

## O SENTIDO DE LUGAR NO CINEMA

Luis Urbano<sup>1</sup>

**Resumo:** A partir da análise das curtas-metragens *Sizígia* (2012), *A Casa do Lado* (2012) e *Como se Desenha Uma Casa* (2014), debater-se-á a utilização das imagens em movimento enquanto veículo de representação e divulgação da arquitetura. Será defendido o uso da ficção como uma forma mais efetiva de transmitir atmosferas espaciais que se aproximam da experiência arquitetónica ‘real’ dos utilizadores, em oposição quer aos aparentemente ‘neutros’ documentários de arquitetura, quer aos muitas vezes autoindulgentes ensaios visuais. Provavelmente como nenhum outro método de visualização, as imagens em movimento conseguem representar os espaços arquitetónicos como espaços vividos e habitados. Através da relação espaço/tempo, da mise-en-scène, do uso de personagens ficcionais e de argumentos propositadamente escritos para realçar a arquitetura, as curtas-metragens analisadas procuram, mais do que qualquer outro desígnio, estabelecer um sentido de lugar. O processo de criação dessa memória, profundamente ancorada nas experiências prévias do espectador, está não só relacionada com a matriz da realidade física dos espaços filmados, mas também com a relação vivencial que estabelecemos com os outros elementos que constroem os mundos cinematográficos, quer sejam personagens, objetos, luzes, cores, texturas, sons ou narrativas.

**Palavras-chave:** Cinema; Arquitetura; Documentário; Ficção; Ruptura Silenciosa.

**Contato:** luis.urbano@arq.up.pt

Quando vejo alguma coisa que do ponto de vista documental me interessa muito, sinto imediatamente vontade de a transformar numa história. Creio que a ficção pode integrar o lado documental de uma maneira muito mais rica do que o simples documento. Vê-se as pessoas servindo-se das coisas e a forma como as experimentam.

Paulo Rocha (1966, 70)

O cinema, particularmente o cinema de ficção, pode ser um veículo de representação e divulgação da arquitetura, mas também de investigação, constituindo-se como uma forma efetiva de transmitir ideias e atmosferas espaciais que se aproximam de uma experiência arquitetónica real, opondo-se quer aos aparentemente neutros documentários de arquitetura, quer às divagações abstratas de alguns filmes experimentais que permitem todas as autoindulgências. Parece um paradoxo, mas ao procurar estabelecer uma relação de intensidade com o espectador através de um

---

<sup>1</sup> Investigador do Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

dispositivo ficcional, aproximamo-nos da realidade, já que a vida, onde se incluiu a arquitetura, relaciona-se mais com o drama, se quisermos com o melodrama, do que com o documentário. Disse Manuel Vicente, arquiteto com uma forte ligação ao cinema, que “o cinema é um modo de reconstruir o real, um outro real, quicá mais carregado de significado do que o real neutralmente observado” (Vicente 2011). E isso acontece porque a identificação do espectador de um filme com o espaço nele retratado é tanto mais forte quanto maior for o seu envolvimento visual, emocional e háptico. Filmar a arquitetura usando a ficção, e não apenas uma constatação do real, permite, ainda, carregar o espaço de significados que não são perceptíveis através de um olhar passivo perante um determinado objeto edificado. “Ao dirigir a atenção para o papel dos utentes no espaço, o cinema permite novos avanços na história da arquitetura, sensibilizando-nos para o espaço vivido e propondo novas maneiras de explicar a sua transformação ao longo do tempo” (Dimendberg 2006, 110, a tradução é minha).

Apesar da arquitetura afetar, em primeiro lugar, a nossa conceção do espaço tridimensional através do sentido da visão e do tato, é essencialmente uma experiência temporal já que a perceção da arquitetura resulta do movimento através do espaço à medida que muda o nosso ponto de observação. Mas a relação entre a arquitetura e o cinema não se limita ao movimento dos personagens e da câmara através dos edifícios ou à escolha dos locais de filmagem; refere-se essencialmente à compreensão do espaço através da montagem.

“A cinematografia estruturou a nossa própria noção de realidade e tornou perceptíveis fenómenos que eram ou demasiado rápidos ou demasiado lentos, grandes demais ou pequenos demais para a perceção humana. Na verdade, a montagem cinematográfica ofereceu-nos um modelo para estruturar e representar o fluxo entre a realidade e o desejo, a observação e a fantasia, a atualidade e a memória, alterando a forma como percecionamos o mundo, assim como as nossas vidas e nós próprios.” (Pallasmaa 2006, 6; a tradução é minha)

A montagem, e a forma como consegue estabelecer uma continuidade temporal, espacial e narrativa entre planos distintos, pode equiparar-se ao processo mental que os arquitetos utilizam para projetar sequências espaciais no todo coerente a que chamamos edifícios. A forma como os arquitetos pensam e desenham o espaço, conjugando formas, materiais e dimensões, aproxima-se da montagem cinematográfica, a síntese que permite que fragmentos de um filme transmitam um sentido de totalidade,

compondo um objeto coerente a partir de diferentes planos, e conferindo a aparência de um espaço e de um tempo contínuos, mesmo que esses planos tenham sido filmados em lugares e momentos diferentes.

“O cinema nunca abandona a arquitetura, mesmo quando a esconde. Mas a arquitetura que o cinema dá a ver não é a arquitetura que o cinema filma. O cinema rearruma a arquitetura, sujeita-a à composição do enquadramento, constrói uma outra: e esta, sim, é aquela que o cinema nos mostra. Com que instrumentos? Com a luz, o corte, o fundido ou o encadeado, a panorâmica ou o *travelling*, e a escrita da montagem.” (Hernandez 2013)

Foi a partir desses pressupostos que realizei três curtas-metragens de ficção tendo como objeto alguns edifícios fundamentais da arquitetura portuguesa recente: *Sizígia* (2012), filmada na *Piscina das Marés*, de Álvaro Siza, em Leça da Palmeira; *A Casa do Lado* (2012), que teve como cenário único a *Vill’Alcina*, de Sergio Fernandez, em Caminha; e *Como se desenha uma casa* (2014), centrada no *Bloco das Águas Livres*, em Lisboa, da autoria de Nuno Teotónio Pereira e Bartolomeu Costa Cabral. Nestes filmes, o espaço não é encarado apenas como pano de fundo, a própria ideia de arquitetura é estrutural na construção cinematográfica. Os movimentos dos personagens e da câmara no espaço, o enquadramento da imagem e a escolha da luz, a forma como a narrativa e os planos se encadeiam e são combinados no processo de montagem, são conceptual e eminentemente arquitetónicos. Assim, o processo mental de imaginar e construir os filmes é semelhante à forma de conceber um edifício, com múltiplos avanços e recuos, passando por sucessivas fases de criação, nem sempre coerentes entre si, ou dependentes de uma gradação de escala. Geral e particular, simplicidade e complexidade, técnica e estética, tempo e espaço, convivem ao longo do processo de invenção e, depois de se tornarem objetos construídos, os filmes, tal como os edifícios, estão sujeitos a um inevitável juízo por parte dos seus destinatários.



Imagem 1 – Rodagem da curta-metragem *Sizígia* (Luís Urbano, 2013)

O processo em torno da realização dos filmes teve como pressuposto usar a arquitetura como objeto central, apesar de não condicionar a liberdade criativa da linguagem cinematográfica à obrigação de retratar fielmente o espaço ou a encerrar o conteúdo dos filmes na representação dos edifícios. Isso significa que, apesar de terem como referente a arquitetura, as curtas-metragens deverão ser lidas como objetos estritamente cinematográficos. E daí que a chamada de atenção de Abílio Hernandez faça particular sentido quando se filma arquitetura. Nos casos de *Sizígia*, *A Casa do Lado* e *Como se desenha uma casa*, antes de começar a pensar nos filmes propriamente ditos, procurei perceber os múltiplos níveis de entendimento dos edifícios, não apenas do ponto de vista arquitetónico mas também urbano, geográfico, plástico, háptico, narrativo, histórico, simbólico ou cinematográfico, e foi a partir dessa análise que surgiram as primeiras ideias para a concretização das curtas-metragens. Essa abordagem inicial implicou visitar as obras e deixar que fosse o lugar a sugerir potenciais enquadramentos, histórias ou personagens. Por vezes, ainda sem ter uma ideia concreta do que seria o filme, foi o próprio espaço que indicou possibilidades narrativas, de que são exemplo o personagem que deambula sozinho num edifício vazio e agreste em *Sizígia*; o sentido revolucionário que se apresenta na *Vill'Alcina* e que dá o mote para a história de *A Casa do Lado*; ou a possibilidade do passado regressar ao presente,

sugerido pela recuperação de um dos apartamentos do *Bloco das Águas Livres*, que determinou a história da personagem principal em *Como se Desenha uma Casa*, mas que foi também o seu espaço central.

Depois de visitados os edifícios, foi analisado o seu desenho, numa tentativa de perceber de que forma podia cada um desses espaços ser filmado, qual a melhor sequência de planos para os retratar, que enquadramentos escolher, que técnicas específicas utilizar, quais os movimentos de câmara a efetuar ou de que forma os personagens se deveriam mover no *plateau*. Alguns espaços foram pensados em mais pormenor, como a casa das máquinas das *Piscinas de Leça* em *Sizígia*, espécie de centro do filme e com espaços demarcados, como o canto em que o personagem escolhe as cassetes que vai ouvindo ao longo do dia; ou a sala em dois níveis da *Vill'Alcina*, em *A Casa do Lado*, onde se move o personagem principal em ritmos diferentes que marcam as duas partes do filme; ou ainda a vivência dos espaços comuns do *Bloco das Águas Livres*, em que percebemos a existência de um passado que os gestos quotidianos da protagonista parecem negar.

A própria análise da arquitetura potencia determinadas escolhas cinematográficas, sempre carregadas de intencionalidade narrativa. Em *Sizígia*, o último plano do filme, que desvenda a rampa de acesso às *Piscinas*, invertendo a sequência natural e óbvia de acesso ao edifício, é também revelador da intenção do personagem, que regressa à cidade libertando o seu 'espaço privado' para usufruto coletivo. Em *A Casa do Lado*, foi através da análise das plantas da casa que surgiu a ideia de iniciar o filme com um *travelling* que percorresse o espaço ao longo do eixo que o organiza, mas revelasse igualmente uma madrugada em que ainda dormem os habitantes. Em *Como se desenha uma casa* quis levantar a questão do tempo na arquitetura, da perenidade de um espaço que, no entanto, se renova constantemente pelo uso dos utilizadores, mas também de como a arquitetura moderna, ao contrário do que por vezes se diz, pode ser especialmente confortável e amada pelos seus habitantes, de tal forma que o filmado regresso do personagem é tanto a uma relação interrompida como ao espaço onde esse encontro tinha lugar.

Como curiosidade, não resisto a referir que nos filmes realizados inseri alguns planos que são referências diretas, ainda que subtis, a filmes do *novo cinema português*, homenagem velada aos realizadores que mais me marcaram. Em *Sizígia*, quando o personagem limpa os varões do bengaleiro, a câmara detém-se numa teia de aranha, imagem que remete para um dos planos de *Uma Abelha na Chuva* de Fernando Lopes

(1971), filme que não deixou de influenciar igualmente o *travelling* que acompanha a protagonista feminina de *A Casa do Lado*, qual Maria dos Prazeres a caminhar no corredor da *Vill'Alcina*. Também na *Casa do Lado*, os planos na padaria que antecedem o percurso da criança a distribuir o pão e o leite pelas casas de Caminha, remetem para o documentário que Manoel de Oliveira realizou precisamente sobre o fabrico do pão. Em *Como se desenha uma casa* há uma citação a *O Cerco*, de António da Cunha Telles (1970) – na cena em que a personagem feminina pinta sardas no rosto em frente a um espelho – e algumas cenas foram propositadamente filmadas em Campo de Ourique, acentuando, tal como em *O Mal Amado* de Fernando Matos Silva (1973), a ortogonalidade do traçado urbano daquele bairro lisboeta.

“Nenhum de nós sabia como fazer um filme, o que era isso dos *raccords*, o som de referência, não sabíamos as regras, para que servia a claquete, sabíamos lá de planos de trabalho, orçamentos. Éramos realmente amadores, amávamos.” (Melo 2005, 241)

Em *Sizígia* seguimos o percurso de um personagem solitário ao longo de um dos muitos dias de trabalho em que as *Piscinas de Leça* permanecem encerradas ao público, procurando-se uma identificação do espectador com o olhar da câmara, mas também com o do próprio ator, permitindo que se desvendem os espaços do edifício através de diversas solicitações narrativas e hápticas. A experiência cinematográfica convoca outras sensações para além da visual, na medida em que um filme é capaz de “mapear o fluxo espaço-temporal e, portanto, reencarnar plenamente uma ‘sensação’ de espaço” (Bruno 2002, 101). Através do movimento e das ações do único personagem do filme são realçados os distintos espaços do edifício, como o lado industrial da casa das máquinas, a quase escuridão dos balneários, a artificialidade geométrica dos planos de betão em oposição à ordem natural do lugar ou a inteligente estratégia usada por Álvaro Siza de quase desaparecimento face à rua.

No filme é dada uma particular atenção quer ao lado tátil dos diferentes materiais, acentuando visualmente as texturas da madeira, do betão ou do metal através dos gestos do protagonista, quer à banda sonora, intencionalmente construída de forma a que remeta para um outro tempo que não apenas o diegético, evocando sonoridades de utilização da piscina durante a época balnear. Procurou-se, assim, que a narrativa e as técnicas cinematográficas utilizadas intensificassem a perceção da arquitetura. São disso

exemplo alguns movimentos de câmara, como o *travelling* ao longo do corredor do balneário, que acompanha a limpeza do chão, com a câmara a recuar mostrando ao mesmo tempo a dimensão do espaço e a forma como é iluminado, plano que se refere explicitamente a uma das cenas de *Hunger* de Steve McQueen (2008). Ou, já próximo do final do filme, um movimento de câmara descendente que revela a resolução da trama mas igualmente a harmoniosa relação do brutalista edifício com as rochas, a praia e o mar.

Foi essa singularidade do edifício na criação de um mundo alternativo que o filme tentou captar mas invertendo a sequência espacial. Nos planos iniciais o personagem está já a limpar um dos tanques de água e só no final descobrimos a rampa de entrada, usada para um regresso do protagonista à cidade. Filmar as *Piscinas* a serem utilizadas, necessariamente no Verão, seria redutor já que essa é a memória que a maioria das pessoas tem do edifício, optando antes por situar a narrativa no Inverno, filmando espaços desconhecidos e escolhendo para a fotografia do filme uma cor fria e um ambiente agreste que se relacionasse com a própria materialidade brutalista do edifício. Há uma ideia de nostalgia que atravessa o filme, evidente não apenas na dedicação de quem apronta o edifício para ser usado no Verão, e que no final o abandona para deixar entrar os utentes, mas também no contraste entre o lado visual de um edifício quase vazio e a forma como a banda sonora, composta pelos sons das piscinas em uso que o protagonista tem colecionado ao longo dos anos - crianças a rir, pessoas a falar e a mergulhar na água – ocupa esse vazio.



Imagem 2 – *Sizígia* (Luis Urbano, 2012)

No segundo filme que realizei, *A Casa do Lado*, interessou-me explorar o contraste entre uma casa com um exterior rude, granítico, quase invisível, e o conforto dos seus espaços interiores, alcançado pela forma como a luz entra por múltiplas aberturas e se reflete nos rebocos estanhados e contraplacados de madeira, originando uma atmosfera particularmente amena. O argumento do filme usa algumas narrativas associadas à casa - o facto de ter sido palco de encontros políticos opositoristas no período de repressão pré-revolução ou um lugar de reunião da geração que viveu intensamente o período pós-revolucionário - como pretexto para filmar uma obra de arquitetura que marcou sucessivas gerações de arquitetos. E tratando-se de uma curta-metragem cujo objeto central é um edifício, a ficção criada é propositadamente simples: na madrugada seguinte a uma reunião clandestina, um grupo de pessoas dorme na casa e é intimidada pela polícia política que, levada ao engano à ‘casa do lado’ pela intervenção involuntária de uma criança que distribui pão e leite, permite que sejam apagadas quaisquer provas de ilicitude. Esse argumento cria uma justificação para que a casa seja explorada do ponto de vista arquitetónico naquilo que é mais representativo da sua espacialidade: a implantação num ponto elevado de uma geografia com uma pendente acentuada, a organização interior ao longo de um eixo longitudinal, a intenção de fechar a casa para a rua e de a abrir para a paisagem, o desigual enquadramento do panorama exterior em cada uma das janelas, ou o contraste entre a rudeza quase rural dos materiais exteriores e o conforto modernista do seu espaço interno.

A intenção de mostrar que a casa estava habitada, através da colocação de objetos e figurantes no *set*, e o propósito de tornar claro o eixo longitudinal que organiza o espaço, levou à opção de iniciar o filme com um longo *travelling* que mostra primeiro a bancada da cozinha com os despojos da atividade opositorista da noite anterior e, em sequência, os diferentes compartimentos onde dormem mais pessoas do que a casa normalmente comportaria. E esse *travelling* esconde intencionalmente a paisagem exterior, que apenas é mostrada nos planos seguintes. Em *A Casa do Lado*, as características de conforto da *Vill’Alcina* são acentuadas por esse lado sensorial que as imagens conseguem transmitir, de que são exemplo as cores intencionalmente quentes do interior da casa que a fotografia realça em oposição às cores frias do exterior, a textura da camisola de lã que a personagem principal veste quando acorda, a sensualidade dos seus movimentos ao percorrer o longo corredor que vai do último quarto até à cozinha, ou os grandes planos dos diferentes passos de preparação do café



matinal. A este propósito, e muito longe de qualquer comparação com Bergman, cito Manuel Tainha:

“Recordo esse filme enorme de Ingmar Bergman que é *Fanny e Alexandre*: a majestosa dimensão humana da grande família sedimentada nos ambientes da casa - salas, salões, cantos e recantos - e nos objetos do dia a dia como dos dias de festa - luzes, brilhos, reflexos, cores, movimentos - atrás dos quais a arquitectura da casa ganha pleno significado de *home*. Sem tudo isso a casa será apenas um ente que se dá, sem nada comunicar a ninguém, ou, como diria Giulio Carlo Argan, sem significado sensível.” (Tainha 2006,13)



Imagem 3 – *A Casa do Lado* (Luis Urbano, 2012)

A curta-metragem *Como se desenha uma casa* foi filmada no *Bloco das Águas Livres*, e conta uma história em que o passado é também presente. No filme é ficcionado o regresso de um personagem feminino a uma relação que tinha deixado sem explicação, tal como é sem explicações que parece retomar um quotidiano suspenso por essa ausência prolongada. A narrativa estrutura-se em torno de uma analepse concentrada num dia mas que simboliza um horizonte temporal mais alargado. A curta-metragem é, assim, simultaneamente uma reflexão sobre o presente e um regresso ao passado, constituindo-se como uma metáfora sobre a passagem do tempo num edifício que permanece como uma referência seminal no espaço de habitar coletivo ao fim de sessenta anos de existência.

Daí que, em *Como se desenha uma casa*, se explorem os espaços através do movimento dos personagens que percorrem a praça exterior do *Bloco das Águas Livres*, os amplos átrios de entrada ou as extensas galerias, fazendo-nos perceber a escala e a generosa dimensão dos espaços coletivos. Mas, por vezes, é a própria câmara que acompanha esse desejo de movimento, ao seguir o percurso de chegada da personagem principal, que caminha com a mala de viagem na galeria de distribuição dos escritórios até um dos elevadores, ou ao revelar, num movimento lateral já no interior de um dos apartamentos, a relação entre o átrio dos quartos e a sala, mas igualmente os passos hesitantes da protagonista quando entra novamente em casa depois de uma longa ausência. Ou ainda, na sequência final do filme, idêntica à inicial mas filmada de outro ponto de vista, quando nos aproximamos da porta de entrada, percorrendo lentamente o corredor e confirmando a surpresa de um reencontro que no início do filme tinha ficado apenas subentendido, encerrando a analepse que sustenta a narrativa.

Da mesma forma que os arquitetos autores do *Bloco das Águas Livres* compuseram uma gradação de escala entre os grandes átrios comuns, as extensas galerias de distribuição, os contidos átrios de acesso aos apartamentos e a sua amena escala residencial, também nas cenas do filme *Como se desenha uma casa* procurei agregar espaços e tempos distintos num todo coerente. Um exemplo é a sequência final em que acompanhamos em paralelo os dois personagens principais em movimentos inversos. Por um lado, seguimos o personagem feminino a sair de casa, percorrendo a galeria exterior e descendo a escada até ao corredor de serviço e à lavandaria, que descobre já não existir, saindo pelo átrio secundário para cidade. Por outro lado, acompanhamos o personagem masculino no seu percurso por Lisboa, a caminhar no bairro de Campo de Ourique, onde tinha comprado pão, a viajar no metro em direção ao Largo do Rato, a atravessar a Praça das Águas Livres e, finalmente, a chegar à escadaria exterior de acesso ao átrio principal do *Bloco*, não se cruzando assim por segundos com o outro personagem. E apesar de os planos terem sido filmados em diversos espaços e em tempos diferentes, e estando muito longe de reconstituir a totalidade dos percursos, a sequência permite recompor um espaço coerente através da técnica da montagem mas também da memória cinematográfica e arquitetónica do espectador.



Imagem 4 – *Como se Desenha uma Casa* (Luis Urbano, 2014)

Em jeito de conclusão, resta referir que os espaços recriados nestas três curtas-metragens não têm a intenção de se substituir à experiência real de viver os edifícios, mas antes ambicionam acrescentar um novo nível de entendimento da sua arquitetura, procurando novos sentidos para os lugares retratados.

## **BIBLIOGRAFIA**

- Bruno, Giuliana. 2002. *Atlas of emotion. Journeys in art, architecture and film*. London: Verso.
- Dimendberg, Edward. 2006. “In ordinary time: considerations on a vídeo instalation by Iñigo Manglano Ovalle and the New National Gallery in Berlin by Mies van der Rohe”. In: Arnold, Dana; Ergut, Elvan Altan & Ozkaya, Belgin Turan (eds). *Rethinking architectural historiography*. New York: Routledge.
- Hernandez, Abílio. 2013. “Skin and Stone, body and the city”. *JACK – Journal on Architecture and Cinema*, 1. Porto: AMDJAC.
- Melo, Jorge Silva. 2005. “Sem saber. De Sophia a Nosferatu: Os primeiros filmes”. In: Nicolau, João (org.). *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.
- Pallasmaa, Juhani. 2006. “The Lived Image”. In: Uluoglu, Belkis; Ensici, Ayhan & Vatansver, Ali (eds). *Design and Cinema: Form Follows Film*. Newcastle: Cambridge Scholars Press.
- Melo, Jorge Silva. 1996. *Paulo Rocha – O Rio do Ouro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.
- Tainha, Manuel. 2006. “Identidade”. In: *Manuel Tainha. Textos de Arquitectura*. Lisboa: Caleidoscópio.
- Vicente, Manuel. 2011. Entrevista conduzida por Luís Urbano no dia 18 de Novembro.

## **FILMOGRAFIA**

- Bergman, Ingmar. 1982. *Fanny e Alexandre*. Cinematograph AB/Svenska Filminstitutet/Gaumont/Personafilm/SVT Drama/Tobis.
- Lopes, Fernando. 1971. *Uma Abelha na Chuva*. Média Filmes.
- McQueen, Steve. 2008. *Hunger*. Film4/Channel Four Film/Blast! Films.
- Silva, Fernando Matos. 1974. *O Mal Amado*. Centro Português de Cinema.
- Telles, António da Cunha. 1970. *O Cerco*. CineNovo Filmes.
- Urbano, Luís. 2012. *Sizígia*.
- Urbano, Luís. 2012. *A Casa do Lado*.
- Urbano, Luís. 2014. *Como se desenha uma casa*.