

Cinema e arquitetura: variações do olhar, variedades de lugar

DOI: 10.34640/universidademadeira2022forgiarini

Leandro FORGIARINI

Universidade do Sul de Santa Catarina – UNISUL, Brasil

leandroforgi@gmail.com

Resumo: Na intersecção entre o cinema e a arquitetura, o olhar e os lugares se entrecruzam a partir da construção de narrativas e ambiências que fazem do filme um mosaico de variedades e variações. Mais do que mero espaço cenográfico, a dimensão do lugar que compõe a cena agrega valores imateriais e subjetivos que dão sentido e significado às motivações, ao comportamento, às expectativas e aos valores das personagens. A casa, o bairro, a cidade são variações objetivas de lugares que existem para situar a narrativa, mas o modo como essas espacialidades são concebidas e formatadas a fim de se conectarem ao espectro emocional da obra ultrapassa a esfera da materialidade desprovida de simbolismos. A partir de exemplos de filmes em que os lugares expressam mais do que concepções cenográficas, como *L'heure d'été* (2008), *Visita ou Memórias e Confissões* (1982) e *Paris-Texas* (1984), o trabalho apresenta uma análise sobre a maneira como a arquitetura age na transformação do olhar do espectador indicando relações menos óbvias de espaço e propiciando uma experiência estética permeada pela fruição das várias possibilidades de composição do lugar.

Palavras-chave: cinema, arquitetura, lugar, espaço

Abstract: *In the intersection between cinema and architecture, the gaze and the places intersect from the construction of narratives and ambiences that make the film a mosaic of varieties and variations. More than mere scenographic space, the dimension of the place that composes the scene adds immaterial and subjective values that give sense and meaning to the motivations, behavior, expectations, and values of the characters. The house, the neighborhood, the city are objective variations of places that exist to situate the narrative, but the way these spatialities are conceived and formatted in order to connect to the emotional spectrum of the work goes beyond the sphere of materiality devoid of symbolisms. Based on examples of films in which places express more than scenographic conceptions, such as *L'heure d'été* (2008), *Visita ou Memórias e Confissões* (1982) e *Paris-Texas* (1984), the paper presents an analysis of how architecture acts in transforming the viewer's gaze by indicating less obvious relationships of space and providing an aesthetic experience permeated by the fruition of the various possibilities of composition of place.*

Keywords: *cinema, architecture, place, space*

Pensar o cinema a partir da arquitetura, ou vice-versa, apresenta-se como um exercício de suma relevância para se refletir acerca das potências tanto do fazer arquitetônico, quanto da própria realização da obra cinematográfica. De certa forma, equivale a dizer que a arquitetura e o cinema comungam de critérios de concepção e práxis que estão

profundamente ancorados por esferas artísticas uníssonas, assim como por semelhantes campos de estruturação técnica. São várias as linhas que se entrecruzam na formação de percursos, contiguidades, limites e aproximações. Ambas nascem de pulsões criativas, do interesse especializado pela matéria que engendra as especificidades que lhes são próprias, da insaciabilidade de narrativas, tempos e espaços. Assim como o cinema, que se faz múltiplo por requerer a variedade das outras artes, como a da escrita, do teatro, da música e da fotografia, a arquitetura é igualmente suscetível e variável em suas instâncias de repercussão artística, por mais que ela própria extrapole a condição de arte.

Não sem razão, Godard percebe que existem várias formas de se fazer filmes, o cineasta recorda Jean Renoir e Robert Bresson como se fossem músicos, Eisenstein como se fora um pintor e Resnais um escultor. Rossellini, por sua vez, é comparado a um filósofo tal como Sócrates. Da mesma maneira, muitos arquitetos também podem ser associados a pintores, escultores, literatos, poetas, coreógrafos e/ou músicos. Aliás, quem poderia discordar da célebre afirmação de Goethe, ao referir-se à arquitetura como música petrificada? Possivelmente, essa constatação não se dá apenas em referência à noção de ritmo, harmonia, tom, escala e textura, termos técnicos que, dentre outros, são comuns a ambas as artes, mas pela sensibilidade envolvida em suas criações e fruições.

Em seu documentário *Pina* (Wenders, 2011), o cineasta alemão Wim Wenders conduz uma potente homenagem visual ao trabalho da coreógrafa Pina Bausch, aproximando cinema, dança e arquitetura. Na obra, os usos e apropriações das espacialidades refletem uma ordem de reconhecimento e significados comuns a essas três expressões artísticas, sejam pelos movimentos da coreografia apresentada ou pela tomada de consciência do corpo na relação que se estabelece com o espaço, seja pelo modo como o ambiente materialmente configurado situa os dançarinos. Mas é principalmente a partir da câmera de Wenders, que elege, recorta e emoldura as marcações da dança, que o filme explora a profusão de olhares e lugares. O palco e a sala de ensaios dividem a tela com os espaços públicos da cidade, que localizam os dançarinos em meio a edifícios e artefatos urbanos, tal como a vida cotidiana que se esparrama pelas ruas e calçadas.

Também é notória a importância da iluminação para o cinema, capaz de transformar, restaurar e refletir as variações de atmosferas. Assim como na arquitetura, uma significativa parte da dramaticidade do filme é gerada pelo duelo de luzes e sombras, corroborando para a criação de lugares que ressaltam e evidenciam a transcorrência da ação. Um exemplo bastante ilustrativo dessa relação é a cena que apresenta Don Corleone em seu escritório, na abertura de *The Godfather* (Copolla, 1978), matizado pelo *chiaroscuro* criado pelo diretor de fotografia Gordon Willis. A beleza de verve renascentista é um preambulo preciso a marcar a potência artística da trilogia do diretor Francis Ford Copolla, um monumento que entraria para o panteão dos maiores clássicos do cinema.

No campo das fruições artísticas, os filmes incorporam todos esses valores estéticos proporcionados pela fotografia, dança, música e poesia. Não obstante, tanto quanto no cinema, a dimensão estética da arquitetura a salva da banalidade do funcionalismo requerido pelo uso do objeto arquitetônico. Ora, não se pode esquecer que a componente beleza soma-se à utilidade e à solidez para formar a tríade vitruviana, que embasa a arquitetura há mais de dois milênios. O que quer dizer que a relação da arquitetura com as demais artes constitui o germe de sua natureza estética desde quando o fazer arquitetônico, ademais de sua condição tetônica, passou a ser praticado também como obra de contemplação e encantamento.

Cortes, ângulos e planos são diretrizes comuns ao cinema e à arquitetura, servindo como base de orientação do olhar do espectador de um filme, tanto quanto o projeto arquitetônico dispõe do conjunto de parâmetros que articula as experiências do usuário

em seu contato com a obra edificada. Semelhante aos filmes, a arquitetura também se constrói por narrativas, direção e montagem permeadas por conflitos, confrontos e tensões. Todos esses elementos fazem parte de conceitos, estruturas e ideias relativas ao projeto arquitetônico, assim como dizem respeito à produção cinematográfica.

Por certo, a arquitetura e o cinema contam histórias e, mais do que isso, auxiliam as pessoas a formularem suas ideias de lugar. Na interação entre ambas, a fruição de um filme evoca a consciência de espacialidades projetadas para atingir níveis de apreensão humana capazes de erguer uma ponte que conecte o universo ficcional ao campo emocional do espectador. O presente artigo trata sobre essas pontes erigidas a partir das variações do olhar e por intermédio da variedade de lugares gerados pela obra fílmica, que dão espessura e significado às ambiências situadas na tênue fronteira entre a arquitetura e o cinema.

Um lugar entre cinema e arquitetura

De *Metrópolis* de Fritz Lang a *Manhattan* de Woody Allen, passando pelas declarações de amor de Fellini à cidade eterna de Roma, pela concepção modernista satírica dos filmes de Jacques Tati, pela metrópole distópica de *Blade Runner* ou pela urbe panóptica de *The Truman Show*, o cinema prova que mais do que meros cenários, as espacialidades não são apenas pontos de ancoragem da trama e de seus personagens, já que suas representações integram um universo de criação que cristaliza as ideias de lugar do espectador. Trata-se, por certo, do lócus de eventos físicos, mas também simbólicos, que ordenam a percepção do sujeito. Nesse sentido, um espaço pode ser artificialmente recriado, como, por exemplo, o Coliseu, ou a cidade de Londres da era vitoriana. Ruas, edificações e monumentos podem ser reconstituídos em detalhes dentro de um estúdio ou a partir de computação gráfica. Mas a realidade também pode ser levada à tela com uma interferência mínima de filtros de captação de imagem ou de pós-produção.

Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Luchino Visconti debruçaram-se sobre essa esfera do mundo real, apontando as lentes de suas câmeras para fora dos estúdios e abandonando o afã da artificialidade. Com efeito, esses cineastas foram mestres na arte de desnudar o mundo a partir do cinema, criando narrativas que expunham a realidade italiana da segunda metade da década de 1940. O desdobramento da vanguarda neorrealista se daria pela mente e pelo olhar dos jovens cineastas franceses da *Nouvelle Vague*. O espaço urbano passaria definitivamente a servir como matriz cinematográfica do fato social, como recurso primário para se adentrar no reservatório de experiências vividas pelos personagens e enquanto registro das idiossincrasias que pesavam sobre a vida cotidiana dos habitantes das cidades.

Da crua Paris de *Les quatre cents coups* à multicolorida capital francesa de *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, incontáveis formulações de imagens da cidade de Paris desfilaram pelo cinema, ajudando a formatar o imaginário que se tem ainda hoje a seu respeito. Tratando-se especialmente de Paris, é possível afirmar que, mais do que um ícone do turismo mundial, a cidade tem sido um campo laboratorial de experimentos cinematográficos. A exibição em filmes de seus muitos edifícios emblemáticos, monumentos históricos, ruas e bulevares, que são registros da tradição arquitetônico-urbanística da cidade, faz com que a capital francesa desponte como um lugar idealizado, de sonhos, prazeres e romances, talvez comparada apenas a New York.

Em 1732, bem antes do advento do cinema, o Barão de Pöllnitz proclamava que “Paris já foi tão descrita e tanto já se ouviu falar dela que a maioria das pessoas sabe como ela é sem nunca a ter visto” (Jones, 2009, p. 15). O cinema contribuiu sobremaneira para dar

sequência a essas descrições que evocam Paris como uma cidade mundialmente reconhecida, a cidade luz que alimenta o coração de casais apaixonados e a mente inquieta de intelectuais e artistas. A bem da verdade, as pessoas sempre esperam algo extraordinário de Paris, pois assim a cidade vem sendo retratada tanto pelos cartões postais turísticos, quanto pelo universo das artes. Jones vincula a imagem de Paris a uma Babel ou Jerusalém prometedoras desde a época dos viajantes medievais, mas que a partir do século XX teve sua imagem ainda mais consagrada por uma sucessão infinita de influências, por intermédio de pintores impressionistas, poetas surrealistas, filósofos existencialistas, escritores e cineastas clássicos (Jones, op. cit., p. 16).

Mas se a cidade de Paris figura há tanto tempo como a meca do turismo global, e o cinema tem sua responsabilidade atestada para tal posição, não se pode negligenciar o poder imagético de sua arquitetura, que ressurgiu monumental por meio da reconfiguração urbanística e de infraestrutura proposta pelo Barão Haussmann. Ele foi o grande responsável pelo projeto de transformação da capital francesa, que incluiu a demolição de 19.730 prédios históricos e a construção de trinta e quatro mil novos. Decerto, impensável atuação para uma administração pública nos tempos atuais. O fato é que a gana demolidora de Haussmann fez de Paris uma cidade tão bonita que, durante a ocupação nazista, o comandante alemão General Dietrich von Choltitz recusou-se a destruí-la, desobedecendo, assim, as ordens dadas por Adolf Hitler.

Paris é um exemplo apropriado da cidade que se torna um lugar idealizado tendo o cinema como ferramenta de difusão de sua imagem. Sobretudo na grande tela, a arquitetura da capital francesa se desnuda em detalhes, torna-se sensual e poética, um deleite paisagístico a todos aqueles que valorizam a beleza das formas, a graça das cores, o encanto que irrompe da textura das superfícies, a emoção que remete à história esculpida na pedra. Quando reconhecida como lugar, a cidade se torna um centro de significados, o ponto de referência mais desejoso do mundo. O cinema tem essa função humanizadora de dotar de relevância e simbolismo aquilo que é levado à tela. E no caso das cidades, o espectador é estimulado a exercitar inúmeras variações de olhar para esse constructo social.

Um filme clarifica a noção de que a “cidade não se resume a uma experiência territorial, material, física”, pois ela está na cabeça do sujeito, “ela é mental” (Mongin, 2009, p. 23). De certo modo, o cinema existe como Pedra de Roseta para auxiliar na decifração dos códigos do lugar, especialmente da complexidade urbana. “*Como os sonhos*”, escreve Calvino, as cidades “são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas e que todas as coisas escondam uma outra coisa” (Calvino, 1998, p. 44).

A reorientação das variações do olhar para o espaço urbano e, principalmente, para as muitas possibilidades de compreensão dos lugares é um exercício fundamental propiciado pelo cinema, capaz de auxiliar as pessoas no entendimento de que “as cidades guardam, enigmáticas, em seus planos e edifícios, as chaves de uma civilização” (Gorelik, 2008: 9.). A matriz de formatação dos espaços criados pelo cinema já não apresenta fronteiras muito bem definidas entre aquilo que constitui o mundo real e o que é fruto da ficção. De acordo com Costa:

Já muito arraigada à nossa memória visual, composições e enquadramentos constituem a matriz por meio da qual vemos a realidade e essa matriz foi, e tem sido, de certa forma, responsabilidade das imagens filmicas que permeiam o imaginário cultural. Na verdade, é também através dessa matriz que se constroem novas paisagens e novos

discursos que comandam tanto os contornos do espaço filmico quanto do espaço do real, redescobrimo-os. (Costa, 2008, pp. 68-69)

Mas os usos criativos do pensamento arquitetônico e, por conseguinte, do cabedal técnico de suporte aos projetos de arquitetura, também são definitivos para garantir ao cinema a concretização de um sem-número de mundos e planetas fantásticos, universos oníricos, concepções míticas de tempo-espaço que subvertem as lógicas terrenas. Filmes como *2001: A Space Odyssey*, *Star Wars*, *Matrix*, *Harry Potter*, *Avatar* e *Duna* são exemplos de obras que expandem as possibilidades e limites da arquitetura, em prol da criação de espacialidades cinematográficas críveis, por mais que extraordinárias. Esses lugares forjados pelo cinema já não soam como mera ficção distante do mundo real, senão como um olhar em perspectiva das variáveis do pensamento, da técnica e da inventividade humanas. Assim, o lugar que nasce da aproximação do cinema com a arquitetura é sempre o devir de algo passível de suceder.

À margem desses mundos artificialmente criados, o espectador também se vê defrontado pelos lugares da vida cotidiana, territórios da ordem banal que são o sustentáculo dos simples afazeres: os domicílios da casa, as ruas do bairro, a cidade na qual se transita dia a dia para se chegar aos destinos da vida de outrem. E o plano de dar um caráter qualificador de lugar ao espaço, de dotar o ambiente de regras e concepções que suportem concretamente essas necessidades humanas, é o principal objetivo do fazer arquitetônico. Mas é claro que não existe uma fórmula para a criação do lugar. O urbanismo, a arquitetura e a engenharia são atividades que atuam conjuntamente para a realização de ambientes aptos ao distintivo espacial de lugar. Este, todavia, não resiste sustentado apenas por vigas e pilares, não havendo apropriação ou qualquer outra forma de envolvimento por parte de alguém, ou de muitos, a obra sucumbe ao peso de seu aparato material. Sem despertar um vínculo relacional, a construção não se concretiza como lugar.

Com efeito, o sentido amplo da ideia de lugar não é de fácil apreensão porque acaba por fazer referência a algo que se manifesta além dos espaços físicos e das escalas locais. O lugar se diferencia do conceito de espaço por conta de sua relação com um conjunto de ideias que envolvem afeto, identificação, expectativas e valores. Como resultado de apropriações subjetivas, o lugar vai além da materialidade porque na essência diz respeito àquilo que o sujeito almeja intimamente, porque enquanto espaço simbólico conecta-se ao pensamento e às emoções humanas. No cinema, a consciência dessa dimensão de lugar constituído além dos critérios materiais torna-se bastante sensível, é como se a escolha do enquadramento e de tudo o que se aglutina a esse momento envolvendo a definição de cortes, planos e ângulos, desse instante de direcionamento do olhar, servisse como dispositivo emocional na recepção das informações pelo espectador. Na confluência das variações do olhar e das variedades de lugar, as pessoas resguardam um estoque bastante vasto de imagens e lembranças que, não raramente, tem o próprio cinema como dispositivo de formulação dos parâmetros espaciais.

Visitas à intimidade do lar

Independentemente do enfoque ou linha teórica que sustente o conceito de lugar, este dificilmente se aparta da noção de espaço. No âmbito da arquitetura, a ideia de lugar origina-se a partir das relações espaciais, da pessoa com o espaço percebido e/ou apropriado. Mas o lugar também é o espaço essencial da imaginação e do sentir. Um “lar doce lar”, fruto do desejo de tanta gente, é uma idealização de lugar mais do que de espaço. Seguramente, este é um conceito que pende a associações de caráter

instrumentais, enquanto o lugar prescinde da geometria. “Todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa”, dirá Bachelard (2008, p. 24). Aliás, a menção à casa é bastante apropriada para se chegar a uma ideia de lugar, porque o sujeito encontra nessa representação o significado concreto para expressar seus sentimentos de lar. Na perspectiva do espaço vivido, a ideia de lugar é a que melhor se adapta ao fundamento da habitação.

Permanentemente gerida pelo âmbito dos pensamentos, cabe à arquitetura a tarefa de conformar essa condição de habitabilidade, entendendo que a criação do lugar é uma obra aberta, não restrita à esfera física do objeto edificado. Bachelard lança luz sobre a fenomenologia de um espaço composto por “imagens que atraem” e pela consciência do “espaço feliz” – pela “topofilia” – que se percebe por intermédio da imaginação e que está plasmado à experiência de habitar (Bachelard, op. cit., p. 19). O filósofo se utiliza de um raciocínio certeiro ao trazer a lume as imagens do porão, da casa e do universo para expressar o âmbito de um espaço habitado, sem deixar dúvidas quanto ao pensamento que se propõe a alcançar. Mas ao falar sobre inusitadas imagens do espaço poético que resguardam em si a essência da habitação, o pensamento do autor ganha contornos menos óbvios. Nesse sentido, Bachelard contempla uma série de imagens íntimas e “solidárias com todos os esconderijos em que o homem, grande sonhador de fechaduras, encerra ou dissimula seus segredos” (Bachelard, op. cit., p. 21): as gavetas, cofres e armários.

Como devaneios da imaginação poética, a esfera da habitação está presente até mesmo nesses objetos denominados por Bachelard como a casa das coisas. Mais evocativas, entretanto, são as referências que o filósofo faz ao ninho, às conchas e aos cantos como imagens sintetizadoras das condições do refúgio e da intimidade, às quais serão alcançadas apenas pelo ato de redimensionamento do ser que as habitam. Bachelard entende que o encolhimento pertence à fenomenologia do verbo habitar, no sentido de que só habita com intensidade aquele que é capaz de se encolher, de buscar o espaço íntimo.

A casa, esfinge voyeur de todos os acontecimentos, abre suas portas, janelas e corredores às horas vividas pela família. As crianças correm pelo gramado e brincam com os cães. Os adultos comungam suas histórias à volta da mesa posta no jardim. Comemorase o aniversário de setenta e cinco anos de Helena, a matriarca. Os filhos, netos e lembranças a rodeiam. Na cozinha, sabores e aromas instigam memórias gustativas. As recordações a fazem pensar no tempo que passou e nas horas que viveu na casa, em meio a todos aqueles objetos de valores tão íntimos e sentimentais. O filme *L'heure d'été* (Assayas, 2008), do cineasta francês Olivier Assayas, é banhado pelos matizes dessa nostálgica sensação do tempo pretérito, das lembranças de horas esquecidas, de objetos impregnados de valores simbólicos, das relações de afeto que envolve pessoas, coisas e lugares.

“As coisas têm vida própria”, já dizia o cigano Melquíades, personagem de *Cem anos de solidão*, “tudo é questão de despertar sua alma” (Marques, 2003, p. 7). Ora, se um pequenino vaso de flores, uma xícara de porcelana ou uma cadeira revestida de um macio veludo bordô são objetos capazes de concentrar histórias de uma vida inteira e memórias afetivas, o que dizer da casa da família?

A partir de uma narrativa que traz à tona a problemática pautada pelas ideias de tempo e espaço, o filme traça suas correspondências entre memória e lugar. Originalmente associado à comemoração do vigésimo aniversário do Museu d'Orsay de Paris, a obra reflete sobre as relações familiares tendo como elemento central uma casa de veraneio e seu imensurável espectro de recordações. A residência materializa o elo de relação entre os três irmãos circunstancialmente afetados pela morte de Helena. O desaparecimento da matriarca deflagra um momento de ruptura e evasão familiar. Por muitos anos, Helena

dedicou-se a ser a guardiã do lar, dos objetos que compõe a residência e das obras do falecido tio, um artista renomado que no passado habitara a casa. Os filhos, cada qual com suas vidas e interesses particulares, lançam a incógnita: o que acontecerá com esse universo quando a mãe, detentora das memórias do lugar, deixar de existir?

Carente da qualidade de lar, desprovida da substância vital do cotidiano, a casa sucumbe à ausência do lugar. Abarrotada de objetos de arte, móveis e peças de decoração, a morada passa a existir como reduto de um tempo perdido no espaço. Em comum acordo, os irmãos optam pela venda da casa e por remanejar parte do mobiliário para as dependências do Museu D’Orsay. Na condição de peças de exposição, os objetos perdem o status relacional em detrimento do olhar meramente contemplativo dos visitantes, completamente desconectados de valores afetivo-simbólicos. O mesmo acontece com a casa, destituída das experiências e memórias de quem a habitou, torna-se um objeto vazio de simbolismos e significados.

“A casa foi abandonada; a casa foi deixada sozinha”, conta Virginia Woolf, ao falar sobre a casa de praia da família Ramsay, em *O tempo passa*, segunda das três partes que compõe a obra *Ao Farol*. Em progressiva deterioração, o refúgio de veraneio sofre com os efeitos de duas espécies de tempo: o medido pelo cronômetro e outro pelo barômetro. Sem comportar o conteúdo da vida humana, a casa perde não apenas a aura de lugar, mas, em consequência dos efeitos do tempo (“*weather*” referente ao clima, e “*time*” referente às horas, na língua inglesa), também tem suas estruturas corroídas e desintegradas. À mercê de dias e noites “cheias de vento e destruição”, a casa sucumbe à passagem das horas e às degradações provocadas pela natureza.

Eis que em sua narrativa acerca da casa, do tempo, das intempéries e das memórias, Virgínia Woolf reflete:

Abandonada como uma concha numa duna, à espera de ser enchida com grãos de sal seco, agora que a vida a deixara. A longa noite parecia ter se instalado; os frívolos ares, mordiscando, os úmidos sopros, remexendo, pareciam ter triunfado [...]. O lugar estava entregue à destruição e à ruína. (Woolf, 2013, p. 41)

No abandono da edificação, a ausência levará a casa à ruína durando tão somente o “tempo da erosão”. É sobre isto que fala a obra de Virginia Woolf, sobre o efeito implacável da ausência e do esquecimento. Nesse sentido, a questão parece saltar aos olhos: o que acontece a uma casa (e também às pessoas) quando o tempo passa? Michel Serres, em sua leitura do texto de Virgínia, responde: “ela [a casa] se aproxima do instante em que vai desabar” (Serres, 2013, p. 70).

Logo, as perguntas que se colocam em pauta exprimem indagações da seguinte ordem: o que restou do lugar? Seria possível recompor os escombros da edificação em busca da recriação do lugar d’outrora? “Quando ninguém está mais ali, presente, cozinhando, jogando cartas, passeando no jardim, pintando, entre a árvore e a sebe” (Serres, *ibid.*), já não existe o lugar e sua ausência apenas antecipa a ruína da matéria. A recomposição do lugar depende da retomada da habitação. Mas, a casa não voltará a ser o lugar de antes, este deixou de existir com o passar do tempo marcado pelos ponteiros do relógio. Talvez a forma volte a ser igual, quiçá a disposição dos cômodos e mobiliários seja retomada da mesma maneira, mas a casa como lugar será outra.

Em sua análise de *O tempo passa*, Serres trata, ainda, sobre a percepção e a alma do lugar:

Mude de casa. À medida que sua casa se esvazia, você não a reconhece mais. Eu morava nesse casebre? Com a sua partida, papéis de parede desbotados, repartições,

portas e assoalhos privados das linhas ritmadas pelos móveis, entram em estado de viuvez. Basta que fulano ou sicrano tome o seu lugar e eis que a casa adquire todo um outro jeito, uma nova personalidade, como se, viva, pois que percebida, ela se adaptasse às percepções e à vida de seu novo locatário. Os cinco sentidos a denominam Casa, nome próprio, e não casa, nome comum: primeiro crime de animismo? Esses lugares, têm eles uma alma ou são nossas percepções que lhes dão uma alma? Essa experiência banal que diz respeito ao nosso habitat pode ser universalizada para aceder à casa do mundo? (Serres, op. cit., p. 73)

Em 1982, Manoel de Oliveira, então com 73 anos de idade, realizou um filme que só poderia ser apresentado ao grande público após a sua morte. O tempo regalaria ao cineasta português mais trinta e três anos de vida, coroando sua trajetória de realizador como a mais longeva da história do cinema mundial. Tendo despontado ainda na era do cinema mudo, Manoel de Oliveira faleceu aos 106 anos, após uma vida dedicada à arte cinematográfica e contabilizando mais de cinquenta títulos de filmes.

Tomando como ponto de partida o difícil momento de ter que vender a casa onde vivera por quarenta anos, o cineasta deixou uma narrativa documental intimista registrada em seu filme-testamento *Visita ou Memórias e Confissões* (Oliveira, 1982). As casas, sobretudo o universo de recordações e afetos que as habitam, sempre foram imagens recorrentes na obra de Manoel de Oliveira, desde seus filmes mais antigos. Mas em seu documentário autobiográfico, as portas de sua própria casa se abrem como num suspiro final, a fim de abraçarem suas memórias e legar suas confissões à posteridade. Ou mesmo, para “numa última palavra e numa derradeira imagem, demonstrar que é possível habitar num filme como se habita uma casa” (Preto, 2019, p. 9).

Localizada na Rua da Vilarinha, na cidade do Porto, a casa é apresentada como testemunha e guardiã das lembranças de uma vida, do tempo passado junto à família, onde Manoel viu seus filhos e netos nascerem e serem criados. A biografia se confunde com os objetos e cômodos da residência, nada parece existir ao acaso, tudo ajuda a compor uma jornada que agora se revela póstuma, mas eternizada. A narração em voz-off, a *mise-en-scène*, os planos-sequência e *travellings* conduzem o espectador nessa visita aos recônditos íntimos da casa e da mente do artista-criador, expondo as entranhas de seu abrigo íntimo como forma de reconectá-lo ao passado e prescrutar suas memórias. Reminiscência, identidade, enraizamento, enfim, memorabilias suscitadas pelo espaço de abrigo, pelas marcas deixadas no corpo que se funde à morada, pela potência do lugar entranhado que é sentido e registrado “pelos músculos e ossos” (Tuan, 1983, p. 203).

Em determinado momento do filme, a câmera enquadra uma porta aberta que convida o espectador a adentrar num escritório. Manoel de Oliveira, emoldurado por um plano americano, surge tocando as teclas de sua máquina de escrever, aparentando alguma surpresa diante do confronto com a câmera. Todavia, como profundo conhecedor dos segredos que esta esconde e revela, o cineasta não hesita em apresenta-se: “eu sou Manoel de Oliveira, realizador de filmes cinematográficos”. Segue apresentando aquele espaço como o ambiente onde realizou muitas das planificações de seus filmes, conta um pouco de sua relação com o cinema e com a casa, mas pondera que esta já não lhe pertence mais, que “tem outro dono a quem se afeiçoar”. O mestre demonstra consciência, entretanto, de sua conexão perene com o lugar, onde seu espírito habitou por cerca de quarenta anos, ajudando a conceber, construir e mobiliar a casa. Por fim, a constatação de Manoel, de que agora ela está decadente, de que assim como as folhas das árvores no outono, a morada amareleceu e enrugou.

O geógrafo Edward Relph, em seu texto *Place and Placelessness*, afirma que enquanto expressão da mais profunda familiaridade, o lar é a essência do lugar. Com efeito, o autor

entende que todas as práticas humanas de lugar são sempre vividas tendo como parâmetro a experiência primordial de lar, o que repercute o entendimento de que o ato de habitar é o esteio do fenômeno de lugar (Relph, 1976). Enquanto reservatório de experiências, a casa, provavelmente a acepção mais simbólica do lugar edificado, enquadra-se na condição de lugar pelo exercício cotidiano de sua habitação. Mas sem esquecer, como destaca Venturi, que “é uma antiga função da casa proteger e fornecer privacidade, tanto psicológica quanto física” (Venturi, 2004, p. 91).

Bachelard considera, inclusive, que na “comunhão dinâmica entre o homem e a casa, nessa rivalidade dinâmica entre a casa e o universo”, está-se muito “longe de qualquer referência às simples formas geométricas”. Para o filósofo, “a casa vivida não é uma caixa inerte” (Bachelard, op. cit., p. 62). Com efeito, essa abordagem segue a contrapelo da ideia de uma arquitetura que existe tão somente como máquina de morar, talvez o pilar mais difundido dos ideais modernistas. Numa passagem que contribui fortemente para a reflexão sobre a relação da casa, da habitação e do lar, o neurocientista António Damásio escreve o seguinte:

[...] se me perguntarem sobre certa casa em que já morei, verbalmente ou me mostrando uma fotografia, provavelmente evocarei uma profusão de recordações que tenho sobre o que vivenciei naquela casa; isso inclui a reconstituição de várias modalidades e tipos de padrões sensitivos-motores e permite, inclusive, o ressurgimento de sentimentos pessoais. Se, em vez disso, me pedirem para evocar o conceito geral de casa, posso até recordar essa mesma casa única, visualizá-la, e então articular o conceito genérico de casa. Em tais circunstâncias, porém, a natureza da questão altera o curso do processo de evocação. A finalidade do segundo pedido provavelmente inibe a evocação dos ricos detalhes pessoais que ganhavam tanto destaque no primeiro caso. Em vez de uma lembrança pessoal, eu simplesmente processarei um conjunto de fatos que satisfaçam minha necessidade do momento, definir casa. (Damásio, 2011, p. 177)

O autor refere-se às memórias pessoais e à passagem do tempo para tratar sobre as recordações do lugar, que são determinantes à evocação de um sentimento definidor da casa como lar. O poder transformador da imagem da casa em lar/lugar está no exercício de sua habitação, ou melhor, na passagem do tempo que cristaliza as experiências de vida de seus habitantes. Enquanto representação fenomênica do universo mais íntimo do sujeito, a casa é um exemplo de quão relevante a arquitetura é para a vida humana e, sobretudo, para a formação das ideias de lugar. Através da manifestação formal/material refletora do caráter condicionante da edificação sólida e resistente, de sua tectônica, a casa incorpora uma imagem de segurança que desperta no indivíduo um reconhecimento de lugar. Trata-se, pois, da busca humana pela mais genuína ideia de lar: o lugar do acolhimento e da proteção. No pensamento de Jung, difundido em seu livro *Memórias, sonhos e reflexões*, a morada capaz de despertar uma “sensação de refúgio e de abrigo não só no sentido físico, mas também psíquico” (Jung, 2016, p. 271).

Variações, desvarios e devaneios

Uma categoria de filmes que serve notadamente de contraponto aos chamados *home movies*, como é o caso de *Visita ou Memórias e Confissões*, refere-se ao que ficou conhecido como *road movies*. Filmes de estrada se diferem dos filmes de lar na medida em que suas ambiências e concepções cenográfica exigem o uso de ferramentas técnicas

específicas, por demandarem formatos de captação de imagens específicos, sobretudo as produções com predominância de gravações de externas, mas também se diferencia no campo das ideias existenciais e filosóficas. *Nomadland* (Zhao, 2020) sintetiza muito bem essa questão por se tratar de um *road movie* no qual seus personagens, tais como caramujos, abrigam-se em lares semoventes, porto-seguros à deriva pelas estradas. A protagonista da história, Fern, vivida pela atriz Frances McDormand, é taxativa ao salientar à sua interlocutora de cena a diferença entre “*houseless*” e “*homeless*”. A segunda concepção não se aplicaria à sua realidade de nômade da contemporaneidade, que encontra no desenraizamento a prática que conforma sua ideia de casa e, por assim dizer, de lar.

Não muito diferente de Fern, Travis está à procura de algo. Mas ao contrário da personagem de *Nomadland*, o protagonista de *Paris, Texas* (Wenders, 1984) parece bastante perdido. Sua busca não é muito bem definida. Existe certa apatia do personagem em relação àquele ambiente desértico ao qual está inserido no início do filme. Na obra dirigida pelo cineasta alemão Wim Wenders, Travis é introduzido perambulando a esmo pelas paisagens inóspitas do deserto no Texas. Já na primeira cena do filme, o espectador depara-se com um quadro em plano aberto que apreende grande parte da magnitude do deserto, uma “paisagem de sonho gigantesca e abstrata” (Wenders, 2014, p. 101). Enquanto isso, a tomada da câmera acompanha um falcão que observa atento o homem solitário que vaga aparentemente sem destino. O sujeito caminha pelo deserto vestindo um terno surrado e um boné de cor vermelha, completamente absorto pela paisagem.

O enredo do filme versa a respeito desse indivíduo que é resgatado por seu irmão, Walt, após quatro anos de desaparecimento. Travis é reencontrado no estado americano do Texas; ele não fala e está sem memória. Numa cena bastante simbólica, Walt persegue Travis que anda sobre trilhos de trem que cortam o deserto. Visivelmente aflito com a condição do irmão, Walt pergunta a Travis: “Para onde você está indo? O que tem lá?” A câmera de Wenders capta a profundidade do quadro mostrando que ‘lá’, na direção em que Travis caminhava, não havia nada além da continuação de trilhos e deserto.

Em seguida, os irmãos partem numa viagem de ‘volta’ para casa. Dentro do carro, estrada afora, eles atravessam as paisagens desérticas. Aos poucos, Travis consegue retomar o diálogo e a espontaneidade com o irmão. Externamente ao enclausuramento do carro, o céu azul contrasta com a monotonia da paisagem e com os próprios matizes emocionais de Travis. As rodovias intermináveis, placas, postos de gasolina e hotéis de beira de estrada correm às vistas dos irmãos pelas janelas do veículo sugerindo a imagem de lugares de passagem, não de permanência. Quiçá, um elogio de Wenders aos “não-lugares”, estes símbolos da ausência e da evasão capazes de capturar a atmosfera de um *road movie*, ou mesmo de refletirem a busca do protagonista por um sentido na vida.

Em determinado momento, o título do filme é esclarecido por Travis, quando este conta que carrega no bolso a fotografia de um terreno localizado em meio ao deserto. Travis relata ao irmão que o retrato é de uma área que ele havia comprado antes de seu desaparecimento e que provavelmente estaria situada num lugarejo conhecido como Paris, no estado do Texas. Em seguida, Travis faz a revelação de que naquele pedaço de chão ele teria sido concebido por seus pais, o que, em seu entendimento, faz daquela porção de terra seu primeiro lugar no mundo. E eis que Travis sentencia ao irmão: “Eu comecei ali”.

Ao chegar à casa de Walt, que vive em Los Angeles, Travis depara-se com um autêntico lar. Ele reencontra Hunter, seu filho de sete anos que agora vive com o tio e sua afetuosa esposa, Anne. Após o desaparecimento de Travis, o menino também fora abandonado pela mãe, Jane, mas acolhido por Walt. A reaproximação entre pai e filho se dá lentamente e, após um momento de certa resistência por parte de ambos, os dois

começam a remendar as histórias de suas vidas. Contudo, Travis não consegue mais se enquadrar na atmosfera de um lar. A casa do irmão, repleta de imagens familiares, é a expressão de um lugar que Travis simplesmente não consegue suportar. Sua relação com a casa é absolutamente claustrofóbica. As recordações do passado o sufocam; parece faltar-lhe a imensidão do deserto.

Num dos momentos mais emblemáticos do filme, a família está reunida na sala da casa. Os quatro assistem a projeção de um vídeo no qual todos aparecem na companhia de Jane, a mãe de Hunter. Nas imagens da gravação, eles viajam a bordo de um motorhome, passeiam à beira-mar, sorriem, brincam uns com os outros, trocam olhares, constroem um castelo de areia. No aconchego da sala de estar, eles compartilham lembranças de momentos felizes. O feixe de luz que sai do projetor em direção à parede desvela a silhueta de cada rosto. Travis parece atento, mas inquieto e, por vezes, profundamente triste. Hunter contempla os peixes do aquário que adorna o recinto, enquanto assiste ao vídeo e observa as reações de seu pai. Os cortes e planos da tomada, bem como o contato visual dos personagens, a atmosfera da sala que reúne a família e até mesmo o microcosmo formado pelas paredes translúcidas do aquário desvelam as memórias e afetos que compõem a cena, costurando uma narrativa de aconchego familiar em suas diversas ambiências. A melódica *Canción Mixteca* reproduzida em versão instrumental pelas afinadas cordas do violão de Ry Cooder embala a transcorrência da ação.

Tais quais os sentimentos de um refugiado, a busca de Travis não é fácil de ser compreendida. Sua relação com o mundo e com as pessoas à sua volta é de um peso angustiante. Afinal, onde estará localizado esse lugar que o personagem tanto persegue? Em dado momento, Travis decide voltar à estrada, mas dessa vez acompanhado de seu filho e em busca do paradeiro de sua mulher. O filme de estrada recomeça e o tema das viagens, partidas e retornos ressurgem tendo como destino a procura por Jane, a mãe capaz de restaurar o cerne das relações familiares. Da casa de Walt, em Los Angeles, pai e filho partem pelas rodovias norte-americanas até à cidade de Boston. Em meio à metrópole moderna, Travis finalmente reencontra a mulher.

Na cena que pode ser considerada como o instante clímax do filme, Travis expõe à Jane parte de seus segredos mais íntimos, falando sobre o tempo em que ainda viviam juntos, sobre as obrigações do trabalho, os problemas do cotidiano e o ciúme doentio que sentia por ela. Referindo-se em terceira pessoa sobre si mesmo, Travis descreve o sentimento que provocou sua fuga: “ele desejou que estivesse longe, perdido na imensidão de um país em que ninguém o conhecesse. Algum lugar sem língua e ruas. E ele sonhou com esse lugar sem saber qual era o nome” (Wenders, 1984). A confissão de Travis mostra que suas motivações não são claras, mas seu relato reflete a agonia de quem está perdido e o sentimento de alguém que não é capaz de reconhecer o seu próprio lugar no mundo.

Travis é um reservatório ambulante das recordações de pessoas e lugares que moldaram a esfera íntima de seus sentimentos: o irmão, o filho, a mulher; o deserto, a estrada, a casa. A existência de Travis está atrelada às pessoas tanto quanto aos lugares. Com efeito, o filme está repleto de cenas que engendram uma ideia, um sentido, um significado de lugar. O reencontro entre mãe e filho, por exemplo, ocorre dentro de um quarto de hotel, à frente da janela refletindo as luzes da grande metrópole à noite. Como num quadro pintado por Edward Hopper, capaz de expressar a atmosfera de solidão e enternecimento das pessoas, Wenders mobiliza a lente de sua câmera para destrinchar as conexões humanas com os ambientes físicos circundantes.

Ao ver concluída a tarefa de reaproximar mãe e filho, Travis ‘foge’ novamente. A cena de sua última aparição não destoa das obras de Hopper, nela Travis caminha sem rumo

pela cidade. Para onde vai? Não dá para saber. Talvez volte para o Texas e dê continuidade à busca de sua Paris. Quiçá percorra outros caminhos pelas estradas da América, ou vire um andarilho da grande cidade. Um *homeless* à procura de um lugar para que possa finalmente chamar de lar. Em muitos de seus filmes, tal como em *Paris, Texas*, Wenders esquadrinha as relações interpessoais de seus personagens a partir da onipresença de paisagens e arquiteturas que compõem os lugares. O cineasta é obsessivo na arte de explorar a questão do lugar como dispositivo dos afetos e suas obras aludem ao fascínio que guarda pelo tema das relações interpostas entre pessoas e ambientes.

Não sem razão, a cinematografia de Wenders encontra grande ressonância na obra do cineasta italiano Michelangelo Antonioni, a quem o diretor alemão serviu como assistente e, inclusive, firmou parceria na codireção de um dos últimos trabalhos do mestre italiano, *Al di là delle nuvole*. Wenders declara a influência advinda do cinema de Antonioni, que também explorava em profundidade o tema das relações humanas impactadas pelos ambientes nos quais os personagens estavam inseridos. Na condição de contador de histórias banais, mas profundamente complexas e reflexivas, assim como os reais paradoxos da vida cotidiana, Wim Wenders tece a tradução inquietante de um mundo permeado por devaneios e desvarios, onde se evidencia a variedade de lugares e, conseqüentemente, dos tipos humanos que os habitam.

Considerações Finais

Existe uma linha mestra a costurar as reflexões suscitadas pelo presente artigo a respeito da aproximação entre o cinema e a arquitetura, trata-se sobre a questão do olhar e do lugar capaz de fazer ressoar a abordagem espacial em termos de dimensão vital. A imagem filmica tem o poder de representar, mas, principalmente, de inventar e recriar através do direcionamento do olhar, das escolhas e decisões estéticas. O processo de criação de um filme não é diferente da concepção do projeto arquitetônico, já que são parecidas as diretrizes que engendram a realização de ambas. De certo modo, o cinema, tanto quanto na arquitetura, quer propiciar um lugar para que o espectador possa se entregar de corpo e alma à experiência, por mais que isso nem sempre signifique proporcionar sentimentos de segurança e conforto. Ao contrário, não raramente o cinema incomoda e desestrutura. Mas a arquitetura tampouco tem a ambição de produzir conforto o tempo todo, ela também existe para desatinar, subverter a ordem posta, derrubar os cânones, transfigurar os primados do pensamento hegemônico.

A considerar a abordagem crítica que embasa a cultura arquitetônica, a humanidade já se curvou diante do barroco, já exaltou o gótico, já admitiu que menos é mais e, noutro momento, que menos é chato. Tal como o cinema, a arquitetura incorpora ideias, valores e conceitos dinâmicos, está em constante transformação e auxiliando as pessoas a viverem mais integradas ao mundo e à realidade. Porém, assim como no cinema, na arquitetura um clássico é um clássico. Percorrer um edifício projetado por Antoni Gaudí, Le Corbusier, Frank Lloyd Wright ou Álvaro Siza é tão emocionante quanto contemplar um filme de Tarkovski, Hitchcock, Kurosawa ou Almodóvar.

A arquitetura também estimula o cinema a assumir o posto de inventor de universos impensáveis, de criador de espaços impossíveis. O que se pode aprender de arquitetura com o cinema é que o ambiente construído existe enquanto afeto, que a relação das pessoas com os lugares, da casa à cidade, do quarto de dormir à imensidão do cosmos, reflete um conjunto de emoções que conformam os modos de se experimentar e habitar a Terra. Estar vivo é ser constantemente afetado pelo entorno. Das muitas aspirações do corpo e da alma associadas à avidez de um universo indiferente às necessidades humanas,

a arquitetura é uma prática que se manifesta em face das propriedades do abrigo, da perenidade e da arte. É o espaço do refúgio, da guarida e da morada, que na grandeza de lugar se mostra como sustentáculo do acolhimento humano, dando ao indivíduo as condições básicas de sobrevivência. É verdade que os filmes não têm essa mesma camada utilitarista da arquitetura. O cinema é tão somente arte. Mas isto já é muita coisa, afinal o sustento da dimensão artística se dá por conta própria.

Não chega a ser demasiadamente anedótica a ideia de que o cinema protege tanto quanto um teto sobre a cabeça numa noite de tempestade, na medida em que ele proporciona um lugar para resguardar o sujeito da banalidade do mundo, ou para preservar seus anseios por uma vida mais digna e bela. O que se faz oportuno aventar na remanescência dessas considerações é que do atrito das matérias que constituem as substâncias do cinema e da arquitetura floresce um sentimento luminoso de mundo, aquele que é capaz de restaurar a esperança por tempos e lugares melhores, vários e inesgotáveis.

Referências

- Assayas, O. (Realizador). (2008). *L'heure d'été* [Filme]. MK2 Production.
- Bachelard, G. (2008). *A poética do espaço*. Martins Fontes.
- Calvino, Í. (1998). *As cidades invisíveis* (10ª Ed.). Companhia das Letras.
- Coppola, F. (Realizador). (1978). *The Godfather* [Filme]. Paramount Pictures.
- Costa, M. (2008). *Cinema e Arquitetura: percepção e experiência do espaço*. v.5 (7), 63-78.
- Damásio, A. (2011). *E o cérebro criou o homem*. Companhia das Letras.
- Gorelik, A. (2008). *Arquitetura e capitalismo: os usos de Nova York*. Koolhaas, R. *Nova York delirante: um manifesto retroativo para Manhattan* (pp.6-23). Cosac & Naify.
- Jones, C. (2009). *Paris: biografia de uma cidade*. L&PM.
- Jung, C. (2016). *Memórias, sonhos, reflexões*. Nova Fronteira.
- Marques, G. (2003). *Cem anos de solidão*. Ed. Folha de São Paulo.
- Mongin, O. (2009). *A condição urbana: a cidade na era da globalização*. Estação Liberdade.
- Oliveira, M. (Realizador). (1982). *Visita ou memórias e confissões* [Filme]. Manoel de Oliveira.
- Preto, A. (2019). *A casa futuro*. In Fundação Serralves. *A casa/ Manoel de Oliveira*. Catálogo da exposição “A casa” para inauguração da Casa do Cinema Manoel de Oliveira. Serralves – Casa do Cinema Manoel de Oliveira, pp. 6-53.
- Relph, E. (1976). *Place and Placelessness*. Pion.
- Serres, M. (2013). *Tempo, erosão: faróis e sinais de bruma. O tempo passa. Virgínia Woolf*. Autêntica.
- Tuan, Y. (1983). *Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência*. Ed. DIFEL.
- Venturi, R. (2004). *Complexidade e contradição em arquitetura*. Martins Fontes.
- Wenders, W. (Realizador). (1984). *Paris, Texas* [Filme]. 20th Century Fox.
- Wenders, W. (Realizador). (2011). *Pina* [Filme]. Eurowide Film Production. Neue Road Movies. ZDF.
- Wenders, W. (2014). *A lógica das imagens*. Edições 70.
- Woolf, V. (2013) *O tempo passa*. Organização, tradução e notas de Tomaz Tadeu. Autêntica.
- Zhao, C. (Realizador). (2020). *Nomadland* [Filme]. Searchlight Pictures.