam o drama da vida. Em *Rashomon* (1950), por exemplo, o filme se desenrola enquanto três estranhos se vêm forçados a ficar no mesmo espaço para se abrigar de um temporal torrencial. Sob a proteção das ruínas de um antigo templo, passam a narrar a história de um crime e seu julgamento. A chuva reunia os personagens dando o tom emocional dos eventos narrados. Eram imergidos numa atmosfera emocional através de uma continua inserção de elementos naturais nos planos fílmicos.

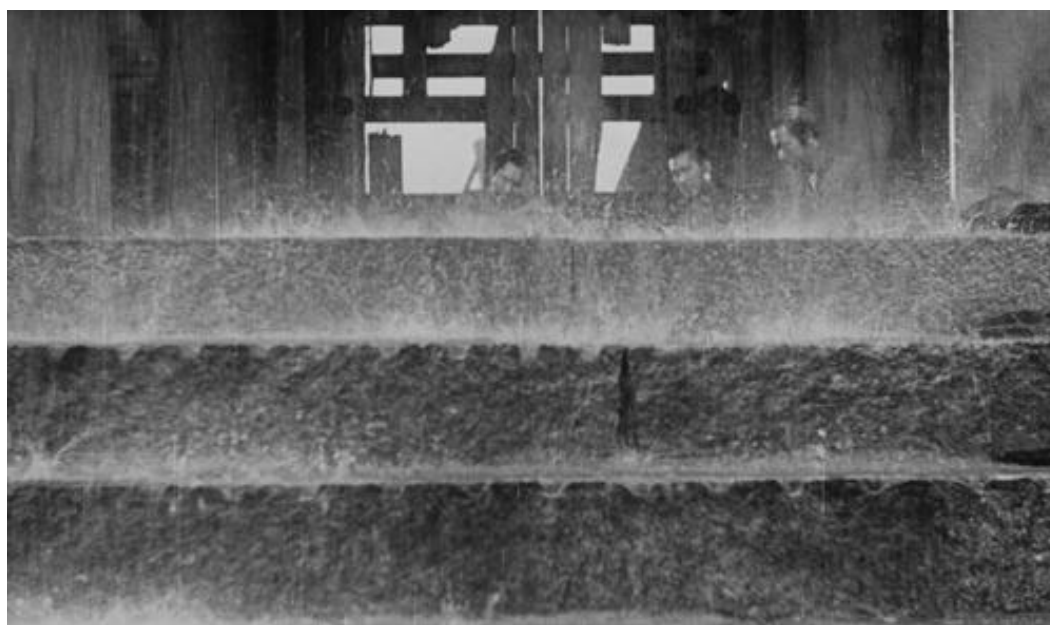


Figura 1. *Frame* do filme *Rashōmon*. Imagens do templo *Rashōmon* em ruínas onde os personagens se abrigam da chuva [Fonte: DVD, 00'48''55'''(1950)].

²⁰ AKIRA KUROSAWA: IT IS WONDERFUL TO CREATE. Direção: Yoshinari Okamoto. Roteiro: Masayuki Yui, Yoshinari Okamoto. Elenco: Yu Fujiki, Bokuzen Hidari, Kyoko Kagawa, Hisashi Inoue. Produção: Toho Video. Japão: 2002 (33 min.), colorido.



Figura 2. *Frame* do filme *Rashōmon*. Imagens do templo *Rashōmon* em ruínas onde os personagens se abrigam da chuva [Fonte: DVD, 00'02''38'''(1950)].



Figura 3. *Frame* do filme *Rashōmon*. Imagens do templo *Rashōmon* em ruínas onde os personagens se abrigam da chuva [Fonte: DVD, 00'01''46'''(1950)].

A linguagem poética do cineasta japonês, assim como o poema do poeta austríaco analisado por Heidegger, desvela questões existenciais do habitar no

mundo. A significação que a arquitetura pode passar a ter, se aproximada das artes e de uma linguagem poética, fica clara ao analisarmos a arquitetura de Tadao Ando em *Suniyoshi* no contexto dos filmes de Kurosawa.

“A casa se divide em três seções e a seção do meio é um pátio a céu aberto. Esse pátio é um exterior que preenche o interior”.²¹ O arquiteto intenciona imergir a natureza na habitação, criando um microclima interno nas cenas cotidianas de seus moradores. Este pátio conecta os dois volumes da casa sem criar nenhuma proteção dos elementos, logo para ir de um para o outro, se ficava expostos as intempéries.

Para Ando, a materialidade da casa não é apenas o concreto, mas também “encaminha o uso da luz e do vento como elementos físicos de suas construções”.²² O arquiteto procura instilar a presença da natureza, criando um equilíbrio “entre forma geométrica abstrata e a atividade humana diária.”²³ Ando não vê a casa como um mero esquema formal, tipológico ou funcional, mas reconhece o drama da *mise en scène*, da vida que habita o vazio.

É possível verificar na casa *Azuma* de Ando, à relação da linguagem poética do cinema de um com a arquitetura de outro. O pátio era um dispositivo que intensificava a *mise en scène* da vida em dois sentidos; de dramatização emocional através da inserção de um plano de fundo com chuva, neve, vento e sol, e de reunir e submeter os moradores aos ritmos da natureza. Afinal, assim como os três personagens de *Rashomon*, conversas e histórias são forçadamente despertadas enquanto se aguarda a chuva passar. E esta chuva dá o tom emocional interior dos personagens intensificando o drama da *mise en scène*.

²¹ ANDO, Tadao. Por novos horizontes na arquitetura. In: NESBITT, Kate (org.). **Uma Nova Agenda para a Arquitetura. Antologia Teórica 1965-1995**. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 495.

²² NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica (1965-1995)**. Coleção Face Norte, v. 10. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 493.

²³ ANDO, *Op. Cit.*, 2006, p. 495.



Figura 4. Casa Azuma de Tadao Ando. Vazio central que conecta os dois volumes da casa - pode se verificar que não há cobertura no pátio central, deixando a ligação entre os cômodos exposta as intempéries [Fonte: HABITUS (2019)]



Figura 5. Casa Azuma de Tadao Ando. Na sequência vemos a perspectiva do pátio no piso térreo e no primeiro pavimento [Fonte: COURTYARD (2019)]

Ando se queixa de que, muitas vezes, a arquitetura de seu tempo é condicionada por fatores objetivos, econômicos, voltados para a padronização. Reconhece que “o mundo real é complexo e contraditório” e que os problemas da arquitetura não devem ser reduzidos a questões técnicas e funcionais. Na casa

Azuma a seção do meio (o pátio a céu aberto) é a inserção dos planos de fundo emocionais de Kurosawa sobre a *mise en scène* da vida. O filme de um ajuda a revelar a arquitetura de outro. E ambos buscam em suas obras tencionar questões existenciais a partir da aparição dos fenômenos naturais.

Através de uma linguagem poética artística (tanto na arquitetura como no cinema) nossa experiência de estar no mundo acaba sendo intensificada²⁴.

O cinema do diretor russo Andrey Tarkovsky ajuda a demonstrar como a arquitetura pode ter um importante impacto emocional. Seus filmes nos imergem em um senso de nostalgia, onde o tempo ganha outras dimensões. Nos desperta para um senso de habitar o mundo, de uma necessidade de pertencer a um lugar em meio a objetividade moderna. Neste sentido, a casa vira uma metáfora poética de uma condição existencial:

Tarkovsky descreve a perda de casa também em um nível mais geral; o homem moderno abandonou seu lar espiritual e mental e está sempre em uma briga por uma utopia inatingível. Nosso sem-teto tem uma dimensão metafísica; um homem sem Deus é fundamentalmente um viajante sem destino, sem um lar espiritual definitivo. Edifícios são monumentos e sinais nesta jornada de distanciamento, alienação e exterioridade.²⁵

Enquanto arquitetos buscam construir o sentido de nossas casas pautados em suas utopias racionais, como padronização, separação e ordenação dos usos e racionalização dos processos construtivos, ficamos a vagar em busca de um lar espiritual.

A arquitetura em seus filmes é despida de sua funcionalidade racional e, com isso, comunica profundas sensações. A chuva penetra os espaços interiores inundando o piso de água. Em diversos momentos nos deparamos com uma construção carcomida pelo tempo e abandono. As paredes são corroídas por mofo, os moveis e objetos se apresentam esquecidos, jogados e por vezes inundados, anunciando a ausência de seus habitantes. Nos perguntamos sobre seu destino, imaginamos quem seriam e como teria sido a vida passada naqueles lugares. Tarkovsky “tira a máscara de inutilidade do edifício, que aborda nossa razão e bom senso” e nos transporta para a imaginação e reflexão sobre a vida e sua efemeridade nos posicionando frente a morte. Afinal, como aponta Pallasmaa, para o diretor a

²⁴ PALLASMAA, Juhani. **The Existential Image: Lived Space in Architecture and Cinema.** INSITU, University of Calgary, 2000. Disponível em: http://www.ucalgary.ca/ev/designresearch/publications/insitu/copy/volume2/imprintable_architecture/Juhani_Pallasmaa/index.html Acesso em 13 de março de 2012, p. 165.

²⁵ *Ibidem*, p. 170.

arte deveria nos preparar para morte, uma vez que confrontados com sua realidade, nossa alma seria moldada.



Figura 6. Frame do filme *Stalker* [Fonte: DVD, 00'55''30'''(1979)].

Para Pallasmaa, o cinema de Tarkovsky mostra “que conforto e conveniência física,” os quais se enquadrariam em uma visão objetiva pragmática, “não são os únicos propósitos da arquitetura; os edifícios são chamados para tornar nosso relacionamento com o mundo sensível e significativo”²⁶

Neste ponto me interessa muito considerar que a linguagem poética e a arte são capazes de nos aproximar melhor das experiências vividas na arquitetura. E que, portanto, desvelam camadas da arquitetura que o olhar científico sozinho não é capaz. Elas fazem isso tanto em um nível altamente individual quanto coletivo, uma vez que os sentidos e a subjetividade individual ecoam com uma coletividade. Tanto a arte como a arquitetura seriam capazes de reforçar uma sensação de identidade pessoal. Ambas ajudam a delimitar os horizontes do “entendimento e confronto da condição existencial humana”.²⁷

Perez-Gomez, nos parágrafos finais de *Architecture and the Crisis of the Modern Science*, afirma que “a missão reconciliatória da arquitetura é a poética”.²⁸ Para ele, a poética na arquitetura se daria na escala de uma expressão individual

²⁶ *Ibidem*, p. 168.

²⁷ PALLASMAA, *Op. Cit.*, 2011, p. 11.

²⁸ PEREZ-GOMEZ, *Op. Cit.*, 1988, p. 473.

peçoal. Só então na intersubjetividade é que poderia imergir uma lógica de dimensão verdadeiramente significativa, rebatida na totalidade. Negar a imaginação, os sonhos, a necessidade de entender o mundo por metáforas seria o mesmo que ignorar a condição humana. Estes mistérios não deveriam ser negligenciados pela arquitetura. Por mais ambíguos e particulares que sejam, são, segundo Perez-Gomez, mais relevantes do que as verdades científicas:

Enquanto a construção como processo tecnológico é prosaica - diretamente derivada de equação matemática, diagrama funcional, ou regras de combinações formais - arquitetura é poética, de ordem necessariamente abstrata, porém, uma metáfora que emerge em si mesma de uma visão do ser e do mundo.²⁹

2.3

Percepção do mundo

De maneira resumida, a fenomenologia tenta entender como as coisas se apresentam para nós. Busca compreensão de como, através da experiência, o ser humano, o corpo e o mundo se relacionam.³⁰ Husserl vai fundamentar o princípio de seu pensamento em uma crítica que argumentava ser muito estreito tentar compreender os fenômenos que se apresentam a nós estritamente pela ciência. Propõe uma via na qual o pensamento se expõe no fenômeno e o fenômeno está no pensamento. Se o pensamento racional, ou *logos*, está presente e se manifesta no fenômeno e uma vez que o fenômeno não possa ser construído, então passa a ser acessível a todos. Desta maneira, não mais a filosofia passaria a buscar sua pulsação nela mesma, nas questões propostas anteriormente, mas sim se ligaria aos princípios iniciais que as motivaram. Ficaria assim liberada para surgir das coisas mesmas, dos problemas: “Não convém que a impulsão filosófica surja das filosofias, mas das coisas e dos problemas”³¹. Ele propõe uma volta “às coisas mesmas”, um reposicionamento do pensamento filosófico a um terreno comum a todos, não em uma direção, ou melhor, a partir de uma visão acabada e singular anteriormente proposta pela filosofia, mas a intuição originária das anteriores formulações filosóficas, a fonte dos princípios. A intuição e as perguntas não mais necessitam

²⁹ *Ibidem*, p. 473.

³⁰ HAVIK, Klaske. **Urban Literacy: Reading and Writing Architecture**. Rotterdam: nai010, 2014, p. 54.

³¹ Husserl citado por: DARTIGUES, André. **O que é fenomenologia?** São Paulo: Editora Moraes, 1992, p. 20.

surgir da própria filosofia, mas podem agora ser extraídas do plano da realidade ou, como refere Husserl, “às coisas mesmas”.

Este retorno às coisas mesmas é antes de tudo um retorno à realidade e à nossa percepção dela, “não é preciso perguntar-se se nós percebemos verdadeiramente um mundo, é preciso dizer, ao contrário: o mundo é aquilo que nós percebemos”.³²

Seria então na redescoberta que a fenomenologia faz da primazia da percepção que seríamos capazes de confrontar a herança filosófica de Descartes. O ponto de partida da arquitetura com a fenomenologia passa a ser mais uma vez a percepção. Só assim, como afirma Perez-Gomez, podemos nos direcionar a um significado original existencial.³³

O papel que a percepção tem na construção de sentido do mundo, levanta algumas importantes questões de como a fenomenologia pode contribuir para um novo olhar da arquitetura: Ela nos leva às coisas em um estado originário - enfatiza nossa condição de seres corpóreos - estabelece os parâmetros da atmosfera - aponta para a importância do movimento pelo espaço.

Dentre as possibilidades que a percepção traz, gostaria de explorar a ideia de que ela leva as coisas a um estado originário:

A criação arquitetônica funda-se na ação crítica. Nunca se resume a um método para a solução de problemas por meio do qual determinadas condições são reduzidas a questões técnicas. A criação arquitetônica supõe a contemplação das origens e da essência dos requisitos funcionais de um projeto e a subsequente determinação dos seus problemas essenciais. Somente dessa maneira o arquiteto pode manifestar na arquitetura o caráter de suas origens.³⁴

Fica claro, no texto acima, a abordagem fenomenológica na arquitetura de Tadao Ando. Ele não vê solução para sua arquitetura em esquemas técnicos, formais ou teóricos a priori. O arquiteto se libera de formulações anteriores assim como Husserl nos liberou de questões formuladas anteriormente pela filosofia. Só assim ele pode ir às origens dos problemas, se volta às coisas mesmas, busca na essência de arquitetura.

Porém segundo Perez-Gomez, tanto na modernidade quanto na pós-modernidade, as questões iniciais da arquitetura foram soterradas por uma infinidade de teorias funcionalistas, estruturalistas, formais e linguísticas. Fomos

³² MERLEAU-PONTY, *Op. Cit.*, 2006, p. 13.

³³ PEREZ-GOMEZ, *Op. Cit.*, 1988, p. 473.

³⁴ ANDO, *Op. Cit.*, 2006, p. 494.

afastados da realidade uma vez que os fenômenos são abordados por uma diversidade de formulações a priori. Ele inclusive, vai acusar até mesmo as teorias do fenomenólogo arquiteto Norberg-Schulz quando escreve *Intentions in Architecture*. Seu livro esconde o sentido da arquitetura sob uma fina camada de teoria simbólica linguística. Os esquemas de natureza funcionalista, tipológicos e formais não passam de manifestações de lógicas objetivas e que, definitivamente, não nos levam as coisas em um estado originário. Na verdade, podem nos afastar de uma pura percepção dos fenômenos, da experiência real da arquitetura:

A fenomenologia significa examinar um fenômeno da consciência em sua própria dimensão-de consciência. Isso quer dizer, para usar um conceito de Husserl, “um puro olhar” para o fenômeno, ou “contemplar sua essência”³⁵

A leitura interpretativa de Pallasmaa da fenomenologia aponta para o “contemplar” e o “olhar”. Através da percepção, vivenciamos a arquitetura no corpo e na nossa consciência de forma “pura”, na busca da sua essência, independente de uma prévia análise tipológica, formal e de esquemas estilísticos. Além disso, Pallasmaa reforça a demanda de Husserl por “um olhar puro” e isso levanta alguns problemas: como ter um olhar perceptivo do mundo, livre da carga intelectual? Como observar um fenômeno como se fosse pela primeira vez? Podemos esquecer todo conhecimento prévio? Como a reflexão intelectual não atrapalha a percepção?

Para tentar responder este empasse, recorro a Klaske Havik, arquiteta e autora de origem holandesa. Em seu inspirador livro *Urban Literacy, Reading and Writing Architecture* em que aborda as conexões entre a literatura e arquitetura, ela aponta uma possível saída. Havik aposta em uma percepção poética: menciona a capacidade que poetas e escritores têm em perceber, antes de refletir. Em seu olhar para o mundo, capturam a atmosfera dos lugares quase como se percebessem o mundo, na ingenuidade e encantamento de uma criança. Mas observa que esta habilidade dos poetas de contemplar com um olhar puro não advém de uma provável falta de intelecto, muito pelo contrário. A sensibilidade artística do poeta permite que possa ver as coisas já conhecidas com uma vivacidade de primeira descoberta, se despiando e abrindo para a experiência. Um saber na mesma

³⁵ PALLASMAA, *Op. Cit.*, 2006, p. 485.

proporção de um (des) saber. O poeta deve possuir conhecimento para só então poder se despir. Havik cita o seguinte poema de Fernando Pessoa:

O essencial é saber ver,
Saber ver sem estar a pensar,
Saber ver quando se vê,
E nem pensar quando se vê,
Nem ver quando se pensa.

Mas isso (triste de nós que trazemos a alma revestida!)
Isso exige um estudo profundo,
Uma aprendizagem de desaprender.³⁶

As palavras do poeta português conseguem dar um sentido a esta equação. Para descrever o mundo, precisa-se primeiro perceber. O saber, se dá no perceber.

Faço apenas uma ressalva: não é que se deva chegar a uma pureza imaculada, pois contaminar-se com o mundo seria desejável. Nem seria possível se livrar de todas as experiências vivenciadas anteriormente no corpo e na mente. Afinal, cada espaço que visitamos pela primeira vez pode acabar nos remetendo a outros já visitados. Isso gera afinidades, lembranças e emoções. A ausência desta camada é o que em grande parte os arquitetos fenomenólogos estão criticando. Mas, na verdade, o que importa aqui na “pureza” do olhar é mais um desarmar-se do que ser puro e imaculado. O que se busca é tentar se desvencilhar de pré-conceitos em uma tentativa de se poder chegar mais perto da essência de uma arquitetura. Não seria ignorar as experiências passadas, mas baixar as guardas para aquilo que se apresenta.

Antes de ter algo a dizer sobre a arquitetura, o que a arquitetura tem a dizer a você? Essa leitura do espaço é fundamental para uma abordagem fenomenológica da arquitetura. Uma experiência vivenciada de forma desvencilhada poderia trazer leituras da arquitetura capazes de atingir camadas mais existenciais.

O cineasta alemão Win Wenders busca observar nos espaços questões capazes de tencionar a vida. Porém, ao invés de se utilizar de caneta e papel, como os poetas, Wenders usa a câmera para criar sua linguagem poética. O cineasta olha para os edifícios buscando perceber o que eles têm a dizer (isso basta para que o leitor já possa intuir que sua percepção trará resultados muito diferentes daqueles que um arquiteto instrumentado de uma infinidade de esquemas e conceitos a priori, sem se despir deles, poderia ter da experiência da arquitetura).

³⁶ HAVIK, *Op. Cit.*, 2014, p. 66.

Em 2010, a convite de Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa, dupla de arquitetos do escritório japonês SANAA, Wenders faz uma investigação visual no Rolex Learning Center em Lausanne para uma instalação na bienal de arquitetura de Veneza. Todo captado em 3D, o filme fez parte de uma instalação onde Wenders explora como os edifícios se comunicam com seus usuários. Seu trabalho vai de encontro com a temática “*People Meet in Architecture*” propostas por Sejima na *Biennale* de 2010. A percepção é fundamental na relação entre usuário e edifício e o diretor se abre para buscar ouvir o Rolex Learning Center. Ele não faz uma afirmação, mas primeiro, como bom poeta da imagem em movimento que é, busca perceber. Wenders não para por aí, resolve continuar a perguntar o que os prédios fariam em uma nova pesquisa cinematográfica.

No projeto chamado *Catedrais da Cultura*, seis edifícios diferentes (Filarmônica de Berlim, Biblioteca Nacional em St. Petesburgo, Opera House de Oslo, Salk Institute em La Jolla, Halden Prison na Noruega e o Centro Pompidou em Paris) são representados em seis filmes, sendo cada um dirigido por um diretor diferente. Seis diferentes perspectivas que buscam através da linguagem poética cinematográfica desvelar a arquitetura. Em um dos filmes, podemos ver o projeto de Renzo Piano e Richard Rogers em Paris (Centro Pompidou) ganhar vida através da direção do brasileiro Karim Aïnouz. Sua lente se direciona sensivelmente para captar o cotidiano nas atividades diárias, nas mais banais rotinas, capazes de despertar novos significados ao projeto. Em uma metáfora, o edifício ganha voz, se comunica, nos aproxima.

Havik sugere que um pensamento poético pode ser despertado nas mais simples experiências do cotidiano. Pequenos detalhes, como banalidades construtivas, podem acabar despertando no observador emoções capazes de transformar simbolicamente sua relação com determinado lugar. Pallasmaa vai afirmar que a arquitetura tem a capacidade de gerar um impacto mental e emocional muito grande e que cineastas parecem muitas vezes mais cientes disso que arquitetos. Em seus filmes, exploram pequenos elementos e detalhes da arquitetura no sentido de gerar potentes gatilhos emocionais em suas narrativas.

Neste ponto do texto preciso fazer uma breve pausa. Não posso continuar sem antes lembrar das catastróficas consequências causadas pela insensibilidade dos arquitetos e planejadores ao se fecharem para a experiência dos espaços. Jane Jacobs, jornalista e ativista com enormes contribuições para o urbanismo, descreve

perfeitamente como as ideias pré-concebidas turvavam a percepção dos arquitetos. Eles se entorpeceram, seus sentidos estavam amortecidos, não podiam ouvir o que a cidade tinha a lhes dizer. Estavam apenas preocupados em dizer o que elas deveriam ser, ainda que sua percepção gritasse o contrário. Não era tanto uma questão de ser puro no olhar, mas sim de não conseguir baixar a guarda.

Jacobs em *Morte e Vida nas Grandes Cidades Americanas* narra um diálogo entre ela e um amigo planejador travado em um bar de Boston. Eles vão conversando sobre um bairro específico chamando North End e Jacobs se encanta com o lugar. Comenta tanto a vitalidade de suas ruas, animadas e alegres, quanto cita dados, estatísticas e números. Até que percebe que, na visão de seu amigo planejador, o bairro deveria ser transformado. Jacobs então pergunta:

“Não me diga que planejam demolir tudo. Você devia ficar aqui para aprender o máximo possível”. “Eu sei o que você quer dizer” disse ele. “Costumo vir até aqui só para andar pelas ruas e sentir esse clima maravilhoso das ruas, alegre. Olhe, se gostou daqui agora, precisa voltar no verão. Mas claro que a gente vai ter de acabar reurbanizando o bairro. Temos que tirar essas pessoas das ruas”. Aí está o curioso da coisa. Os instintos do meu amigo lhe diziam que o North End é um ótimo lugar, e suas estatísticas sociais reafirmavam isso. Porém, tudo o que ele havia aprendido como urbanista sobre o que é bom para o povo e bom para os bairros, tudo o que fazia dele um especialista, dizia-lhe que o North End tinha de ser um lugar ruim.³⁷

Considero este trecho do livro de Jacobs de suma importância para ilustrar como uma percepção pré-condicionada pela objetividade científica não é capaz de experimentar os fenômenos e provar de sua essência. A essência é capaz de ligar a arquitetura, a vida e suas questões existenciais. Para o técnico que dominava todos os esquemas científicos de sua época, a realidade deveria se adequar às suas formulações sobre a idealidade. Por mais que a experiência vivenciada nas ruas do bairro lhe indicasse o contrário, suas soluções espaciais nada se beneficiariam disso. Havik alerta que “desenvolver a habilidade da percepção poderia ajudar grandemente os arquitetos a entenderem a relação entre as pessoas e o espaço”.³⁸ Consequentemente seu design poderia responder melhor a experiência percebida. A percepção fenomenológica que poetas, cineastas e artistas têm da arquitetura poderia contribuir muito para como analisamos e produzimos espaços. Sua imagem poética reverbera em nossas almas, dotam significados a experiência de estar no mundo.

³⁷ JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidades**. Coleção A, São Paulo: WMF Martins Fontes, 2000.

³⁸ HAVIK, *Op. Cit.*, 2014, p. 71.

E se falamos na urgência de a arquitetura perceber o mundo, falamos na urgência dos sentidos que percebem o mundo:

... Penso com os olhos e com os ouvidos
E com as mãos e os pés
E com o nariz e a boca.
Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la
E comer um fruto é saber-lhe o sentido³⁹

2.4

Uma igrejinha e as torres de vidro na América Latina

A segunda vez em que saí do Brasil me marcou muito. Já ia longe no meu horizonte a primeira experiência infantil (na ocasião tinha 5 anos) que tive de viajar e me encontrar com outra cultura. Este novo encontro, foi com uma diferente cultura daquela primeira experiência e com um novo eu. Foi no Chile, no meu intercâmbio durante a faculdade. Depois de deixar 8 semestres para trás fui estudar arquitetura por seis meses em Santiago.

Havia na cidade um lugar em especial que adorava passar as horas da tarde. O lugar me encantava, de alguma maneira ele representava a minha experiência de não estar em minha cidade, na segurança da minha casa, e quando digo casa, digo casa-casa, casa-cidade, casa-país e casa-mundo, meu mundo. Havia uma pracinha bem particular neste lugar. Ela ficava bem ao final de uma rua, com escala de avenida.

Em ambos lados dessa rua havia largas e espaçosas calçadas, de um cinza clarinho, tão branco quanto a praticidade o permitia ser (ou pelo menos assim guardou minha memória do lugar). Estas folgadas calçadas eram cintiladas por uma calma luz, de um sol diferente do que eu conhecia, doce e suave, que aquecia sem ferir. Elas dominavam a rua com cara de avenida, porque não eram interrompidas pelas ruas transversais. Para minha surpresa e encantamento, os carros é que tinham que parar, subir e então atravessar.

Além de refinados casacos, a rua era habitada por elegantes árvores, com ares de primeiro mundo ou de lugares com clima frio severo. Tudo era estrangeiro, nada ali me pertencia, mesmo assim me recebia, me confortava e me abrigava.

³⁹ *Ibidem*, p. 67.

Os prédios eram da ordem das famigeradas torres de vidro genéricas, mas para mim nada tinham de genéricas. Sua geometria, a forma de tocar o chão, seus acabamentos, detalhes, nada tinham que ver com as torres genéricas de vidro que conhecia na minha cidade. Seguramente eram “genéricas” e mesmo assim, seguramente não me eram nada genéricas. Para mim seguem sendo chilenas.

Entre árvores de outros climas, casacos de outras marcas, e vozes de outras línguas, sentia o peso e a excitação de estar vulnerável e livre.

Outro clima, outra paisagem. A praça que interrompia esta rua fazia com que sua extensão fosse curta, como rua, e não longa como avenida. Ela era um delicioso e desconcertante desfecho para o lugar. Desconcertante para os planejadores, pois ela trazia elementos de outra escala, de um outro programa incompatível com o entorno das torres “genéricas” de vidro. Dificilmente um arquiteto apegado à ortodoxia do ensino do urbanismo aceitaria esta “bagunça”. Na pracinha havia uma igreja, sim digo com “inha”, no diminutivo, para expressar sua escala frente às torres de vidro que disputavam com o *skyline* dos andes, e as folgadas calçadas que venciam a batalha com os carros.

Esta igreja tinha uma materialidade de adobe, opaca, fechada em si. Suas paredes absorviam aquela luz, não jogavam de volta como o vidro das torres. Parecia, e seguramente era, de um outro mundo, outro tempo, outra tecnologia, confrontava valentemente as torres e com isso doava conforto à atmosfera do lugar.

Havia uma fonte em frente a igreja, a água jorrava se fazendo presente pelo som, mesmo quando não se mostrava pela visão.

Havia também uma escola (ou creche, não me lembro bem) e as crianças em nenhum momento deixavam de ser percebidas, por mais que não vistas.

Plantas, árvores, arbustos, pedras, bancos, areia, tudo se mostrava como em uma pequena cidade de interior.

Ali, na pracinha, entre os sons do sino, da água que se lançava desafiando a gravidade, no agito sob a torre de vidro dos engravatados tomando café e reverberando ao agito das crianças em suas brincadeiras. Nos cheiros de uma nova vegetação e na luz deste outro sol doce que descobrira, passava minhas tardes, me encantando com tudo aquilo.

Alguns anos depois, mais precisamente 6 anos após deixar Santiago, voltei para a cidade. A volta foi a trabalho, e ele tirou meu tempo de *flâneur* por Santiago. Na última noite na cidade, após uma semana de responsabilidades, imediatamente

depois da entrega do trabalho, me despedi de meus colegas e saí a caminhar madrugada adentro pela cidade. Buscava com meus pés, o que meus olhos, ouvidos e nariz pudessem recordar. Queria sentir a cidade, provar, cheirar, lembrar.

Depois de algumas horas, já cansado e sentindo o frio da madrugada andina, cheguei ao meu destino! A pracinha de interior no fim da rua com cara de Avenida. Me sentei em um banco, talvez o mesmo de 6 anos atrás, bem no eixo da rua. Com meus sentidos podia experimentar mais uma vez aquela ópera urbana. Pela hora, seus atores já tinham saído do palco, só restava o cenário. Mas foi o suficiente para mim, cada árvore, lixeira, fachada, poste, fonte, banco etc., eram o suficiente para me transportar.

Ali lembrei de quem era no passado. No jovem estudante que tentando esconder, deixara escapar algumas lágrimas de alegria por ter podido sair de casa e agora estar vendo aquele céu, aquela luz batendo sobre as torres, aquelas ruas, aquela cidade, aquela gente. Quem eu havia me tornado agora? Quais sonhos eu, já arquiteto formado, havia alcançado? Estaria aquele jovem estudante orgulhoso de mim hoje? Pensei em quem seria se voltasse 6 anos depois. E naquele lugar, mais uma vez chorei, me perguntei sobre minha vida, meus valores, meus sonhos.

Não foi uma conversa com ninguém se não comigo mesmo. Mas esta conversa foi despertada pelo lugar. Ele não era banal, trazia um significado existencial. Até então, não sabia o que era uma abordagem fenomenológica da arquitetura, apenas vivi esta experiência para mais tarde compreender melhor seus mecanismos. Nossas vidas estão inegavelmente atreladas aos espaços. Tem um peso existencial, não são apenas fenômenos físicos, ou objetos e formas no espaço que podemos medir.

O caminho aqui traçado pretende investigar como a abordagem fenomenológica aplicada no campo da arquitetura pode trazer uma nova aproximação de sentido do espaço e ampliar a discussão sobre como o experimentamos. Esta abordagem traz mais para perto a subjetividade individual da experiência com toda sua psique, com os deslocamentos que nos levam pela memória para outros espaços já experienciados, despertando antigos e novos sentimentos. Problematisa a ciência como sendo única versão possível e definitiva da realidade. Levanta a questão do ser frente ao mundo, sendo este mundo, não mais um mundo idealizado, “matematizável” de formas puras habitando um espaço geométrico. Ela nos tira da noção da realidade concebida apenas pela ideia, em um

campo abstrato de mundo ideal, controlável e previsível e nos faz voltar as coisas do mundo, ou como Husserl diria, “as coisas mesmas”.

Convoca a “um retorno à simplicidade ingênua da vida, mas numa reflexão que se eleva acima dela”.⁴⁰ A abordagem fenomenológica se move pela sensibilidade em direção ao mundo da vida. E é para este mundo da vida, do cotidiano, do evento, que busquei neste capítulo confrontar a experiência da arquitetura. Não por uma via científica, mas por outra, a linguagem poética, sendo esta uma possível ligação com o cinema. Pois é para o mundo da vida que ele (cinema) aponta sua lente. Na tela do écran somos apresentados ao personagem, vivenciando no espaço-tempo sua jornada. Em meio à narrativa nos identificamos com ele nos aproximando de sua experiência subjetiva de mundo. O personagem, em uma jornada carregada de psique, assim como cada um de nós, vivencia os conflitos e dramas da vida nos espaços. Por vezes, estes espaços são metáforas da psique na história do personagem ou às vezes fazem o papel de personagem tal como um protagonista. Por vezes, são apenas molduras que recebem o evento, direcionam a história, posicionam a ação, conduzem, cerram, se abrem. Ali somos expostos ao ser no mundo, como o mundo se apresenta a nós. Cada ato, ação demonstra nossa experiência de mundo. Nós no mundo. O narrar do ser no espaço. Um ser fenomenológico.

O próximo capítulo abordará a forma pela qual a transcrição pode ajudar a arquitetura. A transcrição da arquitetura pelo cinema.

⁴⁰ HUSSERL, *Op. Cit.*, 2012, p. 47.

3

Transcrição

Como experimentamos o espaço e a arquitetura?⁴¹ Tentar responder esta pergunta não é nada fácil, na medida em que ela pode nos levar a uma estrada com diversos caminhos possíveis. Uma vez nela, nos deparamos com buracos, limites, regras e seguramente momentos de bifurcações que nos forçam a escolher uma trilha, na tentativa de tatear uma possível resposta. Este caminho por si só, já tem a importância de um sério tratado que se atenha às suas questões. Apesar disso, esta pesquisa não tem como objetivo tratar exaustivamente da pergunta: “como experienciamos os espaços?”, mas também, não pode ignorá-la. Pois é através do seu enfrentamento que podemos estabelecer algumas bases conceituais que nos levam a explorar as seguintes perguntas: Como representamos os espaços e a arquitetura? Quais suas possíveis linguagens? Ou, se aproximando mais do objetivo da pesquisa: O que estas representações e suas linguagens nos apresentam como entendimento do espaço e a arquitetura? Ou ainda: Como podemos compreender a arquitetura e sua experiência através delas? O que estes outros campos e linguagens têm a contar sobre a arquitetura?

A partir dessas questões, nos aproximamos do objetivo a que esta investigação se propõe. É a partir delas que tentamos entender como as experiências no mundo se desenvolvem no espaço. O capítulo anterior se propôs a enfrentar a questão da experiência espacial na arquitetura, e para isso escolheu uma abordagem fenomenológica. É através da percepção da experiência fenomenológica de mundo que busco apresentar uma outra forma de representação e análise da arquitetura. Para isso, a pesquisa tenciona explorar um outro caminho, o da transcrição e da tradução.

⁴¹ Pergunta levantada por Ila Bêka, cineasta e arquiteto italiano, por ocasião de sua aula magna apresentada no auditório do SESC 24 de maio, parte da programação da 12ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo (palestra proferida no dia 11/09/2019).

Klaske Havik, em suas pesquisas que exploram a relação da arquitetura e literatura, evoca três aspectos essenciais da transcrição: as características sociais dos espaços, que se ativam através das vivências coletiva; sua capacidade de transitar entre diferentes linguagens; e seu caráter experimental responsável pela abertura de diferentes caminhos, gerando novas significações. Já a tradução remonta ao início do romantismo alemão e sua abrangência é tamanha que é possível analisar as questões relativas à transcrição a partir de sua ótica. Nesse sentido, a transcrição seria um conceito capaz de borrar as fronteiras específicas das disciplinas, que possibilita novas formas experimentais de se analisar a arquitetura.

É em Sízigia de Luis Urbano que encontramos um possível novo meio de análise, de fora da arquitetura, que transcreve a experiência fenomenal do espaço arquitetônico em outra linguagem⁴², capaz de comunicar um novo sentido.⁴³ O meio proposto por ele é o cinema, e é nesta possibilidade que a pesquisa se direciona, isto é, na leitura e análise da experiência arquitetônica através do cinema. Luiz Urbano, um arquiteto inserido no âmbito da pesquisa, se coloca frente ao espaço⁴⁴ criado por Siza como um investigador que precisa absorver a essência desse espaço para então tentar transcrevê-la.

Klaske Havik conta que o ato de transcrever pode ser entendido como o ato de escrever em outra versão. Ela aponta para o dilema de transformar um texto literário em filme. Uma nova versão é criada e, por vezes, acaba diferindo em maior ou menor escala do original. Este processo de transcrição faz com que alguns elementos sejam deixados de lado enquanto outros ganham força na nova versão. Ela busca seus exemplos dentro do mundo literário, mais afeito a transcrições e traduções. Havik menciona, por exemplo, o escritor Salman Rushdie⁴⁵ que entende a transcrição como o ato de buscar no original a essência e tentar traduzir esta essência da obra primeira. Por mais que haja alterações, a outra versão deverá conter a alma do original, a essência deve ser transmitida. O ato de transcrever não deveria se limitar a produzir uma cópia fiel do original. Assim, a transcrição abre espaço

⁴² “Linguagem é aquilo dentro do qual os homens podem se encontrar uns com os outros, pois leitor e escritor são polos produzidos por ela.” DUARTE, Pedro. **Estio do Tempo: Romantismo e estética moderna**. Rio de Janeiro, Zahar, 2011, p. 141.

⁴³ “É que o original na linguagem não é exatidão. É criação. É dar origem”. Toda tradução para os primeiros românticos alemães, seria uma criação capaz de gerar em si um novo significado da obra, como aponta Pedro Duarte em seu livro *Estio do Tempo*” (*Ibidem*, 2011, p. 147).

⁴⁴ Projeto das Piscinas de Lessa em Portugal.

⁴⁵ Sir Ahmed Salman Rushdie, autor de origem indiana e britânica.

para desvios, novas interpretações, questionamentos e surpresas. A nova versão deve acrescentar qualidades, deve ter um valor em si mesma.⁴⁶

3.1

Traduzir é criar. Tradução e os primeiros românticos alemães.

Esta possível abertura apontada por Havik, em que uma transcrição não é a cópia fiel, mas sim um acréscimo de sentido, remonta às discussões do século XVIII. Estas foram elaboradas pelos primeiros românticos alemães. O conceito de tradução no Romantismo desempenhava um importante papel na construção de sua filosofia, como conta Pedro Duarte em seu livro *Estio do Tempo*. “Traduzir era, em certo sentido, a ação básica da filosofia romântica”,⁴⁷ isso porque, para eles, toda criação, como explica Duarte, já é, em si, uma tradução.

O ato de criar é o mesmo ato de traduzir. Quando um tradutor romântico enfrentava a obra original, entendia que esta já era em si uma tradução entre a linguagem das coisas para a linguagem humana.⁴⁸ O ato de criação do texto original, no pensamento romântico alemão, era encarado como uma transcrição⁴⁹ ou tradução da natureza e das experiências. Portanto, ao criar um original, estava-se traduzindo a vida. O conceito de tradução no Romantismo torna-se bem abrangente, tanto que para o poeta alemão Novalis,⁵⁰ a tradução não seria exclusividade da literatura e dos livros, mas para ele tudo poderia ser traduzido, como explica Duarte.⁵¹ Isso porque a palavra “traduzir” se encontra como uma ação verbal do ato romântico, portanto romantizar, era traduzir.

É preciso deixar claro, antes de tudo, que estes pensadores alemães estavam se voltando para o mundo e para a filosofia através de uma linguagem artística e poética. Para isso, era necessário um esforço na direção de tentar conciliar arte e filosofia. Isso porque, uma vez que Platão havia expulsado os poetas de sua República ideal, acabou em seu ato, fundando no início da tradição ocidental

⁴⁶ HAVIK, *Op. Cit.*, 2014, p. 89-99.

⁴⁷ DUARTE, *Op. Cit.*, 2011, p. 163.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 163.

⁴⁹ Uso aqui a palavra transcrição no mesmo sentido que Havik (2014), mas entendendo que seu uso se assemelha a abrangência do termo tradução adotada pelos primeiros românticos alemães.

⁵⁰ O autor e filósofo alemão do século XVIII, Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg, usa o nome Novalis como pseudônimo.

⁵¹ DUARTE, *Op. Cit.*, 2011, p. 163.

filosófica a oposição entre arte e filosofia. Para Platão, apenas a filosofia seria capaz de nos libertar do “mundo das aparências que o corpo vê,”⁵² pois é apenas na reflexão, no pensamento, que podemos ascender ao mundo espiritual ideal. “Já a arte, presa às sensações, atrapalha a conversão da alma para o mundo supracosmético.”⁵³ A arte assim vai nos afastando da razão, sendo responsável por estimular a parte inferior da alma nos deixando a mercê dos sentimentos⁵⁴. Danosa para com a nossa alma, a poesia, supostamente, não é séria, é leviana. Segundo Platão, a arte seria apenas a “cópia decaída do mundo sensível.”⁵⁵

Para os românticos, a arte não se resignaria a ser mera imitação do mundo, como explica Duarte. Colocada em outro patamar, a arte faria “este mundo ressurgir com forma e consciência, adentrando a cultura do homem em sua relação com o que a cerca.”⁵⁶ Sendo assim, para eles, tudo que a arte se propõe a criar são poemas, que se escrevem sobre “a poesia primeira, que já é a do mundo.”⁵⁷ Pois o olhar romântico enxergava tanto nas formas da natureza e sua matéria, quanto nas coisas sensíveis sem forma e sem consciência, uma exuberante beleza. Friedrich Schlegel, em seu olhar romântico, via a terra e a criação como um único grande poema, no qual todos estamos inseridos e fazemos parte e sobre a qual toda manifestação artística poética deveria nascer.⁵⁸ Formulavam uma arte que nasceria do mundo, portanto, a arte seria em todas suas manifestações maculada pelo mundo e sua materialidade.⁵⁹ A sua criação deveria ser uma tradução daquilo que nos cerca sem negar sua aparência.

Nesse sentido, Luis Urbano cria, ou melhor, como diria Novalis, traduz, a madeira, o concreto, a luz, as sombras, as brincadeiras dos banhistas, seus flertes e risos, o mar e paisagem reunidos na arquitetura de Siza. Ali, nas piscinas, materialidade e evento constituem o poema primeiro que Urbano tenta traduzir. Neste processo, ao se contaminar com a vida, acaba dando um sentido elevado ao que é costumeiro. Sua tradução projeta no *écran* um sentido de mistério ao que é

⁵² *Ibidem*, p. 156.

⁵³ *Ibidem*, p. 156.

⁵⁴ Para Havik (2014) seria exatamente na capacidade de despertar sentimentos que linguagens poéticas como cinema e literatura poderiam contribuir para novas abordagens da arquitetura. Segundo ela, somos atraídos por narrativas e histórias, estas nos fazem criar vínculos emocionais e afetivos com a arquitetura.

⁵⁵ DUARTE, *Op. Cit.*, 2011, p. 157.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 158.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 158.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 158.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 162.

conhecido, nos fazendo refletir. Se o texto primeiro de Siza se materializa em matéria, o de Urbano se traduz em som e imagem em movimento. Seu texto, como o dos primeiros românticos, é poético, sua tradução é em si uma criação. Sizígia está toda maculada pelo mundo e sua materialidade, a tradução/transcrição não nega o mundo quando mostra a passagem do tempo nos materiais que envelhecem. Não nega o mundo nas suas realizações corriqueiras do cotidiano, na limpeza e manutenção. Mas a sua poética é capaz de nos levar à reflexão, ao mundo das ideias e do pensamento. Através de sua linguagem somos levados tanto ao sensível e à materialidade física, quanto à reflexão e ao mundo das ideias.

A tradição filosófica ocidental iniciada por Platão havia considerado a arte inferior, exatamente por entender que a arte estava presa ao mundo físico, sendo incapaz de ascender ao mundo metafísico do pensamento. Ou seja, a arte não conseguiria nos levar para além da materialidade física. Mas o pensamento romântico buscou atravessar a arte e a filosofia; elas deveriam fazer sentido uma para outra. Era preciso fazer uma ponte, borrar os limites entre os dois campos. O artista-poeta banido por Platão deveria voltar à república ideal. A arte, sim, deveria ser capaz de fazer reflexão como a filosofia. A filosofia, por sua vez, deveria ser capaz de criar poeticamente,⁶⁰ e ambas deveriam se encontrar no campo da linguagem. Logo, a filosofia se daria dentro da linguagem e elas não se separariam. Os românticos apontam para uma percepção da linguagem que poderia liberar seu conteúdo material e sensível para novas interpretações dentro do pensamento. Através de um estranhamento causado pela linguagem, algo de novo poderia surgir.⁶¹

É nesta ação de dar um novo sentido, através da linguagem, que a ação central do romantismo se define, como mostra Duarte.⁶² A ação é de romantizar e romantizar é traduzir. Era no ato de traduzir que os românticos criavam as tensões capazes de doar um novo sentido ao que romantizavam. Este processo consistia em despertar a imaginação no já conhecido, criar mistério no corriqueiro:

⁶⁰ *Ibidem*, p. 162

⁶¹ *Ibidem*, p. 163.

⁶² *Ibidem*, p. 163

É traduzir o pequeno no grande e o grande no pequeno, o superior no inferior e o inferior no superior, o conhecido no desconhecido e o desconhecido no conhecido, a vigília no sonho e o sonho na vigília, o homem no mundo e o mundo no homem, a arte na filosofia e a filosofia na arte. Foi neste contexto que Novalis declarou que “o mundo precisa ser romantizado”⁶³

Depreende-se então do pensamento romântico que a tradução não tem interesse na busca pela originalidade do original. Busca-se intensificar a crítica daquilo que se traduz; a tradução, então, se propõe a olhar o original de forma crítica. Sua valorização estava na capacidade de quebrar a lógica do original em uma relação de contraposição e intensificação das suas características. Traduzir poderia ser, criar criticamente, dando novos sentidos ao original, e este, por sua vez, já era uma tradução da vida na linguagem dos homens.

Os primeiros românticos alemães em sua busca de reconciliação da filosofia e da arte, na linguagem, nos legaram importantes reflexões, valiosas para esta pesquisa. Seu conceito abrangente de tradução nos dá a possibilidade de transcrever a vida, sem se furtar à sua imperfeição. Não se limitavam a criar um conjunto de regras ideais em que a experiência sensível de mundo deveria se ater. Nem a um meio unívoco de representação desta. Se abriram para o atravessamento entre diferentes meios, quebrando a lógica científica moderna de seu tempo⁶⁴. Eles se libertaram do peso da representação exata do original, podendo com isso explorar novos sentidos liberados pela outra versão.

3.2

O Sublime *burkiano*, o medo e a escuridão na Arquitetura e o Cinema.

Conforme dito acima, o espírito romântico apostava no curto circuito que a linguagem poderia causar através do estranhamento, liberando novos sentidos e caminhos para reflexão. Otavio Paz, como nos conta Pedro Duarte, afirmava haver na atitude romântica uma certa “predileção pelo grotesco, o horrível, o estranho, o sublime irregular, a estética dos contrastes, a aliança entre risos e pranto, prosa e poesia, incredulidade e fé, as mudanças repentinas.”⁶⁵ Os românticos tencionavam despertar em seus leitores estranhamento e reflexão. Estas predileções do pensamento e atitude romântica se contrapunham às certezas postuladas dentro do pensamento iluminista.

⁶³ *Ibidem*, p. 163.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 163.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 153.

O Iluminismo se pautou, pode-se dizer, por uma razão e por método científico à época nascente, e tinha como modelo os métodos e a física newtoniana.⁶⁶ A arte e a arquitetura deveriam se fundamentar em procedimentos semelhantes aos das nascentes ciências naturais, como conta Duarte. Acreditavam com isso estar saindo da estagnação tirânica e supersticiosa de seu tempo. Os iluministas procuravam eliminar a irracionalidade, a tirania, a subjetividade, os mitos religiosos e a fé em algo além do mundo físico. Fariam isso lançando luz àquilo que ficava às sombras, trazendo claridade àquilo que era obscuro. Seu antídoto era a razão, o esclarecimento, as luzes e a transparência. Este era o cenário sob o qual os românticos formulavam seu pensamento. Se decidiram por rebelarem-se à visão iluminista que, para eles, era muito estreita e redutora das experiências vividas.

Ao olhar para este período histórico, tendo foco nos desdobramentos espaciais, Anthony Vidler em, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*,⁶⁷ afirma que o surgimento deste embate apontou para duas diferentes percepções espaciais. Ele conta, através de Michel Foucault, que ao mesmo tempo em que a Europa presenciava o surgimento do que seria uma política espacial fundada em conceitos “científicos de luz e infinito”, surgia também a invenção de sua contrapartida romântica. Esta contrapartida estava “dentro da mesma epistemologia,” mas fundada em um “espaço fenomenológico da escuridão.”⁶⁸ Se apresentava neste período a alegoria das luzes versus a da escuridão. A escuridão, da qual os românticos valorizavam seus efeitos, surge de dentro da categoria estética do sublime.

Ainda dentro deste antagonismo, a pesquisadora Kate Nesbitt⁶⁹ em, *The Sublime and Modern Architecture: Unmasking (an Aesthetic of) Abstraction*, descreve que este período viu o surgimento de uma dialética entre uma estética do belo e do sublime. Ela descreve que este surgimento se dá primeiro na literatura e depois é transposto, ou melhor, transcrito,⁷⁰ para as artes visuais e arquitetura.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 83.

⁶⁷ VIDLER, Anthony. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* [1992]. IN: HAYS, Michael K. **Architecture Theory since 1968**. London: The MIT Press, 1988.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 747.

⁶⁹ NESBITT, K. *The Sublime and Modern Architecture: Unmasking (an Aesthetic of) Abstraction*. **New Literary History**, v. 26, n. 1, p. 95-110, Winter 1995.

⁷⁰ Adoto a palavra transcrito ao invés da tradução original transposto, por entender que a conceito de transcrição abrange o sentido de transpor.

O sublime como categoria estética atravessava diferentes meios. Para investigá-lo ela se volta para uma abordagem fenomenológica. Portanto, Nesbitt acaba por fundamentar as experiências dos fenômenos através do corpo, com seu aparato sensorial, e na subjetividade dos sentimentos. Ela não deixa de lado as questões sensíveis nem as espirituais do ser. A experiência arquitetônica nestes termos poderia ser então visceral, se aproximando da experiência estética do sublime. Ela menciona que a experiência do sublime tinha consonância com a visão fenomenológica de experiência arquitetônica. Ela cita por exemplo Pérez Gomez,⁷¹ que afirma que uma experiência significativa da arquitetura seria aquela capaz de nos transportar à uma dimensão metafísica. Teria, portanto, a capacidade de unir na experiência do mundo físico as questões existências do ser. O corpo humano é visto como um corpo espiritualizado e a arquitetura seria um meio pelo qual acessaríamos, por exemplo, memórias esquecidas e a imaginação. De forma semelhante, o sublime romântico pretendia despertar sensações como medo, terror, solidão e morte. A imaginação também deveria ser despertada. O sublime ativaria nossas emoções e seria percebido pelos sentidos, não apenas pela visão.

Nesbitt descreve como Vidler se aproxima das ideias de Edmund Burke para fundamentar seu olhar fenomenológico sobre os espaços de alguns arquitetos do século XVIII.⁷² O pensamento de Burke alimentou os românticos em suas predileções, apontadas anteriormente por Paz. Edmund Burke dizia ser a clareza da exposição de uma ideia inimiga da imaginação e do excitamento. Quanto mais transparente e claro fosse o meio de representação desta ideia, tanto menos inspiraria a imaginação, e pouco contribuiria para ativar as emoções.⁷³ Com isto, Burke manifesta sua oposição à clareza e à transparência do mundo dos iluministas. Sua afirmação não só abre caminho para explorar a ideia da escuridão como também reivindica para outras formas de linguagem, a força de impulsionar as sensações e a imaginação.

Burke também se arrisca a entrar no campo da arquitetura para dizer como ela poderia se aproximar do sublime. Para ele, a luz e a escuridão desempenhariam um fator determinante na experiência estética do sublime. Burke acreditava que os

⁷¹ NESBITT, *Op. Cit.*, 1995, p. 181.

⁷² NESBITT, *Op. Cit.*, 1995, p. 181.

⁷³ BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica acerca da origem das nossas ideias do sublime e do belo**. Campinas: Papirus, 1993, p. 68.

edifícios deveriam ser de preferência “escuros e sombrios.”⁷⁴ Vidler descreve como estes conselhos despertaram a imaginação de alguns arquitetos que, segundo ele, estavam cientes deste embate entre as luzes da razão e os sentimentos das sombras.⁷⁵ Segundo ele, o arquiteto francês Étienne-Louis Boullée (1728-1778) foi um dos primeiros a entender e tentar aplicar os conceitos do sublime de Burke. Seus espaços arquitetônicos foram alimentados pelas sensações sublimes de escuridão e de enfrentamento da morte. Com isso, Boullée, em seus projetos, reivindicava para a arquitetura questões existenciais. Seus projetos eram alimentados por uma visão romântica dos contrastes, do terror e das sombras.

Sobre a escuridão, Anthony Vidler comenta que, nela, somos completamente envolvidos pelo espaço. Isso porque não temos controle de sua dimensão, extensão, forma e perigos que possam nos espreitar. Nossa mente apenas pode imaginar o que não pode controlar, nossos sentidos se aguçam, somos envolvidos psicologicamente pelo espaço por meio de nossas emoções. O espaço em sua falta de clareza, entra na nossa mente pela imaginação, e nossa mente se projeta no espaço mais uma vez na imaginação do que pode estar ali. Na ausência, se intensifica a perspectiva da presença. Na escuridão somos envolvidos mentalmente de tal forma com o espaço, que nos tornamos mais profundamente conectados a ele do que se tudo fosse revelado pela luz.⁷⁶ O próprio Burke entendia que os espaços obscuros despertam o sublime porque neles precisamos imaginar aquilo que não conseguimos visualizar. Na obscuridade nasce o terror, o medo da morte, a experiência do sublime.⁷⁷ Boullée vai fundamentar sua arquitetura no sublime romântico, na perspectiva da ausência, no enfrentamento da morte, no contraste das luzes e a escuridão. Sua arquitetura buscava comunicar emoções, enriquecer a experiência da vida através do sublime.

É importante, neste momento da pesquisa, explicitar que o motivo dos românticos em sua predileção por contrastes, escuridão e sublime, era o enriquecimento da experiência de mundo. Para eles, as luzes dos pensadores franceses simplificaram-na. Se, como Nesbitt e Vidler, entendermos que a arquitetura pode ser experimentada de forma existencial, assim como a experiência

⁷⁴ *Ibidem*, p. 87.

⁷⁵ VIDLER, *Op. Cit.*, p. 747.

⁷⁶ VIDLER, *Op. Cit.*, p. 751.

⁷⁷ BURKE, *Op. Cit.*, p. 66.

fenomenal do sublime, como então representá-la? Se a arquitetura pode ser visceral, como afirmam, se ela ativa nossos sentimentos, como então comunicar o que ela pode despertar? Seguramente, pouco conseguiríamos se recorrêssemos apenas à linguagem da arquitetura. A resposta dos primeiros românticos alemães foi romantizar, ou seja, traduzir a experiência do mundo poeticamente de um meio para outro. Com isso, nos voltamos, mais uma vez, ao tema deste capítulo, isto é, a possibilidade da transcrição. Uma vez feita a reflexão romântica, que abre novos caminhos para uma modernidade estética, vamos trazer o eco da discussão para termos atuais.

Havik vê uma potência na linguagem da literatura e do cinema por terem uma capacidade de transcrever o espaço em sua experiência fenomenal. Isso, em alternativa à uma aproximação mais direta, tecnológica, científica e funcional.⁷⁸ Textos descritivos, desenhos, perspectivas e imagens muito têm a dizer de um edifício, mas pouco colocam seu leitor e espectador em contato com a experiência fenomenal do espaço. É em grande parte nos métodos tradicionais de dentro de seu próprio campo, que os arquitetos se veem na maioria das vezes forçados a operar ao analisarem um objeto arquitetônico. Havik aponta o diálogo de Katja Grillner e Rolf Hughes ao discorrerem sobre a possibilidade de a arquitetura ser analisada por outros meios, que não apenas os internos a ela mesma. Eles se perguntam como o objeto arquitetônico deveria ser apresentado para seus leitores, pois acreditam ser a arquitetura uma forma de investigação e que, portanto, os arquitetos deveriam se ater mais seriamente às consequências epistemológicas que suas escolhas de representação do objeto podem ter em suas análises.⁷⁹ A resposta de uma investigação arquitetônica, em certo sentido, acabaria sendo condicionada pela escolha do meio que se deseja usar. A linguagem influenciaria no resultado do que se poderia descobrir do edifício pesquisado. Isso nos leva a pergunta: Quais formas de expressão deveríamos escolher ao analisar uma arquitetura? Esta pergunta não é meramente estilística ou apenas de ordem prática, porque o meio escolhido pode estreitar ou abrir caminhos para compreensão do objeto arquitetônico. Para Havik, Grillner e Hughes a arquitetura deveria ser atravessada por outras áreas; só assim poderia expandir as possibilidades de leitura dos objetos arquitetônicos

⁷⁸ HAVIK, *Op. Cit.*, 2014, p. 122.

⁷⁹ GRILLNER, Katja; HUGHES, Rolf. **Room with a view: a conversation on Writing and Architecture**. OASE, v. 70, p. 56, 2006.

investigados; só assim se aproximariam daquilo que o campo da arquitetura parece ignorar.

A literatura e o cinema podem ir além da racionalidade das medidas, extrapolam a condição de formas geométricas num espaço de coordenadas submetidas a causa e efeito. Seu leitor e espectador é apresentado às contradições da vida humana, com todas suas complexas relações. Sua narrativa se volta para as emoções e os dilemas que fazem parte da existência. Se a arquitetura pode ser vivenciada de forma fenomenal, se os espaços podem ser carregados de uma experiência do sublime, uma análise do espaço arquitetônico pelo cinema e literatura poderia mais facilmente deixar de ser apenas funcional, e se tornar existencial.

Havik menciona o arquiteto Wim Cuyvers, que vê em outros meios a possibilidade de abordar temas que a arquitetura geralmente costuma não entrar. Na transcrição, enxerga uma possibilidade de a arquitetura transitar por questões existenciais. Os espaços pensados por arquitetos tendem a se direcionar ao conforto, às aparências, às conformações estáveis e estabilizadoras, ou à lógica de caráter econômico. O cinema e a literatura costumam apresentar outras camadas sobre o espaço, questões de conflito, amor, vida e morte.⁸⁰ É aí que Cuyvers entende que os arquitetos podem se beneficiar ao entenderem que nestas outras camadas existenciais os espaços podem ser compreendidos, revelados e até mesmo concebidos. Portanto, não ficariam presos apenas a uma narrativa de ordem prática, pragmática e econômica, como muitas vezes são obrigados.

Juhani Pallasmaa também aponta para um problema crônico de estreitamento da visão existencial da arquitetura e as possibilidades de transcrição desta. Para ele a arquitetura vem sendo forçada a se limitar, quase que na sua grande maioria, apenas ao conforto, conveniência e estabilidade. Ele, como Cuyvers, acredita que este não deveria ser seu único fim, e deveria poder extrapolar estas barreiras a que vem sendo constantemente submetida. Seria, por assim dizer, estreitar demais as questões existenciais da arquitetura, uma vez que ela pode fazer a mediação física do mundo com o ser. Pallasmaa vê neste lugar comum de sentimentos estandardizados uma eliminação de tantos outros (que seguramente passam pelas afinidades dos românticos), como: “melancolia e prazer, alegria e pesar, nostalgia

⁸⁰ HAVIK, *Op. Cit.*, 2014, p. 123.

e êxtase.”⁸¹ Ele acredita que os edifícios têm um papel existencial, e que a arquitetura faz uma mediação capaz de construir uma relação mais ampla, que permeie experiências significativas, despertando distintas emoções. Por isso a arquitetura não deveria ser neutra, mas despertar fricção, nos liberar para o mundo da imaginação e nos fazer refletir sobre a vida e a morte.

Pallasmaa aposta no cinema e na literatura como meios capazes de transcrever estes sentimentos liberados pela vivência dos espaços. Já Cuyvers direciona seu pensamento mais especificamente para a literatura, inclusive, como conta Havik, ele se propôs a fazer o caminho da transcrição no sentido de transformar espaços literários em arquitetura.⁸² Arquitetura não deveria dialogar apenas consigo mesma, poderia ganhar muito se saísse do seu meio para conversar com o mundo.⁸³

Anthony Vidler como Cuyvers, se propõe a investigar o espaço arquitetônico através de um diálogo com o mundo, em um atravessamento da arquitetura por outro meio. Se Cuyvers em seus projetos explora a transcrição da literatura pela arquitetura, Vidler em *The Explosion of Space: Architecture and the Filmic Imaginary*, resolve fazer este diálogo com o cinema através da pesquisa. Para isso, ele se volta ao seu início no começo do século XX e faz uma incursão nas constantes trocas que ocorriam entre cineastas, arquitetos e artistas. Suas afinidades espaciais foram fundamentais para entender a importância do impacto de um meio sobre o outro, no tocante à formação de uma sensibilidade estética moderna na primeira metade do século passado. Ele aponta para a fala do arquiteto Robert Mallet-Stevens, em 1925, que dizia que o cinema inegavelmente acabava por influenciar a arquitetura moderna, mas esta também dava ao cinema seu lado artístico.⁸⁴

Para Vidler, já era patente desde seus primeiros passos que o cinema era visto por seus contemporâneos como uma arte definitivamente espacial, e que se aproximava da arquitetura.⁸⁵ Isso passa tanto por questões práticas, como no caso da precisão requerida por Georges Méliès na montagem de seu estúdio por volta de

⁸¹ PALLASMAA, *Op. Cit.*, 2000, p. 168.

⁸² HAVIK, *Op. Cit.*, 2014, p. 123.

⁸³ ANDERSSON, Stig. L. **Empowerment of Aesthetics**: Catalogue for the Danish pavilion at the 14th international architectural exhibition la biennale di Venezia 2014. Dinamarca: Forlaget Wunderbuch, 2014, p. 17.

⁸⁴ VIDLER, Anthony. *The Explosion of Space: Architecture and the Filmic Imaginary*. In: **Assemblage**, No. 21, Aug., 1993, p. 46, Cambridge: The MIT Press, 1993.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 46.

1907, quanto no pensamento crítico, por meio da primeira análise, nos EUA, sobre o cinema expressionista alemão em 1921, de Herman G. Scheffauer.

É importante ser destacada esta última, pois nela Vidler nos traz de volta, uma vez mais, a um espaço fenomenológico dos sentimentos, do horror, das sombras e do sublime. Mais uma vez o ser se faz presente no mundo físico e material. Mas agora, seus efeitos se pretendem ser traduzidos ao leitor/expectador através da linguagem do cinema. Ele demonstra que este novo meio é capaz de, por sua linguagem particular, ligar espaço, tempo e emoção. Aqui nos interessa observar que o cinema como linguagem, desde seu início, já demonstrava uma capacidade de transcrever ao espectador a experiência do sublime. Para isso, Vidler se vale da crítica de Scheffauer, que entendia o espaço e a arquitetura como fundamentais para criar a atmosfera visceral dos filmes expressionistas alemães. Para ele, a arquitetura exibida nestes primeiros filmes ganhava novo status, deixava de ser apenas um fundo estático e morto, passando a fazer parte da experiência emocional da trama.

Os elementos do espaço cinematográfico expressionista, como cidades, vilas, ruas, corredores e paredes, não eram apresentados apenas como algo que circundava a ação. A arquitetura entraria em cena como sendo uma presença, fazendo parte da experiência, e não mero entorno.

Vidler conta que na crítica feita por Scheffauer sobre *O Gabinete do Dr. Caligari* de 1920, os espaços criados no filme seguramente se encaixariam em uma fenomenologia espacial.⁸⁶ Praças, pontes e prédios da obra do diretor Robert Wiene se convertem em espaços de penumbra, onde sombras são acentuadas por pinturas pretas, triangulares e pontiagudas que intensificam efeito de contraste entre luz e escuridão. Ao mesmo tempo, a luz revela linhas que se contorcem em diagonais gerando formas pontiagudas que ajudam a doar uma tensão e distorcer a perspectiva. Para o crítico, este espaço imaginário, de contrastes acentuados, cria um vórtex emocional, no qual o espectador é imerso emocionalmente no filme.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 47.



Figura 7. *Frame do filme O Gabinete do Dr. Caligari. Arquitetura de ângulos e sombras distorcidas* [Fonte: DVD, 00'22''35'''(1920)].



Figura 8. *Frame do filme O Gabinete do Dr. Caligari. Arquitetura de ângulos e sombras distorcidas.* [Fonte: DVD, 00'47''32'''(1919)].

Scheffauer vai percorrendo, em sua crítica, os vários espaços onde a trama se dá, e destaca-se de sua análise, que através da constatação da distorção dos elementos arquitetônicos e a sempre presente escuridão, a figura humana acaba sendo submergida na arquitetura. Nos interessa notar que a arquitetura representada nos cenários parece participar do destino dos personagens “em uma trindade entre espaço, destino e o homem.”⁸⁷ A narrativa apresenta o destino em sua condição existencial. O espectador é forçado a refletir sobre a vida e enfrentar seus medos.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 48.

Os sentimentos despertados pela trama, como aponta Scheffauer, não independem do espaço, sendo ele participante.

O cinema sempre se interessou em enfrentar temas existenciais, que a arquitetura em grande parte tem deixando de lado. E logo em seu início, diretores perceberam que os espaços poderiam comunicar sentimentos, e prontamente se aplicaram a tentar extrair da arquitetura um caldo existencial.

Se por um lado a arquitetura começou a se direcionar para a transparência, racionalidade e economia, o cinema expressionista alemão tentou, no começo do século XX, extrair a carga emocional dos espaços se voltando para a escuridão romântica do sublime de Burke. Recorreram a sensação do horror, instabilidade e medo, através da criação de espaços ficcionais hábeis para traduzir sensações e que eram representados por um meio capaz de expandir a profundidade do espaço no tempo através do movimento das imagens. Aqui voltamos uma vez mais para a hipótese de Nesbitt, Vidler e Pallasmaa de que a arquitetura pode ser vivenciada de forma fenomenológica. De que o sublime romântico é uma categoria estética e pode evocar nosso conteúdo interno mais profundo.

Se a arquitetura pode se valer do sublime na escuridão, como transcrevê-la então? Como uma investigação arquitetônica poderia comunicar esta característica tão subjetiva que, ao final, se dá de forma particular em cada um dos seus usuários? Dificilmente os meios tradicionais de dentro da arquitetura conseguiriam comunicar a subjetividade desta experiência do sublime. Com isso, a pesquisa aponta para a aposta de Havik no atravessamento de outro meio, pela transcrição. Os cineastas alemães e a sua subsequente crítica no começo do século XX não fizeram especificamente estas mesmas perguntas, mas, em seus filmes, acabaram respondendo que o cinema seria um novo meio capaz de conectar a experiência humana e sua subjetividade no tempo e espaço. Ele despertaria os sentimentos vivenciados na arquitetura.

Com isso, ficam algumas indagações: de que maneira o cinema conseguiria transcrever as sensações internas dos fenômenos experimentados fora de nós? Se as cenas de Dr. Caligari são capazes de, a partir de um espaço cenográfico projetado em imagens em movimento, despertar sensações internas do sublime, quais seriam então os mecanismos para isso?

Voltemos novamente à crítica do jovem cinema, em que Scheffauer, nos anos 20, aponta para o nascimento de um novo espaço fenomenológico cinematográfico.

. Como vimos, Hugo Münsterberg, psicólogo e filósofo de Harvard já havia, em 1916, observado a capacidade do cinema de comunicar emoções em *The Photoplay: A psychological study*. Sua investigação sugere que o cinema poderia captar nos espaços, ou seja, no mundo exterior a nós, o tempo e a casualidade para em seguida ajustar “os acontecimentos às formas do mundo interior, ou seja, atenção, memória, imaginação e emoção.”⁸⁸

Giuliana Bruno em *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film* conta como Münsterberg fez os primeiros avanços científicos e sistematizados do cinema, pesquisando os efeitos psicológicos na emoção humana causado pelo cinema.⁸⁹ Como explica Bruno, através de sua perspectiva de um olhar de dentro da psicologia, Münsterberg vê no movimento da câmera, nos cortes das imagens e sua subsequente montagem, assim como na capacidade da lente focar em determinados lugares e não estar fixada a um todo, uma reverberação na forma como a mente humana constrói e formula as experiências dos fenômenos.

Tem-se aí um jogo entre o mundo externo do espaço e das coisas, com a do interno, que é psicológico e subjetivo, de onde emergem as emoções. Segundo ele, o cinema conseguia ser uma “arte da subjetividade, imitadora da maneira como a consciência confere forma ao mundo fenomênico.”⁹⁰ Com isso, para ele, o cinema seria a arte da mente, se a pintura era dos olhos e a música dos ouvidos, o cinema se ligaria aos processos mentais os quais acessamos os sentimentos.

O próprio Vidler não deixa de fora Münsterberg de seu texto,⁹¹ e afirma que ele dá o pontapé inicial teórico da equação entre o filme e a forma psicológica, como uma espécie de reprodução do movimento interno de nossa mente. O cinema logo em seu nascimento despertaria a atenção de ser uma linguagem capaz de comunicar a subjetividade e despertar a memória, a imaginação e a emoção. Seria este um novo meio que em suas características técnicas tentariam transcrever a vida em sua complexidade existencial.

Estes férteis ensaios iniciais, tanto dos primeiros diretores quanto da crítica e teoria do cinema, nos ajudam a armar um terreno no qual podemos apoiar a ideia de que uma vivência fenomenal da arquitetura poderia ser melhor comunicada

⁸⁸ STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas: Papirus, 2009, p. 45.

⁸⁹ BRUNO, Giuliana. **Atlas of emotion: journeys in art, architecture and film**. New York: Verso Books, 2007, p. 259.

⁹⁰ STAM, *Op. Cit.*, 2009, p. 45.

⁹¹ VIDLER, *Op. Cit.*, 1993, p. 55.

através da transcrição. Nela, a arquitetura poderia manifestar seu caráter emocional. Isto se dá porque, como explica Juhani Pallasmaa em *The Existential Image: Lived Space in Cinema and Architecture*, ambos, arquitetura e cinema, mediam de forma muito parecida nossa experiência existencial no mundo. Sua visão do papel da arquitetura acaba aproximando-a de outros meios artísticos e, portanto, possibilitando seu atravessamento e leitura por outras linguagens.

Para ele, não seriam apenas a literatura e o cinema os únicos meios capazes de transcrever a arquitetura. A expressão de que a arquitetura era música petrificada geralmente é atribuída ao romântico Goethe, mas que na verdade, como conta Pallasmaa, foi inicialmente formulada por Friedrich Schelling. A conhecida frase faz uma alusão de que a arquitetura pode ser atravessada, nos remetendo ao conceito de tradução dos primeiros românticos alemães. Neste caso, levanta a possibilidade de que é possível traduzir uma ideia musical em arquitetura. Um conceito poderia se manifestar por duas diferentes linguagens e quem faria esta ponte do original para a versão seria a transcrição.

A música ajudaria a reforçar a ideia de ritmo, pausa e tempo nas estruturas arquitetônicas. Mas Pallasmaa argumenta que, apesar de haver esta ligação da arquitetura com a música e a literatura, o cinema conseguiria se aproximar mais da arquitetura. O motivo, para Pallasmaa, não está apenas na relação espaço-tempo presente em ambos, mas sim em outro menos direto, porém mais profundo.

A sua reposta nos interessa porque ele parece dar continuidade às ideias de Münsterberg ao afirmar que a principal ligação entre o cinema e a arquitetura está em como ambas se assemelham no processo mental de constituição da percepção de mundo. Pallasmaa, como já vimos anteriormente no primeiro capítulo, assim como Vidler, Havik e Nesbitt se apoia na fenomenologia para formular sua ideia de percepção do mundo e, portanto, da experiência arquitetônica. A forma como ele define a nossa vivência dos fenômenos no espaço faz com que, tanto o cinema como a arquitetura, sejam capazes de formular uma imagem compreensiva da vida humana.⁹²

É claro que a arquitetura cumpre um papel prático de abrigar as funções e atividades humanas, assim como de nos proteger dos perigos e dos elementos naturais. Porém, ao mesmo tempo, ao fazer isso ela cumpre também um papel

⁹² PALLASMAA, *Op. Cit.*, 2000, p. 157.

existencial. Ao conectar cinema e arquitetura, Pallasmaa parece reivindicar o importante caráter existencial que nos ajuda a se reconhecer no mundo. Ele faz isso, por acreditar que este papel vem sendo deixado de lado na forma como a arquitetura é estudada e apresentada. Para ele, um edifício cumpre um papel para além de suas questões utilitárias e recebe a importante tarefa mental de nos fazer se sentir presente no mundo. Ao nos abrigar e acolher em nossas atividades, a arquitetura emoldura nossa existência. O existir seria existir em determinado lugar.

Com isso, Pallasmaa nos faz voltar às ideias fenomenológicas do ser e do habitar no mundo. O habitar seria habitar no espaço, em determinado lugar, portanto, o principal papel da arquitetura seria de acordo com sua menção ao pensamento de Heidegger: marcar o lugar do homem no mundo.⁹³ Importa aqui destacar que, para ele, o cinema se aproxima do processo mental de como a arquitetura constituiu a experiência de estar no mundo.⁹⁴ Assim sendo, voltamos às questões centrais da pesquisa: de que forma experimentamos os espaços? E qual meio poderia melhor representar essa experiência?

Pallasmaa nos direciona para a experiência de mundo e frisa que não vivemos somente no mundo exterior que é material, palpável e físico, ou apenas no interior psíquico. Nossa percepção e contato com o mundo se dá através de um jogo em que o interno e externo se entrelaçam. Para ele “o lugar e o evento, espaço e a mente, não estão fora uns dos outros” mas se fundem para mutuamente se definirem em uma experiência singular.⁹⁵ Pallasmaa afirma que ao vivermos uma situação no mundo real, nossa mente nos leva a memórias passadas, situações anteriormente vividas, a outros lugares e pessoas. E isso tudo faz despertar nossos sentimentos.

Facilmente poderíamos recorrer mais uma vez às explicações de Vidler sobre a sensação do sublime romântico de Burke, despertada nas sombras da arquitetura de Boullée, para exemplificar o jogo entre nossa interioridade mental e o espaço externo. Como já vimos anteriormente, na escuridão, por não enxergarmos bem, nos conectamos muito mais ao espaço, pois ele nos penetra pela nossa psique e esta se projeta no espaço real, que apenas podemos dominar através da imaginação. Nesse processo, o espaço desperta nossas emoções. Somos confrontados com o

⁹³ *Ibidem*, p. 161.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 158.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 165.

medo daquilo que não podemos controlar, que nos espreita na escuridão. Mente e lugar se combinam, se entrelaçam gerando nossa percepção do mundo.

Voltando a Pallasmaa, intercalamos o espaço real e nosso espaço interior virtual, em um jogo onde as fronteiras do mundo real são rompidas pelo processo mental. O tempo e o espaço físico externo a nós se divide com nosso tempo e espaço interior. Cada ato que vivenciamos no espaço material é rebatido com nosso espaço interior projetando sobre o espaço real nossos medos, desejos, memórias e sonhos. E para Pallasmaa é exatamente isso que o cinema faz quando assistimos a um filme. A imagem projetada no espaço de um cinema nos leva a outros lugares, nos desperta a imaginação e os sentimentos. Somos confrontados entre a imagem da vida externa com nossos processos psíquicos internos.

Com isso, Pallasmaa chega a uma conclusão que acaba por ecoar os estudos de Münsterberg: a forma como experimentamos a arquitetura é muito parecida como experimentamos um filme.⁹⁶ Ambos nos ajudam a criar uma imagem da vida humana capaz de mediar nossa existência no mundo. Portanto, as duas manifestações artísticas são capazes de emoldurar a vida em todas as suas situações, em todos os tipos de interações humanas, conectando a vida ao evento e o espaço.

Talvez o mais importante conceito desta equação foi pouco falado aqui. Aliás, os estudos e a pesquisas de Münsterberg sobre o cinema no começo de século XX, como aponta Giuliana Bruno, mostram ser ele essencial para que sua equação entre emoção, espaço, processo mental e cinema fique de pé. Ao mesmo tempo, este conceito se mostrou também presente na arquitetura e nos jardins românticos do século XVIII, atravessando o século XIX se fazendo presente na arquitetura moderna de Le Corbusier. Sem ele, seguramente não existiria o cinema. Este conceito é o de movimento. E no movimento, a transcrição entre cinema e arquitetura se solidifica.

3.3

Experiência cinematográfica: a imagem em movimento.

Voltemos mais uma vez às piscinas naturais de Siza e ao curta metragem de Urbano antes de rumar em direção a conceitos relativos ao movimento. Pois é na

⁹⁶ *Ibidem*, p. 158.

paralaxe, no pitoresco e na montagem que a experiência cinematográfica da arquitetura surge.

Em minhas investigações sobre a arquitetura de um (Siza) através do curta de outro (Urbano), acabei me deparando com um livro de título, Piscinas de Leça (2016). Apesar de haver neste exemplar vários textos de diversos autores, assim como imagens e desenhos sobre o projeto, meu principal interesse neste livro, confesso, era apenas na análise fílmica de Luís Urbano sobre a obra. Na última página do livro, dentro de uma contracapa, se encontrava um DVD com o título Sízigia. Ao folhear desinteressadamente o livro, uma vez que meu objeto, o curta metragem, já havia sido assegurado, uma imagem me chamou atenção. Era um desenho, uma notação gráfica do arquiteto Pedro Vieira de Almeida, que me fez questionar o que aquelas linhas contendo interrupções e interferências, mas sem perder uma aparente continuidade linear, pretendiam representar? Do que elas falavam e como se conectavam a arquitetura de Siza em Leça?

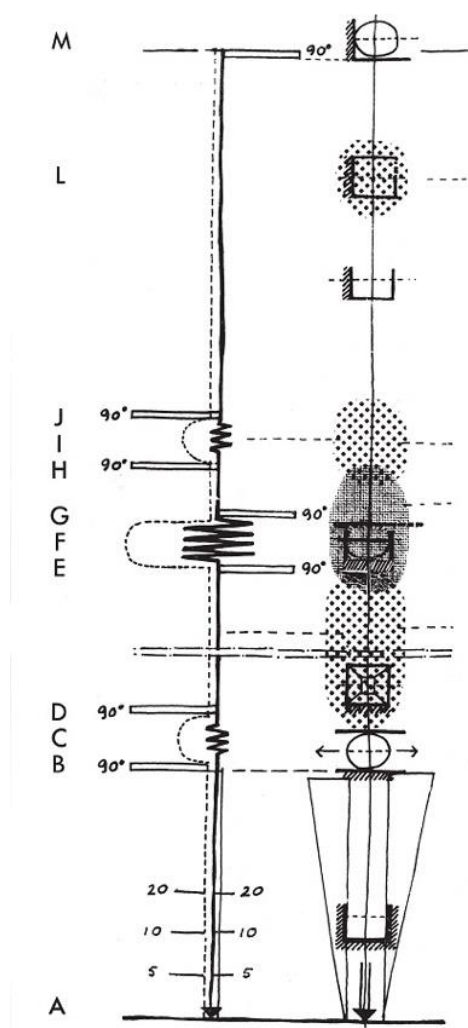


Figura 9. Tentativa de análise do espaço das piscinas de Leça. Sistema de notação gráfica inspirado no modelo de Philip Thiel [Fonte: MARTÍNEZ, (2018)]

Antes de avançarmos, vale fazer uma ressalva; a curiosidade despertada por este desenho leva a uma investigação no sentido de problematizar a transcrição do movimento vivenciado na arquitetura. Não se pretende tentar compreender toda a linguagem de um sistema de notação gráfica.

Isso posto, vamos à análise de Pedro Vieira de Almeida e seu desenho enigmático. O arquiteto e teórico, em 1967, logo após a inauguração das Piscinas das Marés (1961-1966), escreve uma crítica sobre a recém-inaugurada obra de Siza⁹⁷. Almeida deixa claro em sua análise que Siza estrutura o espaço a partir do desenrolar de um percurso. Ele fala da obra como uma “arquitetura de passagem”

⁹⁷ ALMEIDA, Pedro Vieira de. **Piscina na Praia de Leça: a pool on the beach**. Lisboa: A+A Books, 2016.

onde os elementos formais se constroem e conectam através do deslocamento pelo espaço onde; a materialidade, o concreto e a madeira, a luz e sombra, tudo vai se ligando através de um movimento contínuo criando um “espaço de percurso”⁹⁸. Almeida vai descrevendo minuciosamente cada um dos aspectos arquitetônicos, em suas semelhanças e dessemelhanças, em continuidades e cortes. Sua descrição vai desde a rua até chegar finalmente às piscinas, tendo o movimentando do usuário pelo espaço, como principal meio de análise.

Ao entender o caráter dinâmico da arquitetura de Siza, Almeida busca uma maneira de representá-lo visualmente. Em outras palavras, Almeida busca uma forma de transcrever o movimento na experiência arquitetônica em Leça. Para isso, recorre à ideia de notação gráfica de Philip Thiel.

Para entender o modelo do arquiteto norte americano (Thiel) usado por Almeida, vamos recorrer ao texto de Raúl Martínez, *La mirada y el cuerpo en movimiento: notaciones para el análisis y diseño de la arquitectura*. Martínez investiga os meios de notação gráfica de dois arquitetos: Philip Thiel nos anos 50 e de Bernard Tschumi no final dos 70. Nos interessa aqui observar, através das tentativas destes dois arquitetos, como ao longo do século XX a arquitetura veio tentando transcrever a experiência arquitetônica através de modelos gráficos de representação visual. Porém, deixando um pouco de lado por hora as notações de Tschumi, vamos nos ater mais especificamente as pesquisas de Thiel.

Em um rápido apanhado, Martínez cita importantes publicações de alguns críticos, arquitetos e historiadores como Sigfried Giedion, Nikolaus Pevsner, László Moholy-Nagy e Bruno Zevi que na primeira metade do século XX entendiam ser fundamental a experiência do corpo em movimento para constituir a compreensão do espaço arquitetônico. Ele vai posicionar posteriormente as investigações de Thiel, já na segunda metade do século XX se juntando aos trabalhos de outros pesquisadores como Rex Distin Martienssen, Steen Eiler Rasmussen e Gordon Cullen.

Thiel se insere em um período onde se desenhava um ambiente favorável à adoção de conceitos como o de movimento e de experiência dentro das análises urbanas⁹⁹. Alia-se a isso sua formação no *Massachusetts Institute of Technology*

⁹⁸ *Ibidem*, p. 52.

⁹⁹ MARTÍNEZ, R. M. La mirada y el cuerpo en movimiento: notaciones para el análisis y diseño de la arquitectura. *Arquiteturarevista*, vol. 14, n. 2, p. 105-114, jul/dez 2018, p. 108.

(MIT) que, como conta Martínez, foi em meio a um contexto marcado por trocas e “contaminações” por diversas áreas do conhecimento; artes visuais, sociologia, antropologia e psicologia. Montado este cenário, fica evidente sua inclinação por um pensamento onde os seres humanos passam a ser o centro no qual a arquitetura deve se desenvolver. É, portanto, na experiência fenomenal da arquitetura que a análise e o exercício de projeção deveriam se debruçar. Thiel, ao se propor a investigar a arquitetura e o espaço urbano a partir da experiência do corpo em movimento, logo se deparou com a dificuldade de encontrar uma resposta adequada que desse conta de representar o movimento. Motivado por este problema, Thiel desenvolve ferramentas de representação, um novo “idioma”, (como ele mesmo chamaria) a fim de representar uma narrativa sequencial de espaço-tempo na arquitetura e urbanismo. Como resultado, ele cria um sistema de notação gráfica para imprimir um sentido qualitativo e quantitativo de uma experiência do espaço, sequenciada pelo tempo em seus desdobramentos físicos e psicológicos¹⁰⁰.

É neste sistema de notação espaço-sequencial, desenvolvido por Thiel como ferramenta de análise, que Pedro Vieira de Almeida vai tentar transcrever o percurso que caracteriza a experiência arquitetônica peripatética do projeto de Siza.

Mas este sistema de notação gráfica, numa primeira aproximação, acaba por demonstrar a dificuldade de transcrever o movimento sequenciado que constrói um sentido para arquitetura. A leitura deste novo “idioma” se mostra complexa. Seus códigos se parecem tão abstratos e distantes como de fato é outro idioma para aqueles não o conhecem. Para comunicar é necessário alfabetizar-se antes, aprender os códigos e os sentidos dos símbolos. Não é universal, e com isso, restringe seu público apenas a um pequeno punhado de especialistas e pesquisadores capazes de ler e extrair o sentido de sua representação. Sendo assim, esta transcrição visual da experiência peripatética, se mostra abstrata como abstratas são as formas de representação de arquitetura pela arquitetura (plantas cortes e elevações).

Duas coisas chamam atenção aqui; primeiro, não posso deixar de fazer um cruzamento entre as tentativas dos arquitetos e pesquisadores portugueses Pedro Vieira de Almeida e Luis Urbano em transcrever a experiência sequencial (espaço-temporal) do mesmo projeto arquitetônico de Siza. Fica patente quão distintas podem ser uma da outra. Apesar de ambos buscarem analisar a arquitetura em sua

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 108.

experiência fenomenal através de uma determinada linguagem que seja alternativa aos meios internos do próprio campo¹⁰¹, seus produtos muito diferem no tocante a sua capacidade de comunicar. Em segundo lugar, para ambos, o conceito de movimento é fundamental para a construção de um entendimento espacial da arquitetura nas piscinas da praia de Leça.

Isso me leva a uma outra comparação de representação gráfica da arquitetura entre dois arquitetos também conterrâneos entre si e relativamente contemporâneos, assim como foram Almeida e Urbano. Mas nesta nova comparação, precisamos mudar de país, ir de Portugal para França, e retroceder até o século XIX.

Esta nova comparação vem a calhar porque um destes dois franceses acabaria por direcionar, ou melhor dito, redirecionar¹⁰² o caráter peripatético da arquitetura moderna no século XX. Caráter este essencial, por exemplo, na arquitetura de Siza e que Almeida e Urbano tentam transcrever à sua maneira.

Vamos aos dois arquitetos franceses do século XIX e a diferenciação de suas ilustrações arquitetônicas: Yve-Alain Bois, na introdução do seminal *Montage and Architecture* de Serguei M. Eisenstein é quem chama a atenção para esta diferença. Ele conta que, ao fazer uma pesquisa histórico sobre a perspectiva axonométrica, acabou se deparando com mais de 1700 ilustrações de Auguste Choisy no seu *Histoire de L'Architecture* publicado em 1899. Na vasta historiografia da arquitetura que Choisy faz, grande parte das ilustrações do livro são perspectivas axonométricas. Bois começa a comparar a escolha gráfica de Choisy com ilustrações do arquiteto Viollet-le-Duc. Apesar de aparentemente ambos compartilharem de um mesmo ambiente cultural onde predominava uma agenda ideológica positivista, racionalista e funcionalista, suas ilustrações eram bem diferentes umas das outras. Enquanto Viollet-le-Duc se utilizava de uma infinidade de sistemas gráficos de representação chegando até mesmo a uni-los em uma mesma imagem, raramente recorria a axonométrica. Choisy ao contrário, apoia seus

¹⁰¹ Almeida (2016) busca transcrever o movimento se utilizando do método de Thiel que, apesar de trazer questões de fora da arquitetura como; artes plásticas, antropologia, sociologia etc., ainda sim sua “ferramenta”, como chama Thiel, é gráfica e continua inscrita no âmbito tradicional de representação da arquitetura, o desenho.

¹⁰² Entendo que o termo redirecionar se enquadra melhor que direcionar, pois como veremos mais a frente, havia um forte interesse no século XVIII de se pensar a arquitetura do ponto de vista de um observador que se desloca pelo espaço com o corpo. Seria, portanto, no século XX, mais uma volta ao que havia sido deixado de lado. Sobre isso fala Choisy em dois textos: *A Picturesque Stroll around “Clara-Clara”* (BOIS, Yve-Alain. *A picturesque stroll around “Clara-Clara”*. October, v. 29, Cambridge, Summer 1984) e na introdução de *Montage and Architecture* (EISENSTEIN, Sergei M. *Montage and Architecture*. *Assemblage* 10, p. 111-131, 1989).

desenhos quase que majoritariamente nas axonométricas¹⁰³. Bois se pergunta o porquê de tanta diferença nas escolhas dos dois, uma vez que compartilham de um contexto aparentemente tão próximo. A resposta se encontra na surpreendente descoberta de Choisy nos templos gregos da acrópole de Atenas: o corpo em deslocamento na arquitetura.

Choisy acreditava ser a perspectiva axonométrica a melhor forma de traduzir graficamente a experiência do movimento do corpo pelo espaço. Justificava sua preferência nesta forma de representação por acreditar que através dela era possível “em uma única imagem” tornar o edifício “agitado (*mouvementée*) e animado como” ele realmente o é¹⁰⁴. Bois, em seu texto, destaca e repete a frase de Choisy mencionada acima: “agitado e animado como o próprio edifício.”¹⁰⁵ Essa fala de Choisy ajuda a revelar que ele via a arquitetura como agitada e animada, portanto, não era estática. Seus espaços são atravessados e no percurso geram uma infinidade de vistas e sensações “agitando” o edifício. Consequentemente, fica evidente que, ao ele entender a arquitetura como sendo dinâmica, necessitava então escolher um meio que melhor pudesse transcrever esta característica no seu *Histoire de L’Architecture*.

Uma única perspectiva, como a de Viollet-le-Duc, encerra o observador em um único ponto estático, quebrando a dinâmica do movimento sequenciado. Por outro lado, as plantas cortes e elevações poderiam levar a imaginação de diferentes vistas dentro de um percurso, porém estes desenhos são representações abstratas da realidade que acabam tirando o usuário de dentro do espaço entregue pela perspectiva. Era necessário encontrar um meio que, em uma só tacada, fosse capaz de aliar a possibilidade de construir percursos e visuais inserindo o observador no espaço sem o encerrar em um único ponto estático.

A axonométrica de um edifício para Choisy deveria entregar tudo; com a utilização de apenas uma imagem era possível construir mentalmente uma leitura da organização em planta dos espaços e as dimensões volumétricas dadas pelo corte e elevação, assim como imaginar perspectivas visuais que seriam criadas em determinado percurso de natureza tempo-espacial. Nela poderia transcrever a percepção de uma arquitetura com suas articulações, mudanças, deslocamentos e variações¹⁰⁶

¹⁰³ Yve-Alain Bois em EISENSTEIN, Sergei M. Montage and Architecture. **Assemblage 10**, p. 111-131, 1989, p. 56.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 114, tradução nossa.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 114, tradução nossa.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 114, tradução nossa.

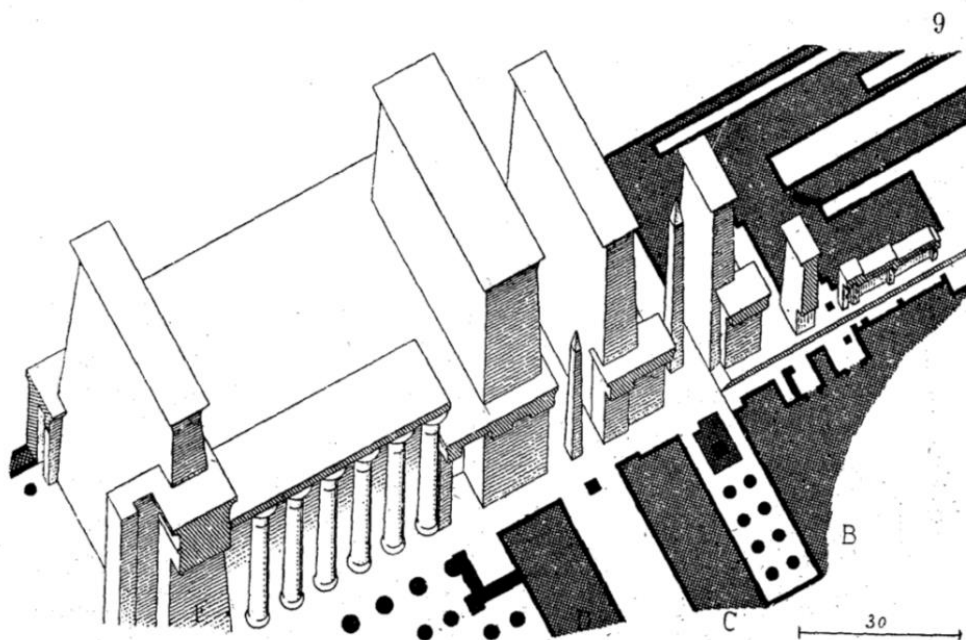


Figura 10. Ilustração da arquitetura do templo de Karnak [Fonte: CHOISY, (1899), p. 65]

As ideias que Choisy desenvolve em seu *Histoire de L'Architecture*, já as portas do século XX, mas que distavam ainda algumas décadas dos primeiros filmes expressionistas alemães e os estudos de Hugo Münsterberg, acabariam por influenciar posteriormente a arquitetos como Le Corbusier. Consequentemente acabariam influenciando também a arquitetura moderna até chegar no arquiteto contemporâneo Bernard Tschumi¹⁰⁷. Porém Choisy sofre a influência de conceitos anteriores que estão muito mais distantes no tempo dele do que os primeiros filmes expressionistas. Estes conceitos se encontravam mais uma vez século XVIII.

Choisy dá pistas de seu embasamento quando escolhe a palavra pitoresco ao denominar um subtítulo de seu livro *Le Pittoresque dans L'art Grec* e busca formular sua teoria arquitetônica no estudo dos templos gregos¹⁰⁸.

Ao traçar retrospectivamente o interesse francês de Choisy pela arquitetura grega, teremos de retroceder ao ano de 1758, quando Julien David Leroy publica *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*. Como conta Yve-Alain Bois, o livro de Leroy ficaria marcado como o princípio de uma retomada de estudos sobre

¹⁰⁷ Analisaremos no capítulo seguinte os desdobramentos da paralaxe e do cinema na arquitetura de Tschumi.

¹⁰⁸ Este vem a ser seu principal texto em que tenta solidificar seus argumentos da percepção do movimento na arquitetura na “eternidade” do passado grego.

a arquitetura grega no século XVIII¹⁰⁹. Leroy, apesar de nunca ter construído um projeto, acabou tendo importante influência nos debates da arquitetura de seu tempo se tornando a principal referência teórica de Choisy na leitura dos efeitos do “pitoresco” e da “paralaxe” nos templos gregos¹¹⁰.

Importa agora explorar estas duas ideias formuladas conceitualmente no século XVIII. Elas me parecem fundamentais na construção da percepção cinematográfica da arquitetura. Posicionam o argumento de que o movimento é a importante peça de ligação entre a arquitetura e o cinema. Sem ele não haveria a emoção, o cinema e a experiência espacial da arquitetura.

O interesse pela arquitetura grega descrito acima levou os arquitetos a caminhar entre fileiras de colunas nas ruínas dos templos antigos. Este caminhar parece ter despertado a atenção para os efeitos da paralaxe; do grego *parallaxis*, que denota a percepção do “deslocamento aparente de um objeto, quando se muda o ponto de observação”¹¹¹. Yve-Alain Bois em outro texto, *A picturesque Stroll around “Clara-Clara”*, conta como neste período (século XVIII) era crescente o interesse dentro dos círculos intelectuais da arquitetura dos efeitos da paralaxe.¹¹²

Neste contexto voltamos mais uma vez a principal influência de Choisy, Leroy.

Leroy acreditava que se poderia criar uma potente experiência visual quando um espaço fosse orquestrado de maneira a manter uma relação de espaçamento entre colunas. Para ele, as colunatas deveriam manter uma certa distância da parede. Ao mover-se neste espaço entre as colunas poderia se ter um prazer estético no efeito da paralaxe.

Bois menciona que Leroy talvez tenha produzido o primeiro tratado que se apoia conceitualmente no efeito do movimento, quando escreveu uma carta, em 1764, enaltecendo a arquitetura da *Sainte-Geneviève* de seu colega arquiteto Jacques-Germain Soufflot¹¹³. Este último tenta reproduzir no projeto da *Ste.*

¹⁰⁹ BOIS, Yve-Alain. **A picturesque stroll around “Clara-Clara”**. October, v. 29, Cambridge, Summer 1984, p. 42.

¹¹⁰ ARMSTRONG, Christopher Drew. **French Architectural Thought and the Idea of Greece**. New Jersey: John Wiley & Sons Inc. 2016, p. 503.

¹¹¹ PARALAXE. In: FERREIRA, Aurélio. B. H. **Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

¹¹² BOIS, *Op. Cit.*, 1984, p. 41.

¹¹³ BOIS, *Op. Cit.*, 1984, p. 42.

Geneviève os efeitos “prazerosos” da paralaxe que descobre na catedral gótica de *Notre-Dame*¹¹⁴.

É interessante ver que, tanto para Leroy em sua análise teórica quanto para a materialização de Soufflot do conceito em sua arquitetura, o movimento do espectador frente aos objetos era fundamental para gerar uma experiência arquitetônica significativa.

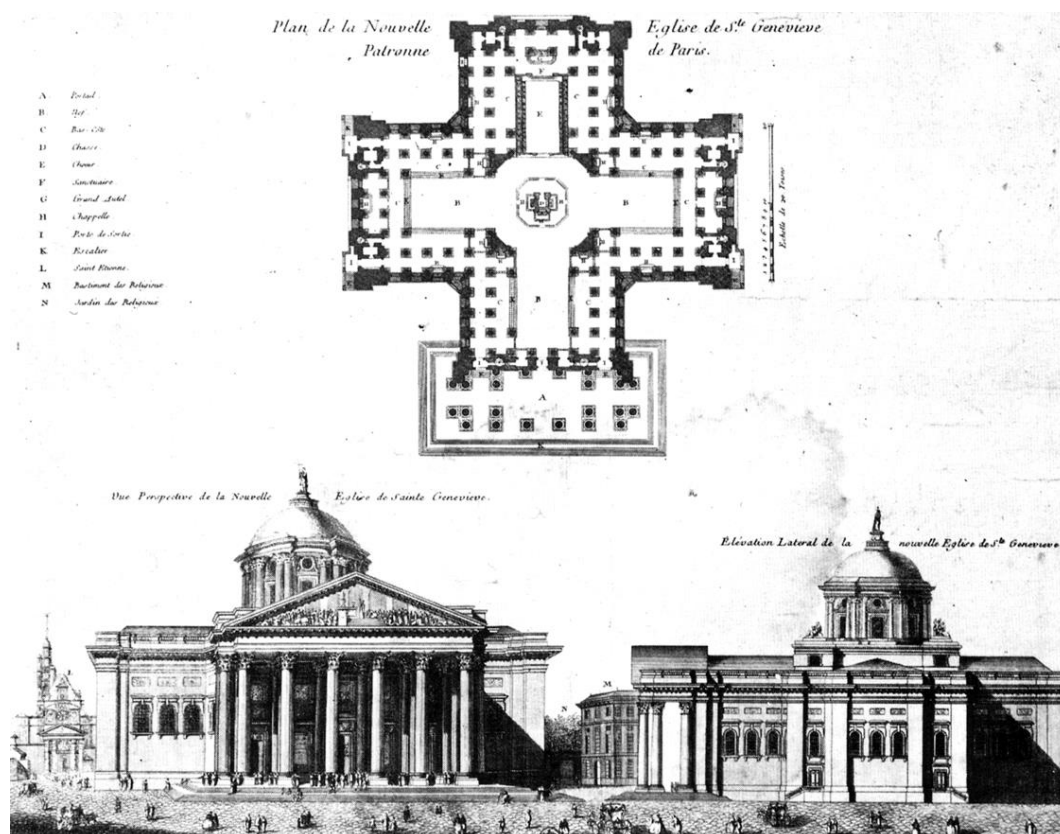


Figura 11. Gravura de Jacques-Germain Soufflot (1756). Projeto para *Sainte-Geneviève* (*Panthéon de Paris*) [Fonte: HAMLIN (1909, p. 94)]

Ainda dentro desta analogia da paralaxe na arquitetura ocidental, Boullée seria o próximo teórico a formular uma arquitetura tendo em vista um espectador em movimento. E ele vai conectar a paralaxe ao sublime de Burke.

Para ele, era possível experimentar os efeitos impactantes da paralaxe na grandiosidade de seus projetos. Boullée em seu famoso tratado de arte afirma que a grandiosidade não se encontra apenas na dimensão. Seria possível gerar a impressão de estender e alargar os espaços independente de seu tamanho. Esta

¹¹⁴ BOIS, *Op. Cit.*, 1984, p. 41.

técnica, segundo ele, consistia na criação de uma infinidade de elementos organizados espacialmente de tal forma que, na aproximação e afastamento destes, sua aparência se alteraria significativamente de modo a gerar uma sensação “prazerosa”¹¹⁵.

Boullée via no efeito da paralaxe de grandeza a possibilidade de comunicar a sensação sublime do incomensurável. Logo, aproxima o conceito de sublime ao da paralaxe. Desta maneira Boullée desloca mais uma vez a sensibilidade do espectador para a visão estética de Edmund Burke, porém, desta vez quem faz as honras é o movimento e não a escuridão¹¹⁶.

Burke, que anteriormente vimos privilegiar a imaginação e o terror da escuridão, entendia também que “na arquitetura as grandes dimensões parecem ser uma condição necessária para o sublime”¹¹⁷. Com isso, Burke conecta a imaginação ao movimento. Seu argumento passa pela relação de espaço-tempo, pois entendia que a sensação estética do sublime se dava também na incompletude do todo. Identifica um prazer estético sublime fora da ideia de clareza e de completude da forma.

Para construir uma percepção espacial, era necessário o deslocamento aliado a imaginação. Uma arquitetura de grandes dimensões não se poderia ver nem compreender de uma única vez, em um único ponto de vista estático. Mas o usuário teria de necessariamente percorrer o espaço recorrendo a imaginação e memória das outras partes que já não se pode mais ver. Portanto, o movimento do expectador no espaço deveria interagir com a imaginação. Para depois construir uma percepção total daquela arquitetura. Conclui-se com isso que o movimento deveria fazer parte da relação do mundo interno mental, com o externo físico, para lembrar das teorias de Münsterberg e Pallasmaa.

É nesta incapacidade de absorver e compreender o objeto em uma única mirada que nasce o prazer do sublime. Bois, conecta Burke e Kant à conceituação do sublime, que conseqüentemente acabam por fundamentar uma condição estética da paralaxe.¹¹⁸

¹¹⁵ BOULLÉE, Etienne Louis. **Architecture, Essay on Art**. Londres: Academy Editions, 1976, p. 91.

¹¹⁶ BOIS, *Op. Cit.*, 1984, p. 56.

¹¹⁷ BURKE, *Op. Cit.*, 1993, p. 81.

¹¹⁸ Bois, *Op. Cit.*, 1984, constrói um argumento de que a categoria do pitoresco possui duas vertentes sendo uma do belo e outra do sublime. Para isso, vai tentar argumentar que arte moderna se fundamenta nos princípios do belo de Kant e que as obras minimalistas também podem ser

É importante entender que havia estas formulações teóricas dentro do século XVIII e que o pensamento de como vivenciamos os espaços se apoiava também na ideia de movimento. Logo, ele não seria apenas um aspecto secundário e, portanto, a necessidade de estudá-lo e representá-lo se torna ainda mais patente. Afinal, voltamos mais uma vez às perguntas: como experimentamos os espaços? Se anteriormente propusemos que o espaço carrega uma carga emocional, como o movimento faria parte deste mecanismo da emoção?

Se para Kant a experiência arquitetônica na basílica de São Pedro, em Roma, era um exemplo da sensação do sublime em sua grandiosidade, Leroy e Boullée, como arquitetos, afirmavam que ela, na realidade, aparentava ser menor. O argumento estaria na falta de elementos que poderiam intensificar a sensação da paralaxe¹¹⁹. Boullée sugere que se arquitetura da basílica recebesse espaçadamente “fileiras de colunas ao estilo grego” de modo a criarem uma vibração visual no observador ao se deslocar, elas seriam capazes de denotar uma melhor sensação de grandiosidade ao volume arquitetônico¹²⁰.

Mas o próprio Burke já havia anteriormente alertado sobre o perigo da “falta de dimensões apropriadas” que furtariam a grandiosidade da arquitetura dos efeitos do sublime. Em sua justificativa para demonstrar que não era necessárias apenas grandes dimensões na arquitetura para gerar a sensação de grandiosidade, Burke traz à tona um outro interesse deste período: “colunatas e aleias de árvores de um comprimento médio são sempre incomparavelmente mais majestosas do que quando enfileiradas ao longo de distâncias muito grandes”¹²¹. Seu exemplo nos leva à arquitetura dos jardins.

Leroy viria a fazer uma afirmação muito parecida a de Burke, se apoiando também nos jardins como exemplificação do efeito da paralaxe; ele argumentava que o posicionamento de uma linha de árvores para com a parede criariam uma experiência completamente diferente, dependendo da distância entre eles. Se as árvores estivessem plantadas regularmente em uma linha e este conjunto estivesse

estruturadas no pensamento estético de Kant, porém não na chave do belo, mas sim na do sublime. Em sua formulação traça brevemente a visão de Kant sobre o belo e o sublime. Se no primeiro a forma e seus limites são bem definidos dando a compreensão do todo, no segundo (sublime), a forma não se faz inteligível, não consegue apreender de uma só vez o todo, liberando o prazer do sublime nesta impossibilidade de apreensão.

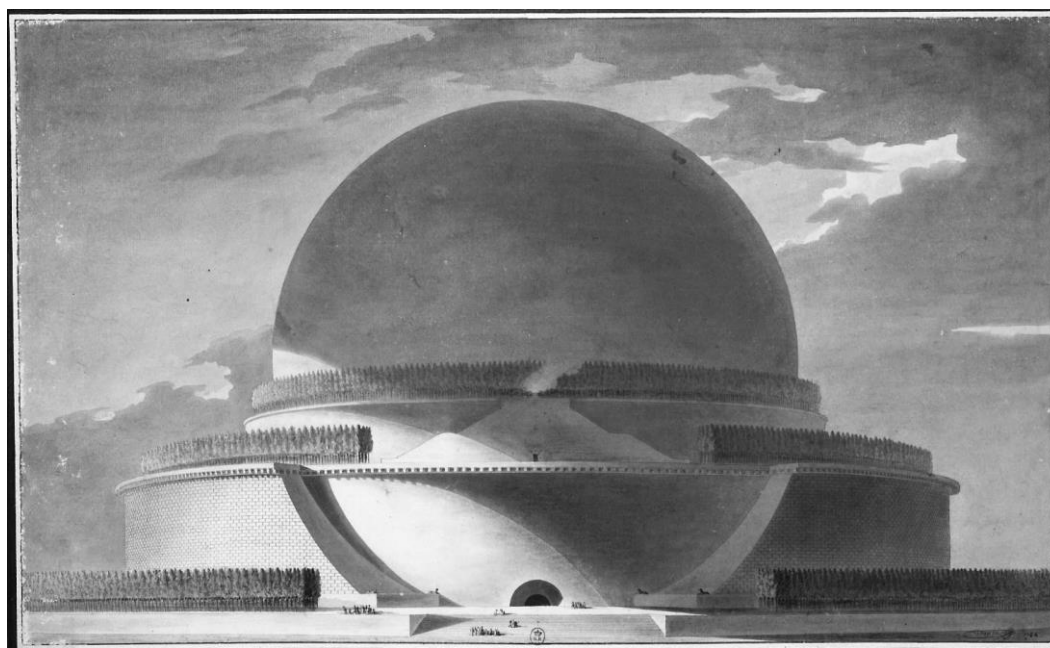
¹¹⁹ BOIS, *Op. Cit.*, 1984, p. 60.

¹²⁰ BOULLÉE, *Op. Cit.*, 1976, p. 91.

¹²¹ BURKE, *Op. Cit.*, 1993, p. 81.

bem próxima a parede, a experiência de caminhar ao lado delas seria monótona. Porém, se elas estivessem afastadas, de modo a gerar um espaço entre os troncos das árvores e a parede, o mesmo percurso se converteria em um interessante “espetáculo” visual. A sucessão de bloqueios visuais que os troncos criariam seria responsável por ativar uma sensação prazerosa ao caminhar pelo jardim¹²². Existiria em seu pensamento uma constante relação entre o caminhar e alteração da paisagem.

Estes dois exemplos nos ajudam a identificar que a relação de paralaxe não era apenas importante na espacialidade interna da arquitetura como na *Sainte-Geneviève* de Soufflot ou nos desenhos dos projetos não construídos de Boullée, mas também na composição da paisagem. O efeito que buscavam atingir dentro do edifício era também o que se poderia obter na paisagem. Aliás, mais que isso, tinha-se a percepção de que a arquitetura se apresentava inserida na paisagem, logo o corpo se deslocava pelo território através dos objetos arquitetônicos que poderiam ser vistos de diversos ângulos.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 12. Projeto de mausoléu para Sir Isaac Newton de Étienne-Louis Boullée (1784). Observa-se na ilustração os efeitos do sublime na paralaxe e uma aleia de ciprestes com rigoroso espaçamento entre si, criando um espaço de percurso entre as árvores e a arquitetura [Fonte: *BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE* (2019)]

¹²² BOIS, *Op. Cit.*, 1984, p. 42.

Uma vez investigado o início da formulação teórica sobre a percepção dos efeitos da paralaxe que influenciariam Choisy, podemos nos concentrar agora na palavra que ele escolhe para falar sobre a assimetria na acrópole de Atenas, o pitoresco.

Sobre o pitoresco, não cabe a esta pesquisa se aprofundar em sua abrangente temática, muito haveria que se falar sobre a formulação dos jardins italianos e franceses até se chegar aos jardins ingleses. Cabe, no entanto, apenas destacar objetivamente alguns elementos-chaves do pitoresco formulados no século XVIII que se relacionam diretamente com a construção de uma percepção cinematográfica. Afinal, como veremos, nos jardins pitorescos se constrói uma experiência espacial que posteriormente o cinema seria capaz de reproduzir mecanicamente. Sendo assim, nos ajuda a compreender alguns mecanismos comuns entre o cinema e arquitetura de como experimentamos os espaços. Isso posto, vamos às visões românticas dos jardins ingleses do século XVIII.

Como vimos anteriormente, havia um ambiente favorável na academia francesa de arquitetura para uma sensibilidade sobre as sensações do usuário no espaço arquitetônico. O que também vai se fazer presente na Inglaterra principalmente na arquitetura de jardins.

Apesar do desenvolvimento dos jardins pitorescos se darem em diversas partes da Europa e não apenas na Inglaterra, seu desdobramento neste país, tanto teórico quanto prático, ajuda a ilustrar mais claramente as ligações da paralaxe com a emoção. Aliás, é importante refletir sobre o sentido da palavra emoção antes de continuarmos; sua raiz vem de *moção*, de mover, de movimentar-se. Logo, o movimento e os sentimentos se fundem na mesma palavra (*e*)*moção*¹²³. Quando, por exemplo, somos impactados por uma obra de arte, por uma narrativa que nos faz sentir alegria ou tristeza, costumamos dizer que fomos “movidos” por ela. Se analisarmos a palavra em inglês, esta ligação específica com o cinema fica ainda mais latente, pois os filmes na língua inglesa podem ser traduzidos por (*e*)*motion pictures*, imagens em movimento que despertam sentimentos.

Esse entendimento da palavra (*e*)*moção* não apenas nos ajuda a compreender a conexão entre a teoria dos jardins pitorescos ingleses com o cinema, como também apontam para o movimento como sendo um dos principais mecanismos da

¹²³ Devo a BRUNO (2007) este entendimento da palavra (*e*)*moção*. Foi ela que utiliza primeiramente a palavra (*e*)*motion*, separando em parênteses a letra “E”.

percepção fenomenal dos espaços. Se vivemos experiências (e)mocionais na arquitetura, como afirmam Pallasmaa, Nesbitt e Perez-Gomez, experimentamos os sentimentos no movimento.

Giuliana Bruno em seu já mencionado, *Atlas of Emotion*¹²⁴, de forma inspiradora discorre sobre uma geografia da emoção, onde jornadas emocionais constituem uma cartografia da experiência humana. Bruno associa diretamente o movimento às emoções e, para ela, os jardins pitorescos seriam umas das várias manifestações desta condição da existência. Ainda segundo ela, o vagar pelo jardim gerava dois tipos de movimento: um externo no espaço e outro interno nas nossas emoções¹²⁵. Voltamos aqui à ideia do ser no mundo com sua subjetividade interna, mas agora um ser que ativa as emoções no movimento pelo espaço.

A natureza nestes jardins deveria ser construída através de imagens, mas seria experimentada pelo movimento do corpo em uma narração visual. Os jardins se convertiam em um espaço imagético sequencialmente montado, criando uma experiência cinematográfica, fazendo de seus usuários espectadores de uma jornada emotiva espacial¹²⁶. Era exatamente isso que os arquitetos do século XVIII intencionavam conscientemente fazer; criar uma série de imagens/cenários capazes de despertar sentimentos através do percurso sequenciado. Estes jardins seriam um antepassado do que viria a ser as jornadas espaciais dos filmes no cinema. Bruno, dentre tantas outras formas de notação cartográfica de jornadas emocionais, via uma forte ligação entre o cinema e os jardins pitorescos¹²⁷.

Em sua visão, Giuliana Bruno nos leva a uma mão de duas vias. A primeira, que é o foco deste capítulo, estaria nas possibilidades de tradução/transcrição desta característica da experiência humana (paralaxe e emoção) e a segunda reside em como a consciência deste fato pode levar os arquitetos e arquitetas a criarem designs de espaços que explorem intencionalmente esta condição da (e)moção. Porém, em ambos os casos, importa observar o caráter não estático da arquitetura associado à uma vivência fenomenal do espaço.

Feita esta constatação, importaria buscar para arquitetura um meio de transcrever esta alternativa de pensar e conceber os espaços.

¹²⁴ BRUNO, *Op. Cit.*, 2007.

¹²⁵ MELLO, Cecília. **A arquitetura de jardins chinesa**. São Paulo: Cosac Naify; 2014, p. 302.

¹²⁶ BRUNO, *Op. Cit.*, 2007, p. 193.

¹²⁷ MELLO, *Op. Cit.*, 2014, p. 300.

Bruno em sua extensa pesquisa de uma grande variedade de referências multidisciplinares, acaba criando uma linha histórica da percepção dos arquitetos sobre os impactos do deslocamento e do percurso na arquitetura. Sua genealogia da *promenade* (do passear), atravessa os jardins ingleses do XVIII chegando aos estudos de Choisy no XIX, passando na primeira metade do século XX por Le Corbusier e Sergei Eisenstein e chegando até Bernard Tschumi já no fim do milênio.

Tschumi, que para Bruno se enquadra nesta tradição fundamentada no século XVIII que tanto cria designs quanto transcreve a arquitetura cinematograficamente, em seu declarado interesse nas sensações que a arquitetura pode despertar, menciona uma passagem de 1765 do Abade de Laugier (1713-1769) sobre arquitetura e os jardins:

Quem souber projetar bem um parque não terá dificuldade alguma para traçar o plano de construção de uma cidade, em conformidade com a área e a situação dadas. Deve haver regularidade e fantasia, relações e contrastes, e elementos casuais, inesperados, que dão variedade à cena: grande ordem nos detalhes, confusão excitação e tumulto, no conjunto¹²⁸.

Se faziam presentes na arquitetura dos jardins pitorescos ingleses tentativas de criar contrastes, complexidades visuais capazes de gerar variedades de cenas. Com isso, iria se quebrar a monotonia e previsibilidade na paisagem. Daria a ela uma dinâmica visual, assim como estimularia a imaginação dos espectadores através de objetos arquitetônicos capazes de evocar emoções. A paisagem era uma forma de narrativa em que os arquitetos buscavam atingir os sentidos dos usuários na paralaxe.

A observação de Laugier, conjuntamente com os jardins de Lancelot Brown (1715-1783) e William Kent (1685-1748), refletia para Tschumi uma tácita inclinação daquele período de se instaurar o prazer na arquitetura.¹²⁹ Da mesma forma, Bruno via nos jardins ocidentais um lócus emotivo de busca de prazeres. Supostamente, este grupo de arquitetos do século XVIII estaria a serviço de uma arquitetura das sensações, da imaginação e dos prazeres. Tudo isso se construía através de cenários inscritos na paisagem que deveriam ser percorridos tanto pelos olhos quanto pelas pernas do observador.

¹²⁸ TSCHUMI, Bernard. O Prazer da Arquitetura. In: NESBITT, Kate (org.). **Uma Nova Agenda para a Arquitetura. Antologia Teórica 1965-1995**. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 577.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 577.

Seria necessário investigar as cenas criadas na paisagem através da aproximação física delas, em uma visualidade dinâmica pautada no movimento. Para trazer uma analogia de Hugo Münsterberg ao pitoresco, antes que os diretores de cinema lançassem mão do zoom mecânico das lentes cinematográficas para direcionar a atenção do espectador, os arquitetos dos jardins pitorescos inseriam elementos na paisagem que puxavam os olhos e a atenção do espectador criando um deslocamento tanto mental quanto físico¹³⁰. Em uma narrativa espacial o espectador era conduzido por imagens construídas para despertar nele prazer e emoção.

Fica cada vez mais evidente que o cinema busca fazer o que a arquitetura fazia anteriormente. Os arquitetos do XVIII aparentemente entendiam que a vivência da arquitetura se dava de forma existencial, na subjetividade dos sentimentos e emoções. Buscavam mover seus espectadores internamente frente aos fenômenos externos¹³¹.

Em Stowe, jardim de William Kent e Capability Brown citado por Tshumi, elementos arquitetônicos gótico saxônico, italiano romano, clássico grego e chinês tradicional foram inseridos na paisagem com o intuito de instigar a imaginação e despertar determinados sentimentos e sensações. Eles remetiam a lugares e valores de distintas culturas e tempos históricos distantes, como os filmes nos levam a lugares e culturas distantes da sala de cinema. Estes objetos arquitetônicos faziam parte de uma paisagem “natural” que tentava imitar a natureza em suas formas sinuosas através de vegetações e córregos moldados¹³². Estes elementos arquitetônicos justapostos no jardim - um “antigo” templo saxão¹³³ que deveria remeter ao orgulho de seus antepassados que viviam de forma livre e uma construção de inspiração romana que supostamente deveria moldar os valores dos cidadãos ingleses a um padrão clássico - criavam em Stowe uma heterotopia.

O termo “heterotopia” nos remete mais uma vez a Michel Foucault que utilizava o termo em seu estudo histórico sobre espaços. A heterotopia remete a

¹³⁰ BRUNO, *Op. Cit.*, 2007, p. 195.

¹³¹ Por mais que, como vimos no primeiro capítulo, o conceito que utilizamos de fenomenologia seja conceituado no século XX por Edmund Russel, poderíamos enquadrar seus aspectos anteriormente, principalmente neste período onde os arquitetos eram sensíveis as percepções de um corpo no espaço que interagiam com sua interioridade frente aos fenômenos externos.

¹³² TSCHUMI, *Op. Cit.*, 2006, p. 577.

¹³³ Hoje chamado de templo gótico. Foi escolhido este estilo pois acreditava-se na época ser o estilo que melhor glorificava o passado da nação. Tirei esta informação de: SCHROER, Carl F.; ENGE, Claf T. **Garden architecture in europe**. Köln: Taschen, 1992, p. 205.

ideia de que um lugar real pode ser justaposto por outros espaços. A tentativa de Kent em emular sentimentos e sensações através de diferentes cenários, que remetiam a diferentes lugares mas todos na mesma paisagem, tornavam seu jardim em uma estância de heterotopia. Outro importante aspecto deste conceito espacial é o fato de que, para Foucault, os lugares mais representativos desta característica específica de justaposição espacial da heterotopia seriam o teatro, cinema e o jardim¹³⁴. Este conceito do pensador francês nos ajuda na busca por evidências que possam conectar a arquitetura e o cinema. Na heterotopia ambos se tornam práticas espaciais muito próximas. Afinal, em ambos, uma diversidade de lugares e espaços são justapostos em um mesmo lugar real; se no espaço retangular do cinema o espectador vê diante de si a imagem de outros lugares que invadem sua visão e imaginação, nos jardins o espectador também entra em contato com imagens que despertam através da visão a imaginação de outros lugares.

Mas, para Foucault, a heterotopia não se dá apenas nos jardins ingleses e franceses do século XVIII, mas sim num passado mais distante nos jardins orientais. Logo o seu conceito ajuda a expandir o horizonte da experiência cinematográfica espacial não apenas na percepção moderna de espaço dinâmico até agora analisada. Isso dá uma abrangência mais global para uma percepção cinematográfica dos espaços, não limitando a uma visão europeia. Com isso podemos flertar com a ideia de que a transcrição da arquitetura pelo cinema poderia ser de alguma maneira mais universalizante. Por isso, antes de continuarmos no pitoresco inglês, vamos tentar construir brevemente uma ponte da percepção cinematográfica na heterotopia dos jardins chineses. Nesta análise podemos nos aproximar mais do cinema em uma ótica que busca transcrever a dinâmica do espaço em sua linguagem.

Cecília Mello em *A Arquitetura de Jardins Chinesa* faz de forma esclarecedora um cruzamento entre a experiência espacial dos jardins clássicos das dinastias Ming (133-1644) e Qing (1644-1911) com a experiência espacial dos filmes do diretor chinês Jia Zhangke. Para ela, as narrativas do diretor percorrem os espaços numa mesma lógica espacial dos jardins tradicionais de seu país.

O filme *O Mundo* (2004) se passa em um parque temático chamado de Mundo localizado nos arredores da cidade de Pequim. O parque é um jardim repleto de construções miniaturizadas em escala 1/3 de seu tamanho real. Ao visitar este

¹³⁴ MELLO, *Op. Cit.*, 2014, p. 311.

“cemitério de tesouros arquitetônicos da humanidade” o observador pode percorrer os espaços por caminhos construídos entre diferentes paisagens ou em um monotrilha que em poucos minutos vai do Taj Mahal à torre de Pisa, passando pela torre Eiffel. Por diversas vezes, a câmera de Zhangke acompanha a personagem Tao (*Zhao Tao*) pelo monotrilha que, para Mello, é o principal “dispositivo” de orientação espacial do “parque/jardim”. Ali, Tao atravessa a paisagem sentada. Imóvel, ela vê o mundo em movimento diante de seus olhos em uma sucessão de imagens tal qual o espectador de um filme.



Figura 13. *Frame* do filme *O Mundo*. Em diversos planos nota-se o monotrilha [Fonte: DVD, 00'05''36'' (2004)].



Figura 14. *Frame* do filme *O Mundo*. Em diversos planos nota-se o monotrilha [Fonte: DVD, 00'05''53'' (2004)].



Figura 15. *Frame* do filme *O Mundo*. Em diversos planos nota-se o monotrilho [Fonte: DVD, 01'36''19''(2004)].

Zhangke explora a forma como nos inserimos em jornadas narrativas através do movimento. Mello ressalta que a forma como ele nos conduz pelo filme “remete à estrutura peculiar do corredor em diversos jardins chineses.”¹³⁵

A câmera do diretor chinês busca em vários momentos posicionar a história em locais de deslocamento: aviões, carros, ônibus, estações, pontes, estradas, caminhos e corredores. Acaba sendo recorrente imagens de corpos em deslocamento “atravessando corredores, seguidos por uma câmera móvel”¹³⁶. A referência espacial do corredor vai perdurar ao longo da narrativa. Logo na abertura do filme, a personagem Tao é apresentada caminhando por um extenso corredor labiríntico. Por quase dois minutos, uma câmera segue a personagem enquanto ela busca alguém que possa lhe dar um esparadrapo. O filme reproduz as tensões da mobilidade e imobilidade dos personagens e dos espectadores nos espaços apoiado na sensibilidade espacial dos jardins.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 305.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 308.



Figura 16. *Frame* do filme *O Mundo*. Corredores na narrativa do filme [Fonte: DVD, 00'01''05'''(2004)].

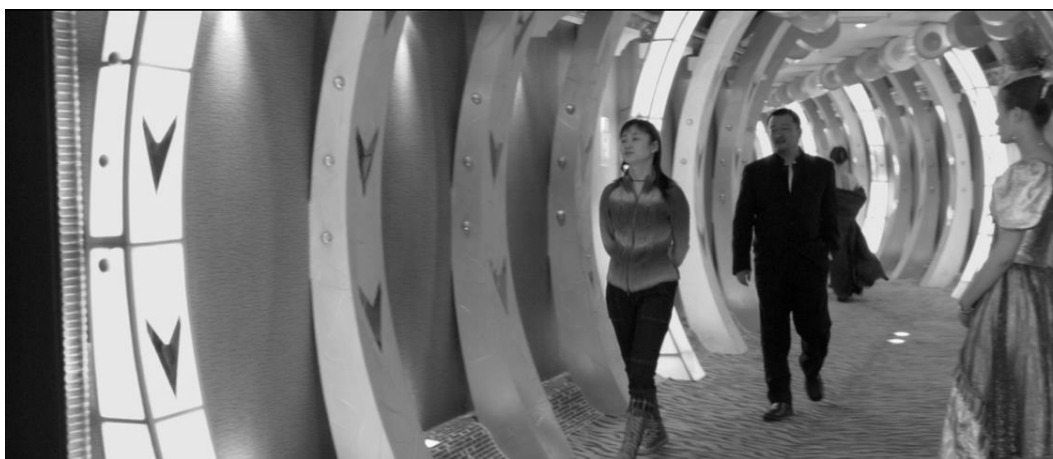


Figura 17. *Frame* do filme *O Mundo*. Corredores na narrativa do filme [Fonte: DVD, 01'18''10'''(2004)].



Figura 18. *Frame* do filme *O Mundo*. Corredores na narrativa do filme [Fonte: DVD, 00'28''04'''(2004)].

Um dos mais significativos exemplos da arquitetura de jardins chineses, o Palácio de Verão Yihe Yuan, construído no século XVIII e que também se localiza nos arredores de Pequim, possui uma extensa variedade de corredores chegando a 728 metros de comprimento. Eles tinham como função conectar os diferentes pavilhões espalhados pelo jardim e acabavam “separando ambientes e acentuando cenários ao proporcionar diferentes perspectivas para o visitante”.¹³⁷ Eram responsáveis por conduzir a narrativa dos jardins alternando entre momentos estáticos de observação de determinada “cena” com momentos dinâmicos tendo este a primazia da organização do espaço. As cenas/paisagens que os corredores organizavam eram conceituais e simbólicas; vegetações, montes, lagos e construções pretendiam evocar valores e sentimentos presentes em uma cultura confucionista. O espectador era conduzido nos jardins por uma jornada emocional, carregada de símbolos materializados na paisagem.

Outro importante elemento dos corredores de Yihe Yuan eram as pinturas. As vigas e tetos dos corredores foram adornadas por imagens de paisagens de diferentes partes do país encomendadas pelo imperador Qianlong a vários artistas. As pinturas ganhavam profundidade há medida que os elementos estruturais dos corredores vão se repetindo continuamente ao longo de toda sua extensão em curtos intervalos entre si. Em O Mundo de Zhangke os espectadores, tanto do filme quanto dos personagens retratados por ele que visitam o parque, não precisavam sair de Pequim para ver o mundo fora de seus limites. Bastava ver plasmado em pigmento as paisagens icônicas de todo império. Mas se no filme são as imagens que se movem diante de um espectador estático, nos corredores de Yihe Yuan as imagens ganham movimento no passeio do espectador pelos corredores. Estes eram dispositivos que estruturavam a heterotopia, onde “ao se deslocar pelo jardim, diferentes paisagens surgem diante do visitante, como no desenrolar de uma pintura em rolo no qual o movimento do corpo e o movimento da mente funcionam de modo sobreposto”¹³⁸.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 305.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 302.



Figura 19. Corredores do Palácio de Verão *Yihe Yuan*. Vigas e pilares recebem pinturas de diversas paisagens da China [Fonte: CLARKE, (2019)].

Frente a esta afirmação, vale fazer um paralelo da fala acima de Mello, que compara os corredores às pinturas de rolo, com outra de Almeida. Em seu texto crítico sobre as Piscinas de Siza, ele também faz uma analogia a um sistema oriental narrativo de pintura em rolo para se referir a arquitetura; “é exatamente na sucessão de um desenrolar no tempo, como nos Emaki japoneses do século XV, que Siza Vieira mostra sua maestria, que resulta mais do que evidente na ordenação da Piscina de Leça.”¹³⁹ É interessante observar que, as duas falas remetem a experiência do espaço arquitetônico à visualidade das pinturas orientais em rolo. Inicialmente, elas surgem na China como forma de visualização panorâmica da paisagem, sendo adotadas posteriormente pelo Japão. Lá, seu formato é utilizado para criar pinturas sequenciadas. Personagens eram inseridos e reintroduzidos linearmente ao longo da narrativa visual. E no seu desenrolar, textos eram justapostos às imagens. Para Giuliana Bruno, estas pinturas em rolo fazem parte de uma manifestação cultural histórica a qual o cinema vai fazer parte. Seu sistema narrativo visual em rolo criava um fluxo sequencial de espaço-tempo antecipando os filmes e o cinema¹⁴⁰.

¹³⁹ ALMEIDA, *Op. Cit.*, 2016, p. 52.

¹⁴⁰ BRUNO, *Op. Cit.*, 2007, p. 138.

Fica latente nestas comparações o paralelo, tanto no ocidente quanto no oriente, de construir um espaço que explore seu caráter dinâmico (movimento). Assim como também exemplificam a vontade de inserir o movimento em suas formas de representação¹⁴¹.

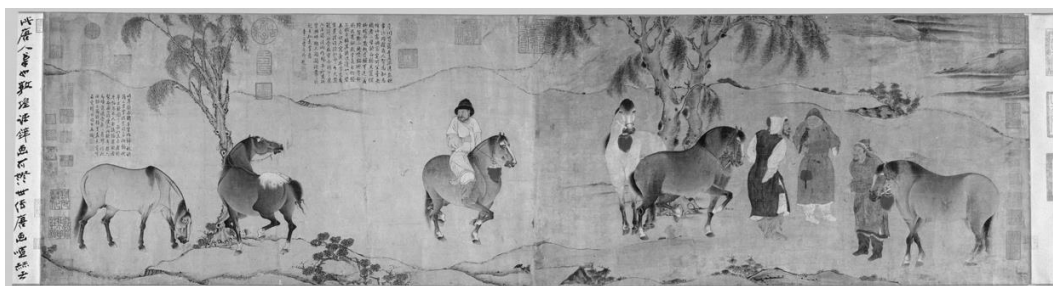


Figura 20. Pintura em rolo chinesa de autor desconhecido, denominada “Seis Cavalos”. Feita entre os séculos XIII e XIV. Dimensões: 18 3/16 × 66 1/4 in. (46.2 × 168.3 cm) [Fonte: THE MET MUSEUM (2019)]

Jia Zhangke, de fora do meio da arquitetura, também interpreta este caráter dinâmico do espaço e transcreve suas características através do cinema.

Sua linguagem é amplamente acessível, não se presta apenas a um público especializado, e em certa maneira, se inscreve em uma tradição cultural longínqua de poetas itinerantes chineses que, como ele mesmo vai afirmar, escreviam seus poemas a beira das estradas¹⁴².

Seus filmes são jornadas emocionais poéticas que se vinculam ao espaço no movimento. Exploram uma condição de heterotopia tanto no espaço real dos jardins quanto no espaço virtual do cinema.

Achei necessário fazer esta breve viagem ao oriente, pois a análise de Mello sobre o cinema de Zhangke ajuda a exemplificar mais diretamente os vínculos entre espaço, cinema, arquitetura, (e)moção¹⁴³ e montagem, e que as práticas de construção do cinema em muito se assemelham com as da arquitetura de jardins. Assim como ilustra que a linguagem do cinema muito pode se aproximar de como experimentamos física e mentalmente os espaços, evocando os estudos e a pesquisas de Hugo Münsterberg. Ele acreditava que as imagens em movimento diante de nossos olhos, seja pelo movimento do corpo ou observadas estaticamente

¹⁴¹ Para entender melhor a notação gráfica de tempo e espaço de Almeida (2016), ver p. 57.

¹⁴² MELLO, *Op. Cit.*, 2014, p. 299.

¹⁴³ Pretendo justapor o sentido de movimento à palavra emoção.

no cinema, participavam do processo mental de passagem das sensações para emoção¹⁴⁴.

Isso posto, seguiremos em direção ao conceito de montagem que vai ajudar a costurar a paralaxe e o pitoresco inserindo a percepção cinematográfica da arquitetura no século XX. Para isso veremos agora o rebatimento da (e)moção chinesa nos espaços do ocidente.

Os jardins Chineses não passaram despercebidos pela Europa no século XVIII, como conta Yue Zhuang em seu texto *“Luxury” and “the Surprising” in Sir William Chambers’ Dissertation on Oriental Gardening (1772): Commercial Society and Burke’s Sublime-Effect*.

O arquiteto inglês William Chambers (1723-1796) publica em 1772 o controverso *Dissertation on Oriental Gardening*. Nele, Chambers, que havia visitado a China e conhecido seus jardins, constrói um argumento sobre a paisagem inglesa se utilizando dos jardins orientais como plano de fundo de seus objetivos. Chambers queria moldar a moral de seus compatriotas através da emoção e acreditava que o meio pelo qual conseguiria “mover” as pessoas era através da construção de jardins pitorescos.

Se o autor de Stowe, William Kent, foi considerado o precursor dos jardins ingleses influenciando a geração seguinte de Lancelot Brown. Este por sua vez, conseguiu ser um dos mais bem-sucedidos arquitetos paisagistas ingleses de seu tempo. Lancelot que ganhou o apelido de “Capability” Brown transformou vastas áreas do interior inglês com suas paisagens pastoris¹⁴⁵. Por mais que gozasse de boa reputação com seus clientes, Brown e sua concepção inglesa de jardins “naturais”, foi criticada por William Chambers. Para Chambers os jardins de Brown, em sua tentativa de imitar a natureza, acabavam criando paisagens insípidas e monótonas, contrapondo o estilo inglês aos jardins orientais.

Em seu livro, ele denomina três cenas dos jardins chineses que julgava essenciais para construção de um jardim: terror, prazer e surpresa. O interesse do arquiteto pela presença destas sensações nos jardins nos leva mais uma vez a

¹⁴⁴ BRUNO, *Op. Cit.*, 2007, p. 261.

¹⁴⁵ Trago aqui os nomes de William Kent e Capability Brown para contextualizar o paisagismo inglês dentro das referências trazidas por Tschumi (*Op. Cit.*, 2006), citando os arquitetos em um pensamento arquitetônico em busca dos prazeres.

sensibilidade estética de Edmund Burke. Chambers via uma correspondência das sensações despertadas por estes jardins com os valores do sublime de Burke.

Ambos, Chambers e Burke, tinham uma visão política muito próxima. Burke acreditava que nossas emoções eram despertadas através da sensibilidade ao nos depararmos com objetos e elementos naturais ao nosso redor; por isso Burke vai investigar os efeitos que eles têm em nossa sensação estética. O político Burke apostava que as emoções poderiam despertar ações e mudar o comportamento das pessoas, logo legava a estética um importante poder político. Chambers na esteira do pensamento de Burke acreditava que a paisagem poderia atingir a emoção de seus usuários e, portanto, moldar seus padrões morais. Era preciso, como diria o Abade de Laugier, “estimular os contrastes” para que as emoções esperadas aflorassem e Chambers via nos jardins chineses os exemplos que precisava para incorporar as teorias de Burke. Daí sua crítica aos “monótonos” e “insípidos” jardins de Brown. Uma paisagem que recrie apenas uma imagem aprazível da natureza sem ser capaz de contrastar com o a sensação de terror, onde tudo é revelado sem deixar espaços para incertezas e a imaginação, não poderia atingir os propósitos políticos almejados por Burke de equilibrar as emoções humanas assegurando uma estabilidade social¹⁴⁶.

Para Chambers e Burke, a arquitetura deveria jogar com as emoções, despertar sensações e comunicar valores de forma semelhante ao que o cinema faria posteriormente em sua linguagem. Em *O Gabinete do Dr. Caligari* de 1920 seus expectadores são movidos e sua imaginação é estimulada, para dar um exemplo dentro dos já analisados.

Para Burke, como vimos anteriormente, o movimento tinha importante papel nesta equação. Ao mesmo tempo, Chambers em sua dissertação sobre os Jardins Orientais buscava criar contrastes entre as sensações através de um orquestrado percurso. Sem movimento não poderia haver (e)moção, pois é no movimento que Chambers apoia sua narrativa de contrastes e surpresas que estimulam as emoções¹⁴⁷.

¹⁴⁶ ZHUANG, Yue. Luxury and “the Surprising” in Sir William Chambers’ Dissertation on Oriental Gardening (1772): Commercial Society and Burke’s Sublime-Effect. **The Journal of Transcultural Studies**, v. 4, n. 2, 2013, p. 60.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 49.

Ele via o espectador não de forma passiva, estática, mas sim como um viajante. Este espectador/viajante em seu atravessar da paisagem por corredores, pontes, caminhos e estradas experimentaria fortes sensações contrastantes do sublime e do belo. Assim, Chambers faria da paisagem britânica em um lócus narrativo capaz de moldar a moral do povo inglês¹⁴⁸.

Fui obrigado a retroceder no tempo e fazer toda esta passagem pelo pensamento do século XVIII, da paralaxe e do pitoresco, para criar uma genealogia cronológica da percepção espacial cinematográfica antes mesmo da invenção do cinema. E com isso demonstrar que existem ligações entre o cinema e a arquitetura muito mais profundas e antigas do que se possa imaginar e que seria bem plausível fazer a transcrição de um pelo outro.

Afinal, foi no século XVIII que os arquitetos refletiram sobre os efeitos do movimento no espectador escrevendo tratados e projetando espaços que explorassem as sensações dos usuários. Isso sem falar nos primeiros românticos alemães e suas ideias sobre a poesia e o conceito de tradução.

Porém, Yve-Alain Bois vai afirmar que, na mesma velocidade em que este interesse irá despontar nos círculos de arquitetos, rapidamente sairá da pauta das principais discussões. A arquitetura se converteria em um campo altamente “abstrato”, não mais teria um corpo no espaço. Por isso a importância de Auguste Choisy em seu *Le Pittoresque dans L'art Grec*, pois ele acaba sendo responsável por despertar uma retomada no século XX, de um corpo em movimento na arquitetura. Com isso, prepara o terreno para a *promenade* de Le Corbusier (sendo ele fortemente impactado pelos estudos de Choisy) e a montagem cinematográfica de Serguei Eisenstein.¹⁴⁹

Choisy faz isso quase 100 anos depois do tratado de Étienne-Louis Boullée, às vésperas da entrada de um século que começaria a ver os primeiros passos do cinema. Vamos à sua pesquisa da Acrópole de Atenas e os seus desdobramentos no cinema e a arquitetura.

Choisy vai sugerir que a cidadela foi estruturada pitorescamente. Onde seus arquitetos levaram em conta o movimento do espectador criando imagens que deveriam ser observadas em pontos específicos do caminho. Logo a relação do

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 60.

¹⁴⁹ BOIS, *Op. Cit.*, 1984, p. 113.

visitante com as construções foi pensada a partir de uma alternância entre o objeto e a posição do observador.

Ele aponta para quatro principais imagens emblemáticas capazes de representar o todo da experiência de seus visitantes¹⁵⁰. As primeiras duas imagens seriam a da monumental entrada do complexo seguido de um plano geral interno da Acrópoles. Nesta segunda cena, a escultura de Athene Promakhos seria a imagem central dominante por mais que o Parthenon e Erechtheidon também despontassem na composição. Na sequência viriam mais duas cenas: a do Parthenon, como imagem dominante posicionado à direita do observador, e do Erechtheidon à esquerda.

Importa dizer que a aparente desordem ou assimetria observada na planta da acrópole de Atenas ganhava uma nova luz sobre a ótica da paralaxe de Choisy¹⁵¹. Ele vai dar para Acrópoles uma visão pitoresca da arquitetura onde os olhos eram carregados pelas pernas em um percurso narrativo.

¹⁵⁰ EISENSTEIN, *Op. Cit.*, 1989, p. 120.

¹⁵¹ BOIS, *Op. Cit.*, 1984, p. 56.

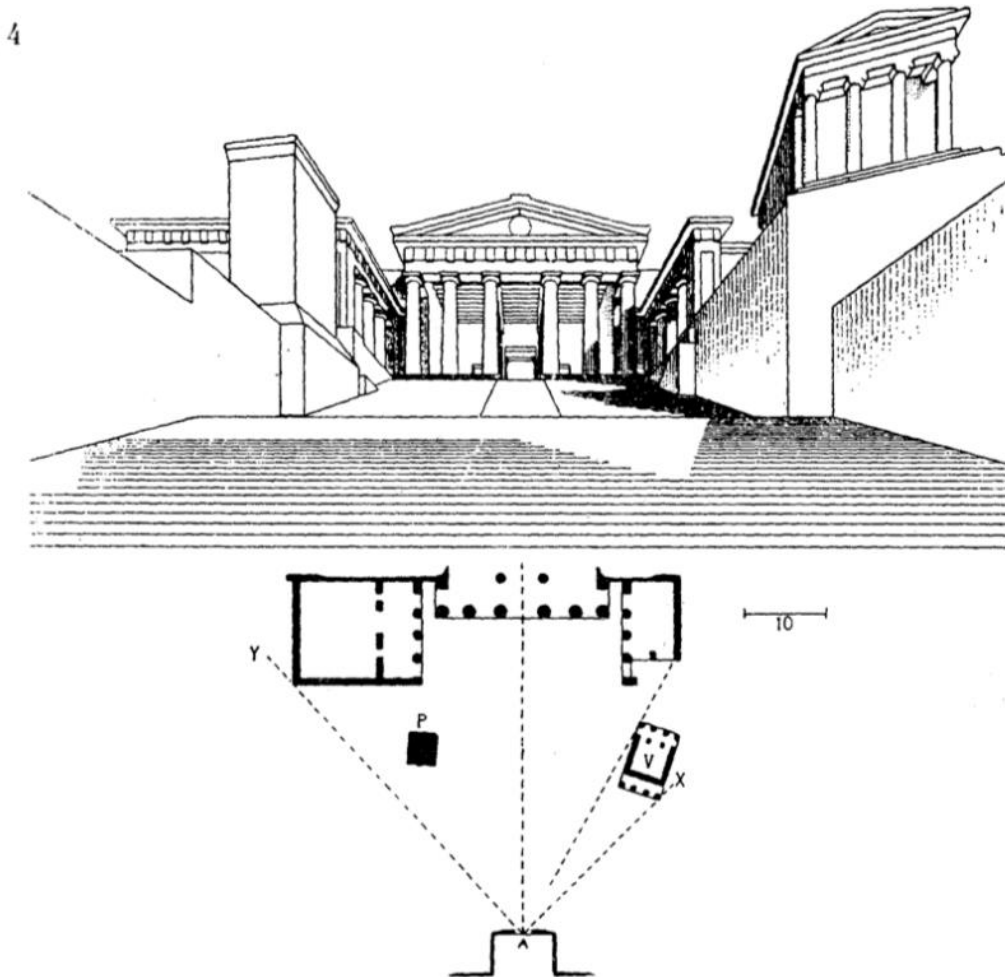


Figura 21. Acrópoles de Atenas, primeira cena. No desenho observamos centralizada a monumental entrada do complexo das acrópoles de Atenas [Fonte: CHOISY (1899, p. 414)]

8

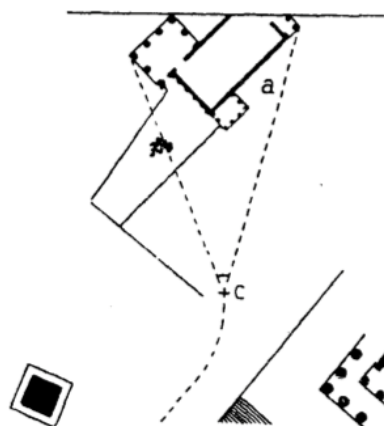
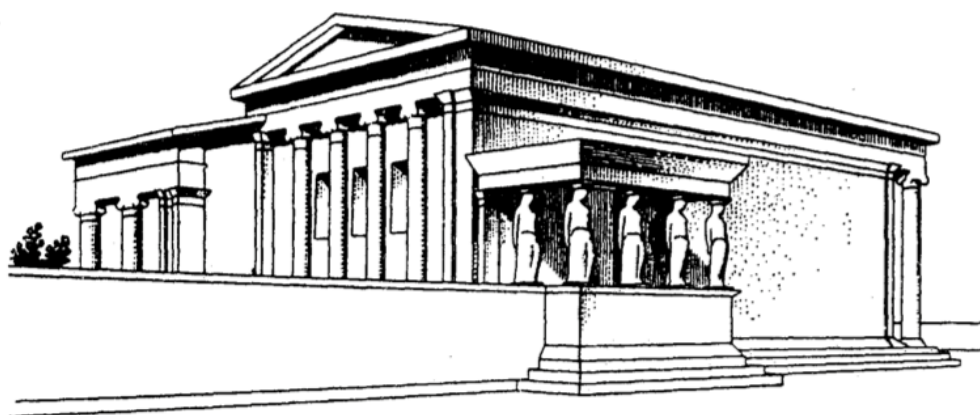


Figura 22. Acrópoles de Atenas, último desenho proposto. Podemos ver o *Erechtheion* à esquerda [Fonte: CHOISY (1899, p. 418)]

Como vimos anteriormente, Choisy tinha onde fundamentar suas ideias sobre o pitoresco e a paralaxe. Leroy, Boullée e Chambers, dentre tantos outros arquitetos e pensadores no século XVIII, já haviam escrito antes sobre os efeitos do movimento na arquitetura. Choisy, porém, foi o primeiro a fazer esta conexão com a arquitetura Grega de forma tão minuciosa.

Bruno pontua que, curiosamente, no mesmo momento em que Choisy analisava a arquitetura expondo seu caráter dinâmico, imagético e narrativo, o cinema começava a fazer suas primeiras incursões. Enquanto Choisy falava de uma arquitetura que se apoiava na imagem e no movimento, uma visão cinematográfica da arquitetura começava a se fazer presente no arcabouço teórico e cultural de seu tempo¹⁵².

¹⁵² BRUNO, *Op. Cit.*, 2007, p. 56.

Um dos principais cineastas e teóricos do cinema que faria parte deste contexto foi o russo Serguei M. Eisenstein. Suas ideias sobre a montagem ajudariam a fundamentar uma visão cinematográfica da arquitetura. Em seu texto seminal de 1938, *Montage and Architecture*, ele vai se utilizar da análise de Choisy sobre a Acrópoles pitoresca para exemplificar aquilo que para ele seria a primeira manifestação de cinema do ocidente. Sua iniciativa seria similar à de William Chambers em buscar nos jardins orientais os elementos de suas convicções sobre o sublime na paisagem.

Eisenstein abre seu texto destacando a palavra "caminho" como sendo fundamental para o cinema. Um caminho desvela aos olhos uma multiplicidade de imagens afastadas umas das outras, sendo conectadas em sequência por uma única representação diante de um espectador imóvel: o filme. Aí estaria a experiência moderna do cinema. Mas para Eisenstein, a experiência do filme que já se tornara comum nos anos em ele escrevia *Montage and Architecture*, não eram experiências inéditas e já se faziam presentes na arquitetura. No passado, era o observador que se movia através de uma série de objetos e fenômenos, os quais absorvia com seu sentido visual, a arquitetura.¹⁵³

Sua fala lembra os corredores de Yihe Yuan e os comentários de Cecília Mello sobre a justaposição mental de imagens vistas por um olho em deslocamento. Porém, é Eisenstein que vai primeiro fundamentar a ideia de montagem em um todo coerente. É no movimento que o sentido vai se dar e o responsável por reorganizar tudo cinematograficamente seria a montagem.

Apoiado na leitura de Choisy, ele vai apresentar as quatro principais cenas que o arquiteto francês pontuou em seu texto. Faz isso para poder compará-las a *takes* cinematográficos. Ele prossegue discorrendo sobre a justaposição sequencial de cada uma das cenas/*take* afirmando que tinham uma lógica composicional muito próxima da montagem cinematográfica. A composição feita na imagem dominante seria equilibrada quando posta em sequência. Se em determinada cena/*take* o peso da composição fosse maior para um lado, a seguinte jogaria para o outro e assim por diante.

¹⁵³ EISENSTEIN, *Op. Cit.*, 1989, p. 116.



Figura 23. Esquema de composição sobre as 4 cenas de *Choisy* [Fonte: EISENSTEIN (1989, p. 8)]

Para o cineasta russo, a composição geral da Acrópoles teria levado em consideração a sequência entre as imagens. Elas não foram pensadas isoladamente. Os arquitetos gregos haviam supostamente trabalhado a arquitetura como se trabalha um filme, onde se montam os *takes*, levando em consideração o efeito que terão uns sobre os outros na construção final da narrativa¹⁵⁴.

Seguindo a lógica de Eisenstein, poderíamos reconhecer uma ligação na prática da arquitetura com o cinema pelo movimento de imagens e na montagem mental destas. Quando visitamos um edifício, vemos suas várias partes, não apenas sua elevação. Atravessamos um hall, nos locomovemos por corredores, escadas e salas. Cada ambiente se tornará uma imagem armazenada na memória. Nossa mente, depois, irá fazer uma montagem das diversas imagens para criar a percepção que tivemos de tal edifício.

Um conjunto arquitetônico é uma montagem de diversos pontos de perspectivas de um espectador em movimento. Assim como um filme é a montagem de diversas imagens em movimento de personagens pelo espaço.

Para Bruno, Sergei Eisenstein demonstra também as interconexões existentes entre imobilidade e mobilidade. A aparente (i)mobilidade do espectador frente à projeção cinematográfica o conecta a uma multiplicidade de lugares e paisagens através de um caminho imaginário. Se por um lado nosso corpo está estático, nossa

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 120.

mente segue caminho por uma navegação ficcional. Eisenstein por isso afirma que um percurso cinematográfico é de certa forma o equivalente da exploração pelo espaço real¹⁵⁵.

Esta conclusão torna ainda mais interessante as cenas em que Zhangke acompanha os personagens em ônibus, carros e monotrilhos observando a paisagem em movimento diante de seus corpos estáticos. Soma-se a isso o espectador de *O Mundo* que, ao ver estaticamente o filme onde Tao no monotrilho observa a paisagem, é levado a uma jornada mental por Pequim.

Eisenstein vai chamar o complexo arquitetônico de Atenas de “o perfeito exemplo de um dos mais antigos filmes”¹⁵⁶.

Toda a análise feita anteriormente neste capítulo sobre a percepção do movimento na arquitetura culmina na afirmação acima do diretor russo. A contribuição de *Montage and Architecture* é fundamental para se traçar um paralelo entre a arquitetura e o cinema logo no seu começo. Avança por um terreno ainda pouco explorado e, no processo, ajuda a identificar na história da arquitetura características da experimentação espacial que o cinema vai poder agora reproduzir mecanicamente. Acaba por fundir na montagem os conceitos de paralaxe e pitoresco que tanto se discutiu séculos antes. Com isso, prepara um terreno conceitual para cineastas e arquitetos de seu tempo.

Le Corbusier, sendo este uma das grandes forças por trás das ideias da arquitetura moderna, tinha uma aproximação com os pensamentos de Eisenstein e os estudos de Choisy. Tanto Corbusier quanto Eisenstein interpretaram a obra de Choisy dentro de um contexto cultural de profundas transformações. E ambos se tornariam importantes figuras dentro de seus campos de atuação, não apenas por seus trabalhos, mas também por suas reflexões teóricas. Os dois mantinham abertamente uma admiração pelo trabalho um do outro. Isso fica claro em uma entrevista em que Le Corbusier afirma que “em meu trabalho, procuro pensar assim como Eisenstein faz em seus filmes”.¹⁵⁷

Le Corbusier também via um forte entrelaçamento entre sua profissão e o cinema chegando a dizer que o filme e a arquitetura são as únicas duas verdadeiras

¹⁵⁵ BRUNO, *Op. Cit.*, 2007, p. 56.

¹⁵⁶ EISENSTEIN, *Op. Cit.*, 1989, p. 117.

¹⁵⁷ BRUNO, *Op. Cit.*, 2007, p. 58.

artes de seu tempo¹⁵⁸. Ele, com isso, endossa haver uma profunda ligação na natureza das duas disciplinas. Por mais que ao longo de sua carreira sempre se tenha discutido sua relação com a pintura cubista, o cinema para ele estava ainda mais próximo da arquitetura. Como diria Eisenstein, a câmera cinematográfica viria por primeira vez resolver o dilema de representar uma totalidade de um fenômeno em apenas uma superfície plana¹⁵⁹. Seguramente, Le Corbusier estava atento a isso quando coloca o cinema ao lado da arquitetura.

Suas reflexões o fizeram ser um dos poucos arquitetos a teorizar sobre um corpo em deslocamento na primeira metade do século XX. Yve-Alain Bois vai pontuar que Le Corbusier foi o primeiro arquiteto, depois de Boullée, a falar de seu projeto em termos da paralaxe.¹⁶⁰ Le Corbusier acaba reconhecendo a possibilidade inerente de impactar e surpreender o observador no caminhar, e vai lançar mão deste recurso em seus projetos. Para denominar esta relação do caminhar com a arquitetura, ele utiliza o termo *Promenade Architecturale*.

Arquitetura deveria ser apreciada no movimento, no caminhar dos pés se deslocando de um lugar para outro, alternando as perspectivas, criando com isso momentos inesperados de surpresas. Logo, para Le Corbusier, a arquitetura tinha uma qualidade espaço-temporal.

Assim como na arquitetura, o cinema faria jornadas e entregaria visadas construindo sentido na montagem de imagens em movimento. Eisenstein “ligava o movimento e a montagem no espaço”¹⁶¹, criando um percurso imaginário. Le Corbusier criava um espaço para ser percorrido e visto pelos olhos.

De forma resumida, o interesse pela paralaxe e o pitoresco, demonstrados no século XVIII pelos estudos de Leroy sobre as construções gregas, na arquitetura de Soufflot em *Ste. Geneviève*, no tratado e projetos de Boullée, nos corredores pintados de Yihe Yuan, na paisagem sublime de Burke e Chambers e nas ilustrações axonométricas e na análise de Choisy da Acrópoles, sugerem uma qualidade *espaço-temporal* da paisagem e da arquitetura.

¹⁵⁸ BRUNO, *Op. Cit.*, 2007, p. 58

¹⁵⁹ EISENSTEIN, *Op. Cit.*, 1989, p. 117.

¹⁶⁰ BOIS, *Op. Cit.*, 1984, p. 56.

¹⁶¹ VIDLER, *Op. Cit.*, 1993, p. 56.

Mas faltava ainda o cinema nascer. Nasceria mergulhado na mesma condição de tempo e espaço e, assim como na arquitetura, precisaria do movimento para ativá-lo.

Eisenstein, com sua montagem, e Le Corbusier, com a *Promenade Architecturale*, acabaram dando continuidade a este caráter espaço-temporal. Mas fazem isso, ao contrário de seus antecessores, tendo em vista as novas possibilidades mecânicas que o cinema trazia. Uma traquitana mecânica visual capaz de dar movimento as imagens de lugares e pessoas de forma sequenciada.

O movimento seria a chave para conectar tempo e espaço nos projetos de Corbusier e nos filmes de Eisenstein. E foi isso que eles demonstraram na montagem e na *Promenade Architecturale*.

O cinema, portanto, nasce como uma espécie de linguagem do movimento, capaz de produzir um efeito ainda mais impactante que o das pinturas em rolo. Não surge do nada, se insere em uma diversidade de manifestações culturais passadas de se comunicar jornadas (e)mocionais. Produz (e)moção, conecta os sentimentos através do movimento.

Porém, se ambas as práticas (arquitetura e cinema), manifestam em si o tempo, o espaço e o movimento por mecanismos mentais muito parecidos, por que grande parte da arquitetura vem constantemente ignorando a linguagem cinematográfica como meio de representação? Seria talvez pelo desconhecimento da proximidade dos dois meios? Se experimentamos a arquitetura, os jardins e as cidades em movimento, fazendo uma montagem mental de suas partes, não seria a transcrição pelo cinema um importante meio de representação? O que o cinema poderia contribuir para a arquitetura?

Volto ao livro em que encontrei imagens, textos e desenhos das Piscinas de Leça. Em um mesmo projeto de Siza, que contém uma forte característica espaço-temporal, arquitetos se propuseram analisar sua construção. Dentre suas notações e representações, apenas um se apoiou nas imagens em movimento, o cinema.

Uns tentam falar por uma linguagem abstrata, até enfatizam as sensações, mas apenas flertam com a razão.

Já outro, se utiliza da poética do cinema. Nos leva a (e)moção.

Não pretendo com isso fazer uma invalidação dos meios próprios do campo da arquitetura, mas sim validar a linguagem do cinema para arquitetura. Pouco se

ganharia em substituir linguagens, mas se ganharia muito ao borrar os limites da disciplina; arquitetura.

Seguramente alguns arquitetos e cineastas perceberam o link entre arquitetura e cinema legados pela *promenade architecturale* e a montagem cinematográfica.

Já, abandonando os primeiros passos do cinema e da arquitetura moderna, Luis Urbano vai investigar a arquitetura transcrevendo-a pelo cinema. Bernard Tschumi vai se utilizar do cinema para projetar, fazer espaço cinematográfico. No processo, ambos acabam revelando outro componente comum à experiência espacial nos dois meios: o evento.

4

Arquitetura no cinema e o cinema na arquitetura

Gostaria que existissem lugares estáveis, imóveis, intangíveis, intocados e quase intocáveis, imutáveis, profundamente enraizados: lugares que podem ser pontos de referência de partida, de origem ... Esses lugares não existem, e é porque eles não existem que o espaço se torna uma questão, deixa de ser auto evidente...o espaço é uma dúvida: tenho que marcá-lo constantemente, designá-lo. Nunca é meu, nunca me foi dado, tenho que conquistá-lo.

Georges Perec

Os espaços, como sugere Georges Perec,¹⁶² não são fixos, são construídos e constituídos por gente. Nos seus afazeres, atravessam prédios e cidades fazendo de seus espaços instáveis e mutáveis. Esta noção de Perec para os arquitetos é muito interessante, pois pressupõe que a arquitetura nunca estará acabada, pelo menos nas histórias que vão continuar a acontecer nela. E estas histórias condicionam e são condicionadas pela arquitetura em um entrelaçamento entre vida e espaço.

Cada prédio tem uma história, uma vivência além de sua fachada. Como então se aproximar destes espaços instáveis em constante mudança e transformação? Como narrar seus enredos, como registrar e marcar o entrelaçamento entre vida e matéria?

Perec escolhe lugares para narrar suas histórias, mas estes nunca conseguem se esgotar enquanto a vida deles se ocupar. Edifícios se tornam repositórios de eventos felizes, tristes e banais. Escritores e cineastas perceberam a capacidade que os lugares têm de ancorar suas histórias. Por outro lado, arquitetos perceberam que não há espaço sem a vida.

Se como diria Perec, o espaço acaba se tornando uma questão, como poderíamos então responder esta questão? Ele mesmo dá a resposta: “tenho que marcá-lo”.

¹⁶² Fui introduzido à obra literária de Georges Perec por Havik (2014).

4.1

O cinema na arquitetura: Arquitetura do cinema no evento e espaço vivo

Me lembro, quando estudante de arquitetura, de diversas vezes entrar em contato pela primeira vez com um edifício recém-inaugurado através de surpreendentes imagens, desenhos e ilustrações. Ficavam em lugares distantes, outros países, e seu acesso me era custoso. Lembro também da excitação e encantamento despertados pelas imagens e desenhos deles. As persuasivas fotos mostravam um edifício que acabava de se abrir para o mundo, e geralmente sua condição física ainda não havia ganhado as marcas do tempo e do uso. Aliás, sobre o uso, as fotos quando continham pessoas, eram apenas borrões sem rosto ou forma definida. O que teria de definição de fato é sua posição no enquadramento, que permitia melhor observar a arquitetura sem muita obstrução.

Mas também recorro da minha surpresa ao ouvir a decepção de alguns colegas e professores ao visitarem tais edifícios. Ao vivo era outra coisa, diziam eles.

Comecei a pensar que talvez haveria um *gap* na arquitetura entre os espaços e suas representações. Perguntava-me como aquelas representações dos mais novos projetos poderiam estar tão distantes da experiência efetiva neles? Haveria então uma outra linguagem capaz de diminuir esta distância? Como trazer este “ao vivo” ou torná-lo mais vivo?

Passava, então, a encarar aquelas representações de uma outra maneira. Menos encantamento, mais atenção. A arquitetura parecia se cercar de imagens sedutoras, que rapidamente captavam a atenção, junto com desenhos frios e abstratos que pouco demonstravam sua dinâmica e vida.

Em uma atitude mais crítica, refletia que isso não ocorreria apenas nos projetos recém-inaugurados, pois o tempo até poderia passar para os edifícios, mas ainda subsistiria a mesma atitude de o apresentar sem que a vida maculasse sua arquitetura. Sua representação, ou apresentação, parece tentar controlar cada aspecto de uma vida idealizada. Pois seriam, afinal, habitados apenas por espectros, borrões de passagem, sem se fixarem, aterem ou usarem e portanto confrontarem a arquitetura. Seriam apenas figuras humanas e não usuários do espaço. O curioso é que estes espaços sem vida e uso se apresentam em negação aos efeitos da

entropia¹⁶³. Seriam plastificados, mumificados em um eterno processo de desuso que inverteria as leis da deterioração física, um paradoxo.

Lembro-me também do impacto que foi visitá-los e vê-los em ação, nos seus usos em pleno vapor; quão diferentes se tornaram. A vida compartilhada nos espaços parecia implodir a perfeição das imagens e das intenções dos arquitetos. Os edifícios ganham vida se a vida trata de se ocupar neles, e ela muitas vezes subverte sua lógica e razão. A esta altura, já começava a suspeitar que uma câmera na mão que captasse aquilo que via e ouvia pudesse de alguma maneira ajudar a se aproximar da insubstituível experiência presencial vivida na arquitetura.

Enquanto escrevo, consigo ver pela janela à minha frente o muro sobre o qual escrevi no primeiro capítulo, aquele que os arquitetos construíram para separar, isolar e dar privacidade. Mas que, na minha vivência real deste espaço, fora da concepção, percebo que ele na verdade quebra a privacidade e conecta as vidas na intimidade de seus lares. O muro é como uma membrana que vibra trazendo as conversas e intimidades para dentro dos apartamentos. Ele, ao invés de cumprir a função de esconder, na verdade, revela.

Isso me faz pensar em uma interessante observação sobre paredes, muros e fachadas feitas por Henri Lefebvre, que diz que eles deveriam cumprir uma dupla função de definir os limites entre uma cena e uma “obscena”. Se a fachada define uma cena, “onde algo se passa”, define também o que não se deveria passar neste espaço; “obscena”.¹⁶⁴ Em outras palavras; um muro que esconde, esconde alguma ação humana e com isso desperta a curiosidade e a imaginação sobre os eventos que aconteceriam por traz daquele elemento arquitetônico. Ele não só revelaria os eventos naturalmente programados como também aqueles fora do script esperado. Sua percepção sobre muros, paredes e fachadas fazem pensar que um elemento arquitetônico na verdade falaria de gente e suas atividades, logo, um muro de um prédio não era só matéria, mas sua existência se completava nas interações sociais. Tudo isso me faz pensar no arquiteto Bernard Tschumi. A “obscena” de Lefebvre se aproximaria do que Tschumi iria chamar do verdadeiro momento da arquitetura. Era na ação de o usuário transgredir os limites impostos pela arquitetura que uma verdadeira experiência da arquitetura aconteceria. Ali, autor e usuário se

¹⁶³ Uso aqui o termo “entropia” em referência ao texto: SMITHSON, Robert. The Monuments of Passaic. *Artforum*, p. 52-57, December 1967.

¹⁶⁴ LEFEBVRE, Henri. *The Production of Space*. Oxford: Basil Blackwell, 1991, p. 36.

encontrariam em uma experiência intensa liberada pela transgressão. As ideias de Tschumi e Lefebvre indicavam que a arquitetura poderia estar profundamente ligada na vida que a ocupa. Logo, para a arquitetura, a representação desta vida em seus eventos não seria apenas uma mera questão de capricho ou detalhe. Iria no cerne da disciplina para então começar a desvelar suas camadas.

Dentro de sua disciplina, os meios de representação e análise da arquitetura, raramente se aproximam da vida que nela é gerada. Em outras palavras, dos eventos e seu uso no cotidiano. Em sua narrativa de análise do meio construído, busca-se respostas nas intenções dos arquitetos. Assim, sua potencialidade se limita apenas às aspirações de seus idealizadores, eclipsando outras possibilidades que a vida real e os personagens do cotidiano impõem aos espaços no seu uso.

Juhani Pallasmaa também problematiza a relação entre a representação da arquitetura e o distanciamento da experiência nela. Ele critica a arquitetura contemporânea por se afastar da vida e, portanto, sua concepção não estaria mais pautada na existência humana. Uma das razões para isso, segundo ele, estaria no fato de vivermos em uma cultura de hipervalorização da visualidade. Ou seja, a arquitetura contemporânea sofria de um forte desejo de criar “imagens visuais surpreendentes e memoráveis.”¹⁶⁵ A cada novo projeto, uma nova oportunidade de criar uma imagem impactante, direcionando sua concepção para este fim imagético.

Sem dúvida, esta arquitetura dita “contemporânea” se apresenta para o mundo através de imagens surpreendente. Porém, será que “ao vivo” continuariam sendo tão surpreendentes sob as demandas da vida? Seria a sedução por sua representação, como sugere nas entrelinhas Pallasmaa, a força condutora de seu projeto? Seria a experiência da arquitetura reduzida apenas a uma questão de propaganda visual?

Segundo Lefebvre, os espaços são concebidos para serem vividos por pessoas, não dotadas apenas de olhos, mas de corpos¹⁶⁶. Corpos com mentes, memórias, desejos e que se reconhecem a si e a outros no espaço.

Ainda estamos às voltas com a complexidade da experiência da vida humana no ambiente construído e a necessidade de achar uma forma de comunicar isso dentro do campo da pesquisa e análise da arquitetura.

Os usos não programados pelo arquiteto, as apropriações espontâneas, as transformações e os eventos que se seguem no cotidiano, pouco tem se feito

¹⁶⁵ PALLASMAA, *Op. Cit.*, 2011, p. 29.

¹⁶⁶ LEFEBVRE, *Op. Cit.*, 1991, p. 143.

presentes na representação e análise de arquitetura. Fica assim, por vezes, dissociada a vida nos espaços.

Como já vimos anteriormente, na segunda metade do século XX, Bernard Tschumi se inscreve em um grupo de arquitetos que se preocuparam em investigar novos meios de representar a arquitetura. Se preocupam em buscar novos meios de representar a arquitetura porque começaram a questionar o que a arquitetura seria para eles. Esta busca por um outro sentido os deixou inevitavelmente com a necessidade de também encontrar uma outra forma de analisar e representar a arquitetura. Afinal, não encontravam nos meios tradicionais de representação as respostas adequadas para seus questionamentos.

Tschumi, logo no começo de sua carreira, começa a se perguntar o que seria a arquitetura? Em uma abordagem um tanto quanto fenomenológica, buscou respostas se desvencilhando de predefinições dadas pela própria disciplina. Antes, ele se volta as experiências que os edifícios despertam, (para as “coisas mesmas”) para só então formular suas perguntas. Em sua jornada por uma outra compreensão da arquitetura, acabou borrando as fronteiras da disciplina, se utilizando do cinema, das artes visuais e da literatura para pensar e falar da complexa experiência humana no ambiente construído.

Porém, antes de analisar as conclusões de Tschumi, ficaria mais claro sua compreensão na medida que ele mesmo as apresenta:¹⁶⁷ em oposição a uma definição moderna de arquitetura.

Se para Le Corbusier, o movimento pelo espaço tinha extrema importância na elaboração de sua arquitetura, ele o tinha pois acreditava que na continuidade fluida de um elaborado percurso visual se poderia obter uma unidade da forma. Era nesta experiência arquitetônica de um olho em deslocamento pelo espaço que se poderia ter clareza da inteligibilidade da forma arquitetônica.¹⁶⁸ Indo ao encontro desta leitura, Le Corbusier vai fazer uma das mais famosas afirmações modernas sobre a arquitetura: sua celebre definição caracteriza a arquitetura como um jogo sábio de formas sob a luz do sol.

¹⁶⁷ Por tema da exposição retrospectiva de seu trabalho no Centrou Pompidou em 2014.

¹⁶⁸ Devo esta conceituação da percepção da forma arquitetônica dentro da *promenade* de *Le Corbusier* ao texto de Otavio Leonidio. Em seu texto faz uma análise do projeto de Siza para a fundação Iberê Camargo, em sua enigmática forma criada por suas rampas. LEONIDIO, Otavio. **Espaço de Risco**. São Paulo: Romano Guerra, 2016.

Porém, Tschumi vai contestar esta definição de Le Corbusier que, por um bom tempo, havia quase que se tornado uma definição oficial da disciplina. Para Tschumi, falar de arquitetura não era apenas falar sobre arquitetura, mas sim questionar suas predefinições internas sem se fechar em si mesma.¹⁶⁹

Tschumi se perguntava se a arquitetura, então, estaria reduzida apenas a espaço e forma “ou também envolveria a ação?”¹⁷⁰ Seu questionamento o levou a refletir no efeito que os espaços arquitetônicos tinham em seus usuários, tanto no caráter individual subjetivo, quanto no coletivo. Na relação entre o usuário e o espaço, em suas apropriações e uso, nos limites impostos por ela e na transgressão destes. Ou seja, na dinâmica entre as relações humanas nos espaços (arquitetura) em que elas se dão.

Para Tschumi a arquitetura não existiria fora da ação e dos eventos. Sua ideia de arquitetura envolveria tanto uma subjetividade interna do sujeito quanto em sua interação externa no espaço com outros indivíduos. Com isso, como aponta Havik, ele acaba aludindo às ideias do teórico francês Henri Lefebvre de uma construção social do espaço.¹⁷¹

Lefebvre introduz uma noção¹⁷² de espaço social baseado na dialética entre três dimensões de espaço: concebido, percebido e vivido. Estas três noções teóricas do espaço nos interessa explorar aqui pois ajudam a posicionar o evento na arquitetura em dois desdobramentos sociais; um que se desenrola na interação entre o autor com o usuário/espectador e outra na relação entre os diversos usuários na arquitetura. Outra importante noção que vem deste trinômio é que as formas de representação do espaço têm rebatimentos diretos na sua concepção e realização.

Lefebvre, assim como Tschumi, acreditava existir um descompasso na relação entre os usuários do espaço e os técnicos que os concebiam (arquitetos, urbanistas e planejadores) na modernidade. Este distanciamento passaria pela representação do espaço, pois para ele haveria um rebatimento entre representação e conceituação. Com isso, ele deixa pistas do porquê da crescente busca por novas

¹⁶⁹ MIGAYROU, Frédéric (ed). **Bernard Tschumi**: Architecture: concept & notation. Centre Pompidou: Paris, 2014, p. 92.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 88-89.

¹⁷¹ HAVIK, *Op. Cit.*, 2014, p. 132.

¹⁷² Vale lembrar que a palavra noção utilizada por Lefebvre (*Op. Cit.*, 1991), ao invés de conceito, pressupõe uma investigação em aberto, e não uma ideia fechada ou conceito acabado. Com isso ele se coloca em uma perspectiva de análise e investigação da realização do homem e a sociedade em sua execução.

formas de representação da arquitetura ao mesmo tempo em que o modelo moderno arquitetônico era contestado; se a conceituação é contestada, a representação também seria questionada.

Para Lefebvre, as práticas sociais e espaciais só poderiam ser vividas e experimentadas após serem conceituadas. Ou seja, o espaço vivido surgiria após o espaço concebido, e este se dava através de suas formas de representação. O motivo da distância entre a concepção e a vivência era porque a modernidade teria dado primazia às especulações da concepção. O espaço vivido deveria apenas se submeter.¹⁷³ Ou seja, a conceituação era mais importante que a real efetivação das práticas sociais que se constituíam no espaço vivido. Para Lefebvre, o espaço deveria ser mais que uma materialização de conceitos, deveria ser um teste de experiências vividas¹⁷⁴

Em uma retrospectiva da modernidade, Henri Lefebvre vai voltar às descobertas ou redescobertas renascentistas do mundo latino. Seria nos desdobramentos da invenção da perspectiva introduzida por Alberti e Brunelleschi no século XV que a geometria reformularia a noção de espaço e se desenvolveria uma nova forma de representar o espaço dando o pontapé inicial à modernidade científica. A perspectiva renascentista italiana dava as bases para se projetar medidas euclidianas em um espaço geométrico, de fora do mundo real, com um ponto de vista abstrato, na ideia. Através de restritas regras geométricas, a natureza podia ser dominada, medida e representada. No decorrer do tempo, o espaço havia sido separado da filosofia pelos matemáticos e existia sobretudo em modelos abstratos¹⁷⁵. Vale aqui lembrar a análise crítica que Edmund Husserl fez anteriormente sobre a ciência objetiva em um histórico que percorre o mesmo percurso apontado posteriormente por Lefebvre.¹⁷⁶

O ponto é que a disciplina da arquitetura na modernidade se fundamentaria majoritariamente nestas representações do espaço (espaço concebido).

Portanto, para Lefebvre, como consequência, os arquitetos acreditavam serem capazes de obter a realidade através destas representações gráficas e objetivas. O espaço abstrato das formas geométricas seria a representação do mundo real. Com

¹⁷³ *Ibidem*, p. 34.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 297.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 36-41.

¹⁷⁶ Ver a crítica de Husserl (2012) ao positivismo no primeiro capítulo.

isso, a realidade do arquiteto moderno, acabou se fundindo com sua representação do espaço, nas linhas que geram planta, corte, elevação e fachada. Tudo ficou muito abstrato, tudo muito geométrico, muito ideal, de formas perfeitas. A complexidade da experiência humana vivida nos espaços passava longe do espaço das folhas de papel em branco, dos compassos, das régua e linhas paralelas que supostamente se encontrariam no infinito. Arquitetura passava ser forma geométrica. Na frieza da folha, dos números e da matemática, o espaço se concebia.

O espaço real (vivido) se subordinou ao espaço de representação (concebido). Logo, suas concepções os desconectavam da realidade.¹⁷⁷ Talvez, se chegue à conclusão de que os produtores de espaço sempre estiveram agindo “segundo uma representação” enquanto os usuários tiveram de suportar esta imposição.¹⁷⁸ Sobrava para os usuários na modernidade as linhas retas, as formas geométricas e as linhas paralelas.

Ai estaria a importância do espaço vivido para a arquitetura, pois este seria o espaço concreto do usuário que, por vezes, diverge do espaço abstrato dos técnicos, arquitetos e urbanistas¹⁷⁹.

Este trajeto feito por Lefebvre nos aproxima das perguntas feitas no começo do capítulo: como diminuir a distância entre a representação da arquitetura e sua real experiência? E como tornar a representação do espaço mais viva?

Para Lefebvre, não deveríamos então focar na representação das “coisas no espaço”, mas sim na produção deste espaço.¹⁸⁰ E esta produção seria sobretudo social, precisaríamos achar então uma forma de representar esta produção social do espaço. Talvez assim conseguiríamos encurtar a distância entre imagens e a vida. Afinal, na noção de Lefebvre, o propósito da imagem de uma parede não é a parede em si, mas as cenas e obscenas dos ocupantes que ela desperta.

Se então devemos olhar para a vida e os eventos, uma vez que eles são o fim da arquitetura, como representar os espaços concretos através de seus usuários em suas vivências? Ou de que maneira os eventos vividos no espaço poderiam ser representados em um projeto? Seria a disciplina da arquitetura sozinha em suas linguagens capaz de falar do espaço vivido e dos eventos?

¹⁷⁷ LEFEBVRE, *Op. Cit.*, 1991, p. 362.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 43.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 362.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 36-37.

Alguns arquitetos (incluindo Tschumi, Rem Koolhaas e Steven Holl) se empenharam em deixar um pouco de lado este espaço de representação abstrato e geométrico e descobrir maneiras alternativas de pensar a arquitetura através de meios de representação alternativos. Isso porque estavam interessados no programa, nas atividades, em sensações e no espaço vivido. A arquitetura deveria ser entendida como um processo em constante transformação, não apenas como uma forma fechada vista sob a luz do sol. Ela deveria receber eventos e estes provocariam interações sociais, gerariam instabilidade e provocariam experiências intensas.

O arquiteto Steven Holl, na década de 80, resolve romper com o método tradicional de concepção da arquitetura.

Klaske Havik afirma que Holl conseguia reconhecer no discurso da fenomenologia aquilo que ele mesmo sentia na vivência dos espaços. E que, portanto, experimentaria utilizar-se de uma abordagem fenomenológica na concepção de sua arquitetura. Esta deveria se ancorar e se entrelaçar ao lugar antes mesmo do seu nascimento. Holl buscava se conectar ao espaço vivido na sua atmosfera específica do lugar com suas diversas sensações, antes de começar a fazer os desenhos abstratos das plantas cortes e elevações. Se utilizando de noções de Merleau-Ponty, só conseguiria melhor perceber o espaço na tentativa de sua narração.¹⁸¹

Em um de seus primeiros projetos, Porta Vittoria (1986) em Milão, Raúl Martínez conta que Holl inverte o processo tradicional e começa pelas imagens e perspectivas e não por plantas e cortes esquemáticos. As imagens que inserem o usuário no espaço do projeto não seriam apenas resultados dos esquemas abstratos. Ele primeiro insere o corpo no espaço, cria cenas e depois as transforma em arquitetura. Seu espaço concebido tenta se colocar mais perto do vivenciado pelo meio de representação. O todo da arquitetura viria de fragmentos de uma realidade que ele buscava alcançar. Não seriam fragmentos de formas, mas sim de uma narrativa de sensações, de uma série de cenas de particular sensibilidade. Não era somente a imagem da forma de um espaço geométrico, mas as sensações do usuário.

182

¹⁸¹ HAVIK, *Op. Cit.*, 2014, p. 72-74.

¹⁸² MARTÍNEZ, *Op. Cit.*, 2018, p. 109-110.

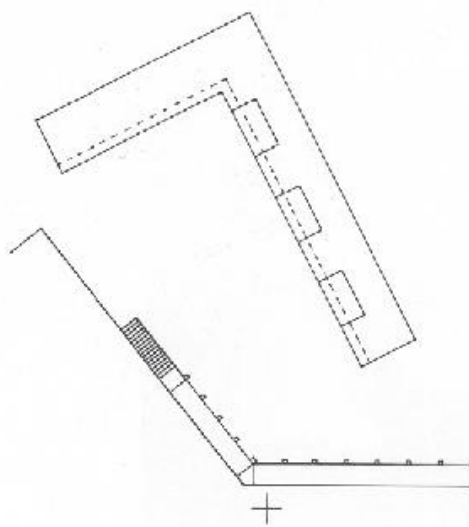
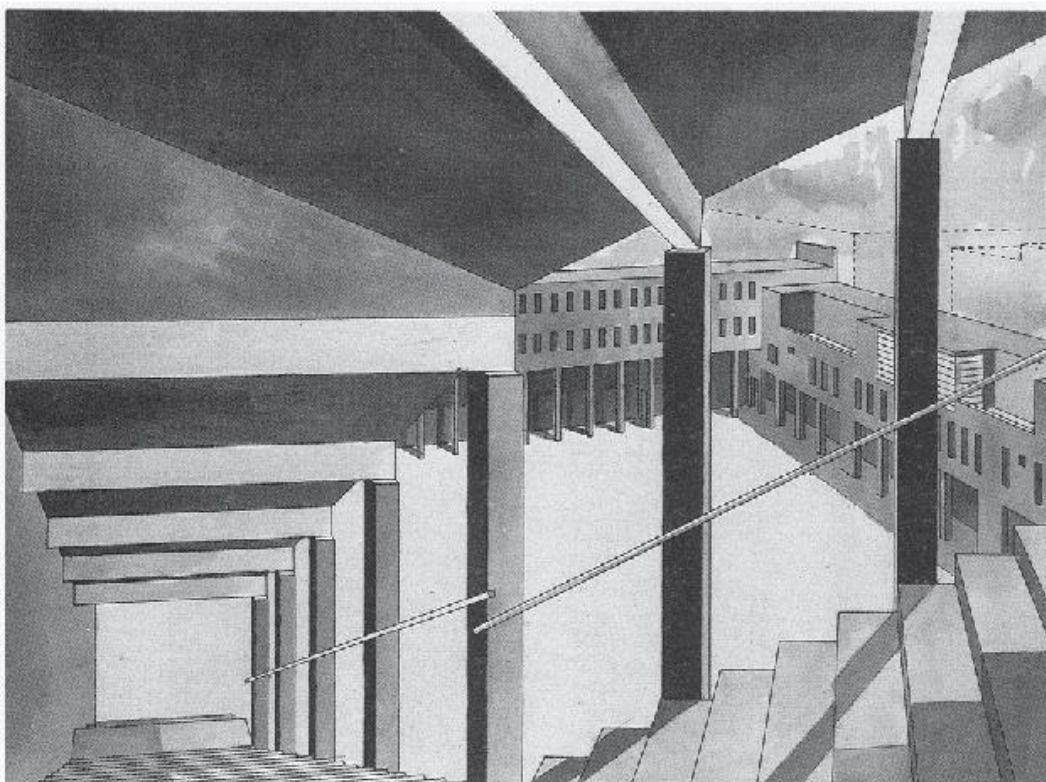


Figura 24. Desenho para o projeto Porta Vittoria em Milão [Fonte: HOLL (2003) apud MARTÍNEZ (2018, p. 111)]

A experiência da arquitetura envolveria uma relação entre usuário e objeto, entre mente e espaço, tudo em um entrelaçamento corpóreo. Havik conta que a noção de Merleau-Ponty de *chiasma* e entrelaçamento a qual Holl se utilizava consistia em que; nossa percepção do espaço era corporificada (não apenas visual, mas também com os sons e todos os outros sentidos) e que este corpo não era passivo, mas ativo. Ele era ao mesmo tempo sujeito e objeto. De forma ativa, como

sujeito, perceberia os outros (objeto), e seria percebido pelos outros, assim como também se perceberia a si mesmo no espaço¹⁸³. Haveria a percepção do mundo exterior e interior na mente, nós e os outros, ver e ser visto, perceber e ser percebido.

Com isso, estamos mais uma vez às voltas com os estudos de Hugo Münsterberg no começo do século XX sobre o cinema. Como espectadores de um filme, os fenômenos e eventos do mundo se apresentam fora de nós através de imagens em movimento. Nossa mente então costura estas imagens pela memória e a imaginação em um movimento agora interno, portanto subjetivo. Neste movimento interno nossa sensibilidade ativaria a emoção que, por sua vez, se faria sentir no corpo. Ai estaria, para Münsterberg, a semelhança do cinema com nosso processo mental e corpóreo de conexão com o mundo exterior. Quem, como na realidade em encontros com outros, ao presenciar uma determinada cena no cinema nunca sentiu a pele arrepiar? A experiência do cinema também seria tátil e seria ativada pela (e)moção no jogo do mundo externo objetivo e mental interior, subjetivo¹⁸⁴.

O espaço vivido teria visão, imagens em movimento, mente, memória, imaginação, sensações e emoções, tudo apreendido por um corpo (sujeito) interconectado a outros corpos (objeto). Assim se comporiam as várias camadas da experiência humana nos espaços; processo o qual o cinema também seria capaz de representar.

Neste sentido, Havik faz um importante alerta sobre a complexa experiência humana nos ambientes construídos e a necessidade de seu reconhecimento e abordagem pelos profissionais da arquitetura. Reforça a ideia de que diversos mecanismos mentais e físicos, individuais e coletivos estão envolvidos na nossa vivência da arquitetura, e que os arquitetos ou acabam ignorando, ou os abordam por esquemas demasiadamente conceituais e abstratos. O resultado disso é que nos dois casos os espaços concebidos por eles, acabam se afastando da complexidade presente na vida humana. Ou se ignora, ou se, se distancia na abstração, e o espaço concebido se distancia do vivido¹⁸⁵.

¹⁸³ HAVIK, *Op. Cit.*, 2014, p. 89.

¹⁸⁴ BRUNO, *Op. Cit.*, 2007, p. 259-262.

¹⁸⁵ HAVIK, *Op. Cit.*, 2014, p. 61.

Ela aponta para uma interessante conexão entre os pensamentos de Steven Holl e Juhani Pallasmaa para com as noções fenomenológicas de Merleau-Ponty.¹⁸⁶ Ambos arquitetos não ignoram as complexidades da experiência humana nos espaços. E ambos também borram os limites da disciplina no intuito de tentar se aproximar desta complexidade. Investigando um pouco mais a fundo, descobri que no prefácio do livro de Pallasmaa, *Os Olhos da Pele*, escrito por Holl, ele menciona que enquanto formulava suas ideias para um museu em Helsinki, conversava com Pallasmaa sobre as noções de Merleau-Ponty de *chiasma* e entrelaçamento. Ao fim, Holl chamaria o museu de Kiasma por não haver a letra C em finlandês. Pallasmaa vai, logo após a inauguração do museu de arte contemporânea Kiasma, traçar um paralelo entre o espaço vivido, arquitetura e o cinema;

Para mim, a forma artística mais próxima da arquitetura não é a música - como comumente se acredita -, mas o cinema. O terreno de ambas as formas artísticas é o espaço vivido, no qual o espaço interior da mente e o espaço exterior do mundo se fundem, formando um vínculo quiasmático.¹⁸⁷

Com isso, aproximamo-nos não somente da forma como o cinema pode contribuir na análise do espaço vivido na arquitetura, como também em sua concepção. Alguns arquitetos vão reconhecer que outros meios como a literatura e cinema podem ajudar a religar a vida à arquitetura de forma mais íntima e direta.

Dentre eles, Koolhaas, também nos anos 80, em um de seus primeiros projetos, a Koepel Panopticon Prison (1981) em Arnhem, reconhece que as mudanças sociais eram mais potentes que a mais radical das arquiteturas. Em menos de um século, um edifício que era a materialização de um conceito construído em consenso por sua época, tinha perdido sua validade cultural, mas não a física. Por isso seu escritório foi chamado para fazer uma intervenção em uma antiga prisão construída nos moldes de um sistema de controle visual central. Uma arquitetura baseada na visualidade e no controle; um olho central que tudo vê.

Porém, sua permanência física ao longo dos anos permitia revelar as transformações das relações sociais sofridas em curto período. Koolhaas tentaria em seu projeto articular programa e mudanças ideológicas sem destruir a antiga prisão¹⁸⁸. Arquitetura não era mais a forma que se pode ver, do que as interações

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 72.

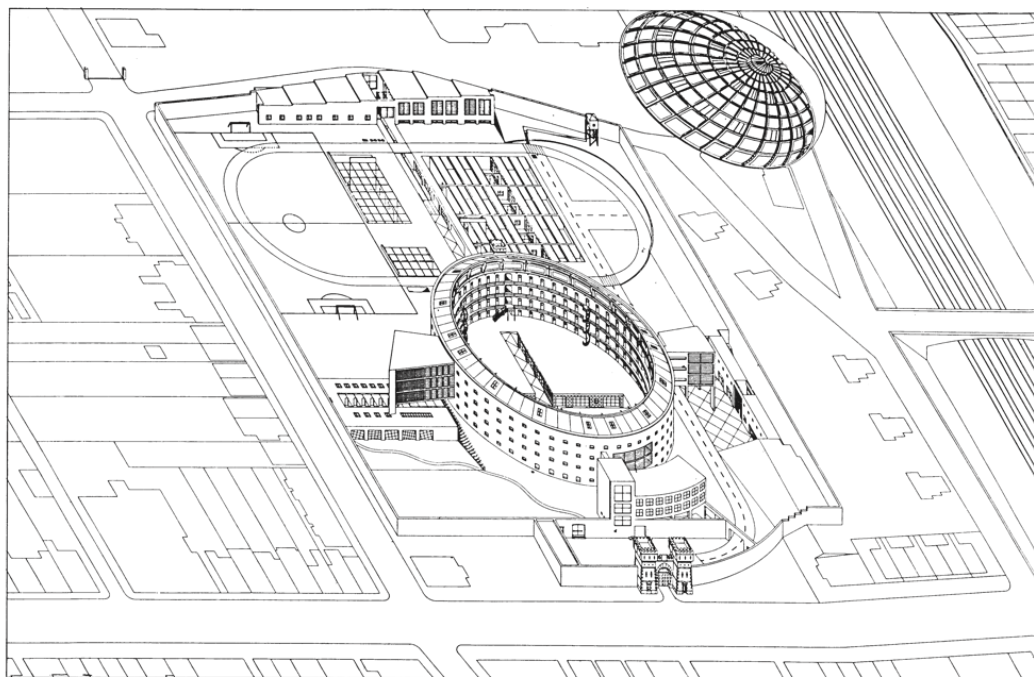
¹⁸⁷ PALLASMAA, Juhani. **Habitar**. São Paulo: Gustavo Gili, 2017, p. 61.

¹⁸⁸ KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. **S, M, L, XL**. Nova York: The Monacelli Press, 1997, p. 237-241.

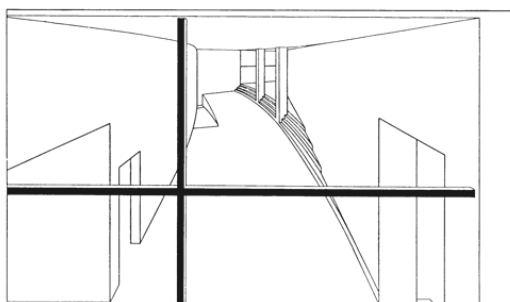
sociais. O espaço se transformava nas mudanças ideológicas que flutuavam entorno das interações sociais.

Koolhaas representa seu projeto de Koepel, levando em consideração o movimento pelo espaço e a forte característica da visualidade contida no caráter tanto social quanto espacial do lugar. Busca representar a *promenade architecturale* criando uma série de imagens sequenciadas de um percurso - como em um sistema de notação cinematográfico - as imagens deveriam criar um conjunto das experiências arquitetônicas do projeto.¹⁸⁹ Sua representação cria uma narrativa, insere o usuário em um espaço que constrói sua sociabilidade na visualidade. Busca um equilíbrio social do que se pode ver sem oprimir, suprimir da visão sem perder o controle, onde a intimidade poderia ser compartilhada. Ficava latente o embate entre sujeito e objeto que percebe, é percebido, e se percebe no espaço.

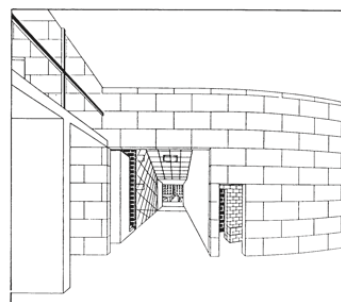
¹⁸⁹ MARTÍNEZ, *Op. Cit.*, 2018, p. 109.



PROMENADE D'UN PRISONNIER



Entrée et salle d'attente vue depuis le bureau du directeur



Salle d'attente et entrée vers le dôme

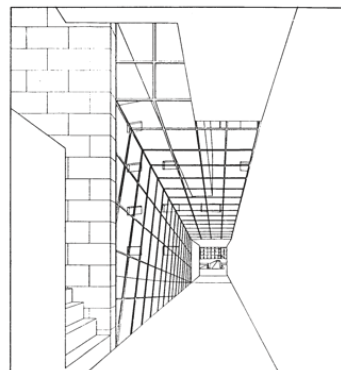
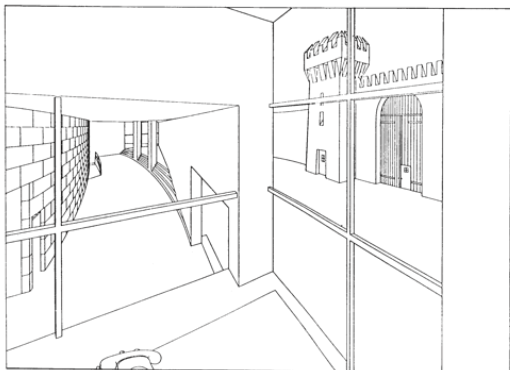


Figura 25. *Promenade architecturale* de um prisioneiro [Fonte: KOOLHAAS (1981) *apud* MARTÍNEZ (2018, p. 110)]

Ele, em seu projeto em Arnhem, articula evento e movimento em uma narrativa visual cinematográfica.

Koolhaas, que durante a faculdade de arquitetura escrevia roteiros para filmes, quando confrontado com a ideia da influência do cinema em sua arquitetura, responde enfaticamente: “a narrativa é a força motriz por trás de tudo que eu faço.

Todo edifício é definido por uma sistemática entrega de sequências e circulação. ”

¹⁹⁰ Reforçando esta ligação de Koolhaas com o cinema, o crítico de arquitetura Roemer van Toorn chega a comparar sua arquitetura com as práticas do cinema de alguns diretores como Godard e Tarantino. Ele faz um paralelo dos *Contra-Shots* de Godard, dizendo que eles geram uma sobreposição de imagens criando uma tensão entre o mundo visível e a possibilidade de outro mundo. Toorn, entende que, mais que a criação de mundo é a possibilidade de mundo contidas nas imagens dos vídeos de Godard e espaços de Koolhaas. Segundo ele, estes espaços criam imagens de uma nova realidade, mas sem negar as contradições do cotidiano:

Godard e Koolhaas, montam imagens em uma narrativa fílmica tentando demonstrar um plausível outro mundo sob a realidade do cotidiano. Esta realidade plausível é adquirida por, ou a despeito de, uma dimensão visual e não uma ilusão, um desafio de se ver o mundo de uma forma diferente.¹⁹¹

Van Toorn entende que “ambos, filme e arquitetura, fazem uso do movimento sequencial através do espaço,” e estas sequências espaciais “são costuradas juntas pela memória.”¹⁹²

Tschumi também reconhece que existe uma relação dinâmica de usuários em deslocamento pelo espaço e imagens criadas (*promenade architecturale*) e que estes usuários se encontram e desenvolvem atividades neste espaço (evento). Percebe que os meios de representação gráficos da arquitetura pouco podem ajudar a falar do movimento e evento no espaço arquitetônico; recorre ao cinema, talvez de forma mais significativa que os outros arquitetos de sua época. Afinal, as representações da arquitetura pela arquitetura são estáticas, não inscrevem um corpo em movimento que interage em suas ações no espaço. Não se tratava também de um retorno às ilustrações de Auguste Choisy ou de adotar as tentativas de notação gráfica de Philip Thiel, utilizadas por Pedro Vieira de Almeida nas piscinas de Leça. Estas eram tentativas de comunicar o dinamismo do percurso (movimento) de um sujeito através do espaço arquitetônico e falavam apenas de um indivíduo em suas sensações. Deixavam de lado, no entanto, as ações deste indivíduo frente a outros no espaço. Afinal, o espaço arquitetônico era ativado socialmente. Para

¹⁹⁰ AITKEN, Doug. **Brocken Screen: 26 conversations with Doug Aitken expanding the image breaking the narrative.** China: D.A.P, 2006, p. 193.

¹⁹¹ VAN TOORN, Roemer. **Architecture Against Architecture: Radical criticism within the society of the spectacle.** Graz: Film + Arc 2 catalogue, 1993, p. 6.

¹⁹² *Ibidem*, p. 6.

Tschumi, o cinema lhe havia apresentado uma forma de transpor a distância entre a representação da arquitetura em seu movimento e evento.

Voltamos, com isso, a Sergei Eisenstein e sua influência na arquitetura ao longo do século XX, que inicialmente havia inspirado o franco-suíço Le Corbusier, arquiteto que dentre poucos em sua geração reconhecia importância do movimento na arquitetura. Porém, tanto Eisenstein como Le Corbusier tiveram uma fonte comum nas ideias do pitoresco grego de Choisy no final do século XIX. E que agora elas influenciariam ao arquiteto também franco-suíço Bernard Tschumi, o qual entendia que o espaço se tornaria interessante no cruzamento do movimento com o evento. Onde uma experiência genuína da arquitetura não teria apenas o movimento, mas sim deveria conter também um componente social.

Tschumi conta que em um dia acabou se deparando com dois pequenos livros que o impactaram bastante: *A Forma do Filme* e *O Sentido do Filme*, ambos de Sergei Eisenstein. O arquiteto descreve como o sistema de notação, criado pelo diretor russo para o filme *Alexander Nevsky* (1938), se tornou uma revelação. Ofereciam uma maneira de organizar a representação da arquitetura, não apenas no espaço das plantas, daqueles que Lefebvre menciona, mas também em um espaço de ação, acontecimentos e movimento.¹⁹³ Tschumi via uma oportunidade de transcrever a realidade dos espaços, em uma sobreposição gráfica do programa, evento e movimento.

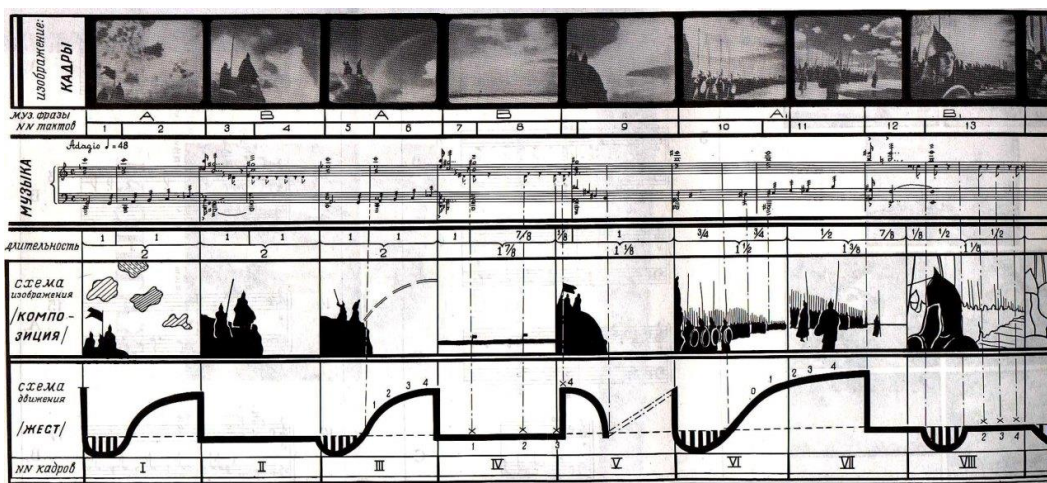


Figura 26. Sistema de notação gráfica de um trecho do filme *Alexander Nevsky* (1938) [Fonte: EISENSTEIN (2002, p. 119)]

¹⁹³ MIGAYROU, *Op. Cit.*, 2014, p. 76.

As notações de Serguei Eisenstein incorporam em sequência *frames* (molduras), imagens, trilha sonora e composição espacial em um diagrama de movimento. Inclusive indicam que a (e)moção produzida pela narrativa áudio visual estaria vinculada ao movimento.¹⁹⁴ Tschumi se propõe a investigar a arquitetura adotando este sistema de notação do cinema.

Entre 1976 e 1981 ele faz uma série de trabalhos chamados de *The Manhattan Transcripts*. Eram uma tentativa de interpretar possíveis realidades contidas na experiência arquitetônica e transcrevê-las graficamente. Em *The Manhattan Transcripts*, “as fotografias mostram as ações, planos revelam a manifestação arquitetônica em mudança” e “diagramas indicam os movimentos dos diferentes protagonistas.”¹⁹⁵ Seus desenhos, assim como os de Eisenstein, apresentavam movimento e evento sobrepostos no espaço.

Um assassinato, personagens se deslocam pelo parque, um homem em queda em frente à uma torre de edifício, a cidade e a arquitetura se mostrando dinâmicas sendo ativadas por personagens dentro de ações. A arquitetura passava a ser não apenas forma, mas enquadrava a vida nos espaços, em cenas sequenciadas. Quase como uma descrição das cenas e obscenas de Lefebvre, onde se tentaria demonstrar o que acontece dentro e fora dos edifícios. Seu foco não era a forma, a parede e a fachada, mas as ações. Era na transgressão dos limites, nos encontros entre pessoas e na liberação de intensas experiências que pousava o foco da “lente” *The Manhattan Transcripts*. Criava uma narrativa arquitetônica aberta, em constante transformação onde seu desdobramento se dava nos eventos.¹⁹⁶

¹⁹⁴ EISENSTEIN, Sergei M. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002, p. 116-120.

¹⁹⁵ MIGAYROU, *Op. Cit.*, 2014, p. 101.

¹⁹⁶ HAVIK, *Op. Cit.*, 2014, p. 141.

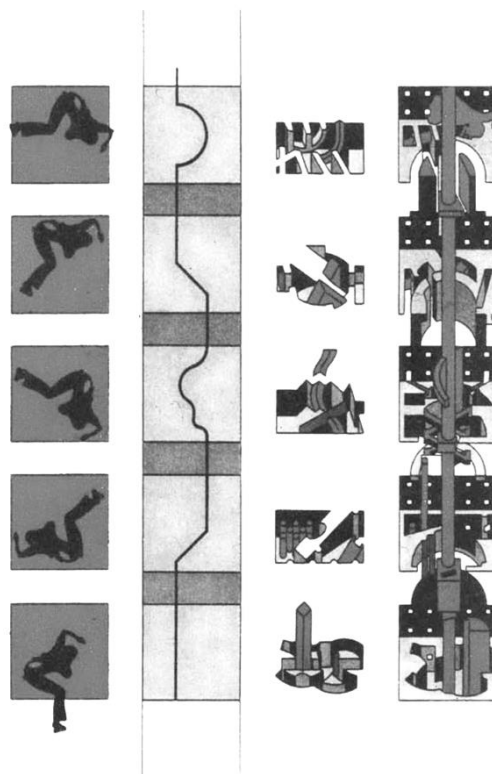


Figura 27. *The Manhattan Transcripts 3 (La Chute/The Fall)* 1980/2012. Litografia em papel, 73 x 53,5 cm [Fonte: MIGAYROU (2014, p. 99)]

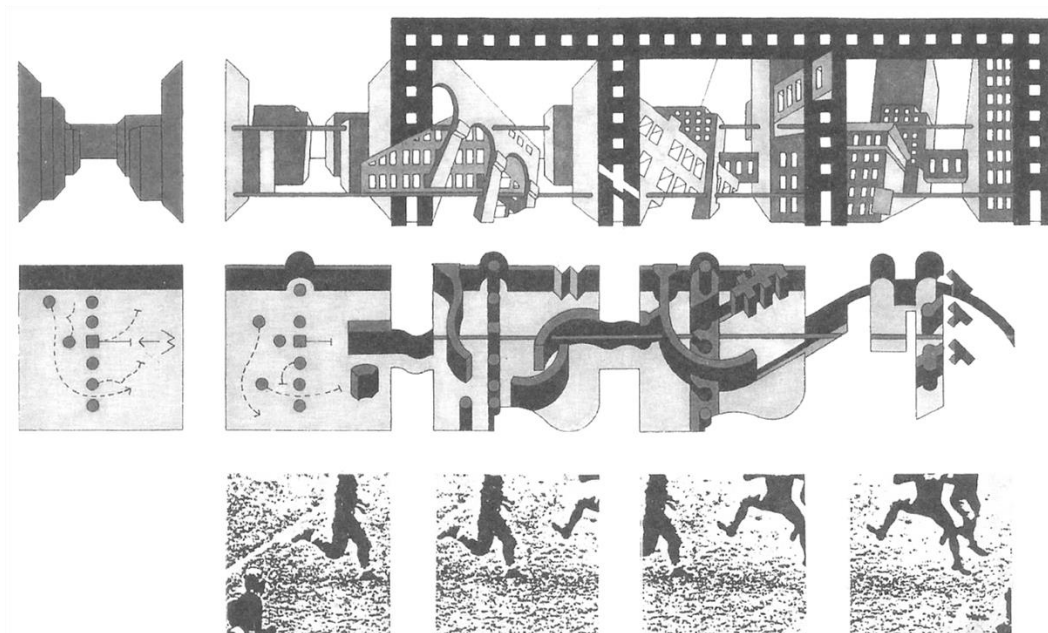


Figura 28. *The Manhattan Transcripts 4 (Le Bloc/The Block)* 1981. Esmalte em papel fotográfico, 45,5 x 76cm [Fonte: MIGAYROU (2014, p. 104)]

Bernard Tschumi, seria talvez um dos principais arquitetos contemporâneos a perceber o legado de Eisenstein e Corbusier sobre o movimento cinematográfico

na arquitetura. Tschumi, assim como Koolhaas, reconhece a relação da narrativa dos espaços afirmando que a leitura arquitetônica não depende exclusivamente de um único *frame* (moldura), imagem. Não é apenas a apreensão da fachada de um edifício, mas sim de uma sucessão de *frames* (molduras) que constitui a arquitetura. Ele incorpora a narrativa como condição dinâmica da percepção arquitetônica. Seu projeto (1982-97) para o *Parc de La Villette*, em Paris, denominava como *cinematic promenade* os caminhos e conexões dos elementos arquitetônicos *folies*.¹⁹⁷

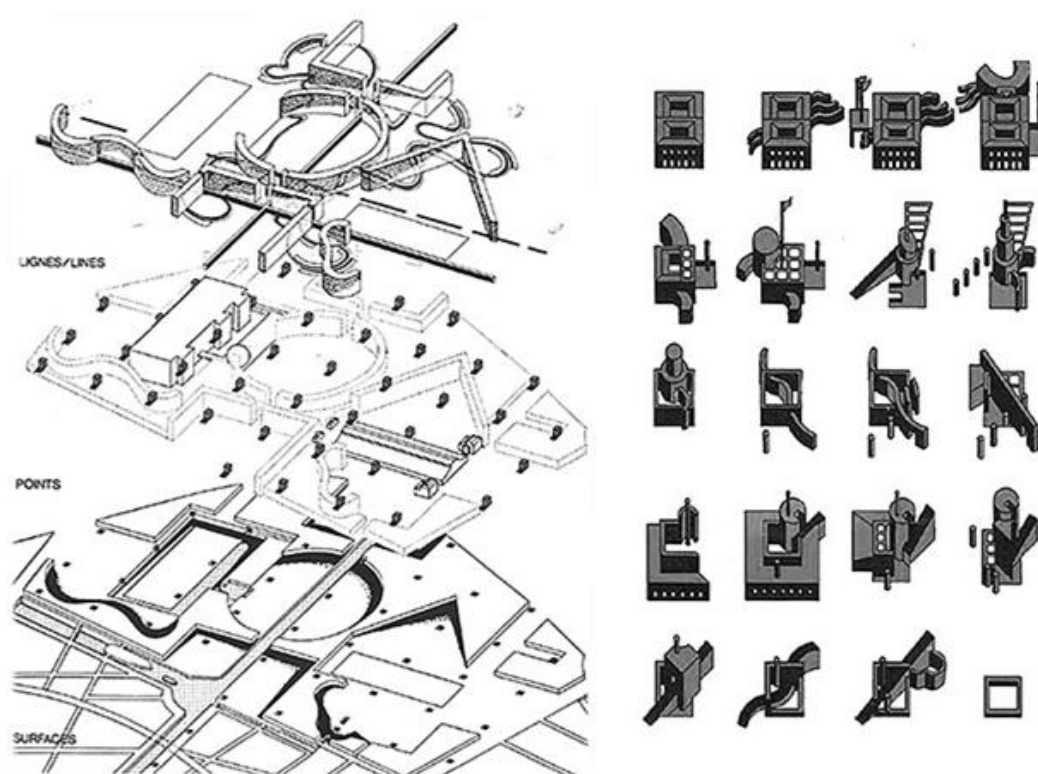


Figura 29. Esquemas do projeto para o *Parc de La Villette*. Linhas, pontos e superfície [Fonte: TSCHUMI (1987)]

¹⁹⁷ BRUNO, *Op. Cit.*, 2007, p. 57.

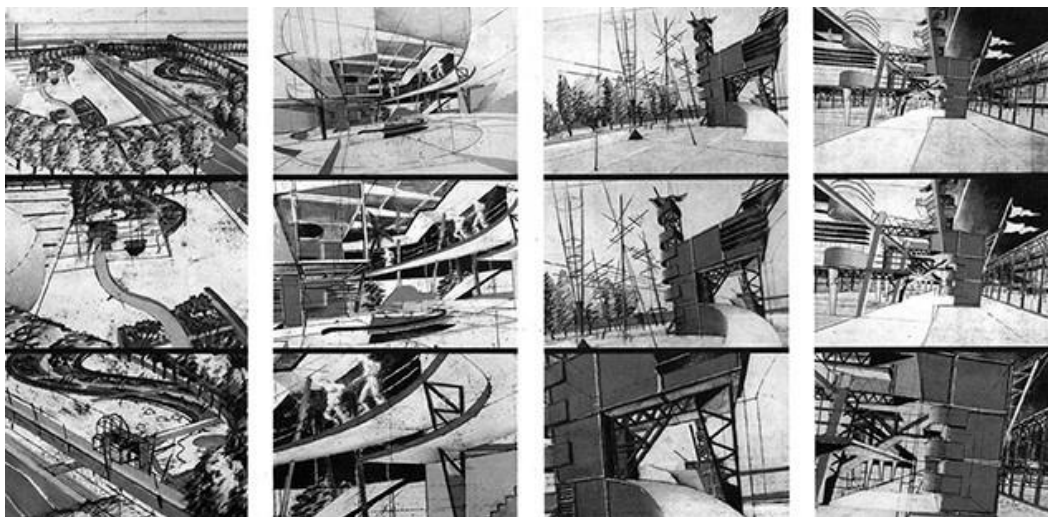


Figura 30. *Cinematic promenade* para o projeto do *Parc de La Villette* [Fonte: TSCHUMI (1987)]

Um caminho cinematográfico assegura a ideia de que o cinema é capaz de dialogar com a percepção do espaço na área do projeto de arquitetura.

O parque projetado para Paris consegue de certa maneira juntar a noção de Lefebvre sobre uma produção social do espaço, a paralaxe nos jardins pitorescos do século XVIII, a montagem de Eisenstein e a *promenade* de Le Corbusier. O projeto se baseava em 3 camadas separadas e sobrepostas; espaço, evento e movimento. Seu foco estava nos eventos sociais despertados pela arquitetura. Havik menciona que, ao visitar o Parc de La Villette pela primeira vez quando era estudante de arquitetura, não conseguia se lembrar de uma imagem impactante do lugar, de uma forma que pudesse desenhar ou dos exatos percursos que havia tomado. Sua experiência havia sido marcada pelas atividades e eventos que ocorriam no espaço, em uma “atmosfera de possibilidades.”¹⁹⁸ O projeto revelava que a arquitetura talvez não seria apenas forma geométrica a ser vista pelos olhos, mas seria experimentada nos encontros e eventos. A arquitetura estava aberta, não fechada, se transformava nas atividades de seus usuários ao mesmo tempo que também transformava suas interações.

Tschumi, assim como Havik, quando ainda estava na faculdade, faz uma visita a um projeto reconhecidamente significativo. Ele conhece a casa Villa Savoye de Le Corbusier em 1965 e intui haver outras questões na arquitetura além da forma

¹⁹⁸ HAVIK, *Op. Cit.*, 2014, p. 142.

ao presenciar sua decadência física.¹⁹⁹ A casa havia se transformado em um cenário dos filmes de Andrey Tarkovsky. Para o jovem Tschumi, impactado pelos efeitos de sua ruína e inesperado desuso, a arquitetura da Villa Savoye emanava uma experiência espacial sensual. Esta sensação iria se sobrepor a racionalidade do edifício.²⁰⁰

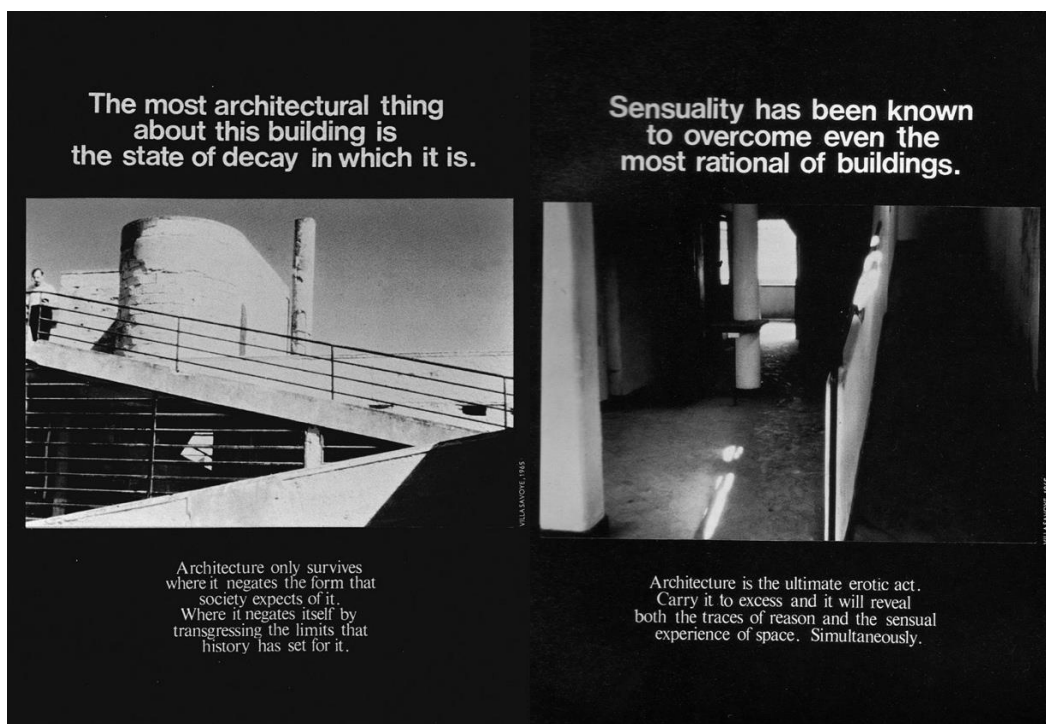


Figura 31. *Advertisements for Architecture*. Impressão cromogênica, 57 x 38 cm [Fonte: MIGAYROU (2014, p. 91)]

Apesar de Le Corbusier haver legado a Tschumi, Holl e Koolhaas e tantos outros a *promenade architecturale*, sua percepção dinâmica da arquitetura havia sido sobrepujada por outros paradigmas a respeito do que a arquitetura de seu tempo (modernista) deveria ser. Certamente a arquitetura não deveria se conceber na gratuidade da busca do prazer.

Tschumi vai apontar para os jardins pitorescos como exemplos de espaços anteriores pautados por elementos banidos da arquitetura moderna. Estes elementos seriam a sensualidade e o prazer; elementos estes bem presentes no cinema.

¹⁹⁹ Tschumi fazia parte de um comitê que tinha a intenção de salvar o edifício que estava em franca decadência física e segundo ele, prestes a colapsar. Ver: MIGAYROU, *Op. Cit.*, 2014.

²⁰⁰ MIGAYROU, *Op. Cit.*, 2014, p. 91.

Giuliana Bruno também corrobora com esta leitura de busca de prazeres e sensualidade nos jardins pitorescos e no cinema. Ela os aproxima a um caráter social inerente a estes espaços. Eles não só criavam uma experiência fenomenal de um olho corpóreo em movimento, como faziam dele um indivíduo entre indivíduos em busca de prazer no outro. Neles as pessoas se engajavam em interações umas com as outras, participando de uma espécie de teatro público onde todos acabavam por desempenhar um papel. Os jardins eram espaços (e)motivos produzidos socialmente.²⁰¹

Ainda sobre a mecânica dos jardins e seu caráter social de lazer e prazer, eles eram “capazes de justapor em um espaço real diversas imagens (mentais)” assim como o cinema, abrigando ao mesmo tempo experiências privadas na subjetividade individual e social, de forma coletiva. Como conta Bruno, eram formas de lazer público, onde coletivamente se desfrutaria um espetáculo público de imagens em movimento. Os jardins eram concebidos para conter uma diversidade de atrações onde se deveria desfrutar socialmente.²⁰²

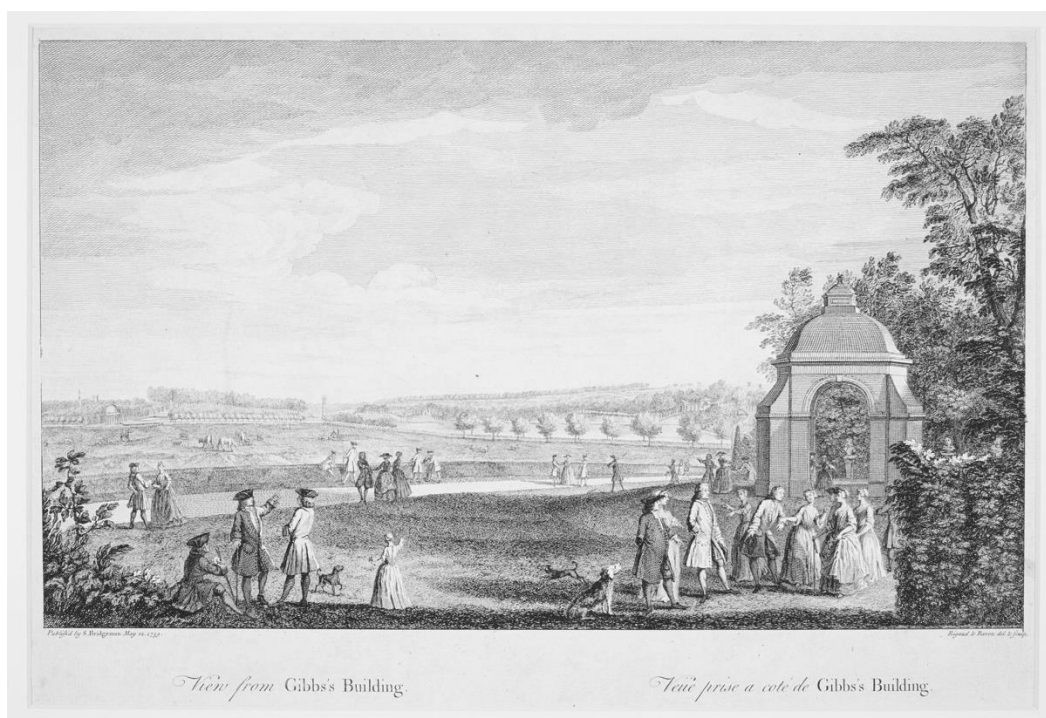


Figura 32. Vista do edifício Gibbs (Stowe). Gravura impressa em papel (1739), 33.2 x 49.5 cm. Na imagem grupos de homens e mulheres se encontram e interagem no jardim [Fonte: ROYAL COLLECTION TRUST (2019)]

²⁰¹ BRUNO, *Op. Cit.*, 2007, p. 196.

²⁰² *Ibidem*, p. 196.

É curioso o fato de que as primeiras exhibições de filmes na China tenham se dado em seus jardins públicos²⁰³. Cecilia Mello aponta os estudos da historiadora chinesa Laikwan Pang, que traça um paralelo entre espaços públicos e as primeiras exhibições de filmes na China no final do século XIX.²⁰⁴

Pang destaca as duas principais afinidades do cinema e dos jardins públicos; a primeira relativa ao movimento, tanto do espectador que se move quanto das imagens que se movem para o espectador; a segunda nos encontros, tanto nas interações sociais que se davam no espaço real, quanto nas despertadas pelas imagens. Com isso, quase poderíamos evocar aqui a definição de Tschumi sobre arquitetura em que deveria conter movimento e evento sobrepostos em determinado lugar. No movimento e evento as sensações e (e)moções eram despertadas.

Ela justifica a ideia de que o cinema se enquadraria em uma diversidade de outras atividades culturais públicas de lazer visual, próprias da arquitetura de jardins, ou seja, as primeiras exhibições de filmes na China não aconteceram nestes lugares por acaso. A experiência do espectador em ver a projeção de imagens em movimento pela primeira vez estava em diálogo com outras atrações visuais deste lugar. Em outras palavras, o contexto cultural, espacial e social dos jardins públicos é essencial para se compreender a experiência do espectador. A experiência do fenômeno do cinema nos espaços dos jardins chineses não se encerrava nela, estava subjugada pela sensibilidade do lugar, em seus outros eventos e na consciência de si frente ao outro. Onde o espectador das atrações de lazer tinha a intenção de ver, mas também de ser visto.²⁰⁵

Giuliana Bruno, Laikwan Pang e Tschumi, ao fazerem uma conexão entre o cinema e os jardins, ressaltam a complexidade da experiência humana frente aos fenômenos. Estes não se apresentavam somente como formas iluminadas em movimento, tanto para um espectador estático nas projeções quanto em deslocamento na paisagem. Estariam submetidos também a uma consciência individual e coletiva, externa/objetiva e interna/subjetiva. E que tanto no cinema como nos jardins, vivenciamos os espaços como seres sociais, em encontros físicos

²⁰³ Uma vez que são poucos os registros, ou quase nenhum dos primeiros filmes exibidos na China até os anos 20, Laikwan Pang resolve então direcionar sua lente para os espaços onde foram exibidos. Com isso ela faz um resgate da cultura visual e espacial do final do século XIX e começo do XX na China. Ver: PANG, Laikwan. **Walking into and out of the spectacle: China's earliest film scene**. Oxford University Press: Oxford, 2006, p. 74.

²⁰⁴ MELLO, *Op. Cit.*, 2014, p. 303.

²⁰⁵ PANG, *Op. Cit.*, 2006, p. 74.

reais, mas também em virtuais na imaginação e memória. Neles, fortes sensações são despertadas.

Em ambos (cinema e literatura), a experiência espacial do espectador/leitor se caracteriza por uma presença física real e outra virtual na memória. Tem aí mais uma vez um jogo de consciência tanto individual quanto coletiva. Nos eventos, nos encontramos fisicamente com pessoas, porém na narrativa, este encontro/evento se dá na memória e imaginação. Da mesma maneira, os espaços reais também nos fazem lembrar de pessoas e eventos vividos em outros lugares.

Alguns arquitetos contemporâneos, como Tschumi, vão se ater a esta possibilidade de deslocamento. Peter Eisenman vai, inclusive, exemplificar o deslocamento da arquitetura através do cinema²⁰⁶. A experiência fenomenal da vida humana nos espaços seria, portanto, demasiadamente reduzida quando representada apenas por plantas, cortes, elevações e imagens. Se ignora assim a vida concretamente sendo vivida, em seus encontros e desencontros.

Arquitetura não seria um caminho acabado em sua forma e materialidade, estaria em transformação nos eventos e despertaria sensualidade e prazer.

Em 1974, Tschumi faz um trabalho chamado de *Fireworks*, que consistia em uma imagem fotográfica de fogos de artifícios explodindo no espaço. Feixes de luz sobre um fundo negro. Em 1897, no periódico *Youxibao* (Jornal do Lazer), podemos ver uma das poucas descrições do que teria sido a primeira exibição de cinema na China, no jardim público *Qi yuan*. Seu relato nos chega em meio a outras narrativas de lazer em busca do prazer. Uma das atividades visuais efêmeras que concorriam nos jardins *Qi yuan*, em 1897, com as primeiras projeções cinematográficas, eram exibições de queimas de fogos de artifício.

Fireworks tentava articular a ideia de que poderiam existir outros aspectos na arquitetura, além dos requisitos funcionais de um edifício. Os fogos de artifício, para Tschumi representavam os prazeres gratuitos no espaço.²⁰⁷ Em 1992, ele faz uma exibição de queima de fogos de artifícios no parque público de La Villette, fazendo dela um manifesto arquitetônico. A exibição representaria de forma efêmera os princípios do projeto. A queima dos fogos tentaria traduzir no espaço a organização dos três princípios que estruturavam o parque; pontos (*Folies*), linhas

²⁰⁶ HAVIK, *Op. Cit.*, 2014, p. 121.

²⁰⁷ MIGAYROU, *Op. Cit.*, 2014, p. 114.

(movimento) e superfície. Sendo os três organizados em uma relação espaço-temporal assim como a queima dos fogos.²⁰⁸

Jia Zhangke, no filme *O Mundo* (2004), na heterotopia do espaço do cinema, exhibe uma paisagem onde a torre Eiffel desponta no horizonte chinês. Vemos fogos de artifícios explodido no negro céu de Pequim ao lado da torre francesa no parque retratado por Zhangke. Um evento que toda noite se repete no espaço do parque, experimentados por nós no evento do cinema conectando as atrações da arquitetura aos fogos de artifício.

Explosões, sons, imagens de luz se lançam na escuridão, geram encantamento, criam expectativa e despertam (e)moção. Como o cinema que ilumina a tela escura criando eventos efêmeros que nos tocam a pele fazendo arrepiar, os fogos de artifícios rasgaram com feixes de luz o céu escuro de *la Villette* e *Qi yuan* e o Mundo em *Beijing*.



Figura 33. *Fireworks at Parc de la Villette* (1992). Impressão em gelatina de prata [Fonte: MIGAYROU (2014, p. 114)]

²⁰⁸ MIGAYROU, *Op. Cit.*, 2014, p. 114.

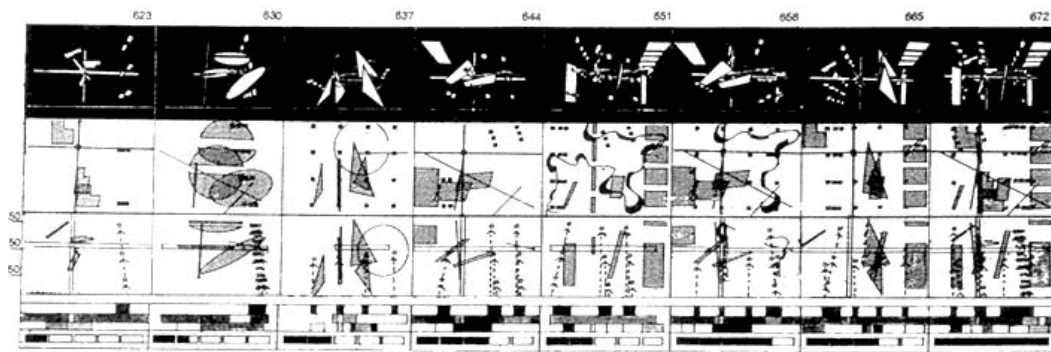


Figura 34. *Fireworks at Parc de la Villette* (1992). Um diagrama do evento planejado e uma foto do evento real [Fonte: TSCHUMI (1996)]



Figura 35. *Frame* do filme *O Mundo*. Paris nos subúrbios de Pequim [Fonte: DVD, 00'27''10'''(2004)].

Os fogos de artifício podem ser interpretados como eventos que representam a experiência da arquitetura. Eventos dinâmicos (movimento) e ao mesmo tempo efêmeros que marcam um momento no espaço para logo em seguida deixarem de existir. Em um estante uma cena se cria, desperta excitação e prazer, chega ao auge, explode, para logo depois deixar apenas a lembrança de sua presença. Não seria então esta a exemplificação perfeita do evento na arquitetura? Como os frames do cinema e as explosões de fogos no ar, cenas vivenciadas na arquitetura surgem para logo depois desaparecerem nos deixando na memória seu evento através da ausência. O espaço da arquitetura seria preenchido pela rica experiência da vida.

Tschumi e Koolhaas deixam claro que suas práticas profissionais são influenciadas pela aproximação que fazem do cinema.

Deixando o início do cinema, onde Sergei Eisenstein e Le Corbusier rapidamente reconheceram sua ligação com a arquitetura, Koolhaas vai afirmar que existem poucas diferenças entre as práticas da arquitetura e o cinema, como aponta Bruno, pois em ambos existe uma narrativa de eventos e sequências pensadas:

“há surpreendentemente pouca diferença entre uma atividade e outra.... Eu creio que a arte de fazer roteiro é conceber sequências de episódios criando suspense em uma cadeia de eventos.... Grande parte do meu trabalho é montagem ... montagem espacial.” Em seu trabalho, Koolhaas faz uma ponte entre o processo de criação do roteiro e o fazer da arquitetura.²⁰⁹

Se os arquitetos reconhecem existir uma ponte entre cinema e arquitetura nos roteiros e sistemas de notações gráficas para transcrever espaços e eventos nos projetos de arquitetura, também podemos intuir o caminho inverso, da transcrição da arquitetura pelo cinema.

4.2

Arquitetura no cinema: Arquitetura representada pela lente do cinema

Muitos diretores se aventuram em contar histórias onde os edifícios são peças fundamentais da narrativa, ou até mesmo, os transformam em personagens, como faz Wim Wenders em *Catedrais da Cultura* (2014). Também o diretor Alexander Sokurov fez em dois de seus filmes *Francofonia* (2015), onde o Louvre se torna o

²⁰⁹ BRUNO, *Op. Cit.*, 2007, p. 68.

personagem principal da história, e em *Arca Russa* (2002), sendo este último analisado mais à frente neste capítulo.

Com isso chegamos mais uma vez ao curta de Luis Urbano, que nasce como meio de investigação da arquitetura. Diferente aos dois projetos cinematográficos citados acima, o curta está inscrito no meio de análise e pesquisa da arquitetura. Ele não nasce do interesse do cinema sobre a arquitetura, mas sim do interesse da arquitetura na linguagem narrativa e poética do cinema. Logo, o curta metragem *Sizígia* (2012) abre novas possibilidades²¹⁰ na forma como podemos pensar a pesquisa e a representação de arquitetura, pois ele borra as fronteiras da disciplina e expande o alcance da pesquisa acadêmica para um público mais geral, menos especializado. Afinal, consegue tencionar em uma linguagem “universal”²¹¹ a complexa experiência existencial da vida humana nos espaços. Sua linguagem não é técnica, apesar de nela haver técnica, se permiti a poética, aproximando a vida à arquitetura de forma mais íntima e direta.

O cinema, para o diretor Akira Kurosawa, seria capaz de em sua *mise en scène* reunir todas culturas em um encontro universal. Kurosawa, como vimos no primeiro capítulo, vai utilizar a metáfora de uma praça pública para designar a capacidade do cinema em comunicar sentido independente da língua ou cultura. *Sizígia* ao colocar a obra de Siza nesta praça pública torna a investigação acadêmica da arquitetura mais próxima daqueles que nesta praça costumam frequentar. Ao refletir sobre isso, fico relutante em usar a palavra “democrática” (para se esquivar de uma possível ingenuidade ou acabar colocando um peso redentor incabível a linguagem do cinema). Mas não consigo pensar em uma palavra que melhor consiga denominar o que o cinema poderia fazer com a pesquisa acadêmica sobre a arquitetura na analogia de Kurosawa; tornar a pesquisa da arquitetura mais democrática. Seu acesso não é restrito apenas aqueles que detém conhecimento prévio, seu acesso é público. Afinal, sua linguagem, com diria Münsterberg, faz parte do processo mental de apreensão do mundo. Ou como diria Pallasmaa, assim

²¹⁰ Apenas deixar claro que a pesquisa não pretende invalidar outras formas de representação e pesquisa da arquitetura. Mas sim abrir caminho para a possibilidade do cinema, com objetivo de expandir um horizonte de diversidades de leituras, e não de reduzir.

²¹¹ Ver a afirmação de Kurosawa mencionada no primeiro capítulo; “Eu sempre digo que o cinema é como uma praça pública onde as pessoas do mundo todo se encontram” (AKIRA KUROSAWA *IT IS WONDERFUL TO CREATE*, 2002).

como a arquitetura, criaria imagens mentais de nossa compreensão de ser no mundo.

Kurosawa faz do cinema uma analogia espacial, assim como espacial é a arte da arquitetura; sobre um lugar de encontros públicos, assim como eram públicos os jardins que receberam as primeiras exhibições de filmes na China. O cinema seria um evento que reuniria quem que dele quisesse desfrutar, abrigando a todos no mesmo lugar. Assim como os jardins pitorescos abrigavam a quem quisesse desfrutar de sua experiência cinematográfica antes da invenção do cinema.

Seu realizador Luis Urbano criou uma série de curtas metragens realizados como investigação para FAUP (Universidade do Porto) chamada de “Ruptura Silenciosa - Intersecções Entre Arquitetura e o Cinema - Portugal 1960-74”. “Sizígia” foi o primeiro curta metragem realizado dentro de outros dez como parte da investigação dos espaços arquitetônicos em um recorte histórico entre os anos 60 e a primeira metade dos 70. Nele, Urbano investiga as relações culturais portuguesas entre o cinema e a arquitetura. Ele não utiliza a imagem em movimento nos filmes de Ruptura Silenciosa apenas como representação da arquitetura, mas como ferramentas de investigação dos edifícios que se propõe a estudar.

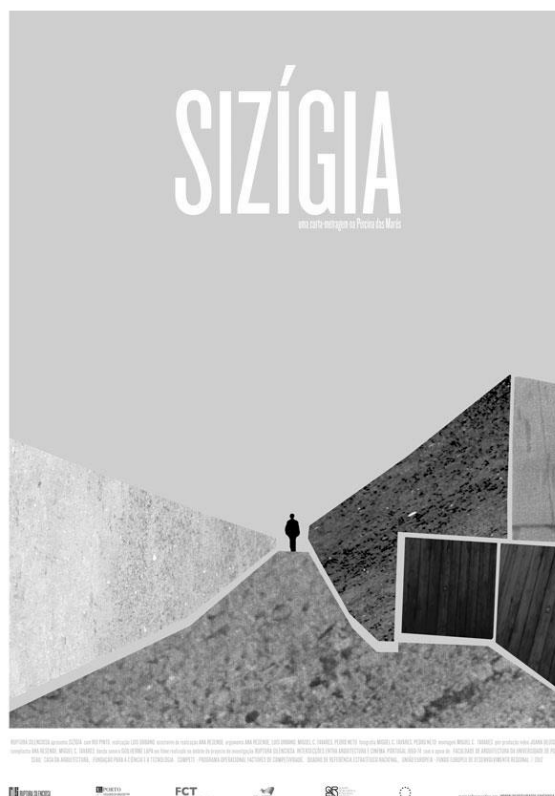


Figura 36. Pôster do curta-metragem *Sizígia* [Fonte: FAUP (2012)].

Urbano, em sua pesquisa cinematográfica, procura se afastar de dois tipos de representação da arquitetura pelo cinema; do formato documental (sendo este o mais comumente aderido nas narrativas cinematográficas sobre arquitetura) e de uma representação demasiadamente conceitual e abstrata que possa criar um distanciamento no espectador. Ele investiga os edifícios através de uma narrativa ficcional se aproximando dos filmes do cinema português que, em sua tese de doutorado, fazem parte de um ambiente cultural muito próximo dos arquitetos. Cria personagens para seus curtas e com isso aproxima a arquitetura de seu uso.

O curta *Sizígia* foi filmado no projeto Piscinas das Marés (1959-65), do arquiteto português Álvaro Siza Vieira. Portanto, o edifício em Leça da Palmeira se inscreve no início do período delimitado em sua pesquisa. Urbano se utiliza do curta metragem como um processo de investigação espacial que busca explorar suas qualidades narrativas e o sentido de lugar. Em seu filme, ficam intensificadas as características da arquitetura através do enredo da ficção. Este enredo surge do próprio edifício em um exercício de diálogo entre espaço e linguagem de representação:

Em Sizígia é dada uma particular atenção quer ao lado tátil dos diferentes materiais, acentuando visualmente as texturas da madeira, do betão ou do metal através dos gestos do protagonista, quer à banda sonora, intencionalmente construída de forma a que remeta para um outro tempo que não apenas o diegético, evocando sonoridades de utilização da piscina durante a época balnear. Procurou-se, assim, que a narrativa e as técnicas cinematográficas utilizadas intensificassem a percepção da arquitectura.²¹²

Urbano aponta que a visão cinematográfica da arquitetura de Siza em Leça da Palmeira já havia sido percebida logo nos primeiros anos de sua inauguração:

Pedro Vieira da Almeida na revista *Arquitectura*, logo em 1967, num texto fundamental na consolidação da importância dos trabalhos iniciais de Siza, remete de igual modo para uma ideia eminentemente cinematográfica, sendo possível ler o espaço das Piscinas a partir da linguagem do cinema.²¹³

Esta correspondência de linguagem quando entendida e apropriada como ferramenta de investigação pode escavar novas camadas na compreensão do projeto arquitetônico.

Na construção de planos cinematográficos, o cinema revela as tramas da vida assim como os planos materiais da narrativa espacial. “Entre cada um desses planos, Siza introduz cortes que marcam ou acentuam a transição entre espaços”²¹⁴.

Na primeira cena, somos apresentados à paisagem do mar e do balneário, ao que seria o último momento da narrativa arquitetônica do edifício. Urbano inverte a lógica narrativa da arquitetura de Siza. Somos introduzidos logo de cara com o tema do projeto, o balneário. O personagem é visto de longe, a câmera fica estática enquanto as aves e os elementos naturais na paisagem se movimentam para o espectador.

Em contraste à cena inicial da natureza que se apresenta em uma paisagem de formas orgânicas, somos apresentados na cena seguinte à uma esquina. Urbano enquadra os muros de concreto que delimitam um pátio aberto que antecede e aumentam a expectativa de chegada nas piscinas. Em um plano elevado que olha de cima para baixo sentimos a força da geometria em seu ângulo pontiagudo apontado para baixo em nossa direção. Com isso, Urbano destaca a influência de Frank Lloyd Wright sobre Siza na escolha do ângulo do plano:

²¹² URBANO, *Op. Cit.*, 2015, p. 548.

²¹³ *Ibidem*, p. 432.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 433.

Recordo que, quando começava o projecto, comprei um livro sobre a obra de Frank Lloyd Wright, e certos aspectos, certas partes da sua obra, como a *Casa do Deserto*, tiveram uma influência positiva sobre o meu trabalho. Na *Piscina* está presente o poder da sua essencialidade geométrica, concretizando-se mesmo a sua presença nos 45° de implantação utilizados por Wright no seu projecto. Lembro-me que, então, Wright foi para mim como uma via de libertação.²¹⁵

A partir daí a câmara segue o personagem mostrando percursos, muros, caminhos, e uma tímida linha de horizonte ao fundo sem visualizarmos a piscinas. Mas já as intuímos em uso pelas vozes e sons que ouvimos.

A primeira vez que Urbano nos insere no interior da arquitetura é na área que não teríamos acesso na vida real. Entramos pelos bastidores, conduzidos pelo personagem que faz a manutenção do edifício e que em seu silêncio e constante atividade desperta nossa curiosidade. Ele é apenas um personagem dentre várias possíveis narrativas de uso. Portanto a escolha de Urbano nos dá livre acesso a todo edifício, deslocando a experiência arquitetônica para um lugar menos comum. Andamos por um edifício vazio sob um clima de inverno possibilitando vivenciar a fantasia de ter e possuir o balneário só para si. Ainda assim, nos são evocadas, sem ver, as diversas interações dos outros usuários em busca de lazer e prazer.

Na sequência, somos introduzidos aos espaços comuns de quem visita as piscinas do balneário. São escuros e fazem uma transição entre a cidade e as piscinas. Ao comentar estes lugares, Urbano faz uma analogia com o cinema; antes de mergulharmos no mundo da ficção, temos que experimentar a escuridão que marca a transição. Entre o mundo “real” da cidade, e o da “fantasia” na paisagem construída nas piscinas (natural/artificial), existe este espaço escuro de transição. As cenas nestes espaços exibem uma luz vinda de cima que doa dramaticidade à arquitetura de Siza, seu brilho é intensificado pelo reflexo da água no chão. A água em todo tempo está presente. De forma sutil, somos levados a imaginar a experiência de usar este espaço, no toque de uma torneira de lava pés ou na água que cai no corpo nas duchas.

A representação audiovisual deste espaço me leva a quase sentir a textura do chão, com pés descalços sentindo o concreto e a água. O cheiro do sal no mar e do concreto molhado que pouco recebe o sol me remetem a outros lugares semelhantes que já visitei, recordando das sensações despertadas nos meus sentidos.

²¹⁵ Siza em URBANO, *Op. Cit.*, 2015, p. 439.

Em um corte, somos transportados de novo para o fora interior, o fora contido por muros.

No vai e vem das atividades do personagem, nos aproximamos dos materiais escolhidos por Siza para sua arquitetura. Na sintaxe de materiais (concreto, madeira e cobre) Siza constrói a noção de um todo coerente do projeto. Nos damos conta disso, na sequência de cenas em que o personagem em sua função de preparar o edifício para o verão, verifica cada um deles por uma infinidade de lugares. Em seu toque, no ato de limpar e concertar, quase é possível sentir sua textura, temperatura e aspereza.

Cabe ressaltar que o som é um elemento muito significativo na tentativa de nos aludir as sensações táteis dos materiais. Nos sons do pano esfregando a madeira, do metal sendo lustrado ou até mesmo do piso molhando sendo esfregado com a vassoura, somos transportados à uma experiência sinestésica da arquitetura. Se olharmos estas mesmas cenas sem o som, o resultado é bem diferente. O efeito do som, além de intensificar uma experiência sinestésica tátil, também nos ajuda a perceber o que não conseguimos ver; em uma das cenas vemos o personagem caminhar em direção a câmera, não podemos ver ser suas pernas e, portanto, por onde caminha pois um muro de concreto impede a visão. Porém, percebemos que ele caminha pela areia pelo som que faz seu caminhar. Só assim podemos entender que ele saiu dos limites do prédio, que aquele muro é o limite.

Ao acompanharmos o personagem na manutenção do prédio, somos levados a diversos lugares do projeto podendo verificar suas particulares atmosferas. A arquitetura nos é apresentada em fragmentos sendo costurados pela mente, tal qual a experiência espacial que temos nos espaços. Com fragmentos construímos o todo. Não apenas fragmentos de imagens em movimento, mas também em fragmentos de atmosferas, sensações e eventos.

Em uma analogia ao objetivo sensorial final do projeto, o personagem já no fim do filme toma um banho enquanto as piscinas são preenchidas por água. É neste espaço das duchas que os usuários imergidos no edifício se desnudam para reaparecer na paisagem particular de Siza. Ao submergir no edifício pelas rampas em *zig-zag*, imergimos em uma outra realidade onde as regras sociais são diferentes da cidade que ficou para trás. Nos permitimos ao lazer e ao prazer, nos rerepresentamos apenas em trajes de banho vendo e sendo vistos por outros. Brincamos, flertamos e relaxamos enquanto ouvimos as ondas quebrar e sentimos

o sol nos tocar. Porém, Urbano não nos mostra em suas imagens nenhum destes eventos, mas sim os sugere em uma metáfora poética, através do som que ouvimos das gravações feitas pelo personagem. Este recorda em um gravador a vida durante os verões que ativam a arquitetura remetendo ao seu verdadeiro propósito. As imagens que vemos são de piscinas vazias, porem povoamos o lugar com a nossa imaginação, carregados pelo som.

Ao ir embora, o personagem se transforma, veste um terno e gravata pretos e volta ao mundo da vida cotidiana.

Podemos nas últimas cenas, enquanto o personagem vai deixando o edifício, ver o contraste entre o mundo exterior e o mundo particular criado por Siza:

Via-se uma coisa belíssima, aquele terreno estava livre, tudo desde a Boa Nova até ao início da povoação de Leça era um campo de vegetação rasteira, era como que um prolongamento da horizontalidade do mar para terra, a perder de vista. Era uma paisagem radicalmente horizontal com um ou outro aflorar de rocha. E com o farol e a extensão do molhe sul do porto. Não queria tapar o mar. Queria que mesmo quem fosse sentado num automóvel visse a linha do horizonte. Depois tinha pouco espaço para chegar ao recinto; a chegada, o mais provável era ser abrupta.²¹⁶



Figura 37. Cenas da gravação de *Sizígia* [Fonte: FAUP (2012)].

²¹⁶ Siza em URBANO, *Op. Cit.*, 2015, p. 437.



Figura 38. Cenas da gravação de *Sizígia* [Fonte: FAUP (2012)].



Figura 39. Cenas da gravação de *Sizígia* [Fonte: FAUP (2012)]

Arquitetos e cineastas reconhecem que os espaços carregam em si um enredo, uma forma de se ocupar e de se viver. Neste sentido, o cineasta russo Alexander Sokurov conseguiu revelar a potência da arquitetura e do lugar com uma linguagem inovadora graças a novas possibilidades técnicas. Sokurov encena em seu filme, *A Arca Russa* (2002- 94min), a história de quase trezentos anos de um país tendo como principal personagem um edifício, capaz de carregar como uma “arca” os legados da cultura e da história de uma nação. Diferente de Luis Urbano, que revela as características espaciais e sensoriais de seu “edifício personagem” em uma narrativa do cotidiano mais banal da arquitetura, o cineasta russo revela seu

“personagem” através da excepcionalidade de usos e eventos marcantes que caracterizaram a história de um país.

A importância histórica que um edifício pode ter para a nação que o construiu foi reproduzida em um único plano contínuo de 94 minutos. Sendo impossível de ser realizado tecnicamente nos anos de atuação de seu contrerrâneo Serguei Eisenstein, o movimento de câmera durante todo o filme, sem nenhum corte, mantém uma unidade de espaço e de tempo inserindo o telespectador no espaço arquitetônico como um observador que desvenda o Hermitage. Sokurov consegue nos aproximar um pouco mais da vivência real na arquitetura.

Bruno Zevi, em *Saber Ver A Arquitetura*, aponta que a experiência real da arquitetura pode ser melhor representada pelo cinema, uma vez que a câmera conecta diferentes imagens e perspectivas ao percorrer um edifício juntando tempo e espaço de maneira muito similar ao movimento das nossas pernas ao atravessar a arquitetura. Para ele, a invenção dos irmãos Lumière é capaz, ao contrário da fotografia, de estabelecer uma relação dinâmica e não estática através de uma continuidade visual onde poderemos reviver “nossos passos e uma grande parte da experiência espacial”.²¹⁷

O filme de Alexander Sokurov consegue colocar o observador dentro da cena, fazendo com que este vivencie os espaços do Hermitage entre os atores e figurantes, ainda que não esteja fisicamente lá. Este efeito de deslocamento de realidade é comentado por Juhani Pallasmaa; segundo ele as imagens projetadas no écran da sala de cinema têm a habilidade de nos transportar para dentro dela. E isso faz com que por um momento estejamos dentro do mundo da ação. Momentaneamente para os espectadores a “realidade” é trocada pelo mundo da ficção²¹⁸.

Ainda sobre a imersão do cinema no espaço representado, voltamos a Wim Wenders em *Catedrais da Cultura* (2014)²¹⁹ que dirige o filme sobre a Filarmônica de Berlin. Sua exibição no cinema cria múltiplas camadas visuais entre a sala do cinema e a arquitetura filmada. Há uma sobreposição entre o espaço físico das poltronas do cinema com as poltronas filmadas na filarmônica, projetada pelo

²¹⁷ ZEVI, Bruno. **Saber Ver a Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 50-51.

²¹⁸ PALLASMAA, Juhani. **The Architecture of Image. Existential space in architecture**. Helsinki: Rakennustieto Publishing, 2007, p. 18.

²¹⁹ Neste projeto idealizado por Wenders a técnica, assim como em *Arca Russa*, tem um papel importante pois os seis diferentes edifícios, Filarmônica de Berlin - Biblioteca Nacional da Rússia - A Opera House de Oslo - Salk Institute em La Jolla - Halden Prison na Noruega e o Centro Pompidou em Paris foram captados em 3D.

Sharon. Wenders se aproveita da tecnologia de captação de imagem em terceira dimensão para criar uma confusão entre o real e virtual. Este efeito acaba por posicionar e mesclar os espectadores do filme (*Catedrais da Cultura*) com os espectadores filmados na filarmônica em Berlim. Wenders nos coloca em vertigem nos espaços da filarmônica, experiência que nunca seria possível de apreender de outra forma que não estando fisicamente dentro do próprio edifício. Tanto nós no cinema como eles na filarmônica expectamos sentados em poltronas o vazio na arquitetura onde a ação acontece. Assim, ele abre com as possíveis técnicas e *mise en scène* do cinema, novas possibilidades de representação do projeto de 1963 do arquiteto Sharon.



Figura 40. Frame do filme *Catedrais da Cultura* [Fonte: DVD, 00'23''00'''(2014)]

Arca Russa consegue representar a arquitetura não apenas nas suas dimensões físicas, nos efeitos do sublime na paralaxe. Mas o filme consegue também nos inserir no seu esplendor de uso através do colossal esforço de uma encenação de época com dois mil atores e figurantes. História e evento emulados no tempo e espaço em um tempo diferente, porém no mesmo espaço com um movimento de câmera que mantém a unidade de espaço e de tempo. Em outras palavras; uma câmera no nível do olho anda pelos espaços do museu atravessando diversos ambientes, entre eles, Sokurov encena diferentes eventos históricos do edifício. Presenciamos no mesmo edifício diferentes eventos em diferentes tempos históricos, tudo dentro de um único percurso ininterrupto.

A chave poética que o cinema de Sokurov abre gera entendimento de novas camadas que até então eram muito difíceis de serem sobrepostas em outros meios de representação. Difícilmente na representação da arquitetura, através de imagens, desenhos, plantas e cortes, conseguiríamos como o filme, inserir e impactar sem estar efetivamente lá. A ficção cinematográfica neste caso desvelou a arquitetura do Hermitage além de seus elementos arquitetônicos nos mostrado as cenas e obscenas vividas naquele lugar.

O filme, que se realiza inteiramente dentro do museu, ecoa as palavras de Zevi que apontam para a câmara na mão em um *travle* contínuo como a melhor representação possível para reconstruir a experiência real da arquitetura.²²⁰



Figura 41. *Frame* do filme *Arca Russa* [Fonte: DVD, 01'31''52'''(2002)]

²²⁰ ZEVI, *Op. Cit.*, 2002, p. 50-51.



Figura 42. *Frame* do filme *Arca Russa* [Fonte: DVD, 00'14''04'''(2002)]



Figura 43. *Frame* do filme *Arca Russa* [Fonte: DVD, 01'11''13'''(2002)]

Luis Urbano em *Sizígia* e Sokurov em *Arca Russa* demonstram como a ficção e seus diversos recursos narrativos e poéticos são capazes de representar a arquitetura. Trazem luz a importantes aspectos de suas características, capazes de sobrepor diferentes camadas denotando um sentido de lugar:

Provavelmente como nenhum outro método de visualização, o cinema consegue representar os espaços arquitectónicos e urbanos como espaços vividos e habitados. O cinema pode ser encarado como um meio que, através da relação entre espaço e tempo ou entre *mise en scène* e representação, circunscreve importantes debates sobre a arquitectura e a cidade.²²¹

O cinema se interessa pela arquitetura e mostra em sua técnica a capacidade de representar o lugar e seu enredo. Isso pode ser averiguado no projeto Catedrais da Cultura de Wim Wenders que pretende investigar a arquitetura não apenas retratando-a, mas colocando o edifício como personagem principal da narrativa. Assim como também no filme de Sokurov, Arca Russa ou como no caso do cinema de Kurosawa que na construção da atmosfera emocional de seu espaço fílmico remete à construção do espaço arquitetônico de Tadao Ando²²².

Urbano, não como cineasta, mas como arquiteto, em sua tese de doutorado de 2015 sugere investigar um período da história de seu país, através da relação do cinema com a arquitetura. Seus curtas fazem parte deste processo de aproximação.

A correlação da criação de narrativas espaciais de Holl, Koolhaas e Tschumi - proposta por Havik, pode ser vista no projeto Ruptura Silenciosa de Urbano. Ele roteiriza e retrata em filme as sequências espaciais pensadas por arquitetos explorando as “possibilidades narrativas e ficcionais do espaço construído - no âmbito de uma investigação.”²²³

Dez curtas metragens buscam, inicialmente através de um roteiro, inserir a arquitetura em uma ficção que se volta para as características do projeto. Os filmes de Ruptura Silenciosa, quase como uma lente de aumento, ressaltam a arquitetura através da vivência espacial e seu enredo. Na narrativa audiovisual, as características físicas do lugar, assim como a relação de seus ocupantes transparecem através de uma cadeia de eventos:

As imagens em movimento, quando acompanhadas por uma trama ficcional, mesmo que intencionalmente linear, têm a capacidade de criar um intenso ‘sentido de lugar’, o que se relaciona não apenas com a matriz da realidade física do espaço que é filmado, mas também com a relação vivencial que estabelecemos com as personagens, a cor, o som, a música e a estrutura narrativa do filme.²²⁴

Em meio a diferentes narrativas e eventos, Sizígia mostra uma potente investigação do espaço arquitetônico capaz de nela relacionar os possíveis

²²¹ URBANO, *Op. Cit.*, 2015, p. 393.

²²² Ver primeiro capítulo onde se realiza uma comparação entre as operações de Tadao Ando e as de Akira Kurosawa em seus filmes.

²²³ URBANO, *Op. Cit.*, 2015, p. 394

²²⁴ *Ibidem*, p. 393.

entrelaçamentos encontrados nos campos da arquitetura e cinema; naquele entrelaçamento o qual Koolhaas vê na criação de uma cadeia de eventos e espaços; na montagem de frames apontada por Eisenstein; no movimento do corpo pelo espaço que gera a *Promenade Architecturale* de Corbusier; na *cinematic promenade* e nos eventos de Tschumi.

Sizígia é uma investigação cinematográfica de um arquiteto sobre a vida no espaço arquitetônico. Arca Russa é a exploração de um cineasta sobre a arquitetura e sua alma. Em ambos, podem abrir novas possibilidades de ver a arquitetura, seu enredo, e a vida de seus ocupantes ou melhor dizendo; através da aproximação dos ocupantes que dão vida ao edifício, revelar a arquitetura.

Urbano não aborda a arquitetura objetivamente olhando apenas para sua forma ou para as intenções de Siza. Sua narrativa ficcional nos permite romantizar, no sentido de Novalis, a tradução primeira de Siza sobre a vida. Em sua tradução/transcrição, ele cria uma outra obra que nos apresenta novas interpretações do projeto de Siza. Através da ficção, ele nos desperta a refletir e interpretar o edifício não apenas em sua fisicalidade, mas também de uma maneira metafísica. Discute a funcionalidade da arquitetura, mas também toca em pontos existenciais da vida.

Seria o personagem de Sizígia um guardião do tempo, que vem do passado (ao vestir terno e gravata no final do filme remetendo ao tempo passado em que foi construído o projeto), dando de costas ao estante presente, (ignorando os prédios novos com suas sacadas que hoje ocupam a então outrora vasta horizontalidade de vazio) olhando apenas para o horizonte azul buscando o verão que há de chegar?

Após terminar seu ciclo de trabalho, ele descansa e contempla a obra acabada de uma paisagem construída entre mar e piscinas, muros de concreto e rochas sob o céu infinito. Cultura e natureza se fundindo e confundindo.

O guardião do tempo registra os ciclos da vida no espaço, que vem e vai a cada verão, como as ondas que quebram nas rochas no vai e vem das marés. Nos encontros e desencontros, nos olhares e risadas, nas brincadeiras e namoros que foram e ainda serão. Sobreposição dos eventos passados no presente assim como prepara futuros. Guarda os sons da vida que contrastam com o espaço desprovido de vida. Mostra quão inútil seriam os espaços sem a vida.

O curta remete ao tempo materializado no espaço pela arquitetura; tempo que existiu na madeira para germinar, crescer e por fim ser dominada cortada, aplainada,

usada e cuidada pelo guardião do tempo em seu descanso final no edifício de Siza. Houve tempo nas pedras que pelas águas foram moldadas, e que antes abandonadas recebem agora água tratada e domada.

O guardião do tempo nos fala que o prédio tem seu tempo e que ele se ativa no girar do planeta; nos faz sentir pequeno. Obedece aos ritmos das estações, se transformando de tempos em tempos. Assim, o prédio de Siza torna-se como um antigo templo pré-colombiano que lá do outro lado do oceano marca em sua construção meses e anos, estrelas e constelações. Talvez seja por isso que o guardião volta sua visão em direção ao Atlântico.

O guardião não deixa esquecer (através dos sons gravados) que a vida logo vai voltar; o verão vai chegar. Diz-nos que as coisas passam, que o inverno não dura para sempre e que talvez, se não fosse por ele, não saberíamos apreciar o sabor do verão. Não adianta se rebelar contra o tempo e seu fluxo. Na vida há tempo e um dia chega seu fim. Pois verdadeiramente ricos seriam aqueles que em vida, aprendessem dele usar com sabedoria os favores do tempo.²²⁵



Figura 44. *Frame* final do curta *Sizígia*. Podemos ver o personagem ao final observar a linha do horizonte nas piscinas de Leça [Fonte: DVD, 00'15''49'''(2013)]

²²⁵ Devo esta interpretação ao texto de Raduan Nassar. Ver: NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.



Figura 45. *Frame* final do curta *Sizígia*. Podemos ver o personagem ao final observar a linha do horizonte nas piscinas de Leça [Fonte: DVD, 00'16''01'''(2013)]



Figura 46. *Frame* final do curta *Sizígia*. Podemos ver o personagem ao final observar a linha do horizonte nas piscinas de Leça [Fonte: DVD, 00'15''45'''(2013)]

Urbano insere o edifício no tempo da natureza, mas também no tempo da vida, no passado, no seu momento de construção, em seu presente, nos usuários e seus eventos que vem e vão a cada verão. A arquitetura de Siza em Urbano criaria uma imagem coerente capaz de mediar nossa experiência de estar no mundo.

“Para Siza, perceber um lugar não é apenas conhecer o espaço e a arquitetura; é também perceber a vida que os ocupa.²²⁶” O cinema direciona a lente na vida para entender o espaço e a forma, contrapondo as narrativas tradicionais de focar nos espaços e a forma para vislumbrar uma “hipotética” vida.

²²⁶ Siza em URBANO, *Op. Cit.*, 2007, p. 59.

5

Considerações finais

Como a investigação feita sobre a arquitetura de Siza Vieira pelo cinema poderia contribuir para pesquisa acadêmica? O que faria do cinema uma alternativa aos desenhos e esquemas gráficos próprios da arquitetura? Como ela poderia ajudaria a desvelar os edifícios?

Podemos encarar a vida humana nos espaços de duas formas: de uma maneira mais objetiva, racional e pragmática ou de forma complexa, dotada de sentimentos, imaginação, memória e (e)moção. A pesquisa problematizou duas maneiras distintas de ver o mundo, porém, os desdobramentos de uma delas teriam a primazia na forma de se investigar e representar a arquitetura.

Por um lado, se estabeleceu um caminho na luz da razão e na segurança da transparência e ciência. Por outro, flertou com a escuridão, imaginação, sensação e a poética. Como consequência, pode-se pensar que existiriam duas maneiras possíveis de abordar o meio construído. Daí a importância do século XVIII nesta pesquisa, pois, é nele que esta diferença se acentua. E se acentua em um momento em que se constrói uma sensibilidade de tempo-espaço, assim como uma estética em que o cinema iria se favorecer. Mas esta sensibilidade foi perdendo força dentro da arquitetura. A disciplina pendia cada vez mais para a racionalidade, e nela se apoiava para conceber, criar e representar. Em um espaço geométrico de formas perfeitas construídas na abstração da matemática, arquitetos pensavam e concebiam a arquitetura. Para estes arquitetos a realidade acabou se fundindo com sua representação do espaço nas linhas que geram planta, corte, elevação e fachada. A arquitetura, cada vez mais, se fechava em si mesma. A complexidade da experiência humana vivida nos espaços passava longe do espaço das folhas de papel em branco, dos compassos, das régua e linhas paralelas que supostamente se encontrariam no infinito.

Porém, no mesmo período histórico, começava a se estabelecer um olhar romântico que entendia a experiência da vida humana como rica e complexa. Direcionava-se à natureza e à vida nela como um único grande poema no qual todos

fazemos parte e sobre o qual toda manifestação artística poética deveria nascer. Formulavam uma arte que nasceria do mundo, portanto, a arte seria em todas suas manifestações maculada pelo mundo e sua materialidade.²²⁷ A criação deveria ser uma tradução daquilo que nos cerca sem negar sua aparência. Os primeiros românticos alemães nos legavam a possibilidade de traduzir/transcrever o poema da vida vivida na arquitetura.

Enquanto a clareza, organização e racionalidade começava a se acentuar no século XVIII, também se começava a teorizar um valor estético na indeterminação, na obscuridade e na imaginação. A arquitetura não passaria imaculada por esta marcante distinção, seus efeitos seriam acentuados na modernidade.

No século seguinte (XIX), as primeiras imagens em sequência captadas pelo aparato fotográfico (*zoopraxiscope*) de Eadweard Muybridge, tentavam instituir uma ciência do movimento (*zoopraxographer*). As primeiras imagens de corpos em movimento retiravam o ser humano do contexto da vida. Muybridge inseria homens, mulheres, crianças e animais em um espaço abstrato marcado por linhas ortogonais. Não havia *mise en scène* da vida, questões existenciais, apenas movimento de animais, observados e medidos pelas linhas da geometria.

Este espaço poderia seguramente ser uma metáfora do espaço onde a arquitetura passava a se apoiar. O espaço de linhas ortogonais ganhou força nos meios de representação da arquitetura, cumprindo seu papel objetivo.

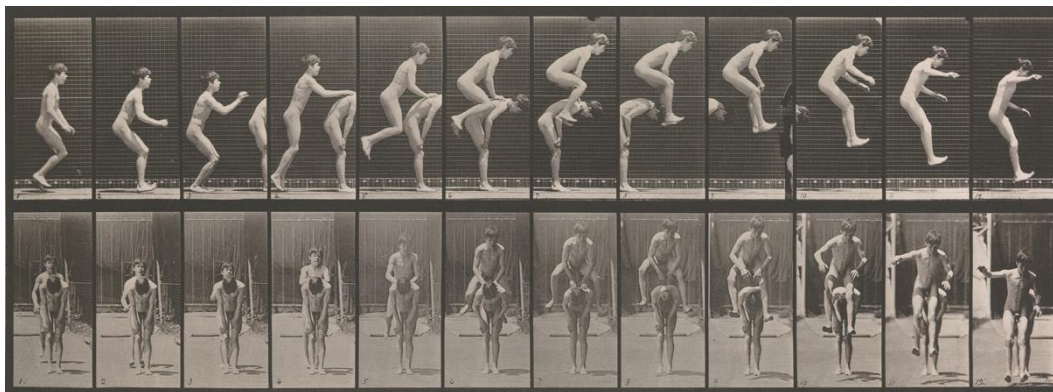


Figura 47. Eadweard Muybridge. *Boys playing Leapfrog* (1883-86, impresso em 1887, Collotype)
[Fonte: THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART OF NEW YORK CITY (2019)]

²²⁷ DUARTE, *Op. Cit.*, 2011, p. 162.

Porém, rapidamente estas figuras humanas se converteriam em pessoas, se tornariam personagens e andariam por cidades. O drama da existência seria encenado por cenários reais e imaginários.

O cinema era movimento, nascia do movimento, assim como a arquitetura também era movimento. Logo, alguns arquitetos passaram a perceber que em seus estudos poderiam comunicar o movimento. Mas não apenas captar o movimento no espaço frio das linhas ortogonais de Eadweard Muybridge, mas no espaço vivido. Não apenas de forma objetiva, mas também de forma poética transcrevendo o poema da rica experiência existencial humana nos espaços.

O cinema vislumbraria na arquitetura a capacidade de comunicar sensações e construir (e)moções. A sensibilidade estética sublime do século XVIII ganhava um potente meio capaz de reproduzir mecanicamente as sensações vivenciadas na arquitetura. Os diretores construía as cenas nos filmes assim como os arquitetos criavam cenas nas paisagens pitorescas. Este novo meio se aproximava da arquitetura e a arquitetura podia se aproximar dele.

Logo em seus primeiros anos de nascimento, o cinema iria criar um espaço de heterotopia capaz de, nas imagens em movimento, emular o confronto entre a imagem da vida externa com nossos processos psíquicos internos.

Tendo em vista as características narrativas e psíquicas do cinema, Sizígia possibilita que a arquitetura possa ser investigada por esta lente de fora de seu campo. O curta metragem traz de volta em sua análise o mundo concreto do usuário em sua vivência no espaço. A arquitetura de Siza ganha uma nova versão que busca transcrever sua essência em uma imagem poética capaz de dar sentido a experiência de estar no mundo.

Se as imagens em movimento de Muybridge cumpriam um papel objetivo de investigação científica, os desenhos e demais representações gráficas próprias da arquitetura também cumprem seu papel na investigação da arquitetura. Porém, não nos ajudam muito quando deixamos de lado o pragmatismo racional das luzes. O cinema melhor poderia transcrever a experiência da arquitetura, uma vez que ela é vista como sendo capaz de articular “a experiência de se fazer parte do mundo e reforça nossa sensação de realidade e identidade pessoal”. Ao mesmo tempo em

que fornece “o horizonte para o entendimento e confronto da condição existencial humana,”²²⁸ pois é nesta condição que o cinema direciona sua lente.

A final, como diria Luis Urbano, “para Siza, perceber um lugar não é apenas conhecer o espaço e a arquitetura; é também perceber a vida que os ocupa.”²²⁹

²²⁸ PALLASMAA, *Op. Cit.*, 2011, p. 11.

²²⁹ Siza em URBANO, *Op. Cit.*, 2007, p. 59.

Referências bibliográficas

AITKEN, Doug. **Brocken Screen: 26 conversations with Doug Aitken expanding the image breaking the narrative.** China: D.A.P, 2006.

ALMEIDA, Pedro Vieira de. **Piscina na Praia de Leça: a pool on the beach.** Lisboa: A+A Books, 2016.

ANDERSSON, Stig. L. **Empowerment of Aesthetics:** Catalogue for the Danish pavilion at the 14th international architectural exhibition la biennale di Venezia 2014. Dinamarca: Forlaget Wunderbuch, 2014.

ANDO, Tadao. **Por novos horizontes na arquitetura.** In: NESBITT, Kate (org.). Uma Nova Agenda para a Arquitetura. Antologia Teórica 1965-1995. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 493.

ARMSTRONG, Christopher Drew. **French Architectural Thought and the Idea of Greece.** New Jersey: John Wiley & Sons Inc, 2016.

BENJAMIN, Andrew. **Surface effects:** Borromini, Semper, Loos. In: The Journal of Architecture, Volume 11, Número 1. Sydney: University of Technology, 2006.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** In: Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERNARD TSCHUMI. **Portal Institucional.** Disponível em <<http://www.tschumi.com/projects/47/#>> Acesso em 05 out 2019.

HABITUS. **Habitus & Habitus Living.** Disponível em <<https://www.habitusliving.com/2018/05/page/3>> Acesso em 11 nov 2019.

BÍBLIA, N. T. Romanos. Português. **Bíblia Sagrada.** Reed. Versão de Antonio Pereira de Figueiredo. São Paulo: ed. das Américas. 1950. Cap. 12, vers. 1.

BOIS, Ive-Alain. **A picturesque stroll around “Clara-Clara”.** October, v. 29, Cambridge, Summer 1984.

BOULLÉE, Étienne-Louis. **Cénotaphe de Newton N° 14 - [élévation géométrale, projet n° 14, planche n° 7, dessin (1789).** In: BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. Disponível em <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53164597g.image>> Acesso em 02 dez 2019.

_____. **Architecture, Essay on Art.** Londres: Academy Editions, 1976, p. 91.

BOHME, Gernot. **Atmospheric Architectures: The aesthetic of felt spaces.** Londres, Bloomsbury, 2017.

BRUNO, Giuliana. **Atlas of emotion: journeys in art, architecture and film.** New York: Verso Books, 2007.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica acerca da origem das nossas ideias do sublime e do belo.** Campinas: Papirus, 1993.

CHOISY, Auguste. **Histoire de l'architecture.** Tome I. Paris, 1899. Disponível em <http://www.augustechoisy2009.net/pdfs/Choisy_1899_tome2.pdf>

_____. **A Plataforma do Parthenon.** ArchDaily Brasil. Disponível em: <http://www.archdaily.com.br/br/618414/a-plataforma-do-parthenon-slash-auguste-choisy> Acesso em 09 dez 2015.

COLOMINA, Beatriz. **Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media.** Cambridge: MIT Press, 1996.

COURTYARD. **Courtyard House Designs.** Disponível em <<http://courtyard-house.blogspot.com/2010/06/azuma-house-by-tadao-ando.html>> Acesso em 11 nov 2019.

CLARKE, Steve. **Photograph Of The Summer Palace, Yiheyuan, In Beijing, China.** 14 jan 2019. 1 fotografia. Disponível em <<https://fineartamerica.com/featured/16-beautiful-photograph-of-the-summer-palace-yiheyuan-in-beijing-china-steve-clarke.html>> Acesso em 25 dez 2019.

DARTIGUES, André. **O que é fenomenologia?** São Paulo: Editora Moraes, 1992.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: A imagem-movimento.** São Paulo, Editora 34, 2018.

_____. **Cinema 2: A imagem-tempo.** São Paulo, Editora 34, 2018.

DUARTE, Pedro. **Estio do Tempo: Romantismo e estética moderna.** Rio de Janeiro, Zahar, 2011.

EISENSTEIN, Sergei M. Montage and Architecture. **Assemblage 10**, p. 111-131, 1989.

_____. **O sentido do filme.** Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

FACULDADE DE ARQUITETURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO. **Portal Institucional.** Disponível em: <https://sigarra.up.pt/faup/pt/noticias_geral.ver_noticia?p_nr=1052> Acesso em 05 out 2019.

FEIREISS, Lukas. **Space Matters: Exploring Spatial Theory and Practice Today.** Vienna: AMBRA, 2013.

FERREIRA, Aurélio. B. H. **Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

FRODON, Jean-Michel; SALLES, Walter (orgs.): **O Mundo de Jia Zhangke**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FONTENELLE, Romullo. **O indizível no cinema de Heinz Emigholz** / orientadora Marta Bogéa - São Paulo, 2017.

GRILLNER, Katja; HUGHES, Rolf. **Room with a view: a conversation on Writing and Architecture**. OASE, v. 70, p. 56, 2006.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Documentos, 1969.

HAMLIN, Alfred Dwight Foster. **A Text-Book of the History of Architecture**. New York: Longmans Green and Co., 1909. Disponível em <<https://archive.org/details/textbookofhistor00hamluoft/mode/2up>>

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

HAVIK, Klaske. Urban Literacy: **Reading and Writing Architecture**. Rotterdam: nai010, 2014.

HAYS, K. Michael; WILCOX, Jean. **Architecture theory since 1968**. Cambridge, Mass: The MIT Press, 1998.

HOLL, S. 2003. **Steven Holl: 1986-2003**. Madrid, El Croquis, 2003.

HUSSERL, Edmund. **A crise das ciências Europeias e a fenomenologia transcendental: Uma introdução à filosofia fenomenológica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidades**. Coleção A, São Paulo: WMF Martins Fontes, 2000.

KOMONEN, Markkus (org). **Architecture of the essential: Alvar Aalto Symposium**. Helsinki: Vammalan Kirjapaino Oy, 1995.

KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. **S, M, L, XL**. Nova York: The Monacelli Press, 1997.

LEFEBVRE, Henri. **The Production of Space**. Oxford: Basil Blackwell, 1991.

LEONIDIO, Otavio. **Espaço de Risco**. São Paulo: Romano Guerra, 2016.

MARTÍNEZ, R. M. La mirada y el cuerpo en movimiento: notaciones para el análisis y diseño de la arquitectura. **Arquitetura revista**, vol. 14, n. 2, p. 105-114, jul/dez 2018. DOI: 10.4013/arq.2018.142.01.

MCGUIRE, Richard. **Here**. Pantheon, 2014.

MELLO, Cecília. **A arquitetura de jardins chinesa**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MIGAYROU, Frédéric (ed). **Bernard Tschumi: Architecture: concept & notation**. Centre Pompidou: Paris, 2014.

MONTANER, Josep Maria. **Arquitetura e Crítica**. Barcelona: Gustavo Gili, 2013.

NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**. Antologia teórica (1965-1995). Coleção Face Norte, v. 10. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 493.

_____. The Sublime and Modern Architecture: Unmasking (an Aesthetic of) Abstraction. **New Literary History**, v. 26, n. 1, p. 95-110, Winter 1995.

NORBERG-SCHULZ, Christian. O Fenômeno do lugar. In: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica (1965-1995)**. Coleção Face Norte, v. 10. São Paulo: Cosac Naify, p. 493, 2006.

PALLASMAA, Juhani. **Habitar**. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.

_____. **Os Olhos da Pele, A arquitetura e os sentidos**. Porto Alegre: Bookman, 2011.

_____. **The Architecture of Image. Existential space in architecture**. Helsinki: Rakennustieto Publishing, 2007.

_____. A geometria do sentimento: o olhar sobre a fenomenologia da arquitetura. In: NESBITT, Kate (org.). **Uma Nova Agenda para a Arquitetura**. Antologia Teórica 1965-1995. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 493.

_____. **Lived Space in Architecture and Cinema**. INSITU, University of Calgary, 2000. Disponível em: http://www.ucalgary.ca/ev/designresearch/publications/insitu/copy/volume2/imprintable_architecture/Juhani_Pallasmaa/index.html Acesso em 13 de março de 2012.

PANG, Laikwan. **Walking into and out of the spectacle: China's earliest film scene**. Oxford University Press: Oxford, 2006.

PEREC, Georges. **Vida modo de usar**. Companhia de Bolso, 2009.

PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. Introduction to Architecture and the Crisis of Modern Science [1983], In: HAYS, Michael K. **Architecture Theory since 1968**. London: The MIT Press, 1988.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa: O tempo narrado**. Martins Fonte, 2011.

ROYAL COLLECTION TRUST. **Portal Institucional.** Disponível em <<https://www.rct.uk/>> Acesso em 20 out 2019.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A Crítica da Razão Indolente: Contra o Desperdício da Experiência.** São Paulo: Editora Cortez, 2000.

SCHROER, Carl F.; ENGE, Claf T. **Garden architecture in europe.** Köln: Taschen, 1992, p. 205.

SMITHSON, Robert. The Monuments of Passaic. **Artforum**, p. 52-57, December 1967.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema.** Campinas: Papirus, 2009.

SYKES, A. Krista (org). **O Campo Ampliado da Arquitetura:** Antologia teórica 1993-2009. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

VAN TOORN, Roemer. **Architecture Against Architecture:** Radical criticism within the society of the spectacle. Graz: Film + Arc 2 catalogue, 1993.

THE METROPOLITAN MUSEUM Of ART Of NEW YORK CITY. **Portal institucional.** Disponível em <<https://www.metmuseum.org/>> Acesso em 15 out 2019.

TSCHUMI, Bernard. O Prazer da Arquitetura. In: NESBITT, Kate (org.). **Uma Nova Agenda para a Arquitetura. Antologia Teórica 1965-1995.** São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. **Architecture and Disjunction.** Cambridge/Massachusetts/London: The MIT Press, 1996.

_____. **Cinégramme Folie: Le Parc de la Vilette.** Princeton Architectural Press: 1987. Disponível em <https://issuu.com/echeverriapatricio/docs/bernard_tschumi__cinegram_folie__le> Acesso em 19 nov 2019.

URBANO, Luis. **Entre dois Mundos. Arquitetura e Cinema em Portugal, 1959-1974:** Cidade do Porto, 2015.

_____. **Histórias Simples:** Textos sobre Arquitetura e Cinema. Cidade do Porto: AMDJAC, 2013.

VAN TOORN, Roemer. **Architecture Against Architecture:** Radical criticism within the society of the spectacle. Graz: Film + Arc 2 catalogue, 1993.

VENTURI, Lionello. **História da Crítica de Arte.** Lisboa: Edições 70, 2016.

VIDLER, Anthony. **The Explosion of Space:** Architecture and the Filmic Imaginary. In: *Assemblage*, No. 21 (Aug., 1993), pp. 44-59, Cambridge: The MIT Press, 1993.

_____. The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely [1992]. IN: HAYS, Michael K. **Architecture Theory since 1968**. London: The MIT Press, 1988.

ZEVI, Bruno. **Saber Ver a Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ZHUANG, Yue. Luxury and “the Surprising” in Sir William Chambers’ Dissertation on Oriental Gardening (1772): Commercial Society and Burke’s Sublime-Effect. **The Journal of Transcultural Studies**, v. 4, n. 2, p. 45-76, 2013. DOI 10.11588/ts.2013.2.10072.

ZUMTHOR, Peter. **Atmosferas: Entornos arquitetônicos - As coisas que me rodeiam**. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

6.1

Referências filmográficas

AKIRA KUROSAWA IT IS WONDERFUL TO CREATE. Direção: Yoshinari Okamoto. Roteiro: Masayuki Yui, Yoshinari Okamoto. Elenco: Yu Fujiki, Bokuzen Hidari, Kyoko Kagawa, Hisashi Inoue. Produção: Toho Video. Japão: 2002 (33 min.), colorido.

ARCA RUSSA. Direção: Alexander Sokurov. Roteiro: Alexander Sokurov. Elenco: Sergei Dontsov, Mariya Kuznetsova, Mikhail Piotrovsky, Tamara Kurenkova, Maksim Sergeyev, Vladimir Baranov. Produção: Hermitage Bridge Studio, Egoli Tossell Film AG, Andrey Deryabin, Jens Meurer, Karsten Stöter. Distribuição: Versátil Home Video. Rússia/Alemanha: 2002. 1 DVD (99 min.), colorido.

CATEDRAIS DA CULTURA. Direção: Wim Wenders, Robert Redford, Michael Glawogger, Karim Ainouz, Margreth Olin, Michael Madsen. Roteiro: Margreth Olin, Bjørn Olaf Johannessen. Elenco: Meret Becker. Produção: Gian-Piero Ringel, Erwin M. Schmidt. Alemanha/EUA/Noruega/Rússia/França: 2014. 1 DVD (164 min.), colorido.

O GABINETE DO DR. CALIGARI. Direção: Robert Wiene. Produtor: Erich Pommer. Roteiro: Hans Janowitz, Carl Meyer. Elenco: Conrad Veidt, Werner Krauss, Friedrich Feher, Lil Dagover, Hans Heinrich Von Twardowski, Rudolf Lettinger. Produtora: UFA. Alemanha: Decla Film, 1919. 1 DVD (52 min.), p&b.

O MUNDO. Direção: Jia Zhangke. Produtor: Takio Yoshida, Shozo Ichiyama, Ren Zhonglun. Roteiro: Jia Zhangke. Elenco: Zhao Tao, Chen Taisheng, Hongwei Wang. China, Japão: 2004. 1 DVD (133 min.), colorido.

RASHOMON. Direção: Akira Kurosawa. Produtor: Masaichi Nagata, Minoru Jing. Roteiro: Akira Kurosawa, Shinobu Hashimoto. Elenco: Toshirô Mifune, Machiko Kyô, Masayuki Mori, Takashi Shimura, Minoru Chiaki, Kichijirô Ueda, Noriko Honma, Daisuke Katô. Japão: Versatil Home Video, 1950. 1 DVD (88 min.), p&b.

SIZÍGIA. Direção: Luis Urbano. Produtor: Luis Urbano. Roteiro: Ana Resende, Luis Urbano, Miguel C. Tavares, Pedro Neto. Elenco: Rui Pinto. Produção: Ruptura Silenciosa. Portugal: 2013. 1 DVD (17 min.), colorido.

STALKER. Direção: Andrei Tarkovski. Roteiro: Arcady e Boris Strougatsk. Elenco: Anatoli Solonittsyn, Alexandr Kaidanovski, Nikolai Grinko, Alissa Freindlikh, Natasha Abramova. Produtora: Mosfilm. Rússia: Continental Home Video, 1979. 1 DVD (134 min.), colorido.