ROMULLO BARATTO FONTENELLE

**O INDIZÍVEL NO CINEMA DE
HEINZ EMIGHOLZ**

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e
Urbanismo da Universidade de São Paulo para a
obtenção do título de Mestre em Arquitetura.

Área de concentração: Tecnologia da Arquitetura

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marta Vieira Bogéa

São Paulo. 2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço Técnico de Biblioteca
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

F683	Fontenelle, Romullo
i	O indizível no cinema de Heinz Emigholz / Romullo Fontenelle ; orientadora Marta Bogéa - São Paulo, 2017. 232 p.
	Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Tecnologia da Arquitetura
	1. Arquitetura. 2. Cinema. 3. Heinz Emigholz. 4. Adolf Loos. I. Bogéa, Marta, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Às vezes precisamos de bases sólidas sobre as quais podemos subir e ver mais do alto. Obrigado à minha família – Katia, Marcellus e Isadora – por isso.

Às vezes precisamos mudar. Agradeço à professora Angela Maria Rocha que me acompanhou como orientadora durante mais de um ano e meio e que me fez perceber que é preciso confiar em nossas próprias ideias.

Às vezes precisamos do olhar do outro. Obrigado Diego, Elton, Erica, Thiago e Vinicius por, de algum modo ou de outro, contribuírem com este processo.

Às vezes o acaso faz sua parte. Agradeço aos professores Artur Simões Rozestraten e Luiz Antonio Recamán por terem se mostrado abertos e prestativos em um momento crítico deste processo.

Às vezes as adversidades nos fazem aprender. Agradeço às professoras Giselle Beiguelman e Patrícia Moran pelas contribuições essenciais em minha banca de qualificação.

Às vezes as coisas estão muito ruins e, de repente, algo muito bom acontece. Obrigado à professora Marta Vieira Bogéa por ter me acolhido abertamente em um momento de desilusão e por ter me ajudado a enxergar em um compilado de ideias uma dissertação.

Às vezes precisamos que alguém acredite, mesmo quando nem a gente mesmo acredita. Por isso e por tudo, obrigado, Paula.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo situar a obra cinematográfica de Heinz Emigholz dentro do campo de sobreposições entre o cinema e a arquitetura, tomando como objeto de análise o filme *Loos Ornamental* (2008). Para isso, traça-se um panorama dos pontos de contato entre as disciplinas, com início na análise do historiador Auguste Choisy sobre o movimento do observador na Acrópole de Atenas para chegar aos conceitos de montagem, de Sergei Eisenstein, e de *promenade architecturale*, de Le Corbusier. A partir da ideia de movimento proporcionada tanto pelo cinema como pela arquitetura, o trabalho aborda os aspectos hápticos dos dois campos; Walter Benjamin e Juhani Pallasmaa oferecem aporte à discussão, lançando luz sobre a habilidade do cinema de deslocar o observador para dentro do filme, fazendo-o experienciar o espaço fílmico não apenas com seus olhos, mas também com seu corpo. O trabalho segue com uma apresentação da série de filmes de Emigholz dedicada à arquitetura, intitulada *Arquitetura como autobiografia*, e passa, então, à análise do filme *Loos Ornamental* a partir das bases teóricas enunciadas no primeiro capítulo e da decupagem de três sequências inteiras do filme através da reconstituição em planta dos posicionamentos de câmera e possíveis percursos nas obras filmadas. Observa-se que a abordagem técnica e estética do cineasta em relação aos edifícios de Adolf Loos foge de um resultado documental e oferece uma transposição poética da arquitetura à linguagem cinematográfica, incorporando duas ideias fundamentais da obra construída e escrita de Loos: o *Raumplan* e a renúncia ao ornamento e subsequente atenção aos materiais e superfícies.

Palavras-chave: Arquitetura, Cinema, Heinz Emigholz, Adolf Loos.

ABSTRACT

This research aims to locate Heinz Emigholz's film work within a common field for cinema and architecture through the analysis of one of his movies: *Loos Ornamental* (2008). Firstly, we depict an overview of the contact points between both disciplines, starting from Auguste Choisy's investigation into the movement of the observer in Acropolis of Athens to Sergei Eisenstein's montage and Le Corbusier's *promenade architecturale*. From the idea of movement provided by both cinema and architecture, this work approaches the haptic aspects of both fields; Walter Benjamin and Juhani Pallasmaa contribute to the discussion, throwing light on cinema's ability to bring the observer into the film making him/her experience the filmic space not only with his/her eyes but with his/hers whole body. We then introduce Emigholz's film series dedicated to architecture – titled *Architecture as autobiography* – and, in the sequence, we analyze *Loos Ornamental* through the same theoretical basis introduced in the first chapter and through the decoupage of three sequences of the film, taking the cameras' positioning and the possible paths inside and around each building. We can observe that the director's technical and aesthetical approach regarding Adolf Loos' buildings does not result from a documental film but rather offer a poetic transposition from architecture to the cinematic language embodying two essential ideas from Loos' built and written work: the *Raumplan* and the departure from ornament and subsequent attention to material and surface.

Key words: Architecture, Cinema, Heinz Emigholz, Adolf Loos.

SUMÁRIO

Introdução	9
Parte Um	17
Capítulo 1. Diálogos entre cinema e arquitetura	19
Cinema antes do filme: a Acrópole de Atenas	22
Le Corbusier e a <i>promenade architecturale</i>	26
Montagem cinematográfica e arquitetônica	37
Arquitetura no cinema	42
Cinematografia como instrumento de representação do espaço	54
Vídeos [de arquitetura]	57
Para além da tela	62
Arquitetura e cinema: artes táteis	67
O efeito de choque	84
Rede de memórias	86
Expansão da arquitetura	89
Parte Dois	93
Capítulo 2. Heinz Emigholz e os filmes de arquitetura	95
Heinz Emigholz – Fotografia e além	98
Arquitetura como autobiografia	99
Os bancos de Sullivan (2000)	104
As pontes de Maillart (2000)	107
Goff no deserto (2003)	110
As casas de Schindler (2007)	112
Loos Ornamental (2008)	114
Parabeton – Pier Luigi Nervi e o concreto Romano (2011)	116
Perret na França e Argélia (2012)	120

Capítulo 3. Loos Ornamental	123
Além da fotografia	134
Itinerários	144
Edifício Goldman & Salatsch (1909-11)	154
Casa Steiner (1910)	170
Villa Müller (1928-30)	178
O cárcere do corpo	194
Deslocamentos	202
Eco e ilusão	206
Três instâncias	210
Conclusão	215
Referências bibliográficas	220
Filmes e vídeos	226

INTRODUÇÃO

Representações de arquitetura podem servir a diferentes propósitos. Arthur Rozestraten em seu artigo *Representação do projeto de arquitetura: uma breve revisão crítica*, diz que existe uma acepção muito comum de “representação como o substituto de algo ausente” (ROZESTRATEN, 2009, p.255). Segundo ele:

“No universo da arquitetura e do urbanismo convencionou-se designar como representações as imagens (desenhos e fotografias) e os modelos tridimensionais, que se colocariam como instâncias intermediárias – físicas (gráficas ou tridimensionais) – entre o mundo mental e a materialidade dos objetos construídos.” (ROZESTRATEN, 2009, p.255)

As representações, enquanto “instâncias intermediárias”, podem tanto apresentar pela primeira vez algo que ainda não existe (ou que existe apenas enquanto imaginação), como é o caso de um projeto de arquitetura que ainda não foi construído e transformado em realidade concreta, ou reapresentar uma obra já construída, como por exemplo uma fotografia ou filme de um edifício ou paisagem.

Esta pesquisa propõe identificar alguns pontos de contato entre a arquitetura e sua representação através da imagem em movimento. Tomando como eixo principal o cinema, traçamos um panorama de sobreposições entre espaço arquitetônico e espaço fílmico para, em seguida, determos nossa atenção em um caso particular – o filme *Loos Ornamental* (2008) de Heinz Emigholz – que nos permite aprofundar no diálogo entre os campos da arquitetura e do cinema.

O trabalho se divide em duas partes: a primeira, constituída por um único capítulo intitulado *Diálogos entre cinema e arquitetura*, consiste em uma revisão bibliográfica que tem como objetivo estabelecer um terreno teórico para a análise de *Loos*

Ornamental que tem seguimento na segunda parte do trabalho. Com o objetivo de abarcar algumas visões que lidam com a relação cinema-arquitetura, o capítulo um se divide em pequenos subcapítulos não numerados que permitem a continuidade e fluidez do texto, sem, no entanto, deixar de demarcar claramente o assunto abordado em cada uma dessas subpartes.

O primeiro tema tratado no capítulo é o movimento do corpo e sua importância na arquitetura e no cinema. Partindo das anotações do historiador francês Auguste Choisy sobre a Acrópole de Atenas, que ajudam a explicar a assimetria geométrica do conjunto ateniense em função do olhar do visitante que se desloca no espaço edificado, introduzimos duas questões fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa: a *promenade architecturale* de Le Corbusier e a montagem de Sergei Eisenstein.

Ambas lidam com o mesmo assunto – o movimento no espaço – porém de modos diferentes: enquanto a *promenade* trata da apreensão de diferentes pontos de vista a partir do movimento do observador no espaço, a montagem oferece a um espectador imóvel a convergência de diferentes pontos de vista na tela. Nesta o movimento se encontra na câmera e/ou na superposição das sequências filmadas, ao passo que na *promenade* o movimento é corpóreo.

Na sequência, o capítulo aproxima os campos da arquitetura e do cinema a partir de exemplos de filmes em que o espaço arquitetônico ou urbano têm reconhecida importância e não atuam como simples pano de fundo. O expressionismo alemão pode ser citado como exemplo, com filmes como *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920) de Robert Weine fazendo uso da distorção cenário como artifício para criar um espaço fílmico deslocado da realidade, que, com suas sombras e ângulos deformam a percepção humana, “oprimindo o próprio espaço do observador, incorporando-o ao vórtice do filme”. (VIDLER, 1993, p. 47)

Locações urbanas também podem servir como importante elemento narrativo no cinema, e o capítulo aborda essa questão através de exemplos do neorrealismo italiano que mostravam visões críticas da realidade da época em que foram produzidos (pós-Segunda Guerra Mundial). Nesses filmes, a narrativa é construída a partir da crítica social de uma Itália devastada que tem no ambiente urbano não apenas o local mas também o veículo dessa crítica. (VIDLER, 1993, p. 51)

Também são apresentados outros casos em que o espaço urbano desempenha mais que um papel secundário, como por exemplo o filme *Duas ou três coisas que eu sei dela* (1967) de Jean-Luc Godard, e *Pulp Fiction* (1994) de Quentin Tarantino. No primeiro, o cineasta faz uso de imagens da cidade de Paris como metáfora para situações cotidianas das personagens do filme, enquanto que o segundo retrata a periferia de uma cidade genérica como pano de fundo de uma série de histórias banais.

Visões distópicas de cidade também fazem parte da discussão desse primeiro capítulo, a para isso, recorremos a exemplos como *Blade Runner – o caçador de andróides* (1982) de Ridley Scott e *Metropolis* (1927) de Fritz Lang. Embora separados por mais de cinco décadas, ambos os filmes apresentam possibilidades de futuros dominados pela máquina em que podemos observar paralelos com as ideias do arquiteto italiano futurista Antonio Sant’Elia e sua série de desenhos *La Città Nuova*, realizada entre 1912 e 1914.

O primeiro capítulo discute ainda o papel da cinematografia como ferramenta de representação da arquitetura. Com base em Bruno Zevi e suas ideias debatidas em *Saber ver a arquitetura*, abordamos pela primeira vez no trabalho a questão da representação do espaço arquitetônico através da imagem em movimento. Para o autor, a cinematografia tem a capacidade de representar caminhos possíveis do observador no espaço, algo distante das

representações bidimensionais em desenhos e fotografias, mas também reconhece que o espaço “apreende-se através de caminhos infinitos” (ZEVI, 1996, p.51) O autor aponta, assim, para uma insuficiência dos métodos de representação da arquitetura, seja individualmente ou em conjunto, na tarefa de transmitir a verdadeira experiência real do espaço, entretanto destaca o valor da cinematografia como (até então) a única dessas ferramentas de representação a envolver a quarta dimensão: o tempo.

Atualmente, a imagem em movimento abrange muitos outros meios além do filme analógico citado por Zevi, assim, o capítulo adentra no debate dos vídeos digitais como ferramentas de representação do espaço que proporcionam não apenas a possibilidade de registrar a arquitetura de modo documental, mas podem servir como suporte para produções de natureza poética que têm na arquitetura e no espaço urbano seus protagonistas. Como exemplo destes casos, são citadas as produções do brasileiro Pedro Kok e do grupo estadunidense *Spirit of Space*, ambos com uma produção de vídeos de arquitetura bastante prolífica.

Dos vídeos a discussão passa para outros suportes digitais que envolvem a imagem em movimento e que, cada vez mais, se aproximam de uma relação mais corpórea com o espaço. De hologramas e cinema 3D a realidade virtual, o primeiro capítulo se baseia em exemplos para ampliar o debate da representação do espaço através de mídias recentes que oferecem ao espectador a possibilidade de um contato mais tátil com a imagem. Com a realidade virtual, por exemplo, podemos imergir em um espaço fictício e com os hologramas podemos sobrepor ao espaço concreto camadas de elementos virtuais.

O fim do primeiro capítulo recoloca em primeiro plano o cinema e discute sua capacidade de envolver o espectador de modo que não apenas seus olhos sejam atingidos, mas todo o seu corpo. Essa natureza háptica do cinema, debatida tanto por Walter Ben-

jamin como por Juhani Pallasmaa, desloca o discurso do cinema como uma arte puramente visual e passa a tratá-la como uma arte vista com “os músculos e pele tanto quanto pelos olhos”. (PALLAS-MAA, 2007, p.18) Assim, ao assistirmos a um filme, nosso corpo é transportado para os espaços filmicos, de modo que a nosso corpo imóvel diante da tela é devolvido um corpo que se desloca pelos espaços ficcionais do filme e por eles é envolvido.

O cinema, entretanto, não age apenas sobre os sentidos da visão, audição e tato do espectador, mas também sobre sua psique. “O cinema constrói espaços na mente, cria espaços mentais”, afirma Pallasmaa (2007, p.17), assim, os espaços arquitetônicos representados na tela contribuem para que o espectador construa, em sua mente, espaços imaginários que são o resultado de uma intrincada teia de memórias acionada pelas imagens filmicas. (NAME, 2003) Mais próximo da imaginação que das exigências do mundo concreto, o cinema está ligado “às leis psicológicas de associação de ideias” e pode, portanto, mesclar passado e futuro; aqui e lá. (MUNSTERBERG apud XAVIER, 1983, p.38)

Nesse sentido, o cinema pode agir não apenas como representação do espaço arquitetônico real, mas também como valiosa ferramenta que atua na fronteira da expansão da arquitetura. O primeiro capítulo encerra a discussão lançando luz sobre esse ponto e direcionando o debate para o filme *Loos Ornamental*, que recebe, na segunda parte do trabalho, uma análise atenta a partir da bibliografia levantada na primeira.

O segundo capítulo, intitulado *Heinz Emigholz e os filmes de arquitetura*, inicia apresentando o cineasta que, embora tenha uma prolífica produção, ainda não foi suficientemente estudado. A partir da biografia do diretor, o capítulo apresenta sucintamente sua maior série de filmes, intitulada *Fotografia e além* [*Photografie und jenseits*], e desta, uma subsérie de filmes dedicada inteiramente à produção de determinados arquitetos e enge-

nheiros civis selecionados por Emigholz por afinidade, intitulada *Arquitetura como autobiografia* [*Architektur als Autobiographie*].

Com uma obra dividida em séries e subséries temáticas, a coleção de filmes de arquitetura é aquela que compreende o maior número de produções – sete até o momento. Iniciada em 1993 as filmagens para um curta-metragem sobre bancos projetados por Louis Sullivan (*Os bancos de Sullivan*, lançado apenas em 2000), a série permanece aberta e já conta com produções dedicadas a Robert Maillart, Bruce Goff, Rudolph Schinder, Adolf Loos, Pier Luigi Nervi e Auguste e Gustave Perret.

Após esta breve apresentação da produção de Emigholz voltada à arquitetura, tem início o terceiro capítulo, intitulado *Loos Ornamental*, que se dedica a uma extensa análise sobre o filme que retrata a obra de Adolf Loos. A discussão retoma a bibliografia levantada no capítulo primeiro e incorpora outros filmes de Emigholz tratados no capítulo dois, ajudando a elucidar a abordagem do cineasta ao realizar o filme sobre os edifícios de Loos.

A investigação nos leva à decupagem de três sequências do filme que apresentam o edifício Goldman & Salatsch (1909-11), a Casa Steiner (1910) e a Vila Müller (1928-30), a fim de averiguar, plano a plano, as abordagens do cineasta em termos de enquadramento, deslocamentos e montagem.

Loos teve importância seminal na passagem do classicismo para o modernismo em Viena e em toda a Europa, e sua produção – tanto escrita como construída – ajudou a conformar as bases da arquitetura moderna. (BENEVOLO, 2004, p.294) Assim, a pergunta que nos colocamos é: como Emigholz logra transpor à linguagem do cinema a arquitetura de Adolf Loos? Ou, dito de outro modo, através de quais estratégias consegue o cineasta transmitir aos espectadores a experiência espacial dos edifícios de Loos?

PARTE UM

CAPÍTULO 1.
DIÁLOGOS ENTRE CINEMA E ARQUITETURA

*“A arquitetura existe, assim como o cinema, na dimensão do tempo e movimento. Concebe-se e lê-se um edifício em termos de sequências. Erguer um edifício é prever e buscar efeitos de contraste e articulação através dos quais [o observador] passa [...] No contínuo plano/sequência que é um edifício, o arquiteto trabalha com cortes e edições, enquadramentos e aberturas [...]”*¹ (TAUTTENBURY, 1994 apud PALLASMA, 2007, p.17)

A relação entre os filmes e a arquitetura tem sido tema fecundo desde o surgimento do cinema; já no primeiro filme produzido pelos irmãos Lumière – *L’arrivée d’un train à la Ciotat*² [Sequência 01] – em 1895, a arquitetura e a cidade desempenhavam um papel de protagonista: estavam presentes no filme o trem, a estação e a multidão, elementos emblemáticos da modernidade. (SANTOS, 2004)

Ao longo de todo o século XX e até o presente, filmes serviram e têm servido à arquitetura das mais variadas formas e com diferentes propósitos: de veículo de crítica social a visões para o futuro das cidades ou reflexo do ambiente urbano. (PALLASMAA, 2007, p. 15) Por sua vez, a arquitetura também tem feito parte do cinema de algumas maneiras, seja através das locações em contextos urbanos (por exemplo, os filmes do neorrealismo italiano ou da *nouvele vague*), na construção de cenários que buscam a verossimilhança com o real (os filmes de Jacques Tati, por exemplo) ou na construção de espacialidades inexistentes e fantásticas, sem referência direta na realidade (o neoexpressionismo alemão serve para ilustrar este caso).

Filmes vêm sendo estudados, aponta o arquiteto e teórico finlandês Juhani Pallasmaa (2007), “com o propósito de descobrir uma arquitetura mais sutil e responsiva” e, apesar de historicamente a música ter sido tratada como a arte mais próxima da arquitetura – devido a sua inerente abstração – o cinema está

1. “Architecture exists, like cinema, in the dimension of time and movement. One conceives and reads a building in terms of sequences. To erect a building is to predict and seek effects of contrast and linkage through which one passes... In the continuous shot/sequence that a building is, the architect works with cuts and edits, framings and openings...” No texto, tradução do autor.

2. *L’arrivée d’un train à la Ciotat* – A chegada de um trem a Ciotat, Auguste Lumière e Louis Lumière, França, 1895, (filme). Reproduzido publicamente pela primeira vez em 25 de janeiro de 1896 em Paris, França.

Sequência de figuras 01 - *L’arrivée d’un train à la Ciotat*. Direção: Irmãos Lumière, 1895. (1 min). Ordem dos planos: de cima para baixo, da coluna esquerda para a direita. Fonte: Screenshot do filme. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=b9MoAQJFn_8. Acessado em 03 de novembro de 2016.

ainda mais próximo dela, não apenas por sua estrutura temporal e espacial, mas porque ambas as “formas de arte” (PALLASMA, 2007, p.14) – cinema e arquitetura – articulam espaços vividos.

A arquitetura, no entanto, lida com a articulação destes espaços desde muito antes do surgimento do cinema. O movimento do corpo no espaço já era uma questão essencial na arquitetura grega e a Acrópole de Atenas exemplifica uma série de estratégias espaciais que destacavam o movimento no visitante em vez de um ponto de vista privilegiado.

CINEMA ANTES DO FILME: A ACRÓPOLE DE ATENAS

Auguste Choisy publicou em 1889 a monumental obra intitulada *Histoire d'Architecture*, um enorme compêndio da história da arquitetura de 1.442 páginas e 1.700 ilustrações que esmiúça seus mais detalhados pormenores (EISENSTEIN; BOIS; GLENNY, 1989, p. 114). Os dois volumes do livro se voltam ao estudo da história da arquitetura, desde os primórdios das artes de construir e da arquitetura egípcia até a investigação de monumentos e edificações mortuárias contemporâneas [do século XIX] e revestimentos decorativos, passando também pela observação da arquitetura grega e romana e suas técnicas construtivas.

Vale deter momentaneamente nossa atenção à observação que o historiador faz em relação à arquitetura da Grécia antiga; mais especificamente, à disposição dos edifícios e monumentos da Acrópole de Atenas. Construída durante a era de ouro de Atenas, entre 460 e 430 a.C., por Mnésicles sob a liderança de Péricles, a Acrópole viria a se tornar, vinte e quarto séculos mais tarde, foco da atenção de Choisy por um aspecto que até então historiadores e “arquitetos das *Beaux-Arts* haviam falhado em compreender ou mesmo ocultado de suas pesquisas”: a incomum

assimetria que reina na organização espacial de suas edificações e monumentos. (EISENSTEIN; BOIS; GLENNY, 1989, p. 114).

O olhar atento de Choisy (1874) para a curvatura dos degraus do limite oeste da plataforma do Parthenon da Acrópole o levou à constatação de que a aparente irregularidade e assimetria do conjunto “se oferece ao olhar em posições muito semelhantes”. Em outras palavras, vistos obliquamente a partir da via principal da Acrópole, os pontos mais altos dos degraus se encontram no ponto médio da fachada do Parthenon, situação que não ocorreria caso a simetria geométrica predominasse na disposição dos edifícios. O historiador comenta:

*“Como o raio visual cai obliquamente sobre o conjunto, a perspectiva romperá toda essa simetria geométrica; os ápices respectivos da escada e do templo apareceriam em direções divergentes; e as convexidades, longe de introduzir ao quadro unidade e harmonia, apenas produzirão, ao contrário, uma inútil confusão e uma inexplicável desordem.”*³
(CHOISY, 1874)

Assim, a assimetria do conjunto “se justifica por razões de perspectiva muito simples”, e se pode dizer que toda a disposição da Acrópole de Atenas fora pensada para a primeira impressão que causa ao olhar do visitante que caminha entre seus edifícios e monumentos. (CHOISY, 1874)

Para exemplificar a afirmação acima, as figuras 02 e 03, que apresentam o Templo de Minerva Ergane em fotografia e desenho, permitem compreender como a edificação é vista obliquamente pelo caminhante. A figura 04 mostra a estátua de Minerva Promacos rotacionada em relação ao eixo principal da Acrópole de Atenas, e na figura 05, por sua vez, podemos ver o desequilíbrio entre os volumes das edificações que ladeiam o Parthenon.

Acompanhar a análise de Choisy deixa evidente o neces-

3. “Comme le rayon visuel tombe obliquement sur l'ensemble, la perspective va rompre toute cette symétrie géométrique; les sommets respectifs de l'escalier et du temple apparaîtront dans des directions divergentes; et les convexités, loin d'introduire dans le tableau l'unité et l'harmonie, ne produiront au contraire qu'une inutile confusion et un inexplicable désordre.” No texto, tradução do autor.

Figura 02 - Templo de Minerva Ergane em Atenas. Fotografia de Flickr SantiMB (CC BY-NC-ND). Licença: Creative Commons. Fonte: <http://www.archdaily.com.br/br/618414/a-plataforma-do-parthenon-slash-auguste-choisy>. Acessado em 04 de novembro de 2016

Figura 03 - Templo de Minerva Ergane em Atenas. Fonte: <http://www.archdaily.com.br/br/618414/a-plataforma-do-parthenon-slash-auguste-choisy>. Acessado em 04 de novembro de 2016.

Figura 04 - Estátua de Minerva Promacos. Fonte: <http://www.archdaily.com.br/br/618414/a-plataforma-do-parthenon-slash-auguste-choisy>. Acessado em 04 de novembro de 2016.

Figura 05 - Parthenon na Acrópole de Atenas. Fonte: Montage and Architecture (1989).

sário movimento do observador no espaço, que, à luz do que já foi dito, permite um caminho que atravessa a arquitetura para chegar a outro campo de expressão artística, uma arte literalmente moderna que veio a surgir vinte e quatro séculos após a construção da Acrópole e que é contemporânea à *Histoire* de Choisy: o cinema.

A partir das observações de Choisy sobre a Acrópole, tomaremos duas proposições – uma de um arquiteto e outra de um cineasta – que tratam do movimento do observador no espaço e que servirão de base para estabelecer relações entre a arquitetura e o cinema: a *promenade architecturale* de Le Corbusier e a montagem de Sergei Eisenstein.

LE CORBUSIER E A *PROMENADE ARCHITECTURALE*

As duas proposições lidam com os mesmos temas – movimento, espaço, sequência etc. – porém de modos diferentes, e é sabido que além de conhecerem e apreciarem o trabalho um do outro, tanto Eisenstein como Le Corbusier têm um grande débito com Choisy e seus estudos sobre Atenas. Quem revela a relação entre os três é o historiador francês Yve-Alain Bois na introdução que fez ao ensaio *Montage and Architecture* (1989) escrito por Sergei Eisenstein. Ele comenta:

“Formulada quase um século após o tratado de Boullée, ela [a análise de Choisy] aparece como um forte golpe, cujo impacto em Le Corbusier, meio século mais tarde, desempenhou um significativo papel na evolução de sua concepção arquitetônica e na elaboração de sua ideia da promenade architecturale. Eu tinha à minha disposição uma sequência cronológica e lógica: Piranesi (Eisenstein), Choisy, Le Corbusier. Eu não tinha nenhum conhecimento até então do envolvimento direto de Eisenstein com Choisy, do débito

*de Choisy com Piranesi, e do apreço de Eisenstein e Le Corbusier pelo trabalho um do outro.”*⁴ (EISENSTEIN; BOIS; GLENNY, 1989, p. 114)

Tratando do movimento do observador no espaço, as ideias de Le Corbuiser e Eisenstein mostram como o percurso constrói uma sequência de imagens que corresponde, em última instância, ao efeito da montagem cinematográfica (VIDLER, 1993). Em outras palavras, deslocando-se pelo espaço construído, o observador o experiencia da mesma forma como assiste a um filme: através de imagens que vão, pouco a pouco, se revelando, ocultando e mudando de proporção na medida em que ele se aproxima ou afasta dos volumes construídos.

A ideia de visualizar o movimento no espaço atraiu a atenção de muitos no final do século XIX e meados do século XX. A exemplo disso, o historiador suíço Sigfried Giedion em seu livro *Space, Time and Architecture* (1967), aponta o seguinte:

*“O espaço na física moderna é concebido em relação a um ponto de referência móvel, não como a entidade absoluta ou estática do sistema barroco de Newton e na arte moderna, pela primeira vez desde a Renascença, uma nova concepção de espaço levou a uma ampliação autoconsciente de nossos modos de perceber o espaço.”*⁵ (GIEDION, 1967, p.436)

Atribuindo aos cubistas a façanha de ter mais profundamente alcançado isto em suas obras, Giedion (1967) afirma que os trabalhos de mestres como Braque e Picasso, mas também de Duchamp [Figura 06] e Muybridge, não buscavam reproduzir a aparência dos objetos a partir de um ponto de vista único e privilegiado, mas tentavam, por outro lado, explorar o espaço em torno deles, apreendendo sua “constituição interna” e a presença latente da quarta dimensão nestas obras. O movimento aparente

Figura 06 (página 28) - *Nu Descendo uma Escada, nº 2* (1912), de Marcel Duchamp. Não vemos o movimento do corpo representado, mas o percebemos. Fonte: www.artsdot.com. Acesso: 20 de outubro de 2015.

4. “Formulated almost a century after Boullée’s treatise, it appears as a major coup de force, whose impact on Le Corbusier, half a century later, played a significant role in the evolution of his architectural conception and the elaboration of his idea of the promenade architecturale. I had at my disposal a chronological and logical sequence: Piranesi (Eisenstein), Choisy, Le Corbusier. I was wholly unaware, then, of Eisenstein’s direct involvement with Choisy, of Choisy’s debt to Piranesi, and of Eisenstein’s and Le Corbusier’s fondness for each other’s work.” No texto, tradução do autor.

5. “Space in modern physics is conceived of as relative to a moving point of reference, not as the absolute or static entity of the baroque system of Newton and in the modern art, for the first time since Renaissance, a new conception of space leads to a self conscious enlargement of our ways of perceiving space.” No texto, tradução do autor.

nas obras do cubismo traz consigo a dimensão do tempo, todavia, nem um nem outro é realmente visto, mas apenas percebido pelo espectador.

Esta espécie de interpenetração de espaços internos e externos que os cubistas buscavam e a importância da quarta dimensão foram amplamente utilizadas por Le Corbusier no projeto da Villa Savoye⁶ – e posteriormente também em outras obras – e, sobre isso, é o próprio Giedion que coloca em termos justos o nível de entrelaçamento entre espaço e tempo no emblemático projeto de Le Corbusier:

*“É impossível compreender a casa Savoye a partir da vista de um único ponto; literalmente, é uma construção no espaço-tempo. O corpo da casa foi esvaziado em todas as direções: acima e abaixo, dentro e fora. Um corte transversal em qualquer ponto mostra o espaço interno e externo penetrando um ao outro indissociavelmente.”*⁷(GIEDION, 1967, p. 416)

A ideia de um ponto de vista principal, ou de uma fachada principal, é completamente subvertida e dá lugar à experiência da casa através do deslocamento do corpo no espaço-tempo; isto é, a geometria edificada é apreendida sequencialmente ao longo do tempo e à medida que o observador percorre os espaços. É por isso, talvez, que a imagem da rampa seja tão emblemática nesta obra. Sobre ela, Carlos Alberto Maciel (2002) comenta:

“No interior, enquanto a rampa central sugere uma organização simétrica para quem chega através da entrada principal, reforçando a expectativa produzida pela disposição dos volumes externos, a escada orientada em direção oposta e o hall assimétrico contrariam de imediato tal expectativa, indicando a complexidade das articulações do espaço interior. A inversão de sentidos entre escada e rampa

6. Villa Savoye, residência projetada pelo arquiteto franco-suíço Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret-Gris, 1887-1965), e construída entre 1928-29 em Poissy, na região parisiense, França.

7. “It is impossible to comprehend the Savoye house by a view from single point; quite literally, it is a construction in space time. The body of the house has been hollowed out in every direction: from above and below, within and without. A cross section at any point shows inner and outer space penetrating each other inextricably.” No texto, tradução do autor.

evidencia o conceito da promenade architecturale, ou seja, em cada uma das possibilidades de percurso, as direções variadas fazem com que a fruição se dê de forma complexa, produzindo estímulos diversificados e qualitativamente distintos na medida em que se caminha no espaço interior. A experiência do percurso se faz mais importante do que a apreensão da forma estática, a relação entre espaço e tempo se faz efetiva também no interior da residência.” (MACIEL, 2002)

Se, como já vimos, o movimento é inerente à arquitetura, pode-se dizer que há arquiteturas que são desenhadas a partir do movimento, assim, a Villa Savoye [Figura 07], com sua circulação reforçada pela presença lado a lado da rampa e escada [Figura 08], sugere um passeio – literalmente um “promenade” –, facilita o movimento e emoldura vistas externas que reforçam a relação entre interior e exterior.

De modo similar, Choisy (1889), em sua monumental obra, foge das representações que privilegiam um único ponto de vista e ilustra grande parte de suas anotações sobre a Acrópole – e, na realidade, sobre todos os outros temas tratados em *Histoire* – através de desenhos axonométricos. O historiador comenta:

*“Neste sistema, uma única imagem agitada [mouvementée] e animada como o próprio edifício, substitui a figuração abstrata fracionada em planta, corte e fachada. O leitor tem diante de seus olhos, simultaneamente, a planta-baixa, o exterior do edifício, seu corte e sua disposição interna.”*⁸ (CHOISY apud EISENSTEIN; BOIS; GLENNY, 1989, p. 114)

Um contraposto à abordagem usada pelo historiador na representação da arquitetura pode ser visto na perspectiva renascentista que estabelece um ponto de vista privilegiado, elegendo,

8. "In this system, a single image, agitated [mouvementée] and animated like the building itself, replaces the abstract figuration fractioned in plan, section, and elevation. The reader has in front of his eyes, simultaneously, the ground plan, the exterior of the building, its section, and its interior disposition." No texto, tradução do autor.

Figura 07 - Fachada da Villa Savoye de Le Corbuser em Poissy. Pelo menos três dos cinco pontos da arquitetura moderna podem ser vistos na fotografia: fachada livre, uso de pilotis e janela em fita. Fonte: <http://www.cristinamello.com.br>. Acessado em 06 de novembro de 2016.

Figura 08 - Interior da Villa Savoye: escada e rampa lado a lado. Fonte: <http://www.architectural-holidays.com/>. Acessado em 06 de novembro de 2016.

Figura 09 - A cidade ideal [Città Ideale] de Pietro della Francesca (entre 1480 e 1490). Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Formerly_Piero_della_Francesca_-_Ideal_City_-. Acessado em 05 de novembro de 2006.

assim, uma frente – ou fachada principal – da arquitetura retratada no quadro. A pintura *A cidade ideal* [*Città Ideale*] [Figura 09] de Pietro della Francesca é um exemplo interessante de perspectiva frontal com um ponto de fuga que determina a posição do observador no espaço (fora do quadro e estática) como o lugar “ideal” para ver a arquitetura. Sugerida uma única possibilidade de movimento – axial, na mesma direção do eixo definido pela perspectiva –, vemos a rotunda centralizada e as linhas de fuga dos edifícios a sua volta convergindo para sua porta de entrada.

Para Choisy, por sua vez, “a axonometria é um modo de enunciar um movimento virtual”, servindo não apenas como instrumento para expressar a temporalidade do edifício, mas também como substituto do *storyboard*, marcando a temporalidade da percepção do espaço justamente porque não recai sobre um ponto de vista fixo. (EISENSTEIN; BOIS; GLENNY, 1989, p. 114)

A aproximação deste modo de representação axonométrica com a Villa Savoye é flagrante e, embora esta apresente uma geometria bastante rígida do ponto de vista estrutural, ela, assim como a Acrópole, proporciona ao observador uma série de vistas, enquadramentos e composições que se revelam à medida que este explora o espaço. O arquiteto comenta:

“[...] é se movendo, deslocando-se que se vê desenvolver as ordenações da arquitetura. [...] Nesta casa, [a Villa Savoye] trata-se de um verdadeiro passeio arquitetônico [promenade architecturale], que oferece aspectos constantemente variados, inesperados, mesmo surpreendentes. É interessante obter tanta diversidade quando admitimos, por exemplo, do ponto de vista construtivo, um esquema tão rigoroso de pilares e vigas.”⁹ (LE CORBUSIER; JEANNERET, 1947, p. 24.)

9. “[...] c’est en marchant, en se déplaçant que l’on voit se développer les ordonnances de l’architecture. [...] Dans cette maison-ci, il s’agit d’une véritable promenade architecturale, offrant des aspects constamment variés, inattendus, parfois étonnants. Il est intéressant d’obtenir tant de diversité quand on a, par exemple, admis au point de vue constructif, un schéma de poteaux et de poutres d’une rigueur absolue.” No texto, tradução do autor.

A afirmação de Le Corbusier reforça o que foi anunciado acima e destaca o aspecto corpóreo do espaço nesta emblemática obra moderna. De modo similar, tanto Choisy como o próprio Le Corbusier defendem as qualidades pitorescas da Acrópole, o primeiro propõe que todo o conjunto fora concebido como uma série de cenas compostas pelos edifício, monumentos e objetos (CHOISY, 1899), enquanto que o segundo atenta para o ritmo intenso criado pelas massas posicionadas de modo assimétrico e para as vistas sutis e variadas proporcionadas pelo desalinhamento dos volumes construídos.

Anthony Vidler, em seu artigo intitulado *The Explosion of Space: Architecture and the Filmic Imaginary* (1993), nota que para Le Corbusier a Acrópole permite o retorno aos aspectos “originais corpóreos e sensitivos” da planta, além de expressar a flexibilidade do planejamento “axial” dos gregos no qual a assimetria em planta é apropriada por enquadramentos de perspectiva do observador no solo¹⁰.

A mesma essência da Acrópole grega pode ser vista em alguns projetos da arquitetura moderna e contemporânea – no caso a Villa Savoye, mas também, por exemplo, o Museu Solomon R. Guggenheim de Nova Iorque (1959) [Figuras 10 e 11], de Frank Lloyd Wright, a Sede da Fundação Iberê Camargo em Porto Alegre (2008) [Figuras 12 e 13], de Álvaro Siza Vieira, ou ainda o Museu de Arte Moderna de Niterói (1996) [Figura 14] de Oscar Niemeyer, para citar apenas alguns exemplos de arquiteturas em que o movimento é aspecto fundamental e que são apreendidas pouco a pouco através de eventos que se revelam e narrativas que se constroem no espaço e no tempo.

Figura 10 (página 34, acima) - Corte do Museu Guggenheim de Nova Iorque (1959) mostrando a rampa helicoidal periférica e o grande átrio central. O percurso descendente revela pouco a pouco as obras expostas. Fonte: http://3.bp.blogspot.com/-At_3ddHn3qY/. Acessado em 11 de novembro de 2016.

Figura 11 (página 34, abaixo) - Rampas internas do Museu Guggenheim de Nova Iorque (1959). Fonte: <https://www.guggenheim.org/wp-content/uploads/2016/05/>. Acessado em 11 de novembro de 2016.

Figura 12 (página 35, acima) - Corte da Fundação Iberê Camargo (2008) mostrando as rampas que se projetam para fora do corpo do edifício. Fonte: <http://images.adsttc.com/media/images/5746>. Acessado em 11 de novembro de 2016.

Figura 13 (página 35, abaixo) - Rampa no átrio Fundação Iberê Camargo (2008). As poucas janelas definem molduras para a paisagem exterior e criam pontos que alteram o movimento dos visitantes; o percurso desacelera, os corpos param para contemplar o lago Gaíba. Fotografia de Fernando Guerra | FG+SG. Fonte: <http://www.archdaily.com/560676/ibere-camargo-foundation-standards-and-variations>. Acessado em 11 de novembro de 2016.

10. É o próprio Le Corbusier que faz esta aproximação com a Grécia antiga em seu livro *Por uma arquitetura*, publicado originalmente em 1923.

Figura 10

Figura 11

Figura 12

Figura 13

Figura 14 - Museu de Arte Moderna de Niterói (1996) com sua rampa que define um percurso sinuoso para a entrada. Fotografia de Rodrigo Soldon. Fonte: <https://www.flickr.com/photos/soldon/6790576247>. Acessado em 11 de novembro de 2016.

Em termos bastante claros, a *promenade architecturale* tem início ao se adentrar no edifício ou conjunto em questão, onde é reconhecida como um “itinerário” a ser seguido que expõe e revela a variedade arquitetônica aparentemente infinita do elemento ou conjunto edificado. Em uma definição menos rígida, podemos pensar a *promenade* como uma manifestação cinestésica de uma experiência espacial dinâmica cujo efeito total é maior que a soma dos efeitos das partes isoladas do edifício ou conjunto, como por exemplo a rampa ou o rigoroso esquema de pilares e vigas.

Choisy ajuda a ilustrar esta definição através de duas passagens, a primeira quando diz que “é para o instante em que cruzamos a portada externa que todas as inclinações de eixos são calculadas no conjunto dos Propileus. Do mesmo modo, é da portada dos Propileus que a Acrópole deve aparecer sob seu mais magnífico aspecto.” (CHOISY, 1889 apud EISENSTEIN; BOIS; GLENNY, 1989, p. 118) E continua dizendo que:

“A aparente assimetria desta nova Acrópole [do século V a.C.] é apenas um meio de contribuir com o aspecto pitores-

*co deste grupo de edifícios [de épocas anteriores ao século V a.C.], que foram definidos com mais arte que quaisquer outros... [Isto] se torna claro a partir da série e panoramas que se desdobra diante dos visitantes da Acrópole do quinto século a.C.”*¹¹ (CHOISY, 1889 apud EISENSTEIN; BOIS; GLENNY, 1989, p. 118)

Em algum nível, poderia ser dito, com maior ou menor intensidade, toda forma de arquitetura está sujeita ao tempo e seus desdobramentos. O espaço, amplamente compreendido em suas três dimensões básicas, nunca ocupou desacompanhado a essência da arquitetura; por mais que a organização dos espaços possa ser entendida com mais primordial função desta, é o tempo que permite compreender o encadeamento dos espaços no conjunto edificado. Tempo e arquitetura, então, desde muito cedo andam juntos, tendo tecido relações que deram origem, entre outras coisas, às ideias de *promenade architecturale* e sequência de montagem¹², esta última desenvolvida por Sergei Eisenstein.

MONTAGEM CINEMATOGRAFICA E ARQUITETÔNICA

Eisenstein, cineasta letão, foi pioneiro no estudo e teoria da montagem cinematográfica e seus filmes – entre os quais vale citar *A Greve* (1924), *O Encouraçado Potemkin* (1925) e *Outubro* (1927) – colocam em prática algumas destas teorias desenvolvidas em obras como *A Forma do Filme* (2002) – onde discorre, entre outras coisas, sobre as categorias de montagem (métrica, rítmica, tonal, atonal e intelectual) – ou no texto intitulado *Montage and Architecture*¹³ (1989), em que traça conexões entre a noção de montagem cinematográfica e a sequência de imagens que se desdobram na arquitetura, usando como base para sua análise, entre

11. “The apparent assymetry of this new Acropolis is only a means of lending picturesqueness to this group of buildings, which have been laid out with more art than any others ... [This] becomes clear from the series of panoramas that unfolded before visitors to the Acropolis in the fifth century B.C.” No texto, tradução do autor.

12. Na tradução em inglês: “*montage sequence*”.

13. Descoberto por Neum Kleiman, ex-curador do Eisenstein Museum em Moscou, o texto intitulado “*Montage and Architecture*” foi escrito entre 1937 e 1940 e para ser inserido no livro “*Montage*” do cineasta letão. (EISENSTEIN; BOIS; GLENNY, 1989, p. 111)

outros exemplos, as anotações de Choisy sobre a Acrópole grega. Ele diz:

*“As anotações que Choisy dedicou a ela [à Acrópole de Atenas] oferecem um magnífico retrato da construção e operação de tal montagem a partir do ponto de vista de um espectador móvel. Mas se o espectador não pode se mover, ele deve reunir em um único ponto os elementos daquilo que está disperso na realidade, inapreensíveis em um único olhar, espalhados, mas os quais o autor deve absolutamente sobrepor, pois é tomando todos estes elementos que o espectador obterá uma impressão do objeto [...] Montagem cinematográfica é, também, um meio de ‘ligar’ a um ponto – a tela – vários elementos (fragmentos) de um fenômeno filmado em diversas dimensões, de diversos pontos de vista e lados.”*¹⁴(EISENSTEIN; BOIS; GLENNY, 1989, p. 111)

O cineasta sugere, no enunciado, que a peculiaridade observada por Choisy no conjunto ateniense – o fato da assimetria em planta se justificar por uma razão simples de perspectiva e os elementos construídos da Acrópole terem sido arranjados em função da percepção obtida por um observador móvel – se aproxima muito da noção de montagem cinematográfica, em que a justaposição de imagens cria uma sequência espaço-temporal que proporciona uma apreensão mais completa do todo. Ou, como dito anteriormente, efeito total é maior que a soma dos efeitos das partes isoladas do edifício ou conjunto.

Mudando o foco do movimento virtual (proporcionado pela câmera) para o movimento real de um observador no espaço, Eisenstein identifica aspectos essenciais – corpóreos – que a arquitetura há muito tempo reprimia, precisamente quando estes eram “redescobertos” por Le Corbusier e sua *promenade*. (EISENSTEIN; BOIS; GLENNY, 1989, p. 113) O eco das observações

de Choisy nas ideias tanto de Eisenstein como de Le Corbusier – e a consonância entre estas duas últimas – é flagrante.

Eisenstein (1989) vai ainda mais além em um ensaio sobre duas gravuras da série *Carceri* [Figura 15], de Piranesi, onde, efetivamente, compara a própria composição arquitetônica à montagem cinematográfica, dizendo: “Na base da composição de seu conjunto, [...] encontra-se a mesma ‘dança’ que está também na base da criação da música, pintura e montagem cinematográfica.” (EISENSTEIN; BOIS; GLENNY, 1989, p. 113)

Figura 15 - Ilustração de Piranesi para a série *Carceri* (1745-1761). Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_Battista_Piranesi_-_The_Drawbridge,_plate_VII_from_the_series_Carceri_d%27Invenzione_-_Google_Art_Project.jpg. Acessado em 11 de novembro de 2016.

14. “The notes Choisy devoted to it give a magnificent picture of the construction and the computation of such a montage from the point of view of a moving spectator. But if the spectator can-not move, he has to gather in one unique point the elements of that which is dispersed in reality, unseizable to a single gaze, scattered about, but which the author must absolutely juxtapose, for it is in taking in all these elements that the spectator will obtain an impression of the object [...]. Cinematographic montage is, too, a means to ‘link’ in one point - the screen - various elements (fragments) of a phenomenon filmed in diverse dimensions, from diverse points of view and sides.” No texto, tradução do autor.

Se o cineasta pode decompor a arquitetura, assumindo-a como uma sucessão de muitos “planos”¹⁵, é porque, para Eisenstein, a arquitetura efetivamente incorpora o princípio da montagem e sua característica de ser uma arte espacial experienciada no tempo a torna a antecessora do cinema em mais que uma simples analogia. (VIDLER, 1993, p. 56)

Para Eisenstein, como já foi dito, o conjunto grego permitia o retorno ao aspecto corporal da planta, enquanto que para Le Corbusier, a Acrópole provava que a arquitetura é uma antepassada do cinema (VIDLER, 1993, p.56). Com efeito, o conjunto de Atenas encarna a tal ponto o princípio da montagem que Eisenstein (1989, p.117) comenta que “é difícil imaginar uma sequência de montagem para um conjunto arquitetônico mais sutilmente composto, plano por plano, que aquela que nossas pernas criam ao caminharmos entre os edifícios da Acrópole.” Mais uma vez, destaca-se a noção do movimento e sua importância para que o efeito da montagem efetivamente aconteça.

Diferentemente, porém, do ritmo acelerado das grandes cidades que acompanhou o surgimento do cinema nos últimos anos do século XIX, deve-se ter em mente que o tempo necessário para acompanhar o desenrolar da montagem cinematográfica da Acrópole é outro. A duração destas sequências de montagem está estreitamente conectada com o ritmo dos próprios edifícios: “a distância de ponto a ponto é longa e o tempo que leva para se mover de um a outro está de acordo com sua solenidade.” (EISENSTEIN; BOIS; GLENNY, 1989, p. 121) Os eventos, então, se revelam lentamente diante do observador móvel, oferecendo a este o tempo necessário para perceber a ordenação e os detalhes dos edifícios construídos em homenagem às divindades com o mesmo esmero e atenção encontrados em tantos outros monumentos da antiguidade.

Seja na Acrópole ou na Villa Savoye, o todo adquire um significado muito mais profundo quando o espaço é experienciado em movimento, quando os elementos da arquitetura se revelam pouco a pouco. As ideias aprofundadas aqui lançam luz sobre uma variável da arquitetura que é, por vezes, negligenciada: o tempo. É o tempo que garante a surpresa na arquitetura e é também ele que nos faz, como no caso da Acrópole grega, apreciar os edifícios e monumentos no ritmo que lhes é mais adequado. A *promenade* de Le Corbusier e a montagem de Eisenstein nos fornecem meios de compreender a importância do tempo, atentando-nos para o nível de entrelaçamento entre este e o espaço na arquitetura e no cinema.

Considerando que estas duas artes espaciais acontecem na dimensão do tempo e do movimento, é possível assim pensar a arquitetura em termos cinematográficos. Essa concepção nos leva, na realidade, para antes mesmo do surgimento do cinema. Ao cabo, não seria exagero então afirmar – e assim o faz Sergei Eisenstein (1989) – que, 24 séculos antes do advento da sétima arte, a Acrópole de Atenas – com sua sequência tão bem orquestrada de planos – possa ser considerada o exemplo perfeito de um dos filmes mais antigos da história da humanidade.

15. Referente ao jargão cinematográfico (em inglês, *shot*; em francês, *plan*).

ARQUITETURA NO CINEMA

*“Há muitas formas de fazer filmes. Como Jean Renoir e Robert Bresson, que fazem música. Como Sergei Eisenstein, que pinta. Como Stroheim, que escrevia romances falados na era do cinema mudo. Como Alain Resnais, que esculpe. E como Sócrates, digo, Rossellini, que cria filosofia. O cinema, em outras palavras, pode ser tudo ao mesmo tempo, juiz e litigante.”*¹⁶ (GODARD, 1986, p. 208)

À lista de Godard sobre os modos de fazer filmes, podemos acrescentar um outro, mais específico: cinema como arquitetura. A interação entre cinema e arquitetura – “a arquitetura inerente da expressão cinematográfica e a essência cinematográfica da experiência arquitetônica” – apresenta várias facetas e acontece sob diversas circunstâncias. (PALLASMAA, 2007, p.14)

A respeito do processo de produção destas duas “formas de arte”, Pallasmaa (2007) destaca que são ambas realizadas com a ajuda de uma equipe de especialistas e assistentes, resultado do esforço coletivo, todavia, ainda assim, um outro aspecto as aproxima: ambas são artes de autor, fruto de um criador, um artista individual. Deteremos nossa atenção a este e outros momentos em que estas artes se aproximam.

A construção de cenários é, sem dúvida, um destes momentos. Permitindo grande controle sobre as condições de filmagem, cenários construídos em estúdios fechados proporcionam a possibilidade de se desprender de limitações relativas ao clima, às condições de luz e a eventuais contratempos que possam acontecer em filmagens realizadas em ambientes reais. Alfred Hitchcock é um exemplo de cineasta que fez extenso uso de cenários [Figuras 16 e 17] para criar espaços de tensão e horror em suas produções. (PALLASMAA, 2007, p. 39)

16. “There are several ways of making films. Like Jean Renoir and Robert Bresson, who make music. Like Sergei Eisenstein, who paints. Like Stroheim, who wrote sound novels in silent days. Like Alain Resnais, who sculpts. And like Socrates, Rossellini I mean, who creates philosophy. The cinema, in other words, can be everything at once, both judge and litigant.” No texto, tradução do autor.

Figura 16 - Cenário do filme *Festim Diabólico*. Direção: Alfred Hitchcock. Distribuidora: Universal Studios Home Entertainment, 1948. 1 DVD (80 min). Fonte: <https://lisathatcher.files.wordpress.com/2012/09/rope-set.jpg>. Acessado 07 de novembro de 2016.

Figura 17 - Cenário do filme *Janela Indiscreta*. Direção: Alfred Hitchcock. Distribuidora: Universal Home Video, 1954. 1 DVD (112 min). Fonte: <http://theredlist.com/wiki-2-20-777-789-view-1950-1960-profile-1954-brear-window-b.html>. Acessado em 07 de novembro de 2016.

Outro exemplo emblemático da utilização de cenários no cinema ocorre no expressionismo alemão; filmes como *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920) [Figura 18], de Robert Wiene, e *Nosferatu* (1922), de Friedrich Wilhelm Murnau, são obras nas quais, diz Pallasmaa (2000), os espaços e ambientes apresentam uma “arqui-

tetura fantástica suspensa entre a realidade e o sonho”. O filme de Wiene mostra uma arquitetura completamente distorcida, caracterizada por ângulos oblíquos e sombras marcadas nas superfícies do cenário que estabelecem esta arquitetura como algo deslocado da realidade. Já o cenário de *Nosferatu* replica arquiteturas que estão mais próximas de realidade, todavia, a narrativa do filme carrega os espaços filmicos com uma atmosfera onírica.

Figura 18 - O Gabinete do Dr. Caligari. Direção: Robert Wiene. Distribuidora: Continental Home Vídeo, 1920. 1 DVD (118 min). Fonte: <http://www.archdaily.com.br/br/01-87650/cinema-e-arquitetura-o-gabinete-do-doutor-caligari>. Acessado em 07 de novembro de 2016.

Os espaços artificiais do expressionismo alemão, com seus ângulos, sombras e perspectivas forçadas geram tensão e deformam a percepção humana, “oprimindo o próprio espaço do observador, incorporando-o ao vórtice do filme”. (VIDLER, 1993, p. 47) Desde modo, filmes como *Caligari* produzem espaços inteiramente novos que, ao mesmo tempo, tudo abarcam e tudo absorvem. Nestes filmes, percebe-se o cenário atuando como protagonista, e não apenas como pano de fundo.

“Dotar de valor poético aquilo que ainda não o possui, restringir intencionalmente o campo de visão para intensificar a expressão: estas são as duas propriedades que ajudam a

*fazer do cenário cinematográfico o palco ideal para a beleza moderna.”*¹⁷ (ARAGON, 1918 apud VIDLER, 1993, p. 50)

Para isso, no entanto, não é necessário criar cenários que simulam sombras e distorcem perspectivas; movimentos de câmera e enquadramentos específicos podem criar efeitos semelhantes nos filmes. Preestilizar a realidade antes de enfrenta-la, escreve Panofsky (1934, p.32), “equivale a se esquivar do problema. O problema é manipular e filmar a realidade não estilizada de modo que o resultado tenha estilo.”

Filmar o espaço real era o objetivo de diretores como Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Luchino Visconti e Pietro Germi, que criavam narrativas que mostravam a realidade italiana da segunda metade da década de 1940. Seus filmes, dentre os quais vale destacar *Roma, Cidade Aberta* (1945) [Figuras 19 e 20], de Rossellini, *Ladrões de Bicicletas* (1948) [Figura 21], de De Sica e *A terra treme* (1948), de Visconti, apresentam visões críticas da realidade da época (do pós-guerra) e, como aponta Siegfried Kracauer, o espaço urbano, com suas ruas e edificações, era tanto o local como o veículo dessa crítica social. (VIDLER, 1993, p. 51)

Representações do espaço urbano, todavia, não se limitam aos filmes neorrealistas italianos, constituindo parte importante da trama de produções posteriores. Jean-Luc Godard em seu filme *Duas ou três coisas que eu sei dela* (1967) [Figura 22, 23 e 24], por exemplo, faz uso de imagens da cidade – no caso, Paris e as transformações pelas quais passava a capital na década de 1960, com a construção de grandes projetos nos subúrbios e periferias – como metáfora para situações cotidianas na vida de algumas das personagens retratadas no filme. Consumismo, capitalismo e globalização aparecem como temas centrais dessa história, seja em relação à cidade ou à vida pessoal dessas mulheres. De modo similar, Quentin Tarantino com *Pulp Fiction* (1994) [Figuras 25,

17. “To endow with a poetic value that which does not yet possess it, to willfully restrict the field of vision so as to intensify expression: these are two properties that help make cinematic decor the adequate setting of modern beauty.” No texto, tradução do autor.

Figura 19 - *Roma, Cidade Aberta*.
Direção: Roberto Rossellini.
Distribuidora: Image Entertainment,
1945. 1 DVD (103 min).
Fonte: <http://fascinointellettuali.larionews.com/wp-content/uploads/2016/04>. Acessado em 08 de novembro de 2016.

Figura 20 - *Roma, Cidade Aberta*.
Direção: Roberto Rossellini.
Distribuidora: Image Entertainment,
1945. 1 DVD (103 min).
Fonte: <https://www.tomshw.it/files/2011/02/immagini/29608/>. Acessado em 08 de novembro de 2016.

Figura 21 - *Ladrões de Bicicletas*.
Direção: Vittorio De Sica. Distri-
buidora: Continental Home Vídeo,
1948. 1 DVD (89 min). Fonte:
<http://cultura.studionews24.com/files/2013/01/Ladri-di-biciclette-2.jpg>. Acessado em 13 de novembro de 2016.

Figuras 22, 23 e 24 - *Duas ou três coisas que eu sei dela*. Direção: Jean-Luc Godard. Distribuidora: Pierrot Le Fou, 1967. 1 DVD (87 min). A vida urbana moderna parece vir acompanhada de uma variedade de produtos e bens de consumo. Fonte: <http://laboratoireurbanismeinsurrectionnel.blogspot.com.br/2012/04/godard-la-gestapo-des-structures.html>. Acessado em 08 de novembro de 2016.

26 e 27], retrata a periferia de uma cidade genérica como pano de fundo de uma série de histórias banais: pessoas desempregadas, assassinos, garçonetes e hotéis de beira de estrada compõem uma trama que se enquadra em algo que se poderia chamar de “realismo sujo” e que pode ocorrer em qualquer parte do mundo. (TORRN, 1993, p.9)

Visões distópicas do futuro das cidades também compõem o espectro de interferências da arquitetura no cinema. Exemplo disto é o filme *Blade Runner – o caçador de andróides* (1982) [Figura 28], de Ridley Scott, que apresenta uma cidade fictícia (San Angeles) fruto de uma “nova sociedade cibernética, que aglomera etnias e estilos arquitetônicos diversos, evidenciando os resultados de anos de um uso híbrido dos espaços, muitas vezes não compatíveis e geradores de resíduos.” Seus ambientes são manifestações distópicas de “um pós-modernismo garantido pela supremacia capitalista da era pós-industrial.” (SANTOS, 2004)

Metropolis (1927) [Figura 29], de Fritz Lang, é outro caso que retrata de maneira distópica o futuro. Santos (2004) escreve que:

“a grande máquina do sistema é eficazmente representada por uma cidade opressora e onipresente, que reduz seus habitantes a meros ventríloquos manipulados pela engrenagem, numa clara manifestação dos medos suscitados por uma nova cidade industrial.” (SANTOS, 2004)

É claro que esta obra de Lang deve ser examinada a partir do contexto no qual se insere; tendo sido produzida ainda na terceira década do século passado, reflete questões relativas ao entre-guerras, momento em que a Alemanha sofria com a derrota da Primeira Guerra e demais países europeus apresentavam crescimento econômico acelerado devido à pesada industrialização.

Figuras 25, 26 e 27 (página 48) - *Pulp Fiction: Tempo de Violência*. Direção: Quentin Tarantino. Distribuidora: Miramax Films, 1994. 1 DVD (154 min). Histórias banais em lugares banais. O subúrbio norte-americano mostrado através de um “realismo sujo”. Fonte: Screenshot do filme.

Naquele cenário sociopolítico, Metropolis se mostrava uma possibilidade de futuro distópico, não tão distante da realidade como se poderia assumir para outros filmes do expressionismo alemão.

Tanto em *Metropolis* como em *Blade Runner* podemos ver uma aproximação com o arquiteto italiano Antonio Sant'Elia e sua série de desenhos *La Città Nuova* [Figura 30], realizada entre 1912 e 1914. Concebida como um símbolo de novos tempos, a cidade representada nos desenhos é influenciada pelo modelo de cidade industrial americana e pelas obras dos arquitetos austríacos Otto Wagner e Adolf Loos¹⁸. (MANGIONI, 2008, p.11)

Figura 28 - Megalópole fictícia San Angeles em *Blade Runner* – *O caçador de andróides*. Direção: Ridley Scott. Distribuidora: Warner Home Vídeo, 1982. 1 DVD (117 min). Fonte: <http://www.deolhonai-lha.com.br/florianopolis/cinema/blade-runner.html>. Acessado em 08 de novembro de 2016.

Figura 29 - *Metropolis*. Direção: Fritz Lang. Distribuidora: Kino Video, 1927. 1 DVD (153 min) e a possibilidade de um futuro distópico. Fonte: Screenshot do filme.

Figura 30 (página 51) - *La Città Nuova* (entre 1912 e 1914) de Antonio Sant'Elia. Com referência de Wagner e Loos, serviu de inspiração para paisagens distópicas do cinema. Fonte: <https://br.pinterest.com/michaelfolkmer/cu-italien-futurism/>. Acessado em 15 de novembro de 2016.

18. A obra deste último será analisada no segundo capítulo através do olhar do cineasta Heinz Emigholz no filme *Loos Omamentat* (2008).

Décadas mais tarde, a cidade moderna foi magistralmente representada de forma irônica nos filmes *Meu Tio* (1958) [Figura 31], *Playtime* (1967) [Figura 32] e *Trafic* (1971), de Jacques Tati. A tecnologia e a modernização, encarnada pelos mais diversos artefatos, dispositivos e edifícios, são contrastadas pela simbólica figura de M. Hulot, sujeito que simplesmente não se encaixa no novo modo de vida imposto pelo acelerado processo de modernização das cidades. Deslocado, tenta em vão se adequar à nova realidade que promete facilidade e conforto, mas que lhe apresenta apenas obstáculos e resistência.

Figura 31 - A casa moderna em *Meu Tio* (1958) não parece facilitar a vida de M. Hulot. Fonte: <https://girlsdoilm.wordpress.com/2015/09/20/mon-oncle-m-hulot-is-puzzled-by-modernism/>. Acessado em 15 de novembro de 2016.

Figura 32 - Paisagem urbana de *Playtime*. Direção: Jacques Tati. Distribuidora: Continental Home Vídeo, 1967. 1 DVD (115 min). Fonte: <http://3.bp.blogspot.com/-y7LJmbBN-aM/>. Acessado em 08 de novembro de 2016.

Outro ponto de vista interessante, comenta Pallasmaa (2007, p.17), seria pesquisar se a arquitetura do cinema, liberada das restrições das funções práticas, da tecnologia construtiva e dos custos, “obteve alguma vantagem artística sobre os projetos de arquitetura reais destes arquitetos de notáveis edifícios.” Isto é, longe das limitações concretas, teria a arquitetura do cinema ido mais longe que a arquitetura que dá origem ao nosso ambiente construído? Pistas disso podem ser vistas em projetos de arquitetos cenógrafos, como a *Maison Suspendue*, de Paul Nelson, na qual “os ambientes estão suspensos em uma cela de aço e vidro como ninhos de pássaros.” (PALLASMAA, 2007, p.17) Resta à imaginação especular que edifícios estes cenógrafos teriam construído se não tivessem se dedicado ao cinema. O arquiteto Robert Mallet-Stevens observa:

*“É inegável que o cinema tem uma influência marcada na arquitetura moderna, por sua vez, a arquitetura moderna traz seu lado artístico para o cinema...[Ela] não apenas serve ao cenário cinematográfico, mas imprime sua marca na direção [mise-en-scène], rompe seu enquadramento; a arquitetura ‘atua.’”*¹⁹ (MALLET-STEVEN, 1925 apud VIDLER, 1993, p.46)

Ainda, os cruzamentos também podem ser vistos no sentido inverso: assim como a arquitetura ergue cenários nos filmes, o cinema pode, com luz, sombras, escala e movimentos, construir espaços. (VIDLER, 1993, p.46) Para cineastas com estudo ou aproximação acadêmica com a arquitetura, como por exemplo Sergei Eisenstein, a inexistência de limitações físicas concretas – gravidade, funcionalidade etc. – faz com que o cinema possa ir ainda mais longe que a arquitetura (entendida aqui como prática de projetar e construir edificações) em termos de experimentações espaciais.

19. "It is undeniable that the cinema has a marked influence on modern architecture; in turn, modern architecture brings its artistic side to the cinema.... Modern architecture not only serves the cinematographic set [decor], but imprints its stamp on the staging [mise-en-scène], it breaks out of its frame; architecture 'plays.'" No texto, tradução do autor.

CINEMATOGRAFIA COMO INSTRUMENTO DE REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO

Representar o espaço, construído ou ainda em concepção, constitui uma porção significativa das tarefas dos arquitetos e, considerando que a própria formação do arquiteto acontece por intermédio de representações, fica clara a importância de seu conhecimento, seus limites e seus recursos para a arquitetura. (ROCHA; SOUZA, 2007, p.147)

Dispomos de variados meios para representar o espaço e, embora “isoladamente e no seu conjunto, esses instrumentos são incapazes de representar completamente o espaço arquitetônico”, é válida a tarefa de analisar mais a fundo o assunto se entendermos que “a nossa missão é estudar a técnica de que dispomos e torná-la mais eficiente.” (ZEVI, 1996, p. 30)

Na obra *Saber ver a arquitetura* (1996), o arquiteto e historiador italiano Bruno Zevi apresenta algumas das formas de representação a partir das quais o espaço pode ser compreendido, ao menos parcialmente. O autor cita ferramentas de desenho bidimensionais – como, por exemplo, plantas, cortes e fachadas – porém, atenta para a insuficiência destes na adequada representação espacial da arquitetura, já que consistem em abstrações e frequentemente não incluem a escala humana.

“Completamente fora de todas as concretas experiências visuais de um edifício”, as plantas, no entanto, ainda são o único meio com o qual se pode julgar a estrutura completa de uma obra de arquitetura, aponta Zevi (1996), e embora não bastem para transmitir a sensação que se tem ao adentrar um espaço, são, sem dúvida, poderosos instrumentos nas mãos dos arquitetos.

A fotografia permitiu pela primeira vez na história que “todas as experiências visuais, humanas e artísticas” passassem do plano aristocrático às massas. (ZEVI, 1996, p.29) O realismo com

o qual passaram a ser registradas situações cotidianas, pessoas e objetos representou para a arquitetura um tremendo passo em termos de representação do espaço construído.

“Resolvendo em grande parte os problemas de representação de três dimensões, e por isso os problemas da pintura e da escultura, a fotografia cumpre a importante missão de reproduzir fielmente tudo o que existe de bidimensional e tridimensional na arquitetura, ou seja, todo o edifício menos a sua essência espacial” (ZEVI, 1996, p.50)

“Menos sua essência espacial”. A fotografia, embora fiel à realidade, ainda não é capaz de proporcionar ao observador uma experiência espacial completa da arquitetura. O meio mais comum de apreender um edifício é o caminhar. Itinerários; movimento; é assim que a experiência do espaço acontece; entrando nos ambientes e estabelecendo relações entre eles através do contato direto. Zevi passa então a identificar no cinema, nesta arte que proporciona um percurso que a câmera pode realizar como extensão do olho humano, a possibilidade de melhor apreensão do objeto arquitetônico.

A cinematografia proporciona à representação do espaço a introdução de uma outra dimensão: o tempo. Considerando que é no espaço e no tempo, simultaneamente, que a arquitetura existe, torna-se evidente a importância do cinema como instrumento de representação do espaço arquitetônico. Pela primeira vez as quatro dimensões são reunidas na tentativa de transmitir remotamente a experiência de vivenciar um ambiente com o corpo.

“O cinema, como meio de representação da realidade urbana e das edificações, conecta a multiplicidade de imagens no tempo e diversos pontos de vista, possibilitando tanto a visão global quanto as particularidades do objeto estudado,

sem que se perca sua unicidade e a identidade essencialmente espacial que caracteriza, em princípio, a arquitetura.” (ROCHA; SOUZA, 2007, p. 131)

O movimento, ou melhor, a percepção de movimento criada pelo cinema ocorre de duas maneiras: pela superposição e pela justaposição – termos que Sergei Eisenstein explica em detalhes em sua obra *A forma do filme* (2002). Na primeira, os fotogramas em série são projetados na tela a certa velocidade, provocando a sensação de movimento dos objetos e personagens ou do trajeto da câmera no espaço. Trata-se de um fenômeno perceptivo provocado pela permanência das imagens na retina, que favorece a continuidade das imagens estáticas de cada fotograma da película. A segunda, por sua vez, diz respeito aos cortes intencionais realizados entre as sequências de fotogramas que possibilitam novos pontos de vista, enquadramentos e relações entre as imagens projetadas.

“A cinematografia é, em primeiro lugar e antes de tudo, montagem” (EISENTEIN, 2002, p.35), e o princípio básico da montagem do qual fala o autor em seu livro é a justaposição. Cortes aplicados em momentos distintos das sequências filmadas podem ocasionar diferentes interpretações do mesmo tema; em outras palavras, ritmos, comprimentos e tempos específicos podem alterar a percepção do espectador em relação ao objeto filmado ou revelar outros espaços, seja em um edifício, uma cidade ou um cômodo fechado onde se desenrola um diálogo.

Todavia, embora a cinematografia ofereça um meio legítimo de representar o espaço arquitetônico, incorporando às três dimensões também o tempo, a arquitetura “tem dimensões que ultrapassam as quatro. A cinematografia representará um, dois, três caminhos possíveis do observador no espaço, mas este apreende-se através de caminhos infinitos.” (ZEVI, 1996, p.51) Nada substitui,

afirma Zevi, a verdadeira experiência real do espaço: caminhar pelos ambientes, mover-se entre os elementos da arquitetura; “é a diferença entre dançar e ver dançar, entre amar e ler romances de amor”, e conclui:

“[...] onde quer que exista uma perfeita experiência espacial a viver –, nenhuma representação é suficiente, precisamos nós mesmos ir, ser incluídos, tornarmo-nos e sentirmo-nos parte e medida do conjunto arquitetônico, devemos nós mesmos nos mover. Todo o resto é didaticamente útil, praticamente necessário, intelectualmente fecundo; mas é mera alusão e função preparatória dessa hora em que, todos nós, seres físicos, espirituais e sobretudo humanos, vivemos os espaços com uma adesão integral e orgânica. Será esta a hora da arquitetura.” (ZEVI, 1996, p.51)

VÍDEOS [DE ARQUITETURA]

O avanço das técnicas do cinema no último século expandiu consideravelmente a linguagem cinematográfica de modo que esta não mais se restringe às salas de cinema. Hoje, por exemplo, dispomos do recurso do vídeo²⁰ – uma ferramenta acessível de registro visual do ambiente urbano e da arquitetura que, devido à sua popularidade alçada por meios como a televisão e a internet, teve seu uso, alcance e aplicações ampliadas. Os vídeos têm um papel essencial no ensino da disciplina e apreensão das obras construídas e oferecem novas perspectivas de acesso à filmagem, à edição e distribuição, dando ao público a possibilidade de voz e imagem e criando uma cultura de produção e divulgação da linguagem cinematográfica. (ROCHA; SOUZA, 2007, p.144)

Da sala escura para a televisão e, posteriormente, à tela do computador, tablets e celulares, a linguagem cinematográfica,

20. Produções audiovisuais realizadas em suporte digital, veiculadas através de outros meios que não a sala de cinema, como, por exemplo, a internet.

antes acessada coletivamente em um espaço específico, hoje está ao alcance de um número muito maior de pessoas, que a acessam, em geral, individualmente através de suas telas. O surgimento relativamente recente de plataformas online de compartilhamento de vídeos – como por exemplo *Youtube*, *Vimeo*, *Vevo* etc. – alavanca ainda mais o potencial de abrangência destas produções audiovisuais, que podem ser compartilhadas integralmente, como é o caso da maioria dos vídeos, ou em fragmentos, como acontece com filmes produzidos para a sala de cinema e que tem partes disponibilizadas na *web*²¹. Em ambos os casos a rede funciona como poderoso veículo de difusão dessas produções, e observar as estatísticas do *Youtube*, por exemplo, apenas comprova esta tese.

Com um bilhão de usuários, o equivalente a um terço das pessoas com acesso à internet, 4 bilhões de vídeos acessados diariamente e 300 horas de conteúdo audiovisual inédito carregadas na página a cada minuto²², as cifras nos fazem refletir sobre a dimensão destas plataformas e seu potencial de alcance – inclusive como veículos de difusão de vídeos que abordam a temática da arquitetura e do espaço urbano.

Propomos aqui, portanto, um olhar para a recente produção de vídeos de arquitetura – obras audiovisuais de natureza muitas vezes poética e abordagem estética fortemente influenciada pelo cinema²³, que buscam registrar a experiência espacial vivenciada nos edifícios ou ambientes urbanos. Tais vídeos são, em parte, produzidos por profissionais que já atuavam no nicho da fotografia de arquitetura e que, com o aprimoramento das câmeras fotográficas, passaram a experimentar na área da cinematografia. As produções realizadas por estes profissionais passaram a fazer parte do dia a dia do mercado editorial da arquitetura e são cada vez mais frequentes em portais online especializados como *Arch-Daily*, *Architizer* e *Dezeen*. Dentre os fotógrafos de arquitetura que agora exploram a quarta dimensão em seus trabalhos podemos

citar o brasileiro Pedro Kok [Sequência 33], o espanhol Miguel de Guzmán e o chileno Pablo Casals-Aguirre. Também há casos em que esses vídeos são produzidos por produtoras ou agências onde eventualmente atuam arquitetos que optaram pelo ofício audiovisual ao invés do projeto ou construção de edifícios. Os grupos *Spirit of Space* [Sequência 34], 32BNY e Vapor 324 são alguns exemplos, este último, inclusive, atua também nas áreas de design gráfico e projeto arquitetônico.

A produção em questão é relativamente nova e foi impulsionada pela popularização de equipamentos capazes de produzir vídeos em alta definição sem altos custos. Em setembro de 2008 a fabricante de equipamentos fotográficos Canon anunciou²⁴ o modelo de câmera digital 5D Mark II, primeira câmera fotográfica DSLR (*Digital Single-Lens Reflex*) capaz de filmar em alta resolução (Full HD). A partir de então, o equipamento que antes era de uso exclusivo do fotógrafo passa a ter mais uma finalidade, alcançando um público mais amplo, que passou a utilizá-lo para criar vídeos dos mais variados tipos, de produções caseiras a roteiros hollywoodianos²⁵ e, entre estes, vídeos de arquitetura.

Produzidos de forma acessível e veiculados com grande facilidade, os vídeos de arquitetura dão um passo além em relação às fotografias de obras arquitetônicas que preenchem as páginas de revistas e blogs especializados, proporcionando ao público fisicamente distante a possibilidade de conhecer arquiteturas remotas através da percepção do movimento no espaço. Além disso, os vídeos de arquitetura também oferecem um poderoso recurso de exploração estética para a arquitetura, podendo, a partir da montagem e dos enquadramentos escolhidos, por exemplo, conduzir a distintas interpretações de um mesmo espaço.

Produzidos de forma acessível e veiculados com grande facilidade, os vídeos de arquitetura dão um passo além em relação às fotografias de obras arquitetônicas que preenchem as páginas de

21. O cineasta Heinz Emigholz, por exemplo, disponibiliza alguns de seus curtas-metragens gratuitamente para download, enquanto que de seus longas-metragens encontram-se apenas fragmentos online.

22. Dados coletados na própria página do Youtube, na seção “Statistics”. Fonte: <https://www.youtube.com/yt/press/statistics.html> Acessado em 02 de fevereiro de 2016.

23. Uso de trilha sonora e personagens para a construção das narrativas é recorrente.

24. Fonte: <http://www.dpreview.com/articles/3491252931/canon-5dmarkii>. Acessado em 10 de julho de 2014.

25. A lista de grandes produções que fizeram uso de câmeras DSLR nas filmagens é extensa. Como exemplo podemos citar os filmes *127 horas* (2010), de Danny Boyle, *Cisne Negro* (2010), de Darren Aronofsky, *Drive* (2011), de Nicolas Winding Refn, e *Precisamos falar sobre Kevin* (2011), de Lynne Ramsay. Fonte: <http://www.imdb.com/list/ls059550382/>. Acessado em 22 de outubro de 2015.

Sequência de figuras 33 - Três planos do vídeo *Portugal Pavilion at the Expo '98*. Direção: Pedro Kok, 2010. (2 min) Disponível em: <http://www.pedrokok.com/films-of-architecture/>. Acessado em 15 de novembro de 2016. No vídeo, o projeto de Álvaro Siza é mostrado através de planos estáticos e uma montagem sincronizada com a trilha sonora.

Sequência de figuras 34 - Quatro planos do vídeo *Waterline: Chicago*. Direção: Spirit of Space (2011). (11 min) Disponível em: <http://spiritofspace.com/harvard-gsd-somwaterline>. Acessado em 15 de novembro de 2016.

revistas e blogs especializados, proporcionando ao público fisicamente distante a possibilidade de conhecer arquiteturas remotas através da percepção do movimento no espaço. Além disso, os vídeos de arquitetura também oferecem um poderoso recurso de exploração estética para a arquitetura, podendo, a partir da montagem e dos enquadramentos escolhidos, por exemplo, conduzir a distintas interpretações de um mesmo espaço.

Todavia, os vídeos continuam delimitados pela bidimensionalidade da tela, mesmo que uma tela diferente daquela do cinema. Tecnologias mais recentes, no entanto, permitem extrapolar esse plano, abrindo um campo para a representação do espaço que envolve efetivamente as três dimensões espaciais (além do tempo, já presente no cinema e no vídeo), oferecendo meios para criar experiências em que o espectador imerge no espaço, em vez de contemplá-lo à distância.

PARA ALÉM DA TELA

Nesse caminho, outros instrumentos foram (e vêm sendo) desenvolvidos paralelamente ao vídeo digital e permitem abordagens outras em relação à representação da arquitetura e do ambiente urbano. Um exemplo disso é o surgimento do *Google Street View*, ferramenta associada aos serviços de mapeamento *Google Maps* e *Google Earth*, que proporciona vistas panorâmicas de ruas e espaços públicos e semi-públicos de diversas localidades do globo.

Embora, à primeira vista, essa ferramenta não sugira aplicações para produção estética, a possibilidade de utilização de vistas panorâmicas de cidades e paisagens logo foi associada a produções artísticas que relacionam as imagens a diferentes narrativas. Como exemplo temos a enorme quantidade de vídeos em *timelapse* e *hyperlapse* – como o vídeo produzido pela companhia

Teehan+Lax Labscom [Sequência 35] – compartilhados em páginas especializadas em arquitetura, que usam as imagens do *Google Street View* para criar itinerários que, em questão de segundos, nos transportam de uma paisagem desértica ao centro de uma metrópole.

Se tomarmos a proposição de Walter Benjamin (1987) de que a experiência cinestésica do filme²⁶ nos faz experiêncialo com o corpo, e não apenas com os olhos, vídeos em hyperlapse e timelapse de imagens do *Google Street View* nos fazem experimentar com a pele e músculos não apenas a compressão do espaço, mas também do tempo.

Outro exemplo que pode ser tomado aqui é o recente videoclipe da música *Stonemilker*²⁷ [Sequência 36], da cantora islandesa Björk. Nele a artista se apresenta inicialmente estática, de frente para a câmera, porém, passados alguns segundos Björk começa a se mover, caminhando em direção ao canto direito da tela até que, finalmente, escapa do plano. Não adivinhamos onde está a cantora se não usarmos o *mouse* do computador para explorar em 360° o espaço do vídeo.

A paisagem marítima e rochosa pode ser vista em uma panorâmica completa que serve de cenário e palco para a apresentação da artista. Facilitado pelos navegadores de internet, que permitem ver através do quadro retangular todo o espaço no qual Björk se apresenta, o videoclipe foi produzido, na realidade, para ser assistido com o dispositivo *Oculus Rift* – óculos de Realidade Virtual (VR) –, e faz parte, originalmente, de uma residência artística da cantora no Museu de Arte Moderna (MoMA) em Nova Iorque. “Ver é crer”²⁸, segundo os próprios fabricantes do *Oculus Rift*, e é de se imaginar que com o equipamento de Realidade Virtual a imersão na paisagem islandesa seja ainda mais profunda, já que podemos seguir os passos da cantora simplesmente movendo nossa cabeça e olhos.

Sequência de figuras 35 (página 64) - Dez planos do vídeo *Hyperlapse*. Direção: Teehan+Lax Labscom, 2013. (3 min) Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=ngdAF_QFvRc. Acessado em 14 de agosto de 2015. Ordem dos planos: de cima para baixo, da esquerda para a direita.

Sequência de figuras 36 (página 65) - Videoclipe *Stonemilker* da cantora Björk. Direção: Andrew Thomas Huang, 2015. (6 min) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gQEYezu7G20>. Acessado em 12 de agosto de 2015. No segundo quadro a cantora se desloca para fora do enquadramento e para reencontrá-la no quarto quadro temos que mover o mouse e navegar no espaço do videoclipe. Isso acontece durante todo o vídeo e podemos explorar o espaço livremente, sem necessariamente seguirmos a artista. Ordem dos planos: de cima para baixo, da esquerda para a direita.

26. “Filme”, nesse caso, entendido como imagem em movimento, portanto, também o vídeo digital.

27. Vídeo clipe lançado oficialmente em 2015.

28. Fonte: www.oculus.com Acessado em 23 de julho de 2015

Indo além na imersão do corpo no espaço virtual, a empresa *Microsoft* divulgou no início de 2015 um novo recurso para seu sistema operacional que em breve, de acordo com as previsões, poderá ser comercializado. Trata-se do *HoloLens* [Figura 37], uma espécie de óculos que permite a sobreposição de elementos holográficos nos espaços reais. Mesclando virtualidade e realidade, o *HoloLens* se apresenta como uma possibilidade de ir além da tela, invadindo o mundo físico com elementos digitais. Segundo a revista *Time*, que elegeu o dispositivo como uma das 25 melhores invenções de 2015²⁹, o *HoloLens* da *Microsoft* “aumenta a realidade – sobrepondo hologramas e dados ao entorno existente, deste modo, você não é confinado ao mundo virtual”³⁰.

Figura 37 - *HoloLens* permite sobrepor geometrias virtuais à realidade. Fonte: <https://gigaom.com/2015/02/07/could-the-holo-lens-be-microsofts-imoment/>. Acessado em 08 de novembro de 2016.

Cada vez mais populares após o lançamento mundial do sucesso de bilheterias *Avatar* (2009) de James Cameron são os filmes 3D projetados em salas de cinema capazes de simular a terceira dimensão através de dispositivos óticos usados pelos espectadores. Situados entre o cinema “convencional” e a realidade virtual (VR), os filmes 3D proporcionam à audiência uma experiência imersiva no espaço-tempo do filme. Embora difiram-se da realidade virtual por não possibilitar o movimento real no espaço representado – afinal, permanece-se preso à poltrona da sala de cinema –, tais filmes colocam o observador no centro da ação, ou, mais precisamente, atuam sob sua percepção de modo que este se sinta no centro da ação, vivendo o espaço do filme, ainda que passivamente.

29. Fonte: <http://time.com/4115398/best-inventions-2015/> Acessado em 22 de janeiro de 2016.

30. Idem

Seja através de vídeos de arquitetura, cinema 3D, hologramas, realidade virtual ou qualquer outro meio, a representação do espaço através da imagem em movimento é um campo que, devido às diferentes abordagens e enfoques através dos quais pode ser estudado, está longe de se esgotar.

ARQUITETURA E CINEMA: ARTES TÁTEIS

“A arquitetura jamais deixou de existir. Sua história é mais longa que a de qualquer outra arte”, afirma Walter Benjamin (1987, p.193). Desde a primeira vez que o ser humano primitivo se organizou em torno do fogo para se aquecer, ou a partir do instante em que moveu a primeira pedra para, de algum modo, alterar a configuração de seu espaço, e enquanto existir, a arquitetura carregará os traços de uma forma de arte que é recebida coletivamente segundo o critério da dispersão. (BENJAMIN, 1987, p. 193)

Esta forma de recepção, característica da arquitetura, não é contemplativa, tampouco individual ou isolada, mas tátil, coletiva e dispersa, (FERRARI, 2009, p.3) e “se efetua menos pela atenção que pelo hábito. No que diz respeito à arquitetura, o hábito determina em grande medida a própria recepção ótica.” (BENJAMIN, 1987, p. 193) Assim, a forma como vemos a arquitetura é, em grande parte, condicionada, ou influenciada, pelo modo como estamos habituados a “usá-la”, a experiênciá-la de maneira dispersa.

A respeito da recepção ótica da arquitetura, Benjamin comenta:

“[...] ela, de início, se realiza mais sob a forma de uma observação casual que de uma atenção concentrada. [...] As tarefas impostas ao aparelho perceptivo do homem, em

momentos históricos decisivos, são insolúveis na perspectiva puramente ótica: pela contemplação. Elas se tornam realizáveis gradualmente, pela recepção tátil, através do hábito. Mas o distraído também pode habituar-se. Mais: realizar certas tarefas, quando estamos distraídos, prova que realizá-las se tornou para nós um hábito.”(BENJAMIN, 1987, p. 193-194)

As ideias de Benjamin encontram eco nas palavras e Sônia C.M. Ferrari (2009), que diz que “se a recepção tátil é realizada através do hábito, é o hábito que determina a recepção ótica.” Todavia – e, talvez, surpreendentemente –, esta afirmação não é válida apenas para a arquitetura. O cinema é, também ele, determinado pela dominante tátil, ou como aponta a autora, “o cinema é a forma de arte onde a dominante tátil prevalece no próprio universo da ótica.” (FERRARI, 2009, p.8)

Cinema e arquitetura, mais uma vez, encontram um ponto em comum e, embora à primeira vista pareça quase ilógico afirmar que no primeiro, assim como no segundo, o aspecto tátil é o dominante (afinal, a um filme se assiste), encontramos na afirmação de Juhani Pallasmaa (2007) uma explicação para isso:

*“A arquitetura e o cinema são comunicados essencialmente pela esfera tátil, em oposição à visualidade pura da pintura. [...] Embora a situação de assistir a um filme transforme o espectador em um observador desprovido de corpo, o espaço cinematográfico ilusório devolve ao espectador seu corpo, ao passo que o espaço experiencial tátil e motor proporciona poderosas experiências cinestésicas. Um filme é visto com os músculos e pele tanto quanto pelos olhos.”*³¹ (PALLASMAA, 2007, p.18)

Esta ideia, incorporada por Pallasmaa e desenvolvida por Benjamin em seu seminal trabalho *A Obra de Arte na Época de*

sua Reprodutibilidade Técnica, publicado originalmente em 1936 em alemão³², sugere que o filme tem a capacidade de tirar o espectador da condição de observador inerte, “desprovido de corpo”, e colocá-lo no papel daquele que experimenta com o tato – isto é, com o corpo – o espaço fílmico. Isso acontece, usando os termos de Pallasmaa (2007, p. 18), por meio das “poderosas experiências cinestésicas” que, nas palavras de Benjamin (1987, p. 194), correspondem ao “efeito de choque de suas sequências de imagens”.

Nossos músculos ficam tensos quando assistimos à famosa cena do chuveiro de *Psicose* (1960) de Alfred Hitchcock [Sequência 38] e viramos o rosto quando os soldados de *Bastardos Inglórios* (2009) removem à faca os escalpos de inimigos nazistas ou acertam-lhes a cabeça com bastões de baseball no filme de Quentin Tarantino [Sequência 39]. Assim, por meio dos olhos somos transportados para dentro do espaço fílmico onde podemos, então, experimentar aquelas situações fictícias com o corpo todo.

32. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, publicado pela primeira vez em 1936 e posteriormente em 1955.

31. “Architecture and film are communicated primarily through the tactile realm in opposition to the pure visibility of painting. [...] although the situation of viewing a film turns the viewer into a bodyless observer, the illusory cinematic space gives the viewer back his/her body, as the experiential haptic and motor space provides powerful kinesthetic experiences. A film is viewed with the muscles and skin as much as by the eyes.” No texto, tradução do autor.

Sequência de figuras 38 (páginas 70-76) - Cena do chuveiro do filme *Psicose*. Diretor: Alfred Hitchcock. Distribuidora: Universal Pictures, 1960. 1 DVD (109 min). Fonte: Screenshot do filme.

Sequência de figuras 39 (páginas 78-83) - Cena do *Bear Jew* do filme *Bastardos Inglórios*. Direção: Quentin Tarantino. Distribuidora: Universal Pictures, 2009. 1 DVD (153 min). O primeiro plano da sequência mostra os 'bastardos' removendo os escalpos de soldados nazistas abatidos. Resistindo à persuasão do Tenente Aldo Raine (*Aldo, the Apache*) o oficial alemão se recusa a indicar no mapa onde estão outras tropas nazistas. Um jogo de plano e contra-plano enquadrando o oficial e o túnel escuro de onde se ouve o som de batidas secas contra a parede faz aumentar a tensão da cena. Do túnel sai o soldado apelidado de *Bear Jew* com um bastão de baseball que usa para golpear a cabeça do oficial inimigo. Fonte: Screenshot do filme.

O EFEITO DE CHOQUE

Retomando a definição de Eisenstein (2002), o efeito de choque está relacionado ao efeito de superposição característico do cinema, em que os fotogramas, mostrados em série e em velocidade, criam a ilusão de movimento dos objetos e da câmera. Nesse sentido, não estaríamos exagerando se dissessemos que quando assistimos a um filme, na realidade estamos experienciando fisicamente, hapticamente, os locais, situações, contextos e cenários projetados no ecrã da sala de cinema. Filmes – e, com efeito, também outros meios que fazem uso da imagem em movimento – têm a habilidade de nos transportar para dentro deles, tirando-nos momentaneamente da “realidade” e inserindo-nos em um mundo de ficção.

Todavia, se a arquitetura nem sempre consegue fazer parte da vida das pessoas enquanto reflexão, deve-se a isso, talvez, o fato dela sempre ter sido, como apontado anteriormente, “o protótipo de uma obra de arte cuja recepção se dá coletivamente, segundo o critério da distração”. (BENJAMIN, 1987, p. 193) Nesse aspecto o cinema se distancia da arquitetura; Anthony Vidler (1993) coloca que o filme, com seu efeito de choque, “permite ao público, não mais distraído, ser novamente colocado na posição de crítico.” E continua: “Assim, o único modo de tornar a arquitetura crítica novamente seria removê-la de seu contexto de objeto observado acriticamente, seu estado distraído, e oferecê-la a um público agora atento – isso é, fazer um filme do edifício.” (VIDLER, 1993, p.53) Este trecho faz entender que Vidler dedica ao cinema uma espécie de singularidade no sentido de ser a “única” arte capaz de tornar a arquitetura crítica novamente. Desnecessário tanta convicção, mesmo porque esta visão poderia ser contestada com exemplos de outras artes – como a fotografia e a dança – também capazes de nos fazer voltar os olhos com atenção para a arquite-

tura, todavia, interessa nessa pesquisa a noção de que o cinema é “um dos modos” de tornar a arquitetura crítica novamente.

Tanto o cinema como a arquitetura são artes recebidas por um público, isto é, na esfera coletiva – ou, nas palavras de Ferrari (2009), pela “massa” –, e esta noção as distancia de outras formas de arte, como por exemplo a pintura ou a escultura, recebidas individualmente através da dominante visual.

Recebido coletivamente, acessível ao grande público, o cinema enquanto imagem em movimento pode servir como importante instrumento de representação dos espaços. A arquitetura e a cidade encontram nele um poderoso meio a partir do qual seus ambientes podem ser representados, incorporando a dimensão do tempo e, assim, gerando a percepção de movimento e tridimensionalidade. No entanto, além de simplesmente representar, a imagem em movimento pode fazer com que os espaços sejam percebidos criticamente pelo público, e não apenas passivamente. De massa distraída a público crítico e, finalmente, espectadores que vivem o espaço fílmico com seus próprios corpos, a cinematografia, para retornarmos ao termo de Bruno Zevi (1996, p. 51), apresenta um potencial enorme e ainda longe de ser esgotado enquanto meio de registrar o espaço arquitetônico e transmiti-lo ao público.

REDE DE MEMÓRIAS

Linguagem de potencial crítico, “o cinema constrói espaços na mente, cria espaços mentais” (PALLASMAA, 2007, p.17), agindo não apenas sobre os sentidos da visão, audição e tato do espectador, mas também sobre sua psique. Dito de outra forma, a mente de quem assiste a um filme ou a um vídeo recebe diversos estímulos que levam à criação de espacialidades imateriais que são fruto da imaginação do espectador. Leonardo Name (2003), em seu ensaio intitulado *O cinema e a cidade: simulação, vivência e influência*, coloca nos seguintes termos:

“Todos os espaços dos filmes estão abertos para serem ocupados pela mente de qualquer indivíduo, que os vive de maneira única, retirando impressões e emoções totalmente diferenciados; mas apesar de sua vivência ser próxima à experimentação do espaço real, são representações descontextualizadas do espaço original que representam, baseadas em conceitos, ideologias e sentimentos comuns ao público e aos cineastas. A cidade fílmica torna-se, portanto, um espaço simulado vivido.”(NAME, 2003)

Simulado porque representado; *vivido* porque experienciado com o corpo, e não apenas com os olhos. É certo, todavia, que a imagem em movimento não substitui a experiência real do espaço (arquitetônico, urbano, cênico etc.), a “hora da arquitetura”, como dizia Zevi (1996, p. 51), no entanto, sua capacidade de nos tirar da poltrona e nos inserir nos lugares representados faz dela um instrumento de potência na representação do espaço. Tomando como base a afirmativa de Name (2003), sugere-se que as realidades exibidas nos filmes estão abertas para serem interpretadas por aqueles que as assistem; isto é, o público traduz os diferentes espaços, situações e contextos que envolvem a narrativa da película

a partir de suas próprias experiências pessoais.

Um paralelo apropriado que nos ajuda a compreender essa espécie de dupla presença do espectador em relação ao cinema – sentado na sala e dentro do filme, simultaneamente – é encontrado nas ideias de Michel de Certeau (1990) em seu livro *A invenção do cotidiano - Artes de fazer*. Para o autor, a cidade apresenta uma dupla realidade: objetiva e totalizante e, ao mesmo tempo, um conjunto de eventos, práticas e saberes individuais e coletivos. Para compreender a primeira, é necessário um distanciamento do objeto e usa como analogia a visão de uma cidade a partir do alto de um arranha-céu – Manhattan vista do 110º andar do *World Trade Center* –, já a segunda é apreendida apenas no contato físico, no corpo a corpo, respondendo aos estímulos e eventos que não são vistos do alto. De modo similar, ao assistirmos a um filme na sala de cinema temos a visão totalizante e objetiva da sala escura e da tela e, simultaneamente, vivemos o corpo a corpo no espaço fílmico, interpretando aquele espaço a partir de nossas próprias vivências e memórias, assim como os caminhantes vivem o corpo a corpo da cidade para Certeau.

Entretanto, Name (2003) atenta para o fato das realidades representadas na tela estarem desconectadas de seus contextos reais e sujeitas a conceitos e ideologias comuns ao cineasta e ao público, portanto, sua apreensão não depende apenas deste último, mas também traz consigo traços de quem o produziu. Em outras palavras, podemos colocar do seguinte modo: entre a realidade e o olhar do espectador existe o olhar do cineasta³³, que age como mediador entre as duas outras instâncias.

Os espaços que vemos nos filmes e vídeos atuam sobre nossa mente, interligando-se com outros espaços de arquitetura e cidades, ou seja, “a memória de outras cidades experimentadas em outros filmes é ocasionalmente acionada, conformando uma rede que engloba um conjunto único da experimentação das várias

33. Diretor, diretor de fotografia, editor etc. A equipe pode ser composta por vários profissionais ou, dependendo do orçamento e caráter da produção, estas funções podem ser desempenhadas pelo mesmo indivíduo. Em suas produções experimentais, Heinz Emigholz atua como diretor e diretor de fotografia, porém, participa também das etapas de montagem, correção de cores e edição de som.

idades fílmicas que cada indivíduo assiste ao longo de sua existência.” (NAME, 2003) Na mente de cada pessoa, uma rede de memórias é formada a partir das experiências adquiridas ao longo de sua existência individual e coletiva; os estímulos que recebemos quando assistimos a um filme ativam essa rede, podendo desencadear associações diversas. Name comenta:

“Essa rede de imagens, complementada por outras milhares que bombardeiam o dia-a-dia da vida moderna, torna-se um acervo pessoal de memórias. Os espaços vividos dos filmes podem ser considerados, portanto, espaços da memória que [...] são acionados na vivência cotidiana da cidade “real”, tornando-se constante elemento comparativo.” (NAME, 2003)

Em outras palavras, imagens reais e imagens fílmicas acionam imagens mentais que, por sua vez, desencadeiam processos psíquicos, interferindo, ao cabo, na apreensão dos espaços reais e fílmicos. “No cinema, a imaginação se projeta na tela”, aponta Hugo Munsterberg (apud XAVIER, 1983, p.38), e, ao comparar esta arte com o teatro, conclui que enquanto este só pode nos mostrar os acontecimentos reais em sua sequência normal, o cinema pode se ligar ao futuro e ao passado, inserindo entre uma cena e outra um dia daqui vinte anos ou um acontecimento medieval, por exemplo. O autor conclui que:

“...o cinema pode agir de forma análoga à imaginação: ele possui a mobilidade das idéias, que não estão subordinadas às exigências concretas dos acontecimentos externos, mas às leis psicológicas de associação de idéias. Dentro da mente, o passado e o futuro se entrelaçam com o presente.” (MUNSTERBERG apud XAVIER, 1983, p.38)

Para Rocha e Souza (2007), esta “mobilidade das ideias” de que fala Mubsterberg é alcançada pelos recursos da superposição e justaposição, cuja agilidade “assemelha-se à rapidez do olhar e da mente”. A velocidade do fotograma na escala do décimo de segundo e a montagem “reproduzem a compreensão visual que temos do espaço vivido, pelos deslocamentos e observação sob ângulos e pontos de vista diversificados, e assim, mesmo sem ter conhecimento anterior da composição espacial, é possível reconstruí-la e entendê-la por processos mentais.” (ROCHA; SOUZA, 2007, p.133-134)

Por estes fatores, o cinema – a bem dizer, a imagem em movimento – vai muito além da representação e do conhecimento de um lugar ou ambiente real; como vimos, a mente pode estabelecer relações entre os espaços (reais, fílmicos, imaginários etc.), configurando espacialidades novas que podem não existir materialmente, isto é, a partir do filme a mente pode criar ficções. Vemos o que está no quadro, isso depende das escolhas de quem produziu o filme (movimentos de câmera, enquadramento, montagem etc.), o que está fora dele entra na esfera da imaginação, e isso depende de uma série de experiências únicas de cada indivíduo. Nesse sentido, um filme de um espaço arquitetônico amplia a apreensão da arquitetura, que se mostra diversa para cada indivíduo que o assiste.

EXPANSÃO DA ARQUITETURA

Não mais restrita à sua concretude e materialidade, a arquitetura representada através da imagem em movimento penetra a mente do espectador e associa-se a outras imagens de seu acervo pessoal, configurando espacialidades outras que, não é exagero dizer, expandem a percepção do espaço. Dito de outro modo, a imagem do espaço arquitetônico real mostrada em movi-

mento serve de catalisadora para a criação de espaços mentais que não necessariamente encontram correspondência em ambientes e lugares físicos. São ficções.

É mais uma vez Benjamin (1987) que pode esclarecer a mecânica por trás deste fenômeno envolvendo a arquitetura e o cinema:

“Através dos seus grandes planos, de sua ênfase sobre por- menores ocultos dos objetos que nos são familiares, e de sua investigação dos ambientes mais vulgares sob a direção ge- nial da objetiva, o cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegura-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade. [...] O espaço se amplia com o grande plano, o movimento se torna mais vagaroso com a câmara lenta. [...] [A câmara] nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente ótico, do mesmo modo que a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente pulsional.” (BENJAMIN, 1987, p.189)

Os artifícios técnicos próprios da cinematografia – o plano-detalle, a câmara lenta, a aceleração do tempo, os cortes, a montagem etc. – contribuem para a “expansão”³⁴ do espaço e “ex- tensão”³⁵ do movimento, ampliando o modo como se percebe a rea- lidade. Nesse sentido, se pensarmos na arquitetura ou na própria cidade, frequentemente representadas em obras cinematográficas, temos que seus espaços são ampliados na mente de cada especta- dor; os enquadramentos escolhidos pelo diretor de fotografia, os cortes posicionados pelo montador (ou editor, no caso dos vídeos), e mesmo a direção dos atores, que se envolvem com os espaços e objetos, agem de modo a criar espaços imaginários na mente de cada indivíduo – espaços que vão além daqueles projetados na tela, pois desencadeiam sensações e memórias específicas em cada pessoa.

O caso dos vídeos de arquitetura é ainda mais flagrante pois neles o espaço arquitetônico é o foco primeiro de atenção. A linguagem cinematográfica é neles bastante explorada, o que faz destas produções importantes ferramentas não apenas de repre- sentação e apreensão do espaço real, mas também de ampliação da percepção do espaço, já que, como vimos, a imagem em movimen- to leva o espectador para dentro do espaço representado e faz com que novas espacialidades sejam criadas em sua mente.

“A mente está no mundo e o mundo existe através da mente”, afirma Juhani Pallasmaa (2000); vivemos os espaços concretos com nosso corpo, nossos olhos e mente e, por outro lado, simultaneamente, o espaço real é modificado pela nossa rede de memórias, pelo nosso acervo de imagens e pela potência de nossa imaginação. As imagens da cidade e as imagens da arquitetura nos filmes e vídeos são por nós mentalmente alteradas, expandidas; nossa percepção delas é ampliada e, conseqüentemente, nossa percepção do mundo também se modifica. Demonstra-se, assim, o potencial do cinema – mas também dos vídeos de arquitetura, das projeções 3D, dos hologramas, da realidade virtual e de qualquer outro meio que faça uso da imagem em movimento – enquanto instrumento que permite a expansão da arquitetura e, de modo mais amplo, do espaço como um todo.

Questões como a recepção de imagens pelo espectador mediadas pelo olhar de um cineasta, a habilidade do cinema de di- recionar um olhar crítico à arquitetura e a percepção de movimen- to mesmo através de imagens estáticas, como se viu no cubismo, serão problematizadas na segunda parte do trabalho através de um objeto específico: o filme *Loos Ornamental* (2008), que compõe a série *Arquitetura como autobiografia*, de Heinz Emigholz.

34. Na tradução do livro para o inglês: “space expands”. (VIDLER, 1993, p.53)

35. Na tradução do livro para o inglês: “movement is extended”. (VIDLER, 1993, p.53)

PARTE DOIS

CAPÍTULO 2.
HEINZ EMIGHOLZ E OS FILMES DE ARQUITETURA

O interesse de Heinz Emigholz [Figura 40] pela arquitetura – já produziu mais de uma dezena de filmes com essa temática³⁶ – é, por si só, digno de atenção. Soma-se a isso um olhar e um modo de registrar a arquitetura pouco comuns, que serão discutidos mais adiante, e a ainda reduzida produção teórica sobre o cineasta (sobretudo em português) para justificar que a atenção da pesquisa se voltasse sobre sua produção.

O acaso teve papel importante nessa decisão, já que tomei conhecimento do cineasta e sua obra através de um convite do *Goethe Institut* à plataforma online *ArchDaily Brasil*³⁷ para a realização de uma entrevista³⁸ com Emigholz em agosto de 2015. A pesquisa já estava em andamento na época, porém, o contato com os filmes do cineasta alemão – sobretudo as obras que compõem a série *Arquitetura como Autobiografia* – fez com que a escolha dos filmes a serem analisados fosse revista.

A atenção da pesquisa na produção cinematográfica de Emigholz se sustenta, portanto, na singularidade com que o cineasta enfrenta o espaço arquitetônico, dedicando mais de duas décadas a registrar quase que enciclopedicamente a obra de determinados arquitetos e engenheiros civis. Retomando a ideia de Anthony Vidler (1993, p.53), discutida no capítulo anterior, de que o cinema é um meio através do qual a arquitetura pode ser retirada “de seu contexto de objeto observado acriticamente”, seus filmes se colocam como uma ponte entre os dois campos, permitindo um olhar crítico para a arquitetura que era apresentada.

Antes de iniciar a análise de *Loos Ornamental* (2008), cabe uma sucinta apresentação da vida e trabalho do cineasta, com ênfase no projeto *Fotografia e além* [*Photografie und jenseits*], iniciado em 1984 e ainda em andamento, e especial atenção à série de filmes *Arquitetura como Autobiografia* [*Architektur als Autobiographie*], que teve início em 1993, que é parte constituinte do projeto citado e da qual *Loos Ornamental* faz parte.

Os sete filmes que compõem esta série serão brevemente apresentados com base em informações do website oficial do cineasta³⁹ e do catálogo da mostra *Arquitetura como autobiografia: Filmes de Heinz Emigholz*, realizada entre os dias 30 de julho e 13 de agosto de 2015 através de uma parceria entre o Centro Cultural São Paulo, o *Goethe Institut*, as distribuidoras de cinema *Filmgalerie 451, Arsenal – Institut für Film und Videokunst e.V.* e *AMOUR FOU Vienna* e a produtora Anamauê.

Figura 40 - Heinz Emigholz no Goethe Institut, agosto de 2015. Fotografia do autor.

39. www.pym.de

36. Fonte: <http://pym.de/> (website do cineasta) Acessado em 09 de novembro de 2016

37. Website onde desempenho a função de editor de conteúdo.

38. Entrevista publicada em: <http://www.archdaily.com.br/br/772702/entrevista-com-heinz-emigholz-dialogos-cruzados-entre-cinema-e-arquitetura> em 1 de setembro de 2015.

HEINZ EMIGHOLZ – FOTOGRAFIA E ALÉM

Heinz Emigholz nasceu em 1948 na cidade alemã de Achim, próximo de Bremen, e estudou desenho antes de migrar para a filosofia e literatura na Universidade de Hamburgo. Iniciou seus estudos em cinema em 1968 e desde 1973 trabalha como cineasta, artista, escritor e produtor na Alemanha e Estados Unidos.

Em 1974 deu início a uma série de desenhos intitulada *A base da maquiagem* [*Die Basis des Make-Up*] e dez anos mais tarde inaugurou o projeto *Fotografia e além* [*Photografie und jenseits*]. Esta série de filmes é a que abrange o maior número de obras (tanto longas metragens como curtas metragens) e foi concebida, segundo Emigholz, como a “construção de uma expressão fílmica sobre a atividade artística e criativa”⁴⁰, atribuindo ao olho o papel de “interface entre o cérebro e o mundo externo, o olhar como força composicional projetando uma ideia no mundo exterior”⁴¹.

O projeto é dividido em séries temáticas: a primeira delas, que leva o mesmo nome da série de desenhos de 1974, *A base da maquiagem* [*Die Basis des Make-Up*], “explora o processo criativo do próprio artista ao observar seus materiais de criação”. (CUTLER; SHELLARD, 2015, p.05) *Arquitetura como autobiografia* [*Architektur als Autobiographie*] investiga visualmente a obra de arquitetos e engenheiros civis modernistas escolhidos pelo cineasta, e *Decampamento do Modernismo* [*Aufbruch der Moderne*] é a trilogia que conclui a subsérie sobre arquitetura. *Miscelânea* [*Miscellanea*] é uma compilação de sobras de estudos e materiais de outros filmes. Também pertencem ao projeto *Fotografia e além* três filmes sobre arquitetura que não fazem parte de nenhuma subsérie e um filme que possui uma subsérie própria intitulada *Estilo de vida como autobiografia* [*Lifestyle als Autobiographie*]. (CUTLER; SHELLARD, 2015, p.05).

40. Trecho extraído do texto escrito por Emigholz para o folder do DVD de *Goff no deserto* lançado em 2006 pela distribuidora Filmgalerie 451.

41. Idem.

Emigholz foi professor de Cinema Experimental na Universität der Künste Berlin entre 1993 e 2013 e cofundou o Instituto de Mídia baseada no Tempo [*Instituts für zeitbasierte Medien*] e o programa Arte e Mídia [*Kunst und Medien*] na mesma instituição. Desde 2012 é membro da Academia de Artes de Berlim⁴².

Em 1978 Emigholz fundou a produtora Pym Films para desenvolver o longa metragem *Arthur Gordon Pym – Die letzten Geheimnisse der Republik* [*Os últimos segredos da República*], que acabou não sendo produzido. Desde então a Pym Films produziu e lançou diversos filmes, dentre os quais o objeto de estudo desta pesquisa: *Loos Ornamental* (2008).

ARQUITETURA COMO AUTOBIOGRAFIA

*“Minha câmera só pode mostrar o que realmente está lá para ser visto. Mas há muito mais para ser visto e conhecido do que algumas teorias gostariam de reconhecer.”*⁴³
(EMIGHOLZ, 2008)

Arquitetura como autobiografia é a mais extensa dentre as séries de filmes que fazem parte do projeto *Fotografia e além*. Iniciada, como já foi dito, em 1993, seu primeiro filme – o curta metragem intitulado *Os bancos de Sullivan* – foi lançado apenas no ano 2000. A série é composta, até o momento, por sete filmes monográficos, dos quais cinco longas metragens e dois curtas metragens. São eles: o curta metragem *Os bancos de Sullivan* [*Sullivans Banken*] (2000), o curta metragem *As pontes de Maillart* [*Maillarts Brücken*] (2000), *Goff no deserto* [*Goff in der Wüste*] (2003), *As casas de Schindler* [*Schindlers Häuser*] (2007), *Loos Ornamental* [*Loos Ornamental*] (2008), *Parabeton – Pier Luigi Nervi e o concreto romano* [*Parabeton – Pier Luigi Nervi und*

42. Fonte: www.pym.de/de/content/biografie-heinz-emigholz Acessado em 09 de novembro de 2016.

43. “My camera can only show what is really there to be seen. But there is much more to be seen and known than some theories would like to acknowledge.” No texto, tradução do autor.

Römischer Beton] (2011) e *Perret na França e Argélia* [*Perret in Frankreich und Algerien*] (2012). Estes dois últimos fazem também parte da série *Decampamento do Modernismo*, juntamente com *A pista de pouso* [*The Airstrip*] (2011-13) que, por sua vez, não está inserido na série *Arquitetura como autobiografia* [Figura 41].

Ao longo dos vinte e quatro anos desta série, seu eixo norteador consiste na ideia de que uma autobiografia pode ser construída, e não apenas escrita; isto é, a biografia de arquitetos e engenheiros civis é composta ao longo de suas vidas através da construção de suas obras. Para registrar isso, “Emigholz definiu um método de abordagem no qual as locações são exploradas a partir da perspectiva de seu olhar, delineando a sequência como um passeio por edifícios.” (CUTLER; SHELLARD, 2015, p.06) As obras de cada arquiteto moderno são mostradas em ordem cronológica e são acompanhadas por algumas informações, como nome, localização, data de construção e data de filmagem.

Todas as sete obras são o produto do olhar de Emigholz sobre a “autobiografia” destes arquitetos “escolhidos por afinidade”⁴⁴, assim, embora o processo de filmagem⁴⁵ seja o mesmo e persistam algumas escolhas em relação a enquadramentos e edição, os filmes carregam diferenças relacionadas ao momento (na trajetória profissional do cineasta) em que foram realizados e ao modo como Emigholz interpreta e reage a cada espaço que decide registrar com sua câmera.

O olhar do cineasta passa por um conjunto de procedimentos técnicos que se repetem ao longo de toda a série e que servem como mediação entre a realidade e a tela, isto é, fazem a transposição da visão do cineasta para a linguagem cinematográfica. Estes procedimentos,⁴⁶ que serão mais adiante trabalhados, são:

1. Planos estáticos: raríssimos movimentos e a câmera sempre sobre tripé;
2. Montagem simplificada: cortes seguindo um ritmo constante e lento, planos com duração entre 7 e 13 segundos, com raras exceções;
3. Enquadramentos oblíquos: verticais e horizontais aparecem como diagonais dentro do plano, criando tensões internas;
4. Percursos: somos apresentados às obras através de caminhos, embora estes não sejam visíveis dentro de cada plano, mas apenas através da montagem;
5. Uso de lentes 35mm e 50mm: objetivas que se aproximam da abertura angular do olho humano. É raro o cineasta recorrer a lentes mais abertas, como a 28mm;
6. Personagens: Emigholz registra as arquiteturas em seu estado atual, então, se há pessoas nestes espaços elas aparecerão no filme; o cineasta, no entanto, não contrata atores.
7. Escala humana: a altura da câmera se assemelha à altura do olho humano e seu posicionamento é dado em função de locais que podem ser acessados a pé por uma pessoa;
8. Som: todos os sons dos filmes são registrados nos locais de filmagem e posteriormente trabalhados na edição, não há narração *voice-over* ou qualquer som de natureza não-diegética.
9. Uso de luz natural: luzes artificiais são usadas apenas quando necessário e se fazem parte do projeto arquitetônico; nenhuma luz é “acrescentada” às filmagens.

Estas escolhas do cineasta serão trabalhadas no capítulo três, quando nos aprofundarmos em *Loos Ornamental*. Os demais filmes da série, por sua vez, serão apresentados a seguir para oferecer uma visão geral de *Arquitetura como autobiografia*.

44. Emigholz criou uma lista de arquitetos e engenheiros civis com os quais tinha alguma afinidade ou nutria curiosidade. Os nomes foram listados em 1993 e desde então os filmes vêm sendo realizados a partir daquela seleção. Fonte: Entrevista que realizei com o cineasta em novembro de 2016. Não publicada.

45. Em outubro de 2016 acompanhei o cineasta durante a filmagem do edifício onde está sediada a Casa do Povo, no bairro Bom Retiro em São Paulo – SP. O material registrado seria inserido nos “extras” do DVD do filme *Bickels [Socialism]* (2016), projetado na Casa do Povo durante a 40ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo.

46. Observados empiricamente ao assistir aos filmes e a partir de entrevistas com o cineasta.

FOTOGRAFIA E ALÉM
[Photographie und jenseits]

- A Base da Maquiagem I
- Os bancos de Sullivan
- As pontes de Maillart
- A Base da Maquiagem II
- Miscelânea I
- Miscelânea II
- Goff no deserto
- A caverna de Annunzio
- A Base da Maquiagem III
- Miscelânea III
- As casas de Schindler
- Loos Ornamental
- Sentido de Arquitetura
- Dois projetos de Frederick Kiesler
- Miscelânea IV Um museu em Essen
- Miscelânea V El Greco em Toledo
- Miscelânea VI As lágrimas de Leonardo
- Miscelânea VII A bordo do USS Ticonderoga
- Parabeton
- Perret na França e Argélia
- A pista de pouso
- Dois Museus
- Le Corbusier [|||||] Asger Jorn [Relevo]

ARQUITETURA COMO AUTOBIOGRAFIA
[Architektur als Autobiographie]

DECAMPAMENTO DO MODERNISMO
[Aufbruch der Moderne]

Figura 41 - Mapa dos filmes que fazem parte de *Fotografia e além* e de *Arquitetura como Autobiografia*.
Fonte: pym.de/films. Acessado em 25 de novembro de 2016.

OS BANCOS DE SULLIVAN (2000)

Neste filme, Emigholz apresenta os últimos oito edifícios construídos pelo arquiteto norte-americano Louis Sullivan, no centro-oeste dos Estados Unidos – dentre os quais o *National Farmer's Bank* (1906-08), em Owatonna, o *Peoples Savings Bank* (1911) [Figura 42] em Cedar Rapids, e o *Home Association Bank* (1915), em Newark – poucos anos antes do início da Grande Depressão de 1929.

Figura 42 - *Peoples Savings Bank* (1911) em Cedar Rapids. Fonte: Screenshot do filme *Os bancos de Sullivan*. Direção: Heinz Emigholz. Distribuidora: Filmgalerie 451, 2000. 1 DVD (38 min).

Sólidos e elegantemente ornamentados, estas obras são de certa forma o resultado da abordagem romântica de Sullivan sobre a natureza e exprimem o ideal de que “a forma segue a função,” que posteriormente constituiu parte das bases da arquitetura moderna. (CUTLER; SHELLARD, 2015, p.07)

Emigholz, no entanto, volta seu olhar aos pormenores dos projetos de Sullivan. Pouco interessado na “função” dos espaços, o cineasta dedica parte considerável de seus planos ao enquadramento de revestimentos e iluminação interna ou, externamente, detalhes em tijolo e metal, como se vê na sequência do *Merchants National Bank* (1913-15) [Sequência 43].

Sequência de figuras 43 (página 105) - *Merchants National Bank*. Ordem dos planos, de cima para baixo, da esquerda para a direita. Fonte: Screenshot do filme *Os bancos de Sullivan*. Direção: Heinz Emigholz. Distribuidora: Filmgalerie 451, 2000. 1 DVD (38 min).

É neste filme que são introduzidos os procedimentos técnicos citados nas páginas 101 que se repetirão ao longo da série, unindo através de uma abordagem estética a obra construída – ou “autobiografia”, para usarmos o termo do cineasta – dos diferentes arquitetos e engenheiros. Contudo, possivelmente por ser o primeiro filme da série, notamos ainda a presença de diversos planos em que o enquadramento busca a ortogonalidade, isto é, as arestas verticais dos edifícios estão (quase) paralelas às linhas verticais que definem o plano. Também neste filme, indo de certo modo contra a estética da série, há um plano em que a câmera percorre um movimento panorâmico, embora ainda fixa sobre o tripé. Este tipo de plano é visto apenas na sequência do *Home Building Association Bank* [Sequência 44] e repete-se poucas vezes ao longo de *Arquitetura como autobiografia*.

Sequência de figuras 44 - Plano panorâmico da sequência do *Home Building Association Bank*. Ordem das imagens, de cima para baixo, da esquerda para a direita. Fonte: Screenshot do filme *Os bancos de Sullivan*. Direção: Heinz Emigholz. Distribuidora: Filmgalerie 451, 2000, 1 DVD (38 min).

AS PONTES DE MAILLART (2000)

Filmado na sequência d'*Os bancos de Sullivan*, o filme mostra quatorze pontes projetadas e construídas por Robert Maillart entre 1910 e 1935 na Suíça, dentre estas a Ponte Valtchielbach (1925), em Donath, a Ponte Salginatobel (1929-30), em Schiers, e a Ponte Rossgraben (1932), em Schwarzenburg.

À diferença do primeiro filme e dos demais que constituem a série, em *As pontes de Maillart* o maior interesse de Emigholz não está no objeto construído, mas em sua relação com a paisagem natural onde estas estruturas estão inseridas. Na sequência inicial da Ponte Valschielbach [Sequência 45], por exemplo, nota-se a quase indistinção entre arquitetura e paisagem; aspecto alcançado pelo abandono da profundidade de campo no plano, o que ocasiona uma espécie de “achatamento” da imagem, que fixa na mesma superfície bidimensional a ponte (já desgastada pelas intempéries) e o contexto natural, mesclando-os.

Outro ponto elaborado visualmente pelo cineasta neste filme é a exploração dos aspectos estruturais dessas construções. Não faltam planos apresentando detalhes onde a estrutura concentra esforços, como podemos ver nas sequências da Ponte Traubach [Sequência 46] ou da Passarela sobre o rio Töss.

Segundo filme, este é também o segundo (e, até o momento, o último) curta metragem da série, a partir do qual o cineasta decide realizar seus filmes monográficos como longas metragens.

Sequência de figuras 45 (página 108) - Ponte Valschielbach. Ordem dos planos: de cima para baixo, da esquerda para a direita. Fonte: Screenshot do filme *As pontes de Maillart*. Direção Heinz Emigholz. Distribuidora: Filmgalerie 451, 2000. 1 DVD (24 min).

Sequência de figuras 46 - Ponte Traubach. Ordem dos planos: de cima para baixo. Fonte: Screenshot do filme *As pontes de Maillart*. Direção Heinz Emigholz. Distribuidora: Filmgalerie 451, 2000. 1 DVD (24 min).

GOFF NO DESERTO (2003)

O filme mostra 62 edifícios – de pequenas estações de petróleo a museus de importância – projetados pelo arquiteto americano Bruce Goff, constituindo o primeiro grande catálogo filmico a compreender quase todas as obras do arquiteto. “Bruce Goff é o grande desconhecido de uma arquitetura original norte-americana. Suas construções e projetos vão na contramão do reconhecido Estilo Internacional.”⁴⁷

As imagens revelam a tendência do arquiteto a construir metáforas sobre o poder da natureza frente ao homem. O deserto no título é uma referência bíblica que sugere um perfil profético de Goff e que também cria um isolamento em relação aos demais arquitetos da série. Cobrindo a maior parte do século XX, a última locação apresentada no filme é a ruína de sua obra prima chamada Shin'enKan, uma casa desenvolvida entre 1956 e 1979. Nesta cena, ouvimos pela primeira vez na série um narrador, que conta a história da casa e do misterioso incêndio que a consumiu em 1997, após todo o entorno ter sido comprado por um empreendedor local. (CUTLER; SHELLARD, 2015, p.08)

O recurso da narração *voice over* é muito pouco utilizado na série, aparecendo apenas no final deste filme e outras duas vezes, uma no plano inicial de *As casas de Schindler* e novamente na sequência inicial de *Loos Ornamental*. Também nesta sequência Emigholz faz uso do movimento panorâmico de câmera (o segundo em toda a série, após um movimento semelhante em *Os bancos de Sullivan*) mostrando em um mesmo plano a totalidade das ruínas da casa [Sequência 47].

Sequência de figuras 47 (página 111) - Ruínas da casa Shin'enKan. Ordem dos planos: de cima para baixo, da esquerda para a direita. Fonte: Screenshot do filme *Goff no deserto*. Direção Heinz Emigholz. Distribuidora: Filmgalerie 451, 2003. 1 DVD (110 min).

47. Fonte: <http://pym.de/en/filme/goff-desert> Acessado em 10 de novembro de 2016.

AS CASAS DE SCHINDLER (2007)

Rudolph Schinder foi um arquiteto austríaco que se mudou em 1914 para os Estados Unidos, onde trabalhou com Frank Lloyd Wright, montou seu próprio escritório de arquitetura na Califórnia e naturalizou-se norte-americano. O filme apresenta quarenta casas do arquiteto construídas no sul deste estado, dentre elas a Casa Growkovsky (1928), em South Pasadena, a Casa Elliot (1930), em Los Feliz, e a Casa Rodriguez (1940-42), em Glendale [Sequência 48].

No filme, “um narrador aponta para o desaparecimento das casas do arquiteto na paisagem urbana poluída de Los Angeles” (CUTLER; SHELLARD, 2015, p.08), mostrando a intrincada relação destes edifícios com seus contextos específicos. Como mencionado anteriormente, o recurso da narração *voice over* é empregado aqui pela segunda vez na série de filmes, e virá a se repetir apenas na abertura de *Loos Ornamental*.

A Califórnia de hoje não é a mesma de quando Schindler construiu e essa marcação temporal é duplamente atestada quando vemos a data das filmagens e o crescimento urbano que engoliu alguns desses projetos residenciais. A diferença entre casas que permaneceram, de algum modo, isoladas (ou, ao menos, afastadas) da expansão urbana e aquelas cujos contextos foram severamente alterados fica clara também através do áudio do filme, que, apresentando-nos apenas sons ambientes, evidencia a disparidade entre as locações.

Sequência de figuras 48 (página 113) - Casa Rodriguez. Ordem dos planos: de cima para baixo, da esquerda para a direita. Fonte: Screenshot do filme *As casas de Schindler*. Direção: Heinz Emigholz. Distribuidora: Filmgalerie 451, 2007. 1 DVD (99 min).

LOOS ORNAMENTAL (2008)

O filme apresenta 27 edifícios e interiores do arquiteto tcheco Adolf Loos (1870-1933), construídos na Áustria, República Checa (boa parte durante o Império Austro-Húngaro) e França, entre 1899 e 1931, e filmados por Emigholz em 2006, dentre os quais vale mencionar o Edifício Goldman & Salatsch (1909-11), em Viena, a Casa Moller (1928), na mesma cidade, e a Villa Müller (1928-30), em Praga.

Conhecido por seus textos, notadamente *Ornamento e Crime*, o título do filme é uma espécie de provocação acerca do ornamento na arquitetura de Adolf Loos. O cineasta defende sua escolha argumentando que as obras construídas do arquiteto tcheco, embora refutem o ornamento como camada sobreposta a algo já pronto, apresentam espaços que podem ser compreendidos como ornamentos tridimensionais.

A visão do cineasta pode, sem dúvida ser contestada, no entanto, enquanto provocação ao espectador e inquietação pessoal que leva à realização do filme, suas ideias guardam alguma verdade em relação à materialidade dos espaços internos de Adolf Loos.

Loos Ornamental dá sequência ao uso dos mesmos procedimentos técnicos empregados nos quatro primeiros filmes da série sobre arquitetos, porém, faz uso da narração sobreposta à pista sonora na sequência de abertura do filme [Sequência 49], em que o narrador explica que no local onde nascera Loos hoje existe um hotel.

Esta obra encerra o conjunto de filmes que fazem parte apenas de *Arquitetura como autobiografia*; os dois últimos filmes, sobre Pier Luigi Nervi e Auguste e Gustave Perret, estão inseridos também dentro da série *Decampamento do modernismo*.

Sequência de figuras 49 (página 115) - Local onde nascera Loos e onde hoje há um hotel. Ordem dos planos: de cima para baixo. Fonte: Screenshot do filme *Loos Ornamental*. Direção: Heinz Emigholz. Distribuidora: Filmgalerie 451, 2008. 1 DVD (72 min).

PARABETON – PIER LUIGI NERVI E O CONCRETO ROMANO (2011)

Ruínas da Roma antiga são contrapostas a construções do arquiteto modernista italiano Pier Luigi Nervi, mostrando como o olhar do arquiteto sobre as reminiscências do passado o levou a desenvolver novas tecnologias de construção. (CUTLER; SHELLARD, 2015, p.11) Entretanto, a observação direta destes dois conjuntos de edifícios – ruínas romanas e obras modernas de Nervi – evidencia uma lacuna temporal entre eles, de milhares de anos de idade a apenas algumas décadas, levantando uma dúvida sobre o futuro das construções modernistas.

Este é o primeiro filme da trilogia *Decampamento do modernismo*, que conclui a série *Arquitetura como autobiografia* e narra a ascensão e queda do modernismo ao longo do tempo. A principal diferença entre os filmes desta trilogia e os anteriores é que o foco destes não está apenas na obra do arquiteto em questão, mas envolve também edificações milenares que oferecem um contraponto tectônico em relação aos edifícios modernos enquadrados por Emigholz.

A materialidade das arquiteturas de Nervi é evidenciada pelo contraponto histórico permitido pelas ruínas, como se pode ver nas sequências que mostram as Termi di Caracalla [Sequência 50], construídas em Roma no século III, e, logo em seguida, a Sede da UNESCO ⁴⁸ (1958) [Sequência 51] em Paris; às monumentais paredes de concreto romano, o cineasta contrapõe, através dos mesmos procedimentos técnicos de filmagem, as monumentais paredes de concreto armado moderno de Nervi.

A mudança de paradigma estrutural que acontece com o desenvolvimento das técnicas de concreto armado, que passa a liberar as paredes da tarefa de transmitir esforços, concentrando estes em elementos específicos – pilares, vigas, lajes etc –, é perce-

Sequência de figuras 50 (página 117 à esquerda)- Termi di Caracalla. Ordem dos planos: de cima para baixo. Fonte: Screenshot do filme *Parabeton – Pier Luigi Nervi e o concreto romano*. Direção: Heinz Emigholz. Distribuidora: Filmgalerie 451, 2011. 1 DVD (100 min).

Sequência de figuras 51 (página 117 à direita) - Sede da Unesco. Ordem dos planos: de cima para baixo. Fonte: Screenshot do filme *Parabeton – Pier Luigi Nervi e o concreto romano*. Direção: Heinz Emigholz. Distribuidora: Filmgalerie 451, 2011. 1 DVD (100 min).

48. Projetada em parceria com os arquitetos Bernard Zehruss e Marcel Breuer.

bida com clareza no filme através da alternância entre sequências que mostram obras romanas e sequências que exploram a arquitetura de Nervi e seu virtuosismo nas soluções estruturais, como se pode ver na sequência do Estádio Armenio Franchi (1932) em Florença [Figuras 52 e 53].

O cineasta, no entanto, não perde a oportunidade de destacar semelhanças entre estes dois conjuntos de obras separadas por dois milênios, e isso é evidenciado por planos que enquadram, por exemplo, as aberturas circulares no topo do Templo de Mercúrio, do século I em Baiae, do Pantheon, do século II em Roma, e do Pequeno Complexo Esportivo (1957) de Nervi em Roma [Figuras 54, 55 e 56].

Figuras 52 e 53 - Estádio Armenio Franchi. Fonte: Screenshot do filme *Parabeton – Pier Luigi Nervi e o concreto romano*. Direção: Heinz Emigholz. Distribuidora: Filmgalerie 451, 2011. 1 DVD (100 min).

Figuras 54, 55 e 56 - De cima para baixo: Templo de Mercúrio, Pantheon e Pequeno Complexo Esportivo. Fonte: Screenshot do filme *Parabeton – Pier Luigi Nervi e o concreto romano*. Direção: Heinz Emigholz. Distribuidora: Filmgalerie 451, 2011. 1 DVD (100 min).

PERRET NA FRANÇA E ARGÉLIA (2012)

O filme traça um paralelo entre os edifícios construídos pelos irmãos franceses Auguste e Gustave Perret, na França e na Argélia, e incita o debate sobre como a arquitetura se insere em diferentes contextos sociais, culturais, econômicos, religiosos e geográficos. Os edifícios são, como nos outros filmes, apresentados em ordem cronológica, portanto, somos constantemente levados da França à Argélia e vice-versa, aspecto que acentua ainda mais a disparidade entre estes contextos.

Além das imagens, o som tem um importante papel nesse filme, pois não apenas transmite a atmosfera dos espaços internos como também traz consigo os registros da vida urbana nos dois países. Enquanto na França as ruas são, em geral, silenciosas, na Argélia a arquitetura é confrontada com ruídos variados, do escapamento de caminhões a crianças brincando de bola.

Na sequência que mostra o *Immeuble d'Habitation Rue Raynouard* (1932), em Paris, somos apresentados ao único movimento de câmera de toda a série que não consiste em um movimento panorâmico sobre o tripé: um *travelling* vertical. Emigholz soube aproveitar o elevador panorâmico com vista para a Torre Eiffel e registrou o movimento de subida com sua câmera estática sobre o tripé dentro do elevador ascendente [Sequência 57]. Em primeiro plano, os cabos do elevador, a esquadria e as vigas que marcam cada pavimento se sobrepõem à vista da icônica torre ao fundo.

Sequência de figuras 57 (página 121) - *Immeuble d'Habitation Rue Raynouard*. Ordem dos planos: de cima para baixo, da esquerda para a direita. Fonte: Screenshot do filme *Perret na França e Argélia*. Direção: Heinz Emigholz. Distribuidora: Filmgalerie 451, 2012. 1 DVD (110 min).

CAPÍTULO 3.
LOOS ORNAMENTAL

A discussão que se segue neste capítulo toma *Loos Ornamental* como base para continuar o aprofundamento de algumas ideias e questões debatidas no primeiro capítulo. Sob a luz do filme – que, dentre os sete apresentados, foi o primeiro ao qual tive acesso e o que mais me interessou – seguiremos o “diálogo” entre cinema e arquitetura a partir da *promenade architecturale* de Le Corbuiser, da montagem arquitetônica e cinematográfica de Sergei Eisenstein, dos movimentos de câmera e enquadramentos, do aspecto háptico das imagens do filme, e da ideia de ponto de escuta (em acréscimo a um ponto de vista) debatido por Arlindo Machado. Serão usados outros filmes da série – notadamente, *Os bancos de Sullivan* (2000), *As pontes de Maillart* (2000), *As casas de Schindler* (2007) e *Perret na França e Argélia* (2012) – como contraponto a *Loos Ornamental*, oferecendo bases comparativas que permitem observar a transformação no método de filmagem e edição do cineasta e como sua intenção estética muda em função das obras que enquadra com sua câmera.

Sem atores, trilha sonora, movimentos de câmera ou narração *voice-over* (com exceção da sequência de abertura), o filme tensiona as fronteiras entre documentário, fotografia e cinema experimental, oferecendo um meio a partir do qual podemos discutir os pontos de contato e sobreposições entre o campo do cinema e da arquitetura e como os espaços construídos são interpretados pelo olhar do cineasta e, posteriormente, do espectador.

Filmado entre março e junho de 2006 e lançado em 2008, *Loos Ornamental* poderia ser visto como a biografia do arquiteto tcheco Adolf Loos através do olhar de Heinz Emigholz. O filme abre com uma sequência que mostra o local de nascimento do arquiteto, agora um hotel que carrega uma placa em sua homenagem, apresenta cronologicamente parte considerável de sua produção, e encerra com uma sequência em sua sepultura. Inserido na série *Arquitetura como autobiografia*, o filme dá seguimento ao

ímpeto quase obsessivo do cineasta de registrar a obra de arquitetos e engenheiros civis que espalharam suas arquiteturas pela Europa, América e África entre o final do século XIX e primeira metade do século XX.

Embora Emigholz justifique estas escolhas por afinidade com as obras destes profissionais⁴⁹, argumentando que “a decisão de explorar ‘enciclopedicamente’ a obra de arquitetos específicos sempre começa com uma experiência concreta do espaço”⁵⁰ e que “ao menos um ambiente que ele [o arquiteto] construiu tem que [lhe] despertar um intenso afeto”⁵¹, a decisão de inserir Adolf Loos na série de filmes parece bastante coerente, haja vista o período de transição abarcado pela produção destes profissionais, aquele que Benevolo (2004, p.294) chamou de “irritante compromisso entre classicismo e modernismo”.

Como esperado para uma série e já mencionado, há elementos e aspectos que se repetem ao longo dos filmes, criando uma espécie de continuidade plástica que, inclusive, extrapola os limites de *Arquitetura como autobiografia* e “contamina” a produção posterior de Emigholz, sendo percebida nos três filmes que constituem a subsérie *Decampamento do Modernismo* e também no curta metragem *Dois museus* [*Zwei Museen*] (2013), que compara, através da justaposição de planos, o Museu de Arte de Ein Harod (1948), em Israel, projetado por Samuel Bickels, e a Menil Collection (1986) [Sequência 58] em Houston, EUA, projetada por Renzo Piano.

Heinz Emigholz se revela bastante pragmático em sua produção, seguindo estes princípios técnicos norteadores ao longo de toda a série sobre arquitetura, todavia, o rigor com o qual esse conjunto de procedimentos é empregado varia, revelando ou um amadurecimento de sua abordagem estética ou uma flexibilização (ou adequação) em virtude do objeto filmado em cada um de seus filmes.

Sequência de figuras 58 (página 126) - Menil Collection. Ordem dos planos: de cima para baixo, da esquerda para a direita. Fonte: Screenshot do filme *Dois Museus*. Direção Heinz Emigholz. Distribuidora: Filmgalerie 451, 2012. 1 DVD (17 min).

49. Fonte: Entrevista que realizei com o cineasta em novembro de 2016. Não publicada.

50. Trecho extraído do texto escrito por Emigholz para o folder do DVD de *As casas de Schindler*, lançado em 2007 pela distribuidora Filmgalerie 451.

51. Idem.

A obliquidade dos planos, por exemplo, é menos sentida em *Os bancos de Sullivan* (2000) que em *Loos Ornamental* (2008) ou *As casas de Schindler* (2007). No primeiro, os edifícios de Louis Sullivan são apresentados com suas arestas verticais próximas à verticalidade do plano, sobretudo nas imagens externas, como pode ser visto na sequência inicial do *National Farmer's Bank* (1906-08) [Sequência 59]. Já em *Loos* ou *Schindler* a ortogonalidade é deixada de lado e os enquadramentos passam, então, à obliquidade quase constante, mesmo nos planos externos.

A ideia de um amadurecimento desse tipo na abordagem estética do cineasta é contestada, entretanto, com *Perret na França e Argélia* (2012), que, embora posterior aos filmes sobre Loos e Schindler, apresenta diversos planos externos muito próximos da ortogonalidade, como se pode ver na sequência de planos que apresenta a *Gare Maritime* (1948) [Sequência 60] em Algiers. Internamente, porém, predomina a obliquidade presente, de modo geral, em toda a série.

O filme *As pontes de Maillart* (2000) pode ajudar a elucidar a questão. Praticamente sem espaços internos, as obras do engenheiro civil suíço Robert Maillart mostradas no curta-metragem estão inseridas em contextos naturais, ocupando o papel de protagonistas isoladas em meio à paisagem. Emigholz registra estas pontes através de enquadramentos dentro dos quais as construções, já desgastadas pelo tempo, aparecem como linhas de força ou vetores [Figura 61] decompostos segundo as soluções estruturais empregadas pelo engenheiro – arcos, pilares e vigas compõem os enquadramentos sobre um fundo de vegetação. Fica destituída de sentido a discussão sobre a obliquidade do plano quando não há referenciais que ofereçam base de comparação entre as arestas do quadro e as da arquitetura.

Nesse sentido, podemos supor uma flexibilização do rigor técnico em função da arquitetura que Emigholz deseja registrar. A

Sequência de figuras 59 - *National Farmer's Bank*. Enquadramento com as verticais alinhadas. Ordem dos planos: de cima para baixo. Fonte: Screenshot do filme *Os bancos de Sullivan*. Direção: Heinz Emigholz. Distribuidora: Filmgalerie 451, 2000. (38 min).

Sequência de figuras 60 (página 129) - *Gare Maritime*. Ordem dos planos: de cima para baixo. Fonte: Screenshot do filme *Perret na França e Argélia*. Direção: Heinz Emigholz. Distribuidora: Filmgalerie 451, 2012. 1 DVD. (110 min).

Figura 61 - Ponte Rossgraben em Oberland. Fonte: Screenshot do filme *As pontes de Maillart*. Direção Heinz Emigholz. Distribuidora: Filmgalerie 451, 2000. 1 DVD (24 min).

A escolha do quê enquadrar em cada plano também está sujeita à arquitetura filmada. Em *Loos Ornamental*, por exemplo, somos apresentados à arquitetura de Adolf Loos através de um olhar mediador – o de Emigholz – que não é indiferente ao objeto em questão, mas sensível a ele. Sujeito de personalidade singular, o estilo de vida de Loos não era, como se poderia supor para uma das figuras de proa da transição do historicismo para a modernidade, *avant-garde*, mas uma sobreposição que mesclava elementos e comportamentos tradicionais e modernos. (STEWART, 2000) Atento e sensível a esse aspecto, Emigholz o explora em diversas sequências do filme, revelando a dualidade entre exteriores sóbrios e austeros e espaços internos ricos em revestimentos e com ares muitas vezes tradicionais.

A sequência do edifício Goldman & Salatsch na Michaelerplatz [Figura 62], “uma das obras mais célebres de Loos” (GLÜCK, 1931, p.8), localizado no centro de Viena, serve para

52. Espaço de natureza real, artificial ou imaginária projetado na tela e aberto a ser interpretado, recriado ou reimaginado por quem assiste ao filme.

Figura 62 - Michaelerplatz no centro de Viena, Áustria. Em preto, acima, o Edifício Goldman & Salatsch; abaixo, o Palácio Imperial de Hofburg.

Sequência de figuras 63 (página 132) - Edifício Goldman & Salatsch na Michaelerplatz (1910). Ordem dos planos: de cima para baixo. Fonte: Screenshot do filme *Loos Ornamental*. Direção: Heinz Emigholz. Distribuidora: Filmgalerie 451, 2008. 1 DVD (72 min)

ilustrar esse ponto. Este edifício, de 1910, juntamente com a Casa Steiner, do mesmo ano e localizada na periferia de Viena, “impressionam os contemporâneos pela eliminação completa de todo elemento não estrutural: são volumes de alvenaria lisa, na qual são recortadas as janelas e demais aberturas”. (BENEVOLO, 2004, p. 302) Todavia, a abundância de revestimentos, principalmente madeira nas paredes e carpete no chão, confere uma atmosfera mais tradicional aos espaços internos do edifício. Os planos externos da sequência reforçam a diferença do edifício em relação ao contexto, apresentando a obra austera junto à praça e edificações adjacentes em estilos historicistas; e como exemplo disso temos os três planos iniciais fechados que enquadram esculturas ricas em detalhes, seguidos por um quarto plano, desta vez aberto, que apresenta o edifício inteiro de Loos, livre de qualquer ornamentação externa [Sequência 63].

Tais esculturas fazem parte do Palácio Imperial de Hofburg, complexo construído no século XIII e posteriormente ampliado em diversas ocasiões. O que vemos nestes planos iniciais é o *Neue Burg*, ampliação concluída em 1891 e liderada por Gottfried Semper e Karl Freiherr von Hasenauer. Idealizado sob a égide da

Gesamkunstwerk – ou “obra de arte total” – o projeto exprimia a síntese das artes e tinha as esculturas não como acréscimos, mas como parte essencial da arquitetura. O quarto plano é radical, portanto, pois além de apresentar o edifício de Adolf Loos, que tinha uma atitude categoricamente anti-*Gesamkunstwerk* (FRAMP-
TON, 2003, p.107), o faz abrindo o enquadramento, sugerindo, possivelmente, uma ampliação (ou superioridade) em relação à ideia de “obra de arte total”, à qual Loos se opunha.

Alguns planos internos, por sua vez, se voltam para o exterior, pontuando a ruptura entre os ambientes interiores ainda tradicionais do edifício Goldman & Salatsch e o espaço urbano que, para Loos, deveria seguir os passos dos Estados Unidos e Inglaterra em direção à modernidade. (BENEVOLO, 2004, p.298)

Emigholz faz uso de um rigoroso aparato técnico que aparece em *Arquitetura como autobiografia* como uma estrutura subjacente sobre a qual narra a biografia destes arquitetos, entretanto, a estética de cada um dos filmes é determinada por aspectos individuais destes arquitetos e suas respectivas obras. A estética de *Loos Ornamental* se baseia em dois fundamentos teóricos predominantes da obra (escrita e construída) de Adolf Loos:

“[...] a renúncia ao ‘ornamento’ e subsequente atenção aos materiais e superfícies; e seu Raumplan (ou plano espacial) – uma abordagem de projeto que focava no ‘espaço vivido’ e se preocupava com as inter-relações dos espaços que constituem o interior do edifício, uma preocupação que se baseava na mobilidade e movimento circulatório dos corpos através do espaço.”⁵³ (MACPHERSON, 2013, p.1)

Assim, as ideias de Loos sobre ornamento na arquitetura, discutidas em seu famoso texto *Ornamento e Crime* (frequentemente tomadas fora de seu contexto original e entendidas como aforísticas), e sua concepção organizacional do espaço a partir

53. “[...] the departure from ‘ornament’ and subsequent attention to material and surface; and his Raumplan (or space plan) – an approach to building design that focussed on ‘lived space’ and was concerned with the inter-relationships of the spaces that make up the interior of the building, a concern that was based on mobility and the circulatory movement of bodies through space.” No texto, tradução do autor.

da qual “ele é lavado a rever a artificiosa divisão de um edifício em ‘planos’ superpostos, a qual leva a que se atribuam a todos os ambientes uma altura fixa, convencional”, (BENEVOLO, 2004, p.303) conformam uma espécie de segunda estrutura para o filme – em adição àquela definida pelos procedimentos técnicos anteriormente citados – que lhe diferencia esteticamente dos demais filmes da série⁵⁴.

ALÉM DA FOTOGRAFIA

É sabido que Adolf Loos exibia grande satisfação pelo fato dos interiores de seus edifícios não poderem ser muito bem representados através de fotografias. Ele comenta:

*“[...] uma boa construção, quando representada como uma imagem sobre uma superfície plana, não causa impressão. Estou muito orgulhoso do fato de que os interiores que criei não tenham absolutamente nenhum efeito quando fotografados, e de que os moradores de minhas residências não consigam reconhecer suas próprias casas em uma imagem fotográfica.”*⁵⁵ (LOOS apud RISSELADA, 1991, p.8)

Entretanto, é através de fotografias que Heinz Emigholz decide registrar as arquiteturas de Loos, com o objetivo de que “um ambiente especialmente projetado seja capaz de ser mentalmente experienciado tão perfeitamente quanto possível usando sequências de imagens filmicas”⁵⁶, mesmo que estas não apresentem continuidade de movimento. Alan Macpherson, de modo análogo, atenta para este olhar fotográfico de Emigholz, dizendo que as sequências de imagens seguem um padrão similar composto por uma série de vistas externas que oferecem perspectivas distantes e permitem apreender e contextualizar o edifício. Em seguida,

planos externos mais fechados enquadram pormenores, como escadas, janelas e padrões de fachada; e, finalmente, os planos internos buscam articular superfícies, materiais e o jogo de espaços dentro do edifício. (MACPHERSON, 2013, p.2) A ordem de planos descrita por Macpherson não se aplica rigorosamente a todas as sequências apresentadas no filme, no entanto, de modo geral, serve de base para entender a hierarquia seguida pelo cineasta até chegar às superfícies internas.

Há, evidentemente, uma diferença entre a fotografia mencionada por Loos e a escolha de Heinz Emigholz em termos de direção de fotografia para o cinema; ao passo que aquela representa o espaço tridimensional através de uma superfície de duas dimensões, esta incorpora à tela a quarta dimensão – o tempo – e, consequentemente, possibilita a representação do movimento no espaço. Entretanto, esta diferença é em parte rarefeita pela estética fotográfica subjacente de *Loos Ornamental*. O emprego da câmera estática afixada sobre o tripé e a escolha pela longa duração dos planos contribui para que as sequências sejam apreendidas como um empilhamento de fotografias, além disso, a ausência de atores rende à composição interna dos planos um caráter ainda mais estático, rompido apenas pela presença ocasional de pessoas⁵⁷ nas imagens, pelas eventuais mudanças de luz natural ou movimento da vegetação ao vento. Apesar de ser marcante em *Loos Ornamental*, esta estética fotográfica que tensiona os limites da fotografia e se localiza no interstício entre imagem em movimento e estática, está, de modo geral, presente em quase todos os filmes de arquitetura de Emigholz. Adquire, assim, um sentido bastante evidente o título do projeto no qual a série *Arquitetura como autobiografia* está inserido: *Fotografia e além*.

A impossibilidade de uma representação efetiva dos interiores Loos em fotografias, como afirmou o arquiteto, deriva do fato da recepção da arquitetura ocorrer na esfera tátil, e não

57. “[...] se há uma pessoa eu nunca peço para ela sair do enquadramento, se elas estão lá, aparecerão no filme. Mas se elas não estão lá, então não haverá ninguém.” (EMIGHOLZ, 2015)

54. Com efeito, cada filme da série apresenta suas singularidades. Por exemplo, As casas de Schindler inicia com uma narração voice-over, em Os bancos de Sullivan percebemos alguns poucos movimentos de câmera e em As pontes de Maillart predomina o plano aberto. Estes, no entanto, não foram escolhidos como foco da análise, assim, não nos detemos às suas singularidades.

55. “[...] a good construction, when rendered as an image on a flat surface, makes no impression. I am most proud of the fact that the interiors which I have created are entirely without effect when photographed, and that the inhabitants of my dwelling cannot recognize their own homes in a photographic image.” No texto, tradução do autor.

56. Heinz Emigholz & Marc Ries, ‘Loos Ornamental. Heinz Emigholz, Marc Ries – A Dialogue’. Trecho extraído do texto escrito por Emigholz para o folder do DVD de *Loos Ornamental*, lançado em 2008 pela distribuidora Filmgalerie 451.

puramente ótica (como na fotografia mencionada por Loos). Retomando o que disse Walter Benjamin, a arquitetura é recebida a partir do hábito, e não pela atenção, e aquele determina em grande medida também a recepção ótica. (BENJAMIN, 1987, p.193). O dilema do cineasta em *Loos Ornamental* é, então, como filmar esta experiência tátil da arquitetura. Como registrar seus espaços habitados de modo que possam ser “mentalmente experienciados” pelos espectadores.

Emigholz, entretanto, não faz fotografia, mas cinema, e o cinema guarda uma relação com a arquitetura que inexistia, a princípio, na fotografia: ambos são “comunicados essencialmente pela esfera tátil” (PALLASMAA, 2007, p.18). Sobre isso, o cineasta comenta:

“Eu sempre produzo filmes para cinema. Quando você se senta na poltrona, você tem a ilusão de que você está no espaço e pode experienciar os lugares com seu próprio corpo... e pode refletir sobre isso.” (EMIGHOLZ, 2015)

No caso de Adolf Loos, a recusa em aceitar o ornamento superficial, descrito por ele em sua revista *Das Andere* como “um inimigo da verdade”, (Sarnitz, 2003, p.9) resulta em um reconhecimento do valor dos materiais. Em suas obras construídas, observamos o rebatimento dessas ideias no cuidado com o qual Loos trabalha com as texturas naturais dos materiais empregados. August Sarnitz diz que a diferença entre espaço interno e forma externa pode ser encontrada consistentemente em sua obra ao longo de mais de 30 anos, afirmando que “a fachada quase escassa e reduzida contrasta com um projeto interior opulento e atmosférico com materiais requintados e caros.” (SARNITZ, 2003, p.15)

É por esse motivo que Emigholz contesta a ideia de que Loos era “contra o ornamento”, pois, como visto, o arquiteto se

opunha à ornamentação superficial da arquitetura, isto é, uma segunda camada aplicada sobre uma arquitetura já concluída. O cineasta defende sua posição dizendo que “se você entrar em um interior projetado por Loos, não se vê nada além de ornamento, formado pela estrutura dos materiais naturais – madeira, pedra, metal e tecido.”⁵⁸ Em entrevista a Stefanie Schulte Strathaus, Emigholz comenta:

*“É verdade que Loos tem a reputação jornalística de odiar o ornamento. O equívoco se baseia no que as pessoas entendem pelo termo. Ornamento no sentido de relevos florais realmente não era sua preferência. Mas se entrarmos nos interiores que ele projetou, tudo o que vemos é ornamentação formada pelas estruturas dos materiais naturais como a madeira, a pedra, o metal e os tecidos. Superfícies cortadas artisticamente arranjadas destacam as fibras da madeira e os veios do mármore. Para contradizê-lo: os materiais que ele usava na composição geral de um ambiente aparecem como ornamentação. Em seu caráter interligado, o próprio espaço construído é um ornamento tridimensional.”*⁵⁹ (EMIGHOLZ, 2008)

Com efeito, em *Ornamento e crime*, “Loos admitira a apropriação eclética do ornamento arqueológico, ao mesmo tempo em que excluía categoricamente a invenção da decoração moderna” e em seus interiores, a expressão era ainda mais eclética, “refletindo a cisão fundamental, em sua obra, entre a rusticidade confortável, por um lado, e a austera monumentalidade por outro.” (FRAMPTON, 2003, p.106) De acordo com Frampton, o argumento fundamental de Loos contra o ornamento “não era apenas o de ser este uma perda de tempo em termos de trabalho e materiais”, mas o de implicar uma forma punitiva de “escravidão artesanal”, justificada apenas àqueles aos quais as “mais altas con-

58. Heinz Emigholz & Marc Ries, 'Loos Ornamental. Heinz Emigholz, Marc Ries – A Dialogue'. Trecho extraído do texto escrito por Emigholz para o folder do DVD de *Loos Ornamental* lançado em 2008 pela distribuidora Filmgalerie 451.

59. “It’s true that Loos has the journalistic reputation of hating ornament. The misunderstanding is based on what people understand by the term. Ornament in the sense of floral relief really isn’t his bag. But if you enter the interiors he designed, all you see is ornamentation formed by the structures of the natural materials of wood, stone, metal, and textiles. Artfully arranging cut surfaces brings out the grain of wood and the veining of marble. To be contrarian: the materials he uses in the overall composition of a room appear as ornamentation. In its interlocking character, the constructed space itself is a three-dimensional ornament.” No texto, tradução do autor.

quistas da cultura burguesa eram inacessíveis – os artesãos que só conseguiam encontrar satisfação estética na criação espontânea de ornamentos.” (FRAMPTON, 2003, p.104)

O uso de materiais “requintados” cria, na ausência de ornamentos supérfluos ou “degenerados”⁶⁰, um efeito de grandeza nos interiores das obras de Loos que Emigholz trata de mostrar longa e cuidadosamente nos planos de *Loos Ornamental*. Em todas as sequências em que o cineasta logra entrar no edifício – há obras que são mostradas apenas externamente – sua câmera “repousa repetidamente no mármore rico em veios e nos variados tons e fibras da madeira que Loos usa tanto nos revestimentos como no mobiliário.” (MACPHERSON, 2013, p.3) O destaque dado pelo cineasta a este tipo de plano reforça a inerente qualidade tátil das superfícies internas que definem os espaços e, nesse caso, tátil adquire um sentido diferente daquele empregado por Walter Benjamin e Juhani Pallasmaa (que transporta o corpo para o espaço fílmico) e diz respeito à ideia de visualidade háptica das imagens sobre um plano.

Esta proposição foi desenvolvida por Laura U. Marks em seu livro *The Skin of Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses* (2000) e deriva da compreensão de visualidade háptica desenvolvida por Alois Riegl no século XIX. Marks comenta:

*“A visualidade óptica depende da separação entre o sujeito que vê e o objeto. O olhar háptico tende a se mover sobre a superfície de seu objeto em vez de mergulhar em uma profundidade ilusória, a não distinguir a forma tanto quanto discernir a textura. Ele está mais inclinado a se mover que a focar, mais inclinado a tocar que a olhar.”*⁶¹ (MARKS, 2000, p.162)

No caso do cinema (e vídeo, ou ainda fotografia e pintura), imagens hápticas convidam, segundo a autora, o espectador a

se mover pela superfície plana da tela por algum tempo antes de se dar conta daquilo que está, de fato, assistindo. Nesse sentido, as imagens de *Loos Ornamental* mostram o cuidado com as superfícies internas comum ao projeto de Loos e à cinematografia de Emigholz, que permite ao espectador a possibilidade de deambular com seus olhos sobre as texturas e materiais que compõem os interiores projetados pelo arquiteto. Na visualidade háptica, os olhos “funcionam como órgãos de toque”, aponta Marks (2000, p.162), que continua:

*“Derivando de outras formas de experiência sensorial, principalmente o toque e a cinestésica, a visualidade háptica envolve o corpo mais que no caso da visualidade óptica. O toque é um sentido localizado na superfície do corpo: pensar no cinema como háptico é apenas um passo em direção a considerar os modos que o cinema evoca o corpo como um todo.”*⁶² (MARKS, 2000, p.163)

Marks aponta, neste trecho, uma aproximação da visualidade háptica com o aspecto tátil do cinema defendido por Benjamin e, posteriormente, Pallasmaa, que pressupõe a experiência física do espaço fílmico com o corpo todo, possibilitada através do olho. “Um filme é visto como os músculos e pele, tanto quanto pelos olhos”, anunciou Pallasmaa (2007, p.18), portanto, a experiência corpórea do espaço é parte tanto da arquitetura como do cinema. Emigholz realça ainda mais este ponto ao usar quase que exclusivamente as lentes 35mm e 50mm em suas filmagens e por manter sempre a escala humana em seus planos, isto é, a altura da câmera é definida pela altura do olho humano e o equipamento está sempre posicionado onde o cineasta pode acessar caminhando.

Ao acompanhar o cineasta e seu assistente de câmera, Till Beckmann, durante as filmagens dos interiores da Casa do

62. “Drawing from other forms of sense experience, primarily touch and kinesthetics, haptic visuality involves the body more than is the case with optical visuality. Touch is a sense located on the surface of the body: thinking of cinema as haptic is only a step toward considering the ways cinema appeals to the body as a whole.” No texto, tradução do autor.

60. Para manter o termo empregado por Adolf Loos na descrição daqueles que, inseridos na modernidade, fazem uso de ornamentação. “O homem moderno que se tatua é um criminoso ou degenerado”. (Tradução do autor com base no texto em inglês em SARNITZ, 2003, p.84).

61. “Optical visuality depends on a separation between the viewing subject and the object. Haptic looking tends to move over the surface of its object rather than to plunge into illusionistic depth, not to distinguish form so much as to discern texture. It is more inclined to move than to focus, more inclined to graze than to gaze.” No texto, tradução do autor.

Povo [Figuras 64 e 65], em outubro de 2016, pude perceber a persistência destas constantes: na ocasião, todas as sequências gravadas foram filmadas com uma lente 35mm e a posição da câmera era determinada a partir da altura dos olhos do cineasta. Quase caricaturalmente, Emigholz caminhava pelos ambientes, parando vez ou outra para enquadrar com seus dedos algum elemento que lhe chamava a atenção. Em seguida, seu assistente de câmera trazia o equipamento para, efetivamente, filmar aquilo que o cineasta já havia registrado em sua mente.

O corpo do espectador encontra, portanto, uma referência no corpo do cineasta que é possibilitada pela decisão deste de operar esteticamente segundo um conjunto de procedimentos técnicos que, entre outras coisas, traz a escala humana para a imagem.

Retomando a ideia de Macpherson (2013, p.2) de que a distância entre as fotografias estáticas, às quais Loos faz referência, e as *fotografias*⁶³ de Emigholz, usadas para registrar a arquitetura de Loos, é reduzida pela “estética fotográfica” do filme, podemos assumir que tal estética apontada pelo autor é caracterizada, fundamentalmente, pela ausência de movimento. Não se trata, nesse caso, de um movimento entendido como percurso, que será problematizado mais adiante, mas do movimento interno do plano.

A noção de estaticidade é válida aqui apenas se tomarmos os planos isoladamente e como fragmentos do filme que foram filmados com a câmera efetivamente estática, isto é, fixa sobre um tripé. Entretanto, se determos nossa atenção para o que se encontra dentro do plano, isto é, aquilo que o cineasta quis registrar da arquitetura – e não apenas de Loos, pois isso é visto em toda a série *Arquitetura como Autobiografia* – nos deparamos com uma sobreposição de linhas diagonais, planos inclinados e arestas oblíquas que não encontram correspondência imediata na arquitetura, mas que criam tensões internas e forças que conduzem nossos olhos dentro do plano e, inclusive, para fora dele. Há um movimento

63. Não são, tecnicamente, fotografias, mas a palavra foi usada para destacar a ideia de comparação entre a abordagem do cineasta em relação aos planos cinematográficos e a fotografia estática.

Figuras 64 e 65 - Heinz Emigholz e Till Beckmann na Casa do Povo, São Paulo, em outubro de 2016. Por ocasião da 40ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, que exibiu o filme *Bickels [Socialism]*, de Emigholz, o cineasta veio ao Brasil filmar o edifício da Casa do Povo. Estas filmagens farão parte da seção “extra” do DVD comercializado do mesmo filme. Fotografias do autor.

latente nessas superfícies e vetores, como podemos observar nos planos extraídos dos filmes sobre Maillart, Perret e Loos [Figuras 66, 67 e 68].

Encontramos um paralelo aqui com o pensamento de Erwin Panofsky já mencionado no primeiro capítulo. O crítico dizia que a preestilização da realidade é o mesmo que se esquivar do “problema”, e que o “problema” em si consiste em manipular e filmar a realidade livre de artifícios de estilização, de modo que o resultado final tivesse estilo. (PANOFSKY, 1934, p.32) O autor se referia ao cenário construído para o filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), que era, como já dissemos, marcado por sombras artificiais e geometrias distorcidas que criavam um ambiente deslocado da realidade, caracterizado pela obliquidade da arquitetura. Cabia ao diretor e diretor de fotografia registrar aquela arquitetura cenográfica preestilizada.

A arquitetura de Loos, por outro lado, não é preestilizada, isto é, ela não foi concebida da mesma forma que o cenário de *Caligari* e não tem como objetivo criar uma atmosfera de deslocamento da realidade. Através das lentes de Emigholz, porém, podemos dizer que ela adquire certo *estilo*,⁶⁴ e isso se deve muito a este distanciamento entre o objeto real (a arquitetura) e sua representação nos planos e sequências estabelecida pela escolha estilística do cineasta de enquadrar os elementos da arquitetura através, por exemplo, de planos oblíquos. Com efeito, esse aspecto é melhor percebido nos planos internos em que a proximidade entre câmera e superfícies da arquitetura é menor e impede um distanciamento necessário para a apreensão de todo o espaço.

Há, portanto, uma espécie de movimento interno nos planos que, embora não refute o pensamento de Macpherson (2013, p.2) acerca da “estética fotográfica” do filme, merece ser mencionado na discussão pois permite um efeito próximo ao da visualidade háptica: ambos fazem os olhos percorrerem a imagem.

64. O termo foi mantido para permitir a continuidade de raciocínio que derivou do paralelo com Panofsky. *Estilo*, nesse caso, está inserido na discussão do crítico acerca da estilização e preestilização do espaço fílmico, seja cenário (como no caso de *Caligari*) ou ambiente real.

Figura 66 - Ponte Salginatobel (1929-30). Fonte: Screenshot do filme *As pontes de Maillart*. Direção Heinz Emigholz. Distribuidora: Filmgalerie 451, 2000. 1 DVD (24 min).

Figura 67 - Immeuble d'Habitation Rue Raynouard (1932). Fonte: Screenshot do filme *Perret na França e Argélia*. Direção: Heinz Emigholz. Distribuidora: Filmgalerie 451, 2012. 1 DVD (110 min).

Figura 68 - Casa Moller (1928). Fonte: Screenshot do filme *Loos Ornamental*. Direção: Heinz Emigholz. Distribuidora: Filmgalerie 451, 2008. 1 DVD (72 min).

ITINERÁRIOS

O texto de Aaron Cutler e Mariana Shellard sobre os filmes de Heinz Emigholz para o catálogo da mostra *Arquitetura como autobiografia: Filmes de Heinz Emigholz* (2015) coloca em relevo outra natureza do movimento ainda não tratada aqui. A dupla afirma que as locações são exploradas a partir do olhar de Emigholz, “delineando as sequências como um passeio por edifícios.” (CUTLER; SHELLARD, 2015, p.06) Movimento adquire aqui outro sentido, diferente daquele dos olhos dentro do plano motivado pelas diagonais e pela natureza háptica das imagens, e passa a denotar o movimento real da câmera – e consequentemente do diretor, sua equipe técnica e espectador – dentro de cada sequência.

Os edifícios de Adolf Loos – mas também de Rudolph Schindler, Bruce Goff e todos os demais arquitetos cuja biografia foi filmada por Emigholz – são apresentados, via de regra, externamente. O “aspecto despojado” de suas obras – que “deriva do procedimento wagneriano de simplificação do repertório tradicional” e cujo “abandono de certos valores estilísticos (a plástica secundária, a cor) exige ser equilibrado pela rigorosa conservação de outros (a ordenação volumétrica)” (BENEVOLO, 2004, p.302) – é visto, antes mesmo dos interiores, a partir de planos que contextualizam o edifício em sua localização. A sequência da Villa Müller [Sequência 69] é significativa nesse sentido; localizada em um terreno bastante inclinado, fazendo limite com duas ruas, uma escadaria e um terreno privado, a residência é apresentada a partir de diversos pontos de vista externos que mostram seus arredores, edificações vizinhas e, aos poucos, aproximam-se da porta de entrada da casa, a partir de onde a sequência passa a ser interna.

Ao espectador não é revelado o movimento em si, afinal, como já foi dito, o filme consiste em um empilhamento de fo-

Sequência de figuras 69 (página 145) - Villa Müller (1928). Ordem dos planos: de cima para baixo, da esquerda para a direita. Fonte: Screenshot do filme *Loos Ornamental*. Direção: Heinz Emigholz. Distribuidora: Filmgalerie 451, 2008. 1 DVD (72 min)

tografias que lhe rende essa “estética fotográfica”. No entanto, a cada nova imagem desse empilhamento projetada na tela, somos levados para cada vez mais perto do edifício, até que entramos nele. Há, por trás disso, um percurso próximo do real do qual só é revelado ao espectador pequenas partes, fragmentos estáticos.

A trajetória realizada pelo cineasta, evidenciada através dos planos que ora se aproximam, ora afastam da arquitetura, traz novamente à discussão a importância do caminhar para a apreensão do conjunto arquitetônico, como foi visto no capítulo anterior a partir das ideias tanto de Auguste Choisy como de Le Corbusier. Embora a arquitetura de Adolf Loos esteja, em termos de organização espacial, distante tanto da Acrópole de Atenas como da Villa Savoye, percebemos uma correspondência entre a abordagem empregada pelo cineasta ao registrar a arquitetura e o caminhar necessário para apreender o espaço da Acrópole grega e das obras modernas de Le Corbusier.

A organização espacial da Acrópole fora definida para se apreendida através do movimento do visitante no espaço e no tempo, e o historiador francês comenta que a assimetria observada na disposição dos edifícios e monumentos encontra explicação na intenção do arquiteto da antiguidade de enfatizar a primeira impressão causada no caminhante. Choisy afirma que “a harmonia buscada apreende e impressiona desde a primeira vista”, e sugere que àquele que pela Acrópole caminha, o conjunto arquitetônico se revela como uma série – ou sequência, se quisermos empregar o mesmo termo de Eisenstein – de primeiras impressões. (CHOISY, 1874)

De modo similar, a apreensão da arquitetura de Le Corbusier, notadamente a Villa Savoye, acontece através de uma entidade móvel, alguém que caminha pelos espaços. Embora não apresente os mesmos aspectos pitorescos da Acrópole, sua arquitetura simples, do ponto de vista construtivo, consiste em “um

verdadeiro passeio arquitetônico que oferece aspectos constantemente variados, inesperados, mesmo surpreendentes.” (LE CORBUSIER; JEANNERET, 1947, p. 24.) Sigfried Giedion (1967, p. 416) reafirma essa ideia, dizendo que “é impossível compreender a casa Savoye a partir da vista de um único ponto; literalmente é uma construção no espaço-tempo”.

Um único ponto de vista também não basta para compreender a arquitetura de Adolf Loos. A tentativa do arquiteto de rever a divisão de edifícios em “planos” sobrepostos resultou em uma de suas maiores contribuições à arquitetura do século XX: o *Raumplan*, ou plano espacial. Em vez de todos os ambientes de um mesmo pavimento terem a mesma altura, definida pela distância do chão até a próxima laje, forro ou cobertura, na arquitetura de Loos, pelo contrário, “cada ambiente [...] deveria possuir a altura que se julgar singularmente mais oportuna, não mais, nem menos” (BENEVOLO, 2004, p. 303), aumentando a complexidade espacial de suas obras a ponto de elas não mais poderem ser representadas satisfatoriamente através de fotografias, ou seja, a partir de um ponto de vista fixo. August Sarnitz comenta:

*“Muitos historiadores críticos são mais propensos a argumentar hoje que também com este edifício [Goldman & Salatsch, ou, como aparece no filme, Haus am Michaelerplatz] de Loos os espaços internos são mais importantes que a fachada porque aqui, com o “Raumplan” (plano espacial), uma diferença de altura dos ambientes segundo suas várias funções, uma verdadeira revolução na arquitetura foi proclamada, uma revolução que contribuiu significativamente para mudar a arquitetura no século XX.”*⁶⁵ (SARNITZ, 2003, p.12)

Nesse sentido, a maior contribuição de Loos à arquitetura é encontrada não no edifício na Michaelerplatz, mas na Villa

65. “Many critical historians are more likely to argue today that also with this building by Loos the interior spaces are more important than the façade because here with the “Raumplan” (spatial plan), a height difference of the rooms according to their various functions, a real revolution in architecture was proclaimed, a revolution which significantly contributed to changing architecture in the 20th century.” No texto, tradução do autor.

Müller, em Praga. Andrew Benjamin, em seu artigo intitulado *Surface effects: Borromini, Semper, Loos*, sugere que esta residência de Loos “precisa ser entendida como uma condição espacial específica” que oferece “possibilidades de movimento”. Com o *Raumplan*, diz o autor, “as linhas de movimento que atravessam o espaço também estão trabalhando na construção de sua espacialidade – que privilegia o papel do sujeito ambulante.” (BENJAMIN, 2006, p.27)

Reconhecendo que a estratégia de organização espacial do *Raumplan* é empregada também em outros projetos de Loos,⁶⁵ identifica-se um paralelo entre os três casos citados – Acrópole, arquitetura de Le Corbusier e arquitetura de Adolf Loos – que coloca, assim, o movimento do corpo no centro da discussão do espaço arquitetônico e atribui a ele um importante papel na apreensão e experiência desse espaço.

Heinz Emigholz incorpora este “sujeito ambulante” mencionado por Benjamin ao registrar a arquitetura de Loos, e o faz porque, de outro modo, não seria possível lograr que os ambientes fossem “experienciados mentalmente tão perfeitamente quando possível.”⁶⁷ Sem o movimento real do cineasta em busca dos mais variados pontos de vista, restaria “o” ponto de vista, aquele ponto a partir de onde se obtém uma compreensão geral do fenômeno ou objeto e que é tão caro à pintura Renascentista que introduz a perspectiva com ponto de fuga central,⁶⁸ ou, o ponto onde se localiza o fotógrafo que registra a imagem da qual Loos reconhecidamente duvida da capacidade de transmitir os “efeitos” da arquitetura. (LOOS apud RISSELADA, 1991, p.8)

Se os interiores de Loos não podem ser apreendidos a partir de um único ponto, tampouco uma única imagem externa é capaz de oferecer uma ideia da totalidade de suas obras. Como já foi dito, os exteriores dos edifícios de Loos contrastam com seus espaços internos, exibindo austeridade e redução de elementos, em

oposição (ou complemento) ao requinte dos materiais e superfícies internas (SARNITZ, 2003, p.15), assim, uma imagem estática registrada de qualquer ponto de vista que seja, jamais poderia bastar para representar adequadamente as diferenças entre interior e exterior dos projetos do arquiteto tcheco.

A experiência física dessas arquiteturas depende, portanto, do movimento do corpo que reúne, ao longo de seu percurso, uma sequência de pontos de vista. A questão para Emigholz é, no entanto, como oferecer essa experiência ao espectador imóvel na sala de cinema. Sergei Eisenstein oferece uma resposta para o problema, enxergando na montagem cinematográfica um meio de “ligar a um ponto – a tela – vários elementos (fragmentos) de um fenômeno filmado em diversas dimensões, de diversos pontos de vista.” (EISENSTEIN; BOIS; GLENNY, 1989, p. 111) Deste modo, Emigholz logra reunir diante do espectador imóvel, “desprovido de corpo”, para usar a mesma expressão de Juhani Pallasmaa (2007, p.18), os variados pontos de vista que ele, durante as filmagens, julgou caras à representação do espaço arquitetônico.

À diferença da planta livre da Villa Savoye, o *Raumplan*, no entanto, não impele o corpo apenas ao movimento. Há também a pausa, ou “captura” do corpo. Andrew Benjamin (2006, p.27) comenta sobre os interiores da Villa Müller que “há tanto o movimento quanto a captura. As duas posições do sujeito são o efeito da arquitetura.” Beatriz Colomina oferece uma visão que corrobora a ideia de Benjamin e estabelece uma ponte entre a abordagem cinematográfica de Emigholz e os interiores de Loos. Diz ela:

*“[...] ao entrar em um interior de Loos o corpo continuamente se volta para encarar o espaço pelo qual acabou de passar, em vez de se voltar para o próximo espaço ou o espaço externo. A cada volta, um olhar de volta, o corpo é capturado.”*⁶⁹ (COLOMINA apud MACPHERSON, 2013, p.4)

69. “[...] upon entering a Loos interior one's body is continually turned around to face the space one has just moved through, rather than the upcoming space or the space outside. With each turn, each return look, the body is arrested”. No texto, tradução do autor.

66. O edifício Goldman & Salatsch (1909-11) e a Casa Moller (1928), por exemplo.

67. Heinz Emigholz & Marc Ries, ‘Loos Ornamental. Heinz Emigholz, Marc Ries – A Dialogue’. Trecho extraído do texto escrito por Emigholz para o folder do DVD de *Loos Ornamental* lançado em 2008 pela distribuidora Filmgalerie 451.

68. *Città Ideale* (entre 1480 e 1490), quadro de Pietro della Francesca já mencionado no primeiro capítulo, serve novamente de exemplo.

Os planos estáticos de longa duração de Emigholz, enquadrando diferentes superfícies de um mesmo ambiente, correspondem à interpretação de Colomina a respeito dos interiores de Loos. Em outros termos, o olhar do cineasta oferece ao espectador uma experiência de aprisionamento do corpo dentro desses espaços que, seguindo uma complexa organização, compõem o Raumplan proposto pelo arquiteto. A montagem cinematográfica, por sua vez, colabora no sentido de oferecer a este mesmo espectador a reconstituição de um percurso no espaço. Deste modo, tanto os efeitos de “movimento” quanto de “captura” são representados ao espectador imóvel na sala de cinema. Macpherson escreve o seguinte:

*“A passagem por cada um dos edifícios de Loos Ornamental corresponde quase precisamente à interpretação de Colomina do entrar em um interior de Loos – o olhar que se volta internamente e o posicionamento estático que sugere a ‘captura’ do corpo são evidentes nas posições de câmera e construções de sequências de Emigholz. É deste modo que as motivações arquitetônicas do Raumplan se manifestam em seu equivalente cinematográfico.”*⁷⁰ (MACPHERSON, 2013, p.5)

Este “equivalente cinematográfico” permanece, entretanto, ainda pouco compreensível, afinal, até o momento não nos debruçamos sobre alguma sequência completa, mas apenas trouxemos exemplos pontuais do filme para reforçar as ideias discutidas. Em busca de uma compreensão mais ampla dos efeitos do movimento e da montagem em *Loos Ornamental* – e, de modo geral, em toda a série *Arquitetura como autobiografia* – examinaremos três sequências que apresentam obras significativas dentro da produção de Adolf Loos: o edifício Goldman & Salatsch (1909-11) [Figura 70] no centro de Viena, Áustria, a Casa Steiner (1910), na

periferia da mesma cidade, e a Villa Müller (1928-30), em Praga, República Tcheca.

O método escolhido para a análise se baseia na observação dos possíveis percursos realizados pelo cineasta nos arredores e dentro dos edifícios escolhidos. A representação dos movimentos será feita a partir das plantas das obras disponíveis tanto em bibliografia como na internet. Os desenhos em planta, como se sabe, não bastam para a completa representação da arquitetura, tampouco do movimento nas obras de Loos, haja vista a complexidade espacial alcançada com seu *Raumplan*, entretanto, a visualização em planta do caminho percorrido pelo cineasta ajuda, sem dúvida, a elucidar algumas questões ainda abertas sobre o movimento do corpo no espaço arquitetônico representado no filme.

Os ícones usados para representar a câmera no momento da filmagem de cada plano não pretendem definir com exatidão a abertura da lente usada tampouco os limites precisos do enquadramento, eles buscam, sim, demarcar uma região aproximada onde o cineasta teria posicionado o equipamento e para onde o direcionou. Tais ícones também se reservam à representação apenas em duas dimensões, definidas logo que se optou por trabalhar em planta, isto é, o plano cartesiano x,y ; qualquer inclinação no eixo z , ou seja, situações em que o cineasta direciona sua câmera para cima ou para baixo, não é percebida nas análises a seguir.

Figura 70 [páginas 152 e 153]
- Edifício Goldman & Salatsch na Michaelerplatz (1910). Fonte: Screenshot do filme *Loos Ornamental*. Direção: Heinz Emigholz. Distribuidora: Filmgalerie 451, 2008. 1 DVD (72 min).

70. “The passage through each of the buildings of Loos Ornamental corresponds almost precisely with Colomina’s interpretation of entering a Loos interior – the inward turn of the gaze, and the static positioning which suggests the bodily ‘arrest’ are evident in Emigholz’s camera positions and sequence constructions. It is in this way that the architectural motivations of the Raumplan manifest themselves in their cinematic equivalent.” No texto, tradução do autor.

EDIFÍCIO GOLDMAN & SALATSCH [HAUS AM MICHAELERPLATZ] (1909-11)

Indubitavelmente um dos edifícios mais famosos projetados por Loos, o projeto foi concebido para a companhia de alfaiataria Goldman & Salatsch, de Leopold Goldman e Amanuel Aufrich. Localizado em uma das principais praças públicas de Viena, o edifício é dividido em dois programas: corporativo e residencial. Esta divisão é percebida com clareza na fachada do edifício; o térreo e o pavimento de mezaninos abrigam as funções corporativas e recebem um revestimento de mármore Cipollino grego; o programa residencial, por sua vez, ocupa os quatro pavimentos superiores e sua fachada se diferencia pela simplicidade do revestimento (argamassa lisa) e ausência de ornamentação.

Internamente, como na maioria das obras de Loos, os espaços são definidos por superfícies ricamente detalhadas com as texturas naturais de seus materiais. O uso de madeira escura e espelhos nas paredes e tetos colabora para criar uma atmosfera mais tradicional, bastante diferente da ideia transmitida pela porção superior das fachadas.

Franz Glück, em seu livro *Adolf Loos Ilustré de 32 reproductions de héliogravure* afirma:

*“A casa da Michaelerplatz é a obra mais célebre de Loos. Ali nasceu toda a arquitetura moderna. O combate vitorioso que ao qual Loos se entregou por esta casa, contra o poder dos fósseis do Estado, e ao custo de sua saúde (ficou gravemente doente após sérios problemas [para a aprovação do projeto]), decidiu o destino da arquitetura moderna.”*⁷¹
(GLÜCK, 1931, p.8)

Há, evidentemente, um exagero na visão de Glück, no entanto, a obra é, irrefutavelmente, um marco significativo da

passagem para a modernidade em Viena e em toda a Europa, pois nela, além de negar a ornamentação externa, “pela primeira vez Loos realizou o *Raumplan* (a diferenciação em altura de vários ambientes individuais) em grande escala.” (SARNITZ, 2003, p.37)

A primeira parte da análise, mostrada a seguir [Plantas 71, 72, 73 e 74 e Sequência 75], compreende os planos externos da sequência (01 ao 21), mostrando a praça Michaelerplatz e o exterior do edifício.

71. “La maison de la Michaelerplatz est l'oeuvre la plus célèbre de Loos. Là est née toute l'architecture moderne. Le combat victorieux que Loos a livré pour cette maison, contre la puissance des fossiles et de l'Etat, et au mépris de sa santé (il tomba gravement malade à la suite de sérieux ennuis), a décidé du sort de l'architecture moderne.” No texto, tradução do autor.

- ◁ Posição da câmera
- Início / fim de percurso caminhável ou mudança de pavimento
- ◆ Início / fim de conexões axiais
- ◊ Início / fim de percurso caminhável + conexão axial
- Conexão axial
- Percurso caminhável

Planta 71 – Sequência externa da Haus am Michaelerplatz. Nesta planta de situação da praça Michaelerplatz, no centro de Viena, vemos em preto o edifício Goldman & Salatsch e os ícones que definem aproximadamente a posição da câmera em cada plano da sequência. Os números dentro dos ícones referem-se a cada um dos planos apresentados na Sequência de figuras 75.

MICHAELERPLATZ

Praça Michaelerplatz - Implantação

0 5 10 20

Planta 72 - Sequência externa da Haus am Michaelerplatz. Sobreposto aos ícones de câmera, nesta planta vemos, em linha tracejada, um possível percurso caminhável conectando cada uma das posições de câmera.

Sequência de figuras 75 (páginas 160 a 161) – Planos da sequência externa da Haus am Michaelerplatz. Os números indicados em cada uma das imagens têm correspondência nas Plantas 71, 72 e 73. Ordem dos planos: de cima para baixo, da esquerda para a direita. Fonte: Screenshot do filme *Loos Ornamental*. Direção: Heinz Emigholz. Distribuidora: Filmgalerie 451, 2008. 1 DVD (72 min).

A segunda parte da sequência [Plantas 76, 77, 78 e 79 e Sequência 80], mostrada a seguir, apresenta a entrada do edifício Goldman & Salatsch e seus espaços internos, do plano 22 ao 53.

Plantas 76 – Sequência interna da Haus am Michaelerplatz. Nestas plantas do térreo (embaixo) e mezaninos (em cima) do edifício Goldman & Salatsch vemos os ícones que definem aproximadamente a posição da câmera em cada plano da sequência. Os números dentro dos ícones referem-se a cada um dos planos apresentados na Sequência de figuras 80.

Pavimento dos mezaninos

Pavimento térreo

- △ Posição da câmera
 - Início / fim de percurso caminhável ou mudança de pavimento
 - ◆ Início / fim de conexões axiais
 - ◊ Início / fim de percurso caminhável + conexão axial
 - Conexão axial
 - Percurso caminhável
- 0 2 5 10

Planta 77 - Sequência interna da Haus am Michaelerplatz. Sobreposto aos ícones de câmera, nestas plantas vemos, em linha tracejada, um possível percurso caminhável conectando cada uma das posições de câmera.

Pavimento dos mezaninos

Pavimento térreo

0 2 5 10

Plantas 78 - Sequência interna da Haus am Michaelerplatz. Sobreposto aos ícones de câmera, nestas plantas vemos, em linha contínua, as conexões axiais entre cada uma das posições de câmeras.

Plantas 79 - Sequência interna da Haus am Michaelerplatz. A sobreposição do percurso caminhável com as conexões axiais entre as posições de câmera evidencia a diferença entre um possível trajeto físico no espaço arquitetônico e os deslocamentos no tempo e espaço proporcionados pelos cortes na sequência.

Sequência de figuras 80 (páginas 166 a 168) – Planos da sequência interna da Haus am Michaelerplatz. Os números indicados em cada uma das imagens têm correspondência nas Plantas 76, 77 e 78. Ordem dos planos: de cima para baixo, da esquerda para a direita. Fonte: Screenshot do filme *Loos Ornamental*. Direção: Heinz Emigholz. Distribuidora: Filmgalerie 451, 2008. 1 DVD (72 min).

CASA STEINER (1910)

Concluída quase simultaneamente ao edifício Goldman & Salatsch, a Casa Steiner, localizada no bairro residencial Hietzing, no subúrbio de Viena, se tornou, segundo Sarnitz (2003, p.43) um “ícone da história arquitetônica da era moderna” logo que foram divulgadas suas primeiras fotografias. O historiador comenta o seguinte:

“Quase todos os livros sobre a história da arquitetura moderna citam a casa Steiner como uma contribuição essencial para seu desenvolvimento. A fachada do jardim, [revestida de] de reboco liso, com as grandes janelas, bem como a vista diagonal com a distribuição irregular de janelas, se tornaram um exemplo perfeito do corpo estrutural branco e não-ornamentado da era moderna.”⁷² (SARNITZ, 2003, p.43)

Como outras arquiteturas de Loos, a casa expressa uma ambiguidade entre o modernismo e o classicismo, derivando, segundo Belevolo (2004, p.302), “do procedimento wagneriano de simplificação do repertório tradicional.” O autor aponta que o abandono de alguns valores estilísticos, entre as quais a ornamentação sobreposta à arquitetura, exigia ser equilibrado pela conservação rigorosa de outros valores, como por exemplo a simetria volumétrica encontrada na Casa Steiner, entre outros projetos.

A austera fachada posterior do jardim contrasta também com a fachada frontal voltada para a rua Sankt-Veit-Gasse, cuja legislação permitia edificações de apenas um pavimento. (SARNITZ, 2003, p.43) A solução encontrada por Loos foi usar uma geometria semicircular para realizar a transição entre a fachada de apenas um pavimento e os três pavimentos que se voltam para o jardim posterior. Esta inusitada geometria contribuiu, sem dúvidas, para transformar a residência em um “ícone”.

O interior da residência apresenta, ao contrário do que o exterior sugere, ambientes repletos de tapetes e pesada mobília, vigas de madeira de tons escuros e paredes revestidas com painéis de carvalho; “precisamente o oposto de moderno” (SARNITZ, 2003, p.43).

Heinz Emigholz, através de uma abordagem estética possibilidade pelos procedimentos técnicos enumerados no início do capítulo, busca transmitir a experiência da arquitetura ao espectador a partir da sobreposição de planos estáticos montados de modo a sugerir um percurso pela obra, como se pode ver na sequência examinada a seguir [Plantas 81, 82, 83 e 84 e Sequência 85].

72. “Almost every book on the history of modern architecture cites the Steiner house as an essential contribution to its development. The smooth plastered garden façade with the large windows as well as the diagonal view with the irregular window distribution, have become a perfect example of the non-ornamented, white structural body of the modern age.” No texto, tradução do autor.

Primeiro pavimento

Pavimento térreo

- ◁ Posição da câmera
- Início / fim de percurso caminhável ou mudança de pavimento
- ◆ Início / fim de conexões axiais
- ◊ Início / fim de percurso caminhável + conexão axial
- Conexão axial
- Percurso caminhável

Plantas 81 – Sequência da Casa Steiner. Nestas plantas do térreo (embaixo) e primeiro pavimento (em cima) da Casa Steiner vemos os ícones que definem aproximadamente a posição da câmera em cada plano da sequência. Os números dentro dos ícones referem-se a cada um dos planos apresentados na Sequência de figuras 85.

Primeiro pavimento

Pavimento térreo

Plantas 82 – Sequência da Casa Steiner. Sobreposto aos ícones de câmera, nestas plantas vemos, em linha tracejada, um possível percurso caminhável conectando cada uma das posições de câmera.

Primeiro pavimento

- ◁ Posição da câmera
- Início / fim de percurso caminhável ou mudança de pavimento
- ◆ Início / fim de conexões axiais
- ◊ Início / fim de percurso caminhável + conexão axial
- Conexão axial
- Percurso caminhável

Plantas 83 – Sequência da Casa Steiner. Sobreposto aos ícones de câmera, nestas plantas vemos, em linha contínua, as conexões axiais entre cada uma das posições de câmeras.

Primeiro pavimento

Plantas 84 – Sequência da Casa Steiner. A sobreposição do percurso caminhável com as conexões axiais entre as posições de câmera evidencia a diferença entre um possível trajeto físico no espaço arquitetônico e os deslocamentos no tempo e espaço proporcionados pelos cortes na sequência.

Sequência de figuras 85 (páginas 176 a 177) – Planos da sequência da Casa Steiner. Os números indicados em cada uma das imagens têm correspondência nas Plantas 81, 82 e 83. Ordem dos planos: de cima para baixo, da esquerda para a direita. Fonte: Screenshot do filme *Loos Ornamental*. Direção: Heinz Emigholz. Distribuidora: Filmgalerie 451, 2008. 1 DVD (72 min).

VILLA MÜLLER (1928-30)

Considerada uma das obras mais significativas de Adolf Loos, a Villa Müller, projetada para o empresário Dr. František Müller e sua família em Praga, República Tcheca, foi concluída em 1930, mesmo ano de conclusão da Villa Savoye, de Le Corbusier. A residência compartilha do mesmo exterior austero já observado nos pavimentos superiores do edifício Goldman & Salatsch e na Casa Steiner, porém, nesta residência, o volume edificado assume proporções cúbicas e apresenta uma distribuição irregular das janelas – reflexo da organização espacial interna.

Tido como o projeto em que o *Raumplan* fora mais profundamente explorado, a residência Müller deve ser experienciada, segundo Richard Weston (2004, p.68), como “uma série de episódios distintos, ricamente elaborados”. Seus interiores, continua o autor, “não podem ser compreendidos em termos de uma ordem arquitetônica convencional e desafiam a descrição adequada de plantas e cortes: o que mais importa nessa arquitetura não pode ser representado.” (WESTON, 2004, p.68) Acerca do projeto desta residência, Adolf Loss comenta:

*“Eu não desenho plantas, fachadas, cortes, eu desenho o espaço... há apenas espaços, vestíbulos e terraços interconectados. Cada ambiente exige uma altura específica – a sala de jantar uma altura diferente da despensa – portanto, os pisos estão em níveis variados. Após isso deve-se conectar os espaços uns com os outros de modo que a transição seja imperceptível e natural, mas também a mais prática.”*⁷³
(LOOS apud WESTON, 2004, p.68)

Tremendo desafio para o cineasta que, com sua câmera, empenha-se em representar os espaços da Villa Müller numa tentativa de transmitir àqueles que assistem ao filme a experiência

espacial desta obra de Loos. A análise detalhada da sequência a seguir [Plantas 86, 87, 88 e 89 e Sequência 90] permite recriar em planta o trajeto realizado por Emigholz em torno da residência e dentro dela.

73. “I do not design plans, façades, sections, I design space... there are merely interconnected spaces, vestibules, terraces. Every room needs a specific height – the dining room a different one from the pantry – therefore the floors are on varying levels. After this one must connect the spaces with one another so that the transition is unnoticeable and natural, but also the most practical.” No texto, tradução do autor.

Plantas 86 – Sequência da Villa Müller. Nestas plantas vemos em os ícones que definem aproximadamente a posição da câmera em cada plano da sequência. Os números dentro dos ícones referem-se a cada um dos planos apresentados na Sequência de figuras 90.

Pavimento térreo

Cobertura

Segundo pavimento

Primeiro pavimento

Plantas 87 – Sequência da Villa Müller. Sobreposto aos ícones de câmera, nestas plantas vemos, em linha tracejada, um possível percurso caminhável conectando cada uma das posições de câmera.

Plantas 88 – Sequência da Villa Müller. Sobreposto aos ícones de câmera, nestas plantas vemos, em linha contínua, as conexões axiais entre cada uma das posições de câmeras.

- ◁ Posição da câmera
- Início / fim de percurso caminhável ou mudança de pavimento
- ◆ Início / fim de conexões axiais
- ◊ Início / fim de percurso caminhável + conexão axial
- Conexão axial
- Percurso caminhável

Plantas 89 – Sequência da Villa Müller. A sobreposição do percurso caminhável com as conexões axiais entre as posições de câmera evidencia a diferença entre um possível trajeto físico no espaço arquitetônico e os deslocamentos no tempo e espaço proporcionados pelos cortes na sequência.

Pavimento térreo

0 2 5 10

Cobertura

Segundo pavimento

Primeiro pavimento

0 2 5 10

Sequência de figuras 90 (páginas 188 a 193) – Planos da sequência da Casa Steiner. Os números indicados em cada uma das imagens têm correspondência nas Plantas 86, 87 e 88. Ordem dos planos: de cima para baixo, da esquerda para a direita. Fonte: Screenshot do filme *Loos Ornamental*. Direção: Heinz Emigholz. Distribuidora: Filmgalerie 451, 2008. 1 DVD (72 min).

O CÁRCERE DO CORPO

O aprofundamento, ou pormenorização, das três sequências analisadas plano a plano oferece aporte à discussão sobre o movimento do corpo no espaço concreto e filmico e também sobre o cuidado de Loos em conceber espaços de superfícies naturalmente detalhadas – aspecto, como vimos, traduzido à linguagem cinematográfica através de imagens que exploram tanto o sentido tátil quanto o óptico. Agora, entretanto, podemos mapear situações em que as ideias analisadas até o momento aparecem sob a forma de transposições da estratégia projetual do arquiteto à abordagem cinematográfica de Emigholz.

Retomando a ideia de Colomina (apud MACPHERSON, 2013, p.4) de que os espaços de Loos promovem tanto o movimento quanto a captura do corpo, identificamos momentos de captura, ou encarceramento, quando o cineasta oferece ao espectador planos que apresentam o mesmo espaço, porém, a partir de ângulos opostos. O jogo de “plano – contra-plano” aparece, por exemplo, no início da sequência da *Haus am Michaelerplatz*. Embora o caso ocorra em um ambiente urbano e o sentido de captura não seja tão evidente como nos espaços internos, o terceiro e quarto planos da sequência mostram, de um lado, em plano fechado, a estátua na fachada do Palácio Imperial de Hofburg [Figura 91] e, de outro, em plano aberto, a fachada do edifício Goldman & Salatsch de Adolf Loos [Figura 92]. Emigholz, assim, define um espaço no qual se desenrola a parte inicial da sequência.

Ainda na mesma sequência, porém dentro do edifício, o plano de número 27 [Figura 93] enquadra a porta envidraçada do prédio com o espaço urbano visível do lado de fora. O plano seguinte, de número 28 [Figura 94], mostra, por sua vez, a escada que leva ao pavimento superior dos mezaninos e alguns expositores de vidro em torno das bases dos pilares que sustentam a

Figura 91 (página 195, acima) - Estátua na fachada do Palácio Imperial de Hofburg. Fonte: Screenshot do filme *Loos Ornamental*. Direção: Heinz Emigholz. Distribuidora: Filmgalerie 451, 2008. 1 DVD (72 min).

Figura 92 (página 195, abaixo) - Fachada do edifício Goldman & Salatsch de Adolf Loos. Fonte: Screenshot do filme *Loos Ornamental*. Direção: Heinz Emigholz. Distribuidora: Filmgalerie 451, 2008. 1 DVD (72 min).

Figura 93 (página 196, acima) - Interior do edifício Goldman & Salatsch de Adolf Loos. Fonte: Screenshot do filme *Loos Ornamental*. Direção: Heinz Emigholz. Distribuidora: Filmgalerie 451, 2008. 1 DVD (72 min).

Figura 94 (página 196, abaixo) - Interior do edifício Goldman & Salatsch de Adolf Loos. Fonte: Screenshot do filme *Loos Ornamental*. Direção: Heinz Emigholz. Distribuidora: Filmgalerie 451, 2008. 1 DVD (72 min).

edificação. Há pouca correspondência visual entre os dois planos e apenas a observação da planta da edificação possibilita compreender que se trata de dois planos realizados a partir de pontos muito próximos no térreo, porém, com a câmera voltada para sentidos opostos. O mesmo acontece com os planos de número 32 e 33, que enquadram, respectivamente, a parede espelhada no patamar da escada que dá acesso ao pavimento superior e o saguão térreo com os pilares, expositores, relógio suspenso e porta de vidro ao fundo.

Na casa Steiner também observamos a ocorrência deste tipo de captura, como se vê nos planos 09 e 10 [Figuras 95 e 96], que mostram, respectivamente, uma espécie de janela interna que ilumina o hall superior e, do outro lado, a escada. Novamente, pouca ou nenhuma correspondência visual existe para que possamos conectar mentalmente ambos os planos, o que é especialmente evidente no plano 09, já que as reduzidas dimensões do hall, somadas à escolha de evitar lentes grande-angulares – para que, nas palavras de Emigholz (2015), o “espectador não entre em um outro mundo” – resulta em um enquadramento muito fechado, difícil de ser conectado visualmente ao plano seguinte. A relação de plano – contra-plano é revelada, assim, apenas através da observação das plantas da casa.

Outra dupla de planos que merece atenção na casa Steiner é composta pelo 05 e 11 [Figuras 97 e 98]. Novamente, um ambiente – neste caso o corredor – é mostrado através de dois planos opostos, no entanto, estes não estão em sequência imediata. Do quinto plano somos levados para a biblioteca e, em seguida, para o pavimento superior (planos 09 e 10 mencionados no parágrafo anterior), só então a montagem leva ao plano 11, mostrando o mesmo corredor do plano 05, porém, visto pelo outro lado.

Este exemplo, onde plano e contra-plano são separados por outros planos, é útil para relativizar a questão da captura do corpo em função do movimento no espaço. Nossos olhos são, sim,

Figura 95 (página 198, acima) - Interior da Casa Steiner. Fonte: Screenshot do filme *Loos Ornamental*. Direção: Heinz Emigholz. Distribuidora: Filmgalerie 451, 2008. 1 DVD (72 min).

Figura 96 (página 198, abaixo) - Interior da Casa Steiner. Fonte: Screenshot do filme *Loos Ornamental*. Direção: Heinz Emigholz. Distribuidora: Filmgalerie 451, 2008. 1 DVD (72 min).

Figura 97 (página 199, acima) - Interior da Casa Steiner. Fonte: Screenshot do filme *Loos Ornamental*. Direção: Heinz Emigholz. Distribuidora: Filmgalerie 451, 2008. 1 DVD (72 min).

Figura 98 (página 199, abaixo) - Interior da Casa Steiner. Fonte: Screenshot do filme *Loos Ornamental*. Direção: Heinz Emigholz. Distribuidora: Filmgalerie 451, 2008. 1 DVD (72 min).

detidos pelo revestimento de madeira ripado que cobre as paredes até certa altura, pela sequência de barrotes de madeira escura que divide o forro branco e pela ligeira inclinação da câmera que acentua as diagonais da perspectiva, porém, continuamos o percurso pelos espaços da casa, visitando outros ambientes representados através de outras “imagens hápticas”, reavendo o termo de Laura Marks (2000, p.162), para, então, retornar ao mesmo corredor.

A sequência mais longa do filme, mostrando a Villa Müller, apresenta o terreno mais fértil para este tipo de análise. À diferença da casa Steiner, praticamente inexplorada em outros pavimentos que não o térreo, a residência em Praga é exaustivamente filmada em todos os níveis, fato justificado por este ser o projeto que melhor explorou a complexidade espacial do *Raumplan* (Weston, 2004, p.68), exigindo, assim, um olhar cuidadoso de Emigholz em todos os pavimentos

O segundo pavimento da residência mostra uma série planos que apresentam os mesmos ambientes filmados a partir de pontos de vista opostos. O quarto principal por exemplo, tem nos planos 48 e 55 [Figuras 99 e 100] um jogo de plano – contra-plano que ocorre também no closet feminino (planos 56-57) [Figuras 101 e 102] e nos dois quartos das crianças (planos 58-59 e 60-61) [Figuras 103, 104, 105 e 106]. Assume um sentido bastante claro a afirmação de Colomina (apud MACPHERSON, 2013, p.4) de que “ao entrar em um interior de Loos, o corpo continuamente se volta para encarar o espaço pelo qual acabou de passar”, e Emigholz transcreve essa captura para a linguagem cinematográfica, oferecendo ao espectador longos planos que são uma “pausa; uma representação em tempo real de uma vista e espaço específicos” (MACPHERSON, 2013, p.5), isto é, um movimento que não é característico de quem simplesmente transita pelo espaço arquitetônico.

Figura 99

Figura 100

Figura 101

Figura 102

Figura 103

Figura 104

Figura 105

Figura 106

Figuras 99 a 106 - Interior da Villa Müller. Fonte: Screenshot do filme *Loos Ornamental*. Direção: Heinz Emigholz. Distribuidora: Filmgalerie 451, 2008. 1 DVD (72 min).

Evidentemente, pela própria questão do *Raumplan*, o percurso adquire nesta sequência uma importância mais acentuada que nas anteriores, aspecto percebido pelo retorno da câmera a ambientes já mostrados e também pelo percurso duplo realizado em torno da casa, no início (planos 01 ao 17) e ao fim (planos 86 ao 99) da sequência.

Internamente, a sala principal e a escada central que dá acesso aos diferentes níveis da casa são apresentadas mais de uma

vez, ou seja, o cineasta faz nosso corpo percorrer estes espaços da mesma forma como poderíamos percorrê-lo caso estivéssemos experienciando o espaço arquitetônico concreto, subindo e descendo os lances de escada que conectam os desnivelados espaços que compõem o *Raumplan*. Os planos 27 e 28, por exemplo, nos levam para a sala de estar, onde podemos ver os veios do mármore que reveste a parede escalonada separando o ambiente da escada. A este espaço somos reconduzidos alguns minutos mais tarde, entre os planos 66 e 75, após termos percorrido o segundo e o terceiro pavimentos.

A complexidade espacial do *Raumplan* e a atenção aos materiais e superfícies, resultado da “renúncia ao ornamento” (MACPHERSON, 2013, p.1) são, assim, evidenciadas pelo cineasta através de sua abordagem estética que emprega procedimentos técnicos comuns a todos os filmes da série *Arquitetura como autobiografia*, mas que em *Loos Ornamental* adquire uma condição bastante singular. Entretanto, o filme não consiste em uma transposição fiel da arquitetura de Loos ao meio cinematográfico; como qualquer filme, guarda aspectos inerentes ao cinema que não encontram correspondência na arquitetura, dadas as singularidades de cada linguagem.

DESLOCAMENTOS

Embora Colomina se refira aos ambientes internos projetados por Adolf Loos quando fala que o “corpo é capturado” (COLOMINA apud MACPHERSON, 2013, p.4), encontramos um momento em particular na sequência da Casa Steiner que amplia a interpretação da autora e ajuda a estabelecer uma relação entre o aprisionamento do corpo no espaço arquitetônico e o deslocamento espacial e temporal possibilitado pelo cinema.

Estamos falando dos planos de número 13 e 14 que enquadram a janela da sala a partir, respectivamente, do interior da casa e do jardim lateral [Figuras 107 e 108]. A correspondência visual entre ambos os planos, que se dá através da singularidade da janela (de esquadria metálica quadriculada), permite estabelecer uma conexão entre eles, todavia, inverte-se o sentido de captura explorado até o momento, já que em vez de mostrar um mesmo ambiente a partir de planos opostos, os planos 13 e 14 nos prendem a um objeto em particular – a janela – mostrado de ambos os lados, dentro e fora da residência.

A importância desses dois planos está, no entanto, no deslocamento que eles sugerem, isto é, o movimento necessário para que se possa enxergar a mesma janela ora de dentro e, no segundo posterior, de fora. A mudança de um plano a outro na película, que acontece em décimos de segundo, oblitera o deslocamento físico necessário – atravessar a sala, sair pela porta dos fundos, descer o lance de escada do jardim e, finalmente, chegar à lateral da casa, onde a câmera 14 está posicionada – e toma um atalho, atravessando a parede.

A comparação do percurso caminhável com as conexões axiais entre as posições de câmera, mostrada nas análises gráficas da página 175 através, respectivamente, das linhas tracejadas e contínuas, ilustra essa situação e aponta, simultaneamente, para uma espécie de imaterialidade do espaço fílmico e para o deslocamento espaço-temporal do corpo permitido pelo cinema. Walter Benjamin é mais enérgico ao atentar para esse potencial do cinema, dizendo que o filme “fez explodir esse universo carcerário com a dinamite dos seus décimos de segundo, permitindo-nos empreender viagens aventurosas entre as ruínas arremessadas à distância.” (BANJAMIN, 1987, p.189) O espaço arquitetônico da casa Steiner é, portanto, destruído e reconstruído no mesmo intervalo de tempo ocupado pela lacuna que existe entre os planos

Figura 107 (página 204, acima)
- Interior da Casa Steiner. Fonte: Screenshot do filme *Loos Ornamental*. Direção: Heinz Emigholz. Distribuidora: Filmgalerie 451, 2008. 1 DVD (72 min).

Figura 108 (página 204, abaixo)
- Exterior da Casa Steiner. Fonte: Screenshot do filme *Loos Ornamental*. Direção: Heinz Emigholz. Distribuidora: Filmgalerie 451, 2008. 1 DVD (72 min).

13 e 14, apresentando-se sob diferentes ângulos e posições, já que o corpo do espectador caminhante ocupa agora uma posição diferente daquela do segundo anterior.

O exemplo dos planos 13 e 14 da casa Steiner é emblemático, porém, não é único, e situação semelhante pode ser vista entre os planos 10 e 11 na mesma casa – que mostram, respectivamente, a escada interna vista a partir do pavimento superior e o corredor (fazendo o contra-plano do plano 05) – e, em menor intensidade, entre cada dupla de planos de *Loos Ornamental* ou mesmo de *Arquitetura como autobiografia*.

Há um vazio, uma lacuna, entre cada dupla de planos que sugere um movimento, embora a estética fotográfica do filme nos apresente apenas imagens estáticas. Ora este movimento é sutil e visualmente perceptível – como no caso dos planos 09-10, 18-19 e 25-26 da Villa Müller, em que as imagens correspondem quase que à continuação umas das outras – ora acentuado e sem lastro visual, fazendo necessária a observação das plantas das edificações para assimilar o deslocamento ocorrido.

Se vistos a partir de um ponto de vista excessivamente objetivo, os deslocamentos possibilitados pelo filme – quando contrapostos ao que nas análises gráficas das sequências foi chamado de *percursos caminháveis*, que conectam os pontos ocupados pela câmera de Emigholz – correm o risco de serem considerados incongruências do movimento e do espaço. No entanto, tomar a “explosão” do espaço, para continuarmos fiéis ao termo de Benjamin (1987, p. 189), como incongruência ou incoerência significa tentar aplicar as mesmas leis físicas que regem a arquitetura ao cinema, quando este, na realidade, tem a “habilidade [...] de ‘construir’ sua própria arquitetura em luz e sombra, escala e movimento”. (VIEDLER, 1993, p.46)

Estes deslocamentos são possibilitados pelas lacunas, que existem na mesma quantidade que os planos, interpolando-os

de modo a oferecer entre cada imagem uma não-imagem, um vazio que só se torna imagem quando é ocupado pela imaginação do espectador. E se retomarmos a afirmação de Leonardo Name (2003) de que “todos os espaços dos filmes estão abertos a serem ocupados pela mente de qualquer indivíduo”, essa abertura é potencializada ainda mais pelos vazios presentes entre os planos do filme, oferecendo ao espectador a possibilidade de criar “espaços mentais” (PALLASMAA, 2007, p.17) entre cada uma das imagens que compõe *Loos Ornamental*.

ECO E ILUSÃO

Loos Ornamental estabelece uma ruptura entre movimento real (o caminhar) e movimento fílmico por meio da montagem cinematográfica empregada por Heinz Emigholz, que, através da justaposição dos planos estáticos – ou fotografias, como disse Alan Macpherson (2013, p.2) – consegue articular o movimento no espaço. Este movimento é, como vimos até agora, ilusório, pois é construído na mente do espectador que conecta um plano a outro e, assim, desloca-se no espaço e tempo. As fotografias de Emigholz, por sua vez, nada têm de ilusórias; ao contrário, elas ecoam um aspecto central da obra de Adolf Loos que é a “renúncia ao ‘ornamento’ e subsequente atenção aos materiais e superfícies”. (MACPHERSON, 2013, p.1)

Este ecoamento visual, como já vimos neste capítulo, é transmitido às imagens através de uma intenção estética do cineasta que, sim, apresenta um distanciamento em relação à realidade, porém, não a preestiliza. O *estilo* de Emigholz se deve justamente a esta abordagem cinematográfica que articula arquitetura e imagem da arquitetura (planos do filme) de modo que esta represente

aquela autenticamente, porém, através de um ponto de vista pouco comum.

O filme, entretanto, não faz uso apenas da imagem, isto é, literalmente, dos pontos de vista, mas apoia-se, em grande medida, também no som para alcançar o objetivo do cineasta de que “um ambiente especialmente projetado seja capaz de ser mentalmente experienciado tão perfeitamente quanto possível usando sequências de imagens fílmicas.”⁷⁴

Arlindo Machado em seu livro *O sujeito na tela – Modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*, se apropria da ideia do compositor francês Michel Chion de que em seus dispositivos técnicos, o cinema mobiliza não a visão nem a audição, mas uma audiovisualização, que seria uma atitude perceptiva específica única. (MACHADO, 2007, p.107). E afirma que:

“[...] no que diz respeito à enunciação, parece óbvio também que se falamos em ponto de vista, no que se refere à imagem, podemos e devemos falar também de ponto de escuta, no que se refere ao som, já que pressupomos a imagem e o som combinados e funcionando em sincronia no cinema”. (MACHADO, 2007, p.107)

Em todos os sete filmes da série *Arquitetura como autobiografia*, é possível perceber a mesma abordagem tanto em termos de imagem como de sonoplastia. Em relação a esta última, todos os sons são registrados nos locais filmados; não há narração *voice-over* (com exceção dos casos pontuados no capítulo dois, entre eles a sequência inicial de *Loos Ornamental*) tampouco qualquer outro som de natureza não-diegética, como por exemplo ruídos inseridos na pós-produção ou músicas.

À diferença das imagens, que são filmadas e montadas de modo sequencial, a pista sonora de cada sequência é criada a

74. Heinz Emigholz & Marc Ries, 'Loos Ornamental. Heinz Emigholz, Marc Ries – A Dialogue'. Trecho extraído do texto escrito por Emigholz para o folder do DVD de *Loos Ornamental* lançado em 2008 pela distribuidora Filmgalerie 451.

partir da sobreposição de diversas camadas de sons registrados na locação, buscando criar uma continuidade sonora que, em certa medida, ajuda a articular os planos intercalados por cortes. O cineasta comenta:

“Nós realizamos diversas gravações de som nos espaços que filmamos. Em todos os diferentes ângulos de câmeras registramos também os sons e investimos muito trabalho na sonoplastia. Sempre gravamos os sons dos espaços, o que se torna um dispositivo para unir as cenas. Eu nunca uso trilha sonora, a menos que haja música no local, mas eu não a utilizo como meio de obter ou produzir sentimentos.”
(EMIGHOLZ, 2015)

Nas três sequências analisadas, o caso mais significativo e perceptível é a ruptura na pista sonora entre os planos 26 e 27 do edifício Goldman & Salatsch. A primeira parte desta sequência (planos 01-26) mostra o edifício visto a partir do exterior, isto é, do ambiente urbano. O som que ouvimos é coerente com o que vemos nas imagens: ruídos esperados para uma praça no centro de Viena, por onde trafegam veículos e pessoas. A passagem do plano 26 para o 27 [Figuras 109 e 110] marca a entrada no edifício e com isso, também, uma ruptura na pista sonora. Estamos dentro do edifício e, novamente, o que ouvimos é coerente com o ponto de vista.

Tal ruptura é percebida também nas sequências da casa Steiner e Villa Müller, precisamente, quando as imagens indicam a entrada ou saída das residências, ou seja, nos planos 03-04 e 13-14 da primeira e 17-18, 32-33, 38-39 e 85-86 da segunda. A mudança, entretanto, não é tão brusca nesses casos como na Michaelerplatz, haja vista o contexto urbano desta e suburbano das residências.

O ponto de escuta, portanto, varia muito menos que o ponto de vista; ao passo que a sequência da Villa Müller conta com

Figura 109 - Porta de entrada da Haus am Michaelerplatz vista a partir do exterior. Fonte: Screenshot do filme *Loos Ornamental*. Direção: Heinz Emigholz. Distribuidora: Filmgalerie 451, 2008. 1 DVD (72 min).

Figura 110 - Porta de entrada da Haus am Michaelerplatz vista a partir do interior. Fonte: Screenshot do filme *Loos Ornamental*. Direção: Heinz Emigholz. Distribuidora: Filmgalerie 451, 2008. 1 DVD (72 min).

nada menos que 99 planos (ou seja, pontos de vista), existe apenas dois pontos de escuta – dentro e fora da casa – que dão conta de articular os conjuntos de planos internos e externos, contribuindo para criar uma atmosfera e, assim, fazer com que o espectador tenha uma experiência mais próxima à que teria se estivesse, de fato, dentro do espaço arquitetônico ou em torno dos edifícios de Loos, embora esta experiência seja “filtrada” pelo olhar do cineasta.

TRÊS INSTÂNCIAS

Há três instâncias em jogo quando assistimos a *Loos Ornamental*. A primeira delas é óbvia e constitui o objeto de interesse do cineasta, isto é, a arquitetura de Loos. Afinal, são as obras do arquiteto que fizeram “despertar um intenso afeto”⁷⁵ em Emigholz, impelindo-o a “explorar enciclopedicamente a obra”⁷⁶ de Loos.

A segunda instância do filme é o filme em si, ou, em outras palavras, o olhar do cineasta sobre a arquitetura de Adolf Loos. Instrumentalizado pelo conjunto de procedimentos técnicos citados no início deste capítulo, o olhar cinematográfico de Emigholz, direcionado à arquitetura que lhe despertou interesse, não é uma tradução absolutamente fiel da arquitetura, mas uma transposição dotada de intenção poética. E não poderia mesmo ser fiel. Bruno Zevi (1996, p.51) já havia dito que “onde quer que exista uma perfeita experiência espacial a viver [...] nenhuma representação é suficiente”, e o cinema, embora seja um meio legítimo de representar o espaço e a arquitetura, “representará um, dois, três caminhos possíveis do observador no espaço, mas este apreende-se através de caminhos infinitos.” (ZEVI, 1996, p.51)

Para o autor, não é possível representar completamente a “hora da arquitetura”, isto é, a experiência real do espaço. Emigholz sabe disso e embora os filmes de *Arquitetura como autobiografia* sugiram, através do movimento do corpo, a exploração do espaço real, o que vemos não é uma *autobiografia* dos arquitetos, como indica o título, mas algo mais próximo a uma *biografia* desses arquitetos através de suas obras, “escrita” pelo olho do cineasta.

A terceira instância – e a menos óbvia delas – é o olhar do espectador. Quando assistimos a *Loos Ornamental* somos apresentados à arquitetura de Adolf Loos através do olhar de Emigholz sobre a obra do arquiteto. Sobre estas duas camadas, projetamos nosso próprio olhar, isto é, interpretamos aquilo que vemos de va-

riadas formas. Esse aspecto não é, porém, exclusividade deste filme ou das obras de Emigholz em geral; com efeito, o papel do espectador pode ter variados níveis de importância para o desenvolvimento da narrativa e, como indica Arlindo Machado:

“há sempre ‘alguém’ a mais dentro da cena de um filme, alguém que eventualmente sabe mais que as personagens, às vezes também menos, mas de qualquer forma alguém que não é necessariamente um protagonista explicitado da ação. [...] Há, portanto, um outro olhar dentro do filme, um olhar efetivamente presente [...] mas [que] não se confunde necessariamente com os olhares que trocam entre si as personagens do filme.” (MACHADO, 2007, p.10)

O que torna em *Loos Ornamental* – e em toda a série de filmes de arquitetura – o olhar do espectador especialmente importante é que não existe outro protagonista além da própria arquitetura – e esta, evidentemente, não pode lançar um olhar sobre alguma coisa. Há em certas cenas a presença de transeuntes, como se pode ver entre os planos 05 [Figura 111] e 20 da Michaelerplatz, mas eles não participam ativamente da narrativa, portanto, a opção do cineasta de não contratar atores para simular situações de vida nos espaços arquitetônicos faz com que o único olhar diegético lançado sobre os espaços do filme seja o do próprio espectador.

Esta escolha de Emigholz também coloca o espectador em uma posição ativa diante dos espaços arquitetônicos representados no filme. Sem personagens nas quais interiorizar o olhar da câmera, isto é, sem a possibilidade de subjetivar a instância que dá a ver a imagem,⁷⁷ o cineasta desloca para o espectador o papel de unificar as várias centenas de pontos de vista (ou planos) do filme. O espectador assume, assim, a posição de uma entidade caminhante que tem o poder de “penetrar nas coisas como um observa-

75. Trecho extraído do texto escrito por Emigholz para o folder do DVD de *As casas de Schindler* lançado em 2007 pela distribuidora Filmgalerie 451.

76. Idem.

77. A subjetivação do olhar está, neste caso, relacionada à ideia de “câmera subjetiva sistemática” trabalhada por Arlindo Machado no livro *O sujeito na tela. Modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. Em termos gerais, esta “modalidade narrativa [...] reduz a diegese inteira dentro do âmbito de uma perspectiva individual.” (MACHADO, 2007, p.31)

Figura 111 - Vista externa da Haus am Michaelerplatz. Fonte: Screenshot do filme *Loos Ornamental*. Direção: Heinz Emigholz. Distribuidora: Filmgalerie 451, 2008. 1 DVD (72 min).

dor invisível e totalizador” – um poder ao qual “costuma-se dar o nome de ubiquidade.” (MACHADO, 2007, p.28) Arlindo Machado destaca ainda mais a importância dessa instância vidente externa ao filme, dizendo que:

“[...] o grande problema que cabe ao filme narrativo resolver é justamente o de posicionar o espectador no seu espaço e dar coerência aos seus deslocamentos, para que ele se possa constituir como o sujeito unificante da visão [...]. Assim, o espectador, apesar de imobilizado diante da tela, encontra-se imaginariamente em perpétuo movimento, enquanto o mundo à sua volta (à sua frente, seria melhor dizer), malgrado marcado pela diferença e pela dispersão, encontra-se unificado e centralizado em torno de sua figura fundante.” (MACHADO, 2007, p. 29)

Esta posição encontra eco nas ideias de Juhani Pallasmaa (2007, p.18), que enxerga no espaço cinematográfico ilusório uma oportunidade de devolver ao espectador – estático, sentado na sala de cinema – seu corpo. O “perpétuo movimento” de que fala Machado é, por sua vez, alcançado através das “poderosas experi-

ências cinestésicas” proporcionadas pelo “espaço experiencial tátil e motor” do cinema. (PALLASMAA, 2007, p.18)

O termo “imaginariamente”, usado por Machado para determinar a natureza do movimento do espectador, abre, no entanto, uma porta importante nessa discussão. Nada além do que vemos na tela passa de imaginação. *Loos Ornamental* não nos leva, afinal, por um percurso através das obras de Adolf Loos; é nossa mente que nos leva, ao unificar e conectar as imagens (e as lacunas entre as imagens) que são projetadas na tela. O cinema, como vimos, não está sujeito às leis do mundo exterior, mas obedece as da mente de cada pessoa que assiste ao filme (MUNSTERBERG apud XAVIER, 1983, p.38); seus espaços são, portanto, moldado pela subjetividade, estabelecendo relações com o “acervo imagético” e a “rede de memórias” de cada espectador. (NAME, 20013)

E se, como disse Leonardo Name (2003), os espaços do filme podem ser ocupados pela imaginação de qualquer indivíduo, qual é a correspondência que se pode esperar entre o espaço real concreto e o espaço criado na mente do espectador a partir das imagens do filme – que, elas mesmas, exprimem não a arquitetura de Loos, mas o olhar de Emigholz sobre estes edifícios?

Estes espaços mentais – arquiteturas da memória – que conectam cada plano escapam à qualquer definição precisa ou nomenclatura; obliteram massas sólidas, atravessam o mármore, desmontam-se para então se reconstituírem na mesma velocidade que se projeta o fotograma na tela. “Então uma profundidade sem limites se abre, apaga as paredes, dissolve as presenças contingentes, realiza o milagre do espaço indizível.” (Le Corbusier, 1945, p. 247)

Não se consegue precisar estes espaços com clareza. Mas seria isso realmente necessário? Ao cabo, *Loos Ornamental* é o olhar – a transposição poética – de Heinz Emigholz sobre a arquitetura de Adolf Loos. Como poderíamos chamar, então, o olhar do espectador sobre a obra do cineasta? Loos Indizível?

CONCLUSÃO

Representar a arquitetura não é tarefa simples, sobretudo quando representar assume o sentido de re-apresentar algo que, efetivamente, já existe no mundo das coisas concretas, isto é, quando a representação é entendida como “o substituto de algo ausente.” (ROZESTRATEN, 2009, p.255) Quando o que está a ser representado já existe enquanto obra de arquitetura construída, sua representação através de ferramentas – das mais variadas das quais se dispõe hoje em dia, de plantas e cortes a hologramas e realidade virtual – jamais poderá substituir a experiência real do espaço, diria Zevi (1996, p.51)

Dentre tais ferramentas, Zevi citara, ainda na primeira metade do século XX, a cinematografia como importante recurso que poderia ajudar na representação da arquitetura, oferecendo, de modo complementar às plantas, fachadas, maquetes e fotografias, a possibilidade de visualizar percursos dentro dos espaços construídos. Mas, ainda assim, faltariam às representações a verdadeira “hora da arquitetura”. O autor diria que a experiência da arquitetura está para “amar” na mesma medida que suas representações estão para “ler romances de amor”. (ZEVI, 1996, p.51)

Nunca amou aquele que apenas leu, assim como nunca sentirá a arquitetura aquele que dela vê apenas desenhos, fotografias, maquetes e vídeos. Para ser sentida a arquitetura exige ser vivida, aprendemos de Zevi.

Mas o cinema, como vimos nos três capítulos que constituem este trabalho, consegue chegar bem perto de nos oferecer uma experiência cinestésica do espaço, ou seja, uma experiência que envolve mais que apenas o sentido da visão. Walter Benjamin e Juhani Pallasmaa compartilham de uma visão que atribui ao cinema a habilidade de tirar o espectador da qualidade de “observador desprovido de corpo”, devolvendo a ele seu corpo e a possibilidade de percorrer o “espaço cinematográfico ilusório”. (PALLASMAA, 2007, p.18) Por mais que isso não garanta ao cinema a habilida-

de de oferecer a vivência do espaço real concreto, a experiência proporcionada pela imagem em movimento se mostra valiosa ao estender para a pele e músculos aquilo que em outras formas de representação se limita aos olhos.

Loos Ornamental se coloca, nesse sentido, como a re-apresentação de um conjunto de obras construídas de Adolf Loos, selecionadas pelo cineasta Heinz Emighoz. Enquanto representação de arquitetura, o filme apresenta uma autenticidade que é, de certo modo, incontestável: cada plano do filme é, grosso modo, uma fotografia dos espaços internos e externos dos edifícios. Não há, como já discurremos, nenhuma espécie de preestilização dos espaços filmados ou das imagens resultantes – há apenas o espaço registrado por uma câmera.

O objeto de interesse do filme é, portanto, fiel à realidade, já que consiste na própria arquitetura como ela existe atualmente. Assim, o que torna *Loos Ornamental* significativo do ponto de vista crítico e poético não é *o que* o cineasta decide filmar, mas *como* ele filma e organiza as sequências de imagens.

Talvez o maior mérito de Emigholz neste filme tenha sido conseguir transpor para a linguagem cinematográfica duas ideias muito presentes na obra escrita e construída do arquiteto: a crítica ao ornamento e consequente atenção aos detalhes naturais dos materiais; e a organização espacial interna que foge à homogeneização do pé-direito de cada pavimento e que recebe o nome de *Raumplan*. Sensível ao modo como estas ideias ecoam nos edifícios de Loos, Emigholz logra transpô-las ao cinema de modo que, quando assistimos ao filme, podemos não apenas conectar as centenas de planos para compor uma imagem total da arquitetura, como também perceber a natureza tátil das superfícies internas dessas obras e a importância do movimento do corpo para a experiência da arquitetura de Loos.

Essa transposição, entretanto, não é fiel à realidade e é nesse ponto que o modo *como* o cineasta realiza a filmagem, captação de som e montagem do filme adquire importância. Pragmático em relação aos procedimentos técnicos empregados na realização de *Loos Ornamental e Arquitetura como Autobiografia*, a abordagem do cineasta permite uma aproximação franca – não preestilizada – a seu objeto de interesse, porém, o rigor com o qual aplica, praticamente sem exceções, esse conjunto de procedimentos rende ao resultado final certo *estilo*⁷⁸. O filme foge, assim, do que se poderia chamar de um registro puramente documental da obra construída de Adolf Loos e adentra a esfera poética, apresentando intenções estéticas do cineasta que não teriam lugar em uma obra de natureza unicamente documental.

O modo como Emigholz decide registrar as arquiteturas – lentes que oferecem uma abertura focal semelhante ao olho humano, enquadramentos oblíquos, som ambiente etc. – estabelece, ao cabo, um distanciamento da realidade da arquitetura. *Loos Ornamental* tangencia esse paradoxo; embora o objeto filmado (aquilo que vemos em cada plano do filme) seja, efetivamente, a arquitetura, a estratégia usada para representá-la em filme resulta em imagens algo distantes do objeto real – isto é, daquilo que está “ausente”. (ROZESTRATEN, 2009, 255)

Distanciadas da realidade da arquitetura através de escolhas estéticas do cineasta, as imagens do filme são unificadas pelo espectador, que assume a tarefa de reunir as imagens sequenciais e reaproxima-las de alguma correspondente arquitetônica. Seria a obra de Loos em si, não fosse o próprio espectador uma entidade (a única) a lançar um olhar diegético sobre os espaços apresentados no filme.

Loos Ornamental proporciona uma dupla transformação da arquitetura de Loos, primeiro pelo olhar de Emigholz e, posteriormente, pelo olhar do espectador, que, com sua mente, recons-

trói uma arquitetura imaginária a partir das imagens montadas sequencialmente no filme. O termo “indizível”, empregado por Le Corbusier (1945. p.247) ao se referir ao efeito causado pela quarta dimensão (o tempo) no espaço, pode ser emprestado na tentativa de descrever o que ocorre com os espaços arquitetônicos uma vez que passam pelo filtro do olhar do cineasta e do espectador. A palavra em si já diz muito sobre esses processos mentais individuais que ocorrem quando imagens filmicas se conectam com imagens da memória, transformando tanto uma como outra mutuamente.

Indizível. Essa indefinição do efeito que o filme causa nos espaços mentais e imaginários de cada espectador talvez seja sua maior contribuição à arquitetura, pois, mais que apresentar as obras do arquiteto, *Loos Ornamental* (e, com efeito, os demais filmes de *Arquitetura como autobiografia*) atua na fronteira da expansão da arquitetura: vemos na tela representações de fragmentos de espaços arquitetônicos, mas o todo é criado em nossa mente, portanto, depende das particularidades de cada indivíduo que assiste ao filme – e é diferente para cada um deles.

As conclusões desta pesquisa permitem, assim, investigações futuras sobre o trabalho de Heinz Emigholz, uma obra filmica enraizada tanto no cinema como na arquitetura, que oferece aportes valiosos para ambos os campos e que está ainda longe de receber a atenção que merece.

78. Mais uma vez, as palavras “estilo” e “preestilizar” retomam os termos empregados por Panofsky (1934) na discussão sobre a preestilização da realidade no cinema expressionista alemão das décadas de 1920 e 1930.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAGON, Louis. “Du decor”, *Le Film*. 131, 1918, p. 8-10. In: VIDLER, Anthony. The Explosion of Space: Architecture and the Filmic Imaginary. *Assemblage*, No. 21 (Aug., 1993), pp. 44-59, Cambridge: The MIT Press, 1993.
- BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- BENJAMIN, Andrew. *Surface effects: Borromini, Semper, Loos*. In: The Journal of Architecture, Volume 11, Número 1. Sydney: University of Technology, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (version de 1939)*. Paris: Éditions Gallimard, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*. Paris: Gallimard, 1990
- CHOISY, Auguste. *A Plataforma do Parthenon*. Tradução de Igor Fracalossi e Romullo Baratto. ArchDaily Brasil. Disponível em: <http://www.archdaily.com.br/br/618414/a-plataforma-do-parthenon-slash-auguste-choisy> Acessado em 09/12/2015.
- CHOISY, Auguste. *Histoire de l'Architecture, Tomo I*, Paris: Gauthiers-Villars, 1899.
- CHOISY, Auguste. *Sur la courbure dissymétrique des degrés limitant au couchant. La plate-forme du Parthénon*. Paris: Encyclopédie d'Architecture, Revue Mensuelle des Travaux Publics et Particuliers, 1874.
- COLOMINA, Beatriz. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge: MIT Press, 1996. In: MACPHERSON, Alan. Architecture as Autobiography: Lived Space in Heinz Emigholz's Loos Ornamental. In: *Assembling Identities*. Glasgow: University of Glasgow, 2013.

CUTLER, Aaron; SHELLARD, Mariana. *De ator a observador: uma introdução à obra de Heinz Emigholz*, parte do Catálogo da exposição Arquitetura como Autobiografia: Filmes de Heinz Emigholz. Centro Cultural São Paulo, São Paulo, 2015

EISENSTEIN, Serguei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

EISENSTEIN, Serguei; BOIS, Yve-Alain; GLENNY, Michael. *Montage and Architecture*. In: *Assemblage*, No. 10 (Dez., 1989), pp. 110-131, Cambridge: The MIT Press, 1989.

EMIGHOLZ, Heinz. *Entrevista com Heinz Emigholz: Diálogos cruzados entre cinema e arquitetura*: Entrevista [São Paulo, setembro de 2015]. Entrevista concedida a Pedro Vada e Romullo Baratto Fontenelle. Disponível em: <http://www.archdaily.com.br/br/772702/entrevista-com-heinz-emigholz-dialogos-cruzados-entre-cinema-e-arquitetura>. Acesso em 3 de fevereiro de 2016.

EMIGHOLZ, Heinz. *Entrevista com Heinz Emigholz*. Entrevista concedida a Romullo Baratto Fontenelle em outubro de 2016. Não publicada.

EMIGHOLZ, Heinz. *Interview with Heinz Emigholz on “Loos ornamental”*: Entrevista [Berlim, janeiro de 2008]. Entrevista concedida a Stefanie Schulte Strathaus. Disponível em: http://www.adolf-loos-film.com/about_loos-ornamentale-en.html Acesso em 30 de janeiro de 2016.

EMIGHOLZ, Heinz. *Interview with Heinz Emigholz on “Schindler's houses”*: Entrevista [Berlim, janeiro de 2007]. Entrevista concedida a Marc Ries. Folder do DVD de “As casas de Schindler”. Distribuidora: Filmgalerie 451, 2007.

EMIGHOLZ, Heinz. *On Goff in the desert*. Folder do DVD de “Goff no deserto”. Distribuidora: Filmgalerie 451, 2006.

EMIGHOLZ, Heinz; RIES, Marc. *Loos Ornamental. Heinz Emigholz, Marc Ries – A Dialogue*. Folder do DVD de “Loos Ornamental”. Distribuidora: Filmgalerie 451, 2008.

FERRARI, Sônia Campaner Miguel. *Cinema e Arquitetura: A Dominante Tátil na Recepção da Arte*. Pouso Alegre: Theoria - Revista Eletrônica de Filosofia, 2009.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

GIEDION, Sigfried. *Space, Time and Architecture*. Harvard University Press, Cambridge, 1967, publicado originalmente em 1941

GLÜCK, Franz. *Adolf Loos Illustré de 32 reproductions en héliogravure*. Paris: Les Éditions G. Crès & Cia, 1931.

GODARD, Jean-Luc. *Godard on Godard*. New York: Da Capo Press, 1986

KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

LE CORBUSIER. *O Espaço Indizível*. In. Revista Arq.Urb da Universidade São Judas Tadeu. São Paulo, segundo semestres de 2015. Tradução de Artur Simões Rozestraten. Disponível em https://www.academia.edu/22608404/O_Espa%C3%A7o_Indiz%C3%ADvel Acessado em 03 de agosto de 2016.

LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

LE CORBUSIER; JEANNERET, Pierre. *Oeuvre Complète 1929-1934. (4a ed)*. Erlenbach: Les Éditions d'architecture, 1947.

LOOS, Adolf. *Ornament and Crime* (1908). In. SARNITZ, August. *Adolf Loos, 1870-1933: Architect, Cultural Critic, Dandy*. Colônia: Taschen, 2003.

LOOS, Adolf. *The Principle of Cladding* (1898). In. RISSELADA, Max (Org.). *Raumplan versus Plan Libre: Adolf Loos and Le Corbusier, 1919-1930*. Delft: Delft University Press, 1991.

MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela: Modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007.

MACIEL, Carlos Alberto. *Villa Savoye: arquitetura e manifesto (1)*. Vitruvius – Arqutextos, 2002. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.024/785> Acesso em 05 de novembro de 2016.

MACPHERSON, Alan. *Architecture as Autobiography: Lived Space in Heinz Emigholz's Loos Ornamental*. In. *Assembling Identities*. Glasgow: University of Glasgow, 2013. Disponível em https://www.academia.edu/15721663/Architecture_as_Autobiography_Lived_Space_in_Heinz_Emigholz's_Loos_Ornamental Acesso em 30 de agosto de 2016.

MALLET-STEVENSON, Robert. *Le Cinema et les arts: L'Architecture, Les Cahiers du Mois-Cinema, 1925*. In. VIDLER, Anthony. *The Explosion of Space: Architecture and the Filmic Imaginary*. *Assemblage*, No. 21 (Aug., 1993), pp. 44-59, Cambridge: The MIT Press, 1993.

MANGIONE, Flavio, *L'architettura futurista e il manifesto dell'architettura aerea di Angiolo Mazzoni*. In: Angiolo Mazzoni e l'Architettura Futurista, Suplemento de CE.S.A.R. Roma, Setembro/Dezembro 2008, ano 2, número 5/6. p. 7-22.

MARKS, Laura. *The Skin of Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. Durham e Londres: Duke University Press, 2000.

MUNSTERBERG, Hugo. *A memória e a imaginação*. In. XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983. p. 36-45

NAME, Leonardo dos Passos Miranda. *O cinema e a cidade: simulação, vivência e influência*. Vitruvius – Arqutextos, 2003. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.033/706> Acesso em 23 de junho de 2014.

NAZARIO, Luiz (org). *A Cidade Imaginária*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PALLASMAA, Juhani. *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.

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

PANOFSKY, Erwin. *Style and Medium in the Motion Pictures*. Bulletin of the Department of Art and Archeology, Princeton University, 1934.

RISSELADA, Max (Org.). *Raumplan versus Plan Libre: Adolf Loos and Le Corbusier, 1919-1930*. Delft: Delft University Press, 1991.

ROCHA, Angela Maria; SOUZA, Tatyane Bandeira de. *Arquitetura e a Imagem e Movimento*. São Paulo: Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP, 2007.

ROZESTRATEN, Artur Simões. *Representação do projeto de arquitetura: uma breve revisão crítica*. São Paulo: Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP, 2009.

SANTOS, Fábio Allon dos. *A arquitetura como agente fílmico*. Vitruvius – Arquitectos, 2004. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/04.045/616> Acessado em 25 de junho de 2014.

SARNITZ, August. *Adolf Loos, 1870-1933: Architect, Cultural Critic, Dandy*. Colônia: Taschen, 2003.

SIMMEL, Georg. *As grandes cidades e a vida do espírito* (1903), Disponível em: http://www.lusosofia.net/textos/simmel_georges_grandes_cidades_e_vida_do_esp_rito.pdf. Acesso em: 12 de setembro de 2012.

STEWART, Janet. *Fashioning Vienna: Adolf Loos's Cultural Criticism*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2000.

TAUTTENBURY, Kester. *Echo and Narcissus. Architectural Design, Architecture & Film*, Londres, 1994, p.35. In. PALLASMAA, Juhani. *The Architecture of Image. Existential space in architecture*. Helsinki: Rakennustieto Publishing, 2007. p. 17.

TOORN, Roemer van. *Architecture Against Architecture – Radical Criticism Within Supermodernity*. In. Catálogo do Festival Film + Architecture. Graz, 1993. Disponível em: <http://www.roemervan-toorn.nl/architectureagai.html>. Acesso em: 05 de abril de 2015.

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.

XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

WESTON, Richard. *Key Buildings of the Twentieth Century: Plans, Sections and Elevations*. Nova Iorque: W.W. Norton & Company, 2004.

ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FILMES E VÍDEOS

A Greve. Direção: Sergei M. Eisenstein. Distribuidora: Image Entertainment, 1924. 1 DVD (82 min)

As casas de Schindler. Direção: Heinz Emigholz. Distribuidora: Filmgalerie 451, 2007. 1 DVD (99 min)

As pontes de Maillart. Direção Heinz Emigholz. Distribuidora: Filmgalerie 451, 2000. 1 DVD (24 min)

A Terra Treme. Direção Luchino Visconti. Distribuidora: Versátil Home Vídeo, 1948. 1 DVD (160 min)

Avatar. Direção: James Cameron. Distribuidora: 20th Century Fox, 2009. 1 DVD (162 min)

Bastardos Inglórios. Direção: Quentin Tarantino. Distribuidora: Universal Pictures, 2009. 1 DVD (153 min)

Blade Runner – O caçador de andróides. Direção: Ridley Scott. Distribuidora: Warner Home Vídeo, 1982. 1 DVD (117 min)

Dois Museus. Direção Heinz Emigholz. Distribuidora: Filmgalerie 451, 2012. 1 DVD. (17 min)

Duas ou três coisas que eu sei dela. Direção: Jean-Luc Godard. Distribuidora: Pierrot Le Fou, 1967. 1 DVD (87 min)

Festim Diabólico. Direção: Alfred Hitchcock. Distribuidora: Universal Studios Home Entertainment, 1948. 1 DVD (80 min)

Goff no deserto. Direção Heinz Emigholz. Distribuidora: Filmgalerie 451, 2003. 1 DVD (110 min)

Hyperlapse. Direção: Teehan+Lax Labscom, 2013. (3 min) Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=ngdAF_QFvRc. Acessado em 14 de agosto de 2015.

Janela Indiscreta. Direção: Alfred Hitchcock. Distribuidora: Universal Home Video, 1954. 1 DVD (112 min)

L'arrivée d'un train à la Ciolat. Direção: Irmãos Lumière, 1895. (1 min) Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=b9MoA-QJFn_8. Acessado em 03 de novembro de 2016.

Ladrões de Bicicletas. Direção: Vittorio De Sica. Distribuidora: Continental Home Vídeo, 1948. 1 DVD (89 min)

Loos Ornamental. Direção: Heinz Emigholz. Distribuidora: Filmgalerie 451, 2008. 1 DVD (72 min)

Metropolis. Direção: Fritz Lang. Distribuidora: Kino Video, 1927. 1 DVD (153 min)

Meu Tio. Direção: Jacques Tati. Distribuidora: Continental Home Vídeo, 1958. 1 DVD (117 min)

Nosferatu. Direção: Friedrich Wilhelm Murnau. Distribuidora: Continental Home Vídeo, 1922. 1 DVD (94 min)

O Encouraçado Potemkin. Direção: Sergei M. Eisenstein. Distribuidora: Continental Home Vídeo, 1925. 1 DVD (75 min)

O Gabinete do Dr. Caligari. Direção: Robert Wiene. Distribuidora: Continental Home Vídeo, 1920. 1 DVD (118 min)

Os bancos de Sullivan. Direção: Heinz Emigholz. Distribuidora: Filmgalerie 451, 2000. (38 min)

Outubro. Direção Grigori Aleksandrov e Sergei Eisenstein. Distribuidora: Continental Home Vídeo, 1927. 1 DVD (142 min)

Parabeton – Pier Luigi Nervi e o concreto romano. Direção: Heinz Emigholz. Distribuidora: Filmgalerie 451, 2011. 1 DVD (100 min)

Perret na França e Argélia. Direção: Heinz Emigholz. Distribuidora: Filmgalerie 451, 2012. 1 DVD. (110 min)

Playtime. Direção: Jacques Tati. Distribuidora: Continental Home Vídeo, 1967. 1 DVD (115 min)

Portugal Pavilion at the Expo '98. Direção: Pedro Kok, 2010. (2 min) Disponível em: <http://www.pedrokok.com/films-of-architecture/>. Acessado em 15 de novembro de 2016.

Pulp Fiction: Tempo de Violência. Direção: Quentin Tarantino. Distribuidora: Miramax Films, 1994. 1 DVD (154 min)

Psicose. Diretor: Alfred Hitchcock. Distribuidora: Universal Pictures, 1960. 1 DVD (109 min)

Roma, Cidade Aberta. Direção: Roberto Rossellini. Distribuidora: Image Entertainment, 1945. 1 DVD (103 min)

Stonemilker. Direção: Andrew Thomas Huang, 2015. (6 min) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gQEyzu7G20>. Acessado em 12 de agosto de 2015.

Trafic. Direção: Jacques Tati. Distribuidora: Columbia Pictures, 1971. 1 DVD (96 min)

Waterline: Chicago. Direção: Spirit of Space (2011). (11 min) Disponível em: <http://spiritofspace.com/harvard-gsd-somwaterline>. Acessado em 15 de novembro de 2016.

Heinz Emigholz disponibiliza alguns de seus filmes para download em seu website www.pym.de. Alguns DVDs (dentre os quais todos os filmes da série *Arquitetura como autobiografia*) também estão disponíveis gratuitamente para locação no Instituto Goethe de São Paulo.

Esta dissertação foi composta pelas fontes Miller e Helvética Neue e impressa em papel Pólen Soft 80g em fevereiro de 2017.